

Significação

Revista de Cultura Audiovisual
2022

57

Dossiê

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

ISSN 2316-7114 | Volume 49 | Nº 57 | Brasil

Significação

Revista de Cultura Audiovisual
Janeiro-Junho 2022

57

Dossiê

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

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

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

E-mail
significação@usp.br

Significação
Janeiro-Junho 2022

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

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

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

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

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

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

Maria Dora Genis Mourão
a partir de OUT/2021
Universidade de
São Paulo, Brasil
mdmourao@usp.br

Conselho Editorial
César Guimarães
Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Denilson Lopes
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

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

Mariana Baltar
Universidade Federal Fluminense, Brasil

Nina Velasco - Universidade Federal de Pernambuco, Brasil

Universidade de São Paulo

Carlos Gilberto Carlotti Júnior
Reitor

Maria Arminda Nascimento Arruda
Vice-Reitora

Escola de Comunicações e Artes

Brasilina Passarelli
Vice-Diretora

Eduardo Henrique Soares Monteiro
Vice-Diretor

Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais

Eduardo Vicente
Coordenador

Atílio Avancini
Vice-Coordenador

Revisão de textos
Giovana Meneguim e Matheus Farah | Tikinet

Projeto gráfico
João Parenti
Meire Assami
Thomas Yuba

Diagramação
Ronaldo Chagas | Tikinet

Estagiária
Luiza Tofoli dos Santos
Universidade de São Paulo

ISSN 2316-7114

Conselho Científico

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

Alfredo Suppia, Universidade Estadual de Campinas, Brasil

Ana Laura Lusnich, Universidade de Buenos Aires, Argentina

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

André Brasil, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Angela Prysthon, Universidade Federal de Pernambuco, Brasil

Antonio Carlos Amancio da Silva, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Arthur Autran, Universidade Federal de São Carlos, Brasil

Benjamim Picado, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Carolina Amaral de Aguiar, Universidade Estadual de Londrina, Brasil

Cecília Antakly Mello, Universidade de São Paulo, Brasil

Cláudio Rodrigues Coração, Universidade Federal de Ouro Preto, Brasil

Consuelo Lins, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

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

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

Danielle Crepaldi Carvalho, Universidade Estadual de Campinas, Brasil

Denise Tavares da Silva, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Denize Araújo, Universidade Tuiuti, Brasil

Eduardo Morettin, Universidade de São Paulo, Brasil

Eduardo Russo, Universidad Nacional de La Plata, Argentina

Eduardo Vicente, Universidade de São Paulo, Brasil

Etienne Samain, Universidade Estadual de Campinas, Brasil

Fábio Raddi Uchôa, Universidade Tuiuti do Paraná, Brasil

Geraldo Carlos do Nascimento, Universidade Paulista, Brasil

Gustavo Souza, Universidade Paulista, Brasil

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

Irene Machado, Universidade de São Paulo, Brasil

Ismail Xavier, Universidade de São Paulo, Brasil

Itania Maria Mota Gomes, Universidade Federal da Bahia, Brasil

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

Jaqueline Esther Schiavoni, Universidade Estadual Paulista, Brasil

João Luiz Vieira, Universidade Federal Fluminense, Brasil

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

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

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

Laura Loguercio Canepa, Universidade Anhembi Morumbi, Brasil

Lúcia Ramos Monteiro, Universidade Federal Fluminense, Brasil

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

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

Marcel Vieira Barreto Silva, Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Marcius Freire, Universidade Estadual de Campinas, Brasil

Margarida Maria Adamatti, Universidade Federal de São Carlos, Brasil

Maria Cristina Palma Mungioli, Universidade de São Paulo, Brasil

Maria Dora Genis Mourão, Universidade de São Paulo, Brasil

Mariana Martins Villaça, Universidade Federal de São Paulo, Brasil

Mariana Souto, Universidade de Brasília, Brasil

Marina Tedesco, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Maurício Ribeiro da Silva, Universidade Paulista, Brasil

Mauro Wilton de Sousa, Universidade de São Paulo, Brasil

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

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

Norval Baitello, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil

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

Pedro Maciel Guimarães, Universidade Estadual de Campinas, Brasil

Pedro Plaza Pinto, Universidade Federal do Paraná, Brasil

Rafael de Luna Freire, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Reinaldo Cardenuto, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Rosana de Lima Soares, Universidade de São Paulo, Brasil

Rosane Kaminski, Universidade Federal do Paraná, Brasil

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

Samuel Paiva, Universidade Federal de São Carlos, Brasil

Sávio Luis Stoco, Universidade Federal do Pará, Brasil

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

Vera França, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Vicente Sánchez-Biosca, Universidade de Valência, Espanha

Significação

Revista de Cultura Audiovisual
Janeiro-Junho 2022

57

Dossiê

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

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

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

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

Semestral – primeiro semestre de 2022
Subtítulo entre 1974 e 2008: Revista brasileira de semiótica
ISSN 1516-4330 (impresso) 2316-7114 (digital)

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

CDD – 21.ed. – 302.2

Sumário

Apresentação
pág. 12

Le livre de Arlindo Machado
Jorge La Ferla
pág. 23

Apontamentos sobre o Cinema Científico: Arlindo Machado
Jane de Almeida
pág. 41

Eisenstein multimídia: uma transposição de meios
Cauê Ueda, Fernando Scavone, Maria Fernanda Riscali de Lima Moraes
pág. 61

Da ilusão especular à performatividade das imagens
Cesar Baio
pág. 80

Arlindo Machado en Argentina: lecturas, impulsos y líneas de fuerza
Eduardo A. Russo
pág. 103

Arlindo Machado: um percurso extraordinário
Ismail Xavier
pág. 121

Interiores: Wavelength (1967) e *The living room* (2000), de Michael Snow
Luiz Carlos Oliveira Junior
pág. 152

O "ato da imagem" de Bredekamp: ontologia e presença dos artefatos visuais
Frederico Feitoza
pág. 181

A reviravolta estética do Brasil: de nação emergente a pária internacional
Daniel Malanski
pág. 198

//////////////////
pág. ***215***

Excitação na Bundesliga 2020:
pandemia, futebol e retóricas de transmissão
Jorge Cardoso Filho, Matheus Vianna

//////////////////////
pág. ***236***

A vida (na pós-história) está estranha:
Vilém Flusser em jogo
Tadeu Rodrigues Iuama

////////////////
pág. ***259***

A escola francesa de som direto: Jean-Pierre Ruh e
Éric Rohmer
Sérgio Puccini

///////
pág. ***280***

Cabaret Mineiro: o cinema sertanejo
de Carlos Prates
Branco Di Fátima

////////////
pág. ***295***

O menino e a linguagem: infância
e voz em *O menino e o mundo*
Fabiana Paula Bubniak,
Dilma Beatriz Rocha Juliano

//////////////
pág. ***309***

A utopia matriarcal (re)encenada no
tríptico brechtiano de Helena Ignez
Sandro de Oliveira

//////////////
pág. ***309***

Corpos, raça e classe: confrontamentos do espaço
urbano em *Aquarius*
Luís Henrique Marques Ribeiro,
Luiz Antonio Mousinho

//////////////
pág. ***293***

RESENHA
O mundo habitado por imagens
Raul Arthuso

Contents

page 12 — **Presentation**

page 23 — *Le livre* by Arlindo Machado
Jorge La Ferla

page 41 — Notes on Scientific Cinema:
Arlindo Machado
Jane de Almeida

page 61 — Eisenstein multimídia: a media transposition
Cauê Ueda, Fernando Scavone,
Maria Fernanda Riscali de Lima Moraes

page 80 — From the specular illusion to the performativity
of images
Cesar Baio

page 103 — Arlindo Machado in Argentina: readings,
drives and lines of force
Eduardo A. Russo

page 121 — Arlindo Machado: an extraordinary track
Ismail Xavier

page 152 — Interiors: Wavelength (1967) and *The living room* (2000),
by Michael Snow
Luiz Carlos Oliveira Junior

page 181 — Bredekamp's "image act": ontology and presence of
visual artefacts
Frederico Feitoza

page 198 — Brazil's aesthetic U-turn: from emerging nation to
international pariah
Daniel Malanski

page 215
Excitement at Bundesliga 2020: pandemic, soccer, and broadcast rhetoric
Jorge Cardoso Filho, Matheus Vianna

page 236
Life (in post-history) is strange: Vilém Flusser at play
Tadeu Rodrigues Iuama

page 259
A escola francesa de som direto: Jean-Pierre Ruh e Éric Rohmer
Sérgio Puccini

page 280
Cabaret Mineiro: Carlos Prates' backland cinema
Branco Di Fátima

page 295
Boy and the language: childhood and voice in *Boy and the world*
Fabiana Paula Bubniak, Dilma Beatriz Rocha Juliano

page 309
The matriarchal utopia (re)enacted by Helena Ignez's Brechtian triptych
Sandro de Oliveira

page 330
Bodies, race and class: confrontations of urban space in *Aquarius*
Luís Henrique Marques Ribeiro, Luiz Antonio Mousinho

page 350
RESENHA
The world inhabited by images
Raul Arthuso

DOI:10.11606/issn.2013-7114.sig.2022.194010

Apresentação

Esther Hamburger[1]

O entendimento do mundo contemporâneo já não é mais algo que se possa praticar apenas com o recurso da linguagem verbal. Antes, ele é algo que resulta de uma radical investida em direção a um pensamento audiovisual pleno, construído com imagens, sons e palavras que se combinam numa unidade de ordem superior, de nível mais complexo.

Arlindo Machado

Escrevo essa apresentação nos últimos dias de 2021. Estamos de luto. Uma nova onda de Covid- 19 castiga diversas partes do mundo, as enchentes no sul da Bahia nos lembram de imagens recentes em outras paragens. A pandemia faz recrudescerem as desigualdades sociais que insistem e persistem. O Brasil está chegando à marca terrível de 630 mil mortos, mais de 12% do total de mortos do mundo, quando o total da população brasileira não chega a 3% da população mundial. Essa revista se debruça sobre diferentes meios, formas e abordagens em busca de chaves para compreensão das relações entre imagens, sons e processos de transformação que nos ajudem a avançar na construção de possibilidades alternativas ao Estado centralizador da produção e ao seu inverso ultraliberal sem proteções, o capital concentrado em poucas corporações transnacionais.

Em nosso programa, o PPGMPA (Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais) ou em nosso departamento, o CTR (Departamento de Cinema, Rádio e Televisão), na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), depois de Arlindo Machado, perdemos mais dois professores gigantes, Ciro Marcondes e Vânia Debs. Ambos, cada um a seu modo, contribuíram enormemente para a formação de gerações de estudantes de graduação e pós-graduação. Ciro Marcondes ergueu os alicerces de uma Nova Teoria da

[1] Editora da Revista Significação, Professora Titular do Departamento de Cinema, Radio e TV da ECA-USP e Bolsista 1D do CNPq. E-mail: ehamb@usp.br

Comunicação. Atuando na intersecção da filosofia, comunicações e sociologia, buscava formas críticas de comunicação, em diálogo com pesquisadores internacionais. Sua atuação incluía a Rádio USP. Vânia Debs foi montadora com atuação consistente no cinema brasileiro contemporâneo, especialmente entre os cineastas pernambucanos, a partir de *Baile perfumado* (1996) de Lírio Ferreira e Paulo Caldas, marco do cinema da "retomada"; Vânia atuou também no cinema paulistano de Isa Ferraz, Anna Muylaert e Chico Teixeira, entre outros. Homenagearemos os dois colegas em meados de março, quando está prevista a retomada das aulas presenciais no início do ano letivo de 2022.

Nas últimas décadas do século XX e início do século XXI, o Brasil se destacou por estar na contramão de políticas que desconstruíram mecanismos de Bem-Estar Social em diversas partes do mundo. O país se transformou a partir das proteções criadas na Assembleia Nacional Constituinte e expressas na Constituição de 1988. Mais de 30 anos de políticas inclusivas consistentes, crescentes e coerentes produziram mais de uma geração disposta a aprofundar as mudanças em direção à consolidação de mecanismos democráticos de participação e descentralização. Embora desigualdades estruturais não tenham sido superadas, e a economia tenha sofrido de desindustrialização, houve avanços que podem ser medidos por índices como aumento da expectativa de vida e queda da mortalidade infantil, entre outros indicadores. A contribuição substantiva, estética e política de cineastas procedentes de diversas comunidades, primeiros e primeiras em suas famílias a frequentar cursos universitários, sugerem que as periferias se tornaram também centro.

O esgotamento do modelo econômico e político que sustentou décadas de inclusão social e política abriu espaço para a reação. A judicialização e a espetacularização da vida cotidiana promoveram ações policiais de suspense à pauta privilegiada de telejornais. Ao mesmo tempo, inspirada em experiências internacionais de manuseio desautorizado de dados privados, a campanha presidencial de 2018 não foi televisionada. Ou melhor dizendo, embora alianças políticas tenham sido feitas com base no tempo de propaganda no horário eleitoral gratuito no rádio e na TV, essas campanhas não definiram o resultado. Com base na circulação de desinformação, facilitada pelo acesso restrito, mídias sociais foram decisivas para a formação da opinião eleitoral. Na atual conjuntura, a legitimidade

das eleições de 2022 é repetidamente atacada, junto com as vacinas, em uma paradoxal campanha oficial de desinformação.

A pandemia polarizou a atenção pública enquanto a desconstrução de estruturas de regulação ocorre a cada dia nas minúcias das legislações específicas – da pós-graduação nacional, do arquivo nacional, da mineração, do fundo setorial do audiovisual, do SUS (Sistema Único de Saúde), dos agrotóxicos. Acervos públicos na área da cultura estão ameaçados. Bancos de dados, como o da saúde, também.

Apesar da atrofia retrógrada que domina instituições políticas, consumidas por práticas eleitoreiras convencionais, sem transparência, há efervescência científica, cultural e artística.

As ciências médicas obtiveram avanços consideráveis em tempo real no entendimento e tratamento da Covid-19. A pesquisa e o conhecimento se acumulam em sincronia e em sintonia com os movimentos da própria doença. Nas artes, o pensamento se renova com a consolidação de intelectuais e artistas negros, mulheres e indígenas, com interpretações do mundo que buscam se aproximar de formas de organização menos hierárquicas, abertas à participação não institucionalizada, à diversidade, a diferentes sensorialidades, e mesmo à tecnologia, que inspira movimentos democráticos, sensíveis ao ambiente, a diferentes concepções de vida e à justiça social.

Formas audiovisuais diversas estão implicadas nesse mundo em ebulição. Corporações dedicadas à economia digital redefinem as relações de trabalho e muitas vezes estimulam práticas e ideias ultraliberais que remetem ao mundo pré-hobbesiano e pré-capitalista: o homem lobo do homem. Estados nacionais se enfraquecem diante da agressividade anti-regulatória de fluxos transnacionais de capital e tecnologia.

Plataformas de streaming se situam de maneira complexa nesse jogo. Elas aumentam a demanda pela produção local de séries e filmes, abrindo múltiplas oportunidades de trabalho. Mas elas também instauram um sistema de produção descontínuo, sem direitos trabalhistas, que se pauta em formas centralizadas de organização da produção de acordo com critérios próprios de objetividade e narrativa. Dados de audiência, anteriormente construídos de acordo com critérios ao menos parcialmente conhecidos, fundamentam a construção de algoritmos arbitrários, que regulam a oferta e a procura, limitando e conduzindo o acesso a conteúdos de maneira unilateral sem transparência.

No trecho que serve de epígrafe a essa apresentação da edição 57 da *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*, retirado do artigo de Jane de Almeida, que compõe a segunda parte do Dossiê Arlindo Machado, o autor alerta para a complexidade e a especificidade das imagens e sons, que não podem ser apreendidos exclusivamente a partir da linguagem verbal.

Como imagens e sons participam da cena contemporânea? Como formas e meios audiovisuais intervêm nas dinâmicas de formação de opinião? E na imaginação de futuros? Há uma imaginação distópica, reforçada pela indústria do cinema e da televisão, que antena a ameaça ambiental e alimenta interpretações conspiratórias do presente? O que pode o audiovisual na abertura da imaginação para relações mais tolerantes e justas entre pessoas e entre pessoas, plantas e animais?

Essas perguntas de fundo permeiam, de uma forma ou de outra, os seis artigos no dossiê, assim como os outros 10 textos e a resenha que compõem essa edição.

O texto-depoimento de Jorge La Ferla, professor da Universidad del Cine (Ucine) e da Universidad de Buenos Aires (UBA), tradutor e editor de Arlindo Machado, referência na área, membro da Comissão Editorial da *Significação*, abre o dossiê. Seu texto nos transporta para a discussão da participação de Machado na formação e na circulação dos primeiros artistas do vídeo na América Latina, com destaque a Sandra Kogut, em interlocução com expoentes do continente, especialmente argentinos. La Ferla conta que os textos de Machado que traduziu e publicou se tornaram bibliografia dos primeiros cursos a incluir o vídeo na formação acadêmica argentina. A parceria prosseguiu com atividades de incentivo às artes, promovidas por Fundações Latino-americanas subsidiárias da Fundação Lampadia: Vitae, Antorchas e Andes. Seminários e projetos inspiraram sucessivas publicações de Machado, que participa e alimenta o debate. A impureza do vídeo, no cinema, na televisão e na informática; o "ao vivo" como possibilidade original; o debate sobre a constituição das imagens em sua materialidade, são temas de Machado para dar conta das interações estabelecidas pelas mídias eletrônicas, e posteriormente pelas digitais. Imbricações entre teoria e prática estão entre as preocupações de Machado, que se aventurou em diversas ocasiões na realização de documentários e de um CD-ROM. La Ferla comenta o documentário de compilação *Complemento Nacional*, de 1978.

Em tempos em que a desinformação se propaga, desafiando a formação de opinião baseada em evidência, a discussão sobre filme científico é bem-vinda. Em seu artigo "Apontamentos sobre o Cinema Científico: Arlindo Machado", Jane de Almeida afirma o potencial do filme científico, a partir da discussão proposta por Machado em artigo de 2014 publicado na edição 41 da *Significação*[2], e das incursões do pesquisador na aventura da realização de dois filmes científicos. Almeida sublinha que Machado não está preocupado em circunscrever um gênero. Sua elaboração vai no sentido inverso, ao sublinhar a presença intrínseca da motivação científica na origem mesmo do cinema. O artigo especula sobre as dificuldades de delimitar o campo; o debate sobre o filme como registro documental, e o filme como aparato com potencial de acrescentar camadas ao próprio experimento. Sublinha contribuições brasileiras, como a benção do Imperador D. Pedro II no caso da pesquisa astronômica ainda no século XIX; e já no século XX , no trabalho do também fotógrafo B. J. Duarte, autor de centenas de filmes de intervenções cirúrgicas, registradas de maneira tão aproximada que geram repulsa.

Em "Eisenstein Multimídia: uma transposição de meios", os autores se debruçam sobre a experiência de transposição do livro *Eisenstein: geometria do êxtase* (1982) de Arlindo Machado para o formato off-line não linear, hoje obsoleto, do CR-ROM. O artigo descreve o desafio de transpor a linguagem escrita para um meio híbrido capaz de incorporar imagens e sons, a precariedade das ferramentas então existentes, o tempo de gestação de um projeto que teve três versões, e a rápida obsolescência do meio, superado pelo advento da internet. O texto resgata a experiência de pesquisa colaborativa que envolveu uma equipe de estudantes de pós-graduação que incluiu Lúcia Leão, Fernando Fogliano e Silvia Laurentiz, sob a liderança do professor e autor do livro, no ambiente do Laboratório de Linguagens Visuais do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC-SP (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo), com financiamento de agências de fomento. Baseado em depoimentos dos envolvidos e na observação das cores, formas gráficas e demais recursos utilizados,

[2] Machado, A. O Cinema Científico. *Significação: Revista De Cultura Audiovisual*, São Paulo, v. 41, n. 42, p. 15-29, 2014. Disponível em: https://bit.ly/3HUB2eW. Acesso em: 28 dez. 2021.

os autores salientam a relevância da experiência, que circulou em apresentações, eventos científicos e cursos de Arlindo Machado.

"Da ilusão especular à performatividade das imagens" é o título da contribuição de Cesar Baio, professor do Instituto de Artes da Unicamp (Universidade Estadual de Campinas), que parte das noções estabelecidas por Machado em *A Ilusão Especular* (1984), em que o autor "já colocava em discussão o modo como os processos técnicos de construção da imagem materializam formas de exercício de poder sobre o sensível, o estético, o visível" para avançar na direção de uma "teoria pós-antropocêntrica da imagem". A ousadia do movimento procura dar conta das implicações das teorias do antropoceno e capitaloceno para o pensamento sobre imagens, especialmente imagens digitais, elaboradas com a participação intrínseca de algoritmos, que relativizam a objetividade das imagens. O autor traz Vilém Flusser para pensar sobre o que denomina de "performatividade" das imagens.

A contribuição de Eduardo Russo, diretor do programa de doutorado em artes da Universidad Nacional de La Plata (UNLP), também na Argentina, compartilha sua interpretação da obra de Arlindo Machado a partir do artigo "El imaginario numérico: simulación y síntesis" publicado em 1992 na revista *Acta Poética* da Universidad Nacional Autónoma de México (Unam). O texto apareceu acompanhado por outros, dedicados a semióticas não verbais, mas nas palavras do autor, se destacou dos demais: "asomaba una voz diferente y reacia a los encuadres disciplinares, que ejercía una mirada transversal sobre un radical cambio de régimen, cuyo alcance pocos llegaban aún a vislumbrar". Russo afirma que, no que tange a difusão de textos, vídeos, cursos e curadorias e à penetração das ideias de Machado na Argentina, mais do que gerar simplesmente uma recepção de ideias, o pesquisador brasileiro estabeleceu interlocuções com videomakers, designers, arquitetos do país vizinho e, a partir de lá, também em outros países latino- americanos. Dentre os primeiros vídeos, de novo Sandra Kogut se destaca. Russo sublinha o caráter transdisciplinar do trabalho que lançou mão de autores diversos e combinava abordagens que relacionavam arte, tecnologia e comunicações.

O artigo de Ismail Xavier, "Arlindo Machado: um percurso extraordinário", fecha o dossiê com o reconhecimento de alguém que, embora estivesse próximo a Machado durante seu percurso,

no mesmo departamento da USP, desenvolveu trajetória paralela. O artigo, excepcionalmente mais longo do que de praxe, apresenta a pesquisa multimídia a partir do olhar de quem raramente se desviou do interesse pelo cinema. Xavier parte da atuação de Machado nas páginas da *Cine-Olho*, legendária publicação cinéfila, revista universitária experimental já a partir do design, para percorrer livros e artigos pinçados para marcar a incursão em novas mídias. Em sua revisão detalhada dos escritos de Machado, Xavier reconhece em "A ideologia do cinema militante", artigo do início da carreira, um ponto original comum. Machado, como Xavier, busca formas, e não simplesmente mensagens. Xavier compartilha o reconhecimento do "cinema conceitual", "pautado por uma estética de vanguarda inspirada no construtivismo e voltada para uma forma de montagem descontínua, intelectual, ajustada a este cinema político" A diversificação de mídias leva o crítico ao trabalho autoral de videomakers como Waldemar Cordeiro, Gilbertto Prado, Julio Plaza, Eder Santos, Tadeu Jungle, Arthur Omar e Carlos Nader. Mas o leva também para experimentos menos canônicos, no videoclipe e na televisão.

Em outros marcos conceituais, os dez artigos publicados nesta edição, em certo sentido ecoam o chamado para considerar as especificidades de imagens e/ou sons em mídias diferentes, as relações formais transmidiáticas, as teorias que circunscrevem um campo que inclui expressões experimentais e industriais, populares e eruditas, games, esportes na televisão, animação, cinema brasileiro moderno e contemporâneo, em que as noções de raça e gênero são problematizadas. Merece destaque a presença de estudos de som em chaves diferentes: a escola francesa de som direto no cinema, a inserção de som *over* de torcida na transmissão de futebol com estádio vazio durante a pandemia, e voz e som em *O menino e o mundo*.

No artigo "Interiores: *Wavelength* (1967) e *The Living Room* (2000), de Michael Snow", Luiz Carlos Oliveira Junior, professor da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), empreende análise comparativa de dois filmes do artista, usualmente entendido no âmbito do cinema experimental, para sugerir cotejos que amplificam o escopo de interlocuções possíveis, da pintura ao cinema de Méliès e ao cinema industrial de Hitchcock. Posto em diálogo com referências que vão além das classificações usuais,

o artigo potencializa o trabalho de Snow, que em sua pesquisa da imagem digital, remete a "uma crise da experiência perceptiva já colocada desde a modernidade visual do século XIX" e fortalece o reconhecimento do cinema como expressão de pensamento reflexivo, como teoria.

Frederico Feitoza, jornalista e doutor pela UFPE (Universidade Federal de Pernambuco), com estágio na Universidade de Leeds, na Inglaterra, em "O conceito de 'ato da imagem' de Horst Bredekamp: ontologia e presença de artefatos audiovisuais", se associa ao esforço para além do verbal, ao apresentar o pensamento do alemão Horst Bredekamp, cientista da imagem, no centro da chamada "virada icônica", empreitada que chama atenção para o "ato de imagem" em oposição ao "ato de fala".

A edição conta com duas colaborações que abordam o espetáculo esportivo. Daniel Malanski, pesquisador de pós-doutoramento na University College Dublin, em "A reviravolta estética do Brasil: de país emergente à pária internacional", examina a participação brasileira no encerramento das Olimpíadas de Londres em 2012, que anunciava a próxima sede do evento, e na abertura dos Jogos Olímpicos de 2016 no Rio de Janeiro, como expressões do prestígio internacional do país que, na contramão da tendência internacional, construiu estruturas inclusivas e celebrava uma cultura de miscigenação. O autor mostra como as duas festas – de encerramento e de abertura - promoveram a diversidade bem vinda no plano internacional e contrastam com a proibição de publicidade do Banco do Brasil pelo presidente eleito em 2018, com objetivo de estancar a retórica de tolerância e defesa do meio ambiente que embalou o Brasil quando país sede das Olimpíadas.

Jorge Cardoso Filho, professor da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB) e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporânea da UFBA (Universidade Federal da Bahia), e Matheus Vianna, mestrando no mesmo programa, em "Excitação na Bundesliga 2020: pandemia, futebol e retóricas de transmissão", discorrem sobre o efeito da ausência das torcidas nos jogos de futebol durante a pandemia e sobre o recurso de inserção de efeitos sonoros que simulam a presença da multidão para a transmissão televisiva do principal campeonato de futebol alemão. A abordagem salienta a dimensão de excitação coletiva que é inerente aos espetáculos esportivos através dos tempos e como ela

reverbera na mobilização de recursos técnicos que visam compensar o distanciamento social imposto pela pandemia. O artigo está em sintonia com a busca de abordagens que privilegiem aspectos sensoriais da comunicação, em relação a esportes e televisão.

O estudo sobre o jogo *Stranger things*, de Tadeu Rodrigues Iuama, professor do Centro Universitário Belas Artes, denominado "A vida (na pós-história) está estranha: Vilém Flusser em jogo" busca interpretar um game com uma abordagem que mistura aspectos narrativos a aspectos de jogabilidade em chave, que procura relacionar os dilemas postos no game à filosofia de Vilém Flusser, pensador de origem tcheca e judaica, que viveu e produziu no exílio brasileiro, até voltar para a Europa, onde estabeleceu interlocuções múltiplas, que impulsionaram o desenvolvimento de seu pensamento.

O artigo "A escola francesa de som direto: Jean-Pierre Ruh e Éric Rohmer" de Sérgio Puccini, professor da UFJF, chama a atenção para a relevância artística do trabalho de captação de som direto, especialmente em três filmes do diretor Éric Rohmer, que se destacam pela complexidade dos sons em *off* e de sons "naturais" (ou *sons-em-si*, nos termos de Michel Chion). Baseado em análise fílmica e em depoimentos do técnico, disponíveis na Biblioteca Nacional francesa, o autor contribui para enriquecer a pesquisa sobre o fazer cinematográfico como trabalho colaborativo, em que opções técnicas de captação de som contribuem, de maneira análoga a opções de decupagem, para a apresentação das relações de espacialidade no filme.

De Portugal vem a contribuição do pesquisador do ISCTE (Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa – Instituto Universitário de Lisboa) Branco di Fatima, com merecido resgate da obra de um cineasta brasileiro pouco estudado. "Cabaret mineiro: o cinema sertanejo de Carlos Prates" relaciona o trabalho experimental do diretor que foi assistente de Joaquim Pedro de Andrade à literatura de Guimarães Rosa e a cultura regional do norte de Minas, local de Montes Claros, terra de Prates. O autor salienta o tom de troça e gozo com que o cineasta mobiliza referências radicais e heterodoxas, que por vezes combinam, num mesmo enredo, a pornochanchada da Boca do Lixo e a crítica social do Cinema Novo.

Três artigos abordam o cinema contemporâneo brasileiro, sendo a construção sonora, especificamente da voz infantil, elemento privilegiado em "O menino e a linguagem: infância e voz

em *O menino e o mundo*" de Fabiana Paula Bubniak e Dilma Beatriz Rocha Juliano, respectivamente, doutoranda e professora do Programa de Pós-Graduação em Linguagem da Unisul (Universidade do Sul de Santa Catarina). As autoras recorrem a Lacan e Agamben para problematizar as relações entre infância e voz, privilegiando aspectos sonoros de um filme longa-metragem de animação, mais conhecido pela originalidade visual baseada em desenhos do diretor Alê Abreu, e pela sensibilidade com que sintetiza a degradação do ambiente urbano, vista pelos olhos de uma criança em busca do pai migrante em ambiente marcado pela desigualdade e pela degradação urbana.

Em "A utopia matriarcal (re)encenada no tríptico brechtiano de Helena Ignez" Sandro de Oliveira, professor da Universidade Estadual de Goiás (UEG), aponta conexões interdiegéticas entre três filmes da diretora e suas conexões com trabalhos anteriores de atuação, sugerindo relações de continuidade entre o trabalho da atriz-diretora, especialmente no que se refere ao "matriarcado de Pindorama" nos termos de Oswald de Andrade, enfatizando assim conexões entre o cinema marginal e contemporâneo e o modernismo associado à Semana de 22, que comemora seu centenário este ano.

Em Corpos, raça e classe: confrontamentos do espaço urbano em Aquarius", de Luís Henrique Marques Ribeiro, mestre pela UFPB (Universidade Federal da Paraíba) e doutorando no PPGCINE (Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual) da UFF (Universidade Federal Fluminense) e Luiz Antonio Mousinho, professor da UFPB, discutem possibilidades de interpretar o jogo de presença e ausência de corpos negros no espaço urbano da capital pernambucana no segundo longa de Kleber Mendonça Filho. O artigo mobiliza noções de estereótipo, e na linha do pensamento de Michel Foucault, as dimensões simbólicas do poder disciplinar, para especular sobre o potencial de resistência à discriminação visual associada à raça.

A resenha de *Políticas da imagem – vigilância e resistência na dadosfera* de Giselle Beiguelman, videoartista e professora da FAU-USP (Faculdade de Arquitetura e Urbanismo), que iniciou sua carreira docente na PUC-SP, no mesmo programa em que Arlindo Machado desenvolveu boa parte de sua pesquisa, encerra esse volume com a apreciação de uma contribuição contemporânea, atenta aos movimentos das imagens, em diálogo com os estudos de

cinema, mas também alerta aos fenômenos da cultura audiovisual digital e aos desafios postos pela sobreposição das crises política e sanitária às conquistas do Brasil democrático.

A partir da próxima edição, a *Significação* adota o modo da publicação continuada, possibilidade editorial que permite maior agilidade. Estamos ativando intervenções no Facebook e no Instagram e pretendemos retomar nosso canal no YouTube, com o intuito de contribuir para a circulação dos conteúdos da revista. Contaremos também, a partir do próximo número, com a colega Cecília Mello na equipe editorial. Patrícia Moran editou a revista até outubro, quando decidiu priorizar outras atividades acadêmicas. Concluí o trabalho com ajuda de Maria Dora Mourão que assumiu o cargo em seu lugar. Agradeço a elas, a nossa estagiária e assistente editorial Luiza Tofoli dos Santos e a nossos bolsistas PUB-USP (Programa Unificado de Bolsas de Estudo para Apoio e Formação de Estudantes de Graduação), Felipe Fabris e Yuri Rodrigues da Conceição pela imprescindível colaboração.

DOI: 10.11606/issn.2013-7114.sig.2022.192710

Le livre de Arlindo Machado

Le livre *by Arlindo Machado*

Jorge La Ferla[1]

[1] Magíster en Artes por la Universidad de Pittsburgh, Pennsylvania. Licence d'enseignement por la Universidad de París VIII. Profesor titular y jefe de la Cátedra de la Universidad de Buenos Aires (UBA) y la Universidad del Cine en Argentina (FUC). E-mail: jorgelaferla@gmail.com

Resumen: Este artículo revisa la circulación y trascendencia de la obra y figura de Arlindo Machado en América Latina, y particularmente en Argentina, debido a su influencia en la praxis audiovisual. Su pensamiento sobre los medios, considerando los usos creativos y experimentales, fue determinante en la academia y en el campo de las artes mediáticas. A su vez, los periplos a Buenos Aires lo convirtieron en una presencia imprescindible en Argentina, ya que su participación en diversos claustros ponía de manifiesto variadas estrategias discursivas y enunciativas, tanto orales como escritas, en un castellano preciso y elocuente que viene impactando, desde hace varias décadas, en estudiantes de las carreras de cine y centros de formación audiovisual, así como en artistas, profesores y realizadores latinoamericanos.
Palabras clave: paisaje; mediático; pensamiento trascendente; aura; América Latina.

Abstract: This article reviews the circulation and transcendence of Arlindo Machado's journeys in Latin America, particularly in Argentina, because of his influence on intellectual thinking and audiovisual praxis. His critical contributions to media, considering creative and experimental uses, were decisive in academia and in the field of Media Art. Machado's *voyages* to Buenos Aires made him an indispensable presence in the academy, his involvement and participation in lectures, seminars and master classes revealed several discursive and enunciative strategies, both oral and written, always through a precise and eloquent Spanish. Machado´s influence on film students and cultural institutions is significative, as well as on Latin American artists, professors and filmmakers.
Keywords: media; art; trascendental thinking; Latin America; aura.



Figura 1: Las obras reunidas de Arlindo Machado.
Fuente: Montaje del autor (2021).

Fue en el Encuentro Latinoamericano de Video Montevideo 90, que convocó a gestores y realizadores audiovisuales de Latinoamérica, cuando corrió la voz sobre la magnífica conferencia "Notas sobre video y sobre lenguaje" impartida por un invitado brasileño: Arlindo Machado. Los comentarios señalaban un despliegue virtuoso y elocuente sobre el fenómeno del video y los usos de la imagen técnica. El evento, realizado en Uruguay, fue trascendente por el debate y los diálogos que colocaban a la imagen del video en el centro de la creación audiovisual. Entonces, la tarea urgente fue conseguir el libro *A arte do vídeo* (MACHADO, 1988), –que ya iba por su segunda edición–, un escrito de referencia sobre las artes electrónicas que trascendía el interés de su novedad y recorría con pertinencia los sustentos de la esencia del medio video, su ontología tecnológica y los lenguajes resultantes de su apropiación por parte de los artistas.

De fina pluma y argumentos originales, este panorama sobre la videosfera consideraba los orígenes del medio televisivo, la transmisión en directo, sus valores de recepción y su sustento ideológico como medio masivo. Otros capítulos versaban sobre la imagen sintética y su hibridez con otros medios, por ejemplo, en aquello que Machado denominaba "cine electrónico". Era claro el planteo que esta obra temprana realizaba sobre lo que podría ser considerado como arte mediático.

Los discursos predominantes que vinieron *a posteriori* alrededor de los denominados "nuevos medios", concentrados en el computador, propusieron un dudoso recorte que fue dejando de lado este movimiento central de la historia de las artes visuales contemporáneas. Sin embargo, el discurso de Machado consideraba un panorama integrador de los medios audiovisuales. La urgencia en que fueron leídos sus textos derivó en la necesidad de difundirlos en español y así, luego de tomar contacto a la distancia vía fax, publicamos "Videos y lenguajes" (MACHADO, 1991), que marcaba el comienzo de una secuencia editorial que se mantuvo a lo largo de los años.

Este primer texto de Machado coincidía con el inicio de nuestras actividades en la Universidad del Cine (FUC) y en nuestra cátedra en la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires (FADU/UBA). Dentro de la bibliografía de aquellos primeros programas de las materias que impartíamos se encontraban los textos y las referencias a los libros de Machado. Su manera de pensar los medios, contemplando sus usos creativos, calaba hondo en ambos claustros, en las respectivas carreras de Cinematografía (FUC) y de Diseño Gráfico (FADU), aspecto que continúa vigente.

Años más tarde nos encontrábamos en São Paulo, invitados a la 9.ª edición del Festival Internacional Videobrasil (1992), en el espacio emblemático de SESC Pompéia, invadido por el mundo del video con la presencia y las obras de Jean-Paul Fargier, Carlos Nader, Luis Nicolau, Eder Santos, Gianni Toti y Bill Viola, cuando conocimos personalmente a Arlindo Machado. A partir de aquel momento, fueron muchas actividades, encuentros y proyectos en los que combinamos o en los que coincidimos a lo largo de las siguientes décadas. Sus periplos a Buenos Aires lo convirtieron a Arlindo en una presencia imprescindible en cursos, laboratorios de formación, seminarios y variadas presentaciones.

Luego, en *Video cuadernos V: parabolic Kogut* (1993), publicamos su texto "Múltiples pantallas de Sandra Kogut", y poco tiempo después *Video cuadernos VI: textos de Arlindo Machado* (1994), la primera compilación de sus escritos. La televisión seguía en el centro de la escena y, posterior a la Guerra del Golfo, se resaltaba el rol del medio respecto a la transmisión del directo y a la construcción de verdades, el masajeo retiniano del efecto del *zapping*, la cultura de la vigilancia, las relaciones del cine con el video, la imagen digital y sus imaginarios. El compendio continuaba aquel análisis del video emblemático de Sandra Kogut con el estudio sobre los grupos de video alternativos de Brasil, que ofrecían una visión diversa del entorno del país en el tratamiento de materias que incluían a la televisión misma. Estas reflexiones combinaban la visión global sobre las comunicaciones con

un estado de situación del cine y el video que siempre involucraba la consideración de sus manifestaciones en América Latina, fortaleciendo un puente de colaboración sobre el tema entre los países de la región.

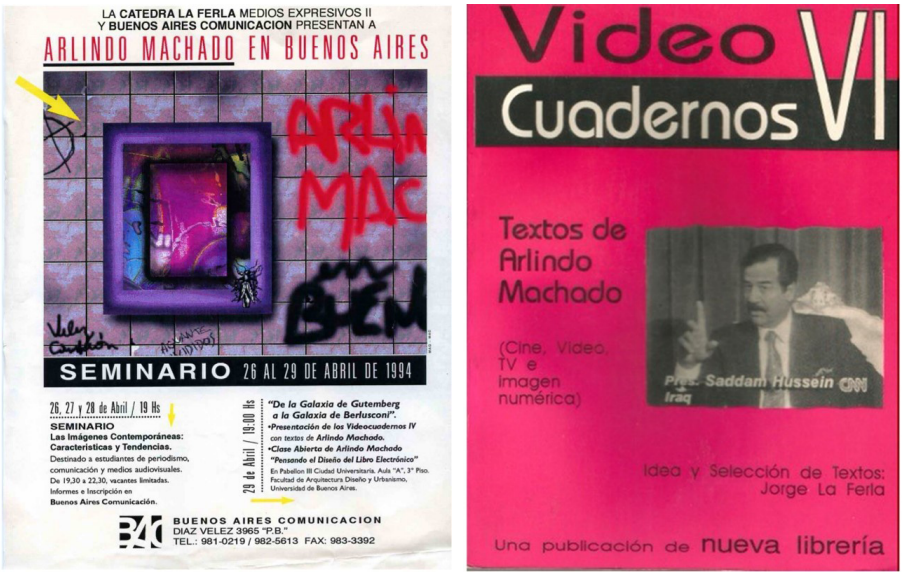


Figura 2: A la izquierda una pieza publicitaria del seminario de Arlindo Machado en Buenos Aires (1994); y a la derecha portada de *Video cuadernos VI*: *textos de Arlindo Machado* (1994).

Fuente: Montaje del autor (2021).

Cuando la Fundación Lampadia, a través de sus filiales –Fundación Andes en Chile, Antorchas en Argentina y Vitae en San Pablo–, comenzó a realizar actividades de promoción de las artes visuales en la región, Machado participó ofreciendo una serie de conferencias en Buenos Aires. Se trataba de un laboratorio de proyectos, denominado Incubadora, destinado a jóvenes realizadores argentinos, para quienes estas clases magistrales causaron un fuerte impacto. El tema de la imagen-video estaba en el centro de la escena, con derivas hacia los soportes y lenguajes del cine, la televisión y la imagen informática; inflexiones que se apartaban de los enfoques puristas sobre el video experimental que no consideraban el cine, la fotografía o la televisión, y que sin embargo Machado estudiaba en todas sus dimensiones desarrollando estrategias discursivas. Estas inscripciones, tanto orales como escritas, eran en un castellano muy correcto que impactarían en los estudiantes de las carreras de cine y de los centros de formación audiovisual del continente. Sus presentaciones iban acompañadas de nuevas publicaciones que habilitaron la conformación de un *corpus* de lectura y

pensamiento de una notable vigencia. Un modelo de comprensión de los medios que eran concebidos en su unicidad e hibridaciones y, como explicitaba Machado, en su convergencia y divergencia poniendo en primer plano sus posibilidades expresivas. El autor nos brinda una anécdota que ilustra esta comprensión.

> Durante un viaje que hice en la Patagonia argentina hace algún tiempo, me llamó la atención la increíble e infinita variedad de verdes del paisaje. De regreso a casa, después de revelar y de ampliar los negativos fotográficos sacados en la Patagonia, pude constatar, bastante frustrado, que todo aquel espectáculo cromático de la naturaleza se había reducido drásticamente. A pesar de haber utilizado una cámara profesional, fotómetro independiente y película de un amplio espectro de respuesta, la variación de verdes del paisaje fotografiado me pareció demasiado pobre, además de banal y previsible. (MACHADO, 2000, p. 40)



Figura 3: Arlindo Machado en Camping Musical Bariloche (1998).
Fuente: Fotografía de 1998.

La asesoría y evaluación de proyectos realizada por Arlindo en la Fundación Vitae amplió el intercambio y el conocimiento de la escena de las artes tecnológicas de Brasil en América Latina. Fue a partir de la iniciativa de Américo Castilla,

de la Fundación Antorchas, que iniciaron una serie de seminarios orientados a artistas latinoamericanos y que ocurrían en Bariloche con el auspicio de las mencionadas Fundaciones del Cono Sur, junto con la *MacArthur* y *Rockefeller Foundation*. En estos encuentros se conoció la obra de invitados brasileños como Lucas Bambozzi, Dulcimira Capisani, Rejane Cantoni, Inês Cardoso, Carlos Fadon, Malu Fragoso, Olga Futema, Kiko Goifman, Sandra Kogut, Daniela Kutschat, Teresa Labarrere, Silvia Laurentiz, Rosangela Leote, Artur Matuck, Lucila Meirelles, Carlos Nader, Ulysses Nadruz, Joël Pizzini y Gilbertto Prado, quienes durante una semana presentaban sus obras y otros proyectos en curso interactuando con artistas de Argentina, Chile y México[2]. Consideramos de relevancia mencionar a los participantes brasileños de estos eventos porque fue a partir de los seminarios, en aquel reducto aislado de la Patagonia argentina, que se fueron conformando tramas de colaboración e intercambio entre Argentina, Brasil, Chile, Uruguay y México. Machado fue profesor en dos ediciones de estos laboratorios desarrollados en el auditórium del Camping Musical Bariloche –entre bosques y montañas, frente al lago Nahuel Huapi–, un espacio ideal donde paradójicamente ocurría un intenso debate sobre las artes, la ciencia y la tecnología. El autor brasileño se lucía en sus exposiciones y asesorías, y se destacaba por la notable generosidad en el intercambio de ideas e información que brindaba a los participantes. Sus recorridos e influencia se expandieron por toda América Latina.

Un conferencista con acento

Machado solía iniciar sus presentaciones solicitando las disculpas por no dominar perfectamente la lengua castellana, una *boutade* que remitía a su texto "Todos los films son extranjeros" (2009). Fue mientras asistíamos al Festival Internacional de Artes Electrónicas y Video Transitio_MX (2005)[3], en el Centro Nacional de las Artes en la Ciudad de México, que conocimos personalmente a Néstor García Canclini. Aquel encuentro reunía dos maneras de pensar el continente latinoamericano. El concepto de hibridez cultural de García Canclini era citado a menudo por Machado en sus textos, el cual expandía a las artes audiovisuales tecnológicas y proponía abrir el juego a otras maneras de pensar tanto el continente como los medios:

[2] Fueron profesores de estos seminarios, en el período 1990-1994, Xavier Berenguer, Andrea Di Castro, Leandro Katz, Antoni Muntadas, Lourdes Portillo, Margarita Schultz, Janice Tanaka, Edin Vélez y Fabián Wagmister.

[3] Para más información sobre el festival, consultar: https://bit.ly/3f2czaQ. Acceso el: 5 nov. 2021.

> De cualquier forma, todo ese delirio interpretativo ya fue exhaustivamente cuestionado y superado por una cierta vertiente del pensamiento latinoamericano –Martín-Barbero (1993), Gómez (1991), Canclini (1998), para quienes el papel efectivo de los medios opera en las sociedades contemporáneas no es dado a priori, a través de alguna fatalidad histórica irremovible. (MACHADO, 2019, p. 78).

García Canclini lo invitó al coloquio que antecedió su exposición en Buenos Aires[4], y ello habilitó la publicación *Extranjeros en la tecnología y en la cultura* (GARCÍA CANCLINI, 2009). El texto de Machado "Todos los films son extranjeros", incluido en esta obra, resulta una rareza por su planteo respecto a la cuestión de la extranjería, considerando la versión original de las películas en sus traducciones a otras lenguas. Son las derivas lingüísticas y técnicas de estas inscripciones, tipográficas para los subtítulos y orales para los doblajes, que operan la traición de las traducciones. Machado, en su habla y escritura en español, manejaba vericuetos expresivos cuya elocuencia y agudos análisis se expandieron por toda Hispanoamérica. Pensar el cine y la tecnología en nuestro continente nos remite a una combinatoria de conceptos que este vincula a una cultura transversal de obras, tecnologías y contenidos para reflexionar sobre América Latina. Autores como Jesús Martín-Barbero, Néstor García Canclini, Ismail Xavier y el mismo Arlindo Machado son pilares de la teoría y los estudios culturales, ya que proponen otras clasificaciones con relación a las firmes categorías que se establecieron en torno a la tecnología y la cultura del continente, pensando convergencias y divergencias que exceden las fronteras nacionales.

En lo que respecta al campo del audiovisual, aquellas clasificaciones que se aplicaron al cine –militante, político, indigenista, tercer cine, el eterno retorno a la etiqueta del "nuevo cine", nacional o latinoamericano– parecen no responder a la riqueza de una producción híbrida, ya que excede tales categorías[5]. Es la propuesta de culturas híbridas elaborada por García Canclini y la de estudios combinados para el cine del continente por Ismail Xavier que convergen en Machado, debido a que en sus investigaciones incluía el conjunto de artes tecnológicas, es decir, cine, video, instalaciones y nuevas tecnologías.

[4] La exposición *Extranjerías*, curada por Néstor García Canclini y Andrea Giunta, se realizó en Espacio Fundación Telefónica de Buenos Aires en 2009. Para más información, consultar el sitio oficial del espacio: https://bit.ly/32VI44b. Acceso el: 5 nov. 2021.

[5] Al respecto, y a modo de ejemplo, es significativo lo planteado por Xavier acerca de "la contribución de los estudios comparativos supranacionales para el análisis de películas latinoamericanas", cuyo interés consiste "en desarrollar distintos ejemplos de estudios comparativos (…) planteando un diálogo sobre alternativas de formación de un corpus para estos estudios y sobre las cuestiones de método que es necesario tomar en cuenta para que resulten una contribución efectiva en el estudio del cine latinoamericano". (Información verbal brindada por Xavier en el curso intensivo en la Universidad del Cine, Buenos Aires, Argentina, en junio de 2019).

Machado analiza las ideas de Xavier sobre el cine y, en su momento, comentaba con entusiasmo la última versión de *O discurso cinematográfico* (2005), que amplía criterios contemporáneos de los nuevos caminos que adoptó el cine a fines del siglo pasado.

Machado fue un ávido lector y conocedor de la amplia gama de libros y teorías que circundan la cultura en general y el audiovisual como tal. La curaduría, el estudio de campo y los escritos que surgen del proyecto *Visionarios*[6] marcarían un nuevo punto de inflexión, pues Machado proponía una lectura histórica de las artes visuales tecnológicas del continente en un estudio comparativo transnacional que abordaba de manera transversal la historia de los medios. Esta comprendía al cine experimental, el repertorio de la televisión y al videoarte, las denominadas nuevas tecnologías. El texto "Pioneros do vídeo e do cinema experimental na América Latina" (2010), publicado en la revista *Significação*, resaltaba la ausencia de acervos comprensivos, y de hecho fue Machado que en este trabajo de campo[7] encuentra obras perdidas y recupera piezas desconocidas[8].

Un tema pendiente de resolver donde incluimos la propia producción de Machado en fotografía, cine y multimedia.



Figura 4: *Frame* y copia VHS del cortometraje experimental *Complemento nacional* (1978).
Fuente: Montaje del autor (2021).

El cine como expresión de concepto

Complemento nacional (1978), de Arlindo Machado, es un cortometraje experimental construido con base en archivos periodísticos de la época de la dictadura brasileña, cuando los gobernantes de facto organizaban actos públicos en la explanada

[6] "Voces y luces de un continente desconocido" (Itaú Cultural, 2008), proyecto liderado por Roberto Cruz.

[7] Investigación realizada junto a Marta Lucía Vélez.

[8] En ese mismo número 33 coincidimos en la idea de la conformación de archivos con base en otros criterios que permitan constituir repositorios programados y comparados de América Latina (LA FERLA, 2010).

del Congreso Nacional de Brasília. El título del *film* hace alusión a los noticieros que publicitaban la actividad gubernamental, cuya exhibición fue obligatoria en los cines de Brasil entre 1938 y 1985.

El gobierno de facto, que promovía la idea de "milagro brasileño", era documentado en los heroicos actos celebrativos, que también se transmitían por la televisión de la época. El registro de estos eventos oficiales, con sus discursos y arengas, que incluían la inauguración de obras públicas y la recepción de deportistas nacionales que lograban triunfos, conformaron una saga que Machado se apropia y desmonta a través de diversos recursos para realizar el cortometraje. La epopeya de la selección brasileña de fútbol, luego de haber ganado el Mundial de 1970 en México en que se coronó por tercera vez campeona del mundo, fue festejada con elocuencia en Brasília en ocasión del retorno del equipo al país. Las imágenes históricas de Pelé y el presidente Garrastazu Médici levantando eufóricos la copa Jules Rimet constituyeron un evento casi religioso. Las vistas de los jugadores de espaldas, ubicados en una plataforma, saludando a la multitud quedaron en la memoria de todo el país.

Esas imágenes oficiales, casi sagradas, son deconstruidas por Machado a través de variados recursos. La composición del sonido, los prolongados cuadros en negro en la imagen, la fragmentación de las secuencias originales y la ausencia de las voces de los locutores oficiales ofrecían una lectura crítica de la propaganda oficial de la llamada Quinta República, eufemismo que pretendía maquillar el gobierno dictatorial. Durante 1978, año de realización del corto, la selección argentina ganaba la Copa del Mundo de Fútbol en el peor momento de la dictadura militar. La desaparición de personas y la destrucción de la producción nacional en la aplicación de las teorías liberales marcaban una coincidencia que no reviste un hecho anecdótico, sino la causalidad en la lectura del *film* sobre las dictaduras del Cono Sur. El pensamiento teórico sobre esta época y la resistencia frente al sistema autoritario y la ideología del sistema militar son revisitados por Machado en *Os anos de chumbo* (2006). Una compilación conformada no solo de textos políticos, sino también de todo lo que pudo haber escrito Machado en ese período sobre el arte y los medios. El *film Complemento nacional*[9] es parte de estas reflexiones que van del cine a la literatura, en que el alto valor político se resignifica en esta tercera década del tercer milenio, considerando la situación política de América Latina, donde la ideología de aquellas épocas dictatoriales vuelve al poder por medio del voto popular.

[9] *Complemento nacional* fue el disparador conceptual de la muestra *Imagem não imagen* (2005), curada por Christine Mello, en la Galeria Vermelho de São Paulo.

¿Qué implica escribir sobre Machado frente a su ausencia?[10]. Un extraño desafío propuesto por la revista *Significação* en la edición n.º 57, que continúa con los homenajes de la edición anterior de escritos alegóricos sobre la obra y figura de este autor. El texto de Lucia Santaella (2021) relata la historia de una formación y diálogo transcurrido en el tiempo de la maestra con su maestrando, doctorando y luego colega, que es analizada desde el campo tanto intelectual como afectivo. Marcus Bastos (2021) propone una lectura de escritos de Machado sobre el videoarte en Brasil para trazar una posible genealogía de los medios. Y Patrícia Moran (2021, p. 12, traducción nuestra), en "Apresentação", justifica con pertinencia la propuesta de esta edición dedicada en parte a Machado: "Su fructífero camino, anclado en una escritura fluida y elegante, como destaca más de uno de los artículos, se aleja de la afectación académica". Una figura cuya trayectoria nunca recurrió a la autopromoción o al *branding* académico.

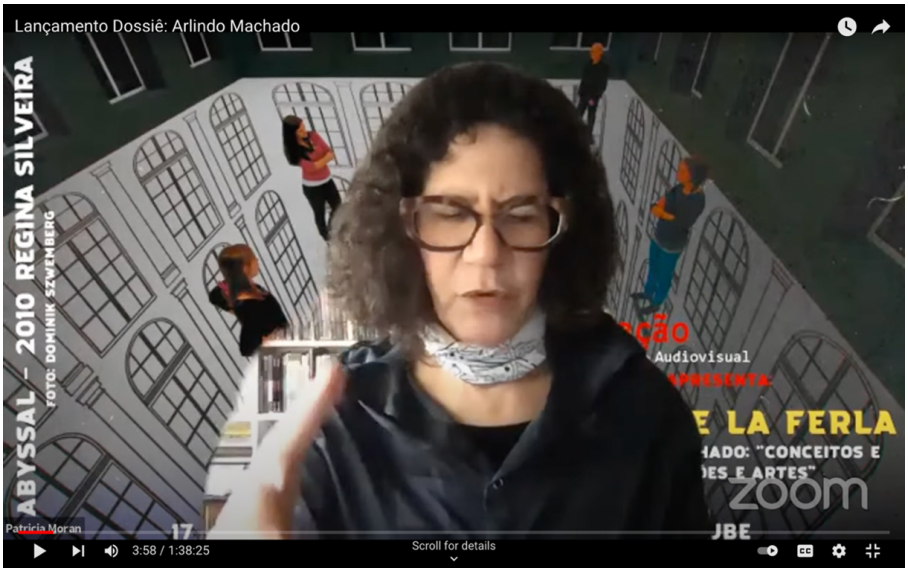


Figura 5: Lanzamiento del Dossier: Arlindo Machado (2021)[11].

Fuente: Foto capturada por el autor (2021).

[10] Para más información, consultar "Arlindo Ribeiro Machado Neto: 17 July 1949-19 July 2020: A multilingual, collaborative memorial", de Tania Fraga, Gilbertto Prado y Jorge La Ferla: https://bit.ly/3F6vfAR. Acceso el: 29 out. 2021.

[11] Así abre la edición de la revista: "A 56ª edição da *Significação: Revista de Cultura Audiovisual* é composta pelo dossiê "Arlindo Machado: Conceitos e processos poéticos nas comunicações e artes" em tributo ao pesquisador, escritor e professor referência nas áreas de comunicações e artes no Brasil e América Latina e pela seção "Artigos", que contempla cinema, televisão, literatura e festivais de cinema, em abordagens que privilegiam a estética e as teorias dos meios." (MORAN, 2021, p. 12).

Tapas y anamórfosis cronotópicas

En la edición n.º 56, la revista *Significação* reproducía en su portada una imagen de la obra *Abyssal* (2010), de Regina Silveira, en que cuatro personajes flotan en suspenso sobre la arquitectura que los contiene. Silveira, a lo largo del tiempo, acompañó a su amigo Machado con colaboraciones, en que la marca diseñada daba pistas de los conceptos del contenido de la obra. Es en este edificio imaginario que otros personajes de la mencionada edición, es decir, los autores de los textos, escriben sus bitácoras frente a la ausencia física de Machado. Son estos cuerpos ilustrados que anuncian desde la imagen sus miradas y líneas de lectura sobre Arlindo. Un intertexto colaborativo que desde lo visual rememora el vínculo conceptual y amistoso entre Silveira y Machado.



Figura 6: Tapa y contenidos de *Ensaios sobre a contemporaneidade* (1985/1993), de Arlindo Machado.
Fuente: Montaje del autor (2021).

Ensayos en forma de hipertexto

El *diskette* de 5 ¼¨ de Arlindo Machado, que atesoramos con la ilusión de tener un incunable, resiste como un fetiche frente a la desafectación por parte del mercado del *floppy disk o la imposición de la falacia de los NFT (Non Fungible Tokens)*. Si bien los textos de *Ensaios sobre a contemporaneidade: Volume 1* fueron reproducidos en diversas ediciones de libros y circularon en múltiples versiones no autorizadas en las redes, el vestigio objetual es otro remanente de la obsolescencia programada de soportes y programas de informática, y lo más significativo, es testimonio de otras escrituras practicadas por Machado. El primer texto "¿El fin del libro?", con una ironía de la pregunta retórica, anunciaba la intención del autor de escribir en soportes digitales, estableciendo vínculos intertextuales programados, que incluían imágenes y sonidos. Un primer paso de hipermedia que continuaría el proyecto *Eisenstein Multimedia* (ca. 1998).



Figura 7: Capturas del proyecto interactivo *Eisenstein multimedia* (ca. 1998), de Arlindo Machado.

Fuente: Montaje del autor (2021).

El interactivo *Eisenstein multimedia* (ca. 1998), desarrollado por Machado junto a alumnos de la Pontificia Universidad Católica de São Paulo (PUC-SP)[12], tuvo sus genealogías en los estudios de la lengua rusa del joven Arlindo y en su libro *Eisenstein: geometria do êxtasis* (1982). La investigación sobre la forma y la ideología del gran artista e intelectual de origen letón se continuó en el tiempo en Machado, ya que analiza con pasión los vericuetos del pensamiento y las creaciones de Serguéi Eisenstein. En un principio, estos estudios fueron pensados para seguir las escrituras expansivas que materialmente se inscribieron en *Ensaios sobre a contemporaneidade* (1985/1993), y que Machado pensó en un ambicioso proyecto de libro electrónico multimedia, que luego derivó a la referida propuesta hipermedia. Aquel libro de los años 1980 se continuó en el diseño del proyecto interactivo, con una interfaz que proponía variados recorridos con base en puntos analíticos de los *films* de Eisenstein, de los cuales incluía numerosos fragmentos, además de música, partituras, testimonios orales y animaciones virtuales, todo articulado en un árbol de navegación que ofrecía "una nueva modalidad de discurso, donde el texto verbal comparte con los otros medios la función significante de la aplicación como un todo" (MACHADO, 2000, p. 35).

El alto diseño de la tipografía, inspirada en la estética constructivista de inicios de siglo XXI, conforma un notable ensayo cuya estructura está dada por la programación, la variabilidad de la lectura y el diseño de la navegación. Este proyecto sobre Eisenstein, escrito por Machado, podría de hecho continuarse de diversas maneras, y por más que resulta problemático recuperarlo como tal, al menos quedan vestigios de su documentación. Un interactivo inconcluso que se asemeja a los proyectos del intelectual letón nunca realizados, cuyo caso más conocido es el *film ¡Qué viva México!* (1932/1979).

Resulta pertinente recordar que Eisenstein diseñó otras dos propuestas más complejas que nunca llegaron a filmarse: *El capital* (1927) –basado en la obra de Marx– y *La casa de cristal* (1926), que se convirtieron en obsesión de varios estudiosos y en inspiración de proyectos multidisciplinarios. La cinematografía, en su simulacro informático, sigue dependiendo de los esquemas ópticos y figurativos en su modo de representación institucional, pero solo ha sabido eludir las estructuras lineales a partir del cine experimental, el videoarte y estos proyectos de hipermedia. Eisenstein y Machado traspasaron los relatos *mainstream* del cine y la academia.

[12] Se trata de un prototipo diseñado por varios investigadores, principalmente por Fernando Fogliano, Silvia Laurentiz y Lúcia Leão, pertenecientes a un laboratorio liderado por Arlindo Machado en la PUC-SP.



Figura 8: Portada del libro *El paisaje mediático: sobre el desafío de las poéticas tecnológicas* (2000).

Fuente: Foto del autor (2021).

En estas extremidades de la Galaxia Gutenberg, el pensamiento de Machado experimenta las maneras en que sus ideas se podrían inscribir en el paisaje mediático en diversas plataformas y soportes. Pero es en el libro tradicional que perdura una memoria, a través de una serie de procesos clásicos que estuvieron en el origen del libro con un compendio antológico de los textos de Machado. Fue la propuesta de la editorial Libros del Rojas que, a fines del siglo XX, constituyó un logro editorial gracias al entusiasmo de su autor, quien seleccionó versiones de sus textos revisándolos en portugués desde São Paulo. El proceso de traducción y la coordinación de la publicación estuvo a cargo del escritor Gustavo Zappa, que desde Buenos Aires conformó un equipo apasionado por esta nueva aventura editorial. Culminada la primera versión y realizado el maquetado, Machado viajó por su cuenta a Buenos Aires y, durante una semana, revisó junto a su amigo Zappa la totalidad del libro, cuyo proceso y compendio fue analizado en la

introducción por Eduardo Russo. Así *El paisaje mediático: sobre el desafío de las poéticas tecnológicas* (2000) es al momento actual el mayor volumen publicado con textos de Machado en castellano, autorizado y verificado por el mismo autor.

Ediciones Ribeiro

La alta circulación de la obra escrita de Machado, en todas las escenas de la instrucción audiovisual y de estudios de comunicación, ejerció notable influencia en jóvenes artistas y realizadores del continente latinoamericano, cuya obra responde a un modelo de creador que opera con las poéticas inspiradas en el discurso del autor brasileño. Es decir, realizadores cuya obra va del cine al video y las nuevas tecnologías, y que surgen de una *praxis* creativa con las imágenes técnicas considerando una tensión entre la máquina mediática y sus imaginarios. La extensa saga de escritos de Machado sucedió de manera continua y cumple con el designio, como diría Vilém Flusser, de una escritura sin interrupciones a lo largo de medio siglo. Son testimonio de ello sus últimas publicaciones:

- *O olho, a visão e a imagem: revisão crítica* (Ribeiro Edições, 2019).
- *Discursos contra a insensatez: grandezas e misérias da comunicação* (Ribeiro Edições, 2019).
- *Análise do programa televisivo, junto a Marta Lucía Vélez* (Ribeiro Edições, 2019).
- *Outros cinemas: formas esquisexóticas de audiovisual* (Ribeiro Edições, 2019).

Este nuevo conjunto de libros de Machado, impresos luego de su partida, está conformado por escritos poco conocidos o inéditos, así como por textos previamente publicados. Son significativas las revisiones y reimpresiones que Machado realizaba sobre sus textos, considerando una reactivación intertextual de su obra en nuevas reescrituras y publicaciones. Uno de estos libros (quizás el más provocador), *Discursos contra a insensatez: grandezas e misérias da comunicação* (2019), concluye con "O quarto iconoclasmo" (El cuarto iconoclasmo" en español), texto que da comienzo a *El paisaje mediático: sobre el desafío de las poéticas tecnológicas* (2000); y que, en su momento, inició el libro *O quarto iconoclasmo e outros ensaios hereges* (2001), que reproducía los textos originales de todo el capítulo I de la edición argentina[13], que además contaba con el *posfácio* de Eduardo Russo[14], es decir, el mencionado prefacio de la edición argentina.

[13] Figuran en el Capítulo I: "El cuarto iconoclasmo y otros ensayos herejes": "El cuarto iconoclasmo", "Repensando a Flusser y las imágenes técnicas", "Cuerpos y mentes en expansión", "Ensayos en forma de hipermedia" y "La fotografía como expresión de concepto".

[14] Para más información, consultar: "Arlindo Machado en la Argentina: lecturas, impulsos y líneas de fuerza" (RUSSO, in press).

Estas reescrituras, entre el portugués y el español, evidencian un retorno permanente a los propios escritos y nos remite a una acepción del concepto informático de lenguaje compilatorio, que traduce códigos de escritura entre lenguajes de programación. En parte, puede entenderse como una metáfora de esta acción de relectura y revisión de archivos, pero también como una descripción de los procesos de inscripción en los programas procesadores de palabras y de medios. Un hipertexto que constituye un gran libro que podríamos titular "Machado por Machado" cuyo partido conceptual y sentido último residiría en la casa editorial que los aúna: Ribeiro Edições, y su sede que coincide con la última morada de Arlindo Machado Ribeiro Neto. Un privilegio haberlo conocido y mantenido una amistad a lo largo de las décadas, aún mejor su obra y su recuerdo.

Referencias

BASTOS, M. "O pensamento de Arlindo Machado e uma genealogia das artes do vídeo no Brasil". *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*, São Paulo, v. 48, n. 56, p. 33-53, 2021.

LA FERLA, J. (comp.). *Video cuadernos. Video, TV e Imagen Electrónica I*. Buenos Aires: Fundación Universidad del Cine; Nueva Librería, 1991.

LA FERLA, J. (comp.). *Video cuadernos V*. Parabolic Kogut. Textos sobre la obra de Sandra Kogut. Buenos Aires: Nueva Librería, 1993.

LA FERLA, J. (comp.). *Video cuadernos VI*. Textos de Arlindo Machado. Cine, video, TV e imagen numérica. Buenos Aires: Nueva Librería, 1994.

LA FERLA, J. "Por una praxis de archivo para las artes tecnológicas experimentales en América Latina". *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*, São Paulo, v. 37, n. 33, p. 43-61, 2010.

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

MACHADO, A. "Videos y lenguajes". *In:* LA FERLA, J. (comp.). *Video cuadernos.* Video, TV e imagen electrónica. Buenos Aires: Nueva Librería, 1991. p. 55-62.

MACHADO, A. *El paisaje mediático*: sobre el desafío de las poéticas tecnológicas. Buenos Aires: Libros del Rojas, 2000.

MACHADO, A. *Os anos de chumbo*: mídia, poética e ideologia no período de resistência ao autoritarismo militar (1968-1985). Porto Alegre: Salina, 2006.

MACHADO, A. "Todos los films son extranjeros". *In:* GARCÍA CANCLINI, N. *Extranjeros en la tecnología y en la cultura.* Buenos Aires: Ariel, 2009. p. 111-122.

MACHADO, A. "Pioneiros do vídeo e do cinema experimental na América Latina". *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*, São Paulo, v. 37, n. 33, p. 21-40, 2010.

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

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

MACHADO, A. *Outros cinemas*: formas esquisexóticas de audiovisual. São Paulo: Ribeiro Edições, 2019c.

MACHADO, A.; VÉLEZ, M. L. *Análise do programa televisivo*. São Paulo: Ribeiro Edições, 2019.

MORAN, P. "Apresentação". *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*, São Paulo, v. 48, n. 56, p. 12-19, 2021.

SANTAELLA, L. "Pensamento crítico em ação". *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*, São Paulo, v. 48, n. 56, p. 20-32, 2021.

XAVIER, I. *O discurso cinematográfico*: a opacidade e a transparência. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005.

sometido el: 12/11/2021 | aprobado el: 20/12/2021

DOI: 10.11606/issn.2013-7114.sig.2022.189813

Apontamentos sobre o Cinema Científico: Arlindo Machado

Notes on Scientific Cinema: Arlindo Machado

Jane de Almeida[1]

[1] Professora do Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura da Universidade Presbiteriana Mackenzie. Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). E-mail: janedealmeida@post.harvard.edu

Resumo: Arlindo Machado realizou filmes e escreveu artigos sobre um tipo de cinema pouco debatido pelo campo comunicacional chamado "cinema científico". Esse artigo discute suas ideias sobre o tema, articulando conceitos e a historiografia sobre as origens do cinema por meio de seus escritos sobre os pré-cinemas e os pós-cinemas. O diálogo com suas obras sugere questões a respeito da invisibilidade do cinema científico, das máquinas pré-cinemáticas e suas relações com a ciência, além de casos brasileiros de filmes científicos. A partir dos elementos abordados, especula-se a possibilidade de composição de uma linguagem que ultrapasse o mero registro de imagens. Ao final, discute-se sobre a estética e a ética do realismo atraente de imagens médicas e seus aspectos repulsivos, assim como sobre o simulacro integral das imagens astronômicas dos nossos dias.
Palavras-chave: cinema científico; pré-cinemas; invenção; imagens médicas, astronomia.

Abstract: Arlindo Machado made films and wrote articles about a type of cinema scarcely debated by the communicational field called "scientific cinema". This article discusses his ideas on the subject, articulating concepts and historiography about the origins of cinema by using his writings on pre- and post-cinema. The dialogue with his works suggests questions about the invisibility of scientific cinema, pre-cinematic machines, and their relationship with science, as well as Brazilian cases of scientific films. Based on the elements discussed, we speculate on the possibility of composing a language that goes beyond the mere recording of images. At the end, we discuss the aesthetics and ethics of the attractive realism of medical images and their repulsive aspects, as well as the integral simulacrum of today's astronomical images.
Keywords: scientific cinema; pre-cinemas; invention; medical images, astronomy.

Introdução

"O cinema científico tem mais futuro do que se pensa". Com essa frase, Arlindo Machado finaliza seu artigo sobre filme científico, publicado em 2014 na revista *Significação* (MACHADO, 2014, p. 28). A frase, que lembra a comentada sentença atribuída a Louis Lumière sobre o futuro do cinema, também subentende que o cinema científico não é presente no imaginário coletivo. Pode-se pensar em alguns motivos para tal assertiva, afinal, não é reconhecido por especialistas como um gênero cinematográfico, assim como não é um campo de pesquisa consolidado. O próprio Arlindo Machado (2014) afirma que "trata-se de um tema pouco ou quase nada discutido nos campos da teoria, da crítica e da historiografia cinematográfica" (p. 15).

Arlindo Machado realizou dois filmes científicos nos anos 1970, *A Influência do Álcool nas Atividades Psicomotoras* (1978) e *Sistemas Dopaminérgicos Cerebrais* (1979), em parceria com a Escola Paulista de Medicina (EPM). Também dirigiu, em coautoria com Irene Machado, o filme *Cubatão Transfigurada* (1981), um curta-metragem sobre a degradação ambiental. Esse último, apesar de a temática sugerir o campo da ciência, é uma obra experimental de cunho artístico, com imagens que denunciam a poluição da cidade associada a questões sociais da juventude. Em um contexto mais recente, ele talvez coubesse em alguma mostra de cinema científico ou festivais que estão a cada dia mais preocupados com as questões ambientais e mais abertos a propostas audiovisuais ousadas.

Quando apresenta sua experiência pessoal com o cinema científico, Machado relata seus dois primeiros trabalhos em parceria com o departamento de Psicobiologia da EPM e ressalta os aspectos do interesse e do comprometimento do grupo dos dois campos – o do cinema e o da ciência – com a temática explorada. Ele reconhece que o filme científico não pode ser um trabalho institucional de encomenda, como uma peça de publicidade contratada a um profissional audiovisual. Os realizadores devem estudar o assunto ao máximo para compreender os desafios dos cientistas e produzir dispositivos especiais para cada situação. No caso de *Sistemas Dopaminérgicos*, foram desenvolvidas "lentes especiais de aproximação e caixas com uma das paredes de vidro" para realizar as filmagens. Dessa forma, o cinematografista é também um inventor que pensa a máquina cinemática para além de sua natureza *prêt-à-porter*.

No entanto, apesar de promover uma participação bastante ativa dos realizadores, o cinema científico atrai um interesse restrito pelo campo. As publicações mais significativas sobre o assunto quase sempre estão relacionadas às pesquisas sobre os primeiros cinemas, o aperfeiçoamento das câmeras e a construção da linguagem cinematográfica. Apesar dos esforços de autores, não parece haver uma

circunscrição muito clara do que seja um campo ou um gênero fílmico. No universo anglo-saxão, há poucos cursos e departamentos relacionados ao tema, poucas especializações e disciplinas formadoras de cinema científico. Exemplos como o da University of Southern California (UCS), que mantém uma disciplina de imagens microscópicas no curso de Cinematic Arts sob a tutela do psicólogo e cientista da computação Richard Weinberg, são raros. A maior parte dos especialistas no assunto são professores em departamentos de tecnologia e humanidades, como é o caso de Jean-Baptiste Gouyon, na University College London (UCL) e Oliver Gaycken, na Maryland Institute for Technology in the Humanities (MITH). Inclusive, poucas revistas acadêmicas abordam o tema, mesmo internacionalmente. Uma delas, a Public Understanding of Science (PUS), fundada na Inglaterra nos anos 1990, em parceria com o Imperial College e o Science Museum de Londres, publica de 80 a 100 artigos anuais, mas no total de sua coleção de mais de 20 anos, apenas 58 artigos estão relacionados ao tema do cinema. A revista tem o objetivo de reunir pesquisas acadêmicas sobre ciência, independentemente da filiação disciplinar do pesquisador, para contribuir com a compreensão pública sobre ela. O que se observa é que há um campo de investigação mais bem definido sobre a divulgação da ciência e, dentro dele, alguns poucos elementos do cinema científico.

Por outro lado, no caso da França, uma certa ideia de cinema científico se apresenta mais integrada à história do cinema do país, em que seus personagens se confundem no campo da invenção. Essa relação se verifica nas palavras do crítico e teórico André Bazin, que afirma que, "quando Muybridge e Marey fizeram os primeiros filmes de investigação científica, não inventaram apenas a técnica do cinema, mas criaram ao mesmo tempo a mais pura de sua estética. Porque este é o milagre do filme científico, seu paradoxo inesgotável" (BAZIN, 1947, p. 145, tradução nossa).

Figuram essa tradição não apenas Muybridge e Marey, mas também o pai da microscopia em *time lapse*, Jean Comandon, e o cineasta do mundo biológico Jean Painlevé, autor que fez cruzar os caminhos das criaturas marinhas com o surrealismo. Com os franceses, as espiroquetas, os cristais líquidos, os fungos, os micróbios dos intestinos, os ouriços e polvos ganham nas telas suas versões de estrelas de cinema. Um dos importantes elementos dos experimentos de Comandon e Painlevé é a possibilidade de tornar visível o invisível, por meio de adaptações inventivas da câmera de cinema remodelada como um instrumento de visualização. Comandon acoplou sua câmera a microscópios, produziu ambientes especiais para suas filmagens, assim como Painlevé, que construiu um dispositivo especial de vidro

para suas filmagens aquáticas. Por meio dessas explorações, nós, os espectadores, somos seduzidos pela excitante curiosidade a respeito do mundo que nos habita e do mundo que habitamos e que não conseguimos perceber com nossos sentidos naturais.

Antes de todos eles, o astrônomo Jules Janssen havia desenvolvido um dispositivo fotográfico chamado "revólver", que se assemelhava a um canhão, para obter imagens do fenômeno conhecido como o Trânsito de Vênus, que ocorreu em 1874 (Figura 1). Uma equipe internacional comandada por Janssen foi a Nagasaki, no Japão, onde haveria grande visibilidade do fenômeno. A um astrônomo brasileiro, Francisco D'Almeida, caberia a tarefa de obter uma placa com várias fotografias da borda do sol que seriam colocadas em movimento com o objetivo de se verificar a distância entre a Terra e o Sol. Assim, o astrônomo Janssen se qualifica também como um precursor do cinema, sendo seu dispositivo considerado a "primeira câmera de cinema científico" (TOSI, 2005, p. 39). Joseph Leclerc, no documentário *Le cinéma au service de la science* (*O cinema a serviço da ciência*, 1945), afirma que Janssen teria criado o cinema astronômico e Comandon, o cinema microscópico.

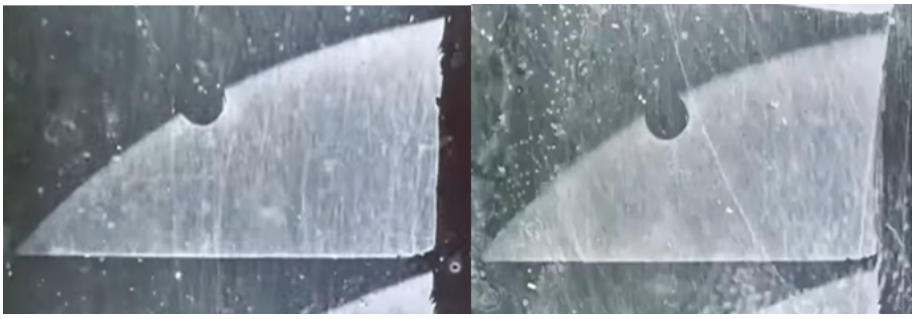


Figura 1: Imagens do Trânsito de Vênus

Na tentativa de consolidar um espaço próprio, foi fundado o Institut de cinématographie scientifique (ICS), em 1930, com a participação de Jean Painlevé. Na ocasião, o instituto arriscou elaborar uma categorização para um possível cinema científico com três classificações: filmes de pesquisa, filmes de popularização da ciência e filmes educacionais. Os filmes de pesquisa são aqueles que ampliam detalhes invisíveis, tornam visíveis os fenômenos micro e macroscópicos ou capturam a imagem de um fenômeno fugaz, por exemplo. Já os filmes de popularização da ciência, propagam a compreensão de algum assunto complexo, sem serem didáticos como os filmes educacionais que, por sua vez, são usados para ilustrar ou completar um curso. Assumindo que é difícil obter uma distinção clara entre "filmes científicos"

e "filmes técnicos", o instituto lamenta antecipadamente a dificuldade de categorização, já que muitos filmes poderiam se encaixar em diferentes qualificadores. Ainda hoje, parte dessa discussão é encontrada em festivais de filmes científicos, na tentativa de organizar o material que recebem e que apresentarão ao público. Naquela época, o ICS encontraria em Jean Painlevé a inspiração para a integração entre os dois mundos, pois "referências e filmografias especializadas se tornarão necessárias para cientistas sérios, assim como bibliografia é essencial para autores que desejam publicar sem incorrer na reprovação de seus predecessores" (PAINLEVÉ, 1956, p. 32, tradução nossa).

Arlindo Machado também arrisca articular a integração entre os dois universos e apresenta o cineasta como um cientista ou, no mínimo, alguém que sabe integrar-se ao saber solicitado pela pesquisa. Essa definição se assemelha a uma forma de pensar mais recente, como a do pesquisador Jean-Baptiste Gouyon, que se refere ao cineasta como um "parceiro igual e criador reflexivo de ciência" (GOUYON, 2015, p. 2). Interessante observar o temor do cineasta – e do cinema de forma geral – de se tornar apenas um coadjuvante da relação. Em um dado momento no artigo, Arlindo Machado menciona a antropóloga Margareth Mead justamente pela perspectiva de se pensar a fotografia e o cinema não apenas como meios de documentação da pesquisa antropológica, mas como "elementos catalisadores de experiências reveladoras no campo das relações humanas" (MACHADO, 2014, p. 17).

Um temor, mas também uma aspiração de uma participação particular nos caminhos da ciência. Para qualificar tais produções, Machado afirma que o resultado final geralmente não recebe o acabamento de um filme tradicional, com créditos e apresentações iniciais, montagem sofisticada e trilha sonora. Os filmes científicos são realizados com o objetivo de serem apresentados em ambientes de pesquisa para a discussão dos resultados ou fenômenos visualizados, e são "*works in progress*, evoluem juntamente com a pesquisa" (MACHADO, 2014, p. 18). Esse aspecto pode ser verificado desde os primórdios nos filmes de Jean Comandon, por exemplo, que, em 1909, filma pela primeira vez a bactéria causadora da sífilis, na época ainda denominada *Spirochaetta pallida*, logo depois categorizada como *Treponema pallidum*. O filme *Syphilis spirochaeta pallida* (1909) foi parte de sua tese de doutoramento sobre uma doença que na época não tinha cura e era considerada a "terceira grande peste". O microscópio muito potente de Comandon conseguia produzir uma iluminação oblíqua com a técnica "de campo escuro", de forma que os micro-organismos puderam se tornar visíveis e iluminados em um cenário particularmente cinematográfico. O jornal estadunidense *The New York Times* anunciou o evento com o título "Microbes caught in action" (MICROBES…, 1909). Depois desse evento, Charles Pathé e seus

colaboradores convidaram Comandon para sessões microscópico-cinematográficas no estúdio de Vincennes, onde puderam gravar e projetar, por meio do cinematógrafo, o universo então invisível (EPSTEIN, 2019). Durante anos, Comandon produziu seus filmes no estúdio Pathé e posteriormente no Instituto Pasteur, com as apresentações rudimentares de cartelas, sem qualquer apresentação de créditos finais e pouquíssima elaboração de montagem (LEFEBVRE, 2012). Mesmo em 1929, apesar do filme *La croissance des végétaux* (*O crescimento da planta*, 1929), de Jean Comandon, apresentar certa edição com cartelas explicativas e um relógio para reforçar a noção do tempo, ele continua sendo uma peça de apresentação científica. Comandon é apenas um exemplar que poderia ser estendido aos filmes cronofotográficos de Marey e Lucien Bull.

No caso do Brasil, o cinema científico tem uma trajetória bastante hesitante. Apesar da participação brasileira no experimento cinemático de Janssen, em 1874, o nosso astrônomo Francisco Antônio D'Almeida não divulgou cientificamente sua participação, e nós a conhecemos apenas por meio dos franceses. A missão ao Japão foi muito criticada no Brasil, com alegações de que era desnecessária para um país com tantos problemas sociais. O imperador Dom Pedro II foi satirizado pela revista *Illustrada*, publicação abolicionista satírica que alegava que o imperador vivia com a cabeça no céu e os cientistas brasileiros eram apenas "carregadores" de instrumentos (ALMEIDA; SILVA; SUPPIA; STALBAUM, 2017). Segundo o astrônomo Rogério Mourão, a missão astronômica posterior, em 1882, conseguiu uma medição bastante precisa da paralaxe solar, e ambas, a de 1874 e a de 1882, foram consideradas positivas pela comunidade científica (MOURÃO, 2004b), assim como o pequeno filme de Janssen se provou bastante produtivo para o campo da astronomia.

De um ponto de vista mais geral, pode-se considerar que o filme científico tenha surgido no Brasil na década de 1910, com iniciativas de divulgação científica, como a da Fundação Roquette Pinto. Há também registros de filmes feitos sobre a luta contra a febre amarela pelo Instituto Oswaldo Cruz, em 1911 (OLIVEIRA, 2006). Arlindo Machado chama atenção para o exemplo brasileiro mais bem sucedido do cinema científico: Benedito Junqueira Duarte, fotógrafo premiado e crítico de cinema em jornais paulistanos que realizou filmes científicos entre o fim dos anos 1940 e o início dos anos 1970. Duarte ficou conhecido fora do campo por causa da filmagem do primeiro transplante cardíaco latino-americano, realizado pelo cirurgião Euryclides Zerbini, em 1968, que recebeu grande atenção da mídia brasileira na época (BRAILE; GODOY, 2012).

Conforme registrado no banco de dados da Cinemateca Brasileira, o primeiro filme científico de Benedito Junqueira Duarte se chama *Apendicectomia*, e foi realizado em 1949 (SILVA, 2020). Trata-se de um curta-metragem, 35 mm e

preto e branco – sem outras referências ou metadados. No total, a base de dados da Cinemateca Brasileira contém 261 referências de filmes de Duarte, e pode-se presumir pelos títulos que 204 tenham caráter "científico"[2]. Para Arlindo Machado, Junqueira Duarte "é um caso *sui generis*", pois apesar de ter tido uma carreira vertiginosa como fotógrafo, cineasta, crítico de filmes e ativista político, realizou, segundo ele mesmo, mais de 500 filmes (DUARTE, 1970) (Figura 2). B. J. Duarte apresentou seus filmes científicos internacionalmente e recebeu prêmios pela sua cinematografia no Festival Internacional do Cinema Médico de Nantes (1968) e no Festival Britânico de Filmes Científicos (1964), além de vários prêmios de "Cinema de Cirurgia e Médico", em Roma, em 1966, 1968 e 1969 (DUARTE, 1970). Toda essa produção tem sido pesquisada cuidadosamente pela historiadora Márcia Regina Barros da Silva, com extensa lista de publicações sobre o cineasta e seus filmes.

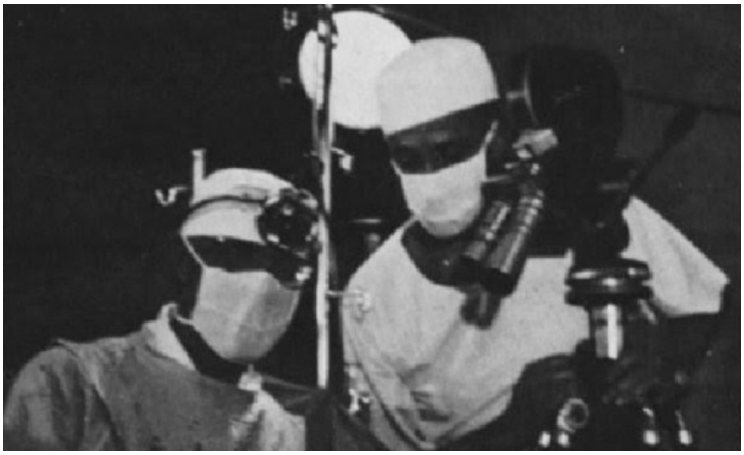


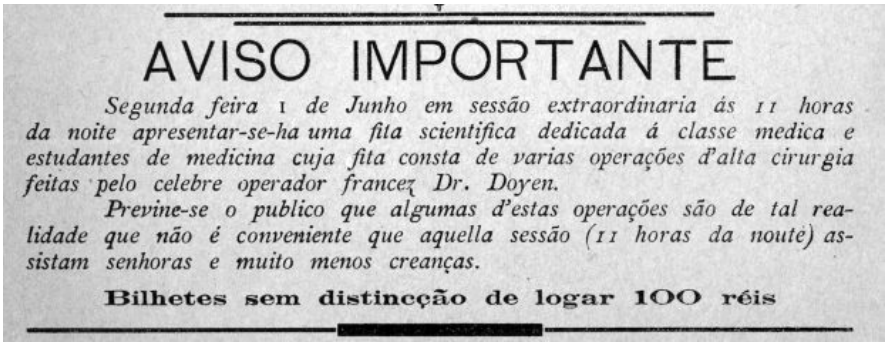
Figura 2: B. J. Duarte filmando a cirurgia executada por Euryclides Zerbini
Fonte: Duarte (1970).

Além disso, Arlindo Machado demonstra como o teórico de cinema B. J. Duarte foi pioneiro ao articular sua prática com a teoria, argumentando que, no artigo "O Filme científico", de 1970, o autor "arrisca uma hipótese bastante ousada: a de que o cinema científico foi o primeiro 'gênero' cinematográfico da história desse meio e, mais que isso, ele foi o gênero que engendrou a tecnologia básica disso que hoje chamamos de cinema" (MACHADO, 2014, p. 20). Essa é justamente a tese do

[2] Benedito Junqueira Duarte comenta ter realizado mais de 500 filmes científicos sobre os temas "da medicina, da cirurgia, da biologia, da genética" (DUARTE, 1970, p. 34). Márcia Regina Barros da Silva relata que em sua biografia abreviada constam 227 filmes (SILVA, 2020).

pesquisador italiano de Virgílio Tosi, em *Cinema antes do Cinema*, escrito nos anos 1990, uma versão ampliada de publicações realizadas a partir de 1977. Outra obra que apresenta ideias semelhantes é a de Laurent Mannoni, *Le Grand art de la lumière et de l'ombre*: *archéologie du cinéma*, escrita em 1994, na qual o autor apresenta as máquinas fantasmáticas de sombras como precursoras do cinema, a partir de suas aproximações com cientistas rodeados de charlatães. Ambas as publicações são posteriores à de B. J. Duarte que traça um panorama arqueológico do filme científico bastante semelhante ao de Tosi e de Mannoni, embora conciso. Nele, Duarte (1970) considera os filmes de cirurgias e de medicina de maneira geral como "ramos do cinema científico" (p. 38).

Na história do cinema francês, um personagem bastante peculiar também filmou cirurgias: o Dr. Eugène-Louis Doyen. O cirurgião adquiriu uma câmera para filmar suas cirurgias logo que assistiu a uma das exibições dos irmãos Lumière. Com o objetivo de ensinar os estudantes que dificilmente teriam acesso à sala do teatro cirúrgico, Doyen filma inúmeras cirurgias de forma muito próxima, sendo a mais famosa a separação das irmãs siamesas Radica e Doodica, indianas que já eram curiosidades de *freak shows* (BAPTISTA, 2005). Até hoje, no século XXI, a crueza das cirurgias filmadas faz fechar os olhos da audiência contemporânea, mesmo aquela acostumada aos horrores sangrentos dos filmes de violência dos últimos anos. Os filmes de Doyen ironicamente saíram de seu controle e foram vendidos para exibições em *vaudevilles* e circos em vários países da Europa no início do século XX. De acordo com Thiago Baptista, um colaborador oportunista chamado Ambroise-François Parnaland, teria sido o responsável pelas exibições que manchariam a reputação do cirurgião e o levariam a proibir a exibição de seus filmes. Só mais tarde, depois de compilados como *Conferências cinematográficas*, é que a exibição dos filmes foi permitida por Doyen (Figuras 3 e 4), desde que acompanhados com leituras de textos (BAPTISTA, 2017).



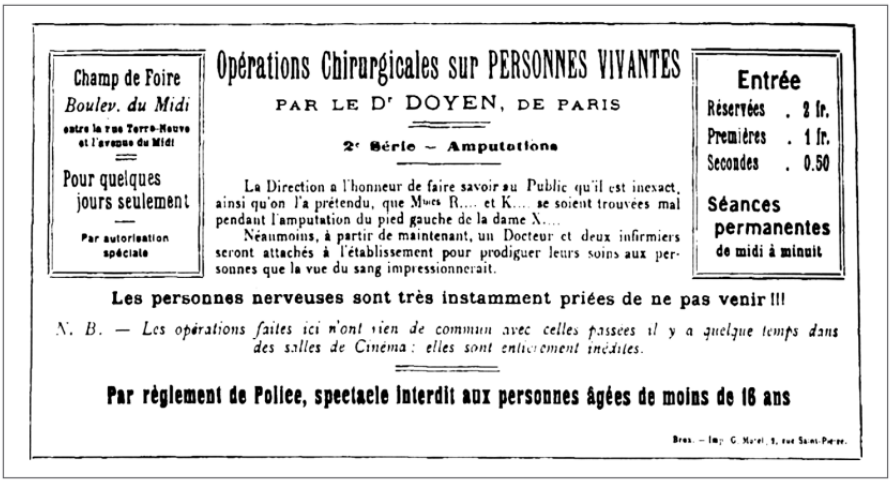
AVISO IMPORTANTE

Segunda feira 1 de Junho em sessão extraordinaria ás 11 horas da noite apresentar-se-ha uma fita scientifica dedicada á classe medica e estudantes de medicina cuja fita consta de varias operações d'alta cirurgia feitas pelo celebre operador francez Dr. Doyen.

Previne-se o publico que algumas d'estas operações são de tal realidade que não é conveniente que aquella sessão (11 horas da noute) assistam senhoras e muito menos creanças.

Bilhetes sem distincção de logar 100 réis

Figura 3: Congresso Internacional de Medicina e Cirurgia de 1906, Lisboa.
Fonte: Baptista (2017).



Champ de Foire
Boulev. du Midi
entre la rue Terre-Neuve et l'avenue du Midi

Pour quelques jours seulement

Par autorisation spéciale

Opérations Chirurgicales sur PERSONNES VIVANTES

PAR LE Dr DOYEN, DE PARIS

2e Série — Amputations

La Direction a l'honneur de faire savoir au Public qu'il est inexact, ainsi qu'on l'a prétendu, que Mmes R.... et K.... se soient trouvées mal pendant l'amputation du pied gauche de la dame X....

Néanmoins, à partir de maintenant, un Docteur et deux infirmiers seront attachés à l'établissement pour prodiguer leurs soins aux personnes que la vue du sang impressionnerait.

Entrée
Réservées . 2 fr.
Premières . 1 fr.
Secondes . 0.50

Séances permanentes
de midi à minuit

Les personnes nerveuses sont très instamment priées de ne pas venir !!!

N. B. — Les opérations faites ici n'ont rien de commun avec celles passées il y a quelque temps dans des salles de Cinéma : elles sont entièrement inédites.

Par règlement de Police, spectacle interdit aux personnes âgées de moins de 16 ans

Bruxelles — Imp. G. Mariel, 3, rue Saint-Pierre.

Figura 4: Publicidade de filmes de Doyen
Fonte: Androutsos, Diamantis e Vladimiros (2008).

A Baptista, diretor de conservação da Cinemateca Portuguesa, coube a supervisão da restauração da coleção mais completa de Doyen, em Lisboa. Ele relata o curioso mito de que os filmes Doyen teriam causado desmaios àqueles que conseguiam assisti-los, o que acredita ser um caso de "terror de arquivo" (BAPTISTA, 2017). Outro exemplo interessante sobre a recepção desses filmes é o de uma exibição recente, em Luxemburgo, para resgatar o local onde teriam sido exibidos 100 anos antes. Assumindo a angústia causada pelos filmes, a curadoria decidiu entregar sacos de vômito para a audiência, além de promover um debate sobre a ética da espetacularização da imagem médica e o "excesso de realidade" das cenas (BERTEME; DAHLEN, 2012). O que se refere aqui a respeito do "excesso de realidade" é um tipo específico de relação escópica do olho que negocia sua atração com a crueza da imagem corporal de origem científico-biológica, um movimento que repele e atrai ao mesmo tempo.

Esse é um debate complexo que encontra certa ressonância nos efeitos da estetização da imagem. No caso de B. J. Duarte, são os detalhes dos procedimentos exaustivos de composição estética que chamam a atenção. Ele afirma que o filme científico não deve abandonar o artístico por causa de suas preocupações didáticas, e adverte que cineastas de filmes científicos tendem a não se preocupar com a estética, pois pressupõem que a fidelidade técnica seja suficiente para a tarefa. Ele sustenta que o "científico" não deve evitar o "artístico", pois é possível criar um "clima dramatizado" com uma "iluminação funcional". Detalhando os procedimentos da experiência, Duarte escreve:

> Se sobre cirurgia exige uma fidelidade de cor indispensável à informação e ao desenvolvimento lógico do tema, se num filme sobre cirurgia abdominal é preciso obter-se todos os matizes do vermelho e do azul contidos na cavidade, desde o arroxeado da vesícula biliar, desde o pardacento do fígado, até o rosa da bolsa gástrica, estriado pelo rubro vivo das artérias, ou o mais denso das veias que a irrigam, se é imprescindível obter essa objetividade cromática, nada impede o cinegrafista de, com uma iluminação funcional, dramatizar este fiel conjunto de cores e matizes, criando em sua obra o próprio clima, tão altamente dramatizado de uma sala de operações. (DUARTE, 1970, p. 38)

Para Duarte, o uso de luvas bicolores, uniformes médicos de cor azul, gazes e compressas podem ajudar a obter composições dramáticas de cor. No entanto, a composição de cores, que é uma preocupação habitual das artes e do cinema, torna-se perturbadora no contexto cirúrgico. O realismo dos órgãos humanos alcança certa brutalidade nos adjetivos de cor, levando a um mal-estar de efeito cômico.

A estética do filme científico

Sem chegar a um extremo estilizante, algumas preocupações estéticas também se verificam nas palavras de Arlindo Machado quando descreve as suas próprias experiências com os filmes científicos: ambiente limpo, melhor visualização em termos de luz e enquadramento, proximidade das câmeras, a captação dos sons naturais. Em A *Influência do Álcool nas Atividades Psicomotoras* (1978), com roteiro e direção de Arlindo Machado, observa-se que a preocupação didática é o eixo dominante do filme. Os enquadramentos elegantes, com posicionamento dos objetos e atores com proporções harmoniosas e clássicas, fazem o revezamento entre os planos mais distantes e aqueles mais aproximados que descrevem os objetos mencionados na narração. Sem comprometer o didatismo, a trilha sonora de suspense da abertura do filme é um contraponto da objetividade cênica. A psicóloga da CET Gilda Freitas Dias e o professor da Escola Paulista de Medicina Sérgio Tufik são os narradores do experimento no qual um ator (sem descrição específica nos letreiros) se submete aos processos da pesquisa de forma passiva, evidenciando o caráter objetivo da ciência (Figura 5). Há contribuições visuais atraentes, como o corte das situações de simulação dos testes com carros de games, visando à acuidade motora em oposição aos carros reais da estrada, além das animações com gráficos que esclarecem os

resultados obtidos com outros grupos da pesquisa, antecipando os tempos de imagens da visualização computadorizada de hoje.



Figura 5: Imagens do filme *Influência do Álcool nas Atividades Psicomotoras* (1978), com o professor Sergio Tufik.

Fonte: A Influência… (1981).

O outro filme, *Sistemas Dopaminérgicos Cerebrais* (1979), é bem mais ousado, desde o princípio. Com a direção de Arlindo Machado, o roteiro foi elaborado em parceria com o professor Tufik e o fotógrafo José Roberto Sadek. Nele, os atores são os ratos. Sem deixar de ser didático, os planos iniciais, depois da abertura, com duas caixas-latas amarelas ocupando o quadro de fundo preto enunciam uma preocupação formal que aponta para a primazia do domínio visual cinematográfico. O que está em jogo no filme é o sono paradoxal em mamíferos e os efeitos de sua privação – obtida através da indução de drogas. Apesar do resultado pretender ser um modelo para o humano, só as mãos humanas estão presentes no filme. De resto, objetos, instrumentos e ratos. O experimento vai sendo realizado e, à medida que os ratos privados de sono são dopados, tornam-se agressivos e lutam dentro de suas gaiolas até o sangramento. Essa armadilha de captura do olho humano pelo excesso de realidade das imagens da ciência é particular do gênero (ou suposto gênero). Como foi comentado anteriormente, o mesmo efeito ocorre com as cirurgias filmadas de Doyen ou com os inúmeros

filmes de B. J. Duarte que mostram os órgãos humanos, quando retirados de seus contextos. No caso dos ratos de *Sistemas Dopaminérgicos*, a proximidade dos animais em cenário limpo é obtida por uma câmera que os revela de forma estranhamente familiar. Sem que tenham um formato corporal particularmente semelhante ao dos homens, é impossível não ver, naqueles roedores, boxeadores lutando até à exaustão.

O cinema científico contaminando o cinema

No ano seguinte ao filme de Machado, o cineasta francês Alain Resnais lança *Mon oncle d'Amérique* (*O meu tio da América*, 1980), um filme incrivelmente contaminado pelo cinema científico e que mostra dois ratos lutando em planos muito semelhantes aos de *Sistemas dopaminérgicos*. O filme apresenta longamente as teorias do cirurgião francês Henri Laborit com imagens de objetos e animais, mostrando vários aspectos da neurofisiologia, incluindo a biografia do próprio médico e seus estudos sobre o cérebro. Com o foco em elementos da ação e inibição dela com suas formas de escape, como a agressividade, Laborit entra em cena em seu laboratório como narrador de suas teses. Ele assim introduz os personagens fictícios sobre os quais suas análises se desenvolvem em forma de filme. Nesse caso a ficção é usada para esclarecer as teses da fisiologia do cérebro de Laborit por meio de três personagens que irão enfrentar desafios em suas vidas, apresentando diferentes respostas. O filme modular em forma de jogo passa a ser também um filme sobre o cinema, à medida que são introduzidas cenas do cinema francês nos momentos de decisão dos personagens. Ilustrando os comportamentos dos personagens, cenas com ratos reais em "caixas de Skinner" são mostradas a partir de suas respostas a cada estímulo e as punições recebidas. Em alusão ao convívio de casais, quando os ratos são colocados juntos na caixa, lutam como boxeadores (Figura 6).

Os dois filmes juntos são uma coincidência curiosa, que compreende universos distintos, mas semelhantes a respeito da maneira com que se conduz a máquina do cinema e sua historicidade. O filme de Resnais conta com uma produção generosa, com atores reconhecidos como Gérard Depardieu e Roger Pierre, e foi premiado no Festival de Cannes. O filme de Machado é um experimento científico, obscuro, como esse tipo de filmagem tem sido tratada. Não há comparação possível em suas propostas e perspectivas, mas há uma coincidência visual incrível pelo interesse pelos ratos antropomorfizados pela câmera (Figuras 6 e 7). Talvez aí resida o futuro que não se percebe do cinema científico.



Figura 6: Imagens de *O meu tio da América*
Fonte: Mon oncle… (1980).



Figura 7: Imagens do filme *Sistemas dopaminérgicos*
Fonte: Sistemas… (1979).

Arlindo Machado talvez tenha percebido um futuro para o cinema científico pelo fato de tê-lo enunciado em seus escritos sobre o passado do cinema. Sem que o ponto central seja a ciência, Machado reúne, em forma de livro, materiais que havia produzido em diferentes pesquisas sobre os ancestrais do cinema, com a designação "pré-cinemas". No livro publicado em 1997, esse conteúdo foi dividido em duas partes, as "origens do cinema", na qual reflete sobre Reynaud, os espetáculos de fantasmagorias de Robertson, a decomposição do movimento de Marey e Muybridge, além de Plateau e o "cinema das origens", que tem sido chamado de cinema primitivo ou primeiros cinemas. *Pré-cinemas & pós-cinemas* é um livro marcante de uma geração de pesquisadores de comunicação, cinema e mídias, que tem a vidência de associar a produção das origens do cinema com a produção de filmes e vídeos da contemporaneidade.

Ao introduzir os dispositivos visuais anteriores ao nascimento do cinema, Machado adverte que os homens da ciência, "positivistas de formação, (como) Marey e Londe só conseguiam se interessar pela primeira parte do processo cinematográfico, a análise/decomposição dos movimentos em instantes congelados, não vendo qualquer interesse científico no estágio seguinte, a síntese/reconstituição dos movimentos pela projeção na sala escura" (MACHADO, 1997, p. 19). O mesmo se daria com Muybridge ou Janssen, ambos estavam interessados apenas na primeira parte do processo. Foram outros encontros, como o de Méliés e Lumière com as máquinas – além do imaginário de charlatães, ilusionistas, curiosos e artistas – que construíram o que se conhece como cinema. Continuando esse debate, Machado (1997) elabora a questão: "poder-se-ia falar de uma incompetência da ciência para se dar conta do cinema como fenômeno?" (p. 21). Sua resposta é a de que o cinema foi inventado "às cegas", por tentativa e erro. Assumindo que a invenção do cinema está conectada intrinsecamente aos experimentos científicos, Joseph Plateau é o cientista que persegue a questão de base da invenção das máquinas de cinema, tentando compreender o fenômeno da persistência da retina. Plateau, com seu dispositivo, o fenaquistiscópio, acreditava que a ilusão do movimento das imagens se devia a uma imagem fixada na retina que preenchia as interrupções realizadas pelos raios do disco, juntando os desenhos sucessivos. No entanto, Machado (1997) adverte que "o fenômeno da persistência da retina nada tem a ver com a sintetização do movimento: ele constitui, aliás, um obstáculo à formação das imagens animadas, pois tende a sobrepô-las na retina, misturando-as entre si" (p. 20). Assim, o que "salvou o cinema como aparato técnico foi a existência de um intervalo negro entre a projeção de um fotograma e outro, intervalo esse que permitia atenuar a imagem persistente que ficava retida pelos olhos" (MACHADO, 1997, p. 20). Ou seja, a ciência não teria conseguido criar uma linguagem com a máquina como o

cinema conseguiu. Como consequência, isso significaria que o cinema científico estaria fadado a registrar fenômenos e não construir uma linguagem própria?

Os futuros do cinema científico

Voltando à frase que deu início a esse artigo, por que então não se "pensaria" em um futuro deste tipo de cinema, com um passado tão curioso e envolvente? Pode-se supor que o cinema científico também tenha sido recalcado pelo modelo narrativo vigente depois de David Griffith, conforme a tese da relação entre os pré-cinemas e os pós-cinemas. Ou seja, os cinemas criativos anteriores ao cinema hollywoodiano (Griffith como eixo desse cinema) perderam-se durante anos e só foram "liberados" pelas novas tecnologias como o vídeo e o filme digital. Seguindo tal raciocínio, esse seria um dos motivos que tornaria também "invisíveis" os filmes científicos pré-cinemáticos aos olhos dos críticos e historiadores. Dessa forma, o resgate de tais filmes vai se dar justamente com a conexão entre os dois períodos, na tentativa de se compreender os filmes científicos que foram produzidos antes dos "filmes", por assim dizer. O que se "pensa" na frase de Machado teria relação ao seu não reconhecimento durante certo tempo em que a forma de se pensar o cinema é modelada por determinado pensamento sobre o que seria o cinema. Tom Gunning, um historiador referencial sobre as origens do cinema, ao escrever a introdução do livro de Mannoni, afirma que "o cinema é apenas parte de uma ampla cultura visual que se encontra na interseção da ciência moderna e da mídia moderna" (GUNNING, 2000, p. xxx).

Sobre o futuro do cinema científico, é coerente pensar que Machado entende que as possibilidades liberadas pelas novas mídias para produção e divulgação pública podem lançar novas perspectivas, também por causa da diversidade de linguagens e formatos. Para ele, *Powers of ten* (1977), de Charles e Ray Eames, e a série da televisão BBC *Supersense* (1988) são exemplos de produções mais recentes da intersecção entre cinema e ciência. Os recursos do *zoom in* e *zoom out* da câmera são aplicados para demonstrar a lógica perceptiva do micro e do macro tão familiares dos cientistas, no caso de *Powers of ten*. No caso de *Supersense*, Machado argumenta que a tradução intersemiótica é a operação realizada para demonstrar os sentidos dos animais para uma audiência de humanos com seus cinco sentidos naturais, diante de uma tela audiovisual. Mais apropriadamente, segundo ele, um caso de tradução biosemiótica que conduz a um processo amigável de relação com os animais por meio da comunicação, no lugar do adestramento (MACHADO, 2014). Mesmo que ambos os filmes usem recursos tecnológicos avançados, é a capacidade de construção de linguagens fílmicas que poderá traduzir os elementos da ciência. Mas cada construção de linguagem, como recursos de montagem dentro do quadro para mostrar o campo escópico dos tubarões, é uma resposta a um desafio colocado pela ciência.

Pode ser que parte do interesse de Arlindo Machado pelo assunto do cinema científico, além de um resgate sobre as experiências pessoais no campo, seria justamente o de retomar o ritual da invenção. Seus experimentos com a ciência vão lhe oportunizar a possibilidade de inventar e adaptar máquinas de forma subversiva, quase "flusseriana", para citar um autor caro a Machado. Infelizmente não consegui encontrar imagens das filmagens da Escola Paulista de Medicina, mas as caixas com paredes de vidro que menciona no artigo remetem-nos a imagens icônicas da historiografia do cinema científico, como as de Painlevé realizando seus filmes. Machado, em artigo sobre a obra do cineasta alemão Alexander Kluge para a televisão, elabora uma visão coerente com seu posicionamento sobre o cinema como forma de pensar, a partir dos instrumentos:

> O pensador de hoje já não é mais um intelectual empedernido, refugiado em seu escritório, já não se senta mais à sua escrivaninha, diante de seus livros, para dar forma ao seu pensamento, mas constrói as suas ideias manejando instrumentos novos – a câmera, a ilha de edição, o computador –, invocando ainda outros suportes de pensamento: sua coleção de fotos, filmes, vídeos, discos – sua midiateca, enfim. […] O entendimento do mundo contemporâneo já não é mais algo que se possa praticar apenas com o recurso da linguagem verbal. Antes, ele é algo que resulta de uma radical investida em direção a um pensamento audiovisual pleno, construído com imagens, sons e palavras que se combinam numa unidade de ordem superior, de nível mais complexo. (MACHADO, 2007, p. 87)



Figura 17: Jean Painlevé filmando
Fonte: Alchetron[3].

[3] Disponível em: https://bit.ly/3G1pw0w. Acesso em: 5 jan. 2022.

Para finalizar, dois outros pontos característicos do cinema científico: o excesso de imagens e o excesso de realidade. Machado, fechando seu artigo, evoca a "*imagerie*" dos laboratórios e hospitais, cujo excesso o leva a ter a impressão de estar em uma sala de cinema futurista. Apesar de sua generosidade a respeito do problema, o excesso de imagens desse tipo causa reações complexas e adversas. Algumas imagens de feição "científica" clamam pela nossa atenção em websites gratuitos, como uma versão contemporânea dos *freak shows*. Elas geralmente escapam do domínio da ciência, por descuido ou deliberadamente. Ou simplesmente foram feitas com uso de tecnologia de imagem disponível e a proximidade do corpo. Sem que possamos evitá-las, um clique errado faz surgir um mundo abjeto diante dos nossos olhos. Mas abjeto para quem? Afinal, elas se multiplicam justamente porque atraem. Novamente, a atração e a repulsão *voyeur* de uma certa imagem científica (e seu "paradoxo inesgotável") têm a mesma materialidade que inspirou debates sobre os limites da representação no cinema.

A sala de cinema futurista de Arlindo Machado tem mais semelhança com as imagens do sublime astronômico, com brilhos e efeitos atrativos produzidos hoje em dia por animação computadorizada que desenvolve um simulacro integral que faz as vezes do contracampo em pequenos filmes científicos do século XXI. Esse, aliás, é um assunto que gostaria de ter tido a oportunidade de discutir com Arlindo: o realismo das animações científicas.

Referências

"MICROBES caught in action. Moving pictures of them a great aid in medical research". Nova Iorque, 31 out. 1909. Disponível em: https://nyti.ms/32KgW7I. Acesso em: 2 mai. 2021.

ALMEIDA, J.; SILVA, C. I.; SUPPIA, A.; STALBAUM, B. "Passages on Brazilian scientific cinema". *Public Understanding of Science*, London, v. 26, n. 5, p. 579-595.

ANDROUTSOS, G.; DIAMANTIS, A.; VLADIMIROS, L. "The great surgeon Eugène Doyeb (1858-1916) and his disputable treatments of cancer". *Journal of BUON*, [*s. l.*], v. 13, p. 445-453, 2008.

BAPTISTA, T. "Il faut voir le maître: a recent restoration of surgical films by E. L. Doyen (1859-1916)". *Journal of Film Preservation*, Brussels, v. 70, p. 42-50, 2005.

BAPTISTA, T. "Os filmes do Dr. Doyen". *À Pala de Walsh*, [*s. l.*], 28 set. 2017. Disponível em: https://bit.ly/32ukYBA. Acesso em: 25 mai. 2021.

BAZIN, A. "Beauté du hazard". *L'Ecran français*, Paris, v. 121, p. 144-147, 1947.

BERTEME, C.; DAHLEN N. "Back to the future: early cinema and late economy of attention. An interim report about the crazy cinematógraphe". *In*: LOIPERDINGER, M. (org.). *Early cinema today*: the art of programming and live performance. New Barnet: John Libbey, 2012. p. 79-106.

BRAILE, D. M; GODOY M. F. História da cirurgia cardíaca no mundo. *Revista Brasileira de Cirurgia Vascular*, São Paulo, v. 27, n. 1, p. 125-134, 2012.

DUARTE, B. J. "O filme científico". *Revista Filme Cultura*, Rio de Janeiro, v. 14, p. 34-39, 1970.

EPSTEIN, S. "The way they move". *Los Angeles Review of Books*, Los Angeles, 25 dez. 2019. Disponível em: https://bit.ly/3qypK8Z. Acesso em: 15 mai. 2021.

GOUYON, J.-B. "Science and film-making". *Public Understanding of Science*, London, v. 25, p. 17-30, 2015.

GUNNING, T. "Introduction". *In*: MANNONI, L. *The great art of light and shadow*: archaeology of the cinema. Exeter: University Exeter Press, 2000. p. xix-xxx.

LEFEBVRE, T. "Les 'films-leçons' du docteur Comandon". *Cinéma et science. Cinéma scientifique et médical*, Alliage, v. 71, n. 1, p. 26-34, 2012.

MACHADO, A. "Kluge e a televisão". *In*: ALMEIDA, J (org.). *Alexander Kluge*: o quinto ato. São Paulo, Cosac & Naify, 2007. p. 77-88.

MACHADO, A. "O cinema científico". *Significação*, São Paulo, v. 41, n. 42, p. 15-29, 2014.

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

MOURÃO, R. "The Brazilian contribution to the observation of the transit of Venus". *In*: KURTZ, W. (org.). *Transits of Venus (IAU C196)*: new views of the solar. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. p. 154-160.

OLIVEIRA, B. J. "Cinema e imaginário científico". *História, Ciência, Saúde*, Rio de Janeiro, v. 13, n. 2, p. 133-150, 2006.

PAINLEVÉ, J. *Jean Painlevé*. Cinéma et recherche. Paris: Université de Paris, 1956.

SILVA, M. R. B. "Cinema científico: a construção de imagens da medicina na produção de Benedito Junqueira Duarte". *Revista de História*, São Paulo, n. 179, a03019, 2020.

TOSI, V. *Cinema before cinema*: the origins of Scientific Cinematography. London: British Universities Film & Video Council, 2005.

Referências audiovisuais

CUBATÃO transfigurada. Arlindo Machado e Irene Machado, Brasil, 1981.

A INFLUÊNCIA do álcool nas atividades psicomotoras. Arlindo Machado, Brasil, 1978.

LE CINÉMA au service de la science (*O cinema à serviço da ciência*). Joseph Leclerc, França, 1945.

LES ORIGINES du cinéma scientifique (*As origens do cinema científico*).Virgílio Tosi, França, 1997.

MON ONCLE d'Amérique (*Meu tio da América*). Alain Resnais, França, 1980.

SISTEMAS dopaminérgicos cerebrais. Arlindo Machado, Brasil, 1979.

submetido em: 22 ago. 2021 | aprovado em: 12 nov. 2021

DOI: 10.11606/issn.2316-7114.sig.2022.184176

Eisenstein multimídia: uma transposição de meios

Eisenstein multimídia: a media transposition

Cauê Ueda[1]
Fernando Scavone[2]
Maria Fernanda Riscali de Lima Moraes[3]

[1] Mestrando pelo Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). E-mail: ueda.caue@usp.br

[2] Professor do departamento de Cinema, Radio e Televisão da ECA-USP. E-mail: fscavone@gmail.com

[3] Doutora em Meios e Processos Audiovisuais pela ECA-USP. E-mail: fernandariscali@gmail.com

Resumo: Este artigo analisa a transposição do primeiro livro escrito por Arlindo Machado, *Eisenstein*: *geometria do êxtase* (1982) para o formato de CD-ROM, experimento que explora os recursos das mídias digitais a partir de elementos estéticos derivados do Construtivismo Russo e demais elementos de linguagem do cinema de Sergei Eisenstein. O desdobramento desse trabalho de pesquisa de Arlindo, realizado em pesquisa colaborativa, pode ampliar os caminhos na busca por novas tecnologias.
Palavras-chave: Arlindo Machado; Sergei Eisenstein; montagem; CD-ROM; multimídia.

Abstract: This paper analyzes the transposition of Arlindo Machado's first book, *Eisenstein: geometria do êxtase* (1982) to CD-ROM media format, an experiment which explores the resources of digital media from the standpoint of aesthetic elements originated from Russian Constructivism, and other features of Sergei Eisenstein's film language. This collaborative research work led by Arlindo may unfold in the broadening of the paths in the search for new technologies.
Keywords: Arlindo Machado; Sergei Eisenstein; editing; CD-ROM; multimedia.

Publicado em 1982 pela editora Brasiliense, *Eisenstein: geometria do êxtase* (Figura 1) é o primeiro livro de Arlindo Machado. Escrita com extrema lucidez, didatismo e poder de síntese, a obra prenuncia o importante papel que Machado viria a ocupar entre os teóricos do cinema. Em pouco mais de cem páginas, consegue oferecer ao leitor um panorama do complexo pensamento de Sergei Eisenstein. Dividido em seis capítulos, o livro acompanha o percurso de trinta anos de produção do cineasta, marcados por aproximações e rupturas com os rumos do Estado revolucionário, desde seu ingresso no *Proletkult* até os planos para filmagem de *O Capital*, projeto interrompido por sua morte precoce.

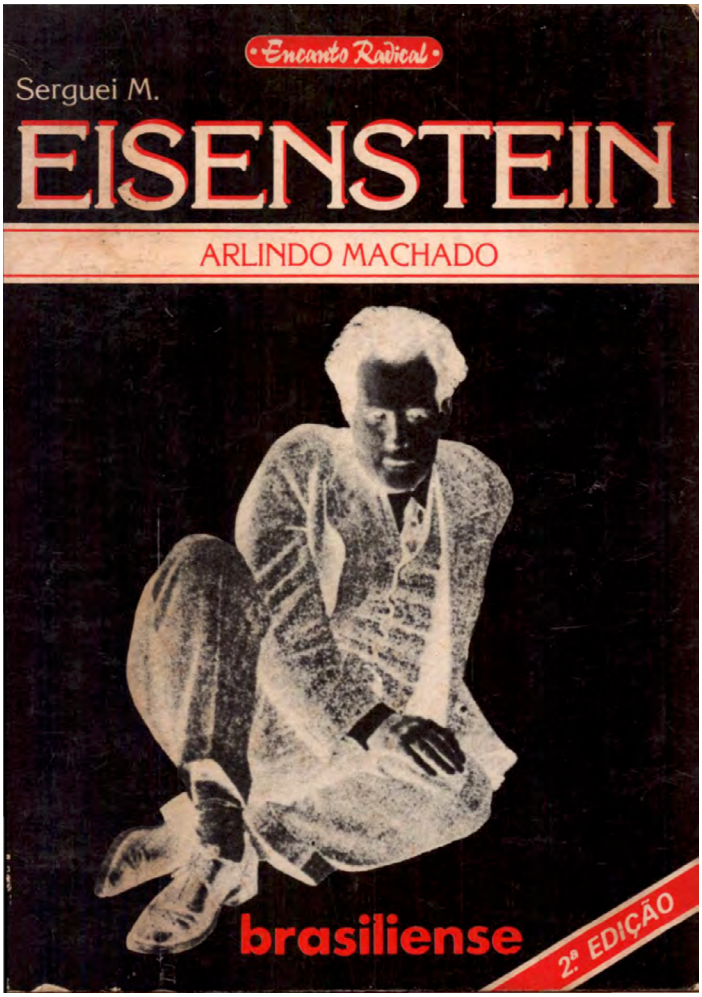


Figura 1: Capa do livro *Eisenstein: geometria do êxtase*.

Machado explicita conceitos basilares da obra do cineasta, como dialética, conflito e êxtase. Trata da produção de uma sintaxe cinematográfica com fins ideológicos, além de discorrer sobre escolhas plásticas e aproximação ao Construtivismo. Mas, sobretudo, evidencia como um cinema realizado com extremo controle intelectual buscava produzir impacto emocional nos espectadores, e de que forma Eisenstein se utiliza do pensamento dialético para romper com a linearidade da montagem, em busca de superar a simples reprodução do real. "A opção pelo conflito ao invés da linearidade visava arrancar o espectador de sua comodidade, convidando-o a um posicionamento em relação ao filme, uma ativa participação racional e emocional, determinante à impressão sobre a obra" (MORAES, 2015, p. 27).

Assim como Eisenstein, intelectualmente inquieto e visionário, Arlindo Machado não se limitou a teorizar apenas sobre o cinema tradicional. Da película para o eletrônico, do eletrônico para o digital, posicionava-se como um desbravador das novas mídias, sempre antevendo suas transições; a partir do cinema discutia o vídeo analógico, que, por sua vez, fez a ponte com o vídeo digital. Vislumbrando a importância que novas linguagens assumiriam como formas híbridas de comunicação, com o entrelaçamento de imagens, textos, músicas, efeitos sonoros e voz em um contexto de tecnologias digitais, ainda no final da década de 1980 iniciou seus estudos sobre o tema e, posteriormente, sobre o cinema expandido.

De acordo com relatos de Lucia Leão[4], sua então orientanda de mestrado, em 1993, Arlindo criou o Laboratório de Linguagens Visuais, inserido no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo para pesquisar novas linguagens baseadas nas tecnologias digitais, e, neste contexto, desenvolveu e produziu o CD-ROM *Eisenstein multimídia*, inicialmente pensado como um experimento digital de hipertexto baseado nesse seu primeiro livro, *Eisenstein: geometria do êxtase*. Inusitado foi, em meio a tantas transformações tecnológicas do audiovisual, seu interesse pelo CD-ROM, um suporte emergente bastante diverso das mídias mais usuais como a própria película ou fitas cassete de vídeo.

Este formato é baseado em uma mídia ótica, o *compact disc* (CD), desenvolvida na década de 1980 pela Philips e pela Sony. De acordo com sua padronização, o CD previa múltiplas funções, desdobrando-se em diferentes

[4] Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica e professora do Curso de Comunicação em Multimeios da PUC-SP. Autora de vários livros como *O labirinto da hipermídia* (1999) e *Processos do imaginário* (org.) (2016).

formatos para armazenar áudio e vídeo sob esquemas mais estritos, ou dados digitais, em uma acepção mais ampla. Destinado ao uso em computadores pessoais, a variante do CD-ROM – acrônimo de *compact disk read-only memory* – caracterizava-se pela flexibilidade no armazenamento de arquivos digitais de diversos tipos, congregando texto, áudio, imagem estática, animação e vídeo, que conferiam propriedade multimídia ao formato.

Por ser precursora e ousada, a empreitada sofria com as consideráveis limitações de recursos financeiros e humanos, para além das incertezas quanto aos resultados. Ainda que contasse com Lucia para a implementação de uma linguagem hipertextual, repleta de possibilidades que questionavam a tradição linear da narrativa cinematográfica, ainda existiam as questões técnicas acerca da escolha de estações de trabalho multimídia para o desenvolvimento do projeto e da necessidade de um quadro polivalente que versasse sobre cinema – e por conseguinte tratasse da complexidade do pensamento e das obras de Eisenstein – e sobre a tecnologia necessária para a execução da obra.

Na década de 1990, não havia amplas possibilidades de escolha para implementação de novas ideias em meios digitais, como as de Arlindo. Ainda que a Apple e o Macintosh fossem consideradas referências junto ao campo das humanidades, seu uso era bastante limitado a poucos usuários no Brasil, principalmente por conta de seu elevado custo, bem como do suporte um tanto quanto restrito para desenvolvimento de novos aplicativos. De outro lado, a Microsoft contava com uma enorme presença no mercado nacional e adotava estratégias para ter ainda mais capilaridade, como oferecer ferramentas acessíveis para o desenvolvimento de novos programas compatíveis com seu sistema operacional, o Windows. A escolha então não passaria somente pela forma como *Eisenstein multimídia* seria desenvolvido, mas, sobretudo, como seria disponibilizado para utilização. É importante salientar que sua função primária seria de leitura, uma vez que o conceito buscaria se desdobrar em um livro multimidiático, uma forma inovadora de publicação.

Mesmo com a adoção do Windows como sistema operacional e o Visual Basic (VB) como plataforma de desenvolvimento, linguagem orientada a objeto e com uma curva de aprendizado relativamente fácil e simplificada, a equipe do laboratório encontrou diversas dificuldades na fase de programação, interrompendo momentaneamente a produção no mesmo ano de 1993. A fragmentação nesse processo, que ocorreu por diversas vezes ao longo dos anos de desenvolvimento da obra, permitiu também que fossem feitas outras leituras do

que estava sendo realizado, algo como respiros, que ofereceram oportunidades de exploração de diferentes caminhos criativos.

Os depoimentos dos pesquisadores do Laboratório de Linguagens Visuais relatam suas experiências prévias com hipertexto, anteriores à criação do aplicativo multimídia, o que leva a crer que Arlindo estava ciente de que tal exercício ensaístico enfrentaria repetidas tentativas e erros. As dificuldades de ordem técnica, no caso de uma iniciativa precursora, poderiam ser transpostas com a evolução dos saberes relativos às ferramentas utilizadas, sendo portanto interessante acompanhar esse processo de maturação tecnológica com um contínuo estudo sobre o relacionamento da matéria eisensteiniana em relação aos novos artefatos digitais e suas possibilidades.

Cabe aqui, inclusive, um questionamento sobre seu interesse na mídia offline em uma época próxima ao nascimento da internet. Poderíamos deduzir que sua opção se deve ao maior conhecimento das possibilidades existentes em torno das linguagens de programação de computador em comparação com as novíssimas tecnologias que orbitavam o online naquela época, como a simplificada *HyperText Markup Language* (HTML). Sob a justificativa da extensibilidade, o projeto sobre Eisenstein poderia, de certa forma, contar com recursos audiovisuais mais sofisticados, em oposição à rudimentaridade das implementações online disponíveis naquele momento.

Mantendo-se fiel à ideia traçada sob o Windows, o VB foi abandonado e o ToolBook, um arcabouço de desenvolvimento lançado pela Asymetrix Corporation, tomou seu lugar. Com uma definida vocação para o aprendizado eletrônico (e-learning), o ToolBook, como o próprio nome diz, orientava uma organização de conteúdo similar à de um livro. Para além da semelhança, o fato de haver uma estruturação mais bem definida conferia melhor acomodação daquele conteúdo bibliográfico, em vez de pender para a criação de um programa genérico para computadores.

Fernando Fogliano[5], então doutorando orientado por Arlindo, fez parte do time do laboratório e capitaneou os esforços junto ao ToolBook, que compreendia organizar o aplicativo e programar as linhas de código-fonte. Recorda-se dos constantes problemas apresentados pela plataforma de desenvolvimento, que ainda estava

[5] Doutor e mestre em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. É docente e ministra disciplinas relacionadas à Tecnologia e Fotografia Digital e Design de Interfaces Interativas. Desenvolve pesquisas que envolvem o uso e a compreensão das novas tecnologias da imagem em sua inserção na cultura e produção de conhecimento.

em uma de suas primeiras versões, como os costumeiros "travamentos", no jargão da computação. Mesmo assim, Arlindo notou que seria possível ir além da "simples" tarefa de transpor o livro para o digital, incrementando a proposta e apostando em outro patamar de interatividade.

Em 1997, Silvia Laurentiz[6], orientanda de doutorado da professora Lucia Santaella – que também foi orientadora de mestrado e de doutorado de Arlindo – junta-se à equipe, contribuindo predominantemente na concepção gráfica do "livro eletrônico", que compreendeu a diagramação dos capítulos e das páginas, a criação da capa e da tipografia utilizada, bem como a modelagem tridimensional de diversas imagens, dentre outras tarefas. Fernando, com sua experiência em fotografia, também soma aos trabalhos no que tange aos aspectos visuais do projeto, auxiliando no projeto gráfico e propondo sets de iluminação aos modelos 3D criados por Silvia, além de realizar a digitalização e tratamento de imagens e de vídeos inclusos no CD-ROM.

Pela junção das competências de Lucia, Fernando e Silvia e a possibilidade de um trabalho conjunto, surge um novo episódio no desenvolvimento de *Eisenstein multimídia*, a partir do qual seria possível estudar as possibilidades narrativas das tecnologias multimídia capazes de expandir a experiência de leitura do livro físico original. É importante salientar que a realização desse projeto multimídia proposto por Arlindo compunha parte da pesquisa dos membros dessa equipe na condição de discentes do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC-SP. Assim, o Laboratório de Linguagens Visuais não somente impactaria na produção acadêmica desses alunos, como também na pesquisa de outros tantos que ainda desenvolveriam seus mestrados e doutorados nesse mesmo laboratório.

Para efeito cronológico, as entrevistas realizadas em 2021 com os pesquisadores do laboratório descrevem a tentativa de desenvolvimento em Visual Basic como uma primeira versão, enquanto as seguintes, a segunda e a terceira, compreendem o desenvolvimento em ToolBook[7].

A diferença preponderante que as duas últimas versões apresentam em relação à primeira não recai somente na escolha da mídia física. A estruturação

[6] Bacharel em Comunicação Visual pela Faculdade de Artes Plásticas da Fundação Armando Álvares Penteado (Faap), mestre em Multimeios pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) e doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. Atualmente é docente da ECA-USP, onde leciona na graduação no Departamento de Artes Plásticas e pós-graduação em Artes Visuais.

[7] Uma primeira versão em ToolBook seria disponibilizada em múltiplos disquetes magnéticos de 3,5 polegadas, e a outra, pensada posteriormente, em CD-ROM.

do conteúdo bibliográfico já vinha sendo trabalhada há tempos por Arlindo e Lucia, desde a primeira versão, restando a devida implementação do hipertexto e a inclusão de diferentes tipos de mídias por Fernando junto ao ToolBook. Com Silvia na equipe, abriu-se uma nova frente de criação, com o desenvolvimento de novos módulos e a incorporação de diferentes perspectivas ao entendimento da multimídia neste projeto.

Logo ao iniciar o CD-ROM, somos apresentados à autoria de Arlindo Machado e ao título do trabalho, acompanhado de um tema musical (Figura 2). É o primeiro contato com a estética que será desdobrada na obra, composta por tipografia sem serifas, em tamanho grande e cores fortes, que remete ao Construtivismo Russo, bem como formas geométricas, paleta de cores que conversa com o cinza e o vermelho, e o tema de *Aleksandr Nevsky* (*Alexander Nevsky*, 1938), composto por Sergei Prokofiev.

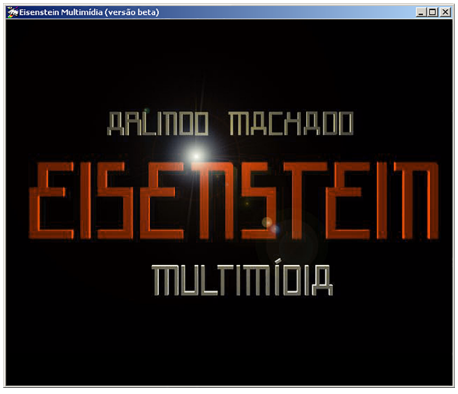


Figura 2: Capa do livro de *Eisenstein multimídia* (1993)[8].
Fonte: Machado (1993).

A seguir temos o índice, que apresenta os mesmos títulos dos seis capítulos de *Eisenstein: geometria do êxtase*, bem como a cronologia contida ao final do livro. Não obstante, encontramos dez textos complementares – em formato de hipertexto – de autoria de Eisenstein, além de um manifesto sobre o cinema sonoro, escrito em conjunto com Vsevolod Pudovkin e Grigori Aleksandrov, índices de trechos de filmes, imagens e músicas, uma bibliografia, os créditos para a equipe que confeccionou o trabalho e os três módulos interativos criados exclusivamente para esta obra, como o castelo de *Ivan Groznyy* (*Ivan, o Terrível*, 1944), a montagem da batalha no gelo de Aleksandr Nevsky (*Alexander Nevsky*, 1938) e a análise da composição plástica de 14 fotogramas de *Bronenosets Potemkin* (*Encouraçado Potemkin*, 1925) (Figura 3).

[8] Criado por Silvia Laurentiz e Fernando Fogliano.

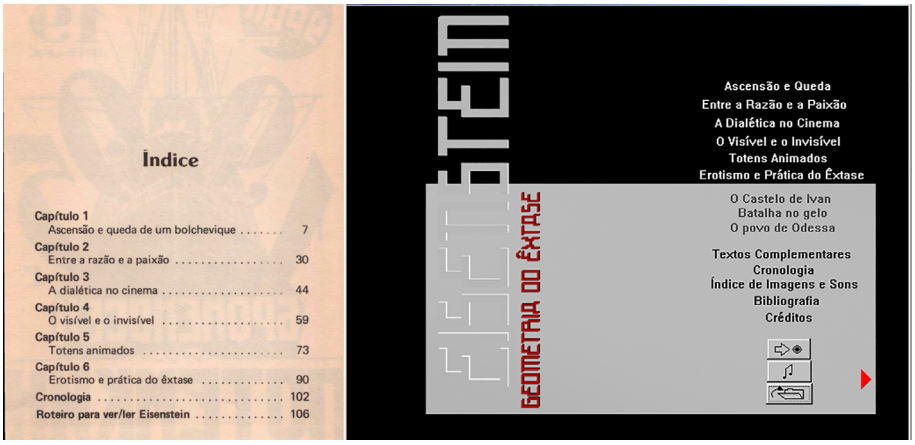


Figura 3: Índices do livro *Eisenstein: geometria do êxtase* (1982) e do CD-ROM *Eisenstein multimídia* (1993).

Fonte: Machado (1993).

A maior parte da navegação acontece por meio de hiperlinks em textos e ícones, que direcionam para a respectiva página ou acionam janelas modais (pop-up) que se sobrepõem à tela (Figura 4). Ainda é possível ouvir músicas de Aleksandr Nevsky (*Alexander Nevsky*, 1938) no formato MIDI (*musical instrument digital interface*) durante a leitura. Os capítulos do livro e os módulos interativos ainda contam com uma tela de apresentação, algo como uma folha de rosto, com o título do que vem a seguir. Ao percorrer o conteúdo da obra multimídia, ainda que tenha um formato bastante bibliográfico, o leitor torna-se sujeito ativo, assim como Eisenstein pretendia que fossem seus espectadores. "Era preciso que o público refizesse o percurso do autor para que as articulações se completassem e fizessem sentido" (MACHADO, 1982, p. 43). Desta maneira, Machado explica o objetivo da montagem intelectual eisensteiniana. E, da mesma forma como o cineasta rejeita a linearidade no cinema, o CD-ROM permite ao leitor de Machado a liberdade para criar seu próprio percurso pela obra, em busca de um sentido.

As relações da multimídia com o pensamento de Eisenstein não param por aí, tampouco limitam-se ao conteúdo do livro. Nas escolhas plásticas, como tipografia, diagramação, cor, percebe-se a aproximação ao procedimento estético do cineasta e seu vínculo com o Construtivismo. Cada agrupamento de conteúdo é caracterizado por uma certa identidade estética, que ao mesmo tempo não se limita a uma diagramação específica e permite diferentes propostas visuais, como nos módulos interativos, em que cada um conta com sua respectiva proposta visual e sonora por conta da própria natureza do que é apresentado.

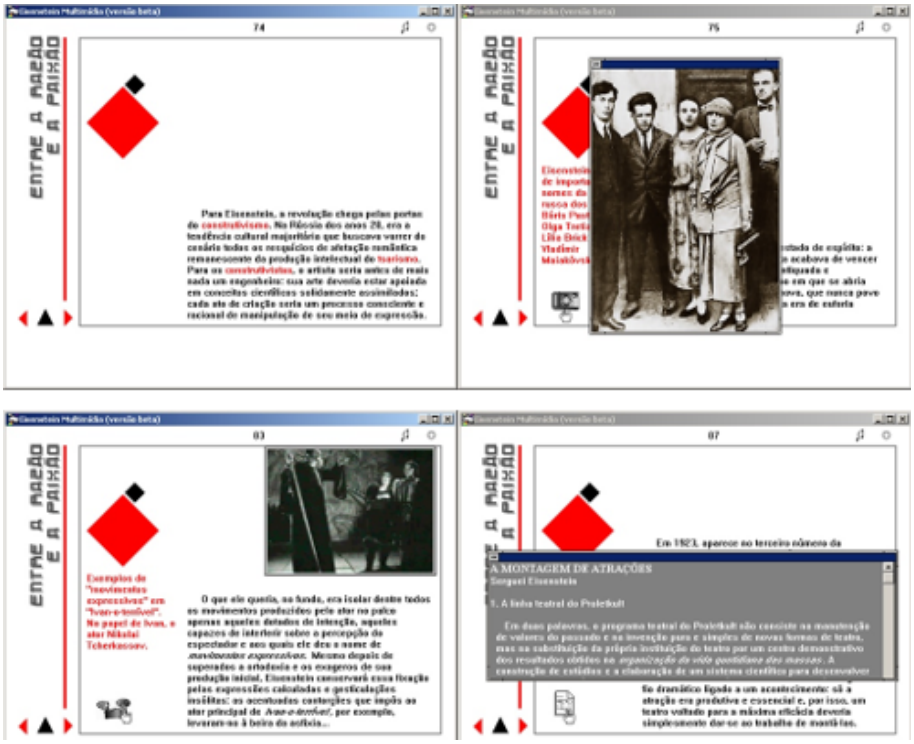


Figura 4: Telas referentes ao capítulo "Entre a razão e a paixão" no CD-ROM *Eisenstein multimídia* (1993).

Fonte: Machado (1993).

A composição era uma ideia central no pensamento eisensteiniano, que considerava o enquadramento como decisivo na construção da obra, uma vez que a composição corresponderia à montagem no interior do plano. Desta maneira, a articulação de sentido se daria não apenas na confrontação dos estímulos trazidos pela montagem, mas também por meio dos valores plásticos do plano.

Segundo a pesquisadora Maria Teresa Denser, em sua tese de doutorado *O pensamento gráfico no cinema: a construção e a representação da imagem cinematográfica* (2008), Eisenstein introduziu o pensamento gráfico no cinema por meio da exploração de elementos como a linha, o círculo, o quadrado e o triângulo. Dessa forma, em seus filmes as imagens partem de figuras geométricas, e em cada quadro existe uma figura plástica estruturante que define um tipo de oposição entre os planos em seu interior. A imagem eisensteiniana, portanto, organiza-se a partir de elementos bidimensionais estruturantes, que podem ser figuras geométricas ou linhas horizontais, verticais e diagonais. Este procedimento revela-se contundente

em toda a diagramação visual do CD-ROM, como se pode verificar na transposição da cronologia do livro para a versão multimídia. A escolha de cores planas, especialmente o preto, o branco e o vermelho, flerta com os procedimentos construtivistas. Assim como a diagramação, que tem como ponto de partida a obra *Beat the whites with the red wedge* (1919), de El Lissitzky (Figuras 5 e 6).

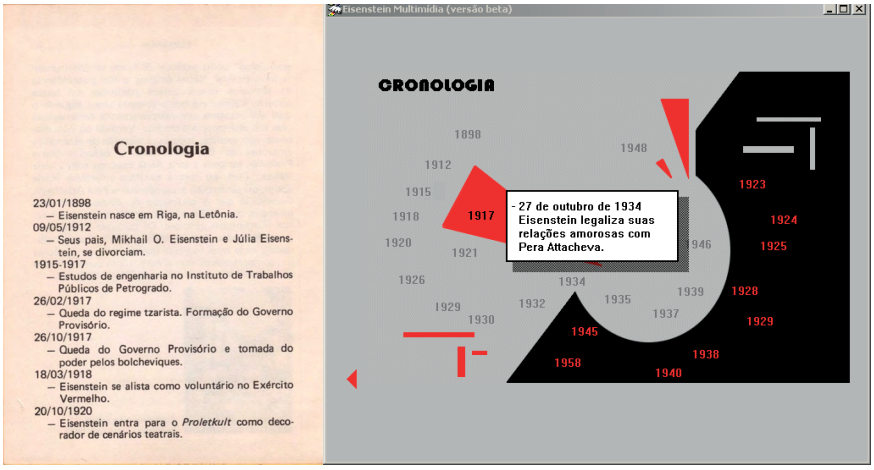


Figura 5: Cronologia da vida de Eisenstein no livro *Eisenstein: geometria do êxtase* (1982) e no CD-ROM *Eisenstein multimídia* (1993)[9].

Fonte: Machado (1993).

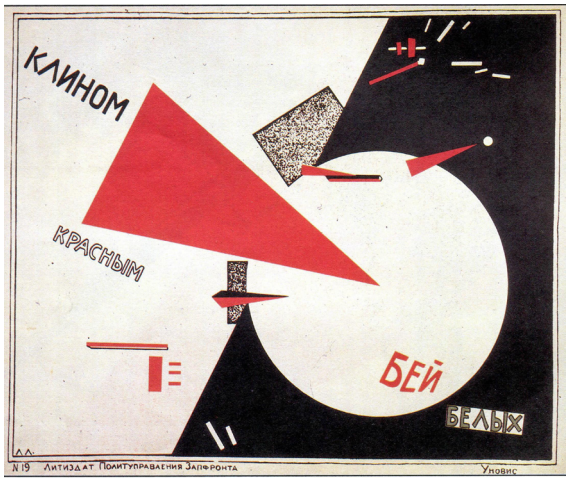


Figura 6: *Beat the whites with the red wedge* (1919).

[9] Versão digital desenvolvida por Silvia Laurentiz e Fernando Fogliano com conceito gráfico de Lucia Leão.

Os conceitos e esquemáticos de "Batalha no gelo" e de "O povo de Odessa", desenvolvidos por Silvia Laurentiz e Fernando Fogliano sob orientações de Arlindo Machado, vieram a partir dos próprios livros de Eisenstein, respectivamente *O sentido do filme* (1990b) e *A forma do filme* (1990a). Ainda que não estejam presentes na publicação de Machado, remetem ao tema maior, Eisenstein, e contam com toda a pertinência necessária para se assentarem na obra digital (Figuras 7 e 8). Somente pela possibilidade de reproduzir áudio e vídeo, limitados no suporte impresso em papel, já seriam credenciados para se apresentarem neste CD-ROM.

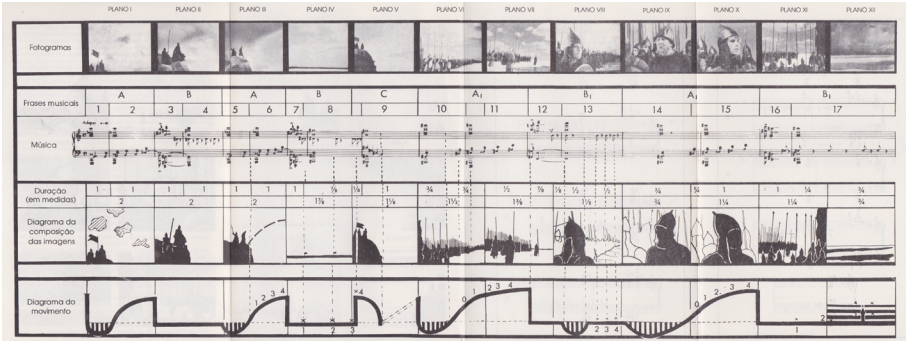


Figura 7: Esquemático de *Aleksandr Nevsky* (*Alexander Nevsky*, 1938)
Fonte: Eisenstein (1990b).

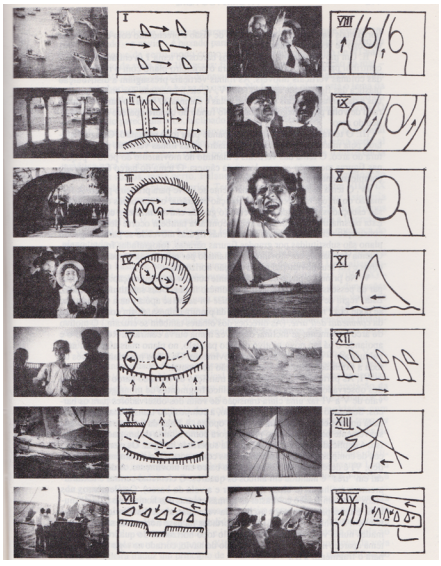


Figura 8: Esquemático de *Bronenosets Potemkin* (*Encouraçado Potemkin*, 1925)
Fonte: Eisenstein (1990a).

O primeiro reproduz quadro a quadro, segundo a segundo de som, assim como no cinema, e exibe simultaneamente a relação entre a partitura musical, a montagem dos planos, a composição das imagens e a organização de todo o movimento; já o segundo aproveita-se do recurso de animação gráfica sobre uma imagem em vídeo para explicar como se dá a composição plástica de determinados enquadramentos (Figuras 9 e 10).



Figura 9: Módulo interativo "A batalha no gelo".
Fonte: Machado (1993).



Figura 10: Módulo interativo "O povo de Odessa".
Fonte: Machado (1993).

"O castelo de Ivan" trata de uma iniciativa de maior liberdade e de caráter bastante ensaístico (Figura 11), estruturada sob o conceito de *A casa de vidro*, de Eisenstein (BULGAKOWA, 2016). A partir de um projeto de pesquisa sob a responsabilidade de Silvia Laurentiz e que está descrito em sua tese de doutoramento, foram produzidos no programa 3DS, de forma intuitiva e imaginária, os diferentes pavimentos do castelo por meio de modelagem tridimensional, oferecendo uma leitura arquitetônica sobre a criação Eisensteiniana.

> Recebemos, das mãos de Arlindo Machado, a tarefa de criar um ambiente tridimensional onde passariam cenas de um filme de Eisenstein. As cenas já tinham sido determinadas por ele. Era uma sequência de *Ivan o Terrível*. O desafio foi como trabalhar as imagens de Eisenstein, que são meticulosamente planejadas, de maneira a reconstituir sua trama, atingindo uma nova dimensionalidade para ela. (LAURENTIZ, 1999, p. 213)

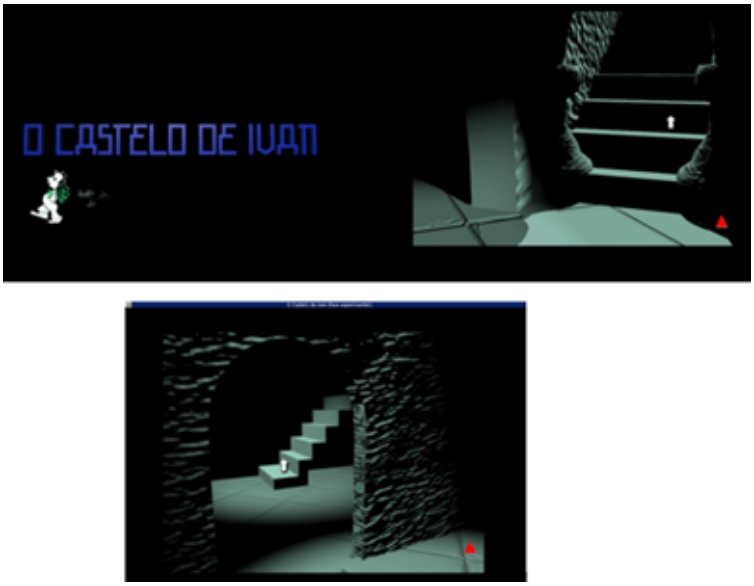


Figura 11: Módulo interativo "O castelo de Ivan".
Fonte: Machado (1993).

A missão, algo como um jogo, apresenta-se pela subida de escadas e pela descoberta de objetos de cena ocultos no sombrio cenário, que se revelam com o passar do cursor sobre determinadas partes da imagem e permitem acionar a exibição de trechos de áudio e vídeo de obras fílmicas de Eisenstein, como, por exemplo, a cena do banquete de *Ivan Groznyy*. *Skaz vtoroy*: *Boyarskiy zagovor*

(*Ivan, o Terrível – parte II*, 1945). Atingindo o topo da edificação, temos uma visada superior, permitindo verificar todos os outros pavimentos e os objetos espalhados como em uma planta baixa, sendo possível, inclusive, "pular" diretamente para esses andares e subverter a ordenação lógica e sequencial dos andares (Figura 12).

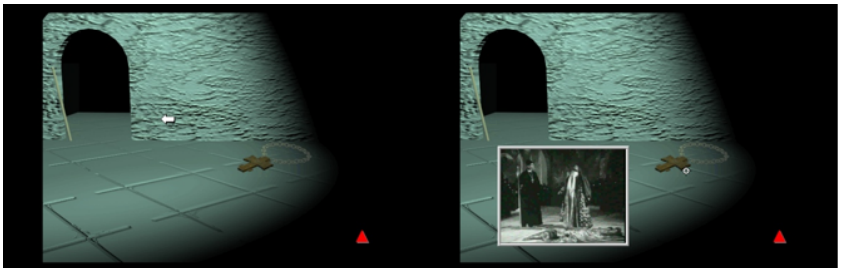


Figura 12: Trecho de filme em "O castelo de Ivan".
Fonte: Machado (1993).

Fernando pôde contribuir, principalmente, discutindo os aspectos fotográficos e a iluminação cênica do espaço construído virtualmente, bem como no processamento do material audiovisual incluso no percurso de navegação, entre fotos, áudio e vídeo. Além disso, implementou a programação e a integração dos scripts interativos na plataforma de desenvolvimento ToolBook.

A casa de vidro, projeto que consta das notas de trabalho do diretor entre 1926 e 1928, seria um ensaio cinematográfico a ser realizado em uma casa com paredes, chão e teto de vidro. Com uma câmera constantemente móvel e utilizando-se de um elevador, Eisenstein pretendia explorar a transparência do cenário para capturar a simultaneidade das ações. A mobilidade proposta pelo diretor é recuperada por Machado em sua mais plena potência com "O castelo de Ivan" por meio da narrativa não-linear possível ao atingir o patamar mais elevado do prédio (Figura 13).

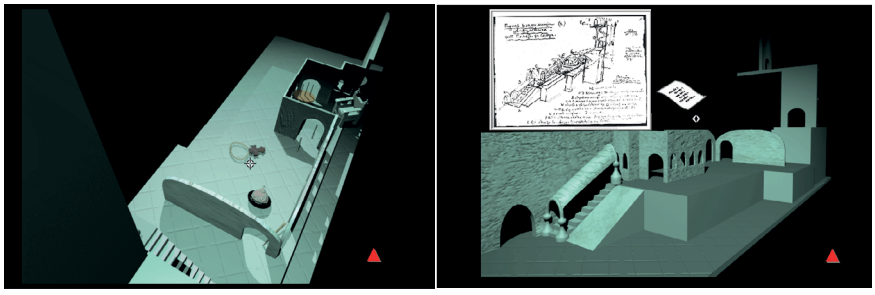


Figura 13: Vistas superior e lateral de "O castelo de Ivan".
Fonte: Machado (1993).

Outro ponto interessante é o tom das falas dos participantes do projeto, caracterizadas por encontrar no laboratório um ambiente aberto para discussões de ideias, em vez de um local para simples execução do que havia sido concebido por Machado. As discussões colocadas durante o processo de desenvolvimento puderam ser incorporadas às pesquisas em linguagens visuais dos membros da equipe: Fernando estudava a imagem e a fotografia digital e Silvia investigava as questões acerca da narrativa e da imagem tridimensional.

Embora o CD-ROM pudesse seguir apenas como uma adaptação multimídia de seu livro, Arlindo não só promoveu esse debate como arregimentou recursos humanos e físicos, por meio de projetos incentivados por órgãos de pesquisa, para que essa obra pudesse ser estendida para além do pretendido inicialmente, com todas as incertezas que se faziam presentes. Havia um entendimento de que essa produção, gestada em um ambiente acadêmico e científico, era sobretudo um instrumento pedagógico, para além dos próprios filmes e escritos de e sobre o diretor soviético, podendo assim incorporar novas perspectivas didáticas para o ensino do audiovisual.

A adoção do disco ótico como suporte de distribuição é outro aspecto que deve ser salientado como algo além da novidade tecnológica, sobretudo como uma decisão estratégica que viabilizaria seu alcance junto à comunidade acadêmica. A mídia CD fora concebida para ser algo economicamente acessível, tendo inclusive, com o passar do tempo desde sua adoção, custos cada vez menores a ponto de tornar-se adequada para projetos menores e experimentais, assim como os respectivos equipamentos de reprodução e gravação. Outrossim, tal mídia seria a mais apropriada para o transporte simultâneo de vídeo, áudio e texto, arquivos considerados "grandes" em peso, levando-se em consideração a memória necessária para o armazenamento, e de uma forma praticável, em contraposição à necessidade de múltiplos disquetes para a mesma função (para perfazer o espaço disponível de um CD-ROM seriam necessários aproximadamente 450 disquetes de 3,5 polegadas). A pertinência das tecnologias escolhidas pela equipe estava em total consonância com o momento vivido, de vanguarda, permitindo até mesmo um paralelo com o próprio surgimento do cinema soviético e a Modernidade.

Um grande custo com que o projeto arcou referia-se, ao mesmo tempo, às precariedades e instabilidades dessas novas tecnologias. Além das limitações que não comportavam a fértil criatividade desse grupo de pesquisadores, as ferramentas apresentavam problemas de operação, como travamentos inexplicáveis, dentre outros tantos. O projeto seguiu até onde pôde com tais dificuldades,

estacionando, por fim, em um estágio chamado beta, algo como experimental – como de fato era desde sua essência – por problemas pontuais de operação por conta da plataforma ToolBook, mas não por incompletude de trabalho intelectual ou técnico. Assim, *Eisenstein multimídia* encontraria em *A casa de vidro* uma grande similaridade: entraves tecnológicos para sua plena realização e funcionamento.

Arlindo, sem esmorecer diante disso e ciente do esforço lançado por anos até então, levava consigo a mídia ótica a congressos, palestras, reuniões, mostrando a todos as imensas possibilidades da iniciativa, sempre em busca de novas ideias e colaborações para que pudesse completar essa empreitada da melhor maneira e colocá-la à disposição da comunidade. Em algum momento, a mesma rapidez da tecnologia que alçou *Eisenstein multimídia* à vanguarda pode ter desbancado sua posição. Com a internet e suas tecnologias derivadas avançando rapidamente, logo o CD-ROM se tornaria algo obsoleto, caindo em desuso, uma hipótese que pode até mesmo ser contraditória com a longevidade do livro impresso, firme e presente até os dias atuais.

A discussão sobre a longevidade de tais iniciativas, calcadas em meios tecnológicos inovadores, poderia encontrar lugar no breve e contundente *The Dead Media Manifesto* (1995), de Bruce Sterling. O escrito, grosso modo, convoca interessados a publicar um livro com notas sobre iniciativas tecnológicas que não vingaram e, por isso, acabaram não sobrevivendo aos tempos atuais, algo como uma forma de rememorar aqueles que foram parte de um caminho pavimentado para outras tecnologias que vieram adiante.

Interessante é o contexto de quando surgiu, justamente no fim do milênio, perante a ascensão de tecnologias como o próprio CD-ROM. Parte daí um dilema em torno da obsolescência e de como vivemos esse mesmo processo de forma cada vez mais acelerada. No próprio manifesto, o autor menciona o ditado japonês *mono no aware* (物の哀れ) que trata da questão da impermanência e, de acordo com sua análise, poderia ser da mesma maneira aplicado à característica efêmera das tecnologias.

> [...] Em geral elas se expandem em seus primeiros momentos de forma rápida e sem controle; posteriormente se recolhem a um nicho protegido quando se veem desafiadas por competidores novos e mais evoluídos. (STERLING, 1995)

Com a partida de Machado, jogou-se luz e atenção sobre sua produção, levando-nos a encontrar uma cópia do oculto CD-ROM em sua última versão, beta, ainda inacabado com pesquisadores do audiovisual. Em uma espécie de arqueologia digital, com as limitações do uso da metáfora, conseguimos um

computador e um sistema operacional antigos para executá-lo, o que nos ofereceu uma pequena amostra do que passava pela brilhante mente desse pesquisador e que representa somente um pequeno pedaço de sua vasta produção largamente difundida no meio acadêmico.

Quando tratamos desse objeto de estudo, buscamos menos falar da mídia em si, que carrega sua relevância e o contexto da história, mas sobretudo a respeito do empreendimento artístico e ensaístico de Machado, combinando tecnologias. Mesmo que estas se tornem obsoletas, como sugerido por Sterling, elas se sobrepõem e se sobrescrevem como que em um processo autofágico. O desdobramento desse trabalho de pesquisa de Arlindo trata de uma contínua busca por tecnologias que possam amparar novos caminhos, com episódios pontuais como o CD-ROM e como este artigo. Curioso também observar que ocorre um retorno a uma forma que se assemelha ao papel para tratar de todas essas contemporaneidades e para documentar o que foi o experimento em uma mídia que tende ao esquecimento, da mesma forma que uma navegação pelo CD-ROM gravada em áudio e vídeo, como uma cena, daria corpo para uma *dead media*.

A partir dessa análise, observamos um primeiro exercício multimídia de Arlindo, cuja navegação nos permite reagir intelectual e emocionalmente às imagens, sons e conteúdos, assim como demonstrar novas possibilidades expressivas para aquela época. O tratamento gráfico e a experiência não linear nos aproximam das ideias, dos procedimentos de composição e da montagem de Eisenstein, em que todos os elementos, conjuntamente, compõem o discurso. Desta maneira, por meio do CD-ROM, conseguimos ver, ouvir, compreender e sentir Eisenstein, realizando a experiência intelectual e emocional pretendida pelo cineasta.

Referências

BULGAKOWA, O. "Eisenstein, A casa de vidro e o livro esférico". *Arte e ensaios*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 31, p. 108-125, 2016.

DENSER, M. T. O *pensamento gráfico no cinema*: a construção e a representação da imagem cinematográfica. 2008. Tese (Doutorado em Comunicação) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008.

EISENSTEIN, S. A *forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990a.

EISENSTEIN, S. O *sentido do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990b.

LAURENTIZ, S. *Imagens animadas*. 1999. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1999.

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

MACHADO, A. *Eisenstein multimídia*. São Paulo, 1993.

MORAES, M. F. R. L. *A fotografia do conflito*: uma parceria entre Sergei Eisenstein e Eduard Tissé. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

STERLING, B. "The Dead Media Manifesto". *Alamut*, London, 1998. Disponível em: https://bit.ly/3yCe6xw. Acesso em: 12 fev. 2021.

Referências audiovisuais

ALEKSANDR Nevsky (*Alexander Nevsky*). Sergei Eisenstein, URSS, 1938.

BRONENOSETS Potemkin (*Encouraçado Potemkin*). Sergei Eisenstein, URSS, 1925.

IVAN Groznyy (*Ivan, o Terrível*). Sergei Eisenstein, URSS, 1944.

IVAN Groznyy. Skaz vtoroy: Boyarskiy zagovor (*Ivan, o Terrível – parte II*). Sergei Eisenstein, URSS, 1945.

submetido em: 11 abr. 2021 | aprovado em: 12 nov. 2021

DOI: 10.11606/issn.2013-7114.sig.2022.183203

Da ilusão especular à performatividade das imagens

From the specular illusion to the performativity of images

Cesar Baio[1]

[1] Doutor e Mestre em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. Professor e pesquisador no Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas. Projeto 2018/24452–1, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). E-mail: baio.cesar@gmail.com

Resumo: Este ensaio retoma a linha central da crítica de Arlindo Machado à ontologia da fotografia com o objetivo de discutir o antropocentrismo que marca a teoria clássica e levantar hipóteses sobre outras maneiras de pensar a imagem técnica. Discute-se a divisão ontológica entre o mundo (Natureza), o humano (Homem) e a técnica como marca da ontologia clássica. Como consequência dessa crítica, elabora-se a hipótese de que o reconhecimento da materialidade dos processos de produção e circulação da imagem implicaria a emergência de ontologias múltiplas e heterogêneas da imagem. Segundo tal argumento, a imagem se torna a cristalização de um modo específico de compreender o mundo que o artista codifica em sua obra. Essa concepção conduz à potencialização do que se concebe como aspecto performativo da imagem na cultura contemporânea.
Palavras-chave: teoria da imagem; imagem técnica; fotografia; materialidade; pós-antropocentrismo; performatividade.

Abstract: This essay resumes Arlindo Machado's main critiques of the ontology of photography to discuss the anthropocentrism that marks the classic theory and hypothesize other ways of thinking about the technical image, based on the ontological division between the world (Nature), the human (Man), and technique. As a consequence of this critique, the text argues that the recognition of the materiality of the processes of image production and circulation would imply the emergence of multiple and heterogenous ontologies of the image. As such, the image crystalizes a specific way of understanding the word, which the artist encodes in their work. This conceptualization leads to the enhancement of the performative aspect that the image assumes in contemporary culture.
Keywords: image theory; technical image; photography; materiality; post-anthropocentrism; performativity.

Introdução

De quando em quando, a discussão sobre a natureza da fotografia volta à tona. Nessas ocasiões, tudo o que parecia sólido se desmancha no ar.

Arlindo Machado

Em 1984, Arlindo Machado publica o célebre *A ilusão especular*, livro decorrente da sua dissertação de mestrado, defendida no ano anterior no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Este seria o marco inicial de um incansável trabalho crítico e teórico que estabeleceu perspectivas radicalmente diferentes para a análise das imagens técnicas ao colocar em xeque as teorias canônicas e as práticas hegemônicas de sua época. Um dos méritos do seu trabalho foi o de transformar a ontologia da imagem fotográfica – e, por extensão, de todas as imagens técnicas – em um campo de disputa, no qual as ideias assentadas nos cânones estabelecidos foram desafiadas por uma abordagem teórica capaz de revelar os interesses que sustentam seus argumentos e a suposta coerência de seus alicerces teóricos. O ineditismo de sua abordagem está ancorado justamente na busca por tornar visíveis as relações entre os modos de conceber a imagem técnica e os projetos de poder nelas codificados.

Muito antes das teorias mais recentes sobre a materialidade da mídia, Machado (1984) já colocava em discussão o modo como os processos técnicos de construção da imagem materializam formas de exercício de poder sobre o sensível, o estético, o visível. Não apenas porque em alguns dos seus textos ele relacionasse as máquinas de produção de imagem às teorias de Marx e Engels (2019), mas, sobretudo, porque ele estava interessado nos desdobramentos dos processos de produção sobre a imagem. Este texto presta tributo à obra de Arlindo Machado, destacando a originalidade e a radicalidade de sua maneira de compreender as imagens técnicas. Partindo de alguns dos principais argumentos de Machado, o texto busca avançar no caminho iniciado pelo teórico, visando estabelecer hipóteses que permitam pensar as imagens em sua pluralidade de modos de existir.

Considerado aqui uma das marcas fundamentais e mais difíceis de serem desconstruídas, o antropocentrismo presente na concepção clássica da imagem técnica é problematizado em razão de seu projeto de dominação e colonização das formas de ver. Tal projeto é discutido a partir das relações entre o modelo de representação elaborado pela visão clássica da imagem e a divisão ontológica entre o mundo (Natureza), o humano (Homem) e a técnica que fundamenta o pensamento moderno.

A crítica ao modelo normalizador antropocêntrico conduz à discussão sobre a materialidade dos processos de produção de imagem como base para a hipótese de uma pluriontologia da imagem, segundo a qual, a ação artística é compreendida em sua potência de produção de novas maneiras de conceber a imagem. O estabelecimento dessa hipótese se fundamenta na discussão do papel da materialidade dos algoritmos nas imagens, considerando seus processos de produção, atualização e circulação. Tal hipótese sugere que o reconhecimento da materialidade dos processos de produção e circulação da imagem é parte fundamental para a compreensão do aspecto performativo que a imagem assume na cultura contemporânea, destacando a necessidade de pesquisas mais aprofundadas nesta direção.

O texto tem início com a seção "A ilusão especular como projeto de poder sobre o visível", que faz uma breve revisão dos argumentos de Machado e da relação que o autor estabelece entre a concepção clássica da imagem técnica e o projeto de poder em curso na modernidade. Na seção "O mundo tripartido: uma crítica pós-antropocêntrica da imagem" os argumentos de Machado são estendidos e atualizados segundo a mais recente crítica ao antropocentrismo moderno, tal como ela aparece nas teorias do antropoceno e do capitaloceno (DANOWSKI; CASTRO, 2014; HARAWAY, 2016; MOORE, 2015). A seção seguinte dá continuidade à desconstrução do argumento sobre a objetividade da técnica ao examinar o modo como a imagem é entendida no campo da ciência atual. Para tanto, são analisadas as fotografias do buraco negro divulgadas pela imprensa em 2019, a partir do conceito de imaginação de Vilém Flusser. A seção seguinte, "A materialidade dos algoritmos da imagem", aponta os procedimentos de produção de sentido em operação nos códigos das imagens digitais. Tal discussão conduz à última parte do texto, que aborda o estatuto performativo das imagens técnicas.

A ilusão especular como projeto de poder sobre o visível

> *A fotografia é a base tecnológica, conceitual e ideológica de todas as mídias contemporâneas e, por essa razão, compreendê-la e defini-la significa compreender e definir as estratégias semióticas, os modelos de construção e percepção e as estruturas de sustentação da produção contemporânea de signos visuais e auditivos, sobretudo daquela que se faz através de mediação técnica.*
>
> Arlindo Machado

Uma das marcas fundamentais no trabalho de Arlindo Machado é sua busca incansável por colocar em questão as normativas estabelecidas pelas forças hegemônicas que organizam as formas de ver na contemporaneidade. Ao longo do seu

trabalho teórico, chama a atenção o modo como seus textos articulam as relações entre imagem e poder. Machado não estava interessado em discutir as imagens do poder, mas, sim, o poder exercido pelos modelos de representação, pelos modos de dar a ver e pela produção do sensível por meio das imagens. Seu trabalho questiona as formas de representação hegemônicas na fotografia, no vídeo, no cinema e nas imagens digitais, geralmente assumindo abordagens críticas às teorias e estéticas dominantes. Ao longo de sua carreira, Machado ficou conhecido por escolher objetos de análise incomuns, na maior parte das vezes relacionados à construção de visibilidades provocadoras, transversais e híbridas. Essa postura o tornou referência para muitos dos mais inventivos artistas e teóricos ao redor do mundo, principalmente no Brasil e na América Latina.

> Na fotografia, no cinema, na televisão e mesmo nos novos produtos audiovisuais propostos pela informática, há uma predominância quase absoluta da imagem especular consistente do século XV, da qual não conseguimos nos desprender mesmo depois de quase um século de desconstrução dessa imagem pela chamada arte moderna. (MACHADO, 1997, p. 228)

Segundo o autor, as abordagens hegemônicas da imagem reivindicam para a fotografia o poder de duplicar o mundo de acordo com uma suposta neutralidade de procedimentos formais. Crítico a essa ideia, Machado (1984) afirma que ao longo dos últimos cinco séculos uma série de tecnologias para produção de imagens figurativas foi desenvolvida e aperfeiçoada, visando possibilitar uma suposta reprodução automática do mundo visível de acordo com o que o teórico concebeu como "ilusão especular". Fundada na "objetividade e coerência espacial" (MACHADO, 1997, p. 228), supostamente instituídas pelo aspecto científico do processo fotográfico, tal abordagem argumenta que a imagem tenderia a duplicar o mundo visível e serviria como um registro dos acontecimentos que se passam diante da câmera.

Em muitos dos seus textos, Machado (1984, 1997, 2001) estabelece críticas a esta maneira clássica de entender a imagem técnica, defendendo que a ideia de objetividade não se ancora em nenhuma dimensão existencial da fotografia, sendo um constructo histórico orientado pelos valores dos sistemas hegemônicos de poder elaborados ao longo da modernidade e perpetuados até hoje. Conforme afirma o autor, esse projeto de dominação das formas de ver começou a ser forjado durante o Renascimento e se estende até as imagens digitais (MACHADO, 2001).

As análises de Machado, que avançam sobre as relações históricas entre a imagem técnica e esse projeto de poder são reexaminadas aqui, visando à atualização e à expansão de seus argumentos. No campo da crítica ao projeto de poder capitalista,

importantes contribuições vêm sendo oferecidas por pensadores que discutem a crise climática global, o antropoceno (DANOWSKI; CASTRO, 2014), o chthuluceno (HARAWAY, 2016) e o capitaloceno (MOORE, 2015). Em meio a essas discussões, especial ênfase tem sido dada à problemática do antropocentrismo, que marca o pensamento moderno e orienta a relação das sociedades humanas com o restante dos seres vivos do planeta.

A próxima seção analisa criticamente as relações da teoria clássica da imagem com o pensamento antropocentrista moderno, elaborando a hipótese de que existe uma dupla separação ontológica entre a natureza, o ser humano e a técnica. Segundo a hipótese levantada, o reconhecimento desse modelo seria um dos primeiros passos para a construção de uma abordagem não antropocêntrica da epistemologia da imagem técnica.

O mundo tripartido: uma crítica pós-antropocêntrica da imagem

> O homem é ente que, desde que estendeu a sua mão contra o mundo, procura preservar as informações herdadas e adquiridas, e ainda criar informações novas. Esta é sua resposta à "morte térmica", ou, mais exatamente, à morte. "Informar!" é a resposta que o homem lança contra a morte. Pois é de tal busca da imortalidade que nasceram, entre outras coisas, os aparelhos produtores de imagens. O propósito dos aparelhos é o de criar, preservar e transmitir informações. Nesse sentido as imagens técnicas são represas de informação a serviço da nossa imortalidade. (FLUSSER, 2008, p. 26)

Neste trecho do seu "elogio à superficialidade", Vilém Flusser (2008) faz referência à imagem como consequência do distanciamento ontológico entre o ser humano e o mundo. Segundo o filósofo, a imagem seria resultado da necessidade humana de produzir informação contra a entropia-morte, que surge como consequência do nosso gesto de estender a nossa mão contra o mundo. Flusser, porém, não avança muito nas referências ou nas explicações dessa afirmação. A análise de sua frase, contudo, pode indicar que ele se refere ao fato de que, dentro da epistemologia moderna ocidental de origem europeia, a humanidade foi se construindo como tal a partir da ideia de uma diferença ontológica entre o Homem[2] e as outras entidades de

[2] As sociedades ocidentais modernas se constituíram sobre uma epistemologia fundada na fratura entre o ser humano e seu entorno. Tais elaborações teóricas se utilizam tradicionalmente dos termos Homem e Natureza, escritos com iniciais maiúsculas, como nomes próprios e coletivos. Visando manter uma perspectiva crítica a esse pensamento, optou-se por preservar a grafia com iniciais maiúsculas quando os termos fizerem referência aos conceitos em questão.

seu entorno. Neste processo de distanciamento ontológico, esse Homem se reconhece ontologicamente a partir de oposições tais como Cultura *versus* Natureza e Homem *versus* animal. No entanto, é necessário destacar que tal diferença ontológica deve ser compreendida como um abismo duplo, que separa as três formas de existência: Homem, Natureza e técnica.

Ao longo da história, certas tradições filosóficas procuraram no ser humano algo que o diferenciasse do seu entorno. Essa empreitada se consolida na modernidade com a concepção da excepcionalidade humana, tal como instaurada por Immanuel Kant. Essa ideia de uma essência humana dada pela diferença entre o homem e seu entorno também forjou a diferença ontológica entre o ser humano e os instrumentos e máquinas que ele próprio criou com o propósito de dominar a natureza. A humanidade se estabelece, assim, a partir de uma dupla separação abismal entre o humano, a natureza e a técnica. Antes mesmo do capitalismo se estruturar como tal a partir da exploração da natureza por meio da técnica (MOORE, 2015), nossas formas de representação e imaginação já eram informadas de acordo com esse modelo de pensamento, visando criar, preservar e transmitir informações, como afirmou Flusser (2008).

A estruturação do ser humano através dessa dupla exclusão está codificada como valor fundamental que estrutura o modo como são pensados os mecanismos de representação modernos e, em especial, as máquinas de imagem. De uma perspectiva histórica, a fundação do sujeito moderno por Kant consolidou o projeto antropocentrista erigido no Renascimento. Este modelo já estaria, assim, inscrito na *perspectiva artificialis* de Leon Battista Alberti e na m*áquina de perspectiva* (1525), inventada por Albrecht Dürer, que estruturam uma forma de representação fundada na geometria euclidiana e na ideia de objetividade. Segundo tal modelo, o sujeito é separado do mundo por uma mediação técnica, enquanto o mundo se torna seu objeto de observação distanciada. Essa mediação técnica se apresenta como a fixação de um processo em uma máquina ou método, que tanto permite ao sujeito compreender – enformando uma realidade – quanto agir – segundo uma técnica – no mundo. Derivada do termo em latim "*perspicere*" – *per* (através) + *specere* (olhar para), a palavra "perspectiva" tem o significado original de "olhar através de", o que pressupõe a divisão entre sujeito, meio (aquilo através do que se olha) e objeto (mundo). Esse modelo de representação moderno materializa uma concepção de mundo baseada na tripartição natureza-humano-técnica, dada pela dupla separação ontológica que categoriza o humano por meio de uma diferença essencial com a natureza e a técnica.

Uma série de críticas a tal modelo antropocentrista de mundo vem sendo lançada por autores que colocam em questão a suposta centralidade humana na epistemologia moderna. Para Danowski e Castro (2014), este processo de instauração do excepcionalismo humano e a fundação da modernidade projetaram de si a imagem prometida do Homem, como conquistador da natureza por meio da técnica. Buscando sair da situação de desamparo do animal originário diante da natureza, o ser humano se volta contra ela como seu conquistador e passa a produzir formas mais apuradas de conhecer e alterar seu entorno. A ciência e a tecnologia são resultado desse processo. Esta dupla separação ontológica confere os fundamentos necessários para a fundação do sujeito moderno por Kant, baseada na ideia do Homem como aquele que tem poder soberano sobre a natureza e que controla a técnica, princípios fundamentais que organizam os modos de representação, das formas de pensamento, das estruturas sociais e dos sistemas de poder modernos. Da maneira como não poderia deixar de ser, esta concepção de mundo tripartido permeia historicamente o discurso filosófico e a estética, fortalecendo um sistema de representação que tanto transformou a natureza em algo a ser manipulado (objeto) quanto criou a demanda por instrumentos científicos (metodológicos) e técnicos de manipulação do mundo. A revolução científica do século XVII não só consolidou esse modelo de mundo, como também forjou a modernidade por meio da junção desse modo de conhecimento com o projeto de poder que conduziu ao capitalismo contemporâneo. Um processo que alcançou novas escalas com as chamadas Revolução Industrial (tecno-científica), na segunda metade do século XVIII, e Informacional (técnico-científico-informacional), na virada do século XX para o XXI.

A análise do processo histórico revela o papel estruturante que os sistemas de mediação técnica têm na constituição das sociedades modernas: na arte e nas formas de representação; na arquitetura e na construção das cidades; na ciência como único modelo de conhecimento legitimado; e na política e nos modos de representação social. Desta perspectiva, a fotografia não seria apenas uma forma simbólica representante da modernidade, mas a materialização da própria estrutura epistemológica que sustenta a modernidade enquanto tal. No entanto, é preciso dizer que esta concepção de fotografia está mais relacionada à maneira como ela é pensada do que a uma essência do aparelho fotográfico. Não se pode necessariamente afirmar que toda fotografia cumpriria esse papel ou que toda fotografia estaria condenada a existir a partir do mundo tripartido. Em outras palavras, o que caracteriza esse estado de existência pretensamente ontológico da fotografia não seria a imagem ou o aparelho fotográfico em si, mas um determinado modo

de compreender a imagem técnica própria à ontologia hegemônica deste meio. Tal modo de compreender a imagem é herança do humanismo renascentista cuja abordagem antropocentrista do mundo teve grande influência em ideias modernas que, embora fortemente criticadas pelo pensamento emergente do século XX, continuam repercutindo no contexto atual.

Uma análise da economia política global é capaz de oferecer evidências das relações entre este modelo teórico e o projeto de poder em curso. O historiador da geografia e do meio ambiente, Jason Moore, afirma que na concepção moderna de mundo, que separa Natureza e Cultura, "[…] a visão da Natureza como externa é uma condição fundamental para a acumulação de capital". (MOORE, 2015, p. 2). Para o autor, o capitalismo seria impossível sem a objetividade implicada na separação entre humano, natureza e técnica, porque somente por meio dessa lógica é possível esconder o processo de geração de mais-valia a partir da espoliação das forças naturais que sustenta o modelo econômico vigente. Extrapolando esse raciocínio, uma crítica que coloque em questão a colonização da natureza pelo capital demandaria a revisão dos modelos de representação e, por consequência, da ontologia clássica da imagem.

O mesmo abismo ontológico entre a natureza, a humanidade e a técnica que fundamenta o avanço do capitalismo moderno é a base da lógica que estrutura a visão clássica das imagens técnicas. Somente a partir desse entendimento de mundo seria possível compreender que a fotografia seria uma *coleção de instantes*, como propunha Cartier-Bresson em suas imagens, ou de *memórias/noemas* (BARTHES, 2018), ou ainda *rastros da realidade* (SONTAG, 2004). Talvez um dos aspectos mais importantes do trabalho pioneiro de Machado seja a clareza da maneira como ele demonstra que a compreensão teórica de que a fotografia promoveria o espelhamento da realidade é mais o resultado de um projeto de poder do que de qualquer estado existencial da imagem. Segundo o autor, bastaria uma análise crítica mais profunda da história das máquinas semióticas para verificar que o que ele nomeia de "indústria da figuração automática" (MACHADO, 2015, p. 10) só consegue reproduzir ou duplicar uma realidade que lhe é exterior operando com conceitos de mimese, objetividade e realismo que ela mesma elabora e perpetua. Assim, ao longo de diferentes textos, Machado (1984, 1997, 2001) elabora sua tese de que o efeito especular da fotografia não seria outra coisa senão uma construção histórica a serviço de uma determinada política de organização do visível, relacionada aos poderes estabelecidos. Em vez de representar os fenômenos do mundo, os sistemas de representação seriam informados pela estratégia ideológica de representação da classe que os forjou e que, geralmente, coincide com aquela que detém o poder político (MACHADO, 2015, p. 13).

> O que nós chamamos aqui "ilusão especular" não é senão um conjunto de arquétipos e convenções historicamente formados que permitiram florescer e suportar essa vontade de colecionar simulacros ou espelhos do mundo, para lhes atribuir um poder revelatório. (MACHADO, 2015, p. 10)

Qualquer abordagem que se posicione de maneira crítica à colonização das formas de ver consolidada na modernidade precisa considerar que a ontologia clássica da fotografia, que foi o fundamento para muitas discussões sobre o cinema, a televisão e as imagens digitais durante muito tempo, está estruturada em conceitos que não se sustentam mais no mundo de hoje. Diferentes empreitadas realizadas no campo filosófico e teórico nos séculos XX e XXI colocaram abaixo a concepção de sujeito construída na modernidade, assim como a ideia de objetividade da técnica e as divisões entre Cultura e Natureza, entre humano e técnica. Diante disso, torna-se urgente o desenvolvimento de abordagens não antropocêntricas da imagem técnica, que sejam capazes de pensar a imagem a partir de modelos conceituais que não reforcem as ideias modernas de dominação. Segundo a hipótese levantada aqui, um caminho nessa direção seria reconhecer a materialidade dos processos de produção e circulação da imagem, bem como, da consequente relevância que o aspecto performativo da imagem passa a ter na cultura contemporânea. As próximas seções avançam na elaboração dessa hipótese, visando contribuir para o debate sobre a imagem técnica, a partir de uma introdução das discussões sobre a performatividade da imagem e a materialidade de seus processos de produção.

A hipótese esboçada parte da ideia de que o problema central da concepção clássica é que ela tem como objetivo fixar uma ontologia única e estável para a imagem. Derivada de uma mentalidade própria da produção industrial, tal concepção entende que o processo de representação fotográfica é uniforme, estável e comum a todas as imagens. Ao se submeter à formatação dos processos técnicos, dos fluxos de trabalho e dos cânones estéticos estabelecidos pelas indústrias (tecnológica ou midiática) de produção de imagens, restaria ao criador pensar como modular sua ideia de modo a explorar criativamente a mídia (cinema, TV, fotografia) com a qual escolheu trabalhar.

No entanto, análises dos fenômenos relacionados à imagem técnica realizadas nas últimas décadas, sendo algumas delas do próprio Machado, apontam para uma multiplicação das formas de produzir, compartilhar e relacionar imagens. Desde os anos 1960 pelo menos, artistas como Nam June Paik, Peter Weibel, Bruce Nauman, Peter Campus, Dan Graham, entre outros que marcaram o campo do vídeo e das artes midiáticas deixaram de utilizar os equipamentos industriais e passaram a subverter, intervir e reinventar processos de produção e de distribuição de

imagens. Influenciados pelas ideias do Dadaísmo, do Fluxus e da Arte Conceitual, muitos artistas de hoje criam suas imagens considerando e operando com os aspectos técnicos, econômicos e sociais dos seus sistemas de produção. Se as imagens passaram muito tempo vinculadas diretamente aos seus suportes (fotografia, cinema, vídeo e TV, por exemplo), de acordo com o que Machado (2010) concebeu como pensamento da convergência, atualmente os artistas criam, subvertem ou intervêm nos sistemas de mediação, de modo que a criação de imagens passa a acontecer juntamente com as intervenções artísticas realizadas no interior dos aparatos.

Nas últimas décadas tais práticas se multiplicaram e, atualmente, grande parte da produção artística contemporânea poderia ser compreendida como uma arte dos aparatos (BAIO, 2015). Certamente, as imagens resultantes dessa produção artística não podem mais ser adequadamente compreendidas por meio de análises fundadas unicamente nas teorias clássicas da imagem, uma vez que elas subvertem seu modelo conceitual e instituem novas formas de as imagens existirem. A análise desse cenário leva à proposição da ideia de uma pluriontologia das imagens, na qual cada obra de arte passa a ser a materialização de uma maneira singular de conceber a imagem, uma projeção especulativa de realidades, mundos e sujeitos. A obra de arte estabeleceria, assim, um conceito sobre o mundo, algo que se torna parte da poética do artista.

A hipótese da pluriontologia não necessariamente exclui o modelo moderno de representação, mas o incorpora como mais um modo de conceber a imagem dentre uma quantidade inumerável de possibilidades. Cada artista, em cada obra de arte, pode criar uma nova maneira de conceber a imagem, de modo que esta possa cristalizar modelos epistemológicos ou mesmo cosmológicos de mundo completamente diferentes. Considerando que esses argumentos estão circunstanciados em análises realizadas anteriormente (BAIO, 2015), as seções seguintes visam aprofundar as discussões sobre a materialidade dos processos de elaboração de imagens.

Imagear: o processo de produção como parte da imagem

Na passagem da imagem fotoquímica à digital, os processos de codificação da imagem se sofisticaram juntamente com a predominância que os algoritmos computacionais passaram a assumir na construção da imagem (BAIO, 2014). Essa passagem representa bem mais do que uma atualização tecnológica, caracterizando-se como uma empreitada que tem como objetivo final criar um sistema digital capaz de emular o aparelho fotográfico original. No entanto, na tentativa de se passarem pelo aparelho fotoquímico, os sistemas digitais acabam produzindo uma imagem muito diferente daquelas produzidas anteriormente. Apesar de guardar

certa relação icônica com o objeto fotografado – o que se concebe como o *efeito analógico* do digital –, essa imagem é fruto de processos completamente diferentes, que deixam marcas de sua própria materialidade na imagem. Essa ideia está baseada na emergência de uma "imagem impura" (BAIO, 2014, p. 143) evidenciada por meio da análise da produção experimental de diversos artistas que assumem essa questão como campo de exploração em seus trabalhos. Levanta-se a hipótese de que, para compreender os fenômenos da imagem contemporânea, é necessário analisar as marcas da materialidade desses processos e discutir o que está codificado em seus algoritmos computacionais e culturais. O texto a seguir leva adiante essa proposta, estabelecendo uma discussão sobre a materialidade dos algoritmos na imagem como parte fundamental da performatividade das imagens digitais.

Embora historicamente a ontologia da imagem encontre em seus fundamentos a defesa da objetividade do método científico defendida por Francis Bacon, uma análise das imagens científicas atuais indica que mesmo no campo científico a imagem é compreendida como resultado de um processo marcado por escolhas, intenções e interesses. Em abril de 2019, um consórcio internacional de pesquisa em astrofísica revelou a primeira fotografia de um buraco negro capturada da história. Apesar da falta de nitidez, a imagem que representou um marco para a ciência permite também colocar em questão o lugar dos algoritmos na construção das imagens digitais, dando pistas para uma discussão sobre o modo como os regimes de representação, a cultura visual e a estética são informados (recebem informação e ganham forma) pelos algoritmos presentes nos seus processos de produção, circulação e fruição.

Produzida a uma distância de 55 milhões de anos-luz do objeto cósmico, a imagem que mostra o centro da galáxia M87 precisou de informações recolhidas por oito telescópios espalhados ao redor do mundo, que juntos formaram o que os pesquisadores do projeto responsável pela fotografia, o *Event Horizon Telescope* (EHT), consideram um "telescópio virtualmente do tamanho da Terra" (PRESS…, 2019).

As imagens apresentadas pela equipe do EHT surgiram de medições de radiação luminosa emitida pelo fenômeno cósmico, mas a transformação desses raios em uma imagem somente foi possível com a aplicação de uma série de procedimentos computacionais. Dentre os procedimentos descritos nos artigos científicos publicados pela equipe estão diferentes métodos de reconstrução de imagens a partir de dados brutos, uso de dados sintéticos, pesquisa de parâmetros-chave e marcação fiducial[3] (AKIYAMA *et al.*, 2019). Antes mesmo da etapa de reconstrução da imagem por

[3] Marcação fiducial se refere a inscrição de pontos de referência para posterior alinhamento e posicionamento das imagens.

software, foram utilizados algoritmos correlacionadores para alinhar os sinais de cada um dos oito telescópios espalhados pelo globo terrestre a uma referência de tempo e espaço comum. Tal procedimento visa corrigir as diferenças nos dados captados de pontos distintos da geometria terrestre, criando um "ponto de vista único", e pela distância temporal entre os múltiplos momentos em que os dados brutos foram captados, criando o "instante fotográfico" da imagem reconstruída[4]. Porém, para conseguir revelar a fotografia, os pesquisadores precisavam de informações além daquelas efetivamente captadas. Para preencher os pontos cegos dos telescópios, foram utilizadas tecnologias de aprendizagem de máquina (ramo da inteligência artificial), treinadas para completar a absência de dados, de modo a dar a ver o objeto cósmico em um campo visual que preenchesse por completo o quadro fotográfico.

Apesar do rigor desse processo, os pesquisadores assumem que a imagem levada à público é apenas uma possibilidade de uma série de outras: "*However, a multitude of imaging techniques and parameters can lead to results that depend on specific imaging choices. Consequently, we adopted a staged imaging approach to control and evaluate potential biases*"[5] (AKIYAMA, *et al*., 2019, p. 29). Ao reconhecerem a multiplicidade de resultados possíveis inscrita no processo de geração da imagem, os pesquisadores responsáveis pelo projeto sublinham o papel decisivo de suas escolhas.

Nos artigos científicos publicados pela equipe, nota-se o cuidado com a universalidade de acesso aos protocolos e com a transparência dos cálculos e técnicas utilizadas, algo que oferece os parâmetros necessários para que a comunidade científica valide e seja capaz de reproduzir o experimento, além de oferecer as chaves de interpretação necessárias para que outros pesquisadores compreendam as imagens do buraco negro como um conjunto de informações científicas. Apesar disso, uma vez que os responsáveis pela imagem reconhecem a multiplicidade de imagens possíveis como resultado dos processos que eles engendraram, é possível questionar a necessidade de publicar nos meios não científicos uma imagem única, elaborada a partir de um determinado ponto de vista e com um quadro completamente preenchido. Uma coisa é certa, esta imagem tida como a primeira fotografia de um buraco negro corresponde a características reconhecidamente herdadas da cultura visual da ontologia clássica.

[4] Os telescópios foram sincronizados com relógios atômicos visando registrar precisamente o momento de captura dos dados, o que ocorreu em várias etapas ao longo de 2017. As informações sobre o instante de captura dos dados foram utilizadas para alimentar os cálculos de reconstrução da imagem (PRESS…, 2019).

[5] No entanto, uma infinidade de técnicas e parâmetros de imageação podem levar a resultados que dependem de escolhas específicas de imageação. Consequentemente, adotamos uma abordagem de imageação em etapas para controlar e avaliar possíveis vieses (tradução nossa).

Embora haja uma evidente diferença de escala no volume de dados e na sofisticação das tecnologias utilizadas, a fotografia do buraco negro é da mesma natureza que aquelas produzidas atualmente tanto pelas câmeras profissionais quanto pelos populares smartphones. Em ambos os casos, trata-se de reconstruções feitas via algoritmo a partir do processamento de dados recolhidos de variações de ordem eletromagnética (luz), visando uma imagem que reproduziria os objetos da maneira mais semelhante possível à fotografia analógica. A suposta objetividade do processo de produção das imagens, que está cristalizado na cultura visual hegemônica e nos protocolos científicos, teria como objetivo garantir a centralidade de um certo modelo humano de visão.

Tal processo de construção da imagem é conhecido em língua inglesa pelo termo *imaging*, que poderia ser entendido em português como *fazer imagem*, *imaginar* ou *imagear*. Para Vilém Flusser, em *We shall survive in the memory of others*[6] (2010), de Miklós Peternák, o termo em português "imaginação" tem duplo sentido e implica movimentos em direções opostas. O primeiro seria aquele que Kant chamou de "*Imagination*", a criação de uma abstração do mundo concreto. Em oposição a esse sentido da palavra, estaria a ideia de "*Einbildungskraft*", que designaria uma imaginação que partiria da abstração do universo conceitual – cálculos – para a construção concreta da materialidade do signo. De acordo com o filósofo, se o primeiro conceito está relacionado ao universo das imagens mentais, as imagens técnicas devem ser compreendidas a partir do segundo conceito, visto que são resultado de um processo de codificação que segue um programa determinado. Segundo essa ideia, não seriam os dados recolhidos do mundo que iriam conferir sentido à imagem técnica, mas as imagens que dariam sentido ao mundo. O filósofo também explora provocativamente a ideia de *programa* para designar tanto o processo de produção da imagem, seja analógica ou digital, quanto para se referir à codificação de valores, intenções e interesses em signos produzidos pelas máquinas semióticas e a consequente programação de sensibilidades, desejos e formas de existir de pessoas e sociedades.

De partida, a questão colocada por Flusser é que essa orientação ideológica programada nas sociedades pós-industriais estaria sendo estrategicamente ocultada no interior dos aparelhos. Esse é o fundamento do que Flusser (1985) compreende pelo termo "caixa-preta". Mas é preciso questionar ao que Flusser se refere ao defender tal ideia. Existiria alguma verdade anterior à própria imagem oculta

[6] Nós vamos sobreviver na memória dos outros (tradução nossa).

no aparelho? Alguma essência escondida por detrás das aparências da imagem? Tal hipótese conduziria à retomada da ideia platônica de que a imagem é o lugar da ilusão, que precisa ser superado em favor da razão, de um estado consciente? Pelo contrário, o filósofo também assume uma abordagem materialista da imagem, no sentido de enfatizar o papel semiótico do seu processo de produção. Tanto Flusser quanto Machado colocam em crise as abordagens que assumem a imagem técnica de acordo com a classificação peirceana de ícone ou índice, ou seja, que consideram a relação de semelhança ou de causalidade da imagem com o objeto referente. Machado (2001) se junta ao filósofo tcheco para analisar a imagem técnica como um símbolo, o que, para ele, significa pensá-la como a materialização dos conceitos científicos dos quais ela resulta. Como será evidenciado mais adiante, é necessário lembrar que os conceitos que codificam a imagem não são apenas científicos, eles são também políticos, econômicos, sociais e estéticos e estão imbuídos de valores, intenções e interesses. Portanto, pensar no aspecto simbólico da imagem passa por uma análise do complexo conjunto de operações conceituais presentes no processo de produção das imagens.

Nas práticas culturais relacionadas à imagem contemporânea, a caixa-preta flusseriana se revela na falta de transparência, de audibilidade e de confidencialidade dos dispositivos de produção de imagens e redes digitais. A ocultação dos parâmetros utilizados na produção dos algoritmos acaba por esconder os vieses éticos, os preconceitos étnico-sócio-culturais, as orientações políticas e os interesses econômicos que os produziram. Os processos de atribuição de valores que se passam no interior dessas caixas-pretas são propositadamente inacessíveis aos produtores e consumidores da imagem.

A abordagem hegemônica das formas de ver busca ocultar que a imagem é resultado de um processo de manipulação, imaginação e imageação. Revelar e analisar as forças presentes nesses processos é uma maneira de colocar em questão as formas de poder constituídos historicamente, que colonizam as formas de ver e existir sobre uma determinada articulação ético-político-estética antropocêntrica que funda tal elaboração ontológica da imagem. Na seção seguinte, destaca-se o papel dos algoritmos computacionais como articulados das formas de produção de sentido nas imagens.

A materialidade dos algoritmos da imagem

Uma perspectiva não antropocêntrica da imagem requer, antes de tudo, a análise dos algoritmos de construção da imagem como operadores de produção de sentido. Quando essa questão é discutida sob o olhar da computação, fica evidente

que o algoritmo está ligado às operações semióticas, ou seja, por definição, eles estão relacionados à atribuição de valores a signos. Ao tratar da teoria da computabilidade de Alan Turing, Marvin Minsky (1967) afirma que algoritmo é uma série de instruções que indicam os passos para resolver um problema: "*This happens when, in the course of a working problem, we discover that a certain procedure, if properly carried out, will end up giving us the answer*"[7] (MINSKY, 1967, p. 105). Conforme explica Berlinski (2000, p. XVII), "*Algorithms are human artifacts. They belong to the world of memory and meaning, desire and design. The idea of an algorithm is as old as the dry humped hills, but it is also cunning, disguising itself in a thousand protean forms*"[8]. A conceituação de algoritmo de Berlinski faz cair por terra o argumento da objetividade dos processos automatizados pela série de instruções, uma vez que parece difícil eximir um artefato – constructo da ação humana – de uma visão de mundo embebida de subjetividades. Longe da ideia de objetividade, essa caracterização de algoritmo como procedimento formalizado de produção de sentido fica clara na definição de Rogers (1967), que relaciona o algoritmo a um processo de operação simbólica, algo que não pode ser realizado, como tal, sem o estabelecimento de um valor semiótico para um objeto significante. "*Roughly speaking, an algorithm is a clerical (i.e., deterministic, bookkeeping) procedure which can be applied to any of a certain class of symbolic inputs and which will eventually yield, for each such* input, *a corresponding symbolic* output"[9] (ROGERS, 1967, p. 1, grifo do autor).

Ao discutir as imagens digitais considerando as definições oferecidas pelos teóricos da computação, fica evidente que, mais do que resolver um problema (ou para isso), o algoritmo é uma sequência ordenada de operações de signos, que são calculados, transformados e computados para se tornarem uma imagem. Tal definição aproxima o conceito de algoritmo do que Flusser (2008) entende como programa, embora seu conceito extrapole o âmbito dos sistemas computacionais para alcançar o contexto mais amplo dos sistemas sociotécnicos. Assim, compreender uma imagem produzida por um algoritmo requisita discutir os processos de produção de sentido implicados em tais algoritmos, ainda que estes não estejam visíveis na imagem.

[7] Isso acontece quando, no decorrer de um problema de trabalho, descobrimos que determinado procedimento, se realizado corretamente, acabará nos dando a resposta (tradução nossa).

[8] Algoritmos são artefatos humanos. Pertencem ao mundo da memória e do significado, do desejo e do design. A ideia de um algoritmo é tão antiga quanto as colinas secas, mas também é ardilosa, disfarçando-se em mil formas protéicas (tradução nossa).

[9] Grosso modo, um algoritmo é um procedimento canônico (isto é, determinístico, escriturado) que pode ser aplicado a qualquer classe de entradas simbólicas e que eventualmente produzirá, para cada entrada, uma saída simbólica correspondente (tradução nossa).

Como apontou Parikka (2012, p. 87), a análise dos processos de mediação técnica a partir de sua materialidade considera não apenas o papel da parte eletrônica, óptica ou química nos processos de mediação, mas também "*the software, the hardware, the protocols and platforms which form the visibility, the audibility, the statements of what is*"[10]. Analisados desta perspectiva, os processos de produção de imagens acontecem por meio de algoritmos computacionais, de software e hardware, que cristalizam nas máquinas de imagem práticas culturais que estruturam as formas de ver e existir dadas pelos fluxos industriais, pela cultura visual ou pelas estruturas que organizam as relações de poder na sociedade.

Nesta discussão, destacam-se dois aspectos complementares: a materialidade dos algoritmos e a consequente potencialização da performatividade das imagens. A materialidade dos algoritmos pode ser compreendida pelo modo como os processos formalizados pelos códigos computacionais ou não computacionais informam e enformam a imagem, sua distribuição e atualização. Resultante das operações conceituais, semióticas, sociais, econômicas, políticas e estéticas eventualmente realizadas pelos algoritmos, a imagem passa a responder de maneira muito efetiva e ampliada às informações recolhidas de seu entorno. As informações captadas vão muito além do objeto fotografado, abrangendo dados do próprio fotógrafo e de qualquer outra fonte externa que possa ser inserida no sistema. Especialmente no contexto das mídias digitais e em rede, os algoritmos computacionais são articulados com uma quase infinidade de dados das mais diferentes origens. Dentro ou fora do universo digital, a análise da maneira como cada imagem, sistema ou obra de arte seleciona, classifica e rearticula novas informações processadas a partir desses dados se torna, assim, uma parte fundamental de qualquer iniciativa de análise que busque compreender a imagem na contemporaneidade. A análise do modo como a obra capta, organiza e mostra as informações recolhidas do mundo oferece uma perspectiva privilegiada para a compreensão da imagem contemporânea. A seção a seguir dá continuidade a esse argumento ao discutir a performatividade das imagens no contexto das redes digitais.

A performatividade da imagem: vemos uma imagem já vista

Seja nas redes digitais ou em uma exposição de arte, cada vez mais a imagem nos olha antes de olharmos para ela, assim como se modifica de modo a responder às informações por ela recolhidas. Essas características da imagem e as práticas culturais a elas relacionadas conduzem ao que pode ser considerado um regime

[10] O software, o hardware, os protocolos e plataformas que formam a visibilidade, a audibilidade, a forma de dizer do que é (tradução nossa).

performativo de imagem. No regime de performatividade (BAIO, 2015), as imagens são compreendidas a partir da sua presença, e não mais pela referência que faz ao objeto ausente; da sua capacidade de interpretação sensível do sujeito que se coloca à sua frente e do mundo ao seu redor; e do modo como ela se modifica formalmente em resposta às informações que recolhe do seu entorno.

Certamente, o aspecto performativo da imagem não surgiu com as imagens digitais, tão pouco é característica apenas da fotografia. A capacidade da pintura em conferir significado à presença de quem a observa é o ponto fundante da análise feita por Foucault (2002) da obra *As meninas*, de Diego Velázquez. Esse mesmo recurso empregado pelo pintor espanhol, como já discutido anteriormente, orienta o sistema de representação da perspectiva renascentista e de todas as imagens técnicas situando o sujeito no ponto de vista central da imagem. Como bem analisou Mondzain (2013), a imagem foi um poderoso recurso de produção de subjetividades utilizado pela Igreja em resposta a determinado sujeito a quem se endereçava. Muito antes da internet e das interfaces interativas, as imagens da mídia já eram criadas considerando as pesquisas de opinião e visando responder a desejos coletivos e, ao mesmo tempo, produzir novos desejos. A força com que a imagem midiática responde ao sujeito e produz novas sensibilidades levou Norval Baitello Junior (2014, p. 56) a afirmar que as "imagens nos devoram".

Entretanto, os algoritmos digitais têm determinadas características que não apenas aceleram a velocidade de captura e a interpretação do sujeito pela imagem, como ampliam exponencialmente sua capacidade de resposta. Esse aspecto performativo da imagem digital foi um dos pontos centrais para a análise de um conjunto de obras de arte interativa, nas quais a lógica ocularcentrista, marcada pelo "[…] olhar distanciado deu lugar a uma troca intersubjetiva, em um jogo entre a distância e a proximidade que desloca o agenciamento do olhar para o corpo, de modo a instituir a 'com-presença' de que fala Lehman" (BAIO, 2015, p. 171). No entanto, a performatividade da imagem vai muito além dos trabalhos analisados naquele contexto. A mediação digital amplifica os tipos de dados captados – de sensores que leem dados diversos dos corpos às práticas de *profiling* nas redes digitais –, aumentam a capacidade de processamento de informações com tecnologias como o aprendizado de máquinas – inteligência artificial –, enquanto entrecruzam informações de tempos e espaços diversos por meio das múltiplas redes pervasivas de computação. Nesse contexto, compreender adequadamente a cultura visual emergente, cada vez mais, requer a análise do aspecto performativo da imagem.

Tanto nos processos de reconstrução da imagem fotográfica que levaram à fotografia do buraco negro quanto nas câmeras fotográficas, smartphones e

computadores, entre a captação dos dados brutos pelo sensor de uma câmera e a imagem final visualizada em uma tela, muita coisa acontece de maneira desapercebida mas totalmente implicada na construção do que se vê. Trata-se de um conjunto de processamento tão complexo que faz com que os aspectos semióticos da imagem não possam ser separados da materialidade dos seus processos de produção e circulação.

A despeito da abordagem ontológica hegemônica, há muito tempo a imagem deixou de ser exclusivamente orientada pelo olhar que se lança sobre ela. Muitas imagens são produzidas de maneira automática, dispensando a intervenção do fotógrafo, outras são criadas para serem "vistas" exclusivamente por outras máquinas. Mas cumpre notar que, mesmo as imagens produzidas por e para humanos, com smartphones e câmeras profissionais, antes de chegarem aos nossos olhos, quase que instantaneamente, são esquadrinhadas por algoritmos que regulam a imagem de modo que ela corresponda a padrões anteriormente definidos pela cultura visual que interessa aos poderes que a produziram. Tais procedimentos têm a função de analisar, gerar sentido e tomar decisões baseadas no que se passa diante das lentes e em informações recolhidas das mais diversas fontes. Nesse contexto, a imagem passa a ser resultado de um conjunto de informações que vai muito além dos raios luminosos refletidos de um objeto, passando a associar ao processo de construção da imagem dados recolhidos por meio de sensores diversos, tecnologias de reconhecimento de imagem e traços de navegação deixados nas redes digitais.

Exemplos comuns nos dispositivos móveis atuais são os aplicativos de realidade aumentada, que sincronizam camadas de gráficos nas imagens captadas pela câmera graças aos algoritmos de visão computacional e sensores de movimento instalados no aparelho móvel. Sistemas de localização por GPS são usados para direcionar o conteúdo nas redes digitais e alimentam os metadados das fotografias. Os filtros e efeitos de aplicativos como Faceapp, Snapchat e Instagram usam algoritmos de reconhecimento facial para sobrepor máscaras virtuais sobre o rosto dos seus usuários. Quando navegamos nas redes digitais produzimos um "rastro" de metadados sobre nossa navegação e interações sociais, dados que são utilizados para alimentar essas redes e direcionar as imagens que serão exibidas ou não. Algoritmos de recomendação de plataformas audiovisuais como YouTube e Netflix, assim como os *feeds* de redes como Facebook e Instagram são exemplos disso.

Além de informar as imagens, os dados recolhidos pelos dispositivos e redes digitais repercutem também em contextos econômicos e políticos mais amplos. Muitas das práticas de produção e compartilhamento de imagens que viralizam nas

redes são utilizadas deliberadamente[11] para capturar dados e retroalimentar a máquina do capitalismo de vigilância (ZUBOFF, 2015). As consequências desse processo são muito mais sérias do que parecem inicialmente a um usuário desavisado. Casos como a criação de bolhas de desinformação nas redes digitais, a interferência de empresas como a Cambridge Analytica nas eleições americanas e o papel do WhatsApp nas eleições brasileiras são apenas alguns exemplos de como o aspecto performativo da imagem vem influenciando nossas sociedades e produzindo subjetividades.

Essa abordagem permite pensar que um caminho possível para estabelecer uma crítica não antropocêntrica da imagem passaria pelo reconhecimento dos processos de produção da imagem como parte do que a imagem significa. Essa concepção complementa e expande a abordagem da fotografia como símbolo dos conceitos científicos que a produziram, tal como compreenderam Machado e Flusser. Uma vez que a imagem é gerada não apenas por conceitos da ciência, mas por um processo complexo de forças que recebe informação de um conjunto quase inesgotável de fontes, e que os dados recolhidos do mundo estão carregados de valores sociais, políticos, econômicos e estéticos, a ideia que fotografia representaria seria justamente o conceito que articula esse conjunto de valores. Ao criar sua obra, o artista passa a *imagear*, criando seus próprios aparatos de produção de imagem e, assim, definindo os parâmetros que articulam sua concepção de mundo e os codificando nas imagens em seu processo de produção. Com isso, ele passa a criar imagens de acordo com seu próprio entendimento do que o mundo é ou deve ser.

Conclusão: por uma imagem pós-antropocêntrica

Levando adiante o pensamento de Machado, este ensaio buscou sublinhar o modo como a ontologia hegemônica da imagem técnica responde a um projeto de poder dominante constituído ao longo dos últimos séculos e que tem colonizado sensibilidades, relações sociais, práticas culturais, posicionamentos políticos e fluxos econômicos que ocorrem no entorno da imagem. Fundado na ideia de excepcionalismo humano, tal projeto posiciona o sujeito em um lugar privilegiado do espaço de representação e do mundo. A hipótese tratada indica que o antropocentrismo expresso na ontologia clássica da imagem técnica se constitui, sobretudo, por meio do posicionamento do sujeito como centro organizador do mundo, a ambição sem fim de colocar o mundo sob seu domínio de visão e controle

[11] Casos de produção de memes e desafios virtuais, como o "10 years challenge", são exemplos da capacidade de produção coletiva de dados passivos (*big data*) que podem ser utilizados para treinamento de algoritmos de inteligência artificial.

e a separação ontológica entre humano, técnica e natureza, que habilita o projeto de capitalização das forças naturais, incluindo entidades humanas e não humanas.

Uma vez identificadas as heranças antropocêntricas que colonizam as formas de ver, o artigo procura elaborar premissas teóricas originais que conduzam a uma compreensão pós-antropocêntrica da imagem técnica. Em resposta à falência do modelo epistemológico que sustenta a concepção clássica de imagem é levantada a hipótese de uma pluriontologia. Tal argumento se fundamenta no entendimento da materialidade do processo de produção como um elemento articulador de sentido da imagem. Ao operar elementos conceituais, políticos, econômicos e sociais por meio da manipulação no campo da materialidade dos processos de produção da imagem, o artista estabelece modelos de mundo que são cristalizados em suas imagens.

Da perspectiva assumida, seja nas redes ou nos dispositivos digitais, a imagem se torna uma máquina capaz de ver o mundo que a cerca através de uma quantidade de dados que supera em muito aqueles recolhidos da luz refletida dos objetos. Orientada por um regime performativo, ela se reconfigura formalmente e se endereça ao indivíduo de acordo com os valores que ela atribui automaticamente aos dados que recolhe do mundo. Segundo tal hipótese, para compreender as imagens digitais tornou-se necessário analisar as operações conceituais cristalizadas pelos algoritmos computacionais e culturais que as produzem, distribuem e atualizam. As discussões aqui empreendidas permitem concluir que a construção da imagem está muito além do objeto que ela apresenta, e só pode ser devidamente compreendida quando consideradas a materialidade e a performatividade presentes nos seus processos de produção.

Referências

AKIYAMA, K. *et al*. First M87 event horizon telescope results: IV. Imaging the central supermassive black hole. *The Astrophysical Journal Letters*, [*s. l.*], v. 875, n. 1, p. 1-52, 2019.

BAIO, C. A impureza da imagem: estéticas intersticiais entre a fotografia analógica e digital. *Galáxia*, São Paulo, n. 28, p. 134-145, 2014.

BAIO, C. *Máquinas de imagem*: arte, tecnologia e pós-virtualidade. São Paulo: Annablume, 2015.

BAITELLO JUNIOR, N. *A era da iconofagia*: reflexões sobre imagem, comunicação, mídia e cultura. São Paulo: Paulus, 2014.

BARTHES, R. *A câmara clara*: notas sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

BERLINSKI, D. *The advent of the algorithm*: The 300-year journey from an idea to the computer. San Diego: Harcourt, 2000.

DANOWSKI, D.; CASTRO, E. V de. *Há mundo por vir?* Ensaio sobre os medos e os fins. Florianópolis: Cultura e Barbárie: Instituto Socioambiental, 2014.

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

FLUSSER, V. O *universo das imagens técnicas*: elogio da superficialidade. São Paulo: Annablume; Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2008.

FOUCAULT, M. *As palavras e as coisas*: uma arqueologia das ciências humanas. Lisboa: Edições 70, 2002.

HARAWAY, D. J. *Staying with the trouble*: Making kin in the Chthulucene (experimental futures). Durham: Duke University Press, 2016.

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

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

MACHADO, A. "As imagens técnicas: da fotografia à síntese numérica". *In*: MACHADO, A. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. Campinas: Papirus, 1997. p. 220-249.

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

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

MARX, K.; ENGELS, F. A *ideologia alemã*. Petrópolis: Vozes, 2019.

MINSKY, M. L. *Computation*: finite and infinite machines. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1967.

MONDZAIN, M.-J. *Imagem*, ícone, economia: as fontes bizantinas do imaginário contemporâneo. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

MOORE, J. W. *Capitalism in the web of life*: ecology and the accumulation of capital. London: Verso, 2015.

PARIKKA, J. *What is media archaeology?* Cambridge: Polity Press, 2012.

PRESS Release (April 10, 2019): Astronomers capture first image of a black hole. *Event Horizon Telescope*, [*s. l.*], 2019. Disponível em: https://eventhorizontelescope.org/press-release-april-10-2019-astronomers-capture-first-image-black-hole. Acesso em: 7 jul. 2020.

ROGERS, H. *Theory of recursive functions and effective computability*. New York: McGraw-Hill, 1967.

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

ZUBOFF, Shoshana. *Big Other*: Surveillance Capitalism and the Prospects of an Information Civilization. Journal of Information Technology 30 (1), 80, 2015.

Referências audiovisuais

WE shall survive in the memory of others. Miklós Peternák, Romênia-Alemanha, 2010.

submetido em: 15 mar. 2021 | aprovado em: 24 jan. 2022

DOI: 10.11606/issn.2013-7114.sig.2022.192252

Arlindo Machado en Argentina: lecturas, impulsos y líneas de fuerza

Arlindo Machado in Argentina: readings, drives and lines of force

Eduardo A. Russo[1]

[1] Director del Doctorado en Artes de la Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata –Argentina-. Profesor de Teorías del Audiovisual y Análisis & Crítica, Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata. E-mail: earusso@fba.unlp.edu.ar

Resumen: Este artículo traza un panorama sobre el impacto de la obra de Arlindo Machado en el ámbito académico y cultural argentino, a partir de la traducción de sus trabajos al castellano y sus actividades curatoriales y de enseñanza, desde inicios de los años 1990. Se detectan líneas de fuerza del itinerario de Machado, con sus reconocidas incursiones en el campo de la creación fotográfica, sus experiencias en el cortometraje y obras multimediales, sus libros electrónicos en distintas arquitecturas y formatos y las publicaciones que han dejado marcas notables no solo en Argentina, sino también en otros países de América Latina.
Palabras clave: Arlindo Machado; arte; cine; video; nuevos medios.

Abstract: This article outlines the impact of Arlindo Machado's work on Argentina's academic and cultural sphere from the translation of his texts into Spanish and his teaching and curatorial activities since the early 1990s. The lines of force of Machado's itinerary are detected, with his recognized forays into the field o photographic creacion, his experiences in short films and multimedia works, his electronic books in differents architectures and formats, and the publications that have left notable marks, not only in Argentina, but also in other Latin American Countries.
Keywords: Arlindo Machado; arts; film; video; new media.

Una voz distintiva

A inicios de los años 1990, la traducción al español de los trabajos de Arlindo Machado era incipiente y fragmentaria, con la circulación de algunos ensayos esparcidos en publicaciones académicas de América Latina. Por ejemplo, su texto clave "El imaginario numérico: simulación y síntesis" se publicó en *Acta Poética*, la revista del Instituto de Investigaciones Filológicas de la Universidad Nacional Autónoma de México (MACHADO, 1992). Rodeada por artículos diversos en un número dedicado a las semióticas no verbales, asomaba una voz diferente y reacia a los encuadres disciplinares, que ejercía una mirada transversal sobre un radical cambio de régimen cuyo alcance pocos llegaban aún a vislumbrar. A partir del concepto que había perfilado Alain Renaud para encarar un territorio que muchos consideraban como una novedad básicamente instrumental, Machado analizaba un nuevo foco de atención para el arte, la tecnología y la comunicación. Se trataba de un objeto, además, que obligaba a repensar la configuración y las delimitaciones de esos ámbitos, planteando la emergencia de un nuevo régimen de lo visible y una reconfiguración tanto del mundo percibido o inteligido como de la subjetividad contemporánea. El texto, en una formulación cristalina, dejaba en evidencia que su autor avistaba un territorio de difícil inscripción en las especializaciones habituales del campo académico y, a la vez, de largo aliento.

Simultáneamente a la circulación ocasional en publicaciones universitarias hispanohablantes de alcance internacional, en pequeña escala, en Buenos Aires se estaba gestando un sistemático polo de difusión en castellano para los trabajos que Machado llevaba más de una década publicando en portugués. Con el inicio de una serie de publicaciones ideada por Jorge La Ferla, los *Video Cuadernos*, estrechamente relacionadas con su actividad docente en la Universidad del Cine, una voz singular, dedicando espacio al lenguaje del video (MACHADO, 1991) y a la obra de la videasta Sandra Kogut (MACHADO, 1993), comenzó a ser reconocida por lectores argentinos, principalmente estudiantes de cine y artistas de diversos ámbitos que encontraron una guía para sus primeros acercamientos a la videocreación.

A lo largo de los años 1990, primero con los *Video Cuadernos* y, luego, con otras publicaciones compiladas por La Ferla, que cada año acompañaban a esa excepcional puesta al día que fue la Muestra Euroamericana de Cine, Video y Arte Digital (MEACVAD), una compacta serie de publicaciones colectivas y un par de volúmenes individuales propiciarían una notoria repercusión de la producción de Machado. Este proceso le permitiría gozar de un espacio propio, divergente y

alternativo respecto de las tradiciones disciplinares y las compartimentaciones territoriales al uso de departamentos, facultades y áreas de estudio universitarios. Fue creciendo así una instalación tan intersticial como firme en el campo académico e intelectual de más un cuarto de siglo en castellano. A partir de las traducciones de sus textos y sus reiteradas actividades en la Argentina, se expandió una nítida influencia conceptual, que también se convirtió en un impulso para la producción teórica, crítica y artística, a la vez que incidió fuertemente en el campo de las actividades curatoriales. Por otra parte, este foco que en un tramo inicial fue activado particularmente desde Argentina contribuyó, en el curso de dos décadas, al establecimiento de una verdadera red que generó iniciativas de investigación, enseñanza y actividades curatoriales crecientes a escala latinoamericana, en las cuales la figura de Machado se afirmó como referencia indiscutida.

En el número 56 de la revista *Significação*, Marcus Bastos ha señalado con perspicacia en el pensamiento de Machado la existencia de una doble vía de acercamiento al arte, la comunicación y los medios, ejercida en dos sentidos complementarios. Por una parte, cuando se abordaba medios con una tradición teórica más o menos desarrollada, Machado se ocupaba de desmontar los lenguajes y proponer originales alternativas a las ideas establecidas. Así es posible advertir que al tratar a la fotografía, al cine o a la televisión, entablaba una discusión firme, y no exenta de algunas asperezas, con ciertos referentes habituales del área, incluso refutaba enérgicamente algunos monstruos sagrados. No lo hacía meramente por afán polémico, sino guiado por la necesidad de elaborar un pensamiento que no se amparase en el argumento de autoridad. De lo contrario, buscaba fundarse en la búsqueda de la propia consistencia. Como complemento a ese discurso combativo, que demolía lo previamente consensuado –muy especialmente cuando dichas ideas recibidas se fundaban en juicios totalizadores y desprovistos de un examen serio de la experiencia de los medios– Machado también tenía interés en detectar y cartografiar, en la medida de lo posible, algunos ámbitos y lenguajes emergentes. De ese modo, su temprana atención puesta en ascendente videoarte en los años 1980, que luego amplió a la constelación abierta por los nuevos medios en el giro digital hicieron posibles verdaderos mapas provisionales y guías de ruta para la comprensión de fenómenos tan novedosos como complejos (BASTOS, 2021).

Hemos estado a punto de aludir, como título de este artículo, a la recepción de la obra de Arlindo Machado en la Argentina. Pero designar como un fenómeno de recepción lo ocurrido en su caso tal vez nos haga incursionar en un error. Podríamos afirmar que, en rigor, no se trató de una recepción, como tampoco

fueron exactamente receptores los sujetos interpelados por los textos, las clases o charlas de Machado; más bien hubo, y hay interlocutores, sujetos impactados por su discurso y promovidos a prolongar sus contribuciones por medio de una acción que acepta el desafío y se dispone a continuar la búsqueda. En un panorama donde el encorsetamiento disciplinar, por una parte, y las rutinas de pensamiento y los tan requeridos "marcos teóricos" que reproducían ciertas liturgias delimitaban los intentos de comprensión de la relación entre arte y medios, la irrupción de los trabajos de Machado fue altamente removedora de un cúmulo de lugares comunes esgrimidos como teoría. Su obra estimuló la apertura de un área que combinaba los intereses por el audiovisual con una preocupación más abarcadora sobre las relaciones entre tecnologías y sujetos, y exploraba con audacia los desafíos de una profunda transformación en curso.

Machado desafiaba ciertos discursos empeñados en reproducir obedientemente lo previamente estatuido, por una parte, desde algunas ciencias sociales o del campo de las ciencias de la comunicación, contribuyentes al núcleo de los estudios sobre medios. Por otra parte, también manifestaba otras zonas de disidencia con autores o ideas provenientes de distintos sectores de las humanidades, como las tradicionales historias del arte, los estudios orientados al examen de la cultura visual, o bien la estética, la teoría y la historia del cine que se apilaba en forma de libros y escritos. Opuesto a los frentes disciplinarios y sus identidades monolíticas, Machado proponía una discusión que se mantenía abierta al diseño de un aparato conceptual *ad hoc* para la intelección de las encrucijadas que planteaban las relaciones entre arte, tecnología y comunicación. A su modo, más que un teórico en un sentido consumado, poseedor de modelos acabados, era alguien empeñado en diseñar y rediseñar su propia caja de herramientas conceptual a partir de una incesante actividad analítica y crítica, ya que leía en la creación audiovisual tantas ideas como las que encontraba en letra impresa. Resulta muy sintomático observar que entre aquellos impactados por su producción a lo largo de su itinerario en la Argentina se encuentren no pocos artistas, arquitectos y diseñadores. Su misma experiencia en el campo de la creación visual y sus actividades curatoriales lo apartaban de un ejercicio teórico o analítico cerrado sobre la elaboración de su discurso, y lo insertaban en una matriz dialogal que excedía la comunidad de investigadores, para extenderse entre otros perfiles de practicantes del arte y la comunicación.

Resulta altamente sugestivo que entre los autores en los cuales Machado fundaba algunas de sus ideas más audaces estuvieran referentes históricos que fueron decididamente refractarios a los intentos de clasificación disciplinar y académica,

como Mijail Bajtin, Walter Benjamin, Gilbert Simondon y Vilém Flusser. Junto a ellos, resulta fundamental agregar la figura acaso aún más inclasificable y desbordante de Sergei Mijáilovich Eisenstein, a quien dedicara su primer libro en 1982 y que fuera una presencia siempre cercana en su discurso. El escritor no pocas veces también se revelaba como un sagaz lector de los aportes de sus referentes y ofertaba su producción para que lo suyo se inscribiera, a su vez, en la experiencia de sus lectores. De hecho, sus escritos han sido un elemento crucial, por citar solo un ejemplo, en la difusión del pensamiento de Vilém Flusser en la Argentina a inicios de este siglo, muy particularmente a partir de su indispensable "Repensando a Flusser y la imagen técnica" (MACHADO, 2001).

Trataremos, a continuación, de trazar algunos recorridos y repercusiones de sus textos, examinando cómo se convirtieron en disparadores de importantes iniciativas en el ámbito académico e intelectual, para detectar, finalmente, algunas líneas de fuerza de una obra que ha dejado marcas notables, aunque hasta hoy ha sido solo parcialmente volcada al castellano. Producción que, como lo ha destacado Lucia Santaella (2021), mantiene una vigencia pasmosa, especialmente en el campo de los nuevos medios, donde el vértigo de los acontecimientos suele desactualizar rápidamente los intentos de análisis y conceptualización.

Lecturas, ideas e impulsos

Examinemos más de cerca la expansión del influjo de la obra de Machado en castellano. Luego de los dos *Video Cuadernos* ya citados, que albergaron esos primeros textos suyos en Buenos Aires, La Ferla compiló en 1994 el primer volumen íntegramente compuesto por textos del autor como número VI de la serie. Como su compilador indicaba en el prólogo, esta publicación organizaba un conjunto de escritos tan breve como representativo. Para entonces, con esa pregnancia de las pequeñas publicaciones que pasaban de mano en mano y se replicaban "de manera clandestina en escuelas de cine y video, universidades y diferentes círculos multimediáticos del país" (MACHADO, 1994, p. 5) se afirmaba el reconocimiento.

El volumen reunía siete textos escritos por Machado en la década anterior que revelaban el espectro de intereses y elucidaciones propio de un autor muy difícil de adscribir a una pertenencia disciplinar o a un objeto de conocimiento predominante. El primer texto titulado "La cultura de la vigilancia" (1994) desafiaba los lugares comunes sobre la sociedad del espectáculo y planteaba una conceptualización alternativa, orientada a detectar la emergencia de una sociedad de vigilancia. Sin referirlo de manera central, resonaban en esta aproximación tanto

el diagnóstico sobre las sociedades de control formulado por Gilles Deleuze como anticipaban lo que más adelante sería denominado de similar modo por autores como David Lyon. Pero ante todo las ideas de Machado eran desplegadas a partir de la lectura de un video clave: el documental *Der Riese* (1983), de Michael Klier. Más tarde fue posible leer a ese artículo, ya titulado como "Máquinas de vigilar", como una aproximación visionaria a un entorno regulado por máquinas de visión artificial, dedicadas al control de espacios y sujetos crecientemente desprovistos de toda privacidad. Allí se enmarcaba una gama de preocupaciones que desbordaba todo centramiento en un medio específico.

En su lugar, Machado proponía un acercamiento transversal a tecnologías de video, a los discursos cinematográfico y televisivo, a las culturas mediadas por máquinas de visión, pero también ingresaba en un análisis de ambición inusual sobre un nuevo entorno de carácter psicosocial y civilizatorio. El pequeño volumen proseguía con iluminadores ensayos sobre el *zapping* como maniobra mucho más compleja que el mero síntoma televisivo al que se lo reducía, sobre los noticieros en tiempos de la Guerra del Golfo y sobre los diálogos entre los discursos del cine y el video, más un análisis sobre la producción de grupos de videocreación en Brasil y el ensayo sobre el imaginario numérico que ya referimos. Este último texto, tan conciso como de alto impacto por su solidez teórica para encarar un tema emergente, se convertiría en un elemento clave en ese entonces para discutir la irrupción digital en un contexto que, abarcando el campo audiovisual, se expandía hacia una reconfiguración radical de un régimen de lo sensible y lo imaginable (MACHADO, 1994).

Hemos destacado en esta presentación la singularidad de la voz de Machado y la dificultad de asimilarlo a corrientes u orientaciones predominantes, especialmente aquellas relacionadas con los estudios sobre comunicación. Pero es preciso tomar en cuenta, por otra parte, que no era exactamente un solitario, ya que sus aportes guardan sintonías con los de otros pares que compartieron también en la misma época diversas visitas a la Argentina y contaron con algunas de sus obras clave publicadas. Las referencias recurrentes en sus acercamientos a la fotografía, la creación en video, las culturas y técnicas de la mirada y la escucha examinadas en tiempos largos, desde el precine hasta al postcine permitieron generar un diálogo en red que se transfirió desde los autores mencionados a una creciente comunidad horizontal, no exenta de discusiones, cuya tarea de correlacionar distintas experiencias del campo de la imagen y los medios fue una marca distintiva.

De ese modo, en conexión y discusión con las contribuciones de Raymond Bellour, Philippe Dubois, Siegfried Zielinski y Jean-Louis Comolli, los textos de

Machado llegaron a ser parte habitual en las bibliografías de grado y posgrado de diversas universidades y centros de estudio en la Argentina. Fundamentalmente fue el permanente vínculo con La Ferla lo que hizo de Machado una presencia reiterada en las aulas locales durante casi dos décadas, mediante la participación en jornadas y muestras, así como en diversos seminarios y clases magistrales, en ocasiones extendidas en otras universidades argentinas. Las distintas ediciones de la MEACVAD vieron, en los libros colectivos presentados en cada año, los textos de Machado que se agregaban a un corpus creciente (MACHADO, 1996a, 1996b, 1996c, 1997a, 1997b, 1999, 2000a, 2000b, 2001, 2008a) y dialogaban de alguna manera con los autores mencionados. Cabe destacar que, entre todos ellos, lo distintivo de Machado consistía en el sostén de una mirada en la que, sin hallarse el menor registro de un latinoamericanismo declamatorio, se detectaba una impronta inequívocamente latinoamericana. En el "Prólogo" a la obra *El paisaje mediático: sobre el desafío de las poéticas tecnológicas* (MACHADO, 2000a), La Ferla afirmaba sin rodeos: "lo consideramos el mayor teórico sobre medios audiovisuales de nuestro continente".

La publicación de este libro marcó un verdadero hito, y dos décadas más tarde sería considerado en las aulas argentinas como un joven clásico en los estudios sobre artes audiovisuales, medios y tecnología. Fue una edición antológica preparada especialmente para la Argentina, larga aspiración de La Ferla durante los años precedentes. Machado seleccionó una serie de textos procedentes de varios libros: *A arte do vídeo* (1988), *Máquina e imaginário* (1993), *Imaginário numérico* (1995), *Pré-cinemas e pós-cinemas* (1997) y *A televisão levada à Sério* (2000). Además, incorporó casi completamente el contenido de *O quarto iconoclasmo e outros ensaios hereges* (2001), que sería publicado poco después, en abril de 2001, en Río de Janeiro.

En el prólogo que hemos tenido el placer de redactar para *El paisaje mediático*, y que gracias a la generosidad de Machado se convirtió poco más tarde en el posfácio de *O quarto iconoclasmo e outros ensaios hereges*, destacábamos cómo el autor desplegaba un abordaje, una metodología y hasta un tono comunicativo que lo alejaban simultáneamente de las teorizaciones nebulosas de los especialistas que profetizaban en el entorno medial una catástrofe inminente, haciendo de su discurso un símil de las trompetas del apocalipsis, y de los discursos celebratorios de quienes auguraban un estado angelical de comunión completa a cargo de las nuevas tecnologías comunicativas. En su heterodoxia, Machado no se ubicaba sobre los medios, visualizando todo desde una academia omnicomprensiva. Tampoco se lo advertía afecto a la ensoñación o a la pesadilla avistada desde las teorías grandilocuentes, rehuía a la tecnofobia y a la tecnofilia. Nada había en él

de aquella figura del viajero sobre el mar de nubes que hechizase a Carl Gustav Carus, sino que más bien se lanzaba gozosamente a una jungla cerrada y proliferativa, intentando orientarse y trazar algunos senderos (RUSSO, 2000).

Entre la docena de libros colectivos compilados por La Ferla en la Argentina entre 1996 y 2008, once volúmenes cuentan con su aporte. A ello hay que sumar otra publicación fundamental, como el imponente volumen *El medio es el diseño audiovisual* (LA FERLA, 2007b), editado en Colombia por la Universidad de Caldas. Este libro constituye una verdadera *summa* sobre el estado de situación del pensamiento audiovisual a inicios del nuevo siglo y brinda la medida cabal de una presencia tan sostenida y desde distintos ángulos, ya que cuenta con nada menos que siete escritos de Machado, repartidos en diversos ejes que contiene el libro. Ese conjunto de textos colectivos en que su presencia fue determinante, junto con los dos volúmenes en solitario ya mencionados, *Video cuadernos IV* y *El paisaje mediático*, cuyo éxito llevó a una segunda edición (MACHADO, 2009b), configuró un corpus de particular contundencia.

La estrategia antológica de dichas publicaciones, fuera en las obras colectivas o en los volúmenes que compilaron textos suyos de diversa procedencia, dispuso temas en un abanico que, tomando un término caro a Machado como lo es el de repertorio, permitía verificar la variedad y la insistencia de sus campos de interés. Estaban el cine o la televisión, tomados desde ángulos que desafiaban las modalidades usuales de los *film studies* o los *media studies*. También se frecuentaba el advenimiento de los nuevos medios y las derivaciones de lo digital, el videoarte, la creación artística y las máquinas, o las transformaciones del sujeto implicado en el trato con tecnologías de la mirada y la escucha, todos esos campos no solo se frecuentaban con solvencia y erudición, sino que no pocas veces establecían novedosas interconexiones.

La cuestión del repertorio, respecto de la televisión o la producción videográfica brasileña, fue una preocupación que se sostuvo constantemente en Machado. Repertorio, más que una cuestión de canon, esa construcción preferente de la academia y la crítica anglosajona, con sus resonancias modélicas. Se trata, en el repertorio, de un conjunto ligado por una exigencia de amplitud y variedad en su conformación, que corre a la par de cierta consistencia. A través de este concepto, el autor combatió la política de indiferenciación que acechaba tras la remanida apelación a un flujo televisivo, reduccionismo del que no era tan responsable Raymond Williams, sino sus lectores apresurados. Su estrategia era detener el flujo, hacer pausa para mejor apreciar ciertos pasajes destacados; observar las correlaciones y las diferencias entre la imagen en marcha y la detención en un instante o la serialización de algunos momentos.

En este sentido, acaso Machado fue en América Latina quien más pudo aprovechar la dimensión analítica del poder espectatorial que se hizo posible gracias a la función tan humilde como decisiva del telecomando en el televisor y la videograbadora. Un espectador habilitado a un control sobre la imagen, que abrió el camino a nuevas instancias tanto de goce como de posibilidad de conocimiento. Autores cercanos a su perspectiva como Raymond Bellour, Jacques Aumont y Peter Greenaway han destacado en repetidas oportunidades el potencial del control remoto de activar una mirada topológica, dentro y fuera de la fascinación por la imagen móvil, que no podía dejar de conducir a nuevas fronteras para el estudio de los medios audiovisuales. En el análisis televisivo, en lugar de conjeturar presuntas tendencias o lineamientos generales, Machado se lanzó a un trato cuerpo a cuerpo con el noticiero y con el videoclip, que desafió un cúmulo de clichés o generalizaciones abusivas, planteando la citada cuestión del repertorio como un asunto crucial. Es plausible que en este asunto se activaran estrategias de lectura y ordenamiento muy cercanas a los procedimientos curatoriales que desarrollaba en paralelo con sus investigaciones; ver y entender mejor, y hacer ver y entender a otros, como parte de una misma experiencia.

Lo antedicho no significa que Machado prefiriera las ideas de corto alcance, sin aspirar al trazado de algunas conexiones de largo aliento. La apelación a las poéticas tecnológicas que había madurado en tiempos de *Máquina e imaginário* tiene un lugar destacado, que incluso se eleva al mismo subtítulo de *El paisaje mediático: sobre el desafío de las poéticas tecnológicas*. Desde los medios, el autor derivaba hacia las posibilidades transgénicas de la creación artística, a partir de un pormenorizado análisis de las experimentaciones de Eduardo Kac, en un camino que conducía hacia un horizonte transhumanista. De esa manera, su influjo fue altamente perceptible en diversas instituciones argentinas que en los últimos veinte años han desarrollado iniciativas de enseñanza e investigación en el campo del diseño y la comunicación, las artes electrónicas y audiovisuales.

Sin pretender un recuento exhaustivo de los emprendimientos donde se verifica su huella, podemos citar –además de la ya mencionada presencia de sus materiales en diversas cátedras, proyectos y planes de estudio de distintas facultades de la Universidad de Buenos Aires y la Universidad del Cine– diversos núcleos donde su enseñanza se ha traducido, más allá de su utilización como insumo bibliográfico, en lineamientos de diversas investigaciones y proyectos de tesis. Entre ellos es posible mencionar en particular a las carreras de grado y posgrado de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires, en las que las carreras de Diseño Gráfico y Diseño de Imagen y Sonido han contado con

su aporte reiterado, y muy en particular la Maestría en Diseño Comunicacional, gracias al permanente vínculo con La Ferla. En la Universidad Nacional de La Plata, las Facultades de Artes y de Periodismo y Comunicación Social han incorporado sus materiales a distintas asignaturas desde los tiempos iniciales de su difusión local, y podría afirmarse que la influencia del pensamiento de Machado ha sido tan decisiva en la Facultad de Artes para inspirar diversos aspectos del actual diseño de la Licenciatura en Artes Audiovisuales, como previamente ocurrió en el surgimiento de la Licenciatura en Multimedia, hacia fines de los años 1990. También puede destacarse su influencia en diversas asignaturas, proyectos y actividades curatoriales realizadas en la Universidad Nacional de Tres de Febrero, especialmente en la Licenciatura y la Maestría en Artes Electrónicas.

Por otra parte, debe señalarse el significativo caso de Ludion, el colectivo de investigación sobre tecnopoéticas fundado por Claudia Kozak, que viene desarrollando una constante tarea de investigación, enseñanza y creación en torno a las relaciones entre arte y tecnología. La inicial configuración de Ludion tomó prestado de Machado el término de "poéticas tecnológicas" como su objeto de estudio, para luego consolidarse durante los últimos años en torno a la más compacta denominación de tecnopoéticas. Basten estas menciones para dar cuenta de un verdadero "factor Machado" que se verifica como impulso a desarrollos altamente productivos tanto en la producción teórica como en la creación artística o el diseño realizados en la Argentina.

Dejamos para el final de este segmento que repasa el impulso promovido por sus ideas al único de sus libros publicado en España, que afortunadamente ha contado con buena distribución en el ámbito latinoamericano: *El sujeto en la pantalla* (MACHADO, 2009a). Es sintomático que dicho volumen haya sido publicado en Barcelona no en una colección de libros sobre cine, arte o comunicación, sino en una serie dedicada a la comunicación educativa. Su propuesta constituye una ejemplar muestra de la estrategia de Machado, empeñada en conectar campos que a veces son artificialmente divididos por fronteras disciplinares. Por cierto, catalogar un libro que comenzaba con un innovador análisis de *Citizen Kane* (1941), de Orson Welles, desde una teoría de la enunciación, y que luego revisaba las teorías del dispositivo cinematográfico, para continuar con reflexiones sobre la subjetividad en el ciberespacio y en las experiencias audiovisuales inmersivas, y finalmente asomarse a los horizontes del juego y la interactividad era un verdadero desafío. Pero la ligazón interna que urdía estas cuestiones transversales era de singular consistencia. Es preciso advertir el hilo conductor que sostenía la aparente diversidad de territorios, ya que existe a nuestro juicio una rigurosa lógica que relaciona esas distintas zonas de trabajo.

Líneas de fuerza en un campo en expansión

En diversos pasajes del discurso de Machado puede leerse literalmente su intención de explorar ciertas líneas de fuerza, por ejemplo, cuando se aboca al estudio de la producción de videoarte en Brasil. Esas líneas de fuerza referían a campos, pero lo hacían en un sentido muy distante al que les asignaba Pierre Bourdieu, quien por otra parte era uno de sus destacados contrincantes. Aquí, las líneas de fuerza y los campos deberían ser entendidos más bien en el sentido en que James Faraday los planteó en sus pioneros estudios sobre electromagnetismo. Sin abusar del símil energético, podemos pensar que nuestro autor solía plantear sus exploraciones cartográficas, por ejemplo en el videoarte brasileño, a través de la detección de lo que esas líneas de fuerza dejaban organizar en un territorio en el que se alternaban lo incógnito y lo enmarañado. De esa manera, se permitía ejercer una mirada tan oblicua como productiva, ajena a los centramientos propios del especialista. En una reveladora conversación con el investigador chileno Iván Pinto, Machado aclaraba:

> Yo no soy especialista en cine. Me parecía que había mucho dicho sobre eso ya que es la única área del audiovisual que tiene una tradición de crítica y pensamiento. Yo decidí primero irme hacia el video que me parecía algo distinto, que merecía análisis. Luego seguí hacia la televisión y los nuevos medios. (PINTO, 2010)

Así como investigar y curar no eran para Machado actividades divergentes sino complementarias, y hasta en cierto modo imbricadas una en otra, el desplazamiento desde la foto y el cine hacia las imágenes electrónicas y digitales le permitió indagarlas en forma oblicua. Y llegado el momento, trazar las conexiones necesarias, como cuando comenzó a trabajar de modo conjunto las tradiciones del cine experimental y del videoarte.

Por otra parte, dar cuenta de la intensa y significativa actividad de Machado como curador a lo largo de su trayectoria requeriría de por sí otro artículo. Tan solo destacaremos el impacto que su inspiración y publicaciones produjeron en los ámbitos curatoriales, tanto en la Argentina como en otros países de América Latina, como Chile, Perú, Colombia y México. En ese conjunto vale la pena remarcar el alcance inédito que comportó la muestra *Visionarios*, que integró hasta 2009 las selecciones de material de cinco curadores que cubrieron una inédita cantidad de países de América Latina y el Caribe, mapeando y hasta ensayando una periodización de la producción de cine experimental y videoarte en el continente. Ese fue un hito en la aspiración, largamente abrazada por Machado, de trascender las limitaciones

de las historias de la creación audiovisual experimental arraigadas en los confines de cada nación. Así examinar las posibilidades de diálogo artístico, crítico y analítico en curso fue el objetivo del este proyecto, que reunió 73 obras, organizadas en nueve programas, y que abarcaba los países: Argentina, Bolivia, Brasil, Colombia, Cuba, Chile, Ecuador, México, Paraguay, Uruguay y Venezuela. Al ser una mixtura de investigación y curaduría, el proceso quedó a cargo de Machado como organizador y presentador de una antología histórica, mientras que los curadores regionales Elias Levin (México, América Central y Caribe), Jorge La Ferla (Argentina, Chile, Uruguay y Paraguay), Marta Vélez (Cuba, Ecuador, Bolivia, Colombia y Venezuela) y Roberto Moreira S. Cruz (Brasil) diseñaron el repertorio de un conjunto que itineró por diversas ciudades argentinas y pudo mostrarse en diferentes países, como Brasil, Bolivia, Chile, Perú y México. Una concisa descripción del proyecto fue publicada en el volumen compilado por Jorge La Ferla, *Las prácticas mediáticas predigitales y postanalógicas* (MACHADO, 2008a).

En la primera década del siglo XXI, más allá de los textos citados, algunos ensayos de Machado han sido intensivamente leídos, citados y discutidos por sus planteos de punta. Destacamos, entre ellos, "Arte y medios: aproximaciones y distinciones" (MACHADO, 2004), que propone atravesar los límites de las máquinas semióticas y reinventar sus capacidades a partir de la intervención de su hardware y software. Cambiando los medios y sus finalidades preasignadas por otros horizontes de creación, con impronta flusseriana afirma:

> Lo que hace, por lo tanto, un verdadero creador, en lugar de simplemente someterse a las determinaciones del aparato técnico, es subvertir continuamente la función de la máquina o del programa que él utiliza, es manejarlas en el sentido contrario de su productividad programada. (MACHADO, 2004, p. 86-87)

En ese sentido, es necesario recordar que también, durante esos años, Machado intervino con un potente planteo político sobre la creación artística en entornos tecnológicos, apelando a una actualizada y enriquecedora lectura de Flusser en clave política en "Tecnologia e arte contemporânea: como politizar o debate" (2005). Si bien no se trataba de un manifiesto, el ensayo incluía todo un programa de acción en torno a una política y una ética, fundado en quebrar mediante la intervención del arte el programa comandado por los aparatos (MACHADO, 2005).

Otro breve ensayo, reproducido en castellano en numerosas publicaciones electrónicas, que contó con notable impacto y difusión durante la última década

y media fue "Convergencia y divergencia de los medios" (MACHADO, 2008b). El material circuló ampliamente después de su puesta en línea en 2006 por parte de la revista *Miradas*, de la Escuela Internacional de Cine de San Antonio de los Baños, donde lamentablemente no se encuentra hoy disponible, aunque sí se lo encuentra en otras publicaciones (MACHADO, 2008b).

La traducción de dichos textos, abundantemente replicados en la web a partir de distintas publicaciones académicas y culturales, precedió a su compilación brasileña en el tan breve como crucial volumen *Arte e mí*dia (MACHADO, 2007a). Arte y medios, hibridación y convergencia, junto a su propuesta de una necesaria divergencia, son procesos de intersección, de transacciones y de diálogo; implican movimientos de tránsito, transición y provisionalidad en el devenir de los medios. También remiten a las tensiones de los elementos híbridos que actúan en sentidos convergentes, con partes que se desgarran y no llegan a fundirse completamente, en un paisaje mediático que nada se parece a un cuadro estático, sino un proceso en que la remediación y la reinvención marcan el paso.

En el mismo año en que se publicaba *Arte e mídia* (2007a) en Brasil, dentro del ya citado volumen *El medio es el diseño audiovisual* (MACHADO, 2007b), asomaba otro pequeño trabajo de Machado que constituye uno de los más lúcidos aportes a un tema de creciente auge en la creación audiovisual: "El film-ensayo".

Publicado originalmente en portugués en la revista *Concinnitas* del Instituto do Artes de la Universidad Estadual de Rio de Janeiro, el texto circuló en castellano a partir de su inclusión en el citado libro y también fue replicado en diversos medios electrónicos, constituyéndose en una contribución decisiva a la delimitación del campo multiforme del ensayo audiovisual, enunciada desde nuestras latitudes. Pero también es posible leer "El filme-ensayo" como manifestación de una línea de fuerza que recorre íntegramente el interior de la producción de Arlindo Machado y que, creemos, puede ser considerada como un hilo conductor que hilvana muchas de las dimensiones aparentemente divergentes y proliferativas de su trabajo intelectual. Allí expresaba de modo revelador algo que atañe tanto al objeto del artículo como a su propio itinerario intelectual:

> Pensemos el filme-ensayo hoy. Puede ser hecho con cualquier tipo de imagen-fuente: imágenes captadas por cámaras, diseñadas o generadas en una computadora, además de textos obtenidos mediante generadores de caracteres, gráficos y también toda clase de materiales sonoros. Es por eso que el filme-ensayo supera largamente los límites del documental. Incluso puede usar escenas de ficción, tomadas en estudio con

> actores, porque su verdad no depende de ningún "registro" inmaculado de lo real, sino de un proceso de búsqueda e indagación conceptual". (MACHADO, 2007, p. 188-189)

Retomaremos lo expresado en esta cita en los últimos párrafos de este artículo, no sin antes dedicar unos párrafos al que es hasta hoy su último libro editado en la Argentina. Fue el caso de un volumen que, a pesar de la anacronía impuesta por las derivas editoriales, obtuvo un logro nada menor: el de la superación de esa delicada prueba de actualidad a la que se someten inexorablemente los libros que abordan el panorama comúnmente designado como de los "nuevos medios". El itinerario de la publicación en Argentina de *Pre-cine y post-cine en diálogo con los nuevos medios digitales* (MACHADO, 2007) fue toda una puesta a prueba de su capacidad su vigencia. La edición brasileña, editada en 1997, fue un hito no solamente por constituir un aporte decisivo para la instalación en nuestro continente del concepto de postcine en el debate académico e intelectual que se desplegaría con intensidad en la década siguiente, sino también por plantear un estudio de los medios y artes audiovisuales en tiempos largos, que no tuviera como eje el presunto "nacimiento" del cine en torno a los tiempos del *Lumière Cinématographe* y sus competidores durante la última década del siglo XIX. Si bien la propuesta de un precine ha despertado numerosas discusiones, que no es el objeto de análisis de este artículo, pero que se orientan mayormente a objetar su apreciación teleológica de una serie de fenómenos muy diversos, que exploraban distintos espectáculos y tecnologías del audiovisual durante las centurias previas. A Machado el término le permitió elaborar una refinada arqueología de las máquinas de visión y audición desde el Renacimiento y que le hizo necesario, en algunos puntos, remontarse a las experiencias paleolíticas. Para un volumen dedicado a examinar ciertas conexiones entre imágenes técnicas localizadas a lo largo de toda la historia de la humanidad y ciertas tendencias recientes de los nuevos medios, el riesgo de quedar desactualizado en poco tiempo es patente; y para asumirlo frontalmente: los nuevos medios de los 1990 ya son obsoletos veinte años más tarde.

No obstante, la edición argentina pudo ser leída y fue productiva en el 2015 con un insólito efecto de contemporaneidad. Aunque la bibliografía y los casos de producción artísticas analizados se limitaban a la primera mitad de los años 1990, no solamente se sostenían de manera admirable los planteos sobre el precine, sino que las líneas de fuerza observadas en plena transición desde un universo de imágenes electrónicas de carácter analógico hacia otro signado por el procesamiento y la generación numérica mantenían intacta su capacidad elucidatoria.

Solamente faltaban, por razones obvias, los aportes y discusiones suscitados en el siglo XXI por el concepto de postcine, pero fue posible comprobar que la difusión de este libro en castellano permitió presentar al lector a ese público ni más ni menos que otro joven clásico de la teoría audiovisual en nuestro continente (MACHADO, 2015).

Volvamos, para finalizar, al asunto del film-ensayo. En la ya mencionada conversación con Iván Pinto, sostenida justamente durante la visita que Machado realizó a Chile acompañando a la muestra *Visionarios*, declaraba Machado:

> Yo tengo un proyecto pendiente de hablar de las imágenes como una forma de conocimiento. Eso es una cosa que aprendí con Eisenstein, que creía que en la era de las imágenes una manera de escribir sería a través del cine, a través de las imágenes y los sonidos. Y de alguna manera eso terminó concretizándose de la mano de cineastas como Chris Marker, Jean-Luc Godard, Alexander Kluge. Que son filósofos, son pensadores, pero que no escriben libros, hacen películas. Y las películas pueden ser entendidas como una manera en la que la filosofía se construye hoy, como el pensamiento se construye hoy. Entonces mi idea es retomar ese camino de las imágenes inteligentes, imágenes del pensamiento. (PINTO, 2010, s.p.)

Lo que allí evocaba, sin duda, era un proyecto cuya extensión era la de una vida intelectual entera. Al recorrer las líneas de fuerza del itinerario de Machado, con sus reconocidas incursiones en el campo de la creación fotográfica, sus experiencias en el cortometraje y obras multimediales, sus libros electrónicos en distintas arquitecturas y formatos y las publicaciones en formato papel que aquí hemos comentado, la decantación de su pensamiento en nuevas formas audiovisuales era no solamente una perspectiva viable, sino una prosecución lógica de su empresa. Su desaparición física y el importante volumen de sus trabajos aún no traducidos al castellano nos convoca al desafío de seguir extendiendo su legado. Se trata, en definitiva, de proseguir interrogando lo que en sus propias palabras era ese camino tantas veces desestimado por persistentes prejuicios, pero cada vez más necesario de recorrer: el de las imágenes inteligentes, esas imágenes del pensamiento que supo vislumbrar de modo ejemplar.

Referencias

BASTOS, M. "O pensamento de Arlindo Machado e uma genealogia das artes do vídeo no Brasil". *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*, São Paulo, v. 48, n. 56, p. 33-53, 2021.

LA FERLA, J. (comp.). *Video Cuadernos VI*. Textos de Arlindo Machado. Buenos Aires: Nueva Librería, 1994.

MACHADO, A. "Videos y lenguajes". *In:* LA FERLA, J. (comp.). *Video Cuadernos I*. Buenos Aires: Nueva Librería, 1991. p. 55-62.

MACHADO, A. "El imaginario numérico: simulación y síntesis". *Acta Poética*, Ciudad de México, v. 13, n. 1-2, p. 55-76, 1992.

MACHADO, A. "El imaginario numérico: simulación y síntesis". *In:* LA FERLA, J. (comp.). *Video Cuadernos* VI, Buenos Aires: Nueva Librería, 1994. p. 75-92.

MACHADO, A. "Múltiples ventanas de Sandra Kogut". *In*: LA FERLA, J. (comp.). *Video Cuadernos III*. Buenos Aires: Nueva Librería, 1993. p. 19-32.

MACHADO, A. "El advenimiento de los medios interactivos". *In:* LA FERLA, J.; GROISMAN, M. *El medio es el diseño*: estudios sobre la problemática del diseño y su relación con los medios de comunicación. Buenos Aires: Oficina de Publicaciones del CBC; Universidad de Buenos Aires, 1996a. p. 15-24.

MACHADO, A. "El imaginario numérico". *In*: LA FERLA, J.; GROISMAN, M. *El medio es el diseño*: estudios sobre la problemática del diseño y su relación con los medios de comunicación. Buenos Aires: Oficina de Publicaciones del CBC; Universidad de Buenos Aires, 1996b. p. 31-46.

MACHADO, A. "Técnicas de la fotografía: la síntesis numérica". *In*: LA FERLA, J. (comp.). *La revolución del video*. Buenos Aires: Libros del Rojas, 1996c. p. 65-74.

MACHADO, A. "Dos o tres cosas sobre Eder Santos". *In*: LA FERLA, J. (comp.). *Contaminaciones*: del videoarte al multimedia. Buenos Aires: Libros del Rojas, 1997a. p. 94-99.

MACHADO, A. "El arte del video en el Brasil". *In:* LA FERLA, J. (comp.). *Contaminaciones*: del videoarte al multimedia. Buenos Aires: Libros del Rojas, 1997b. p. 137-140.

MACHADO, A. "El arte del video en Brasil". *In:* LA FERLA, J. (comp.). *Medios audiovisuales*: ontología, historia y praxis. Buenos Aires: Libros del Rojas, 1999. p. 122-142.

MACHADO, A. *El paisaje mediático*: sobre el desafío de las poéticas tecnológicas. Buenos Aires: Libros del Rojas, 2000a.

MACHADO, A. "Por un arte transgénico". *In*: LA FERLA, J. (comp.). *De la pantalla al arte transgénico*. Buenos Aires: Libros del Rojas, 2000b.

MACHADO, A. "Repensando a Flusser y las imágenes técnicas". *In*: LA FERLA, J. (comp.). *Cine, video, multimedia*: la ruptura de lo audiovisual. Buenos Aires: Libros del Rojas, 2001. p. 71-83.

MACHADO, A. "Arte y medios: aproximaciones y distinciones". *La Puerta*, La Plata, n. 1, p. 84-93, 2004.

MACHADO, A. "Tecnologia e arte contemporânea: como politizar o debate". *Revista de Estudios Sociales*, Bogotá, n. 22, p. 71-75, 2005.

MACHADO, A. *Arte e mídia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007a.

MACHADO, A. "El filme-ensayo". *In:* LA FERLA, J. (comp.). *El medio es el diseño audiovisual*. Manizales: Ediciones Universidad de Caldas, 2007b. p. 183-190.

MACHADO, A. "Voces y luces de un continente desconocido". *In*: LA FERLA, J. (comp.). *Artes y medios audiovisuales*: un estado de situación II. Las prácticas mediáticas predigitales y postanalógicas. Buenos Aires: Aurelia Rivera, 2008a. p. 368-375.

MACHADO, A. "Convergencia y divergencia de medios". *In:* PEREIRA GONZÁLEZ, J. M.; VILLADIEGO PRINS, M.; SIERRA GUTIÉRREZ, L. I. (coord.). *Industrias culturales, músicas e identidades*: una mirada a las interdependencias entre medios de comunicación, sociedad y cultura. Bogotá: Siglo del Hombre, 2008b. p. 73-88.

MACHADO, A. *El sujeto en la pantalla*: la aventura del espectador, del deseo a la acción. Barcelona: Gedisa, 2009a.

MACHADO, A. *El paisaje mediático*: sobre el desafío de las poéticas tecnológicas. 2. ed. Buenos Aires: Nueva Librería, 2009b.

MACHADO, A. *Pre-cine y post-cine en diálogo con los nuevos medios digitales*. Buenos Aires: La Marca, 2015.

PINTO, I. "Un pensamiento de las imágenes: conversación con Arlindo Machado". *Revista La Fuga*, Santiago de Chile, invierno 2010. Disponible en: https://bit.ly/3t1i5mn. Acceso el: 6 en. 2021.

RUSSO, E. A. "Prólogo". *In:* MACHADO, A. *El paisaje mediático*: sobre el desafío de las poéticas tecnológicas. Buenos Aires: Libros del Rojas, 2000.

SANTAELLA, L. "Pensamiento crítico en ação". *Significação: Revista De Cultura Audiovisual*, São Paulo, v. 48, n. 56, p. 20-32, 2021.

sometido el: 12 nov. 2021 | aprobado el: 20 dez. 2021

DOI: 10.11606/issn.2013-7114.sig.2022.192574

Arlindo Machado: um percurso extraordinário

Arlindo Machado: an extraordinary track

Ismail Xavier[1]

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

Resumo: O artigo percorre os variados interesses e competências de Arlindo Machado, demonstrando sua notável amplitude de conhecimentos e rara sensibilidade, analisando questões que envolvem a reflexão teórico-conceitual nas disciplinas conexas da comunicação midiática e das artes. Essa reflexão é balizada pela análise de obras pertencentes a campos que se inserem em variadas tradições e que compõem um rico conjunto de criações: filmes, fotografias, vídeos, instalações de artistas visuais apoiadas em distintos suportes, não faltando momentos de consideração de obras literárias – poesia e romance – e momentos de incursão no terreno da música, erudita e popular. Arlindo Machado foi um criador de caminhos, o que foi possível graças a esse percurso de inovações observadas na imensa obra que nos deixou como legado.
Palavras-chave: cinema; arte; vídeo; imagem; som; mídia.

Abstract: This article goes through Arlindo Machado's many interests and competences, showing his notable breadth of knowledge and rare sensibility, analyzing questions involving the theoretical-conceptual reflection in the connected disciplines of media communication and arts. We frame this reflection by the analysis of works from fields inserted in several tradition and that comprise a rich set of creation: movies, photos, videos, installations from visual artists based on distinct supports, not excluding considerations over literary works – poetry and novel – and incursions in the musical field, erudite and popular. Arlindo Machado was a creator of paths, which was possible thanks to this extraordinary track of innovations observed in the immense body of work he left us as a legacy.
Keywords: cinema; art; video; image; sound; media.

Arlindo Machado foi um excepcional pesquisador e professor ao longo de sua carreira na PUC-SP (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo) e na USP (Universidade de São Paulo), um colega que sempre deu tudo de si no encaminhamento dos trabalhos e na reflexão sobre novos caminhos da vida universitária, sempre visando o interesse dos estudantes e do diálogo construtivo com seus pares. Incansável inovador, levantou possibilidades originais para a análise da criação artística, apoiada nas novas tecnologias de som e imagem, e dos processos de comunicação social em nosso campo de pesquisa, voltado para o estudo dessa rede de áreas conexas que compõem a enorme seara da imagem-e-som.

Eu o conheci quando um grupo de jovens, em boa parte estudantes, formaram um grupo de debates sobre cinema. Esse grupo terminou por assumir a direção de uma revista de crítica cinematográfica, cuja primeira fase havia sido desenvolvida e dirigida por amigos do Rio de Janeiro, com a participação de alguns integrantes de São Paulo que partilhavam de suas ideias, ao expressar militância em defesa de um cinema inovador e atento à dimensão política da arte, particularmente importante naquele momento, pois vivíamos na ditadura, na segunda metade dos anos 1970. A revista foi a *Cine-Olho*, nome inspirado na criação e nas ideias defendidas pelo cineasta Dziga Vertov, autor do filme *Cine-Olho* (1926). Arlindo manifestou especial atenção às ideias de Serguei M. Eisenstein e sua teoria do "cinema conceitual". Foi um período de muita inquietação intelectual, com mergulho nos meandros da história e da estética do cinema, embalados por nossa diversidade de formação universitária, convergência na postura de cinéfilos e perfil de oposição política ao regime vigente na ditadura.

Nesse momento de formação, em seu artigo "A ideologia do cinema militante" publicado na *Cine-Olho*, Arlindo define o que é o cinema consciente de sua posição de classe, que intervém politicamente por meio de circuitos paralelos improvisados e argumenta que, para ser coerente e efetivo, tal cinema tem de se empenhar numa forma inovadora na mídia em que desenvolve sua prática. A partir dessa convicção, ele explica sua postura crítica, dirigida à maior parte da produção militante da época, que não se mostra apta a romper com a ideologia populista, enquanto o público se limita a uma atitude passiva de figurante ou espectador. Defende também um cinema militante, que deixe explícito na sua própria forma seus meios de produção, de modo a afirmar com vigor sua postura ideológica na substância de sua prática, explicitando o aparato fílmico. Considerando o exemplo lapidar de *Outubro* (Eisenstein, 1928), Arlindo responde aos adversários, defendendo

o cinema conceitual das acusações de inviabilidade, pois é um atestado de ignorância insistir na incompatibilidade do cinema com o raciocínio.

A partir desse período da *Cine-Olho*, suas inquietações serão conduzidas com total coerência em seu percurso como crítico e ensaísta, pautado pela premissa de que a posição de classe e a dimensão política de um filme não se define de forma exclusiva pelo teor de sua mensagem na conexão com a vida social, mas inclui – e isto é essencial – a forma como compõe suas imagens e as articula na montagem, de modo a evidenciar o trabalho da representação como dimensão essencial de um cinema político que se queira efetivamente contestador. Isso ganha expressão em seu primeiro livro *Eisenstein: a geometria do êxtase* (1983), um volume da coleção "Encanto Radical", da Editora Brasiliense, voltada para a apresentação concisa de vida e obra de um autor – cineasta, escritor, artista, ensaísta ou figura de grande presença no manejo de problemas humanos em distintos campos.

Esse livro de estreia foi uma contribuição fundamental para o conhecimento da obra do cineasta, divulgando para um público além do circuito de teóricos e historiadores do cinema. Ele apresenta a reflexão escrita e a prática do cineasta, ambas tendo como ponto fulcral a proposta do "cinema conceitual", pautada por uma estética de vanguarda inspirada no construtivismo e voltada para uma forma de montagem descontínua, intelectual, ajustada ao cinema político por ele proposto.

Além das edições da *Cine-Olho* e esse livro, ele publicou artigos sobre Eisenstein em diversas revistas no ano de 1981, trazendo atenção renovada ao cineasta, assim como fez em outros momentos com destaques da videoarte no Brasil – Waldemar Cordeiro, Gilbertto Prado, Júlio Plaza, Eder Santos, Tadeu Jungle, Arthur Omar, Carlos Nader, entre outros. Esses artigos ampliaram suas referências e complementaram suas análises de conjunto e textos teóricos mais gerais sobre as artes apoiadas nas tecnologias digitais. As novas mídias passaram a compor mais uma frente do seu trabalho de reflexão, ao lado do cinema, da fotografia, da televisão aberta e os gêneros de sua programação, havendo um caso de atenção a um único objeto, a telenovela *Pantanal* (1990), da Rede Manchete, sobre a qual escreveu um livro em parceria com Beatriz Becker: *Pantanal: a reinvenção da telenovela*, publicado pela Educ em 2008.

Dessa forma, Arlindo foi compondo seu percurso como ensaísta, sempre muito arguto na exigência de uma invenção da forma audiovisual que explicitasse seus meios de expressão, chamando atenção do espectador para sua própria fatura, sem

ocultar seu modo de produção. Posição que se reafirma em seus textos, publicados ao longo da vida universitária em revistas e capítulos de livros[2].

Sempre direto na defesa de seus pontos de vista e muito preciso no rigor de exposição de suas ideias, Arlindo foi construindo seu caminho neste campo multidimensional e, desde os tempos da *Cine-olho*, foi parceiro na defesa de uma arte que afirmava sua intervenção estética, cultural e política pelas suas opções formais geradoras de uma nova experiência. Ou seja, um cinema que lance um desafio na interação com o espectador e traga a exigência de uma fruição criativa atenta ao "trabalho da representação" como prática social e política, em tensão com o mundo do consumo de produtos disponíveis no mercado. Vale, nessa experiência e no amplo conjunto de textos que escreveu, essa atenção às relações que marcam o campo da produção midiática na sociedade industrial de alta tecnologia.

O livro sobre Eisenstein foi publicado no mesmo ano em que Arlindo concluiu seu Mestrado em Comunicação e Semiótica na PUC-SP. Nesse momento, ele já estava engajado como professor nessa universidade desde 1981, dado seu preparo e acuidade de formulação e talento na exposição de conceitos, qualidades que desde cedo marcaram sua postura de rigor teórico e sua vocação para a pesquisa e ensino, empenhos cuja enorme importância está registrada na magistral coleção de textos publicados ao longo dos anos. Em 1991, iniciou seu trabalho como nosso colega na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), distribuindo seu tempo de ensino e pesquisa entre essas duas faculdades, tendo conciliado as linhas convergentes, porém distintas em suas nuances no trato das questões da teoria da comunicação e da estética. Um encaixe que Arlindo, com sua sólida formação e alta competência, ajustou ao longo de muitos anos ao seu trabalho. A partir de 2013, ele concentrou suas atividades de docência e pesquisa na USP.

Nesse percurso, Arlindo desenvolveu suas notáveis pesquisas, que se expressaram em aulas, palestras, muitos artigos e livros que foram marcando sua extraordinária contribuição para o conhecimento em nossa área e compondo um legado essencial para as linhas de pesquisa em que evidenciou seu engajamento singular, pela sua diversidade de interesses e profundidade de abordagem viabilizada por sua inteligência e lucidez na composição de um conhecimento original que fez avançar a pesquisa nesses campos conexos.

[2] Esses foram os princípios que o nortearam na prática cinematográfica quando jovem, afinada às ideias de Vertov e Eisenstein. Cito como exemplo o curta-metragem *A vaca sagrada*, voltado para metáforas que relacionam o fato central – os cuidados de um proprietário com seu queridíssimo automóvel – com a alienação e os deslocamentos de afeto e identificação pessoal com seu objeto-fetiche. Perdi os dados dessa obra, não podendo informar a data exata de sua realização.

Em seu livro *A ilusão especular: introdução à fotografia*, publicado pela editora Brasiliense em 1984, Arlindo trabalhou em profundidade, agora de forma mais desenvolvida e com um conjunto enorme de referências, abordando a questão do ilusionismo, presente em muitas concepções da fotografia como registro do real obtido por meio de um sistema ótico "objetivo". A isso ele responde observando com muita acuidade as dimensões de um código que existe na mensagem visual registrada na foto, sempre trazendo argumentos pertinentes, que marcam tais códigos internalizados na máquina e as opções do fotógrafo, definindo a presença de uma criação apoiada em escolhas que definem uma linguagem de composição da imagem, escolhas de quem conhece os mecanismos produtores da ilusão especular, concluindo que a foto não é um espelho. Apoiado numa ampla bibliografia que lhe permitiu compor uma argumentação que envolveu vários aspectos da fotografia em seus códigos como uma modalidade de imagem, se valeu também da semiótica de Charles Sanders Peirce e de referências vindas de ensaístas nas áreas de fotografia, cinema, cultura e política, como Roland Barthes, Susan Sontag, André Bazin, Jean-Louis Baudry, Walter Benjamin, Pierre Bordieu, Victor Burgin e Erwin Panofsky.

Ao longo dos capítulos do livro, ele apresenta um estudo rigoroso da relação entre a fotografia e outros meios de expressão, incluindo uma consideração sobre a perspectiva, na pintura e no desenho, antes de sua versão maquinal na foto e depois no cinema. Esse livro – um clássico nos estudos de fotografia – foi reeditado em 2015 com novo subtítulo, *uma teoria da fotografia*, trazendo uma versão muito próxima da primeira edição[3].

O livro *Televisão & Vídeo* (1985), que escreveu em parceria com Fernando Barbosa Lima e Gabriel Priolli, analisa os primórdios do vídeo no Brasil, o incremento gradual de novos aparatos técnicos que foram ampliando suas possibilidades de criação e exibição e traz a referência aos criadores ligados ao meio artístico que já despontavam no plano desta nova videoarte e suas tendências. "Notas sobre uma televisão secreta" é o capítulo de Arlindo que dá início a seu salto para a análise do vídeo como forma de expressão, comentando as experiências feitas nos anos 1970, citando os pioneiros que, contando com um suporte ainda incipiente, demonstraram os potenciais de criação presentes no novo meio, havendo um rápido avanço rumo a técnicas mais maleáveis que foram compondo as bases da videoarte e seus recursos. Como de hábito, é notável a forma como ele articula a consideração dos meios técnicos e os exemplos de criatividade que o avanço deles vai tornando possível em

[3] Os dados bibliográficos dos livros e artigos citados estão elencados no final do texto.

termos da criação de imagens e movimentos expressivos que não se limitam à imagem realista da TV, gerando composições complexas e inventivas em consonância com a arte moderna, em alguns casos correspondendo à experiência anterior de vários artistas que se dedicam a essa nova forma de criação.

Na medida em que as indústrias do cinema, do rádio e da televisão foram se desenvolvendo em sua temática de maior audiência, alternativas foram encontradas por figuras criativas, que inventaram formas de trabalhar nessas *mídias* fora do seu eixo central, compondo experimentos de comunicação com audiência mais restrita, seja com propósitos políticos, de informação ou de criatividade. Um exemplo menos conhecido é o da criação de rádios alternativas, as chamadas Rádios Livres, que foi objeto de análise no livro *Rádios Livres: a reforma agrária no ar* (1986), escrito por Arlindo, Caio Magri e Marcelo Masagão, cada um com seu texto e com a organização de uma série de documentos que expressavam o pensamento dos criadores das rádios livres e o modo de operar dessa espécie de guerrilha midiática.

Esse livro trata de temas de interesse na área das comunicações voltadas para produções que possuem uma dimensão política, e são analisados a partir de parâmetros originais bem próprios, ao estilo e postura crítica de Arlindo naquele momento, sempre muito firme na condução de seus argumentos. Seu prefácio foi escrito por Félix Guattari, filósofo francês de grande envergadura que teve muitos leitores no Brasil. Havia uma afinidade de empenhos entre ele e os distintos grupos que assumiam posições políticas que implicavam numa ruptura com o sistema dos meios de comunicação autorizados pelo Estado, compondo um gesto de liberação que era considerado uma forma de guerrilha cultural, pois quebrava a regra oficial de ocupação do território da comunicação social por um pequeno grupo de megaempresas privilegiadas que eram proprietárias das redes de TV, traço que deu ensejo à associação feita com a reforma agrária. Essa reforma na ocupação de território se dava agora "no ar".

Três décadas do vídeo brasileiro: 1973-2003

Em 2003, Arlindo organiza o livro *Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro*, por ocasião da Mostra dos 30 anos no *Itaú Cultural*. Uma obra fundamental como balanço geral da produção de vídeo, uma visão de conjunto dessa experiência na variedade de seus aspectos de criação. As décadas são analisadas por um conjunto de autores destacados nesse novo campo de reflexão, voltado para uma produção diversificada em sua base técnica e em seus métodos de trabalho, como muito bem expõe Roberto Moreira Cruz em sua apresentação do livro: "Três décadas de maturidade".

No texto de introdução à antologia por ele concebida, Arlindo faz o retrospecto desses 30 anos e comenta os trabalhos que constituíram um marco desse desenvolvimento. A obra reconhecida como inaugural é *M 3x3* da bailarina Analívia Cordeiro, filha de Waldemar Cordeiro, que consiste na gravação de uma performance da artista, uma forma de registro em vídeo de um trabalho observado pela câmera num sentido documental, uma forte tendência na fase inicial do vídeo antes que se operasse uma diversificação dos formatos e concepções da criação de obras de arte nessa *mídia*. É esse processo de ampliação de modos de conceber e criar no campo da videoarte que acompanhamos em seu texto, um primor de síntese e lucidez do conjunto de análises e de delineamento do percurso da arte do vídeo no Brasil.

Uma observação técnica ajuda o leitor a entender o uso da noção de "vídeo" no livro, que inclui uma variedade de formas de criação em *mídia* eletrônica, analógica ou digital, considerada a abrangência de seus gêneros, incluído o caso do cinema digital, que pode ser classificado como uma forma de vídeo. Esse conhecimento implica em considerar essa *mídia* em toda sua abrangência e quase onipresença no terreno das imagens em movimento sincronizadas com o som.

Sua introdução, "As linhas de força do vídeo brasileiro", faz um esclarecedor balanço focalizando a história da produção de vídeos com distintas propostas de utilização dessa *mídia*, esclarecendo, em primeiro lugar, seus aspectos destacados pelos artistas plásticos, cuja tendência foi inserir o vídeo de forma integrada a outros meios, e não o limitar a uma mídia exclusiva. E cita o importante apoio de Walter Zanini na obtenção dos recursos usados por Anna Bella Geiger, Regina Silveira, Júlio Plaza, Carmela Gross, entre outros artistas, para a execução de suas obras. A partir dessas informações, ele compõe um conjunto de referências dessa etapa dos pioneiros, explicando as formas de conceber seus trabalhos e nos trazendo um repertório de suas obras. Ele observa:

> Num certo sentido, é impossível compreender a videoarte fora deste movimento de expansão das artes plásticas ou de reprodução de processos industriais, que já havia antes acumulado experiências no terreno do audiovisual (projeção de diapositivos) e do cinema de 16mm ou Super-8 (Antonio Dias, Artur Barrio, Iole de Freias, Lygia Pape, Rubens Gerchman, Agrippino de Paula, Arthur Omar, Anna Bella Geiger, Manuel e o próprio Hélio Oiticica). (MACHADO, 2003, p.15)

Esta formulação "e o próprio" se deve ao fato de que no parágrafo anterior, ele havia citado a concepção de Oiticica do "quase cinema", uma noção que o artista cunhou para se referir a um conjunto de experiências transgressivas dentro do universo das novas mídias.

Rafael França é destacado como o artista que ocupa uma posição intermediária na história da videoarte brasileira, figura da segunda geração, conhecida como realizadora do "vídeo independente", que tinha uma posição crítica face à televisão comercial e a noção clara de sua diferença e radicalidade de fatura, mas não deixou de lutar pelo espaço na TV, sem fazer concessões. Indo além da utilização do vídeo como dispositivo de registro, França explorou seus recursos expressivos e apontou novos caminhos. O que também se deu com Artur Matuck no plano da experimentação, explorando "recursos eletrônicos até então inéditos".

A terceira geração de videoastas brasileiros vem nos anos 1990 compor o grupo dos que sedimentam os vários aspectos da experiência acumulada e desenvolvem o vídeo independente e o trabalho autoral que retoma diretrizes dos pioneiros. São analisados em maior detalhe os trabalhos de Sandra Kogut e Eder Santos, que produziram fora do Brasil, usufruindo de maiores recursos financeiros e técnicos; dois nomes que se consagraram no plano internacional. Outros, como Lucas Bambozzi, Carlos Nader, Walter Silveira e Lucila Meirelles, concentraram sua produção no Brasil. Há, como no caso das gerações anteriores do vídeo, uma apreciação dos trabalhos das figuras que foram destacadas, em especial Arthur Omar, sendo a obra de Eder Santos retomada em suas invenções no plano formal. A cada etapa do texto, novos exemplos de obras destacadas vão ampliando as referências a artistas e suas criações, oferecendo ao leitor uma efetiva preparação para a leitura dos capítulos do livro dedicados a cada aspecto e seus autores ou também a organizações – como a TVDO, "Olhar Eletrônico" e a "Vídeo Brasil" – no desenvolvimento na história do vídeo. Seja no plano da dimensão performática dos artistas, registrada em imagens contundentes de seus corpos em ação, no limite da autoviolência em distintas matizes, seja no plano da experimentação de formas inusitadas tornadas viáveis pela nova tecnologia eletrônica, o vídeo foi compondo experiências visuais que lhe são próprias, criações que foram consolidando-o como um meio destacado no contexto das artes midiáticas, dada sua riqueza de opções e a qualidade dos artistas nele engajados. Com maior maleabilidade para sua manipulação, a imagem eletrônica se constitui como matéria ajustada para a enorme variedade de composições (ou decomposições) geradas pelo trabalho dos artistas, tanto no plano formal quanto nas escolhas temáticas e suas exigências, havendo uma forte concentração de trabalhos voltados para a desconstrução da imagem-som, invenções apoiadas na textura de seu material que, como já observado, dialoga de preferência com as artes visuais inovadoras na contemporaneidade.

A cada passo, novos realizadores são destacados e têm seus trabalhos comentados no seu aspecto de inovação e características de sua criação, havendo

ênfase especial para a ampliação dos processos de composição formal que dialogam com o cinema de vanguarda, em seus momentos de pico na história do cinema, em particular as invenções dos anos 1960-1970, quando se intensificou a invenção formal inspirada na arte contemporânea: *action painting*, Pop Art, abstracionismo em seu momento pós-segunda guerra mundial. A videoarte, nesse contexto particular, pôde apresentar experimentos mais radicais tendo em vista sua base tecnológica no plano da manipulação da imagem para a obtenção de formas em movimento ligadas à tradição da arte abstrata. São variadas as soluções desafiadoras para a percepção, graças a um dinamismo especial capaz de atingir uma velocidade altíssima, viabilizada pelo fato de que a imagem eletrônica do vídeo não é um quadro (espaço bem definido a cada fração de segundo), mas formada pela vertiginosa varredura das linhas que percorrem a tela na horizontal.

Na medida em que avançamos na leitura dessa introdução, torna-se claro o enorme alcance do livro que Arlindo organizou, englobando os primeiros trinta anos do vídeo brasileiro. Um quadro composto com muito conhecimento e atenção, num primor de organização alimentada pelo senso dos aspectos a ressaltar, forma de produzir um precioso diálogo com os textos dos autores de cada capítulo responsáveis pelos estudos específicos dos vários aspectos e autores dessa história.

Ao lado desse levantamento da experiência do vídeo concentrado nas modalidades de obras experimentais, em que a invenção formal e/ou performática é o traço dominante a ser destacado como fundamental na história do vídeo brasileiro, há também a consideração dos vídeos no seu aspecto de crítica do país, vista sua realidade social e política. São trabalhos inventivos na forma de condução de registros da vida social relacionados com o documentário cinematográfico. Essa modalidade também produziu obras de relevo comentadas por Arlindo, notadamente na postura que assumiram diante dos conflitos sociais, valendo na estrutura de suas obras uma "capacidade de criar processos de relação entre as partes em questão", ou seja, a construção de um olhar diferenciado.

O livro impressiona pela abrangência e precisão ao lidar com um processo fundamental para a atualização dos leitores em 2003, compreendendo o terreno dessa arte tecnológica em sua diversidade de gêneros, cada qual muito bem trabalhado, seja pelos pioneiros que escrevem para o livro ou pelos ensaístas destacados que trazem sua análise de aspectos da produção e seus autores, acrescidos dos depoimentos de cinco realizadores que constam na última parte do livro.

Trago aqui atenção especial à liderança de Arlindo na reflexão sobre o vídeo naquele momento da Mostra em 2003, na medida em que evidencia sua diversificada

atividade nesse campo, que foi mais uma frente de sua militância cultural ao longo dos anos, estabelecendo sua inovadora presença na variedade de empenhos que marcaram sua vida de pesquisador e professor. Intelectual *multimídia* em sua formação e militância incansável de crítico e curador, ensaísta de mão cheia como demonstram seus livros e artigos, ele entendeu como poucos a natureza do processo em curso e sua importância cultural. Trouxe aspectos do debate sobre a imagem em movimento vivido desde os anos 1960 no campo do cinema moderno, notadamente os debates sobre a superação do ilusionismo, esse princípio do cinema produzido pela grande indústria. Naquele momento, houve uma inusitada radicalização deste ataque ao naturalismo, trazida pelos realizadores e teóricos do cinema defensores da então chamada desconstrução da imagem e da narrativa.

Vale lembrar que a atitude de contestação formal e comportamental do chamado Cinema Marginal brasileiro do final dos anos 1960 e início dos anos 1970, com a liderança de Júlio Bressane, Rogério Sganzerla, e Andrea Tonacci, foi uma experiência inspiradora para videomakers. Tonacci, em particular, construiu toda uma obra em vídeo, desde experimentos no plano da videoarte até a criação de uma expressiva linguagem para a coleção de documentários que realizou em seu contato de muitos anos com as culturas indígenas. Arthur Omar, já citado, definiu um rico percurso de criação em outra chave, sendo um artista que se movimentou entre o cinema experimental e o vídeo, compondo uma obra exemplar de matiz inovadora.

Todo um forte movimento do audiovisual em direção ao experimentalismo radical encontrou na videoarte uma nova expressão, pois nessa área convergia com muita força o debate sobre as artes visuais contemporâneas. Assim, elas encontraram no vídeo a maleabilidade geradora de condições ideais para a livre manipulação das imagens e sons captados na criação de formas e efeitos expressivos em múltiplas direções.

Essa fase foi uma etapa decisiva da pesquisa e reflexão voltada para o campo das produções midiáticas, numa ampla coleção de suportes técnicos, cada um definindo as particularidades próprias a cada caso, em estudos sempre pautados pelo seu rigor e sua notável clareza de exposição. Poderíamos citar muitos de seus artigos e livros, que expressaram apenas uma parcela de seus empenhos e saberes, alcançados a partir do rigor na pesquisa e de sua formação cultural privilegiada. Condição que resultou de muito trabalho, de uma paixão pelo saber em sua acepção mais geral e pela busca do entendimento mais aprofundado na análise dos objetos que atraíram sua atenção. Nesse percurso, foi se sedimentando o extraordinário domínio das questões, de forma claramente expressa em seus escritos, palestras, comunicações em encontros acadêmicos e aulas dadas no trabalho universitário.

Fomos nós, desse campo das comunicações e artes contemporâneas, os diretamente beneficiados pela sua inteligência e dedicação como pesquisador e sua atuação como crítico e analista de diferentes modalidades de criação nos meios audiovisuais. Analisou os trabalhos de cineastas que passaram a usar plataformas digitais para desenvolver novos projetos, bem como as criações no terreno das artes plásticas – hoje um termo fora de uso, substituído por "artes visuais" – como forma de abarcar todo um campo de produção artística que se valeu da convergência de técnicas nas chamadas instalações para ampliar seus instrumentos de trabalho e compor suas obras, se valendo de uma multiplicidade de recursos técnicos nunca antes vivida em tal amplitude.

Os anos de chumbo

Arlindo, com sua formação em letras e pós-graduação em comunicação e semiótica, somadas à sua cinefilia, trouxe para seu trabalho um repertório muito raro em nosso campo, uma erudição bem aplicada e funcional na exposição de um tema ou na análise de uma questão, uma rara qualidade de pesquisador que se expressa com toda força no livro *Os anos de chumbo: mídia, poética e ideologia no período de resistência ao autoritarismo militar (1968-1985)* publicado pela editora Sulina em 2006.

Nesse livro, o artigo da revista *Cine-olho* de 1979, já aqui comentado, consta na expressiva antologia de textos ligados ao conjunto de temas com que trabalhou ao longo dos anos, conjunto representativo, a que foram acrescidos textos inéditos que se encaixam no núcleo temático de cada seção do livro, sendo que a última delas, "Leituras de filmes", foi toda composta por artigos inéditos. Vale um comentário sobre a composição desse livro, pois nos traz uma amostra de seu trabalho em sua riqueza de empenhos, geradora de um raríssimo movimento de reflexão e criação de textos que, no conjunto, espelham seu notável percurso, que ainda não havia cumprido todas as suas etapas.

A seção "Mídia, ideologia e posicionamento" inclui artigos sobre o Jornal Nacional da Rede Globo; sobre a programação da TV; sobre Cines-jornais, um gênero que estava deixando de marcar presença nas sessões diárias nas salas de cinema, como complemento do longa-metragem; os artigos sobre o cinema militante publicados na *Cine-olho* em 1979; a reflexão sobre a questão conceitual envolvendo arte e metalinguagem; e os artigos sobre a noção de dialogismo (a partir da noção de Mikhail Bakhtin e as incorporações no contexto dos anos 1960-1970 nem sempre coerentes e lúcidas), questão que conhecia muito bem e lhe permitiu considerações muito pertinentes, ao defender o imperativo de um dialogismo, inexistente na

comunicação televisiva, algo que observa como factível com o devido uso do sistema de transmissão em UHF (Ultra High Frequency – Frequência Ultra Alta), e como uma medida que poderia ser viabilizada, desde que os partidos políticos superassem sua atitude pragmática e instrumental, que se aproximava da tônica dos empresários no tratamento da questão. Algo que retoma no artigo "Reinventar a televisão", escrito em parceria com João Batista Breda, sobre o *status quo* da televisão no Brasil e a consideração do que poderia, em tese, se alterar em curto prazo, não fossem os equívocos das forças políticas democratizantes.

Nessa seção, há dois textos inéditos. Em "O cinema e seu avesso", a reflexão encontra seu ponto focal na análise do cinema-ensaio de Jean-Marie Straub e Danièle Huillet – notadamente de *Othon* e *Fortini/Cani* – numa erudita e bem ajustada caracterização do estilo ensaístico-conceitual muito original de seus filmes, com nota especial ao trabalho com a representação do ator e na forma de inserir a palavra na composição das cenas em planos longos, entre outras dimensões do estilo de composição de um cinema pautado pela minimização do curso narrativo. Um notável encontro de um ensaísta de mão cheia com o cinema-ensaio de Straub/Huillet, como haverá adiante em outra seção com análises de filmes de outros grandes cineastas.

Em "Miséria do dialogismo", há uma reflexão voltada para essa noção bakhtiniana, no caso mediada pelo pensamento de Jean Baudrillard, sobre a questão da ruptura do sistema de comunicação descrito e estudado com base na fórmula clássica emissor-mensagem-receptor, de direção única e marcada por essa ausência de alternativas ao sistema de transmissão de mensagens na comunicação midiática. Esta é totalmente assimétrica; envolve um imenso contingente de receptores (espectadores, ouvintes) e um diminuto setor de emissores, numa assimetria que diz muito sobre as relações de poder no sistema da comunicação social, como Arlindo escreveu em seu texto analisando a questão. Sua estratégia para superar a miséria do dialogismo vigente – ou seja, sua efetiva não existência a não ser na retórica dos emissores – envolveu uma análise da questão tal como formulada por Baudrillard, que desenvolveu uma crítica às formas com que a questão foi pensada e propôs um modo de superar a fórmula clássica de mão única e encontrar um efetivo diálogo em sociedade, combatendo a insistente forma de poder apoiada naquela fórmula clássica. Um artigo muito bem formulado em sua argumentação e original no contexto brasileiro, em que pela primeira vez se efetuou esse diálogo aprofundado com a crítica de Baudrillard à teoria autoritária da comunicação, e se definiu com maior precisão a questão do dialogismo pensado na abordagem do problema da comunicação social mediada por tecnologias. Tudo ajustado por um último movimento do texto, em que

ele nos lembra o papel dialógico do *graffiti* e das pichações de muros como forma de expressão que supõe resposta e ações de mão dupla na esfera pública da cidade.

A seção "Eisenstein e o cinema conceitual" inclui seu artigo sobre o cineasta russo publicado na revista *Cine-olho* dividido em duas partes, e o insere num conjunto de textos que analisam as teorias que Eisenstein desenvolveu ao tratar dos seus filmes, *O encouraçado Potemkin* e *Outubro*. Ele as insere numa discussão mais ampla que envolve as relações entre o pensamento de Eisenstein e autores centrais na história da teoria do cinema e da literatura. E faz uma apreciação destas ideias em conexão com a análise de um pintor como El Greco que teve um papel chave como inspiração para a concepção estética do cineasta. Um excelente apanhado dessa relação que lança nova luz sobre questões tratadas por Eisenstein em seus textos conectados com seus filmes dos anos 1920 e com a arte do renascimento e pós-renascentista. Tudo antes que, com Stalin no poder, tenha se implantado a estética oficial do "realismo socialista". Tal regra dogmática considerava os filmes e textos do grande cineasta como um desvio a ser superado no futuro pelo cinema soviético (vale aqui um parêntese para lembrar uma palestra a que assisti no Departamento de *Cinema Studies* da Universidade de Nova York em 1977: uma personalidade burocrática central na gestão do cinema da União Soviética naquele momento denominou este período dos grandes cineastas, entre 1920 e 1934, como o da "doença infantil do esquerdismo", um mal que foi corrigido pelo "amadurecimento" dos envolvidos na produção de filmes).

A seção "Metalinguagens" se abre com um texto inédito, em que faz uma reflexão sobre esse conceito a partir de distintos referenciais para, tratando da questão "da linguagem que fala da linguagem" e estabelecendo que ela tem a ver com a questão do código utilizado pelos interlocutores para se compreender, elucidar os meandros da linguagem na comunicação social, questão tratada pela semiótica. E há a questão do estatuto da linguagem, tratado em especial pela filosofia – em especial pelo neopositivismo lógico que se desenvolve no século XX. Em outro plano, põe em foco o exercício do pensar a metalinguagem a partir de um conjunto de ótimos exemplos extraídos de obras literárias e seus diálogos envolvendo personagens de uma narrativa em situações de desentendimento quanto ao sentido do que foi dito. Dessa forma, conduz o leitor na reflexão sobre a questão dos códigos e o lugar da metalinguagem não apenas no campo teórico, mas também em situações típicas da interação humana nos diálogos que ocorrem no seio da vida prática quando checam o código que preside sua conversa.

Processo distinto se dá quando se trata de uma reflexão sobre arte e metalinguagem, momento em que Arlindo se vale de distintas referências para fazer

uma reflexão sobre a poesia que fala da própria poesia ou da arte visual de vanguarda que tem como programa a recusa das convenções herdadas, compondo obras que internalizam a pergunta sobre seu estatuto e sobre os códigos que presidem sua fatura. O debate sobre o estatuto de um objeto é gerado pela composição do próprio objeto que internaliza a vivência de uma polêmica em torno do estatuto de uma obra de arte em determinado contexto. Temos aqui um artigo admirável, próprio a essa combinação de erudição e senso claro do lugar da teoria, ou seja, o que as questões teóricas e os conceitos têm a ver com a vida prática e dentro de que limites se fazem presentes.

Dessa seção, o último texto "O corpo bem temperado: o jazz, o rock e os limites do objeto" (publicado em 1975) constitui um momento em que Arlindo faz sua reflexão dialética movida por muita energia e impulsionada por sentimento e razão no coração mesmo de sua oposição e identidade, tematizando a tensão peculiar entre o polo do conceito-linguagem-forma-significação-modelo científico e o polo da experiência-matéria-corpo-vida-sensação-enlevo. Uma reflexão notável que, no seu próprio movimento, radicaliza a tensão que seu texto está a caracterizar com a ajuda das palavras, um *tour de force* notável que encontra um exemplo na constituição do *jazz* e do *rock* enquanto experiência, enlevo corporal. Em contrapartida, esclarece que, tal como os caminhos do pensamento não significam a priori a vivência do bem-estar, esse enlevo não justifica o mergulho num misticismo holístico libertador de todos os limites, pois as tensões entre experiência vivida e os movimentos da linguagem e da razão fazem parte de uma dialética que impulsiona o "corpo bem temperado", para lembrar o título desse notável texto escrito pelo jovem Arlindo, em 1975.

A seção "Novas tecnologias" nos faz retornar para análises do trabalho dos artistas que se destacaram por suas experiências de criação apoiadas em novas tecnologias da imagem e na relação entre "software" e "hardware", de modo a viabilizar novas formas do trabalho artístico por meio da junção do trabalho de técnicos e de artistas. No texto "Artes e tecnologias", catálogo de uma exposição realizada em 1985, escrito em parceria com Júlio Plaza, são analisados vários aspectos dessa nova experiência de criação em um conjunto de mídias, muitas vezes acopladas. A experiência com novas tecnologias digitais comporta junções que tornam mais frequentes criações em multimídia e esse artigo se move na consideração de uma variedade de processos. Uma interessante consequência dessa mediação tecnológica é a diferença entre a noção de acervo do museu tradicional, em que as obras de sua coleção estão expostas para serem fruídas pelos visitantes, enquanto a noção de "coleção" dessas obras midiáticas está marcada pela sua presença em suportes em que os objetos estéticos não estão visíveis. Essa e outras observações caminham no

terreno da especificação das opções do artista nesse campo multimídia e as formas de fruição conforme o caso. Arlindo observa um movimento constituinte próprio ao artista tecnológico: tornar dominante a dimensão icônica, a característica imagética que não propriamente se põe como "veículo produtor de sentido e comunicação", pois vai além do realce de seu *status* de objeto concreto, chamando atenção para si num movimento centrípeto, "tornando-o autorreferencial". O catálogo da exposição se encerra com uma especificação dos distintos gêneros de criação intermídia.

O texto inédito incluído nessa seção, "A linguagem desarticulada", se inicia com um comentário sobre o estudo fenomenológico da mensagem musical no livro *Théorie de l'informacion et perception esthétique*, de Abraham Moles, que Arlindo considera a "mais avançada proposição na estética dos fenômenos acústicos". Elogia seu método tornado possível pelos processos de gravação das músicas e observa sua postura de análise estrutural porque ela é especialmente ajustada à análise da música contemporânea de Luciano Berio e Karlheinz Stockhausen. Menciona esses casos, explica a particular relação da música contemporânea com a poesia de Mallarmé e Kurt Schwitters, e faz um comentário sobre a composição de Berio, *Omaggio a Joyce*, explicitando essa relação com a literatura que desarticulou a linguagem convencional. Em suas observações sobre as formas de desarticulação da linguagem, traz para este cotejo de mídias o filme de Jean-Marie Straub, *Othon*, como um exemplo cinematográfico desse processo. Nesse texto é possível observar a notável erudição de Arlindo e sua capacidade de situar relações entre as artes, nesse caso envolvendo literatura, música e cinema em torno do processo de desarticulação daquela linguagem herdada da tradição.

Dois temas ligados a questões de relevo nas mídias tecnológicas, seu alcance e seus limites, ampliam esta seção do livro: "O mito da alta definição", um texto inédito em que é comentada essa questão no caso do videotexto e da fotografia; e "Os novos rumos da holografia", de 1984, em que é analisada uma exposição dos hologramas de Moysés Baumstein, realizada no Museu de Imagem e Som (MIS) de São Paulo, em 1984. Aqui, seu tema é o novo gênero de criação no plano das artes midiáticas, nesse livro que me parece o mais abrangente dentre os de sua autoria, evidenciando sua rara capacidade de ampliação de seu campo de operações na análise das artes midiáticas.

Para fechar o círculo dessas especialidades de Arlindo, a última seção do livro traz um conjunto de quatro textos inéditos, cada um trazendo a análise de um filme extraordinário pertencente aos anos 1960, um período muito rico de criação no cinema com os chamados Cinemas Novos europeus e o cinema de autor em diferentes

contextos, inclusive no caso hollywoodiano de Stanley Kubrick: *2001, uma odisseia no espaço* (1969). E estão também presentes nessa seção *O bandido Giuliano* (1961), de Francesco Rosi; *Persona* (1966), de Ingmar Bergman; e *A chinesa* (1967), de Jean-Luc Godard. Quatro análises originais e eruditas que encantam o cinéfilo.

Citei em maior detalhe a configuração desse livro e o tratamento dado a alguns tópicos ali presentes para salientar sua singularidade na obra de Arlindo, pois traz uma ampla antologia de seus variados interesses e competências, demonstrando notável amplitude de conhecimentos e rara sensibilidade na análise de questões que envolvem a reflexão teórico-conceitual nas disciplinas conexas da comunicação midiática e das artes. Mostra uma reflexão balizada pela análise de obras pertencentes a campos que se inserem em variadas tradições e compõem um rico conjunto de criações: filmes, vídeos, instalações de artistas visuais apoiadas em distintos suportes, não faltando momentos de consideração de obras literárias – poesia e romance – e momentos de incursão no terreno da música, erudita e popular. São textos que foram publicados entre 1974 e 1986, acompanhados de textos inéditos incluídos no livro que nos trazem um mapa do território cultural e social a que se dedicou seu pensamento e sua admirável capacidade de análise de obras e de reflexão teórica sobre variados aspectos do campo midiático.

As vídeo instalações e o "dispositivo cinema"

Ao longo de seu percurso, a fotografia permaneceu um campo presente em sua reflexão, tal como o cinema em suas vertentes mais experimentais ao longo da história, como é o caso do "cinema intelectual" de S. M. Eisenstein dos anos 1920-1930; do "cinema-ensaio" de Jean-Luc Godard, o mais radical cineasta da *nouvelle vague* francesa; do cinema polêmico de Hans-Jürgen Syberberg, o mais controverso cineasta alemão dos anos 1970. A tônica de seu trabalho de análise da criação na esfera do cinema foi a escolha de cineastas inovadores da linguagem em diferentes momentos da história. Cineastas-autores com originalidade e experimentação. Suas análises lançam nova luz em nosso olhar para essas obras, situando-as no contexto mais amplo das transformações nas artes visuais, em especial as viabilizadas pelos novos meios técnicos e seu efeito na renovação das formas de criação em distintas artes.

Fotografia, cinema e videoarte compõem o triângulo mais central ao longo de sua carreira de pesquisador, os três pensados a partir de seus polos de maior inventividade. Esses pilares foram acompanhados, de forma crescente, pela pesquisa voltada para a experimentação dos artistas na lida com distintas formas de construção de imagens e sons em plataformas digitais.

Observando seus livros e artigos publicados ao longo de seu percurso, nota-se a inclusão de novas formas de criação, como as instalações dos artistas visuais analisadas em seu artigo "Cinema e arte contemporânea" na Revista Z Cultural (MACHADO, 2012). Nesse artigo, Arlindo observa essa inclusão de material registrado em vídeo como um componente de obras expostas em salões de arte nas chamadas instalações, um modo dos artistas criarem suas obras por meio da montagem de distintos materiais por eles trabalhados, cada qual com um distinto suporte técnico. Houve um momento em que predominaram vídeos constituídos de um único plano com o registro de uma performance do artista (a dança, por exemplo), mas logo uma crescente variação formal tornou esses vídeos mais complexos, com montagem de efeitos especiais e toda sorte de procedimentos próprios à arte contemporânea, trazendo um exemplo de ruptura com o naturalismo próprio do cinema clássico, esse efeito de mergulho no imaginário do filme que críticos como Jean-Louis Baudry e outros colaboradores da revista *Cinéthique* sintetizaram na noção de "dispositivo cinema": articulação de sala escura, decupagem clássica e continuidade narrativa apontadas como ponto fulcral do "efeito-janela" produzido na percepção do espectador com seu olhar fixo na tela de cinema, efeito responsável pelo seu mergulho no mundo descortinado na tela dentro do princípio do "ilusionismo" seguido pelo cinema industrial.

Temos nesse caso mais um exemplo de trabalho com imagens-em-movimento que gera um rompimento com o imperativo de produzir a forte "impressão de realidade" própria ao cinema em sua tradição clássica, algo que os filmes experimentais, em distintas épocas, já haviam recusado para abrir caminho à invenção de novas formas "não ilusionistas", de que as instalações passaram a ser mais um exemplo de ruptura com o "dispositivo cinema" em seu imperativo de gerar a "impressão de realidade".

Aqui, Arlindo caracteriza uma criação que se apoia num dispositivo multimídia, e numa articulação heteróclita de seus elementos, valendo a autonomia do artista na disposição espacial dos materiais e a liberdade do observador nos percursos do olhar.

O pré-cinema

Numa outra chave de descrição e comentário há o livro *Pré-cinemas & Pós-cinemas* (1997), que desenvolve uma reflexão voltada para a comparação entre dois períodos históricos em que se deu a criação de uma variedade de dispositivos relacionados com o processo de obtenção de imagens em movimento. De um lado, os dispositivos do século XIX que antecederam o cinema; de outro, as mídias mais

recentes que vieram com ele conviver a partir dos anos 1960 e foram se expandindo até chegarmos ao patamar multimídia do mundo contemporâneo.

Foram variadas as formas de obtenção, ao longo do século XIX, de imagens em movimento em artefatos de uso doméstico, que possuíam diferentes mecanismos geradores desse efeito visual quando eram acionados por uma manivela controlada pelo seu proprietário. Desse pré-cinema do século XIX, Arlindo cita somente processos já bem próximos da invenção do próprio cinema em 1895: o sistema de Muybridge que produzia várias fotos separadas por um intervalo, ou seja, em sucessão descontínua, obtidas por uma bateria de máquinas fotográficas localizadas uma ao lado da outra guardando certa distância registrando momentos sucessivos do caminhar ou da gestualidade de um modelo; e o "fuzil fotográfico" do fisiologista Étienne Jules Marey, com sua máquina geradora de fotografias disparadas em série a cada lapso de tempo, sendo capaz de captar diferentes posições das asas de um pássaro em pleno voo. A cronofotografia de Marey gerou um instrumento de pesquisa no estudo do movimento animal.

Em seguida, Arlindo faz um apanhado do primeiro cinema, o chamado "cinema de atrações" (1895-1908), e recapitula aspectos do desenvolvimento do cinema narrativo no período de 1908 a 1914 e o surgimento em 1927 da era do "Fonógrafo Visual", ou seja, o cinema sonoro, que está nesse livro assim denominado para ressaltar um aspecto levantado por Michel Chion, um expoente no campo da reflexão e análise do som no cinema. Ele reconhece a insuficiência da crítica e da teoria do cinema no seu discurso sobre a trilha sonora de um filme, que é de um modo geral referida em sua relação com a imagem sempre vista como o dado essencial da "ontologia do cinema", via de regra havendo a noção de que "o sentido básico e a essência do espetáculo cinematográfico residem naquilo que brota da tela como luz refletida" (MACHADO, 1997, p.150). Daí a expressão de "fonógrafo visual" no título do capítulo sobre momentos de desenvolvimento do som no cinema e nos chamados *jazz shorts*.

E temos a referência à história das técnicas usadas para a gravação de som e seu uso na viabilização de uma trilha sonora para filmes, processo que teve seu momento de efetiva implantação no final dos anos 1920. Claro que, como o próprio Arlindo também nos lembra, som sempre houve na sala de exibição de filmes, tocado em grandes salas por uma orquestra em casos de muito dinheiro envolvido, ou por um pianista no nível do que era mais comum nos cinemas.

Na história do cinema sonoro, Arlindo traz informações muito originais sobre certos exemplos de utilização do som gravado em diferentes sistemas, com

destaque para o caso em que a composição de filmes de curta-metragem trazia um acoplamento de imagem-som muito pouco referido na bibliografia sobre cinema, com destaque para um gênero de *short-film* que era exibido antes do longa-metragem nas sessões de cinema. Peças musicais eram filmadas num sistema de sincronismo imagem-som feito nos casos de uma única tomada de cena, focalizando um músico a tocar uma canção ou cantores e mesmos dançarinas em suas performances do começo ao fim. Eram curtas-metragens que tiveram um expressivo contingente de *jazz-bands* em suas performances, cantores e pianistas que marcaram a forte relação desse gênero de filme com o jazz durante certo período. É observado no livro que boa parte da história do jazz nos anos 1920-1930 está documentada nesses *jazz-shorts*.

Esses são pontos que evidenciam a extraordinária pesquisa original de Arlindo no campo da relação entre a fonografia e a cinematografia ao longo dos anos, com destaque para os anos 1920, 1930 e 1940, com particular referência a performances musicais de variados gêneros, do popular ao erudito, observadas em sua forma de acoplamento imagem-som e em sua relação com o público do período anterior à entrada dos Estados Unidos na Segunda Guerra Mundial. Passados anos do confronto militar, surge a televisão, que absorve totalmente esse mundo do *jazz shorts* e das canções *vaudeville* exibidas em imagem-som nos mais diversos ambientes. Mais tarde, a televisão vai desenvolver os programas de transmissão ao vivo de espetáculos musicais. E quando se desenvolve a tecnologia de gravação em videoteipe de sua programação, ficará consagrado esse gênero musical na televisão e, de uma forma especial, quando se propaga o videoclipe.

O pós-cinema

No outro polo, no campo do pós-cinema, vale o mosaico composto de temas especialmente caros a Arlindo, combinado a um retrospecto mais amplo de questões envolvendo sistemas básicos de formatação do processo comunicativo, como o trazido pelo capítulo cujo título é "Fim do livro?". Aqui, ele tematiza a presença desse prognóstico desde o século passado, quando em 1929, Walter Benjamin observou que o livro na sua forma tradicional caminhava para seu fim; sendo corroborado, por exemplo, pelo historiador Lucien Febvre em 1992.

Essa é uma questão que envolve sua própria concepção como um *medium*, uma tecnologia que ao longo dos séculos foi se desenvolvendo em suas formas de registro da palavra escrita em crescente escala de reprodução, tornando-se em período mais recente uma experiência mediada por formas variadas de produção material do livro – chegamos ao e-book, ao hipertexto e sua não linearidade, ao CD-ROM. O texto

de Arlindo não reduz suas reflexões somente a essa questão de tecnologia. Desenvolve considerações sobre o seu lugar estratégico no processo cultural ao longo do tempo como instrumento civilizador e de memória fundamental da cultura. E pondera sobre aspectos estruturais da composição do livro e a disponibilização de variadas formas de agilização de consultas e caminhos de leitura. A questão das potencialidades do livro, seu alcance e projeções utópicas ganham um momento poético que será retomado num capítulo de *Máquina e Imaginário*, em que Arlindo trará à baila a relação entre o hipertexto digital e a "hipótese do *Livre* de Stéphane Mallarmé": um livro integral, totalizante, que já contivesse potencialmente todo os livros possíveis, ou talvez uma máquina poética que fizesse proliferar poemas inumeráveis. E ele conclui com este comentário:

> A ideia de um texto infinito, continuamente modificável, constituído pela interligação mundial de um número sempre crescente de outros textos, tal como hoje se pode encontrar na rede hipertextual World Wide Web (WWW), viabiliza finalmente o projeto mallarmiano do *Livre*. (MACHADO, 1997, p.185)

A dificuldade trazida pelos livros no formato clássico até os dias de hoje é a angustiante avaliação do agigantamento do trabalho e condições materiais de preservação de acervos, um drama já vivido pelas maiores bibliotecas do mundo. Haveria solução? Arlindo responde:

> Se o livro vai morrer ou não, essa é uma discussão restrita apenas aos círculos de filólogos, pois no fundo, tudo é uma questão de definir o que é que estamos chamando de livro. O homem continuará de qualquer maneira, a inventar dispositivos para dar permanência, consistência e alcance ao seu pensamento e às invenções de sua imaginação. (MACHADO, 1997, p.187)

No mundo do pós-cinema, foram nítidas as transformações no campo das artes audiovisuais que se encontraram nessa confluência de mídias. De um lado, as novas tecnologias ofereceram aos artistas uma riquíssima forma de expressão e, de outro, exigiram dos historiadores, críticos e intelectuais voltados para a reflexão no campo da estética uma formação ampliada em seu conhecimento de novas técnicas de expressão e uma sensibilidade para as novas formas de composição do objeto de arte.

Na seção "Pós-cinemas: ensaios sobre a contemporaneidade", Arlindo observa que o vídeo é um sistema híbrido e opera com códigos significantes distintos, importados do cinema, do teatro, da literatura, do rádio e da composição gráfica, códigos que nele se acrescentam de alguns recursos expressivos que lhe são exclusivos.

Sua articulação é sempre um produto da invenção dos artistas que criam no campo dessa confluência de códigos. Em outros termos, o discurso videográfico é impuro, pois a mídia eletrônica opera numa fronteira em que a intersecção de linguagens obriga a que a análise semiótica de suas formas deva dar conta desse hibridismo no processo de significação. A comunicação nesse caso requer um processo de troca e de diálogo pouco comum em outros meios, pois é necessário que todos nele implicados devam ser sensíveis a esse hibridismo e saibam decodificá-lo, ou seja, sejam sensíveis ao processo pelo qual um sistema (não "o sistema") manifesta sua coerência em cada obra particular.

Ao longo desse texto, Arlindo encontra formas de caracterizar a sintaxe da obra videográfica, se valendo de sugestivas comparações, como aquela entre sua sintaxe e a montagem privilegiada por Eisenstein em sua proposta do cinema conceitual. Há diferenças, pois a expressão videográfica é mais "anárquica e polissêmica", não havendo nela o controle mais restrito possível dos significados como se dá na proposta do cineasta russo. Ela dá exemplos da videoarte em que se exploram diferentes associações conceituais – como em obra do realizador Juan Downey –, mas sempre dentro de limites, dada a diferença entre a postura do espectador de vídeos quando comparada com a do espectador de filmes, sendo este mais "capturado" pelas imagens e sons do cinema. Cada obra em vídeo reinventa o modo de se apropriar de sua "tecnologia enunciadora multiforme".

O novo paradigma de criação gerado pela convergência de suportes tecnológicos exigiu dos artistas uma nova formação e um novo domínio de distintos materiais e novas técnicas de agenciamento de imagens e, conforme o caso, de imagem-som que abriram um novo patamar de expressão em que, para se tornar uma nova e efetiva experiência estética, exigiria do artista um domínio desses novos campos de experiência técnica, estética e comunicacional para alcançar um efetivo gesto de inventar novas formas, ser original em sua experimentação, gerando uma experiência enriquecida no público receptor de suas obras. E exigiu dos críticos e analistas uma formação ampliada para dar conta do conhecimento dessa multiplicidade de meios técnicos. Momento decisivo no avanço dos estudos da variedade de obras realizadas em conexão direta com as mídias tecnológicas que encontrou em Arlindo seu melhor intérprete, um caso raro de competência e sensibilidade para toda uma variedade de experiências no plano das práticas artísticas viabilizadas pelo avanço técnico.

Nessa conjuntura, Arlindo foi o destacado crítico e ensaísta de enorme importância ao lidar com distintos meios de expressão. Encontraram nele a figura

capaz de uma reflexão crítica em profundidade e capacidade de análise das obras criadas por distintos artistas num espectro bem amplo de mídias, cada uma exigindo do pesquisador uma formação e uma habilidade intelectual e sensibilidade capazes de darem conta de seus diferentes suportes técnicos e distintas formas. Nosso amigo se engajou com uma rara capacidade de ajustar sua metodologia e os saberes teóricos específicos exigidos pelo sempre ampliado leque de questões com que trabalhou ao lidar com as formas de criação em vídeo e outras plataformas digitais que foram objeto de artigos seus e participações em eventos acadêmicos, festivais de cinema, mostras de videoarte e outros eventos de que foi curador.

O cinema, o vídeo, as artes visuais que incorporaram o vídeo em suas instalações, como foi o caso de obras de artistas como Júlio Plaza, Gilbertto Prado, Tadeu Jungle e Waldemar Cordeiro, entre outros que foram temáticas de artigos de Arlindo. Esses são exemplos de sua incansável dedicação à pesquisa e à atuação como crítico apto a desenvolver sua análise voltada para diferentes modalidades de criação nas mídias audiovisuais, aí incluídas aquelas originadas por cineastas que passaram a usar plataformas digitais para desenvolver novos trabalhos, bem como as criações no campo das "artes visuais" como forma de abarcar todo um campo de produção artística que se valeu da convergência das mídias para ampliar seus instrumentos de trabalho e compor suas obras como uma multiplicidade de recursos técnicos nunca antes vivida em tal amplitude.

Foram nítidas as transformações no campo das artes que encontraram nessa confluência de mídias uma nova interação que envolve fotografia, cinema, vídeo, "artes visuais", música e literatura (a poesia em especial). De um lado, as novas tecnologias oferecem aos artistas ricas formas de expressão e, de outro, exigem dos historiadores, críticos e intelectuais voltados para a reflexão no campo da estética uma formação ampliada em seu conhecimento de novas mídias e em sua sensibilidade para as novas formas de composição do objeto de arte.

Essa amplitude de sua reflexão crítica já se expressava no livro *Máquina e Imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas* (1993), em que o objetivo é a observação sistemática de um estado das relações entre arte e tecnologia na contemporaneidade, num enfoque mais voltado para a riqueza das criações no campo de poesia e arte em plataformas digitais. Como ele observa, depois de citar as formulações apocalípticas sobre o efeito cultural das novas tecnologias:

> Todo esse discurso humanista catastrófico tem certamente sua importância, na medida em que força um conhecimento crítico do mundo contemporâneo, mas deve ser avaliado

> com certo critério, separando adequadamente o que nele é diagnóstico e o que nele e apenas preconceito, comodismo ou instinto de auto-defesa. (MACHADO, 1993, p. 10)

E lembra que nenhuma forma das poéticas tecnológicas deve ser avaliada sem uma rigorosa análise de suas formas de composição apoiadas em suportes técnicos, de modo a produzir uma visão em profundidade dos processos que lhe dão forma e as implicações no plano cultural advindas dessas novas formas do imaginário. Há que ser rigoroso na apreciação crítica, mas acima de tudo é preciso observar o enorme potencial dessas máquinas para viabilizar o trabalho intelectual e a atividade imaginativa do artista a quem a tecnologia abre um leque de possibilidades. A criativa arte contemporânea se faz dessa conexão entre técnica e imaginário. E esse livro tematiza as condições para o bom andamento do trabalho artístico no campo que resulta dessa interação.

Sem aderir aos apocalípticos nem ao integrados (entusiastas sem espírito crítico), cabe ao crítico rigoroso a análise de cada modalidade de criação em que se ajustam os diálogos entre novas tecnologias e variadas formas de criação neste momento de hegemonia da imagem eletrônica. São instrutivas as conexões que esse livro analisa entre o imaginário das artes midiáticas em seu diálogo com a fotografia, a música e o cinema, com muitos exemplos de simulação de imagens em formas variadas.

O capítulo "Máquinas de aprisionar o *carom*" traz uma excelente análise do enorme trabalho realizado em vídeo por Andrea Tonacci junto aos indígenas da região Norte brasileira nos anos 1970. O título do artigo se refere à forma como os Canelas entendem a câmera dos cineastas, como aparelhos de captar o *carom*, deixando-o aprisionado e o restituindo quando necessário. O assunto mais geral é a questão do contato entre indígenas e brancos na situação de pesquisadores antropólogos e, no caso do cineasta, é a questão das formas de criação no campo da antropologia visual. E Tonacci, no caso de seu contato com Araras, era um realizador muito criterioso nesse trabalho a que se dedicou ao longo de anos, de buscar a situação em que o índio se tornasse sujeito do seu próprio discurso, o que não necessariamente fosse assumir a postura de fazê-los dispor da câmera e produzir imagens de sua vivência. A questão era realizar um trabalho sensível, dando conta de aspectos essenciais da cultura com que estava em contato e, ao mesmo tempo, inscrever no seu filme a mensagem dos indígenas que, em situação de entrevistados, traziam em seus depoimentos um recado para o homem branco sobre os problemas gerados pelo contato e o que deveria ser mudado para resolvê-los. Nesse movimento de lucidez alcançou o diálogo possível – nas palavras de Arlindo

> […] a única antropologia que nós hoje ainda podemos praticar: a antropologia do choque de culturas e da resistência das nações indígenas diante da penetração inexorável das serras elétricas, das tochas incendiárias e das máquinas de aprisionar o *carom* dos brancos ditos civilizados. (MACHADO, 1993, p. 247)

Há no final do livro um capítulo sobre o filme *Hitler, um filme da Alemanha* (1978) de Hans-Jünger Syberberg, ressaltando seu uso desconstrutivo de formas avançadas de frontalidade radical da imagem tecnicamente produzida, composição que se coaduna com a inusitada articulação entre o porte operístico e o distanciamento brechtiano presentes na forma visual, no trabalho dos atores e no andamento do filme.

Essa capacidade de pesquisas originais, seja na escolha de objeto, seja na composição de métodos que dessem conta do desafio constante gerado pelo novo mundo de criações mediadas pelas novas tecnologias, ganha uma extraordinária síntese nesse livro. Uma extraordinária articulação de análises de trabalhos contemporâneos em que as questões centrais da criação poética são redefinidas no novo patamar de criação aberto pelo trabalho em plataformas digitais, agora abrangendo um leque muito mais amplo de técnicas do que os exemplos de videoarte por ele analisados em escritos anteriores. O conjunto dessas modalidades de criação é por ele estudado nesse livro – cujo título expressa muito bem sua amplitude e originalidade – tem um capítulo que retoma a reflexão sobre o sonho do poeta Stéphane Mallarmé e sua concepção imaginativa do *Livre* já comentada acima nas minhas observações sobre o artigo "Fim do livro?" publicado em *Pré-cinemas & pós-cinemas*. O texto sobre "o sonho de Mallarmé" em *Máquina e imaginário* é uma reflexão tornada possível pela sua formação em literatura e por seus estudos de poesia e história literária, somados a seu contato ao longo dos anos com o poeta Haroldo de Campos. Vale aqui essa incursão no mundo da imaginação poética e o desdobramento de seus potenciais no campo das novas mídias eletrônicas com seus recursos inusitados no que diz respeito à concretização de conteúdos imaginativos. Vide suas observações sobre a técnica de composição de poesias na tela, tal como usada por Arnaldo Antunes, que compõe as palavras com caracteres especiais.

A indústria cultural

Seu pensamento e pesquisa não deixaram de lado as questões trazidas pelos núcleos centrais da indústria cultural dos últimos quarenta anos, presentes nas grandes salas de cinema com equipamentos de imagem e som cada vez mais sofisticados, algo

muito bem evidenciado notadamente no momento da produção em suporte digital, um aporte técnico que viabilizou toda uma série de efeitos especiais e truques em pirotecnia que trouxeram um retumbante sucesso para os filmes de ficção científica e uma variedade de filmes de horror.

Ao lado das formas variadas de criação em vídeo, é notável seu tratamento de programas que compõem o repertório das emissoras de televisão aberta. Sua percepção aponta para um original trabalho de registro e organização de materiais expressivos que é necessário observar, pois são exemplos do quanto são problemáticos os diagnósticos muito generalizados do que resulta da indústria cultural da TV observada em sua totalidade. Em seu livro, A *televisão levada a sério* (2000), faz análises muito ricas do material produzido em emissões "ao vivo", tipo de transmissão em que, no calor da hora, um programa de TV produz um material precioso e original na sua forma de compor a notícia. Esse material ganhou uma nova relevância a partir do seu olhar original, capaz de superar opiniões *a priori* e retirá-lo do limbo da criação audiovisual, mostrando que, embora haja passagens em que certos diagnósticos gerais da produção da indústria cultural trazem observações importantes, principalmente sobre os aspectos sociais e políticos da chamada indústria cultural, há uma ausência de análises mais específicas de sua programação.

Num dos capítulos iniciais do livro, ele cita dois casos extremos desses diagnósticos, um inserido numa visão muito crítica da indústria cultural, a de Theodor Adorno, e outro numa postura de adesão radical às novas mídias, de Marshall McLuhan. E observa que neles, a televisão é vista como

> […] estrutura abstrata, modelo genérico de produção e recepção (afinal, 'o meio é a mensagem'), sem consequências significativas no nível dos programas e, pior ainda, sem nenhuma brecha para a ocorrência da diversidade e da contradição no âmbito da prática efetiva. (MACHADO, 2000, p. 19)

Essas teorias gerais compõem, a seu ver, um maniqueísmo tipo "boa" (McLuhan) ou "má" (Adorno) que deve ser superado por uma análise efetiva da programação em sua diversidade. Há exemplos de formas inseridas na programação que evidenciam o quanto é necessária uma postura de análise caso a caso, capaz de tratar do que representa um avanço no contato com determinados gêneros. Um exemplo muito bem observado foi a captação de imagens em telejornais quando da produção de imagens documentais, obtidas ao vivo, no calor da hora, em transmissões de jornais televisivos. Essa é uma situação peculiar, que Arlindo observa de forma original, apontando suas virtudes e sua contribuição para o desenvolvimento do campo das imagens e da informação.

Esse é um livro de contraponto dentro do seu repertório de análise crítica, uma vez que está voltado para a análise da programação convencional das redes emissoras de televisão – hoje denominada "televisão aberta", em oposição aos canais de TV a cabo – um índice de sua abertura de visão sem preconceitos, em que faz análises da programação das emissoras em seus vários gêneros: telejornais, *talk shows* (programas de entrevistas especiais), shows de variedades, seriados (novelas e minisséries), videoclipes, entre outros exemplos destacados. Um estudo conduzido com equilíbrio, jogando luz sobre virtudes e limites, sempre destacando casos de maior interesse e criatividade, com exemplos extraídos da televisão de vários países. Suas análises percucientes se opõem aos chavões e descartes sumários próprios a estudos que partem do princípio do desvalor de tudo o que se produz e se veicula na indústria cultural. E seu livro ganha um tom de resposta contundente no capítulo "Poética da transmissão ao vivo", quando destaca as singulares dimensões criativas dessa prática, em especial do telejornal, que foi e é própria à televisão desde seu início, em meados do século XX, algo que lhe é particular e a destaca frente às outras formas de mensagem audiovisual mediadas pela tecnologia.

O seu livro *Análise do Programa Televisivo*, escrito em conjunto com a produtora e diretora de televisão, a colombiana Marta Lucía Vélez, publicado em 2018, corrobora esse mergulho na análise da programação das emissoras de televisão em sua variedade de gêneros. Nesse livro, os autores discutem questões metodológicas e a relação da "análise de programas específicos de TV" em seu paralelismo com o tipo de análise de filmes, tal como conduzida por Raymond Bellour, Christian Metz e Noel Burch. Na dimensão específica dos estudos de TV, Raymond Williams é uma importante referência na discussão sobre a relação entre "programa" e "fluxo televisivo", noção cunhada pelo pensador inglês. É ampla a variedade de gêneros abordada no livro, tal como vimos a propósito de *Televisão levada a sério*.

De investigação

Ao longo dessa ampla e notável produção intelectual, Arlindo foi um destacado crítico e ensaísta de enorme importância.Com rigor, conduziu seu raro percurso de investigação apto a iluminar distintos aspectos de cada produção em som e/ou imagem que recebeu sua atenção e um esforço de pesquisa que exigiu a constante ampliação de seus referenciais. Dessa forma, soube articular a reflexão e a análise voltadas para a fotografia e o cinema – seus primeiros focos de atenção – com seus estudos sobre a televisão, a videoarte e os experimentos em som e imagem

desenvolvidos na variedade de plataformas digitais hoje exploradas pelos criadores no âmbito da poesia, das artes visuais e da música.

Fotografia, cinema e videoarte compõem o triângulo mais central ao longo de seu percurso, os três pensados a partir de seus polos de maior inventividade. Esses pilares foram acompanhados, de forma crescente, pela pesquisa voltada para a experimentação dos artistas ao lidar com distintas formas de construção de imagens e sons em plataformas digitais. Para cumprir esse percurso de rara amplitude e profundidade, Arlindo sempre atualizou seus métodos, acompanhando os avanços das tecnologias da imagem e do som e compondo análises e interpretações originais de obras que marcaram um produtivo encontro entre novas *mídias* e diferentes gêneros de criação.

Esses são exemplos representativos da lida de Arlindo Machado com as questões que marcam seu percurso de pesquisador, cuja obra foi pautada pela inovação, tanto de seus objetos específicos de estudo quanto de seus métodos, considerada a amplitude das relações entre tecnologia, cultura e arte abordadas em suas pesquisas. Vale aqui mais uma referência para expor as formas da inquietação bem próprias a Arlindo, que muito se dedicou às inovações no terreno da comunicação, mas nunca caiu no deslumbramento do "novo porque novo". Sempre soube analisar com equilíbrio aquilo que, por mais consolidado como suporte técnico, teve continuidade, inclusive no trabalho da mídia de grande audiência.

Destaco seu capítulo no livro-coletânea organizado por José Luiz Aidar Prado: *Crítica das práticas midiáticas, da sociedade de massa às ciberculturas* (2000). O capítulo de Arlindo – "O sujeito no ciberespaço" – foi inspirado no pensamento de Edmond Couchot, que problematiza a noção de "sujeito criador" quando a composição de uma forma artística se dá com forte mediação dos automatismos do dispositivo técnico posto em marcha. O avanço técnico gerou mediadores do processo de criação que funcionam como uma espécie de "sujeito maquinal" que faz parte do processo como um coadjuvante do autor, questão trabalhada em detalhe no capítulo a que me refiro, em que ele desenvolve os pormenores da questão, num texto muito instigante e desafiador.

Dada sua amplitude e profundidade, é difícil realçar o modo como seu trajeto de pesquisador foi sempre caracterizado por um incansável movimento em busca de novos instrumentos conceituais e metodológicos para dar conta do complicado feixe de relações – essas mesmas cambiáveis, logo substituídas por novas conquistas da técnica e inseridas em novos contextos culturais e sociais –, sempre renovadas entre as distintas formas de criação no âmbito das comunicações e da arte contemporânea fortemente apoiada nas inovações tecnológicas. A pesquisa de Arlindo

sobre a fotografia e o cinema logo se articulou com o estudo da televisão, a videoarte e as experiências em som e imagem desenvolvidas na variedade de plataformas digitais hoje exploradas pelos artistas, notadamente em suas instalações.

O seu notável percurso traz uma clara demonstração de como a busca de instrumentos para dar conta de questões que vêm da própria natureza e a configuração de seu objeto de estudos podem gerar um percurso tão rico em sua contribuição para a pesquisa nesse amplo e multidimensional contexto em que desenvolveu seu trabalho. Arlindo Machado soube inovar, buscando os instrumentos necessários para compor uma variedade de procedimentos de pesquisa, movidos pelo impulso de encontrar métodos específicos para cada configuração encontrada nesses campos correlatos, o que se tornou possível pelo conjunto de saberes reunidos por uma inteligência privilegiada, sempre atenta ao dinamismo do processo cultural e político.

Arlindo Machado foi incansável na sua formação teórico-conceitual construída em diálogo com os filósofos e cientistas sociais que se dedicaram à pesquisa das questões trazidas pelas mídias, dialogando, por exemplo, com figuras como o filósofo Vilém Flusser, um professor de lógica que viveu e lecionou no Brasil, e se dedicou à reflexão sobre os meios de comunicação. Arlindo, sempre atento às questões da teoria, lhe dedicou palestras e artigos publicados em distintos países, de 1998 a 2011, e escreveu um capítulo sobre Flusser em um livro publicado na Alemanha.

Esse foi um de vários diálogos que desenvolveu muito atento ao avanço das teorias no contexto multimídia de comunicação, arte e poesia. Suas atualizações foram sempre conduzidas com rigor, evitando os modismos e a reciclagem do que considerava chavões ou posturas redutoras diante de um quadro mais complexo que exigia formulações específicas, só possíveis a partir de uma atenção especial voltada para seus aspectos técnicos e para a natureza da linguagem dentro de que cada produto se constituía. Foi um criador de novos caminhos em toda a variedade de pesquisas inspiradoras para seus pares nesse campo multidisciplinar de investigação. O que tornou isso possível foi o percurso de inovações trazidas por uma rara capacidade de trabalho na imensa obra que nos deixou como um legado precioso.

Merece toda a nossa gratidão

Vale aqui uma citação extraída da abertura da obra *O olho, a visão e a imagem: revisão crítica*, um dos livros que lançou no Encontro da Socine (Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual) em Porto Alegre, em 2019, ocasião em que muitos de nós o viram pela última vez. Segue uma evocação poético-dialógica:

> O olho é parte de mim e a imagem é parte do outro, com a visão entre nós, formando um quiasma. A visão, como notou Merleau Ponty, é o ponto de cruzamento e de reversibilidade do eu e do outro, dupla inscrição do dentro e do fora. O vidente e o visível funcionam em relação à visão como o avesso e o direito. Um não existe sem o outro, um não é senão a reversão, o desdobramento do outro. Na verdade, durante o processo de visão, não existimos nem eu nem o outro, nem o sujeito nem o objeto, nem o vidente nem o visível: somos o outro lado, um do outro, com a visão entre nós, na dobra, no ponto de virada. (MACHADO, 2019, p. 5-6)

Referências

MACHADO, A. A ideologia do cinema militante. *Cine-Olho*, São Paulo, n. 8-9, p. 2-5, 1979.

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

MACHADO, A. *A ilusão especular*: uma teoria da fotografia. 2. ed. São Paulo; Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2015.

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

MACHADO, A. "Cinema e arte contemporânea". *Revista Z Cultural*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 1, p. 3, 2012

MACHADO, A. *Eisenstein*: geometria do êxtase. São Paulo: Brasiliense, 1983.

MACHADO, A. "Introdução". *In*: MACHADO, A. (org.). *Made in Brasil*: três décadas do vídeo brasileiro. São Paulo: Iluminuras; Itaú Cultural, 2003. p. 15-50.

MACHADO, A.; MAGRI, C.; MASAGÃO, M. *Rádios livres*: a reforma agrária no ar. São Paulo: Brasiliense, 1986.

MACHADO, A. *Máquina e imaginário*: o desafio das poéticas tecnológicas. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.

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

MACHADO, A. "O sujeito no ciberespaço". *In*: PRADO, J. L. A. (org.). *Crítica das práticas midiáticas*: da sociedade de massa às ciberculturas. São Paulo: Hacker, 2002. p. 83-97.

MACHADO, A. *Os anos de chumbo*: mídia, poética e ideologia no período de resistência ao autoritarismo militar (1968-1985). Porto Alegre: Sulina, 2006.

MACHADO, A. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. 6. ed. Campinas: Papirus, 1997.

MACHADO, A. "Reflexionen zu Flusser und den technischen bildern". *In*: FAHLE, O.; HANKE, M.; ZIEMANN, A. (org.). *Technobilder und kommunikologie*: die medientheorie vilém flussers. Berlin: Parerga, 2011.,p. 177-195.

MACHADO, A.; VÉLEZ, M. L. *Análise do programa televisivo*. São Paulo: Alameda, 2018.

submetido em: 16 nov. 2021 | aprovado em: 28 dez. 2021

DOI: 10.11606/issn.2013-7114.sig.2022.184312

Interiores: *Wavelength* (1967) e *The living room* (2000), de Michael Snow

Interiors: Wavelength (1967) and The living room (2000), by Michael Snow

Luiz Carlos Oliveira Junior[1]

[1] Crítico de cinema e pesquisador. Professor no curso de Cinema e Audiovisual do Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora (IAD-UFJF). Autor do livro "*A mise en scène no cinema: do clássico ao cinema de fluxo*", *publicado* pela editora Papirus, em 2013. Professor colaborador no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Atuou como crítico de cinema na revista Contracampo (2002-2011). Curador das mostras de cinema "Vincente Minnelli – Cinema de Música e Drama", no Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB) do Rio de Janeiro e de São Paulo, em 2011, e "Jacques Rivette – Já Não Somos Inocentes", também no CCBB Rio de Janeiro e São Paulo, em 2013. Autor de diversos artigos, capítulos de livros e textos para catálogos. Já colaborou para as revistas Bravo!, Cult e Cinética e para os cadernos Ilustrada e Ilustríssima da Folha de S.Paulo. E-mail: luizcarlosoliveira@gmail.com

Resumo: O artigo se debruça sobre o cinema de Michael Snow com foco no filme *The living room* (*A sala de estar*, 2000), realizado num período em que o cineasta utilizava tecnologias digitais de forma experimental e lúdica. A análise será guiada pelo método comparativo, cotejando o filme com trabalhos anteriores de Snow, sobretudo *Wavelength* (*Comprimento de onda*, 1967), marco do cinema estrutural, e com obras tanto de outros cineastas (Georges Méliès e Alfred Hitchcock) quanto de artistas visuais que trabalharam com mídias diferentes, como pintura e colagem. Verificaremos a hipótese de os filmes de Snow analisados representarem um regime escópico contemporâneo a que chamaremos, na esteira de Pascal Bonitzer, "perspectiva telescópica", no intuito de demonstrar que a obra do cineasta extrapola o quadro de referências que lhe é usualmente atribuído e se reporta a uma crise da experiência perceptiva já colocada desde a modernidade visual do século XIX.
Palavras-chave: cinema experimental; Michael Snow; análise comparativa.

Abstract: The article proposes an analysis of Michael Snow's *The living room* (2000), made during a period when the filmmaker used digital technologies in an experimental and playful way. The analysis will be made by means of comparisons with previous works by Snow, especially *Wavelength* (1967), a landmark in structural cinema, and with works by other filmmakers (Georges Méliès and Alfred Hitchcock), as well as by visual artists from different medias, such as painting and collage. Our hypothesis is that Snow's films represent a contemporary scopic regime that might be called, following Pascal Bonitzer, "telescopic perspective". We hope to demonstrate that the filmmaker's work goes beyond the frame of reference usually attributed to it, including in its genealogy the crisis of perceptual experience already in place since the visual modernity of the 19th century.
Keywords: experimental cinema; Michael Snow; comparative analysis.

Introdução

Um rapaz chega ao apartamento de uma moça com um quadro que pintou para lhe dar de presente. Outro homem, mais velho, serve-se de um drink e diz que brindará ao quadro, mas não ao pintor. Tem-se o início de um bate-boca. O homem mais velho fica irritado e joga sua bebida na cara do rapaz, que, em retaliação, quebra o quadro na cabeça do rival e se retira.

Embora pareça extraído de uma *sitcom* genérica, esse pequeno esquete pertence ao curta-metragem *Sshtoorrty* (2005), de Michael Snow. Quem assistiu ao filme sabe que, na verdade, ele é mais complicado do que a sinopse faz parecer: por uma técnica de sobreimpressão, a primeira e a segunda metades da história são vistas e ouvidas em simultâneo, como se alguém tivesse dobrado a cena ao meio e depois juntado, uma sobre a outra, as duas partes de igual tamanho. Caso se desenrolasse "normalmente", a cena duraria cerca de quatro minutos. Com as duas partes sobrepostas, ela dura aproximadamente a metade disso, e se repete em looping uma dezena de vezes. A câmera está posicionada no eixo central do cenário, na área que divide dois ambientes do apartamento: a antessala, por onde entra o pintor, e a sala de estar, onde se desencadeia a discussão. Essa posição da câmera é estratégica não só por facilitar a apreensão da cena em registro contínuo, com as duas porções do espaço cênico se articulando através de simples panorâmicas, mas, principalmente, por instaurar um correlato espacial da bipartição imposta à estrutura temporal da cena que o filme fica repetindo.

O quadro pintado pelo rapaz, além de ser o objeto desencadeador do conflito, sinaliza também a operação conceitual do filme[2]. Composto por três largas faixas de cores laranja, amarela e azul, o quadro, a princípio, nada mais é do que um pastiche do tipo de pintura abstrata que, primeiramente celebrada como apoteose do ideal tardo-modernista de uma obra artística autônoma, intransigente em sua recusa das convenções da mimese e em sua aposta radical na materialidade sensória de elementos puramente plásticos, pouco a pouco se converteria no clichê de pintura de apartamento ou de hall de prédio. Mas a provocação de Snow não para por aí: o rapaz informa à moça que o quadro pode ser pendurado com as listras na horizontal ou, se ela preferir, na vertical, num claro comentário jocoso – do filme, não da personagem – sobre aquele aspecto da pintura abstrata que, de Mondrian a Rothko, nunca deixou de render anedotas,

[2] Vale lembrar que o próprio Snow se dedicou à pintura no início de sua trajetória artística, que mais tarde se espalharia por uma variedade de linguagens e mídias (fotografia, música, cinema, escultura e instalação). Suas telas do final dos anos 1950 dialogavam com o expressionismo abstrato e a pintura *color-field* – ênfase na planaridade e na literalidade da matéria pictórica e da superfície física da tela –, evocando os trabalhos de Mark Rothko, Hans Hofmann, Clyfford Still e Franz Kline.

ou seja, a ausência de figuras e parâmetros de representação que permitissem ao dono de galeria saber se devia pendurar o quadro na vertical ou na horizontal e qual era a parte de cima e a de baixo.

É evidente que o comentário de Snow vai muito além da pilhéria: embora contenha uma narrativa bem trivial, *Sshtoorrty* coloca um dilema para seus espectadores – um dilema, novamente, de posição, e desta vez de posição no espaço *e* no tempo. Onde ficam o começo e o fim dessa narrativa? Devo vê-la em sequência, desde o princípio, submetendo-me a todo o ciclo de repetições, ou posso apanhá-la e largá-la em qualquer ponto da fita? Se essas e outras indecisões surgem, é porque o filme – em analogia com a pintura abstrata que lhe serve de pretexto narrativo – é exibido, a um só tempo, na horizontal e na vertical: sua esquize visual e sonora, ao dividir nossa atenção entre ações e diálogos correspondentes a momentos diferentes da história, desmantela as bordas estáveis que dariam à cena uma unidade perceptiva. Não sabemos ao certo se tentamos acompanhar a *horizontalidade da trama* ou se cedemos à *verticalidade da estrutura* que superpõe as faixas de imagem e de som das duas partes da cena.

Apesar da simplicidade aparente, *Sshtoorrty* é um ótimo exemplo de como Snow consegue isolar um aspecto da experiência cinematográfica – neste caso, a moldura espaço-temporal da cena, a mais básica unidade de dramaturgia da narrativa convencional – e submetê-lo a um minucioso trabalho de meta-análise, fazendo da estrutura do filme seu próprio tema. Snow pertence à vertente de cineastas experimentais – que inclui também Joyce Wieland, Hollis Frampton, Paul Sharits, Tony Conrad, Ernie Gehr, David Rimmer, entre outros – para a qual Sitney, em ensaio publicado na revista *Film Culture* em 1969, cunhou o epíteto de "cinema estrutural"[3]. A definição de Sitney (2015, p. 11) é razoavelmente simples: trata-se de "um cinema da estrutura, no qual o formato do filme inteiro é predeterminado e simplificado, e é esse formato a impressão primeira do filme". O conteúdo de um filme estrutural frequentemente realça "uma operação estritamente cinematográfica (o zoom, os movimentos de câmera, o quadro, a transparência e a materialidade da película, a sucessão de fotogramas na projeção, etc.) ou um conjunto interrelacionado dessas operações" (DUARTE, 2015, p. 48). Ao lirismo extasiado, ao onirismo e às potências alucinatórias do experimentalismo poético de Stan Brakhage e Kenneth Anger, os cineastas estruturais oporiam uma visão menos afeita ao subjetivismo romântico do que à fenomenologia e à "inspeção analítica" (MICHELSON, 1979, p. 116), em consonância com uma

[3] Por falta de espaço e não de interesse, deixarei de lado as querelas conceituais em torno desse termo (para uma discussão concisa e precisa sobre o tema, ver CALLOU, 2019; DUARTE, 2015).

sensibilidade minimalista bastante presente na prática e nos escritos de artistas dos anos 1960, como Donald Judd, Robert Morris, Frank Stella e Richard Serra.

De acordo com Sitney (1979, p. 21), a "realização formal suprema" do cinema estrutural pode ser encontrada em *Wavelength* (*Comprimento de onda*, 1967), o mais conhecido dos filmes de Snow, a quem o crítico se refere como "o decano dos cineastas estruturais" (p. 17). O postulado formal de *Wavelength* é a travessia óptica do espaço fílmico através da lente zoom de uma câmera 16mm, que efetua o transporte contínuo do olhar ao longo da extensão de um loft. Em linhas gerais, o filme consiste em não mais que um lentíssimo *zoom-in* de cerca de 45 minutos, partindo da tomada geral do loft até chegar a um detalhe contido nesse espaço: uma fotografia colada na parede. A pista sonora é composta por ruídos de ambiente, sons sincronizados – a exemplo de falas durante parcos e breves eventos protonarrativos – e, mais marcadamente, por uma onda sonora gerada por sintetizador, que começa aos oito minutos de filme e vai até o fim em um crescendo constante, do mais grave ao mais agudo, à medida que a visão migra do plano geral para o primeiro plano.

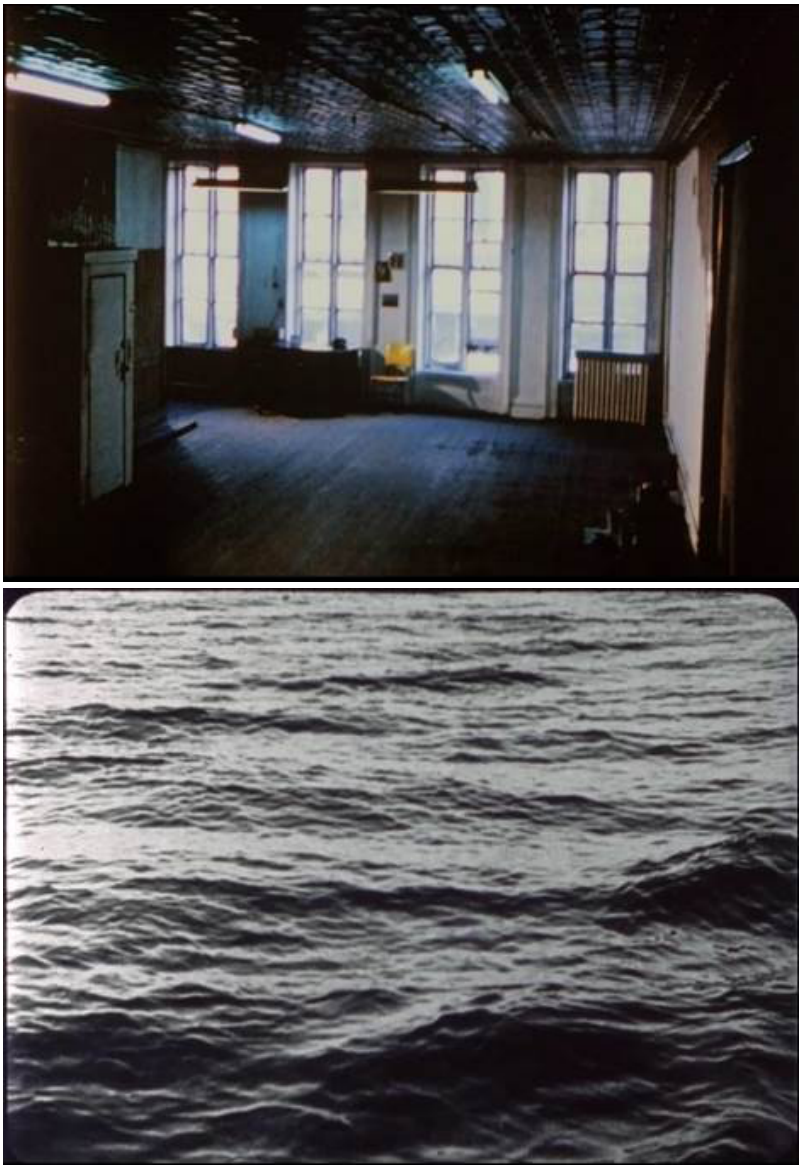
Muito já foi dito sobre a obra-prima de Snow, por isso não pretendo simplesmente confirmar as constatações de seus mais argutos hermeneutas. Se retorno a ela, é para melhor compreender um filme muito posterior, sobre o qual, até o presente momento, escreveu-se pouco ou menos que o merecido. Trata-se do curta *The living room* (*A sala de estar*, 2000), que ao mesmo tempo prolonga a *démarche* conceitual de *Wavelength* e a desloca completamente, lançando mão de estratégias e ferramentas distintas e, em certa medida, opostas àquelas anteriormente empregadas por Snow.

The living room pertence a um momento em que Snow experimentava com tecnologias digitais e imagens geradas por computador (CGI), criando efeitos de anamorfose e trucagens visuais que, na forma lúdica como são utilizados, remontam às prestidigitações cinematográficas de Georges Méliès e a filmes do primeiro cinema que brincavam com aberrações ópticas, como *La folie du Docteur Tube* (*A loucura do Doutor Tubo*, 1915), de Abel Gance. Tudo se passa em um cenário de estúdio, que representa um interior burguês de aparência *kitsch* e artificial. Para chegar lá, entretanto, será preciso percorrer novamente o filme de 1967 em todo seu "comprimento de onda".

Int. loft – dia/noite

Wavelength começa com um plano geral do ambiente (Figura 1). Poucos móveis e objetos se acham no cenário. Dentre eles, na porção central da parede de frente, destaca-se uma cadeira amarela. Acima da cadeira, estão afixadas três fotos. Num primeiro momento, à distância, são apenas três pequenos retângulos indistintos. Somente com a

aproximação do zoom elas se mostrarão com maior clareza. Uma delas – aquela em que a câmera se concentrará aos poucos, como se a tivesse mirado como alvo – é uma fotografia de ondas do mar (Figura 2), sobre a qual o filme se concluirá, preenchendo a tela com essa imagem fixa, que lá será mantida por um bom tempo antes do desfoque final.



Figuras 1 e 2: *Wavelength*, de Michael Snow (1967).

Snow (2002, p. 28) escreveu que o que pretendia com *Wavelength* era não menos que "uma declaração definitiva sobre o espaço-tempo fílmico em estado puro". Foi nesse sentido, aliás, que Sitney (1979, p. 378) considerou o filme a suprema realização do cinema estrutural, porquanto promovia "uma experiência continuamente mutante de ilusão e anti-ilusão cinematográfica". Noguez (1978, p. 17) afirma algo parecido, observando no filme "uma tensão dialética entre a ilusão realista de profundidade e a superfície colorida em duas dimensões que a torna possível", o que evidenciaria "uma vontade de dar a ver a própria materialidade do filme". De fato, o percurso de *Wavelength* é uma espécie de redução do cinema à realidade última de seu suporte, uma jornada rumo ao que o objeto-filme é materialmente: imagens planas e fixas, fotografias, por mais que a experiência da projeção o negue sob a ilusão de volume e profundidade e a percepção contínua do movimento.[4] Em *Wavelength*, segundo Fleischer (1999, p. 38), assistimos à imagem em movimento se esforçar para se reduzir à imagem fixa, "com a qual ela gostaria de se confundir, […] inelutavelmente seduzida, como numa vertigem suicida mais forte que tudo". O que há, portanto, é uma ativação da dialética entre o filme como objeto – o rolo de película, imenso enfileiramento de fotos estáticas – e o filme como experiência, aquilo que é percebido pelo espectador durante a projeção.

Apresentando a imagem inicialmente como uma espécie de cubo óptico, Snow parece afirmar: eis uma unidade elementar de cinema, um "paralelepípedo de realidade contínua" (BAZIN, 1991, p. 245) que agora atravessaremos de um lado a outro. A câmera, naquele primeiro momento, está bem elevada em relação ao chão e o ponto de vista não é frontal, mas oblíquo. Esse enfoque – que vetoriza o quadro e tensiona as linhas de força da composição – demove o espaço de sua aparência estática, tornando-o, de certo modo, sensível ao tempo.

Bonitzer (1987, p. 55) identifica na adoção do ponto de vista oblíquo um episódio decisivo na história da representação visual, afirmando que, através dele, fez-se possível introduzir na imagem uma temporalidade não mais subordinada a símbolos ou signos representativos: o tempo, doravante, estaria entranhado na própria estrutura

[4] William C. Wees (1981, p. 80) chega a sentenciar que não há "movimento para frente [*forward movement*]" em *Wavelength*: o único movimento de que se pode falar é o do encolhimento do espaço ao redor da foto. O ângulo de visão se fecha paulatinamente, até a fotografia ocupar toda a superfície disponível na tela: "o princípio subjacente, portanto, não é o movimento em direção à fotografia, mas a expansão da fotografia – e a recíproca contração do espaço em torno dela – à medida que o *zoom* vai de um ângulo de visão bem aberto e inclusivo para outro bem estreito e exclusivo" (p. 80). Em outras palavras, é a fotografia que se aproxima da câmera, e não o contrário – em conformidade com o "verdadeiro efeito óptico da lente *zoom*", que, segundo Wees, consiste em fermentar o objeto focalizado no centro do quadro: o que cresce e se torna cada vez maior enquanto o *zoom-in* progride é "aquilo que estava no exato centro da imagem projetada quando o plano começou – neste caso, obviamente, a fotografia das ondas" (p. 81).

formal da composição. Para balizar seu argumento, Bonitzer retoma a comparação feita por Erwin Panofsky (1991) entre os tratamentos do espaço perspectivo que Antonello da Messina (Figura 3) e Albrecht Dürer (Figura 4), representantes, respectivamente, das escolas renascentistas italiana e alemã, conceberam em duas obras bastante conhecidas, que partem de um mesmo motivo iconográfico – o gabinete de São Jerônimo –, mas erigem dispositivos espaciais inteiramente distintos.



Figura 3: *São Jerônimo em seu gabinete*, c.1475-1476, óleo sobre madeira, 45,7 x 36,2cm, Antonello da Messina, National Gallery, Londres.



Figura 4: *São Jerônimo em seu gabinete*, 1514, gravura em cobre, 24,5 x 18,9cm, Albrecht Dürer, Museu Metropolitano de Arte, Nova York.

O gabinete de São Jerônimo visto na pintura de Antonello não é a representação de um cenário real, mas praticamente um palco teatral situado a uma distância ideal do observador. A arquitetura ao redor – um misto de igreja com castelo gótico – avança para o fundo segundo uma organização perspectiva estrita, com o ponto de fuga perfeitamente centralizado. O quadro segue à risca o modelo italiano da pintura como "janela", o que é reiterado pelo efeito de sobre-enquadramento, ou seja, pela presença de uma segunda moldura interna à imagem.

Na gravura de Dürer, contrariamente, tem-se um gabinete "de verdade", figurado de um ponto de vista oblíquo cuja excentricidade, segundo Panofsky (1991, p. 69), "reforça a impressão de uma representação determinada não pelas leis objetivas da arquitetura, mas, antes, pelo ponto de vista subjetivo de um observador que acabou de chegar", o que possibilita ao espectador experimentar a sensação de entrar no aposento onde São Jerônimo permanece absorto em sua atividade intelectual. Panofsky enxerga, no cotejo entre essas duas obras, a diferença fundamental entre as formas como se encarava o sistema perspectivo na Itália, onde ele tinha um significado objetivo, e no norte da Europa, onde lhe era confiado um papel mais subjetivo, o que permitia, entre outras coisas, a legitimação da visão oblíqua.

Se, na pintura de Antonello, o espaço se estende à lonjura do horizonte e ao infinito do céu, prometendo à visão um alcance potencialmente ilimitado – note-se a nitidez de alguns pormenores da paisagem ao fundo –, em Dürer ele foi comprimido, e é desse achatamento, ou dessa constrição voluntária, que deriva a necessidade da composição oblíqua, conferindo à imagem um caráter dinâmico e até inquieto, a despeito do conteúdo sereno da cena representada.

Bonitzer (1987, p. 54) observa que, na composição de Antonello, o tempo parece suspenso, estagnado, quiçá ausente, com o santo "fixado no centro de uma configuração geométrica de formas imutáveis", ao passo que a gravura de Dürer é "atravessada pelo escoamento do tempo", cujo efeito é produzido menos pelos signos de passagem temporal e finitude (crânio, ampulheta) do que pela luz atmosférica que pende diagonalmente da janela – denotando um momento transitório do dia – e, sobretudo, pela obliquidade do ponto de vista. Essa obliquidade, para Bonitzer, não é apenas a expressão de uma visão subjetiva, que se opõe à objetividade da vista frontal italiana: ela *dramatiza* o espaço e sugere que o cenário se prolonga para além do campo, numa extensão fantasmática "que manifesta a existência virtual de um fora de campo" (BONITZER, 1987, p. 55). O cinema, desde as primeiras vistas de Lumière, não ignoraria essa qualidade da composição oblíqua de catalisar o tempo e o fora de campo: o trem que chega à estação, as pessoas que disputam uma corrida de saco, o barco que se distancia do cais… Enfim, todos atravessariam a tela em diagonal, tirando máximo proveito da avenida de tempo aberta pelo cinema, e depois sairiam de campo e extrapolariam os limites do quadro, acusando o transbordamento do espaço em um fora de campo.

É por intermédio de uma vista oblíqua semelhante à de Albrecht Dürer que Michael Snow nos introduz ao loft de *Wavelength*, operando, já de início, uma temporalização do espaço. Não há, no interior do loft, a figura de um

São Jerônimo meditativo, mas tampouco haveria necessidade dela, pois é o filme, em si, que constitui uma meditação sobre os meios e materiais que estruturam a apreensão do espaço e a percepção cinematográfica do tempo. Ao longo do filme, ocorrem alguns eventos ou aparições transitórias: pessoas vêm e vão, acontecimentos se inscrevem no espaço, incluindo a morte de um homem, cuja causa se dá no fora de campo, mas nada se fixa perenemente; os seres e eventos passam pelo filme, ou melhor, o filme passa por eles, já que a câmera continua seu movimento óptico impassivelmente, indiferente aos acontecimentos. O cinema, arte do espaço, mas também da duração, afirma-se como superfície de passagem, de escoamento irrefreável. Como observou Michelson (1978, p. 176), Snow "redefine o espaço como sendo o que Klee já defendia: essencialmente 'uma noção temporal'".

Idealmente, ou conceitualmente, *Wavelength* compõe-se de um movimento fluido e ininterrupto que atravessa o espaço como se ignorasse as constrições materiais do meio físico, podendo ser equiparado ao "movimento da consciência" (MICHELSON, 1978, p. 175). Na prática, porém, o espectador facilmente percebe que a obra é constituída não só por esse movimento constante e uniforme, mas por uma série de descontinuidades e heterogeneidades. O zoom é interrompido e retomado sub-repticiamente, e sua progressão não é perfeitamente estável, mas afetada por "uma leve gagueira visual" (MICHELSON, 1978, p. 174). O filme tampouco dispõe de um bloco temporal monolítico, pois é feito de múltiplos registros acoplados de modo a forjar a continuidade do movimento. Essas "imperfeições", antes de serem escamoteadas, são assumidas e intensificadas por Snow, que, em paralelo aos defeitos sutis, como discretas variações de eixo e ligeiros recuos ou avanços na passagem de um registro ao outro, exibe rupturas assaz exclamativas: passagens bruscas do dia para a noite e vice-versa, manipulações deliberadas da imagem, trechos em negativo, sobreimpressões e mudanças abruptas de cor por conta do uso de filtros. Snow faz questão de tornar sensível, portanto, a defasagem entre o pensamento organizador da obra e a realidade técnica de sua execução.

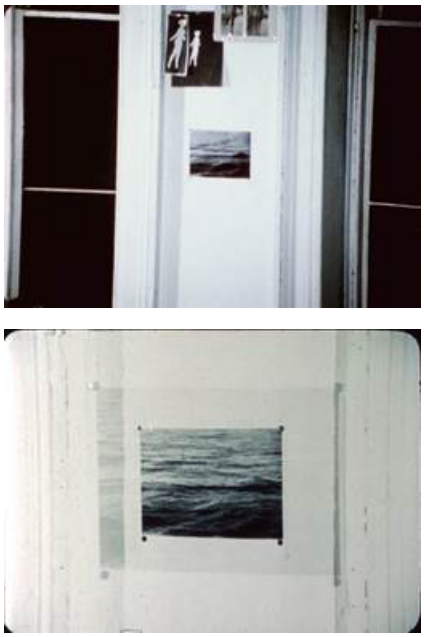
Cabe observar que o trajeto de *Wavelength* – seu mergulho do plano geral ao plano-detalhe (Figuras 5 a 9) – remete ao movimento-padrão da engrenagem hitchcockiana. Basta pensar num dos planos mais antológicos de Hitchcock: a grua que desce do teto de uma mansão e chega até a mão de Ingrid Bergman, focalizando a chave que ela traz em segredo e será o objeto-pivô do ponto de virada da trama de *Notorious* (*Interlúdio*, 1946). O plano é literalmente uma *plongée*, um mergulho na cena (Figuras 10 a 14). A câmera vai da visão geral ao pormenor em um movimento decidido, enfático, resumindo perfeitamente a dinâmica dos filmes

de Hitchcock: "da paisagem em direção à mancha, do plano de conjunto ao primeiro plano" (BONITZER, 1982, p. 61). Em meio a todas as pessoas e objetos, a câmera sabe exatamente o que buscar. Ela seleciona, aproxima e indica para o espectador o detalhe que mais importa naquele ambiente e naquele momento. Hitchcock conduz nosso olhar, dirige nossa atenção para um ponto específico.

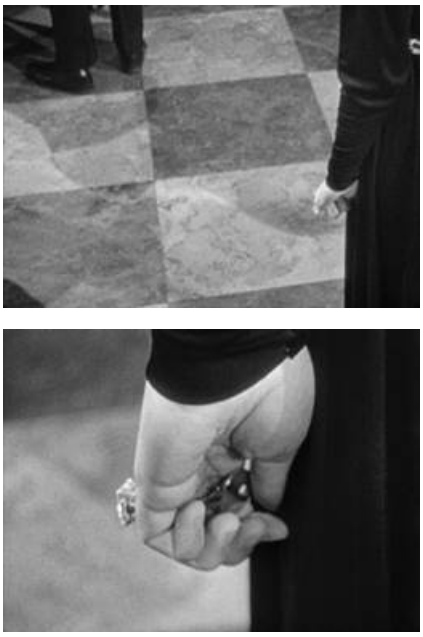






Figuras 5, 6, 7, 8 e 9 (esquerda): *Wavelength*, de Michael Snow (1967).



Figuras 10, 11, 12, 13 e 14 (direita): *Interlúdio*, de Alfred Hitchcock (1946).

Se Snow reemprega essa estrutura tipicamente hitchcockiana – o fechamento progressivo do campo perceptivo e a concentração da câmera num objeto preciso –, ele o faz de modo a evidenciar aquilo que Hitchcock diluía no espetáculo: o arbitrário da forma. Embora pautasse sua mise-en-scène em uma ideia visual de base, ou no que Chabrol e Rohmer (2011, p. 14) chamavam de "figura-mãe", Hitchcock ainda a justificava em termos de narração e construção dramática: os movimentos indiscretos da câmera estavam totalmente integrados a um programa ficcional. Já em *Wavelength*, o diagrama do plano hitchcockiano é preservado apenas como esquema, uma forma de estruturação do campo visual. Em vez de ir direto ao ponto, Snow dilata ao máximo o tempo de flutuação do olhar: sua teleobjetiva é uma espécie de lupa temporal, uma lupa que amplia a substância do tempo mais do que o tamanho dos objetos no espaço. É como se Snow submetesse o plano da chave de *Interlúdio* a uma extrema desaceleração, fazendo o trajeto durar 45 minutos e não 40 segundos. Nessa velocidade infinitesimal, o movimento perde parte de sua precisão e fluidez e amplificam-se as perturbações, as claudicâncias do foco, as hesitações da câmera. Entre o ponto de largada e o enquadramento final, exploram-se as forças de (des)figuração intrínsecas ao material fílmico, as rasuras que o plano magistral de Hitchcock disfarçava. O que era um

convite à pronta hipervisibilidade torna-se uma maratona da percepção. De Hitchcock a *Wavelength*, o trajeto visual é mantido, mas o espetáculo da mobilidade do olho cinematográfico se desdobra em um problema perceptivo e epistemológico.

É preciso atentar para uma diferença essencial: Hitchcock usa a grua e o *travelling*, ao passo que Snow trabalha com o zoom, que, a rigor, é menos um movimento de câmera do que "uma pura transformação óptica do espaço" (GUNNING, 2020, p. 277). A manobra de uma câmera acoplada a um carrinho ou a uma grua ainda suscita uma analogia perceptiva com um olhar atrelado a um corpo que se movimenta pelo espaço. A experiência cinemática que ela promove tem relação, mesmo que indireta, com o pertencimento do corpo à realidade fenomênica, podendo ser comparada à visão de um sujeito que caminha por um lugar ou, como em *Interlúdio*, desce uma escada. O zoom, diferentemente, sugere um olhar incorpóreo, desencarnado, que "nos convida a habitar um corpo impossível, esticado entre uma posição no espaço e uma quase violenta habilidade de ultrapassá-lo" (GUNNING, 2020, p. 278).

Michelson (1979, p. 118) vincula esse aspecto incorpóreo do zoom, explorado sistematicamente por Snow, à noção de "sujeito transcendental" criticada por Jean-Louis Baudry em seu influente texto *Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base*, uma das pedras fundadoras da chamada teoria do dispositivo. Desenvolvida por Baudry e Christian Metz na década de 1970, essa teoria aborda o dispositivo do cinema não só como arranjo técnico, ou seja, o complexo formado por câmera, projetor, sala escura, espectador e tela, mas também como instituição social – o pertencimento do cinema a um paradigma burguês de representação –, modelo epistemológico – calcado no idealismo e na analogia da situação espectatorial da plateia cinematográfica com a caverna platônica – e mecanismo psicológico –o cinema como um aparelho de simulação que fabrica uma ilusão da realidade, bem como interpela o espectador como sujeito psíquico, fazendo-o se identificar menos com o visível do que com o que *faz ver*, isto é, a câmera ou a máquina-cinema em seu conjunto. Segundo Baudry (1983), a ilusão de realidade no cinema provém tanto de um substrato ideológico enraizado na metafísica ocidental como de uma tradição artística tributária da perspectiva renascentista, cujo corolário, para o espectador, consiste na sensação de ocupar a posição ideal de um puro olhar sem corpo, centro do espetáculo da percepção total do mundo, "gerando uma fantasmatização do sujeito, o cinema colabora com segura eficácia para a manutenção do idealismo" (BAUDRY, 1983, p. 398). Daí o postulado de que a identificação psicológica do espectador com as personagens do filme é secundária em relação àquela que se estabelece entre ele e a posição subjetiva que a câmera lhe

consigna ao situá-lo como "um sujeito puro, onividente e invisível, ponto de fuga da perspectiva monocular retomada à pintura pelo cinema" (METZ, 1983, p. 410). A grande eficácia do cinema, nessa lógica, não consiste em apenas imitar a realidade, mas em reproduzir uma condição particular do sujeito, a saber, aquela – associada à noção de sujeito transcendental – capaz de conferir unidade sintética ao mundo representado, num esquema que retroalimenta o modelo topológico do idealismo.

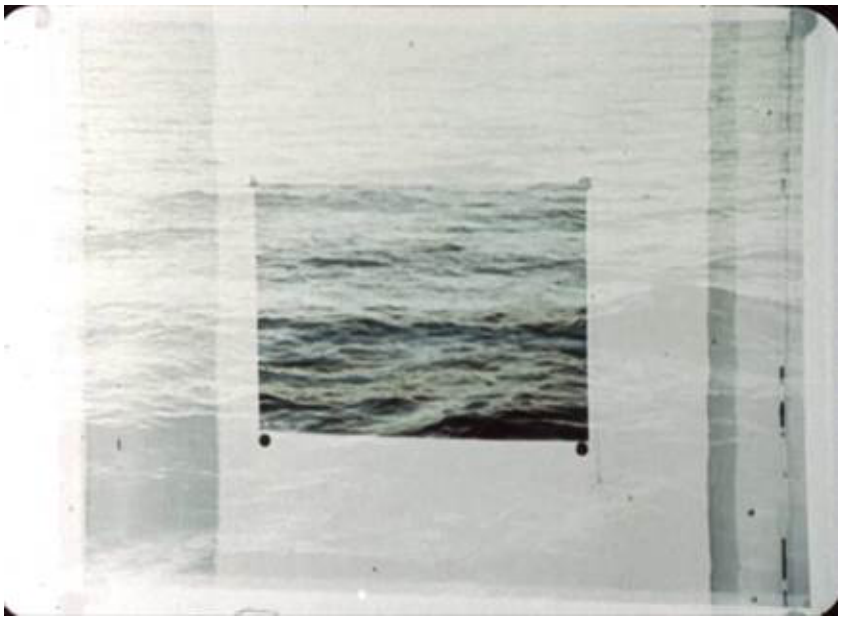
Tal paradigma teórico – conhecido no contexto anglófono como *apparatus theory* – teria grande repercussão no então emergente campo disciplinar dos estudos acadêmicos de cinema, ganhando prestigiados adeptos, como Raymond Bellour, Stephen Heath e Noël Burch, antes de começar a receber sucessivas críticas que apontavam suas limitações. Penley (1989), por exemplo, qualificará o modelo de Baudry e Metz como a-histórico, teleológico, generalista e fatalista, apresentando uma série de problemas teóricos que o tornam praticamente inoperante para uma abordagem feminista do cinema. Aumont (2012), por sua vez, fará uma crítica ainda mais severa, afirmando que a teoria do dispositivo é menos a descrição de um processo social do que um constructo metapsicológico fundado em hipóteses inverificáveis. Para o autor, a analogia do espectador de cinema com os escravos da caverna de Platão, em suposto estado de submotricidade e alucinação, "não resiste nem à análise mais superficial" (AUMONT, 2012, p. 59).

Se Michelson evoca essa noção de "dispositivo", é por acreditar que *Wavelength* ressalta o papel da perspectiva centrada monocular como matriz da representação do espaço no cinema: "ao restaurar e remapear o espaço da construção perspectiva, [Snow] restabeleceu seu centro, aquele lugar que é o espaço do sujeito transcendental" (MICHELSON, 1979, p. 118), e que os filmes de Brakhage, por exemplo, ameaçavam de desorientação. "*Wavelength*, então, apareceu como uma celebração do 'dispositivo' e uma confirmação do estatuto do sujeito" (MICHELSON, 1979, p. 118), protegendo o espectador das ansiedades e incertezas subjetivas que outras vertentes do cinema experimental poderiam despertar. A autora adverte, contudo, para a forma analítica como Snow mobiliza as características ilusórias do aparato cinematográfico, o que termina por contrariar a própria impressão de realidade que estaria corroborando. Snow, sem dúvida, está muito mais perto da opacidade reflexiva do que da transparência representativa.

Acrescenta-se ainda que, em termos genealógicos, *Wavelength* está mais para a visão turva das pinturas de Turner do que para a atmosfera límpida da *tavoletta* de Brunelleschi, o dispositivo *princeps* da perspectiva linear. Ao comprimir as camadas de espaço, a teleobjetiva mescla as diferentes densidades de todas as áreas incluídas no

campo visual, conferindo certa espessura ao ar. Além disso, a transição óptica efetuada por esse zoom – lenta o bastante para adiar a sensação de mudança, mas concreta o suficiente para ser percebida – cria um tipo muito particular de instabilidade. Em vez de ratificar uma centralidade inabalável do sujeito ou de lhe garantir a estabilidade do campo perceptivo, o filme relativiza incessantemente a visão, desloca as posições, acumula as durações (e, com elas, as distrações, as lacunas visuais), evidenciando, assim, a provisoriedade inapelável das condições de observação. Em certa medida, *Wavelength* é uma demonstração cinematográfica do quão precário e problemático é o processo de síntese do campo perceptual, dividido entre a atenção fixa – o olhar contínuo – e a dinâmica de uma visão fragmentada, disruptiva e mutável. Isso se confirma nos dez minutos finais, quando os erros propositais se tornam mais frequentes – pequenos saltos da montagem, variações de eixo mais autodeclaradas – e algumas sobreimpressões intervêm para misturar as escalas de enquadramento, embaralhar as distâncias, duplicar as orlas dos objetos e reinscrever na imagem presente o vestígio espectral de uma ação passada, de uma figura que já havia atravessado o quadro e o abandonado (Figuras 15 e 16).





Figuras 15 e 16: *Wavelength*, de Michael Snow (1967).

O regime de visualidade que melhor condensa o programa estético de *Wavelength* é o da *telescopia*, que implica justamente essa superposição de planos, essa soma de estratos espaciais entremeados: a visão telescópica é simultaneamente uma conquista das distâncias e sua imediata desrealização. "O telescópio aproxima e aumenta. Mas ele produz também curiosos efeitos de misturas, de colisões, de interpenetrações" (BONITZER, 1987, p. 44). A modernidade, segundo Bonitzer (1987), inaugurou esse novo tipo de perspectiva, que ele designa como *perspectiva telescópica* – uma perspectiva de planos acavalados, não mais de relações de distância discerníveis; um campo de sensações subjetivas em constante mudança, em vez de percepções objetivas. De Manet a Proust, do impressionismo a Pollock, da viagem de trem ao foguete para a Lua, o paradigma visual da modernidade seria o dessa perspectiva telescópica, que oferece sensações visuais excitantes ao mesmo tempo em que promove uma erosão eólica do campo escópico, com o próximo e o distante, o grande e o pequeno se misturando até perderem a forma e se deixarem levar pela maré inconstante do mundo percebido.

Tele-visão

Wavelength tinha um quê de experimento científico, de verificação empírica das possibilidades (e limitações) de um dispositivo. Seria assim também, de forma até mais acentuada, em *Back and forth* (*Vaivém*, 1969) e *La région centrale* (*A região central*, 1971), de Michael Snow, que radicalizaram a sistematicidade maquínica dos procedimentos empregados – no primeiro, o repetitivo vaivém de panorâmicas laterais e, no segundo, a câmera acoplada a um braço robótico movimentando-se lentamente em todas as direções para apreender uma paisagem montanhosa.

Muitos anos depois, em *The living room* (2000), realizado como parte da preparação para o longa-metragem **Corpus callosum* (**Corpo caloso*, 2002), Snow encontra outro terreno para desbravar: as tecnologias de CGI, que ele utiliza de maneira experimental e, não raro, propositalmente amadora, "como se o cineasta fosse um menino travesso que, tendo ganhado um brinquedo novo e poderoso, estivesse experimentando suas funções" (TURVEY, 2005, p. 40).

Como o título já indica, tem-se, basicamente, uma sala de estar, onde uma família se reúne em frente à TV. O filme começa invertendo o percurso de *Wavelength*: se este executava um *zoom-in* que partia da tomada geral do loft e terminava no plano-detalhe de uma foto, *The living room* se inicia com a imagem fechada no monitor televisivo e depois realiza um *zoom-out* até enquadrar todo o ambiente. O conteúdo da TV é uma imagem de vídeo congelada, que não mostra o oceano, mas um céu com nuvens. A vista oblíqua é abandonada em prol de uma filmagem frontal e o espaço também se altera: não é mais um loft vazio, mas uma cenografia multicolorida construída em estúdio. A princípio, duas pessoas se encontram nesse espaço: uma mulher grávida, que depois será substituída por outra atriz, e um menino que assiste à TV. Alguns segundos se passam e uma terceira pessoa se junta a eles: um homem de terno que completa o núcleo familiar tradicional (Figura 17). A parede verde ao fundo, num primeiro momento, possui apenas o espelho em que se refletem a câmera e parte da equipe, mas depois é totalmente preenchida por outros objetos.



Figura 17: *The Living Room*, de Michael Snow (2000).

O espaço mistura decoração *kitsch* e referências eruditas. Alguns elementos, como o animal empalhado, a reprodução da Madonna de Filippo Lippi, a escultura clássica ao lado do abajur e os quadros com silhuetas femininas, de autoria do próprio Snow, sugerem parentesco com as pinturas de gabinetes de curiosidades do século XVII. Outros, como a guitarra, a caveira e o relógio, remetem ao repertório iconográfico da pintura de *vanitas*. Sobre a mesa de centro, um *assemblage* de objetos arremeda uma natureza morta ao estilo *pop*, com latinhas de refrigerante substituindo os cristais e pratarias luxuosos das *pronkstilleven* holandesas. Abaixo do espelho, uma tabela oftalmológica inscreve na imagem a questão da visão e, mais especificamente, da imperfeição do olho, aduzindo o espectador a um teste de acuidade em que fatalmente falhará. Já o espelho mereceria um texto à parte, especialmente pela maneira como alude ao quadro *As meninas* (1656), de Velázquez (Figura 18), cuja complexa trama escópica constitui o modelo por excelência da obra de arte reflexiva, isto é, da imagem que questiona, em seu próprio dispositivo plástico, as condições que a possibilitam, conforme muitas análises do quadro já destacaram, sobretudo a partir da indispensável contribuição de Michel Foucault (2007). Assim como, em *As meninas*, o espelho aparece como dispositivo de reflexão sobre a *mise-en-scène* pictórica, em *The living room* a superfície especular concede a Snow a possibilidade de internalizar na imagem uma

consciência da representação. No curta-metragem *See you later/Au revoir* (1990), Snow já havia usado um espelho com essa mesma função de incluir no campo o reflexo do antecampo, ou seja, a porção do fora de campo onde se acham os membros da equipe e o cenário de fabricação do filme. Muito antes, na instalação *Authorization* (*Autorização*, 1969), de Snow, um dispositivo catóptrico se abria para o espectador em toda sua potência *especulativa*, desencadeando verdadeira vertigem hermenêutica (cf. DUBOIS, 2012).



Figura 18: *As meninas*, 1656, óleo sobre tela,
320,5cm x 281,5cm, Diego Velázquez, Museu do Prado, Madri.

Em meio a todas as referências estéticas detectáveis em *The living room* – não cumpre inventariá-las exaustivamente –, há ainda duas outras que se impõem como fundamentais. A primeira se reporta à *pop art*. Se olharmos para a obra *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing? (O que torna as casas de hoje tão diferentes, tão atraentes?*, 1956), de Richard Hamilton, considerada um dos marcos inaugurais da *pop art* (Figura 19), reconheceremos diversos elementos reaproveitados por Snow em *The living room*, desde os recortes angulosos dos tapetes, que geometrizam a composição, à presença saliente dos eletrodomésticos, dos quadros, do sofá e até da figura do fisiculturista que, no filme de Snow, se encontra no calendário pendurado ao lado do espelho. Hamilton usou técnicas de colagem para parodiar a sociedade de consumo se valendo dos próprios materiais e figuras icônicas que ela produziu[5]. Snow faz algo semelhante, ainda que, diferentemente do que ocorre em uma colagem, seu filme não estabeleça uma montagem de materiais heterogêneos; tudo o que ele utiliza, em última análise, são imagens de cinema.

Em *Breakfast (Table Top Dolly)* (*Café da manhã (Enfeite de mesa)*, 1976), composto por um *travelling* que se aproxima de uma natureza morta feita com alimentos industrializados (Figura 20), Snow já estabelecia um diálogo com a *pop art*: as embalagens dos produtos eram incorporadas por ele na condição de signos plásticos reapropriados, e tanto a convencionalidade quanto a pobreza sensória do mundo da mercadoria – haja vista a banalidade estética da toalha de mesa quadriculada – exaltavam ironicamente a impessoalidade daquele tipo de iconografia comercial que Tom Wesselmann (Figura 21), por exemplo, recolhia de imagens publicitárias.

[5] Note-se que a composição dessa colagem tem suas semelhanças com *As meninas* (1656), o que não causa espanto, já que Hamilton mais tarde produziria toda uma série de variações em torno tanto da pintura original de Velázquez quanto do conjunto de reinterpretações realizado por Picasso em 1957.



Figura 19: *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?*, 1956, colagem, 26cm x 24,8cm, Richard Hamilton, Museu Kunsthalle Tübingen, Tübingen.



Figura 20: *Breakfast*, de Michael Snow (1976).



Figura 21: *Still Life #12* (Natureza morta #12), 1962, acrílico e colagem de diferentes materiais, 122cm x 122,1cm, Tom Wesselmann, Museu Smithsoniano de Arte Americana, Washington, D.C.

O que mais nos interessa aqui não é a assimilação por Snow de motivos, temas e até arranjos plásticos das colagens *pop* de Hamilton e Wesselmann, mas, sobretudo, a maneira como o filme internaliza a própria lógica subjacente à colagem, isto é, o fato de ela instaurar um espaço hipersemiotizado, ativado por múltiplas inter-relações e colisões de signos. Esse espaço rompe com a noção de imagem como uma unidade de percepção contínua, instituindo, ao invés disso, um campo visual fragmentário, heterogêneo. De fato, na colagem, desde os primeiros *papiers collés* de Picasso e Braque, tem-se a negação do princípio de que o quadro seja uma vista unitária. Segundo Poggi (1988), a colagem cubista tem um estatuto paradoxal, que a pesquisadora define por meio de um jogo semântico e fonético com as palavras francesas *tableau* (quadro) e *table* (mesa). Enquanto *tableau*, a colagem é um plano vertical preenchido por signos que formam um espaço de representação; enquanto *table*, é um plano horizontal que se autoriza como presença material autossuficiente. A resolução desse conflito, para Poggi, reside na ideia de que o lugar de inscrição da colagem cubista não é nem o quadro, nem a mesa, mas o tabuleiro – um tabuleiro de *jogo*. Não à toa, as colagens de Picasso estão repletas de manipulações lúdicas tanto da linguagem verbal, como jogos de palavras

e trocadilhos com os fragmentos de escrita – recortes de jornal, rótulos de produtos – colados sobre a superfície do quadro, quanto dos códigos pictóricos, como os efeitos de volume anulados em um trecho da imagem e reafirmados em outro, o curto-circuito entre transparência e opacidade e provocativas permutações entre figura e fundo ou entre funções decorativas e estruturais atribuídas a um mesmo fragmento de jornal ou de papel de parede.

Tal caminho, encetado pela colagem cubista, é o que nos permite retornar a *The living room* e compreender que Snow encara o quadro cinematográfico como um tabuleiro de jogo: a princípio o tabuleiro está vazio, até que surgem os jogadores e as peças são posicionadas. Em seguida, elas são retiradas e recolocadas alternadamente. Às vezes, vemos um membro da equipe entrar no cenário para subtrair ou acrescentar algum objeto. As personagens também somem de vez em quando e ressurgem mais adiante. Atores e atrizes podem ser trocados nessa brincadeira, visto que há pelo menos três pessoas diferentes interpretando a dona de casa. Dentre as poucas coisas que nunca desaparecem nem mudam de forma ou de lugar, estão o animal empalhado – já expulso para fora do tempo –, o espelho – onde se reflete a câmera – e, sobretudo, a TV, objeto totêmico em torno do qual se organiza o espaço de convívio da família burguesa.

Há um momento em que o jogo de desaparição e reaparição de corpos e objetos se multiplica em ritmo acelerado, frenético, até que a imagem se estabiliza novamente e a mulher nua do início do filme ressurge naquela mesma marca designada por um "X" à esquerda do cenário. Agora, porém, ela é um corpo transgênero, com órgão sexual masculino, peruca, sapato alto e maquiagem. É como se, na confusão do troca-troca, as fronteiras da identidade sexual tivessem sido dissolvidas, transgredindo justamente a barreira que a família patriarcal procura manter de forma mais rígida, para não dizer paranoica. Nesse momento, põe-se em prática o efeito estético mais delirante do filme: o corpo nu da personagem, após ela se sentar à beira do sofá, começa a se esparramar até formar uma mancha oblonga (Figura 22), que depois se retrai novamente e se metamorfoseia na tríade mãe-pai-filho (Figura 23).



Figuras 22 e 23: *The living room*, de Michael Snow (2000).

Terminado o efeito de anamorfose, as figuras readquirem sua aparência anterior e o homem e a mulher começam a discutir – mas não ouvimos suas vozes, somente ruídos eletrônicos. A briga esquenta e o homem atira um vaso de cerâmica ao chão, cuja imagem é acompanhada pelo som agressivo do objeto se espatifando. A imagem retrocede e revemos o gesto histérico, mas de trás para frente. Em seguida, a cena se repete, agora sem o som do vaso se quebrando. A mulher se afasta do marido, se aproxima da câmera e a encara; seu rosto fica congelado na tela, com lágrimas digitais escorrendo dos olhos, até que suas feições são distorcidas e o filme se encerra.

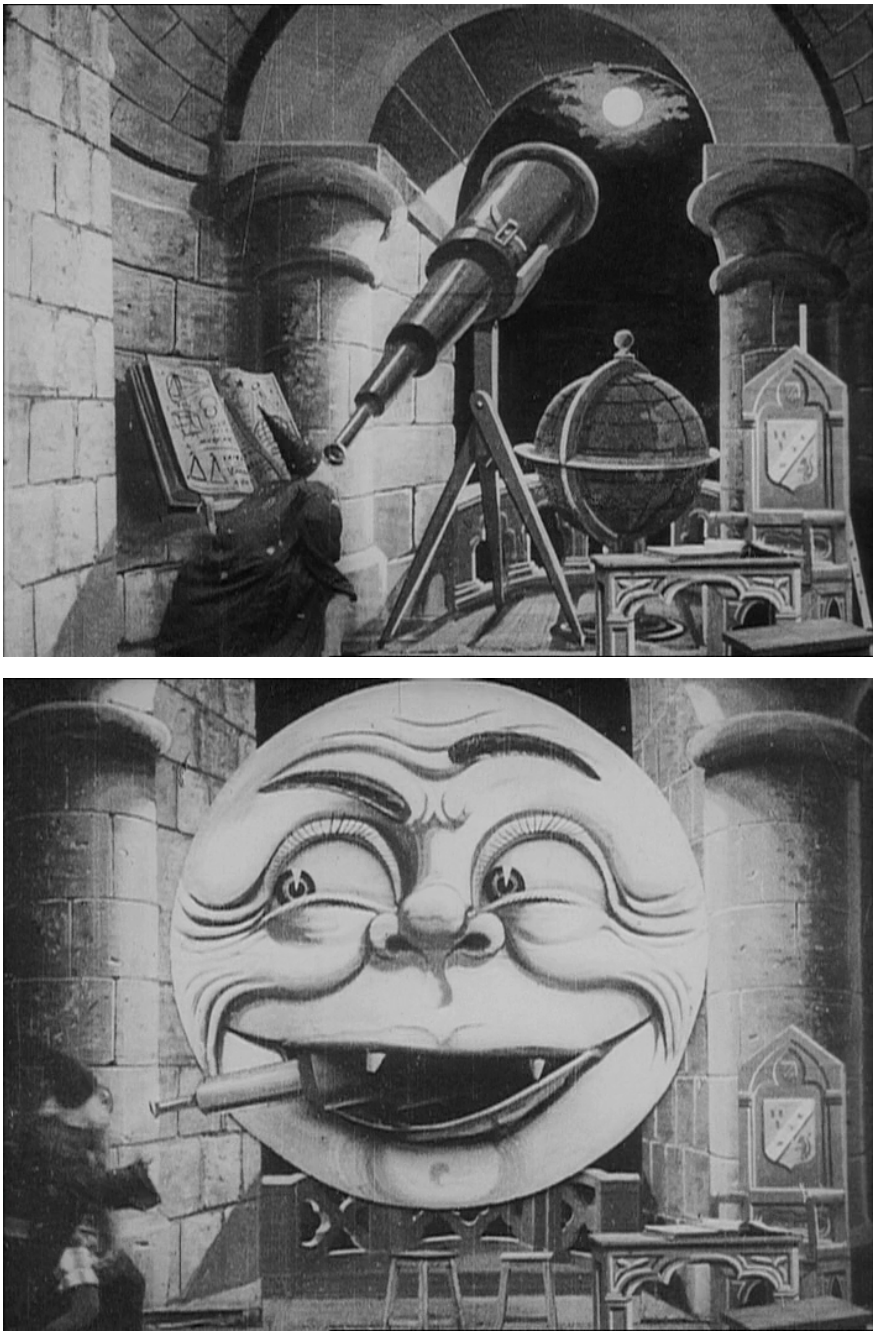
Reconsideremos tudo de uma perspectiva mais simples: há um único cenário estilizado e assumidamente artificial. Nesse cenário, coisas desaparecem e reaparecem como que por passe de mágica. Vê-se cabeças esticadas, corpos esgarçados, distorções, metamorfoses. O ponto de vista, porém, permanece inalterado: o espaço é filmado

sempre do mesmo ângulo, da mesma tomada geral. Ora, filmagem unipontual, cenografia estilizada, artifício admitido e ostentado, prestidigitação – parece óbvio que chegamos à principal referência de *The living room*: o cinema de Georges Méliès.

O truque mélièsiano mais típico consiste precisamente na desaparição ou substituição de um ator ou objeto de cena por outro, realizada através da técnica de *stop trick*, amiúde referida como *stop-motion* ou até *stop-action*: a câmera é interrompida, o ator, o objeto ou, às vezes, o próprio pano de fundo do cenário, é tirado do cenário ou mudado de lugar e a ação da câmera é retomada, resultando num efeito especial que faz as coisas sumirem ou surgirem inopinadamente, sem obedecer a qualquer regra de realismo dramático. Um dos exemplos mais conhecidos se encontra em *Le diable noir* (*O diabo preto*, 1905), que conta com cerca de cem trucagens ópticas desse tipo em apenas três minutos e meio. Gaudreault (1987) urdiu um neologismo que resume bem o trabalho de Méliès: *trickality*. Não se trata da mera transposição de números de *music-hall* para a tela de cinema, tampouco da simples mostração de atrações que já existiam em modalidades anteriores de espetáculo cênico popular, mas da exibição performática de artimanhas somente realizáveis através do corte, da montagem – diferente da montagem pós-griffithiana, mas ainda assim montagem – e da articulação entre pedaços de imagens que contêm ações captadas em movimento.

Snow reinventa digitalmente tanto esses efeitos de desaparição e substituição quanto as distorções da figura humana, como aquela que Méliès eternizou em *L'homme à la tête en caoutchouc* (*O homem da cabeça de borracha*, 1901), cujo protagonista é uma cabeça – despregada de um corpo – que infla até explodir. As formas humanas manipuladas por CGI em *The living room* são herdeiras tardias das cabeças inchadas, dos esqueletos dançantes, das anatomias refeitas, dos festivais de *disjecta membra*, dos corpos fermentados como massa de pão ou esticados como pizza… Em suma, de todas as excentricidades que povoaram o laboratório de testes da experiência subjetiva moderna também conhecido como primeiro cinema.

Como nota Turvey (2005), é relativamente comum que a descoberta de uma nova ferramenta conduza alguns cineastas a reencontrar os mesmos desejos e impulsos que moveram os pioneiros da atividade cinematográfica. Com Snow não foi diferente. Digamos que, em *Wavelength*, o zoom lhe permitiu desbravar algumas potências ainda inexploradas de um paradigma Lumière de cinematografia, ao passo que, em *The living room*, ele pôs o olho num novo telescópio (digital) e percebeu que estava a um metro da Lua, isto é, do cinema de Méliès (Figuras 24 e 25), com cujas imagens encerro este texto.



Figuras 24 e 25: *La lune à un mètre*, de Georges Méliès (1898).

Referências

AUMONT, J. *Le montreur d'ombre*. Paris: Vrin, 2012.

BAUDRY, J.-L. "Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base". *In*: XAVIER, I. (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983. p. 383-399.

BAZIN, A. *O cinema*: ensaios. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BONITZER, P. *Le champ aveugle*: essais sur le cinéma. Paris: Gallimard, 1982.

BONITZER, P. *Décadrages*: peinture et cinéma. Paris: Editions de l'Etoile, 1987.

CALLOU, H. A. "A decomposição do tempo: as origens da duração no cinema experimental". *In*: ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 28., 2019, São Paulo. *Anais* [...]. São Paulo, Compós, 2019.

CHABROL, C.; ROHMER, E. *Hitchcock*. Paris: Ramsay, 2011.

DUARTE, T. "O cinema estrutural norte-americano (1965-1972): sobre os debates em torno do termo". *In*: DUARTE, T.; MOURÃO, P. (org.). *Cinema estrutural*. Rio de Janeiro: Aroeira, 2015. p. 42-61.

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

FLEISCHER, A. "La cinémachine de Michael Snow". *In*: DAMISCH, H. *et al*. *Michael Snow*: Panoramique. Bruxelles: Cinémathèque Royale de Belgique, 1999.

FOUCAULT, M. *As palavras e as coisas*. 9. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

GAUDREAULT, A. "Theatricality, narrativity, and trickality: reevaluating the cinema of Georges Méliès". *Journal of Popular Film and Television*, Marquette, v. 15, n. 3, p. 110-119, 1987.

GUNNING, T. "'Nothing will have taken place – except place': the unsettling nature of camera movement". *In*: SÆTHER, S. Ø.; BULL, S. T. (org.). *Screen space reconfigured*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2020. p. 263-280.

MICHELSON, A. "About Snow". *October*, Cambridge, n. 8, p. 111-125, 1979.

MICHELSON, A. "Toward Snow". *In*: SITNEY, P. A. (org.). *The avant-garde film*: a reader of theory and criticism. New York: New York University Press, 1978.

NOGUEZ, D. "Sur la longueur d'onde de Michael Snow". *In*: SAYAG, A. (org.). *Michael Snow*. Paris: Centre Pompidou, 1978.

PANOFSKY, E. *Perspective as symbolic form*. New York: Zone Books, 1991.

PENLEY, C. *The future of an illusion*: film, feminism, and psychoanalysis. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.

POGGI, C. "Frames of reference: "table" and "tableau" in Picasso's collages and constructions". *Art Journal*, New York, v. 47, n. 4, p. 311-322, 1988.

SITNEY, P. A. "Structural film". *Film Culture*, New York, n. 47, p. 1-10, 1969.

SITNEY, P. A. "O cinema estrutural". *In*: DUARTE, T.; MOURÃO, P. (org.). *Cinema estrutural*. Rio de Janeiro: Aroeira, 2015. p. 10-38.

SITNEY, P. A. *Visionary film*: the American avant-garde: 1943-1978. 2. ed. Nova York: Oxford University Press, 1979.

SNOW, M. "Notes sur *Wavelength* pour le festival du film expérimental de Knokke-le-Zoute (1968)". *In*: SNOW, M. *Des écrits*: 1958-2001. Paris: Centre Pompidou, 2002.

TURVEY, M. "The child in the machine: on the use of CGI in Michael Snow's *Corpus Callosum". *October*, Cambridge, n. 114, p. 29-42, 2005.

WEES, W. C. "Prophecy, memory and the zoom: Michael Snow's *Wavelength* re-viewed". *Ciné-Tracts*, Montreal, n. 14-15, p. 78-83, 1981.

Referências audiovisuais

NOTORIOUS (*Interlúdio*). Alfred Hitchcock, Estados Unidos da América, 1946.

SSHTOORRTY (*Sshtoorrty*). Michael Snow, Canadá, 2005.

THE living room (*A sala de estar*). Michael Snow, Canadá, 2000.

WAVELENGTH (*Comprimento de onda*). Michael Snow, Estados Unidos da América-Canadá, 1967.

submetido em: 14 abr. 2021 | aprovado em: 10 jun. 2021

DOI: 10.11606/issn.2013-7114.sig.2022.181203

O "ato da imagem" de Bredekamp: ontologia e presença dos artefatos visuais

Bredekamp's "image act": ontology and presence of visual artefacts

Frederico Feitoza[1]

[1] Doutor em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Mestre em Comunicação pela mesma instituição. Fez estágio de doutoramento (Capes) na Universidade de Leeds, Reino Unido. Formado em Jornalismo pela Universidade Estadual da Paraíba (UEPB) e especialista em Jornalismo Cultural pela Fundação Francisco Mascarenhas. E-mail: fredfeitoza@outlook.com

Resumo: Imagens são entidades vivas que assaltam os olhos. Essa é a ideia por trás do conceito de "ato da imagem", desenvolvido pelo historiador de arte alemão Horst Bredekamp, que se propôs a repensar uma problemática nos estudos da imagem: a dependência de modelos baseados em teorias linguísticas. Em seu estudo sistemático dos mais variados artefatos visuais desde a pré-história, ele propõe três variações do ato da imagem – esquemática, substitutiva e intrínseca – que atuam com sua potência latente específica sobre a visão e o corpo do espectador. Neste artigo buscamos apresentar tal conceito a partir de uma breve contextualização, explicando as suas três variações para, assim, evidenciar e concluir que há uma dimensão ontológica e uma autonomia inumana dos diversos artefatos visuais.
Palavras-chave: ato da imagem; artefatos visuais; olhar.

Abstract: Images are living entities that assault the eyes. This is the motto behind the concept of "image act" developed by German art historian Horst Bredekamp, who proposed to rethink a problematic topic in image studies: its dependence on linguistic theory-based models. On his systematic study of several visual artefacts since prehistory, he proposes three variations of this image act – schematic, substitutive and intrinsic –, which act individually, through a specific latent force, on the eyes and body of the spectator. In this study, we seek to introduce and contextualize this concept, explaining its three variations to, then, evidence and conclude the existence of both the ontological dimension of the visual artefacts and its inhuman autonomy.
Keywords: image act; visual artefact; gaze.

Introdução: Bredekamp e os estudos visuais

Com a fundação do grupo de estudos *Bildakt und Philosophie der Verkörperung* em 2008, o cientista da imagem e professor da Universidade Humboldt de Berlim, Horst Bredekamp, dispôs-se a repensar a dependência e limitação das formas de pensamento à palavra. Sendo um dos principais nomes por trás da reedição das obras de Ernst Cassirer e Aby Warburg, Bredekamp deixou-se tocar pela ideia de Warburg de que as imagens têm um direito próprio à vida. Como resultado, desenvolveu em seu livro *Der Bildakt: Frankfurter Adorno-Vorlesung* (*Image Acts: a Systematic Approach to Visual Agency*, 2017), uma compreensão sistemática do que viria a chamar de *Bildakt*, termo que pode ser traduzido como ato da imagem, ato icônico ou imagem em ato[1].

Ao longo de anos de pesquisa – como se pode observar na série de ensaios publicados no texto *Actus et Imago* (2011) – ficou evidente para Bredekamp e seu grupo a escassez, no espaço acadêmico alemão, de modos de investigação da imagem que a considerem como uma força ativa em si própria, capaz de se emparelhar com as formas de expressão do corpo humano. Assim, tratava-se de uma empreitada que primeiramente deveria avançar nos estudos de uma fenomenologia da imagem e privilegiar a presença – ou o encontro com o objeto – em detrimento do seu significado ou interpretação, para depois, quando reconhecesse a dimensão ontológica dos artefatos visuais, examiná-los na sua dimensão de entidades vivas, que exercem pressão sobre o sistema óptico humano.

Os pensadores do *Bildakt und Philosophie der Verkörperung* podem ser, assim, agrupados como a força por trás da chamada "Virada Icônica" (*Iconic Turn*) no campo dos Estudos Visuais e da Filosofia da Imagem. O termo "icônico" seria empregado, neste caso, para demarcar uma posição epistemológica e dar conta de um desejo de libertar os estudos das imagens de qualquer dependência em relação aos modelos baseados em teorias da linguagem. Em seu artigo *Visual Studies and the Iconic Turn*, Keith Moxey (2008) contextualiza e resume as diferentes tradições desse campo de pesquisa nas academias anglo-saxônicas e da Europa Continental. Enquanto na América do Norte W. J. T. Mitchell (1994) e Martin Jay (2005) tratam da "virada pictórica" e "virada visual", o texto de Moxey identifica o alemão Gottfried

[1] Salientamos aqui que o termo "ato" poderia ser pensado como uma contraparte, no campo do visual, ao conceito de "ato de fala" desenvolvido dentro da filosofia da linguagem de John L. Austin, segundo o qual palavras faladas são capazes de originar fatos. Bredekamp (2017) dedica uma sessão de seu livro a essa analogia.

Boehm como um dos contribuidores principais na defesa da *Iconic Turn* alemã ao sobrepor mais uma camada de complexidade aos Estudos Visuais. Com base em Wittgenstein e Nietzsche, Boehm argumenta que as imagens são integrais a todas as operações linguísticas e que "a linguagem depende de metáforas visuais para mover o seu significado de um registro para outro" (MOXEY, 2008, p. 136).

A virada icônica defenderá a reformulação de uma disciplina chamada ciência da imagem ou *Bildwissenschaft* (em alemão) que defenda e reconheça a autonomia do visual como uma forma de pensamento em si. Neste caso, os artefatos visuais deixam de ser considerados meras ilustrações dentro de um esquema dado de representações científicas para atuarem como formas fundamentais de pensamento[2].

Muito dessa empreitada rumo à virada icônica por meio de uma *Bildwissenschaft* se deve também ao composto interdisciplinar do alemão Hans Belting, que relaciona História, Antropologia e Teoria Midiática para pensar a imagem como uma forma ativa de produção de realidade. Em "Imagem, Mídia e Corpo: uma nova abordagem à Iconologia", este autor defenderá o corpo como aquilo que "performatiza e percebe" (BELTING, 2006, p. 33) como determinante não icônico para a apreensão da imagem, que por sua vez "não existe por si mesma, mas sim acontece" (BELTING, 2006, p. 33) pela forma como se apresenta. Tal raciocínio está na base do que será explorado mais adiante com a noção de "ato da imagem" para Bredekamp.

No Brasil, Francisco Santiago Júnior (2019), na esteira de pesquisadores que pensam imagem e História, como Ulpiano Bezerra de Meneses e Paulo Knauss, problematiza a questão da virada visual dentro das ciências humanas, afirmando que não é comum a academia brasileira sequer mencionar a virada icônica pensada por Gottfried Boehm. Sendo assim, parte de sua empreitada no artigo "A virada e a imagem" está em traçar possíveis associações e conciliações teóricas entra a virada visual e pictórica anglo-saxã e a *Bildwissenschaft*:

> Abrindo mão do discurso do pioneirismo, Mitchell e Boehm se assumem, contudo, catalizadores dos debates em seus contextos acadêmicos: o segundo afirma que sua proposta de virada icônica era uma reação e ampliação da virada linguística e jamais teve por fim eliminá-la, mas lançar a discussão ao redor de outros princípios cognitivos que correm paralelos à linguagem. Estabelecendo uma distinção importante, Boehm afirma que a *iconic turn* propunha-se como uma mudança de "paradigma" (no sentido de Kuhn), sendo, portanto, distinta

[2] Bredekamp (2017) exemplifica essa ideia com explanações acerca do diagrama de Charles Darwin, que é parte essencial da sua elucidação da teoria do processo de seleção natural, e dos desenhos produzidos por Charles Sanders Peirce, que buscavam capturar a dinâmica arquitetural dos seus processos de pensamento.

> da noção de "tropo" que estava na base da explanação de Mitchell em sua *pictorial turn*. Boehm concebia seu trabalho na diferenciação que as imagens produzem como pedra de toque. O *iconic* da expressão não remeteria a Peirce (como em Mitchell), mas a outra tradição e serviria para marcar a 'alteridade das imagens'. (SANTIAGO JÚNIOR, 2019, p. 27)

Através de seu grupo de pesquisa interdisciplinar *Bild Wissen Gestaltung*, Horst Bredekamp se notabiliza – embora menos citado no contexto dessa discussão – como o nome que defenderá com mais veemência uma tensão dialógica entre o campo de atuação da *Bildwissenschaft* e os estudos visuais anglo-saxões. No seu texto *A Neglected Tradition: art history as Bildwissenschaft* (2003) ele argui que a *Bildwissenschaft* retomou o seu devido lugar na história da arte alemã desde os anos 1970 e que passou a incluir, nessa disciplina, aquilo que parecia até então menos importante, como imagens publicitárias, fotografias "não artísticas", imagens digitais e todo tipo de artefato visual, como objetos regulares e legítimos de investigação científica (BREDEKAMP, 2003). Ou seja, por meio da análise de seus elementos, sem a necessidade de traçar paralelos com princípios cognitivos que orientam a linguagem, seria possível entender a força de atuação da imagem sobre o corpo e os modos de ser de um indivíduo.

Dessa forma, ao longo deste artigo, ao tratarmos de artefatos visuais, respeitamos a noção de imagem (*bild*) elegida pelos estudos alemães, que inclui desde os objetos que tentam assimilar cognitiva e tecnicamente as formas naturais do mundo para o interior de uma esfera humana até as obras de arte desenvolvidas para apreciação estética. Isso porque, como afirma Bredekamp (2017), estabelecer a diferenciação entre objetos funcionais, religiosos ou meramente estéticos de 80 mil anos atrás é uma tarefa impossível: "na sua definição inicial e fundamental, o conceito de 'imagem' engloba toda forma de modelagem consciente" (BREDEKAMP, 2017, p. 16).

Levando em consideração a complexidade dessa noção de imagem e suas implicações ontológicas e fenomenológicas para a experiência humana, busca-se, ao longo deste artigo, fazer entender o que Bredekamp quer dizer com a força viva dos variados artefatos visuais e como eles exercem o seu poder a partir de elementos esquemáticos, substitutivos e intrínsecos.

A sua noção de ato da imagem se coloca, assim, como tema central para esta empreitada. A versão em inglês de seu texto *Der Bildakt: Frankfurter Adorno-Vorlesung*, intitulada *Image Acts: a Systematic Approach to Visual Agency*, de 2017, tornou-se a base de consulta principal para a composição deste artigo.

O ato da imagem

Iniciando o seu texto com uma citação de Leonardo da Vinci sobre as descobertas e riscos que artefatos visuais impõem sobre os humanos, Bredekamp nos introduz à sua tese central de que as imagens vivem e demandam reações. Em palavras escritas num pedaço de papel supostamente endereçado ao potencial espectador de um retrato ainda encoberto por um véu, o famoso artista italiano dá o tom de uma ameaça: "Não me desvele se a liberdade é-te cara, pois a minha face é a prisão do amor" (DA VINCI apud BREDEKAMP, 2017, p. 8).

Bredekamp recorrerá a três nomes para consubstanciar teoricamente esse ato intimidante das imagens conjurado pelo renascentista: Platão, Martin Heidegger e Jacques Lacan. Primeiramente, alega que a desconfiança de Platão da percepção sensorial do cosmos e sua crítica à imagem subentendida no Mito da Caverna seriam sintomáticas do reconhecimento de seu poder e influência emocional. Seus argumentos iconofóbicos – especialmente em relação aos artefatos capazes de mimetizar a realidade, enganar os sentidos e, em última instância, ameaçar a concisão da comunidade – não apenas demonstram um certo entusiasmo pela vigilância e controle das sociedades, mas também abrem possibilidades de investigação filosófica a partir de dentro de suas próprias "zonas de cegueira" (BREDEKAMP, 2017, p. 24).

Com sua leitura de Heidegger, Bredekamp aproveita-se do movimento realizado pelo filósofo de incorporação de entidades de valor supra histórico, como obras de arte, para sua noção de "Ser". Nesse sentido, as coisas seriam capazes de nos assaltar corporalmente com uma identidade e uma vida própria que nos enxergam de volta. Ele reconta a experiência do próprio Heidegger com a aquarela de Albrecht Dürer *A lebre*: "uma criatura cheia de calor, que nos leva a acreditar que podemos ver o seu abdômen movimentar-se enquanto respira" (HEIDEGGER, 1937 apud BREDEKAMP, 2017, p. 26).

Verticalizando um tanto o insight heideggeriano, Lacan é também resgatado, junto com seus comentários sobre a capacidade dos objetos de "olhar" de volta para o indivíduo que se engaja em observá-los. Absorvendo especialmente a ideia de quiasma de Merleau-Ponty para o escopo de sua obra, o psicanalista insistirá que o observador é na verdade objeto do olhar contido naquilo que se olha: "a imagem está no meu olho. Mas eu estou na imagem" (LACAN apud BREDEKAMP, 2017, p. 28). No próprio ato de olhar, algo de omisso ou encoberto entraria em jogo, a partir de uma relação "puramente geométrica", em que a profundidade de campo em toda a sua ambiguidade resistiria ao controle do sujeito. Bredekamp sugere que, de forma semelhante a Heidegger, a teoria

do olhar de Lacan reverte-se em uma forma de autodefesa que remete às ansiedades platônicas de confronto com o incontrolável das imagens.

Outros nomes mais recentes aparecem para o autor como instigadores dessa noção de animosidade incontrolável que habita as formas visuais. Em 1990, o teórico e fotógrafo francês Philippe Dubois resgataria uma passagem da "Crítica da vida cotidiana", de Henri Lefebvre, citando a imagem como um ato para desenvolver o termo *l'acte iconique* no campo da fotografia. No mesmo ano, na Alemanha, o egiptólogo Jan Assmann utilizaria um termo com um sentido geral semelhante: *der Ikonische Akt*. Já em 2006, o historiador de arte suíço-alemão Beat Wyss viria a falar de *Bild-Akt*, termo empregado, especificamente, em trabalhos produzidos no pós-segunda guerra. "A invenção e disseminação do termo 'ato da imagem' foi e é evidentemente uma reação à presença crescente do pictórico em zonas primárias da vida comum" (BREDEKAMP, 2017, p. 31), o que levou os pensadores da virada icônica a uma questão crucial: estaria a força ativa da imagem inscrita nela mesma ou seria ela dependente das respostas físicas, emocionais ou intelectuais daqueles engajados em observá-las?

Elevando as imagens ao status de protagonistas nesse fenômeno, e especialmente distinguindo os seus atos daqueles já investigados nos atos de fala de John L. Austin (1962), Bredekamp afirmará que ao seu texto interessa a capacidade latente dos artefatos visuais de mover ou mobilizar aquele que os observa, independentemente dos excedentes poéticos da linguagem (BREDEKAMP, 2017). Defendendo que o verdadeiro esclarecimento – *enlightenment*, *erklärung* – depende do visual, do háptico e do audível, ele esmiuçará de forma sistemática e altamente ilustrativa as três formas do ato da imagem – a saber, suas versões esquemática, substitutiva e intrínseca – em seus mecanismos de agenciamento visual.

O ato da imagem esquemático

Para entendermos a potência do ato esquemático, precisamos primeiro apresentar o elemento que o define e o distingue dos outros: o conceito de *schema*. Importante para a produção escultural na antiguidade clássica, o propósito do *schema* era estabelecer parâmetros formais capazes de servir como modelos de orientação ou imitação das formas de uma figura vivente. Ou seja, o *schema* aplicava-se a corpos que eram modelados e usados como imagens dentro de convenções amplamente aceitas que remetiam às leis matemáticas aplicadas literalmente ao corpo humano – sua postura e movimentos.

Bredekamp afirma que a definição de *schema* em Platão continuou sendo adotada e aplicada à estética dos corpos na contemporaneidade e se relaciona diretamente com a ideia por trás do ato esquemático, pois engloba imagens vivas ou que simulam o estar vivo. Para ele, a forma mais óbvia desse ato é a dos chamados *tableaux vivants* ou "imagens vivas": "grupos meticulosamente arranjados de homens, mulheres e crianças que buscavam atingir a imitação de uma pintura, mural ou escultura tridimensional celebrada" (BREDEKAMP, 2017, p. 78). Nesse caso, os participantes deveriam permanecer imóveis em posturas altamente estetizadas, perpetrando uma vívida impressão do *schema* corporal.

Prática bastante comum no período helenístico e que retornou após o Renascimento europeu – especialmente em encenações da Paixão de Cristo –, os *tableaux vivants* capturavam uma relação direta entre vida e arte capaz de promover a assimilação de um pelo outro, a ponto de ludibriar seus espectadores. É uma forma de expressão que, segundo Bredekamp (2017), viria a impactar diretamente artistas da época, como Jan e Hubert van Eyck, Caravaggio e Michelangelo, nas suas produções de imagens assombrosamente vivas.

No quarto final do século XIX, os *tableaux vivants* evoluíram para um tipo de arte visual altamente popularizada, funcionando como um entretenimento urbano muitas vezes dotado de uma disposição doutrinadora, como se tornou comum em encenações durante o 1º de maio patrocinadas por movimentos trabalhistas. No século XX, as imagens vivas cairiam como uma luva para os acalorados debates sobre os limites entre corpo e imagem na arte em obras de artistas como Man Ray e Cindy Sherman; de cineastas celebrados como Pier Paolo Pasolini, Peter Greenaway e Derek Jarman; e de coreógrafos da dança como Sasha Waltz.

Citando a obra *The Singing Sculpture*, de Gilbert e George, como paradigmática do ato esquemático, Bredekamp afirma que as diferenciações entre imagem, imitação e vida desaparecem, evidenciando tanto uma vontade de se celebrar o ser humano como portador de uma imagem quanto de permitir que ele encontre ali uma contraparte do seu eu. "Dentro da obra", afirma, "há uma *energeia* autônoma que se aproxima da força da vida com a qual a humanidade é em si dotada" (BREDEKAMP, 2017, p. 94, grifo do autor).

Seguindo-se às ilustrações sobre os *tableaux vivants*, uma seção mais econômica é dedicada à vitalidade do movimento mecanizado. Usados em cerimônias religiosas ou espetáculos teatrais ao longo da história, os autômatos parecem intensificar, segundo o relato de Bredekamp, as tensões entre uma entidade viva e a ação da qual o ato da imagem deriva.

Na desconfiança assombrosa ou mesmo infantil que esses bonecos ou artefatos podem suscitar, jaz a pergunta do quanto de energia humana precisa-se despender para que estes objetos ganhem "vida", para a produção de um movimento artificial que mimetiza, mais uma vez, o *schema* corporal.

Na última parte do capítulo, o ato esquemático é apresentado por meio de mais duas modalidades de artefatos visuais. Bredekamp trata, primeiramente, da animação em figuras esculturais particularmente associadas ao erótico, referindo-se à atração sexual que homens sentiam diante de esculturas. Tal fenômeno é ilustrado no mito de Pigmaleão, narrado por Ovídio, em que uma figura esculpida parece ganhar vida a partir da autodescoberta táctil de um de seus admiradores, e também no texto *Gradiva*, de Willhelm Jensen, analisado por Freud em um artigo fundamental para a noção de delírio em psicanálise. Essa erotização do *schema* se tornaria motivo para uma diversidade de artistas, desde nomes conhecidos, como Magritte e Dalí, passando por vanguardistas como Oskar Kokoschka e Hans Bellmer, até contemporâneos como Liane Lang[3].

Em seguida, somos apresentados aos "centauros binários" que se consolidaram em momentos artísticos diversos, tal qual o futurismo de Marinetti ou o "movimento biológico" das artes.

Posando ao volante de seu carro, em 1908, e convencido de que aquilo expressava o início de toda uma nova poética, Marinetti acabou profetizando uma imagem que seria marcante para o século que se seguiria: não o corpo dotado de um *schema* em si, mas partícipe de uma engenharia maior, peça de uma composição mecânica que chegava para mudar radicalmente a face do mundo. Mais agressiva, veloz e potencialmente mortal. Para Bredekamp (2017, p. 129), "o início da celebração do lado precário do ato da imagem esquemática, que concebeu a partir da animação da imagem uma compulsão em enxergar a vida e a morte como qualidades disponíveis a uma única e mesma atividade".

Já os experimentos artísticos com entidades vivas, naquilo que viria a se consolidar como "o movimento biológico" das artes visuais, seriam a nova faceta dessa paixão pelos "centauros binários", algo mais próximo da noção de "quimera". Nomes como Eduardo Kac, com sua obra *O oitavo dia*, e as produções feitas com tecidos celulares vivos do grupo *Symbiotic Research Group* contribuem para o debate sobre a mediação entre artefatos e seres orgânicos e mostram uma faceta potencialmente radicalizada do ato da imagem esquemático.

[3] Bredekamp (2017, p. 126) afirma que a escultura *O Fauno*, de Liane Lang, captura a quintessência do ato esquemático na forma de um objeto animado.

Atos da imagem substitutivos

Aqui estamos diante da ideia de que o artefato visual tem um poder que não envolve o elemento de animação mútua entre corpo e imagem, como observado na última seção, mas sim uma troca em que corpos são tratados como imagens e vice-versa, num fenômeno cujas pré-condições remetem "à tradição de se conceber corpos e imagens como entidades separadas, e a despeito disso, idênticas" (BREDEKAMP, 2017, p. 137).

Essa tradição tem o seu mais notável exemplo no debate sobre a legitimação do uso de imagens pelo cristianismo, inicialmente uma religião iconofóbica. A *verdadera imagen* do Santo Sudário, o Véu de Verônica – na versão em inglês, *vera icon* – permanece a mais impactante ilustração da ideia de imagem substitutiva, por ter sido elevada à posição de relíquia corporal de Cristo.

Para Bredekamp (2017), as diversas composições do *vera icon* ao longo da história[4] demonstram que a sua venerabilidade o tornou símbolo de impulso e motivação para o emprego de técnicas pictóricas cada vez mais verossimilhantes no campo da produção de imagens. Mais ainda, junto às incontáveis versões dessa obra, advém implicitamente uma certa validação positiva do processo de reprodução em si mesmo: "dada a crença que a potência inerente ao original pudesse em si ser preservada na imagem resultante de uma impressão direta, o poder do *vera icon* podia por sua vez ser entendido como preservado em sua própria reprodução" (BREDEKAMP, 2017, p. 142).

Sendo assim, o princípio da substituição do corpo como forma de acesso a uma verdade, por meio de técnicas de prensa ou impressão, espalhou-se para os mais diversos domínios: da pesquisa científica aos sistemas de impressão monetária, da investigação criminal à mídia moderna. Isto é, tudo aquilo que se preocupava com a necessidade de manter uma singularidade inconfundível tornada entidade pictórica capaz de existir de forma dual: em corpo e, ao mesmo tempo, em imagem.

Nesse debate, a fotografia atualiza exemplarmente o *vera icon* nas sociedades modernas. Com as técnicas surgidas no século XIX – como a heliografia e o daguerreótipo, até a polaroide de Edwin Land, em 1947 –, a obsessão por uma "imagem verdadeira" recapturada ganhava novos contornos. Por meio da luz e processos fotoquímicos, a natureza do mundo parecia se imprimir num tipo de "conexão mágica" da realidade com um objeto perdido, o que logo foi se tornando

[4] Especialmente o óleo em madeira "Santa Verônica", de Robert Campin (1432).

objeto de crítica, com ideias que sugeriam que, na verdade, as fotografias representam apenas fotografias, cujos resultados não passariam de versões ficcionais do mundo.

Ainda assim, a sua qualidade de evidência em sua potência substitutiva provou-se útil para muitos fins, quando, por exemplo, "essa forma de testemunho foi substancialmente debatida e codificada no contexto dos julgamentos de Nuremberg de 1945-49" (BREDEKAMP, 2017, p. 154) ou como "possibilidade última de se provar a realidade das 'máquinas de matar' que foram os campos de concentração" (DIDI-HUBERMAN apud BREDEKAMP, 2017, p. 155).

Para além da fotografia, no contexto social, outras formas de substituição marcam essa noção de corpo e imagem enquanto intercambiáveis. Os símbolos de soberania de um país – suas moedas, os apetrechos de seus exércitos – estabelecem contratos sociais e formações políticas. Os artefatos visuais que são como substitutos do corpo do Estado podem ser imperiosos, como Leviatã, de Thomas Hobbes, ou suscetíveis a mudanças, como as democracias. Comunidades inteiras se acomodam a imagens que, por sua vez, podem fundar novas formas de comunidade: "a política requer imagens, ela as funda; mas também pode seguir para onde guiam" (BREDEKAMP, 2017, p. 160).

As formas de punição via imagem também apontam para a sua dimensão substitutiva: o corpo do criminoso, o corpo do pecador, o corpo do perverso. Desde o início das sociedades modernas – quando as execuções em praça pública deram espaço a outras formas de punição – até os dias atuais, a ideia de que uma pessoa e sua imagem compartilham um certo nível de dignidade faz entender que escarnar, ridicularizar ou expor a imagem é como agredir alguém em seu próprio corpo. Isso se aplica tanto às celebridades nos tabloides populares quanto aos ditadores, quando julgados diante de toda a humanidade.

A própria ideia por trás dos atos iconoclastas ratifica esse fenômeno. Bredekamp (2017) faz um levantamento sobre os movimentos de destruição de ícones em momentos de tensão religiosa, como no século IX em Bizâncio ou nas invasões dos Huguenotes a catedrais católicas no século XVI. Por meio da destruição de imagens sacras e divinas, buscava-se destruir também toda a crença de um povo. Tal fato leva Bredekamp a questionar, à maneira fóbica platônica, se os iconoclastas não seriam mais motivados por essas imagens do que os próprios adoradores.

Essa lógica substitutiva por trás da motivação dos símbolos de soberania, das punições pictóricas – legais ou não – e das manifestações iconoclastas leva Bredekamp (2017) a apontar para a necessidade de uma teoria política dos atos de

imagem, especialmente quando as imagens em si passam a funcionar como armas e meios para o engajamento em conflitos.

Para isso, o autor cita as estratégias do grupo Talibã de realizar seus atos iconoclastas por meio da potência comunicacional de tecnologias avançadas, tornando-se altamente visíveis e presentes na vida de espectadores do mundo inteiro. Cita ainda os vazamentos de fotografias de detentos em Guantánamo e Abu Ghraib. Em contextos bélicos (BREDEKAMP, 2017), o uso de fotografias de execuções ou práticas de tortura tem uma função talismânica e apotropaica, de forma que as imagens ajudam a tornar visíveis inimigos desprovidos de face, como aqueles que levaram aviões a se chocarem contra as Torres Gêmeas em 11 de setembro de 2001: "as formas extremas de substituição demandam que a separação entre imagem e corpo se torne uma prioridade no que diz respeito à preservação da vida" (BREDEKAMP, 2017, p. 191).

Atos da imagem intrínsecos

Se há ainda alguma necessidade de contextualização para que se explique a vivacidade nos atos da imagem anteriormente descritos, isso não se aplica aos atos intrínsecos, uma vez que seu agenciamento aponta para um poder inerente às qualidades formais da imagem: "é aqui que o poder que define o ato da imagem melhor conspira junto ao vigor da imaginação humana" (BREDEKAMP, 2017, p. 192).

Bredekamp introduz, a partir de uma revisitação ao mito da Medusa, o poder paralisante da imagem como forma. A cabeça dessa Górgona, que, após degolada, passa a ser usada como arma no escudo de Perseu, torna-se uma imagem que por si só é capaz de petrificar tudo o que encobre com o seu olhar. No entanto, um outro detalhe narrado no mito funciona para salientar a ansiedade platônica, anteriormente citada, diante da força das imagens: o saco dado pela deusa Atena a Perseu, para que inicialmente esconda a cabeça amaldiçoada, é entendido alegoricamente como um dispositivo de ocultação do qual a humanidade se utilizaria para se proteger do poderoso olhar da Medusa em suas mais diversas formas.

Em versões posteriores do mito, a contemplação do horror da petrificação passou a ser mais exaltada do que a morte em si das vítimas do olhar. Bredekamp (2017) resgata a releitura lacaniana desse detalhe para tratar do poder petrificador e, no entanto, não fatal, como algo emanado de determinado artefato visual. Trata-se do aspecto pacificador da obra de arte: "metaforicamente incorporada no escudo reluzente que Atena deu a Perseu, a arte é capaz de oferecer esse reflexo da cabeça da Medusa, embora não seja mortal àquele que o encara" (BREDEKAMP, 2017, p. 196).

Em contrapartida, Nicolau de Cusa (1988), filósofo e teólogo alemão, vai se dedicar, em meados do século XV, a desenvolver uma teoria do fenômeno do quiasma, ou o cruzamento de olhares entre obra e espectador. Dentro do seu esquema de pensamento, a imagem carregaria consigo uma potência de autorreconhecimento divino capaz de revelar o caráter transitório de todas as coisas criadas por Deus. Um pouco como Maurice Merleau-Ponty sugere no seu ensaio sobre o quiasma já no século XX e fora do escopo teológico, Cusa afirma que as obras desenvolvem um tipo de pressão visual sobre o espectador.

Para Nicolau de Cusa, essa sensação de ser "tocado" de volta pelo objeto do olhar é prova testemunhal da nossa abertura para Deus, uma experiência que exige da obra de arte capacidades específicas na sua forma e na impressão de movimento interior que emana. Assim, Deus estaria presente nas possibilidades inerentes à própria arte (BREDEKAMP, 2017). Tal argumento é fundamental para a compreensão da capacidade da obra de agir em seus próprios termos, por ser dotada da capacidade de movimento perpétuo e inerente a ela, independente de aparatos mecânicos, *schemas* corporais ou inscrições e símbolos expostos em sua superfície.

Um elemento imaterial ao qual Bredekamp se refere como um tipo de dinâmica da autotransgressão formal e que tem menos a ver com a tradição da *mimesis* do que com o processo de *creatio* é "um *raptus* afetivo que não imita a realidade mas comprovadamente a gera" (BREDEKAMP, 2017, p. 210). Trata-se de algo semelhante à noção de *punctum* desenvolvida por Roland Barthes, utilizada para se pensar uma característica essencial da fotografia, a saber, sua capacidade de fascinação por meio de um detalhe muitas vezes insignificante que assalta o espectador.

Além desse elemento de transgressão da imagem, Bredekamp (2017) cita também a agilidade da cor como uma qualidade formal que engatilha um impulso motor no espectador. Em meio a incontáveis ilustrações de mestres ocidentais da pintura, ele sugere Rembrandt como um nome que explora absolutamente a vitalidade inerente às cores no seu elemento formal. Sua obra *Landscape with a Storm* (1657) parece aderir a um "campo de batalha de entidades formais que se afirmam por si mesmas [e no qual] a cor conduz a uma vida própria cuja força é tanta que o seu papel na composição torna-se, talvez, tão escultural quanto pictórico" (BREDEKAMP, 2017, p. 226-227).

O trabalho de Jackson Pollock parece também acrescentar muito ao debate sobre a potência formal das cores. Sugerindo a si mesmo e o seu corpo como meios para que a energia da arte se manifestasse, o artista estadunidense não hesitava em mudar radicalmente as características de um trabalho inúmeras vezes, ou mesmo

destruir imagens iniciais, porque "a pintura tem uma vida em si mesma. E eu tento deixá-la vir à tona" (POLLOCK apud BREDEKAMP, 2017, p. 230). É uma "mágica das cores" que parece se tornar acessível unicamente quando se recusa qualquer tentativa de racionalização da sua "inapreensibilidade".

A ideia de modelos visuais, diagramas e plantas arquiteturais adentra também o escopo do ato intrínseco. Bredekamp (2017) sugere que a ideia de reduzir ou diminuir uma norma percebida para um papel ou modelo tridimensional não priva as imagens de certo elemento mágico que abre espaço para realidades pré-existentes por meio de formas claras de visualização, conjurando um tipo de promessa. Ademais, essa energia criativa liberada por projetos visuais, seja na ciência, na engenharia ou na arquitetura, atua por sedução e pode se realizar ao ponto de mudar a forma como o próprio mundo é percebido em contrapartida.

Finalmente, Bredekamp (2017) chegará à discussão central no que diz respeito ao ato intrínseco: o conceito de *pathosformel* de Aby Warburg. A sua ideia de que a produção imagética humana, desde tempos primevos, tem um propósito de levar o homem a superar alguns de seus medos fundamentais, pode nos ajudar a entender como as formas artísticas em si são entidades capazes de preservar e transmitir energia.

Em resumo, o *pathos formulae* ou *pathosformel* refere-se à contradição entre dois componentes: o *pathos*, que seria algo como "uma exagerada reação corporal de um espírito angustiado", e o *ethos*, em sua dimensão de "elemento consistente do caráter subordinado ao controle emocional de uma 'formula'" (BREDEKAMP, 2017, p. 256). Assim, não se trata de um fenômeno que se estabiliza com o tempo, mas que, ao se repetir, reajusta-se sob a pressão de um perigo externo ou interno, como "um ativo energético na interação entre o *schemata* e a excitação emocional" (BREDEKAMP, 2017, p. 257).

O *pathosformel* atinge níveis precisos de efeito, geralmente, em acessórios enfaticamente animados na imagem, como se obedecessem a uma psicodinâmica própria, a exemplo da retratação de elementos como cabelos ou cortinas agitados, que se referem muito mais a "episódios fugazes de inquietação" que "à grandiosidade plácida" de algum artefato visual (BREDEKAMP, 2017, p. 257). Muito mais periféricos do que centrais, esses detalhes contêm verdadeiras fontes de intriga e emanação de energia, ao modo do *punctum* barthesiano. Uma forma, enfim, de experiência frágil "que se reafirma e redefine em relação a cada novo contexto cultural a que se aplica" (BREDEKAMP, 2017, p. 261).

Essa mesma energia pode estar tanto nas fotografias de uma página de jornal do século XX quanto numa escultura do século XVI, metamorfoseando-se a cada meio em que se expressa e, simultaneamente, tentando resolver conflitos e contradições que se propõem em sua própria forma. São imagens que buscam estabelecer distância daquilo que parece ameaçador e destrutivo na natureza, mas que, no final das contas, geram uma forma própria de natureza que elimina essa mesma distância. "Sem o poder formal intrínseco da imagem", sugere Bredekamp (2017, p. 264), "a humanidade priva-se daquela contraparte que a oferece um reflexo distanciado de si mesma".

Considerações finais

Enquanto o mundo se adequa e reverencia a sua própria digitalização, o conceito de ato da imagem de Horst Bredekamp oferece um convite a repensar os "milagres" das novas técnicas de produção visual e a sua ubiquidade imagética. Com isso quero dizer que, em meio aos excessos a que nossos olhos se submetem hoje, o trabalho de Bredekamp oferta um mostruário palpável que aponta para o fato de que a capacidade de interação e agenciamento proporcionado pelos diversos artefatos visuais esteve sempre presente ao longo da história humana. Além disso, se os meios, texturas e materiais mudaram, a *energeia* inerente às imagens remonta a uma simplicidade sem precedentes, como observamos em suas ilustrações de vasos "falantes" e *tableaux vivants*.

Na minuciosa visão ofertada em seu texto, os artefatos visuais não indicam nem sustentam um mistério ou um milagre que atue por trás de suas formas e conteúdos, mas sim uma potência imaterial capaz de ser provada cientificamente justamente através daquilo que produz enquanto transformação – por meio esquemático, intrínseco ou substitutivo – de corpos e consciências até mesmo históricos, fundando novos padrões de pensamento e proporcionando novas possibilidades de produção de mundo.

Aquilo que foi há muito tempo pensado como *energeia*, e que muitos tomaram como magia, fetiche ou puro animismo, deve ser assim examinado e submetido a uma investigação cuidadosa que se preocupe com uma aderência incondicional a uma metodologia científica da imagem. Sendo assim, o conceito de Bredekamp é digno de exposição porque defende o poder autônomo da imagem e entra no debate sobre os limites construtivistas da percepção subjetiva do observador, confiando naquilo que o artefato em si tem a oferecer em sua distinção e unicidade.

Trata-se de uma perspectiva que acrescenta substancialmente ao horizonte errante das teorias da imagem.

Por outro lado, o pensamento de Bredekamp demanda uma atenção especial em seus usos e aplicações sobre os artefatos visuais, dada a sua veemente dependência da *Bildwissenschaft* e sua necessidade de se distinguir das disciplinas com as quais deve geralmente se relacionar, como a História da Arte e os próprios Estudos Visuais – mesmo quando a *Bildwissenchaft* clama por uma emancipação do conservadorismo da História da Arte e seus preconceitos sobre o que deve ou não ser considerado objeto de estudo. Como sugere Jason Gaiger (2014, p. 208) em seu artigo *The Idea of a Universal Bildwissenschaft*, os limites dessa disciplina devem ser sempre questionados em seu emprego, dado o seu desejo de prover uma noção "universal" da natureza das imagens. Ao utilizar o termo *Wissenschaft* (ciência em alemão) em oposição ao termo anglófono *Studies*, os alemães parecem querer estabelecer um campo que se distinga por sua coesão e organização numa tentativa de aproximação das ciências duras ou naturais. Mas desde sempre, e como fica claro no próprio texto de Bredekamp (2017), mesmo com sua busca por um universalismo dos artefatos visuais, a ciência das imagens nasce e se mantém como uma proposta interdisciplinar. Filosofia, Psicanálise, História, Antropologia são, para tal ciência, campos de conhecimento basais, sem os quais não se sustentaria.

Finalmente, a leitura proposta neste artigo do conceito de ato da imagem tentou registrar a antevisão clara e pragmática – que é como se comporta a perspectiva de Bredekamp – de como as imagens organizam a vida para além do determinismo antropocêntrico a que nos submetemos inconscientemente. Esta talvez seja a mais original "entrega" de seu conceito, a de que há um mundo de formas que independe de nossos olhos, mas que, ao mesmo tempo, se comunica com eles como se tivesse sido feito com essa intenção, ofertando um vislumbre de como o olhar e a visão funcionam para além do Antropoceno.

Referências

AUSTIN, J. L. *How to do things with words*. Cambridge: Mass, 1962.

BELTING, H. "Imagem, mídia e corpo: uma nova abordagem à iconologia". *Ghrebh – Revista de Comunicação, Cultura e Teoria da Mídia*, São Paulo, v. 1, n 8, p. 32-60, 2006.

BOEHM, G. *Was ist ein Bild?* Munich: Wilhelm Fink Verlag, 1994.

BREDEKAMP, H. "A neglected tradition: art history as Bildwissenschaft". *Critical Inquiry*, Chicago, v. 29, n. 3, p. 418-428, 2003.

BREDEKAMP, H. *Image Acts*: a systematic approach to visual agency. Boston: De Gruyter, 2017.

BREDEKAMP, H.; KROIS, J. M. *Actus et imago*. Berlim: Akademie Verlag, 2011.

CUSA, N. *Complete philosophical and theological treatises of Nicholas of Cusa*. Minneapolis: 1988.

GAIGER, J. "The idea of a universal Bildwissenschaft". *Estetika*: The European Journal of Aesthetics, Helsinki, v. 51, n. 2, p. 208-229, 2014.

JAY, M. *Songs of experience*: modern American and European variations on a universal theme. Berkeley: University of California Press, 2005.

MITCHELL, W. J. T. "The Pictorial Turn". *In*: MITCHELL, W. J. T. *Picture theory*: essays on verbal and visual representation. Chicago: *S. n.*, 1994. p. 11-34.

MOXEY, K. "Visual Studies and the Iconic Turn". *Journal of Visual Culture*, London, v. 7, n. 2, p. 131-146, 2008.

SANTIAGO JÚNIOR, F. "A virada e a imagem: histórica teórica do pictorial/iconic/visual turn e suas implicações para as humanidades". *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, v. 27, p. 1-51, 2019.

submetido em: 21 jan. 2021 | aprovado em: 27 jul. 2021

DOI: 10.11606/issn.2316-7114.sig.2022.188910

A reviravolta estética do Brasil: de nação emergente a pária internacional

Brazil's aesthetic U-turn: from emerging nation to international pariah

Daniel Malanski[1]

[1] Pesquisador da Escola de História da University College Dublin (UCD). Doutor em Comunicación Audiovisual pela Universitat Autònoma de Barcelona (UAB) e em Histoire Culturelle pela Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3. Mestre em Media and Communication Studies pela Stockholm University. E-mail: danielmalanski@gmail.com

Resumo: Ao longo das últimas décadas, o Brasil havia construído a imagem de uma nação emergente e progressista que passava, pouco a pouco, a exercer papel de liderança dentro do cenário político internacional. Neste artigo, efetuamos uma análise de conteúdo das cerimônias dos Jogos Olímpicos do Rio – realizadas em 2012 e em 2016 – revelando suas referências fragmentárias e mitos políticos. Em seguida, as comparamos com o posicionamento do atual governo com relação ao ambientalismo, ao multiculturalismo e à tolerância social. Desta maneira, ficou evidente que as representações do Brasil e dos brasileiros, expostas internacionalmente durante o governo Rousseff através das cerimônias olímpicas, diferem profundamente da imagem que o governo Bolsonaro buscou dar ao país a partir dos últimos anos da década de 2010. Apesar dos esforços de consecutivas administrações – sobretudo após a redemocratização, na década de 1980 – para transmitir a imagem de um Brasil emergente e progressista, crises políticas, a recessão econômica e, sobretudo, a vitória de um regime reacionário e antiambientalista nas eleições de 2018 colocaram em xeque tal narrativa nacional romantizada, revelando – internacionalmente e domesticamente – um país de contrastes, em que campos opostos competem pela nação como espaço sociopolítico e objeto simbólico.
Palavras-chave: Rio 2016; Londres 2012; Brics; Bolsonaro; imagem nacional.

Abstract: Over the last few decades, Brazil had built the image of an emerging and progressive nation that, little by little, began to play a leading role in the international political scene. In this article, we carried out a content analysis of the Rio Olympics ceremonies – taking place in 2012 and 2016 – revealing their fragmentary references and political myths. We then compared them with the current government's stance on environmentalism, multiculturalism, and social tolerance. Thus, it became evident that the representations of Brazil and Brazilians, internationally exhibited through the Olympic ceremonies during Rousseff's administration, are profoundly different from the image that Bolsonaro's regime sought to make of the country from the last years of the 2010s onwards. Despite the efforts of consecutive administrations – especially after the re-democratization in the 1980s – to convey the image of an emerging and progressive Brazil, economic recession, political crises, and, above all, the victory of a reactionary and anti-environmentalist regime in the 2018 elections challenged such romanticized national narrative, revealing a country of contrasts, where opposing fields compete for the nation both as a sociopolitical space and as a symbolic object.
Keywords: Rio 2016; London 2012; BRICS; Bolsonaro; national image.

Introdução

País que abriga a maior floresta tropical do mundo, o Brasil, desde o século XVI, cativa o imaginário ocidental como um território repleto de planícies verdes e pássaros coloridos (TEIXEIRA, 2009). Sua população, resultado de um caldeirão de diferentes etnias e culturas, é muitas vezes celebrada nacional e internacionalmente como uma democracia racial (SKIDMORE, 1974) – mesmo que a ideia tenha sido baseada em relatos romantizados, de caráter nacionalista, que ignoram as severas desigualdades dentro do país (TWINE, 2001). Tais aspectos – a tropicalidade e a exuberância de seu território, assim como a natureza multiétnica e sincrética de seu povo e de suas culturas – estão entre as principais características que definiram a identidade brasileira no exterior, desde sua independência, no século XIX, até os dias de hoje (MALANSKI, 2020a).

Dentro da diplomacia internacional, o fato de o Brasil ter lutado ao lado dos Aliados durante a Segunda Guerra Mundial consolidou sua imagem como bom vizinho nas Américas (GARCIA, 2011). Décadas depois, o país se tornou um importante mediador de crises internacionais, como a crise nuclear iraniana (STEINER; MEDEIROS; LIMA, 2014). Além disso, entre as décadas de 1990 e o início da década de 2010, o Brasil se consolidou como uma voz importante entre as economias emergentes nas questões relacionadas ao aquecimento global e à redução das emissões de CO_2 (PECEQUILO, 2012).

No início do século XXI, o capital político internacional do país foi impulsionado pelo rápido crescimento de sua economia. Com isso, a imprensa financeira passou a referir-se ao Brasil como parte de um supergrupo de países emergentes conhecido como Brics – Brasil, Rússia, Índia e China –, posteriormente acrescido da África do Sul. Embora, em princípio, os laços que ligavam esses países tenham ficado um tanto vagos, pois se baseavam principalmente no tamanho da população de suas nações e na teoria de que, dentro de um futuro próximo, os PIB dessas grandes economias emergentes seriam superiores aos dos países do G7 (O'NEIL, 2011), os governos dos respectivos Brics logo perceberam que poderiam usar o significado econômico dessa nova marca como um meio de impulsionar seu *soft power* internacional e conquistar uma posição mais central na política global. Para o Brasil, o desenvolvimento do Brics como um grupo internacional estabelecido consumaria a abordagem Sul-Sul de sua diplomacia estrangeira, consolidando o Brasil como uma importante nação no cenário global.

Para se tornar uma potência global emergente também em nível simbólico, o país se candidatou para sediar a Copa do Mundo Fifa 2014 e os Jogos Olímpicos de 2016.

Vencendo a concorrência das principais economias mundiais e de países com maior experiência na organização de megaeventos esportivos – tais como Estados Unidos, Japão e Espanha –, o país foi escolhido para sediar ambas as competições. Em 2009, a conquista dos Jogos Olímpicos de 2016 pela cidade do Rio de Janeiro foi comemorada pelo presidente Luiz Inácio Lula da Silva como o dia em que o Brasil "deixou o escalão dos países de segunda classe e se tornou um país de primeira [classe]" (COMEMORAÇÃO…, 2009). No mesmo ano, a imagem do Cristo Redentor decolando como um foguete na capa de *The Economist* traduzia o otimismo (inter) nacional para a próxima década baseado no recente crescimento econômico do país e no seu sólido desempenho durante a crise econômica mundial de 2009.

No entanto, passados apenas alguns anos, a Copa das Confederações de 2013, a Copa do Mundo Fifa de 2014 e as Olimpíadas de 2016 ocorreram sob uma profunda crise política, social e econômica em um país repleto de escândalos de corrupção e protestos, levando o país a uma grave polarização sociopolítica. Esses aspectos minaram o simbolismo dos megaeventos como ritos de passagem de uma nação periférica para o desejado protagonismo global. Além disso, a vitória de um candidato de extrema-direita nas eleições presidenciais de 2018 e os consequentes impactos negativos do governo eleito em áreas de conservação ambiental (CASADO; LONDOÑO, 2019) e na representação da diversidade sociocultural do país (JARDIM, 2019) agravaram a deterioração da imagem do Brasil como uma nação emergente, progressista e moderna.

Neste artigo, analisaremos como o Brasil adentrou a década de 2010 como uma potência sul-americana emergente e progressista dentro do campo simbólico. Para isso, discutiremos as *referências fragmentárias* (PFISTER, 2011) nacionais que, através dos Jogos Olímpicos do Rio de Janeiro 2016 e da Copa do Mundo de 2014, buscaram reconectar o território nacional à sua natureza abundante e a nação à sua diversidade étnica e cultural. Em seguida, discutiremos como a recessão econômica e a profunda crise política, agravadas ao longo dos anos, levaram à eleição de um governo reacionário ao final da década, causando assim uma reviravolta na imagem que o país procurou construir desde a constituição cidadã de 1988 e o surgimento da Nova República.

Renato Sorriso, a personificação de um Brasil dionisíaco e emergente

Em 12 de agosto de 2012, cerca de 750 milhões de pessoas assistiram à cerimônia de encerramento dos Jogos Olímpicos de Londres 2012. O evento aconteceu no Estádio Olímpico da capital britânica e, como de costume,

parte da cerimônia de encerramento foi reservada para a tradicional entrega da bandeira olímpica do prefeito da cidade anfitriã, Boris Johnson, para o prefeito da próxima cidade a sediar os jogos, Eduardo Paes. Após a entrega da bandeira, aconteceu a tradicional apresentação teatral da próxima cidade olímpica.

A cerimônia teve início, após alguns segundos de silêncio e escuridão total no estádio olímpico, quando três holofotes convergiram para um determinado ponto da arena. Um homem afro-brasileiro vestido com o tradicional uniforme laranja dos garis do Rio de Janeiro parecia aproveitar seus 15 segundos de fama para mostrar alguns passos de samba ao mundo. O gari é Renato Sorriso, "um verdadeiro varredor de rua do Sambódromo do Rio que se tornou famoso ao ser filmado dançando enquanto varria as ruas [do Rio de Janeiro]" (TZANELLI, 2014, p. 18).

Passados alguns segundos, Sorriso é interrompido por um segurança britânico que tenta desesperadamente tirar o gari de cena. A autoridade britânica, no entanto, é capturada pelo carisma de Sorriso e – "desarmada por um abraço carioca" (LOCOG, 2012, p. 33) – passa a imitar seus passos de samba. Desajeitado no início, o segurança logo aprende a dançar o ritmo brasileiro.

A cena, um criativo ato metateatral, é repleta de conotações sociais. Ao recusar-se a ser levado pelo segurança britânico a um mundo de regras e restrições sociais, Sorriso termina por transportá-lo ao seu universo de alegria e liberdade, subvertendo assim uma série de ordens hierárquicas socialmente construídas: europeu/sul-americano; branco/negro; autoridade/subalterno; comedimento/imoderação. Desta maneira, devido à natureza amigável e festiva de Sorriso – expressão da aprovação jubilatória da existência (NIETZSCHE, 1998) –, o segurança acaba esquecendo o caráter dogmático de sua profissão e, tomado por curiosidade e alegria, deixa-se levar pela cultura estrangeira.

A cena remete à leitura freyriana da dualidade entre apolíneos e dionisíacos (NIETZSCHE, 2000). Dentro da apresentação teatral de 2012, Sorriso representa a pulsão dionisíaca que Gilberto Freyre dizia ser característica da cultura brasileira (ou mulata) – "na qual a pessoa se destaca e brilha" (FREYRE, 1962, p. 433). Em contrapartida, o segurança encarna o que o sociólogo definiu como a natureza apolínea dos europeus, "em que a ação pessoal é mecanizada e subordinada ao todo" (FREYRE, 1962, p. 433).

Essa miríade de conotações sociais, expressa no primeiro minuto da prévia do Rio 2016 em 2012, deve ser entendida dentro de seu contexto subjacente: o fato de que um país da América do Sul, uma região historicamente conhecida por seu subdesenvolvimento e sua posição periférica na perspectiva do sistema mundial

(WALLERSTEIN, 2004), estava prestes a se tornar o anfitrião do megaevento mais importante do planeta. Desta maneira, Sorriso, ao personificar certos aspectos socioculturais da brasilidade, também representava a nação em si, tornando-se, assim, o ícone de um Brasil que não passava mais despercebido, a expressão de uma nação em destaque e de um povo pronto para apresentar ao mundo o que tem de melhor.

Villa-Lobos e Yemanjá: a representação de uma nação sincrética

A cerimônia teve sequência com uma mistura entre o Brasil clássico e o popular. Sorriso e seu colega britânico, que nesse momento dançavam junto aos membros de uma escola de samba brasileira, passaram a dividir o gramado do Estádio Olímpico de Londres com Marisa Monte. Vestida de Yemanjá, a cantora entra em cena cantando um trecho das "Bachianas brasileiras número 5", de Villa-Lobos.

A ideia de fusão entre diferentes culturas resultando em algo brasileiro está presente tanto na escolha da música quanto na personagem encarnada por Marisa Monte: as Bachianas Brasileiras são conhecidas como tentativas modernistas bem-sucedidas de criar uma música erudita brasileira através da síntese de clássicos europeus com estéticas da música popular brasileira; já Yemanjá, a Deusa do Mar – caracterizada pelo aumento artificial da estatura da cantora, seu longo vestido branco e o som, semelhante a ondas do mar, que cada passo seu gerava – tem suas origens na religião iorubá, que a conhece como Mãe das Águas, ou Yemoja. Sua adoração chegou ao Brasil por meio do tráfico de escravos no Atlântico Sul (1533-1851), onde a divindade foi sincretizada com crenças cristãs (com Nossa Senhora dos Navegantes e Nossa Senhora da Conceição), bem como com ídolos da mitologia tupi-guarani, com Y-îara ou Iara: A Senhora das Águas (CÂMARA, 2009).

Venerada no candomblé brasileiro, Yemanjá também é reverenciada por boa parte dos brasileiros de diferentes crenças na orla costeira do país durante as festividades de Réveillon (WALKER, 2002). A personagem interpretada por Marisa Monte – a encarnação de uma sincrética Dama das Águas que canta uma das obras-primas da fusão entre os ritmos folclóricos brasileiros e a música clássica europeia – parecia, assim, ser também a encarnação divina de um ethos pan-atlântico a partir da brasilidade e da modernidade brasileira do início do século XX.

Manguebeat e antropofagia

A apresentação do Brasil como uma nação culturalmente miscigenada teve sequência com a entrada de um grupo de ameríndios futuristas usando cocares verdes fluorescentes. Em seguida, bateristas de uma escola de samba e dançarinos

de maracatu entram em cena. À medida que cada um desses grupos adentrava o gramado, a música mudava: das "Bachianas", de Villa-Lobos, passando por cantos ritualísticos indígenas, até chegar à versão de "Maracatu atômico" de Chico Science, interpretada durante a cerimônia por Bernardo "BNegão" Santos.

A versão original da música, que data de 1974, foi um expoente do movimento cultural chamado Tropicália – "um pastiche de diversos estilos, novos e antigos, nacionais e internacionais [...] uma releitura da tradição da canção popular brasileira à luz da música pop internacional e experimentação de vanguarda" (DUNN, 2004, p. 3). Já a versão de "Maracatu atômico" lançada por Chico Science, em 1996, transformou a música em um hit do Manguebeat. O nome do estilo, surgido em Recife no início dos anos 1990, faz uma dupla referência às regiões de manguezais da metrópole: o lugar de moradia das classes populares e o de um ecossistema fértil, sendo, portanto, "um ecossistema cultural tão rico e diverso como um mangue [...] nascido da fusão entre música eletrônica e ritmos regionais [do Nordeste]" (TESSER, 2001, p. 50).

Assim, as duas encarnações do "Maracatu atômico" são, de certa forma, o desdobramento de dois ritmos brasileiros baseados no cruzamento de ritmos nacionais, regionais e internacionais. Portanto, a presença de ameríndios ultramodernos dançando ao lado de sambistas e dançarinos de maracatu faz certo sentido, pois – segundo o etnomusicólogo Philip Galinsky – "tanto a Tropicália quanto Mangue fazem uso do conceito modernista brasileiro de Antropofagia em que elementos estranhos são 'canibalizados' na arte brasileira e recontextualizados em enquadramentos locais" (GALINSKY, 2013, p. 2).

É importante destacar que o Maracatu, que dá nome e sentido à música "Maracatu atômico", é uma manifestação popular afro-brasileira que remonta ao século XVII. Diz-se que o Maracatu teria surgido na região do Recife como uma cerimônia ritualística que servia para coroar os chamados *reis e rainhas do Congo* – "lideranças políticas entre os cativos: intermediários entre o poder do Estado Colonial e as mulheres e homens de origem africana" –, que, ao longo dos anos, se tornou intimamente ligada à fé do candomblé.

Assim, enquanto o Maracatu designa uma manifestação local afro-brasileira que remonta à ocupação pós-cabraliana da região que hoje é conhecida como Pernambuco – caracterizando assim uma prática cultural que se relaciona, ao mesmo tempo, com regionalismo, tradição e religião –, o adjetivo *atômico* denota algo que é universal, moderno e científico. Assim, a alegoria do Maracatu Atômico serve como expressão tanto do Manguebeat quanto da Tropicália,

representando gêneros musicais que, em certo sentido, tornaram a "tradição [brasileira] mais moderna e o moderno mais tradicional" (GALINSKY, 2013, p. 4).

O canto das três raças: a construção de um Brasil multiétnico e desigual

Dentro da cerimônia, o Manguebeat dá lugar a uma curta apresentação de Capoeiristas, seguida da apresentação do cantor Seu Jorge – vestido "em um terno estilo Malandro" (LOCOG, 2012, p. 33) – que entra em cena cantando "Não vem que não tem", de Wilson Simonal. A música de Simonal foi seguida por "Canto das três raças", enquanto vários dançarinos, vestidos com uniformes totalmente brancos, entravam em cena carregando cartolinas multicoloridas. O samba, interpretado por Clara Nunes, foi lançado em 1976, durante o início da abertura política gradual promovida pelo então presidente Ernesto Geisel, em 1974, a qual previa uma desaceleração das formas de repressão e censura (NAPOLITANO, 2003). Isso pode ser sentido através da letra de "Canto das três raças", já que a música trazia uma voz dissonante a respeito da narrativa do Brasil como uma democracia racial.

Embora a canção não negue que o Brasil, enquanto nação, tenha sido formado pela mistura de ameríndios, africanos e portugueses, ela vai contra a crença popular de que esses três povos deram origem a uma nação alegre e despreocupada, livre do ódio racial e da opressão. Na verdade, através da música, escrita por Paulo César Pinheiro e Mauro Duarte, Nunes denuncia o fato de que "ninguém ouviu um soluçar de dor no canto do Brasil" causado pela opressão e exploração de seus povos indígenas, afro-brasileiros e da classe trabalhadora. De acordo com a letra, o desrespeito das elites nacionais em relação a esses grupos fez que uma canção que deveria ser de alegria soasse como um soluçar de dor (O CANTO…, 1976).

Enquanto a música era tocada, o grupo vestido com uniformes brancos trabalhava nas cartolinas até que elas se tornassem a representação física das calçadas mundialmente famosas de Copacabana. Desta maneira, a escolha da trilha sonora para a construção simbólica de um dos bairros de classe média alta mais visitados do Rio parecia denunciar as desigualdades étnico-sociais do Brasil. No entanto, é interessante notar que a letra de "Canto das três raças" não foi ouvida no estádio olímpico, pois a referência à música era feita apenas através de seu refrão não lexical. Sendo assim, tal crítica social termina por passar despercebida por boa parte da audiência da cerimônia – especialmente pelo público internacional. Consequentemente, apesar da crítica social durante a cerimônia, a narrativa do Brasil como uma democracia racial permanece intacta para boa parte do público estrangeiro.

O brasileiro cordial

Assim que a ilustração de papelão da calçada de Copacabana se desdobra completamente sobre o gramado, a música muda novamente. O samba "Aquele abraço", de Gilberto Gil, é cantado por Marisa Monte, Seu Jorge e Bernardo Santos. A letra – "o Rio de Janeiro continua lindo, o Rio de Janeiro continua sendo" –, que presta homenagem ao anfitrião da olimpíada seguinte, descreve o caráter acolhedor de sua sociedade civil. No entanto, a música – composta por Gil, que, após ter sido libertado do quartel de Realengo, onde passou dois meses preso, retornava a sua terra natal, Bahia, deixando um abraço para a capital carioca – também é uma crítica à ditadura militar da época.

Ainda ao som de "Aquele abraço", um homem, vestido com uma jaqueta cinza e um chapéu panamá, caminha até o centro do gramado. Renato Sorriso caminha em sua direção. Os dois homens se abraçaram durante o refrão da música. O homem, até então não identificado, tira o paletó e o chapéu revelando a camisa verde e amarela número 10 da seleção. Desta maneira, Edson Arantes do Nascimento, mais conhecido como Pelé, faz sua aparição segundos antes do final da cerimônia. Segundo o guia oficial do evento, a ação entre os dois se trata de um "abraço caloroso e acolhedor" (LOCOG, 2012, p. 39) – a forma como os brasileiros recebem seus amigos – em uma referência ao suposto caráter amigável da população do país.

A cerimônia dos Jogos do Rio em Londres 2012 ocorreu, sem dúvida, durante auge da ascensão do Brasil ao posto de protagonista global emergente. Portanto, o seu significado social vai muito além do olimpismo, já que, pela primeira vez na história, uma potência global bem estabelecida – que, no passado, foi uma das principais forças motrizes por trás da expansão global da modernidade ocidental (MIGNOLO, 2012) – passava a bandeira olímpica para um país sul-americano (MALANSKI, 2000b).

Rio 2016: a representação de um Brasil verde e multicolorido

Embora as cerimônias das Olimpíadas do Rio 2016 tenham inegavelmente superado o segmento brasileiro na cerimônia de encerramento de Londres 2012 tanto em duração e gastos quanto na importância dada pelo comitê organizador dos jogos de 2016, a apresentação teatral de 2012 marcou a estreia do Brasil no seleto grupo de países olímpicos. Além disso, enquanto a Copa do Mundo Fifa 2014 simbolizou o início de uma profunda crise sociopolítica e econômica que culminou com o impeachment da presidenta Dilma Rousseff dois anos depois, a apresentação de 2012 – embora mais curta e menos importante que suas sucessoras – aconteceu durante um período

de otimismo econômico e de maior união nacional, fatos que podem ter contribuído para a representação do Brasil como uma nação alegre e sem maiores preocupações.

É interessante notar que a imagem do Brasil como caldeirão sincrético foi recorrente tanto em 2012 quanto em 2016. No entanto – talvez muito pela diferença de duração dos dois eventos –, a cerimônia de abertura de 2016 foi além da representação do Brasil como uma nação multicultural e tolerante (MALANSKI, 2020a). Como resultado, os Jogos Olímpicos do Rio de Janeiro em 2016 expandiram a narrativa que considera o país como o amálgama de diferentes etnias e culturas, incluindo representantes de demais grupos marginalizados no evento. Talvez a inclusão mais significativa tenha sido a da modelo transgênero Leandra Medeiros Cerezo, que foi convidada a carregar o cartaz com o nome "Brasil" à frente dos atletas do país-sede no desfile das nações durante a cerimônia de abertura. Além disso, o primeiro ato teatral da abertura dos jogos em 2016 – uma viagem através do tempo, desde a gênese da vida em Pindorama ao Brasil contemporâneo, passando pela representação de um Brasil pré-cabraliano, pela chegada dos portugueses e pela representação da escravidão no país – foi centrado no ideal nacionalista e progressista de que "o Brasil poderia contribuir para o projeto moderno enfrentando duas das principais questões centrais da modernidade eurocêntrica: a intolerância étnica e a degradação ambiental" (MALANSKI, 2020a, p. 193)

Após a apresentação teatral representando a história do Brasil desde o início da vida no território até os dias de hoje, o segundo ato da cerimônia de abertura dos jogos do Rio 2016 aborda outra questão de interesse internacional: o aquecimento global. Enquanto, em um futuro próximo e distópico, um menino afro-brasileiro caminha sobre um solo sem vida, uma série de vídeos curtos explicam como a humanidade deixou o planeta em tal estado. Cada vídeo é precedido por um título, que mais parece uma mensagem de aviso, escrito em vermelho e preto, o que adiciona uma sensação de emergência à situação.

O primeiro vídeo, "Emissões de CO_2", consistiu na apresentação de um modelo de computador feito pela National Aeronautics and Space Administration (Nasa), que mostrava a quantidade de emissões de dióxido de carbono no planeta ao longo de um ano. Através da animação, percebe-se que os países mais poluentes estão no hemisfério norte, onde se localiza boa parte do mundo moderno e desenvolvido. Isso parece confirmar a lógica de que a sociedade ocidental privilegia o rápido e desenfreado desenvolvimento industrial em detrimento do bem-estar do planeta.

O segundo vídeo, "Aquecimento global", mostrava um gráfico com o aumento da temperatura média do planeta entre 1852 e 2016, no qual também era

possível notar a evolução do ritmo de aumento da temperatura nos últimos 30 anos. O terceiro e o quarto vídeos – "Derretimento da calota polar" e "Elevação do nível do mar" – mostraram Amsterdã, Dubai, Flórida, Xangai, Lagos e Rio de Janeiro debaixo d'água. Através dessas animações, os Jogos do Rio 2016 mostraram que o aquecimento global é um problema de todos, independentemente de classe social, religião, etnia, localização geográfica ou pegada ecológica.

Após essa sequência de curtos vídeos, as câmeras do Maracanã voltaram a enquadrar o menino que ainda caminhava pela cidade sem vida. Em um determinado momento, ele para e se ajoelha perto de uma muda – a única planta presente dentro da representação de uma desolada megalópole. Quando ele a toca, mostrando cuidado e afeto, a muda passa a crescer – formando rizomas verdes através do cenário antes deserto.

Nesse momento, um novo vídeo contendo um poema do poeta modernista Carlos Drummond de Andrade é reproduzido. Na tela, imagens de sementes em germinação e flores desabrochando são acompanhadas por cenas de homens e mulheres de todo o mundo trabalhando no reflorestamento do planeta. É interessante notar que quase todos esses homens e mulheres parecem vir de países em desenvolvimento dos continentes América Latina, África e Ásia. A seleção desses países parece funcionar como um lembrete de que as nações europeias já esgotaram suas florestas para atingir seu grau de desenvolvimento industrial, em grande parte devido às suas "brutas técnicas florestais" (WALLERSTEIN, 2011, p. 44-45).

O trecho do poema "A Flor e a Náusea", de Carlos Drummond de Andrade (2000) – lido pelas atrizes Fernanda Montenegro (voz em português) e Judi Dench (voz em inglês) durante a exibição do referido vídeo – é o seguinte:

> Uma flor nasceu na rua!
> Passem de longe, bondes, ônibus, rio de aço do tráfego.
> Uma flor ainda desbotada
> ilude a polícia, rompe o asfalto.
> Façam completo silêncio, paralisem os negócios,
> garanto que uma flor nasceu.
>
> Sua cor não se percebe.
> Suas pétalas não se abrem.
> Seu nome não está nos livros.
> É feia. Mas é realmente uma flor.
> Sento-me no chão da capital do país às cinco horas da tarde
> e lentamente passo a mão nessa forma insegura.
> Do lado das montanhas, nuvens maciças avolumam-se.
> Pequenos pontos brancos movem-se no mar, galinhas em pânico.
> É feia. Mas é uma flor. Furou o asfalto, o tédio, o nojo e o ódio.
> (ANDRADE, 2000, p. 16-17)

O poema foi escrito entre 1943 e 1945, durante a Segunda Guerra Mundial e sob o regime nacionalista autoritário de Getúlio Vargas – um período da história marcado pela intolerância humana no mundo e a aceleração da industrialização no país. Portanto, o poema – em especial o trecho selecionado para fazer parte da cerimônia – é considerado uma ode à natureza, à vida, à tolerância e aos direitos humanos. Desta maneira, através de um poema que celebra ao mesmo tempo a força e a fragilidade da natureza, assim como a capacidade do homem de respeitar e cuidar do diferente, o Comitê Olímpico Brasileiro encapsulou, ao final da peça teatral de abertura, duas das mais importantes mensagens do Rio-2016: a tolerância com o diferente e a preservação do meio ambiente.

O final da década de 2010 e a reviravolta na imagem internacional do Brasil

Representações nacionais em megaeventos mundiais são produtos da reciclagem de diversas narrativas preexistentes; que, por sua vez, refletem dinâmicas históricas contendo conjunturas sociopolíticas nacionais e internacionais. Portanto, se esses eventos fossem realizados em 2020, é difícil imaginar que o Brasil seria retratado de modo semelhante ao das representações nacionais de 2012 e 2016.

A vitória de Jair Bolsonaro, um candidato de extrema-direita, nas eleições presidenciais de 2018 representou o retrocesso em uma agenda nacional progressista que havia se iniciado com a redemocratização do país e o advento da Nova República, em 1988. Essa ruptura com ideais progressistas foi a base ideológica da agenda reacionária, que terminou por eleger Jair Bolsonaro como o trigésimo oitavo presidente da república, e foi amplamente veiculada pela mídia internacional em inúmeras ocasiões durante sua campanha e também durante sua presidência (MEYERFELD, 2021).

No entanto, a agenda reacionária bolsonarista, em relação à imagem que o governo deveria dar ao país, materializou-se no veto publicitário ao Banco do Brasil. No episódio, um comercial de TV do banco estatal que mostrava a diversidade do país ao exibir moças e rapazes negros e mestiços usando dreadlocks, anéis e cabelos longos – incluindo uma transgênero – foi tirado do ar pelo presidente, que também exonerou o diretor de Comunicação e Marketing do banco por conta da peça publicitária (JARDIM, 2019). Bolsonaro procurou explicar o veto dizendo que "mudou a linha [de representação da nação]. A população quer respeito à família e nós [o atual governo] não queremos que dinheiro público seja gasto dessa forma" .

Acerca do meio ambiente e da diplomacia internacional, durante o governo Bolsonaro, o país passou de uma das vozes mais influentes dentre os países considerados emergentes, no que diz respeito a políticas internacionais que visam à conservação ambiental (PECEQUILO, 2012, p. 325), para a posição de pária internacional (NEWELL; TAYLOR, 2020). Segundo Ferrante e Fearnside, as ações do governo Bolsonaro com relação à Floresta Amazônica buscam agradar os grandes proprietários de terras e seus representantes, ameaçando, assim, o meio ambiente e os povos tradicionais da Amazônia através de medidas como a "concessão de anistia ao desmatamento, aprovação de agroquímicos prejudiciais à saúde humana, redução de áreas protegidas e a negação da existência de mudanças climáticas antropogênicas" (FERRANTE; FEARNSIDE, 2019, p. 261).

As ações internas do governo sobre a questão climática tomaram dimensões internacionais "graças à persistência do desmatamento e a péssima repercussão de falas e ações do ministro Ricardo Salles, que reforçaram a pressão na Europa pelo boicote a produtos brasileiros" (STRUCK, 2020). A posição de pária internacional também foi agravada por uma crescente "política de hostilidade a grandes parceiros comerciais como a União Europeia e a China" (STRUCK, 2020). Friedrich Prot von Kunow, presidente da Sociedade Brasil-Alemanha (DBG) e ex-embaixador da Alemanha no Brasil entre 2004 e 2009, procurou resumir a situação à rede estatal de comunicação alemã Deutsche Welle: "a imagem positiva [do Brasil] acabou" (STRUCK, 2020).

Considerações finais

Em virtude do momento promissor vivido pelo país, a cerimônia da entrega da bandeira olímpica em 2012 marcou o ponto alto do movimento progressista brasileiro e do milagre econômico nacional durante a Nova República. Na cerimônia, a ascensão de um país latino-americano às fileiras de nações olímpicas e potências emergentes foi encarnada por Renato Sorriso, um limpador de ruas que, contra todas as probabilidades, se torna a estrela da festa por causa de sua alegria, criatividade e capacidade artística. Sua natureza dionisíaca, portanto, termina por subverter ordens hierárquicas historicamente construídas e predeterminadas com base em discursos de classe e etnia – ligando a brasilidade à ideia de amizade, tolerância e fluidez cultural.

Embora os Jogos Olímpicos de 2016 tenham ocorrido em meio a profundas crises econômicas e políticas, seus rituais, mascotes e materiais audiovisuais deram continuidade ao que foi visto na cerimônia de entrega Londres/Rio de Janeiro, em 2012. Desta maneira, os Jogos do Rio 2016 ficaram marcados por seu compromisso com

princípios socialmente progressistas, tais como o ambientalismo, o multiculturalismo e a tolerância social.

No entanto, é importante notar que ambas as representações do Brasil (ou seja, a cerimônia de entrega de 2012 e a narrativa teleológica principal do Rio 2016) diferem profundamente da imagem que o governo atual busca para o país. O próprio fato de o governo Bolsonaro, apesar de sua agenda política reacionária, ter sido democraticamente eleito pela população brasileira nas eleições presidenciais de 2018 põe em dúvida as representações de um Brasil coeso, cuja diversidade, amplamente celebrada, fez parte de alguns mitos políticos apresentados pelo comitê organizador das Olimpíadas do Rio de Janeiro. Da mesma forma, o próprio fato de a história cultural brasileira apresentar uma rica tradição em narrativas socialmente progressistas, como as vistas nos jogos de 2016, mostra que, de fato, o Brasil é um país de contrastes, onde mundos opostos competem pela nação como espaço sociopolítico e objeto simbólico.

Referências

ANDRADE, C. D. *A rosa do povo*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

BOLSONARO visita menina para desfazer mal-entendido. [*S. l.*: *s. n.*], 2019. 1 vídeo (5 min). Publicado pelo canal Band Jornalismo. Disponível em: https://bit.ly/3qjcWDh. Acesso em: 11 set. 2019.

BRAZIL takes off. *The Economist*, London, 14 nov. 2019. Disponível em: https://econ.st/3Jei2tl. Acesso em: 18 mai. 2021.

BRAZIL'S sad choice. *New York Times*, New York, 21 out. 2018. Disponível em: https://nyti.ms/3FpRDGG. Acesso em: 20 mai. 2021.

BREVE história. *Maracatu.org.br*, [*s. l.*: *s. n.*], 2001. Disponível em: https://bit.ly/3pkxWKL. Acesso em: 2 ago. 2020.

CÂMARA, Y. R. "Sereia Amazônica, Iara e Yemanjá, entidades aquáticas femininas dentro do folclore das Águas no Brasil". *Agália*, Santiago de Compostela, n. 97, p. 115-130, 2009.

CASADO, L.; LONDOÑO, E. "Under Brazil far-right leader, Amazon protection slashed and forests fall". *New York Times*, New York, 28 jul. 2019. Disponível em: https://nyti.ms/3pkWJ1i. Acesso em: 5 set. 2019.

COMEMORAÇÃO da Vitória. Entrevista com Lula. [*S. l.*: *s. n.*], 2009. 1 vídeo (7 min). Publicado pelo canal andersondamasio. Disponível em: https://bit.ly/3H5kyjD. Acesso em: 27 jul. 2018.

DUNN, C. *Brutality Garden*: tropicália and the emergence of a Brazilian counterculture. Chapel Hill: UNC Press Books, 2001.

FERRANTE, L.; FEARNSIDE, P. "Brazil's new president and 'ruralists' threaten Amazonia's environment, traditional peoples and the global climate". *Environmental Conservation*, Cambridge, v. 46, n. 4, p. 261-263, 2019.

FREYRE, G. *Sociologia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1962.

GALINSKY, P. *Maracatu atomico*: tradition, modernity, and postmodernity in the mangue movement of Recife, Brazil. Abingdon: Routledge, 2013.

GARCIA, E. "De como o Brasil quase se tornou membro permanente do Conselho de Segurança da ONU em 1945". *Revista Brasileira de Política Internacional*, Brasília, DF, v. 54, n. 1, p. 159-177, 2011.

JARDIM, Lauro. "Bolsonaro veta campanha do Banco do Brasil marcada pela diversidade". *O Globo*, Rio de Janeiro, 25 abr. 2019. Disponível em: https://glo.bo/3eh9OSR. Acesso em: 22 ago. 2019.

LOCOG. *London 2012 Olympic Games Closing Ceremony*: media guide. London: LOCOG London, 2012. Disponível em: https://bit.ly/32ZYCb1. Acesso em: 4 jan. 2022.

MALANSKI, D. "Cannibals, colorful birds, and exuberant nature: the representation of Brazilian nationalism and its tropical modernity in the 2016 Rio Olympics". *Journal of Sport and Social Issues*, Thousand Oaks, v. 44, n. 2, p. 175-196, 2020a.

MALANSKI, D. "When the party is over: the fragmentary references of an emergent and socially progressive Brazil in the 2012 London/Rio handover ceremony and beyond". *The International Journal of the History of Sport*, Abingdon, v. 37, n. 5-6, p. 396-413, 2020b.

MEYERFELD, B. "Bolsonaro est le produit de la longue histoire de l'extrême droite brésilienne". *Le Monde*, Paris, 23 abr. 2021. Disponível em: https://bit.ly/3exsLB3. Acesso em: 20 mai. 2021.

MIGNOLO, W. D. *Local histories/global designs*. Princeton: Princeton University Press, 2012.

NAPOLITANO, M. "Hoje preciso refletir um pouco: ser social e tempo histórico na obra de Chico Buarque de Hollanda 1971/1978". *História*, São Paulo, v. 22, n. 1, p. 115-134, 2003.

NEWELL, P.; TAYLOR, O. "Fiddling while the planet burns? COP25 in perspective". *Globalizations*, Abingdon, v. 17, n. 4, p. 580-592, 2020.

NIETZSCHE, F. *A Gaia Ciência*. Lisboa: Relógio d'Água, 1998.

NIETZSCHE, F. *The birth of tragedy*. Oxford: Oxford University Press, 2000.

O CANTO das três raças. Compositores: Paulo César Pinheiro; Mauro Duarte. Intérprete: Clara Nunes. Rio de Janeiro: Odeon, 1976. LP (4 min).

O'NEIL, J. "Building better global economic BRICS". *Goldman Sachs*, New York, 30 nov. 2011. Disponível em: https://bit.ly/3EmRC4W. Acesso em: 4 ago. 2020.

PECEQUILO, C. S. *Política Internacional*. Brasília, DF: Brazilian Ministry of Foreign Affairs, 2012.

PFISTER, G. "Lieux de memoire/sites of memories and the Olympic Games: an introduction". *Sport in Society*, Abingdon, v. 14, n. 4, p. 412-429, 2011.

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

STEINER, A. Q.; MEDEIROS, M.; LIMA, R. "From Tegucigalpa to Teheran: Brazil's diplomacy as an emerging western country". *Revista Brasileira de Política Internacional*, Brasília, DF, v. 57, n. 1, p. 40-58, 2014.

STRUCK, J.-P. "O ano em que o Brasil virou pária". *Deutsche Welle*, Bonn, 29 dez. 2020. Disponível em: https://bit.ly/33KSkfv. Acesso em: 22 mai. 2021.

TEIXEIRA, D. M. "Todas as criaturas do mundo: a arte dos mapas como elemento de orientação geográfica". *Anais do museu paulista*: história e cultura material, São Paulo, v. 17, n. 1, p. 137-154, 2009.

TESSER, P. "Mouvement mangue Beat: le mélange de genres, version brésilienne". *Sociétés*, Paris, n. 71, p. 47-58, 2001.

TWINE, F. W. *Racism in a racial democracy*: the maintenance of white supremacy in Brazil. New Brunswick: Rutgers Press, 2001.

TZANELLI, R. "Embodied art and aesthetic performativity in the London 2012 handover to Rio". *Global Studies Journal*, Leeds, v. 6, n. 2, p. 13-24, 2014.

WALKER, S. "Africanity vs blackness race, class and culture in Brazil". *NACLA Report on the Americas*, Abingdon, v. 35, n. 6, p. 16-20, 2002.

WALLERSTEIN, I. *The modern world-system I*: capitalist agriculture and the origins of the European world-economy in the sixteenth century. Berkeley: University of California Press, 2011.

WALLERSTEIN, I. *World-systems analysis*: an introduction. Durham: Duke University Press, 2004.

submetido em: 28 jul. 2021 | aprovado em: 12 nov. 2021

DOI: 10.11606/issn.2316-7114.sig.2022.182752

Excitação na Bundesliga 2020: pandemia, futebol e retóricas de transmissão

Excitement at Bundesliga 2020: pandemic, soccer, and broadcast rhetoric

Jorge Cardoso Filho[1]
Matheus Vianna[2]

[1] Docente do Centro de Artes, Humanidades e Letras da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB). Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Doutor em Comunicação pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). E-mail: cardosofilho.jorge@gmail.com

[2] Doutorando em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela UFBA. Mestre em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela UFBA. Pesquisador do Centro de Pesquisa em Estudos Culturais e Transformações na Comunicação. E-mail: matheus.vianna95@gmail.com

Resumo: Este artigo discute as estratégias empregadas na temporada 2019/2020 da Bundesliga para a produção de excitação no público telespectador, após a retomada do campeonato sem a possibilidade de torcedores nos estádios para acompanhar os jogos. Interrompida por cerca de dois meses devido à pandemia da covid-19, a Bundesliga promoveu no seu retorno um modelo de transmissão que buscou simular a presença física dos torcedores no estádio, mediante recursos visuais, sonoros e audiovisuais, a fim de garantir a aderência a um modelo dominante da transmissão espetáculo. O artigo, então, apresenta uma descrição das transmissões e de seus aspectos técnicos e interpreta seus elementos à luz dos conceitos de excitação, espetacularização e paisagem sonora. Concluímos discutindo se e como as estratégias de transmissão podem romper com o modelo *lo-fi* de paisagem sonora, apontando valores sociais e estéticos predominantes e/ou emergentes.
Palavras-chave: futebol; pandemia; covid-19; Bundesliga.

Abstract: This study discusses the strategies applied at the 2019/2020 season of the Bundesliga to generate audience excitement after the championship restarted without live audience in the stadiums to watch the games. After a two-month interruption due to the COVID-19 pandemic, the Bundesliga returned with a broadcast model that sought to simulate the physical presence of the audience at the stadium by using visual, sound, and audiovisual effects to adhere to a dominant model of spectacle broadcast. The study then describes the broadcasts and their technical aspects and interprets those elements considering the concepts of excitement, spectacularization, and soundscape. We conclude by discussing if and how can broadcast strategies break away from the lo-fi soundscape model, pointing out predominant or emerging social and aesthetic values.
Keywords: soccer; pandemic; COVID-19; Bundesliga.

Introdução

Diante das implicações da tragédia sanitária global da pandemia de Sars-Cov-2[3], este artigo objetiva apresentar como um dos principais campeonatos de futebol do mundo, a Bundesliga, adaptou suas transmissões esportivas de um produto audiovisual que perdeu um de seus principais atores, além dos atletas: as torcidas no estádio.

> Uma partida de futebol é um evento não apenas visual, mas também bastante sonoro. É no estádio que se torna possível perceber como o aparente mar de vozes escutado na televisão e no rádio na verdade é composto por uma multiplicidade de gritos, oriundos de diferentes torcidas organizadas, torcedores independentes e outros grupos, cada um materializando uma forma diversa de se torcer pela equipe do coração. (MARRA, 2012, p. 196)

Delimitamos o período entre 16 e 31 de maio de 2020 como o intervalo de interesse para avaliar quais recursos retóricos estavam sendo utilizados para despertar a atenção do público, uma vez que a Bundesliga, além de ser a primeira grande liga a ter retornado, empregou alguns recursos que já eram parcialmente utilizados em estádios de futebol e quadras esportivas (por exemplo, DJs que animam o público são comuns em muitos esportes, como basquete e hóquei no gelo), o que nos permite avaliar continuidades e rupturas com os modelos de transmissão já estabelecidos. Buscamos identificar em que medida essas estratégias de transmissão reafirmam convencionalidades e/ou transformam o modelo de promover o espetáculo do futebol, quando tentam "recriar" excitação por meio de sínteses e recursos artificiais, tanto imagéticos quanto sonoros.

No dia 16 de maio de 2020, o principal campeonato de clubes da Alemanha retornou a suas atividades de jogos regulares com um vasto protocolo de proteção para atletas, comissão técnica e profissionais que efetuam a transmissão dos jogos aos telespectadores. Mais importante, esse protocolo estipulava que todos os jogos restantes da temporada 2019/2020 ocorressem com portões fechados aos torcedores. A transmissão de retomada, no Brasil, foi feita pela Entertainment and Sports Programming Network (ESPN), com o narrador Rogério Vaughan e o comentarista

[3] Os primeiros casos de infecção pelo novo coronavírus de 2019, diagnosticados como uma pneumonia grave de etiologia desconhecida, apareceram em dezembro de 2019, na cidade de Wuhan, China. Mais tarde, as amostras respiratórias dos doentes mostraram a presença do coronavírus (SARS-CoV-2), identificado como o agente causador da doença covid-19. A sua rápida propagação a nível mundial levou a Organização Mundial da Saúde (OMS) a declarar a 11 de março de 2020, a infeção covid-19 uma pandemia mundial (ESTEVÃO, 2020).

Gerd Wenzel em um regime de protocolo estabelecido pelos canais da Disney em que a equipe narra o jogo de casa (no chamado *home office*), uma medida que visa oferecer segurança também para a equipe de imprensa. O jogo de retomada foi entre RasenBallsport (RB) Leipzig e Freiburg, que acabou em empate por 1 a 1.

> A transmissão televisiva é hoje a maneira mais difundida de fruição esportiva. Ela dá vazão a outras esferas de sentido que não se oferecem ao espectador presente *in loco* (o replay, os múltiplos pontos de vista, as diversas temporalidades, os dados e informações sobre a partida, etc.), que criam uma forma muito particular de texto televisivo. (SILVEIRA, 2013, p. 14)

Nesse sentido, interessa-nos observar a transmissão de futebol sem a presença das torcidas, seu colorido, seus cantos, sua atmosfera. Havia futebol, mas era perceptível uma ausência que se fez presente para os telespectadores: a ausência dos corpos dos fãs. Porque o futebol é atmosfera, é o canto da torcida, são as vaias ao time adversário, é o prazer de abraçar o torcedor ao lado, mesmo que nunca tenham se visto. Isso tudo faz parte do espetáculo de uma partida de futebol, da performance[4] que o engendra e da excitação decorrente dela.

O êxtase é um dos fenômenos mais antigos aos quais estudiosos fazem referência. Segundo Türcke (2010), trata-se de um efeito secundário dos sacrifícios aos quais os coletivos humanos se submetiam na antiguidade, de modo que "festa, frenesi e êxtase significaram a mesma coisa. Deve-se ter desejado e confiado tanto na droga que seu consumo parece não ter provocado vício" (p. 234). Abbagnano (2007) destaca que o êxtase foi também um sentimento associado a várias religiões, significando arrebatamento, torpor ou exaltação, sobretudo na relação estabelecida com suas respectivas divindades. Argumentamos que oferecer a possibilidade desse arrebatamento é fundamental para sustentar o espetáculo de uma partida de futebol, especialmente numa situação sem precedentes no capitalismo contemporâneo.

Nesse cenário atípico, questionamos quais seriam os rumos tomados na transmissão das partidas e quais movimentos de uma retórica discursiva seriam aplicados, a fim de manter o contrato de leitura do espetáculo televisivo da transmissão de futebol (TELES, 2005) e pensar nas transformações que podem ser exploradas na configuração da transmissão das partidas sem a torcida no estádio. Discutimos como

[4] Performance é compreendida aqui como um comportamento restaurado (Schechner, 2006) a partir do qual práticas sociais são aprendidas e partilhadas. Além de uma dimensão reiterativa, as performances guardam também a possibilidade do imprevisto, uma vez que podem se alterar durante o desenvolvimento da própria ação, como aponta Zumthor (2005).

as inserções imagéticas e principalmente sonoras em busca de uma espetacularização nas transmissões podem ser disputadas a partir de uma experiência de intimidade, que preserva os sons ambientes, o canto dos pássaros, os gritos ocasionais dos jogadores, e proporciona uma outra experiência audiovisual do esporte.

Nesse sentido, nossa escolha analítica é enfocar, como objeto empírico, as próprias retóricas de transmissão e seus elementos de agenciamento, a fim de compreendermos melhor o padrão que se conforma neste período. Para tanto, o artigo descreve as transmissões, seus aspectos técnicos e poéticos; interpreta tais elementos à luz dos conceitos de excitação, espetacularização e paisagem sonora (SCHAFER, 2011); e apresenta uma proposta de experimentação com vistas a ampliar as formas de transmissão possíveis. Por fim, discute-se as disputas de sentido e partilhas de valores que emergem da transmissão, a partir da manifestação dos torcedores. Nesse âmbito, percebemos que a valorização dos aspectos comunitário e aglomerador continuaram exercendo função determinante no futebol para os fãs.

De onde vêm estes sons?

Toda a expectativa criada pelos noticiários esportivos antes do retorno da Bundesliga nos fez retomar uma discussão muito forte que ocorreu na imprensa esportiva brasileira, no início de 2010, quando o Brasil vivia o processo de modernização de seus estádios de futebol em função da recepção de uma série de eventos esportivos: Copa das Confederações, Copa do Mundo, Olimpíadas etc. Tal modernização vinha tornando os ingressos mais caros e, consequentemente, expulsou os torcedores de menor poder aquisitivo e gerou uma menor média de público nos jogos. A expressão "padrão Fifa" passou a ser usada em muitos outros espaços de discussão, em referência a uma atitude *gourmetizada* que atende aos hábitos de consumo das classes sociais de maior poder financeiro. Muitos comentaristas e cronistas esportivos passaram, desse modo, a afirmar que o futebol brasileiro adentraria um processo de centralidade na midiatização dos jogos (pelos pacotes de *pay per view*), como se o papel da torcida no estádio fosse cada vez menos importante.

Evidentemente, o produto Campeonato Brasileiro ainda não é tão vendável quanto as grandes ligas de futebol da Europa, da qual a Bundesliga é o nosso exemplo. Mas queremos acionar esse fato para demonstrar que mesmo num contexto de espetacularização do futebol, a Bundesliga nos mostra que há uma centralidade fundamental na emulação das partidas cuja função é desempenhada pela torcida *in loco*. Alguns times "vestiram" camisas do clube nos assentos dos estádios,

a fim de garantir o colorido da festa. Outros venderam placas de PVC com fotos de torcedores para simular a presença da torcida na arena.

O elemento mais interessante que identificamos no clássico Borussia e Bayern, disputado em 26 de maio de 2020, foi o uso do sistema de som do Signal Iduna Park, em Dortmund, para simular as vaias e cânticos da famosa Muralha Amarela – conhecida torcida do Borussia Dortmund. O jogo foi transmitido no Brasil pela Fox Sports e, durante a transmissão, o narrador Nivaldo Prieto comentava em tom surpreso: "é a torcida virtual do Dortmund vaiando o Bayern". Nesse estágio da emulação do espetáculo, o time já não se satisfaz com os signos visuais dos torcedores e produz um outro signo de sua presença: os sons.



Figura 1: Imagens do jogo Borussia Dortmund X Bayern München, com setor da Muralha Amarela vazio.

Fonte: Site oficial do Bayern.

Nesse sentido, a suposta "desespetacularização" que estamos observando nas transmissões sem a presença física dos torcedores, criou a necessidade de uma nova emulação do espetáculo a partir de sínteses e recursos artificiais, que inclusive extrapolam a Bundesliga e já estão presentes em campeonatos variados de futebol pelo mundo. Na Hungria, por exemplo, os times têm seguido o modelo de teste do Campeonato Alemão, com imagens de torcedores em papelão e uma forte utilização do sistema de som dos estádios para tentar recriar uma ambiência de torcida nos estádios (FUTEBOL..., 2020). É interessante notar a clara preocupação com o produto televisionado, seja nas postagens em redes sociais dos clubes ou das ligas,

seja nas matérias sobre as "torcidas virtuais". Essa noção de valorizar a partida enquanto espetáculo não ganha força apenas para sua torcida, que não pode estar presente no estádio, mas para todo um público que acompanha o futebol das diversas ligas no mundo e que estava ávido por novas partidas, com a emoção e imprevisibilidade que as reprises não podem proporcionar nesse momento pandêmico.

Um ponto revela as diferenças que ainda existem nessa relação de "presença/ausência" é a questão dos resultados esportivos. Um rápido levantamento das primeiras 18 partidas no retorno do Campeonato Alemão mostra que houve uma queda da porcentagem de vitórias dos mandantes, de 40% pré-pandemia para 16% no retorno, o que suscita o debate sobre a real existência do "fator mando de campo", como se costuma falar no meio esportivo (MONTEIRO, 2020). Esses dados são reforçados também pelo Campeonato Brasileiro de 2020, que teve o menor número de vitórias para mandantes desde 2006 e maior número de cartões vermelhos para mandantes desde 2013 (STORTI, 2020).

Partimos das indicações de Teles (2005) sobre as estratégias de credibilidade (veracidade e autenticidade) e captação (dramatização e ludismo) nas transmissões de futebol a fim de identificar quais formas a Bundesliga emprega para garantir a estrutura espetacular de suas transmissões. Nossa interpretação sobre as estratégias de produção de excitação da Bundesliga, durante a pandemia, se ampara nas transmissões realizadas entre 16 e 31 de maio, no Brasil, pelos canais ESPN e Fox Sports.

A sensorialidade da excitação

Os exemplos acima nos fazem lembrar o argumento do filósofo alemão Christoph Türcke sobre a sua caracterização de uma "sociedade excitada", fortemente amparada em efeitos sensoriais (estésicos) da cultura contemporânea, produzidos mediante recursos artificiais. Segundo o autor, essa situação está relacionada ao modo como o termo "sensação" migrou do latim para as línguas nacionais europeias, associando o substantivo "sensação" à ação de "causar uma sensação". Nessa lógica sensacional, que a Bundesliga nos fez visualizar de maneira explícita, a excitação dos corpos (de atletas e telespectadores) é gerada por meio de choques visuais e sonoros produzidos mesmo na ausência da torcida no estádio.

Para Türcke (2010), importava identificar como essa sociedade excitada se articula de maneira ambígua com a caracterização da sociedade do espetáculo de Guy Debord. Isso porque para o filósofo alemão, o espetáculo de sensações não é uma característica que se inicia na modernidade, mas que já está presente na história das sociedades desde a Antiguidade. Ali, já há indícios do uso de variadas substâncias

(como o ópio ou mesmo as sopas de cerveja) para relaxar e/ou dispor animicamente as pessoas para uma série de atividades.

Ao nos aproximarmos do trabalho de Türcke, não propomos uma chave universalista para a questão do espetáculo das sensações, mas buscamos observar continuidades e descontinuidades, numa perspectiva de fazer emergir traços residuais, hegemônicos e/ou emergentes (WILLIAMS, 1979) do fenômeno analisado neste trabalho. Além disso, compreendemos que o argumento apresentado por Elias e Dunning (1992) acerca da emergência dos esportes nas sociedades modernas está relacionado ao processo da civilização e suas configurações, bem como ao monopólio do controle da violência pelos Estados – aspecto que estava mais diluído na Antiguidade, inclusive nos jogos olímpicos (como a modalidade do pancrácio, analisado por Elias) –, e é forte o suficiente para demonstrar aspectos sociológicos que organizam de forma distinta as duas tradições[5].

Na condição hodierna, a necessidade de produção da excitação se intensificou a ponto de haver uma profissionalização do produto da excitação – basta observar a vasta gama de profissionais cuja atuação tem a finalidade de promover excitação em torno de alguma transmissão. Nesse sentido, Türcke dialoga com Debord, mas se recusa a compreender a espetacularização como uma consequência do capitalismo.

> A pressão de proclamar novos tipos de sociedade é uma característica da sociedade da sensação, e ela não é nova, pois há séculos já se trama. Ela também foi nomeada A sociedade do espetáculo. Guy Debord, o cabeça da "Internacional Situacionista", que representou, com sua ligação oblíqua de Marx e a vanguarda estética, um verdadeiro acento colorido no marxismo cinzento dos anos 50 e 60 do século passado, marcou a ferro e fogo, sob este título, o espetáculo midiático, como o espetáculo da feira transformado, o chamativo audiovisual como propaganda alavancada de mercadorias, o culto imagético como fetichismo da mercadoria estetizado, o moderno como apogeu do arcaico. (TÜRCKE, 2010, p. 11)

Assim, o fenômeno da simulação das torcidas nos estádios durante as rodadas da Bundesliga nos abre espaço para levantar algumas questões sobre os regimes de produção da excitação no contemporâneo, sobretudo em um capitalismo avançado de consumo. Nessa discussão sobre as diversas relações entre jogadores,

[5] "O *ethos* dos concorrentes, as regras das provas e os próprios desempenhos diferem nitidamente, em muitos aspectos, dos que são característicos do desporto moderno. Muitos dos escritos relevantes de hoje apresentam uma forte tendência para minimizar as diferenças e aumentas as similaridades" (ELIAS; DUNNING, 1992, p. 195).

torcida e espetáculo televisivo, uma matéria do The New York Times, assinada pelo repórter Jody Rosen, traz algumas reflexões que nos ajudam a pensar como a crise causada pela pandemia da covid-19 coloca em disrupção o modelo em que os esportes coletivos, de maneira geral, são vendidos enquanto produtos de consumo, não somente para seus torcedores, mas também para admiradores dos esportes por todo o globo (ROSEN, 2020).

Intitulada "O estranho som dos esportes sem fãs", a matéria coloca em questão a própria noção de que os torcedores costumam se afirmar enquanto amantes daquele esporte, neste caso, o futebol, quando na verdade a paixão é suscitada pelos diversos elementos que estão intrinsecamente relacionados aos jogos em si: "eles amam a pompa e circunstância, adoram a vibração comunitária, a combinação de festa, tumultos e reavivamento religioso, que prospera em bares lotados e bancas temáticas" (ROSEN, 2020). Portanto, mesmo que o esporte seja bastante televisionado, que grande parte dos torcedores nunca tenha ido a um estádio e que já tenha tido diversas situações de "portões fechados" devido a punições, a ausência de aglomerações permanecerá sendo sentida, dentro e fora dos estádios. É futebol, é Bundesliga, mas só em parte, segundo Rosen (2020).

O argumento apontado pelo jornalista pode indicar uma das justificativas empregadas pela Bundesliga para usar variados recursos de imitação da vibração comunitária e reavivamento religioso na transmissão de seus jogos. A transmissão de um campeonato em que os estádios estão totalmente vazios e os únicos sons ouvidos pelos telespectadores são os gritos instrutivos dos técnicos e dos próprios jogadores, pode se tornar pouco atrativa. A fim de garantir o efeito de excitação, a Bundesliga torna esses fãs presentes por meio de objetos (camisas, fotos, telas de LED) e dos sistemas de som.

Outro ponto discutido na reportagem e que trazemos para nossa discussão se relaciona com o próprio desempenho esportivo dos atletas. Destacando como exemplo a comemoração dos jogadores do Borussia Dortmund no jogo contra o Schalke 04, quando aplaudiram as arquibancadas onde fica a "Muralha Amarela", o texto ressalta que o Dortmund venceu por 4 a 0 em uma boa exibição de seus atletas e questiona se o time realmente sente falta dos incentivos da torcida, afirmando que jogadores de elite permanecerão realizando grandes feitos em campo. Mesmo que acreditemos na influência da torcida sobre o resultado do jogo, como indica o levantamento dos visitantes com mais vitórias, concordamos com o argumento final de que as arquibancadas lotadas são ainda mais essenciais para o futebol enquanto produto de consumo, enquanto *show business*.

> Os fãs que assistem em casa precisam dos fãs nas arquibancadas; sem eles, uma força vital crucial é drenada dos jogos. O rugido da multidão não é mero ruído de fundo. É a música do esporte – a trilha sonora que transforma um jogo de bola em um melodrama, programa televisivo imperdível, o melhor show do mundo. (ROSEN, 2020, tradução nossa).

A partir dessas discussões, cabe pensar em como o capital está em reorganização para oferecer novos produtos para nossa experiência de consumo. Em campeonatos fora dos grandes centros do futebol, experiências têm sido feitas em busca de uma maior inserção da torcida nos estádios e de ações que ajudem os torcedores a se reunirem de alguma forma para compartilhar afetos (GROSSBERG, 2010). Na Dinamarca, além de telões no estilo drive-in, onde torcedores assistem juntos aos jogos em seus carros no estacionamento dos estádios, o clube Aarhus Gymnastik Forenin (AGF) realizou uma parceria com o *Zoom*, plataforma de videoconferência, numa experiência diferente de torcida (CAMPEONATO…, 2020). Nos setores da arquibancada mais próximos do campo, o clube instalou diversos telões e caixas de som ao longo do estádio, que transmitiam as reações de milhares de torcedores que assistiram à partida juntos pela plataforma.

Outra experiência começou a ser testada no Japão, através de um aplicativo de torcida virtual, criado pela Yamaha em parceria com dois clubes do Campeonato Japonês, Jubilo Iwata e Shimizu S-Pulse. O aplicativo para celular "Remote Cheerer" (Torcedor remoto, em tradução livre) permite que torcedores demonstrem reações ao vivo através de aplausos, vaias, gritos de gol, que são transmitidas para as diversas caixas de som instaladas no estádio (JAPÃO…, 2020). Fica evidente que mesmo que exista algum controle do torcedor sobre o ambiente do estádio, diferentemente do que é feito no Bundesliga, as opções ainda estão longe de todo o conjunto de manifestações que compõem o repertório de torcida presente nos estádios, como vaias e reclamações a jogadores específicos ou aos árbitros da partida.

Uma experiência um pouco distinta e promovida em outra grande liga europeia, na Espanha, trata-se da La Liga, que retornou com um visual diferente nas suas transmissões, mas bastante próximo do que jogadores de futebol virtual, nos videogames, já estão acostumados. Além do som e dos gritos da torcida colocados para as partidas, os jogos ganharam uma projeção de torcida virtual em setores das arquibancadas, o que aproximou bastante a transmissão das partidas a uma disputa casual no FIFA ou Pro Evolution Soccer (PES), os dois principais games de futebol do mercado, que a cada ano avançam em seus gráficos, efeitos visuais e aspecto de simulador realista de uma partida de futebol. Essa questão foi o destaque

nas matérias sobre o retorno da La Liga, como explicita o título de uma delas no portal GloboEsporte.com: "É videogame? Torcida virtual na volta do Campeonato Espanhol chama atenção" (É VIDEOGAME…, 2020).



Figura 2: Sevilla X Bétis no retorno da La Liga.
Fonte: Reprodução Movistar.

A partir da observação das quatro rodadas, percebe-se o menor uso do som ambiente captado pelos microfones ao longo do campo, em prol de uma captação do som que privilegia o sistema de som do próprio estádio onde está ocorrendo a transmissão. Inicialmente, no jogo que marcou a retomada do campeonato alemão (RB Leipzig x Freiburg), esse tipo de uso não se implementou. Foi curioso, inclusive, ouvir os sons mais íntimos da interação dos jogadores e comissões técnicas em campo, sem a disputa com os cantos e gritos de torcedores.

A sensação de ausência e estranheza desses sons em uma transmissão televisiva de futebol também foi destacada na reportagem do The New York Times. Ao detalhar a partida entre Bayern e Union Berlin, o repórter ressalta que "você podia ouvir os pássaros cantando, o apito do árbitro, os gritos ocasionais dos jogadores – uma paisagem sonora pastoral que lembra uma partida de futebol juvenil em uma pequena vila" (ROSEN, 2020). Entre essa drástica mudança de trilha sonora, instruções passadas por técnicos de máscaras e jogadores no banco de reservas sentados com distanciamento, o sentimento passa a ser de um jogo zumbi, uma paródia de um esporte tão popular no mundo inteiro, pois faltavam a vida, a performance, os cantos dos fanáticos torcedores.

A metáfora da paisagem sonora[6] pastoral é interessante de ser explorada aqui, pois, a rigor, essa ambiência não seria atrativa mercadologicamente para os telespectadores de futebol ao redor do mundo. Mesmo que ela seja mais condizente com o contexto mundial atual – afinal, o mercado do futebol e de outros esportes passa por um período de ausência de espectadores nas competições como forma de evitar a disseminação do Sars-Cov-2 – o produto esportivo do século XXI parece requerer a "presença", mesmo que indicial, desses torcedores. Portanto, uma retórica de transmissão que preserve os sons ambientes, canto dos pássaros e gritos ocasionais dos jogadores, proporcionaria uma outra experiência audiovisual do esporte. Uma experiência de intimidade, que se ainda não é explorada pelas ligas ou plataformas de transmissão, pode ser explorada por outros formatos audiovisuais.



Figura 3: Imagem do confronto Bayern x Freiburg, que contrasta com a simulação sonora dos estádios cheios de torcedores

Fonte: Bayern.

Murray Schafer (2011) diria que se trata de uma experiência sonora mais *hi-fi*, na medida em que os sons se sobrepõem menos frequentemente durante a partida, criando uma experiência de figura-fundo. Somos capazes de ouvir Timo Werner, artilheiro do Leipzig, pedindo para receber um passe de Sabitzer, meio de campo do mesmo time. Em contraposição a essa experiência, a sobreposição frequentes de sons,

[6] Murray Schafer (2011) cunha o termo *soundspace* conceitualmente para designar o ambiente sonoro que experimentamos, desde o útero materno, passando pelas paisagens sonoras rurais e pós-industriais.

como a do estádio lotado de fãs, promoveria uma experiência *lo-fi*, uma vez que se torna impossível distinguir uma relação figura-fundo.

> Em uma paisagem sonora *lo-fi*, os sinais acústicos individuais são obscurecidos em uma população de sons superdensa. […] Perde-se a perspectiva. […] A transição da paisagem sonora *hi-fi* para *lo-fi* ocorreu gradativamente, ao longo dos séculos. (SCHAFER, 2011, p. 72)

Para manter a continuidade retórica da paisagem sonora *lo-fi* do futebol, a Bundesliga, então, simula essa paisagem usando os recursos dos sistemas de som dos estádios. A partir da segunda rodada de transmissões da ESPN e da Fox Sports (que correspondeu à 27ª rodada do campeonato), já se percebe um ajuste para fazer predominar a valorização dos sistemas de som dos estádios, emulando os cânticos, vaias e reações da torcida. Nesse sentido, percebemos que se seguiu o modelo mais consolidado de transmissão do futebol, valorizando a produção da excitação. Os próprios clubes da Bundesliga perceberam a necessidade de tornar a torcida presente no estádio por meio de signos visuais, num primeiro momento, e, posteriormente, signos sonoros. Visualmente, as arquibancadas passaram por decorações variadas (seja com cadeiras vestidas com camisas do time anfitrião, seja com placas de PVC com fotos em tamanho real de fãs do clube) e as tradicionais faixas das torcidas foram colocadas atrás das traves dos goleiros.

Numa iniciativa em diálogo com os engajamentos característicos da cultura digital, o Bayern München estabeleceu que as placas eletrônicas de LED, atrás das placas de publicidade da Allianz Arena, apresentariam o tema #DabeiimStadion (#NoEstádio) e fotos dos rostos dos torcedores. Acompanhamos essa estratégia no jogo contra o Fortuna Düsseldorf, no dia 30 de maio, mas ela já estava presente desde o jogo contra o Union Berlin. A expectativa é a de estabelecer uma relação forte com os torcedores, que podem se fotografar, mandar seus registros para as redes sociais do clube, com a *hashtag* indicada, e ter suas fotos publicadas durante a partida. Tal ação indica que mesmo sem a presença física, os clubes criaram condições para a torcida se fazer presente de algum modo, apostando na manutenção de um modelo de transmissão espetáculo.

Estratégias, partilha e disputas de valor

Essa adesão entusiasta à situação inusitada de jogar sem público não passa sem tensionamentos. Em 31 de maio, durante a transmissão de Borússia Mönchengladbach X Union Berlin, uma das faixas da torcida do Gladbach,

em destaque na transmissão pela posição estratégica colocada na arquibancada, pontuava "Fussball ohne fans ist nichts" (Futebol sem torcida não é nada). Isso demonstra que há contradição na experiência dos fãs sobre esse modelo de interação com seus respectivos times. Fora do período de análise deste artigo, também foram observadas outras faixas de protesto presentes em estádios, como o do Leipzig, durante a penúltima rodada, em jogo contra o Borussia Dortmund, cuja afirmação era "Fussball lebt durch seine Fans" (O futebol vive através de seus fãs). Nesse sentido, percebe-se que a valorização do aspecto comunitário e aglomerador, indicado por Rosen (2020), continua exercendo função determinante no futebol para os fãs.

Hans-Ulrich Gumbrecht (2007) sugere que o nosso discurso público perdeu em muito sua disposição afetiva em função da tradição iluminista de examinar racional e criticamente as ações e fenômenos. Tal postura não era tão comum na Antiguidade nem no período do Romantismo – períodos nos quais o elogio foi amplamente empregado no discurso de pensadores e, inclusive, poetas expressavam artisticamente os feitos dos atletas de suas épocas, como fazia Píndaro.

> O poeta queria criar a imagem mais monumental que sua língua fosse capaz de produzir daqueles maravilhosos corredores e pilotos de carruagem, daqueles boxeadores e lutadores imbatíveis. Essa determinação em ver e em valorizar a beleza atlética como encarnação dos valores mais altos da cultura é o que desejo chamar de elogio. (GUMBRECHT, 2007, p. 26)

As transmissões de partidas de futebol oscilam entre essa dicção elogiosa e romântica por parte do narrador, e uma dicção de crítica por parte dos comentaristas. São essas estratégias de transmissão, constituídas pela performance de narradores, comentaristas, sons e visual do estádio, ações e jogadas dos atletas, que conformam o espetáculo esportivo televisivo. Nesse sentido, compreendemos que é possível enfocar, como objeto empírico de análise, as próprias retóricas de transmissão e seus elementos de agenciamento a fim de compreendermos melhor o padrão que se conforma neste período, em que se passou a transmitir o futebol sem a presença física das torcidas nos estádios, mas com seus sons e cantos sendo emulados tecnicamente.

Podemos inscrever esse tipo de estudo a partir de uma abordagem poética, na medida em que ela se ocupa dos modos de fazer, tal qual a preocupação de Gumbrecht de reivindicar um olhar sobre as estratégias dos poetas da Antiguidade em ver e valorizar a beleza atlética. Seguimos a compreensão de Paul Valéry, segunda a qual:

> a palavra "Poética" só desperta agora a ideia de prescrições incômodas e antiquadas. Acreditei então poder resgatá-la em um sentido que leve em conta a etimologia [...]. Mas é, finalmente, a noção bem simples *de fazer* que eu queria exprimir. O fazer, o *poïein*, do qual desejo me ocupar, e aquele que termina em alguma obra e que eu acabarei restringindo, em breve, a esse gênero de obras que se convencionou chamar de *obras do espírito*. (VALÉRY, 2011, p. 196-197, grifo do autor)

Assim, nosso foco de análise é *o fazer* das transmissões, circunscrito a suas dinâmicas internas de instruir um modo de dizer e de performar. Compreendemos que a esta análise inicial que procedemos podem ser incorporadas investigações sobre as dinâmicas sociológicas da transmissão esportiva durante a pandemia, além de estudos sobre os efeitos da falta de público na performance dos próprios atletas e sobre os modos de torcer.

Focando as estratégias de construção dessa excitação sensorial na Bundesliga, percebemos que o papel do narrador da transmissão torna-se ainda mais evidente sem a presença da torcida no estádio. Cabe a ele, como mestre de cerimônias do espetáculo, afetar constantemente os telespectadores, na ausência das performances vindas das arquibancadas. O narrador, nesse sentido, cumpre um papel determinante no que foi identificado por Teles (2005) como estratégia de captação, na medida em que é o narrador quem constrói as situações de ludicidade e dramatização a partir das quais as partidas são experimentadas pelos telespectadores. O espetáculo no estádio se articula com o espetáculo produzido nas cabines de transmissão e pelas equipes de reportagem, conjunto que passa a compor a experiência do telespectador de assistir a um jogo.

> Nascida a partir de uma tradição radiofônica de se veicular eventos esportivos, a gramática que rege uma transmissão televisiva de futebol até hoje sustenta em sua estrutura alguns de seus principais pilares, como a presença de repórteres, o locutor e o comentarista como parte da transmissão, além da oralidade como principal ponto de apoio para esses participantes. (TELES, 2005, p. 87)

Amparado nas formulações sobre pacto de leitura – oriundo do campo da Análise do Discurso –, ele explica que há uma necessidade também de uma fala autorizada, que legitime determinadas formulações durante a transmissão, que ele denomina estratégias de credibilidade. Teles (2005) explica que entre elas existem as estratégias de produção de veracidade e de credibilidade, que estão mais próximas dos comentaristas, ex-jogadores e comentaristas de arbitragem, profissionais que

normalmente compõem a equipe de transmissão das partidas – como o ex-jogador Zé Roberto, que participou de transmissões tanto da Fox Sports quanto da ESPN no período analisado.

Caberia aos narradores, desse modo, o papel de entreter, ocupar a atenção dos telespectadores, reproduzindo a intensidade dos acontecimentos que ele está narrando. Aos comentaristas, caberia o papel de avaliar, produzir juízo reflexivo sobre os acontecimentos que observa. Nesse sentido, percebemos que há um princípio narrativo de organização da trama que compõe o desenrolar da transmissão: construção de expectativa e intensificação da excitação, por parte dos narradores; e complexificação dos fatos e crítica, por parte dos comentaristas. Isso nos permite pensar que a dinâmica de produção do drama, em cada partida, é o que torna o jogo comercialmente atrativo.



Figura 4: Dupla de narrador e comentarista Rogério Vaughan e Gerd Wenzel, durante a transmissão de Leipzig x Freiburg, na Red Bull Arena.

Fonte: UOL.

Tradicionalmente, se observamos uma gramática das transmissões de futebol, percebemos que o tempo morto nas cobranças de falta, escanteio e/ou contusão de jogadores, por exemplo, é preenchido com *close up* nos jogadores, técnicos ou com tomadas das torcidas – seja em seus cantos, reações de choque ou prazer, seja quando captam famílias ou torcedores considerados "curiosos" pelo seu visual. Esse é mais um modo de produção da excitação, uma vez que torna a própria arquibancada (e a torcida) em um universo a ser explorado no consumo. Para o negócio esportivo do futebol, é crucial a presença desses personagens.

> Um ponto fulcral na organização das teletransmissões esportivas é a estratégia empregada pela televisão para eliminar, ou então recriar em seus termos, aquilo que chamo de tempos mortos – os momentos em que a bola, efetivamente, não está em jogo. […] Avessa às esperas e aos momentos de relaxamento, a televisão (ao menos a ocidental) acelera o ritmo daqueles tempos em que nada relevante está acontecendo: preenche-os com replays, links de outras localidades, rostos de espectadores etc. Há, inclusive, um número maior de dispêndio técnico nos tempos mortos do que nos vivos: enquanto, por exemplo no futebol, apenas duas ou três câmeras são suficientes para transmitir os momentos de bola rolando, há outras trinta capturando imagens variadas, esperando a oportunidade para irem ao ar – oportunidade, esta, que advém com os tempos mortos. (SILVEIRA, 2013, p. 46)

No entanto, sem esse alívio, os narradores buscam manter o nível de excitação dos telespectadores de outras maneiras. Uma das primeiras são os enquadramentos de câmera e edição de imagem, durante o aquecimento dos jogadores. Houve ênfase nas tomadas mais fechadas, em detrimento dos planos amplos, que permitem a visualização de todo o estádio. Percebemos também uma preocupação em mostrar as faixas das torcidas para o time: algumas com mensagens de apoio, outras, de protesto. Nesse momento, a narração foca em mensagens de construção de expectativa dos telespectadores baseada no histórico dos confrontos e fatores que podem ser considerados importantes para o desfecho da partida – média de gols dos artilheiros, situação na tabela do campeonato –, mas silencia no que concerne ao conteúdo das faixas de protesto ali colocadas.

Nesse sentido, a transmissão negligencia os aspectos não previstos pelos protocolos de transmissão e realização dos jogos: a manifestação da torcida que não está no estádio, mas faz sua "voz" presente por meio de outros recursos expressivos. É verdade que os sons das torcidas, em geral, destinam-se a apoiar seus times, mas muitas vezes também são manifestações de protesto ou indignação com os próprios clubes. Como apontado por Marra (2012), as sonoridades no futebol não são uníssonas ou mesmo massas sonoras em harmonia. Elas são caóticas, polifônicas e, muitas vezes, até mesmo violentas.

Uma transmissão que simula essas vozes, mas ao mesmo tempo promove um processo de edição que retira a multiplicidade caótica dos sons, apenas reforça esse modelo espetacular e já hegemônico de transmissão esportiva[7], ao passo em que podiam

[7] Mesmo que seja feito para extirpar os cânticos racistas, homofóbicos ou sexistas dos estádios, pois está apenas lidando com os sintomas e não com as causas dos problemas.

apresentar as estruturas de sentimento emergentes (WILLIAMS, 1979). Sucintamente, as estruturas de sentimentos referem-se ao teor das experiências que se configuram em um determinado campo de fenômenos, de modo que Williams (1979) apresenta três elementos para apreender essa experiência: dominante, residual e emergente.

O dominante se refere àqueles elementos da experiência que remetem diretamente ao campo do hegemônico em determinada prática cultural, isto é, remetem às convencionalidades, ao instituído. O residual é uma categoria que busca dar conta de elementos da experiência passada, mas que permanecem presentes na experiência contemporânea com alguma força (demonstrando que esses elementos foram dominantes em uma outra conjuntura), o que difere do arcaico, algo que não encontra mais presença na contemporaneidade. Finalmente, o emergente diz respeito aos elementos da experiência que resistem e (res)significam aspectos da prática cultural dominante, de modo que apontam para possibilidade de construções de outras hegemonias (alternativas).

Os aspectos que irrompem na experiência dos espectadores, impossibilitados de frequentar os espaços com os quais estão acostumados, durante a realização dos jogos, acabam sendo desconsiderados pela transmissão. Frente à situação de crise, identificamos na Bundesliga uma retórica de transmissão que simula o espetáculo pré-pandemia e silencia tanto as contradições emergentes da condição em que a experiência se desenvolve quanto à possibilidade de reexplorar a experiência dos telespectadores com uma paisagem sonora *hi-fi*, como a identificada na partida inicial de retomada, entre Leipzig e Freiburg.

Considerações finais

Percebe-se uma tentativa de estabelecimento de continuidade no modelo de transmissão da Bundesliga. Mesmo sem haver torcida nos estádios, as transmissões esportivas do campeonato ocorreram com variados signos da torcida: camisas, fotos digitais, fotos impressas, vaias para o time adversário, cantos. Trata-se de uma lógica consolidada na indústria de entretenimento: "*the show must go on*". Evidencia-se também que há manifestações de crítica das próprias torcidas sobre esse modelo controlado e simulado pela Bundesliga e pelos clubes, mediante a inserção de faixas de protesto nas arenas de jogos. No entanto, não foi identificado nenhum destaque das transmissões para essas mensagens no período de análise delimitado.

Essa continuidade está fundamentada no oferecimento de uma experiência de paisagem sonora *lo-fi* para o telespectador. Uma paisagem repleta de sobreposições sonoras, das torcidas, jogadores, sistemas de som, que são comuns em estádios

de futebol cheios – no período pré-pandemia. Os jogos, no entanto, estão ocorrendo sem a presença física das torcidas no estádio, de modo que foi preciso recorrer às formas artificiais de emulação dessa presença. Tais constatações nos levam a formular questões sobre o papel dessa sonoridade sobreposta na experiência do futebol.

Pensamos, por exemplo, em *Garrincha: alegria do povo* (1962), de Joaquim Pedro de Andrade, e no modo como o som ambiente dos jogos (com a vibração da torcida) cumpre a função narrativa de conduzir os estados emocionais dos espectadores, na relação com as imagens e performances de Garrincha. Sem nenhum recurso de narração em *off* ou entrevistas com personagens, o diretor nos faz experimentar a plasticidade dos gestos e movimentos do atleta em articulação com os gritos e suspiros das torcidas nas arquibancadas. Esse uso no filme nos leva a formular a hipótese de que a atmosfera sonora é fundamental para a produção da excitação e da dramaticidade da transmissão televisiva, que compõem seu desenvolvimento narrativo.

Nesse sentido, é possível pensar que essa retórica dramática e espetacular das transmissões está amparada no corpo sonoro, na atmosfera criada pela paisagem sonora de excitação, de modo que propor uma forma de transmissão ancorada na distinção clara de ruídos e vozes constituiria uma ruptura no modo instituído de transmissão de futebol. Reivindicamos, desse modo, o desenvolvimento de uma retórica da intimidade, nas transmissões, a fim de que se possa experimentar a partida considerando a ambientação à qual ficamos sujeitos como efeito da pandemia de Sars-Cov-2, durante os anos de 2020 e 2021.

Numa transmissão norteada pelo princípio de uma retórica da intimidade, haveria o respeito aos torcedores que não estão no estádio e tiveram seus cantos, reações e gritos "roubados" para uso posterior pelos sistemas de som dos estádios. Ao mesmo tempo, possibilitaria a fruição das partidas de maneiras não convencionais, em que se destaque a graciosidade de determinados gestos e/ou movimentos corporais dos atletas. Por fim, permitiria aos profissionais da transmissão esportiva (narradores, comentaristas, diretores de imagem etc.) uma maior liberdade para "jogar" com a linguagem do meio audiovisual, favorecendo, inclusive, a experimentação com gêneros narrativos distintos. Pensamos, desse modo, que as transmissões estariam mais atentas ao que emerge nas estruturas de sentimento e não apenas reproduzindo um modelo já estabelecido.

Referências

ABBAGNANO, N. Êxtase. *In*: *Dicionário de Filosofia*. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

"CAMPEONATO dinamarquês recomeça com torcida virtual 'de verdade'; entenda". *GloboEsporte.com*, Aarhus, 28 mai. 2020. Disponível em: https://glo.bo/2YB6GwI. Acesso em: 29 dez. 2021.

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

ELIAS, N; DUNNING, E. *A busca da excitação*. Lisboa: Difusão, 1992.

ESTEVÃO, A. "Covid-19". *Acta Radiológica Portuguesa*, [*S. l.*], v. 32, n. 1, p. 5-6, 2020.

"É VIDEOGAME? Torcida virtual na volta do Campeonato Espanhol chama atenção". *GloboEsporte.com*, Sevilha, 11 jun. 2020. Disponível em: https://glo.bo/3apCHtW. Acesso em: 29 dez. 2021.

"FUTEBOL é retomado na Hungria com fãs de papelão e barulho fake da torcida". *GlogoEsporte.com*, Budapeste, 23 mai. 2020. Disponível em: https://glo.bo/2YB7Rwm. Acesso em: 29 dez. 2021.

GROSSBERG, L. *Cultural studies in the future tense*. Durhan: Duke University Press, 2010.

GUMBRECHT, H. *Elogio da beleza atlética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

"JAPÃO lança aplicativo no qual torcedores poderão apoiar (ou vaiar) remotamente". *Brasil Mundial FC*, Tóquio, 28 mai. 2020. Disponível em: https://glo.bo/3uUhtOi. Acesso em: 29 dez. 2021.

MARRA, P. "'Vou ficar de arquibancada para sentir mais emoção' – uma proposta de pesquisa acerca das sonoridades do futebol". *Contemporânea*, Salvador, v. 10, n. 1, p. 176-193, 2012.

MONTEIRO, D. "Coronavírus: sem torcida, times perdem a grande vantagem de jogar em casa". *Veja*, [*S. l.*], 25 mai. 2020. Disponível em: https://bit.ly/3BDRttr. Acesso em: 29 dez. 2021.

ROSEN, J. "The eerie sound of sports without fans". *The New York Times Magazine*, New York, 7 jun. 2020. Disponível em: https://nyti.ms/2WTEXGS. Acesso em: 29 dez. 2021.

SCHAFER, M. *A afinação do mundo*: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto de nosso ambiente: a paisagem sonora. São Paulo: Unesp, 2011.

SCHECHNER, R. *Performance studies*: an introduccion. 2. ed. New York, London: Routledge, 2006.

SILVEIRA, M. *A recriação dos tempos mortos do futebol para a televisão*: molduras, molduração e figuras televisivas. 2013. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Informação) – Universidade Federal do Rio Grade do Sul, Porto Alegre, 2013.

STORTI, V. "Desde 2006, mandantes nunca venceram tão pouco no Brasileirão quanto neste ano". *Redação Sport TV*, Rio de Janeiro, 7 out. 2020. Disponível em: https://glo.bo/3lpgra2. Acesso em: 29 dez. 2021.

TELES, L. *Uma caixinha de surpresas*: um estudo do discurso nas transmissões televisivas de futebol. 2005. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura Contemporâneas) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2005.

TÜRCKE, C. *Sociedade excitada*: filosofia da sensação. Campinas: Unicamp, 2010.

VALÉRY, P. *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 2011.

WILLIAMS, R. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979

ZUMTHOR, P. *Escritura e nomadismo*. São Paulo: Ateliê, 2005.

Referências audiovisuais

GARRINCHA: alegria do povo. Joaquim Pedro de Andrade, Brasil, 1962.

submetido em: 3 mar. 2021 | aprovado em: 24 jun. 2021

DOI: 10.11606/issn.2316-7114.sig.2022.188474

A vida (na pós-história) está estranha: Vilém Flusser em jogo

Life (in post-history) is strange: Vilém Flusser at play

Tadeu Rodrigues Iuama[1]

[1] Doutor em Comunicação pela Universidade Paulista (Unip), com pós-doutorado pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade de Sorocaba (Uniso). Professor na Belas Artes. E-mail: tadeu.rodrigues.iuama@gmail.com

Resumo: Este artigo visa discutir as relações entre o conceito de pós-história e o jogo digital *Life is strange*, considerando a escassez de olhares da área da comunicação para os jogos em comparação com o papel que tal mídia ocupa contemporaneamente. Para tanto, serão utilizados como aporte metodológico a análise formal da jogabilidade de Lankoski e Björk, a análise da estrutura narrativa de Vogler e os fundamentos de design de jogos de Salen e Zimmerman. Os resultados apresentam a metáfora que a protagonista/personagem jogável demonstra em relação ao indivíduo pós-histórico – um fotógrafo que salta de posição em posição para buscar outras perspectivas.
Palavras-chave: comunicação; pós-história; *Life is strange*.

Abstract: This paper aims to discuss the relationship between the concept of post-history, and the digital game *Life is strange*, considering the scarcity of attention from the communication area towards games, in comparison with the role that such media currently occupies. Therefore, it will take as methodology the formal analysis of gameplay by Lankoski and Björk, the analysis of the narrative structure by Vogler, and the fundamentals of game design by Salen and Zimmerman. The results show the metaphor that the protagonist/playable character demonstrates in relation to the post-historical individual – a photographer who jumps from position to position in search of the most diverse perspective shots.
Keywords: communication; post-history; *Life is Strange*.

Introdução

A partir de uma pesquisa mais ampla que investiga o papel do lúdico na comunicologia de Vilém Flusser, este artigo visa discutir as relações entre o conceito de pós-história (FLUSSER, 2019) e o jogo *Life is strange* (DONTNOD, 2015). Para tanto, será utilizada uma metodologia mista, que envolve tanto a análise formal da jogabilidade (LANKOSKI; BJÖRK, 2015) quanto a análise da estrutura narrativa (VOGLER, 2015). Na sequência, em consonância com a proposta de uma ciência intersubjetiva (FLUSSER, 2019), serão interpretados os achados da(s) análise(s), com o intuito de dialogar, ou seja, processar uma nova informação.

Tal opção metodológica é uma forma de se posicionar na contenda entre narratologistas e ludologistas no campo emergente dos *game studies* (JUUL, 2019). É possível sintetizar essa disputa, que possui momentos de maior e menor tensão nas últimas décadas, da seguinte maneira: para os narratologistas, no âmbito dos *game studies*, os jogos são uma nova plataforma para construir e/ou fruir narrativas, e os aportes teóricos e metodológicos de outras áreas, como a literatura e, sobretudo, o audiovisual, são suficientes para compreendê-los; já para os ludologistas, os jogos são um fenômeno que demanda referenciais teóricos e metodológicos distintos, uma vez que é a interação entre jogador e jogo (e não a narrativa) que caracteriza tal fenômeno.

Nesse sentido, é pertinente um posicionamento compreensivo (KÜNSCH, 2014), uma visão abrangente que celebra as tessituras conjuntas exercidas pela diversidade de olhares, de modo que tratar *Life is strange* como uma ludonarrativa, algo que é caracterizado tanto pela jogabilidade quanto pela narrativa, oferece possibilidades mais amplas do que assumir um dos polos dessa discussão.

Esta pesquisa contribui para a área da Comunicação, uma vez que estuda um fenômeno midiático e tem o elemento comum *mídia*, tanto como mídia lúdica quanto como narrativa midiática, o que garante a pertinência para o olhar comunicacional. No que diz respeito à relevância, apresenta três principais razões para se estudar jogos, apontadas por Mary Flanagan e Helen Nissenbaum (2016):

> Primeiro, o estudo dos jogos enriquece nossa compreensão de como os padrões socioculturais profundamente arraigados são refletidos nas normas de participação, jogo e comunicação. Segundo, o crescimento dos meios digitais e a expansão do significado cultural dos jogos constituem ao mesmo tempo uma oportunidade e uma responsabilidade para a comunidade de design de refletir sobre os valores que são expressados nos jogos. Terceiro, os jogos têm surgido como o paradigma da mídia do século XXI, ultrapassando os filmes e a televisão em popularidade; eles têm o poder de moldar o trabalho, aprendizado, cuidados com a saúde e muito mais. (p. 19)

Em síntese, o jogo "consiste em uma atividade que *deve* figurar nas mais densas análises acerca da realidade social contemporânea" (FALCÃO; MARQUES; MUSSA, 2020, p. 61), dado o papel de destaque que desempenha no atual contexto cultural.

Regras do jogo: a pós-história de Vilém Flusser

A obra do ensaísta Vilém Flusser é vasta. Embora apenas alguns de seus escritos estejam publicados no Brasil – entre livros, artigos de jornais e artigos acadêmicos –, o *Vilém Flusser Archiv* de Berlim e sua versão Arquivo Vilém Flusser São Paulo constituem uma memória das cerca de 30 mil páginas datilografadas pelo autor, entre livros não publicados, ensaios, correspondências e cursos. Para além do volume de textos, outra característica da produção do autor dificulta o mergulho do leitor: Flusser era poliglota e escreveu em pelo menos quatro idiomas – português, alemão, inglês e francês.

Essa vastidão desencadeia uma série de temas transversais em sua obra, tais como a comunicologia – teoria da comunicação humana (HEILMAIR, 2020) –, os programas e aparelhos, a linguagem, a fenomenologia, o diálogo, a cultura – "dispositivo graças ao qual as informações adquiridas são armazenadas para que possam ser acessadas" (FLUSSER, 2014, p. 45), ou seja, memória – e, como foco deste artigo, o jogo e a pós-história.

Para Flusser, a existência humana poderia ser dividida em três momentos não exclusivos, ligados a uma dinâmica de abstração. O primeiro deles é a pré-história, possibilitada pela faculdade imaginativa humana. Ao imaginarmos (produzir imagens), abstraímos duas dimensões (tempo e profundidade) do mundo concreto tetradimensional, de maneira que resta uma superfície (conjunção das dimensões altura e largura).

A apreensão do mundo em superfícies permite uma compreensão mais ampla dos elementos envolvidos em determinada circunstância. Contudo, abstraída de temporalidade e profundidade, as relações de determinada cena não são evidentes e explicadas, de modo que cabe aos indivíduos que fruem a imagem decifrá-la. O quadro de Botticelli (Figura 1) exemplifica essa pré-história flusseriana.

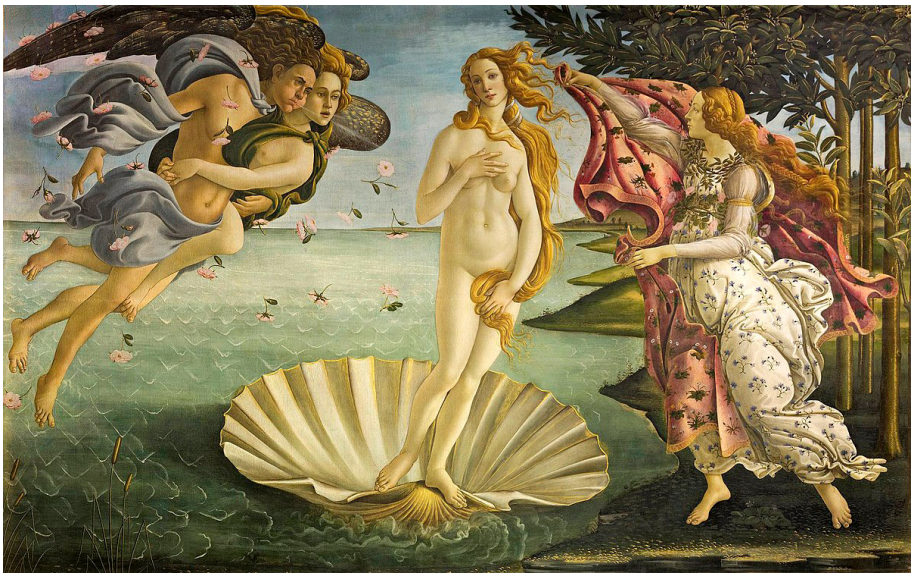


Figura 1: *O nascimento de Vênus*.
Fonte: Botticelli (1483).

Na perspectiva pré-histórica, é possível inferir que as outras personagens contemplam o nascimento de Vênus e que Vênus nasce porque as outras personagens a contemplam. Devido a essa circularidade que permite múltiplas relações, o pensamento mágico corresponde à pré-história. Magia, nesse sentido, diz respeito à manipulação de eventos em busca de alterar outros eventos, tal como a contemplação de uma concha faz uma deusa nascer.

Por vezes, é preciso explicar determinada relação entre elementos. Quando precisamos indicar que o galo canta porque o sol nasce, e não que o sol nasce porque o galo canta, passamos a indicar uma linearidade específica. Para isso, abstraímos a altura da superfície e criamos a escrita, assim, descrevemos uma relação entre objetos num processo linear, causal e explicativo. Essa configuração é denominada história por Flusser . Esse pensamento conceitual, por se corresponder a esse sistema de explicação do mundo, é chamado de pensamento histórico. Se o pensamento mágico se exemplificou numa imagem, o pensamento histórico se exemplifica nesse próprio texto, uma construção conceitual linear que visa explicar um fenômeno.

O desenvolvimento técnico a partir do pensamento histórico, operado principalmente pela ciência, possibilita abstrair a dimensão final da linha,

transformando-a em ponto. Como exemplos temos a linguagem binária (presença ou ausência de ponto), a física das partículas (a matéria percebida como diversos átomos compostos por partículas e uma proporcionalmente enorme eletrosfera) e a psicanálise (o indivíduo, antes essencialmente indivisível, percebido como relação de diversos pontos inconscientes). A condição humana, nesse contexto, deixa de ser imaginar (pré-história) ou conceituar (história) o mundo, e passa a ser a de jogar com esses pontos, compondo diferentes mosaicos. A essa percepção do mundo como mosaico, simultaneamente linear e circular, Flusser (2019) dá o nome de pós-história.

O fenômeno que marca a emergência da pós-história é a criação da fotografia (FLUSSER, 2018). Fruto de um pensamento conceitual e, portanto, histórico, a fotografia congela a linearidade do tempo, de maneira a criar um pensamento mágico de segunda ordem, uma tecnoimaginação que cria imagens a partir de conceitos, não a partir do mundo concreto. Como o surgimento dos filmes logo em seguida veio comprovar, esses instantes congelados do tempo podem ser (re)montados, de modo a criar uma nova linearidade. Um mosaico que é simultaneamente magia circular das relações possíveis de uma (tecno)superfície e história linear da relação cristalizada em determinada montagem.

É pertinente dissecar a definição flusseriana de fotografia: "imagem tipo folheto produzida e distribuída por aparelho [...], superfície significante na qual as ideias se interrelacionam magicamente", implica a definição de signo, "fenômeno cuja meta é outro fenômeno", ideia, "elemento constitutivo da imagem" e magia, "existência no espaço-tempo do eterno retorno". Produção, por sua vez, é a "atividade que transporta objeto da natureza para a cultura", sendo objeto todo aquele "algo contra o qual esbarramos". Aparelho, "brinquedo que simula um tipo de pensamento", implica compreender que brinquedo é um "objeto para jogar", e que jogo é "atividade que tem fim em si mesma" (FLUSSER, 2018, p. 11-13).

Nesse contexto, o fotógrafo é a "pessoa que procura inserir na imagem informações imprevistas pelo aparelho fotográfico", sendo a informação uma "situação pouco provável" (FLUSSER, 2018, p. 11). Em síntese, aparelho, jogo e fotografia são conceitos indissociáveis, de maneira que o indivíduo pós-histórico se torna jogador à medida que o mundo passa a se configurar enquanto programa, "jogo de combinação com elementos claros e distintos" (FLUSSER, 2018, p. 12). Dito de outra maneira:

> Aparelho é brinquedo e não instrumento no sentido tradicional. E o homem que o manipula não é trabalhador, mas jogador: não mais *homo faber*, mas *homo ludens*. E tal homem não brinca *com* seu brinquedo, mas *contra* ele. Procura esgotar-lhe o programa. Por assim dizer: penetra o

> aparelho a fim de descobrir-lhe as manhas. [...] Trata-se de uma função nova, na qual o homem não é constante nem variável, mas está indelevelmente amalgamado no aparelho. Em toda função aparelhística, funcionário e aparelho se confundem. (FLUSSER, 2018, p. 35, grifo do autor)

Destarte, o indivíduo pós-histórico, jogador-fotógrafo, exemplificado neste artigo por Max Caulfield, protagonista de *Life is strange*, joga-fotografa contra o aparelho, superando a contradição entre constante e variável.

Como a estrutura de pensamento dos indivíduos se transforma, a própria cultura, portanto, a memória, é alterada de acordo com esses períodos (FLUSSER, 2014). Na pré-história, há duas culturas: a oral e a material. Na cultura oral, informações são transmitidas pela linguagem e armazenadas na memória dos indivíduos, enquanto na cultura material informações são transmitidas pela técnica e armazenadas em objetos, por exemplo um pedaço de pedra que se transforma em uma ponta de lança por meio da técnica.

Com a emergência da história, passamos a contar com a cultura escrita, já que conseguimos imprimir a linguagem em objetos. "Graças à invenção do alfabeto, as culturas oral e material, magia e mito, são superadas, no sentido hegeliano da palavra. Ou seja: elas são colocadas em um nível superior e guardadas (*aufgehoben*). Surge, então, a cultura histórica, literária" (FLUSSER, 2014, p. 56). Contamos com as vantagens tanto da cultura oral (facilidade de transmissão e processamento) quanto da cultura material (longevidade e acessibilidade de informações).

Na pós-história, caminhamos para uma cultura imaterial, caracterizada pela transmissão de informações independente de um suporte material. Tal condição é possibilitada pela telemática (FLUSSER, 2014) – transmissão (telecomunicações) e processamento amplos (informática) das informações. Quanto ao armazenamento (cultura/memória), embora Flusser não tenha conhecido esta tecnologia, é possível criar paralelo com as nuvens digitais, tão recorrente na atualidade. Temos a possibilidade de expurgar nossas memórias, delegando aos aparelhos telemáticos a função de armazenamento, tal como acontece com as fotografias. Enquanto imagem técnica, ou seja, "imagem produzida por aparelho" (FLUSSER, 2018, p. 11), a fotografia simula um tipo de pensamento. Consequentemente, se a memória está menos dentro do humano e mais nas imagens técnicas que povoam a cultura imaterial, a cultura/memória passa a ser cada vez mais programada.

Pensamento mágico: análise formal da jogabilidade em *Life is strange*

Life is strange é um jogo eletrônico multiplataforma (*Microsoft Windows*, *OS X*, *Linux*, *iOS*, *Android*, *PlayStation 3*, *PlayStation 4*, *Xbox 360* e *Xbox One*) do gênero aventura, desenvolvido pela Dontnod Entertainment e publicado pela Square Enix em 2015. Recebeu diversas premiações e tornou-se uma franquia transmidiática – estratégia recorrente na indústria de jogos digitais (IUAMA; POSTALI, 2020) – com outros quatro jogos, histórias em quadrinhos, livros e uma possível série de televisão – os direitos foram comprados em 2017 pela plataforma de streaming Hulu, mas ainda não foi anunciada a produção.

Para compreender os aspectos lúdicos dessa ludonarrativa, será utilizada a análise formal da jogabilidade, que "enfoca os diferentes aspectos de uma obra, ou seja, questiona os elementos que constituem as partes da obra e o papel de cada elemento na composição de um todo" (LANKOSKI; BJÖRK, 2015, p. 24, tradução nossa). O procedimento "baseia-se no estudo de um jogo independentemente do contexto, ou seja, sem considerar quais pessoas específicas estão jogando uma instância específica do jogo […] [sua prática] depende de jogar e formar uma compreensão de como o sistema desse jogo funciona" (LANKOSKI; BJÖRK, 2015, p. 23, tradução nossa). Ao concordar que "a jogabilidade (*gameplay*) em si é uma forma de comunicação social" (SALEN; ZIMMERMAN, 2012a, p. 105), trazer esse aporte metodológico para a análise de um processo midiático mostra-se pertinente para pesquisas no campo da Comunicação.

Os elementos de um jogo são percebidos a partir das primitivas, "os tipos básicos de blocos de construção em um jogo" (LANKOSKI; BJÖRK, 2015, p. 25, tradução nossa), as quais dividem-se em três categorias: a) componentes, tudo aquilo que pode ser manipulado pelo jogador; b) ações, tudo aquilo que o jogador ou o próprio sistema podem fazer; c) objetivos, todas as condições de jogo especialmente significativas para a jogabilidade.

A análise formal de jogabilidade é conduzida por três níveis descritivos consecutivos: "1) descrição das primitivas e suas relações; 2) descrição dos princípios de design; 3) descrição do papel das primitivas e dos princípios de design no jogo" (LANKOSKI; BJÖRK, 2015, p. 27, tradução nossa).

No que se refere à descrição das primitivas, *Life is strange* apresenta uma personagem jogável (Max), objetos cotidianos (álbuns de fotos, tocadores de CD, vasos de plantas, cartazes, camas, cadeiras etc.), personagens coadjuvantes, um diário, uma câmera fotográfica, um telefone celular, cenários (dormitórios, salas de aula, lanchonete, piscina, pátio escolar, ferro-velho etc.) e uma espiral do tempo.

Entre as ações possíveis, o jogador pode se movimentar pelo(s) cenário(s), observando ao seu redor para buscar interagir com objetos e personagens pré-determinados pelo sistema. A interação se dá de diferentes maneiras (há um limite para se relacionar com determinados objetos ou personagens disponibilizado pelo sistema), sendo as mais comuns: obter informações sobre determinado objeto (como ler uma carta, por exemplo), realizar diálogos de múltipla escolha e desfecho, conectar-se com dois (ou mais) objetos e tirar fotografias em ocasiões pré-determinadas pelo sistema. Este, por sua vez, cria estímulos por meio de ações como disparo de cinemáticas em pontos determinados do percurso do jogador, diálogos entre coadjuvantes, ações das personagens coadjuvantes, SMS de personagens coadjuvantes e monólogos interiores da personagem jogável.

O jogador tem como objetivo coletar informações pré-determinadas e tomar decisões em um cenário antes de ser indicado para o próximo. Essas informações podem ser obtidas por meio da interação com objetos ou personagens coadjuvantes. Assim que as condições são atendidas, há um aviso que indica para onde a personagem deve ir caso deseje realizar a próxima missão. Contudo, geralmente o jogador pode explorar o cenário antes de ir para a próxima etapa.

No que diz respeito à descrição dos princípios de design, partimos da premissa de que o "design de jogos é o processo pelo qual um designer de jogos cria um jogo, a ser encontrado por um jogador, a partir do qual surge a interação lúdica significativa" (SALEN; ZIMMERMAN, 2012a, p. 96), e que significativa "é menos sobre a construção semiótica do sentido (como o significado é criado) e mais sobre a experiência emocional e psicológica de habitar um sistema bem projetado de jogo" (SALEN; ZIMMERMAN, 2012a, p. 50).

Nesse sentido, *Life is strange* é um jogo de progressão com elementos de emergência, ou seja, no jogo de progressão "o jogador tem de realizar um conjunto predefinido de ações a fim de completar o jogo" (JUUL, 2019, p. 18), e os elementos de emergência aludem a "um pequeno número de regras que se combinam e produzem um grande número de variações de jogo" (JUUL, 2019, p. 17). Portanto, é por meio da realização da progressão, assim como a identificação com as emergências, que o jogador obtém a interação lúdica significativa.

O design do jogo incorpora a interatividade funcional, "as interações estruturais e funcionais com os componentes materiais do sistema (reais ou virtuais)" (SALEN; ZIMMERMAN, 2012a, p. 75), na interatividade explícita, "a 'interação' no sentido óbvio da palavra" (SALEN; ZIMMERMAN, 2012a, p. 75). Dito em outros termos, o que costumeiramente são menus alheios ao jogo

em si é transformado em elementos diegéticos, tais como uso de *pause* transformado em consulta no diário da personagem jogável.

Ao evocar escolhas, o design intensifica a interatividade cognitiva, "a participação psicológica, emocional e intelectual entre uma pessoa e um sistema" (SALEN; ZIMMERMAN, 2012a, p. 75). Uma vez que as consequências das escolhas – nomeadas por Juul (2019) como elementos emergentes – implicam investimento emocional e psicológico dos jogadores, os desenvolvedores enfocam nessa forma de interatividade, acima de qualquer critério de jogabilidade, como principal elemento de design para garantir a interação lúdica significativa.

Subjacente a esse princípio diretor do design, outras mecânicas são incorporadas como: *point-and-click*, mecânica comum em jogos de coleta de informações; árvore de escolhas, mecânica de ramificações no desenvolvimento do jogo a partir das escolhas feitas pelo jogador; e, como diferencial mecânico do jogo, a habilidade da personagem jogável de reverter o tempo (embora alguns momentos do jogo permitam reversões mais longínquas, o jogador só consegue reverter alguns segundos a seu bel-prazer) para conseguir superar obstáculos ou anular situações que causariam a morte da personagem.

As regras operacionais do jogo, "orientações de que os jogadores precisam para jogar" (SALEN; ZIMMERMAN, 2012b, p. 34), são informadas por meio da HUD (*heads-up display* ou tela de alerta, interface gráfica que é oferecida ao jogador com dados relevantes do ambiente do jogo), com tarefas a serem cumpridas para dar andamento ao jogo. É possível lembrar de informações anteriores por meio do diário da personagem jogável, que contém localizações, descrições de coadjuvantes, registros de pensamentos da personagem jogável – por vezes inacessíveis de outra maneira senão pela consulta do diário –, fotografias, mensagens de texto e demais elementos que compõem o mosaico de informações disponível para que o jogador tome suas decisões.

Na etapa da análise formal da jogabilidade, descrição do papel das primitivas e dos princípios de design no jogo, é possível afirmar que as primitivas são plenamente incorporadas nos princípios de design. Os objetos e elementos coadjuvantes fornecem tanto elementos de progressão quanto de emergência. Um ícone na tela avisa o jogador quando determinada ação tomada irá gerar consequências na história. Essa opção possibilita voltar no tempo e tomar uma decisão diferente. As primitivas operam em uníssono com o princípio significativo proposto pelo jogo, que é a experiência emocional e psicológica gerada por lidar com escolhas. Afinal, mesmo que o jogador possa fazer a personagem voltar no tempo tantas vezes quantas quiser, uma escolha

precisará ser feita para que o jogo progrida. O diário também atua como feedback que permite ao jogador perceber pontos nos quais sua exploração do ambiente e/ou das possibilidades de interação foi incompleta (por exemplo, em fotografias ausentes).

Pensamento histórico: análise estrutural da narrativa em *Life is strange*

Conforme a tela inicial adverte, *Life is strange* "é um jogo cuja história é decidida pelo jogador. As consequências de todas as ações e decisões terão impacto no passado, presente e futuro. Escolha com cuidado" (DONTNOD, 2015, tradução nossa). Observada enquanto obra audiovisual, sua narrativa combina elementos incorporados e emergentes. Nesse contexto, os elementos incorporados são "estruturas narrativas diretamente criadas pelos designers de jogos que servem como uma estrutura para a interação" (SALEN; ZIMMERMAN, 2012c, p. 106), enquanto os elementos emergentes "enfatizam as maneiras como os jogadores interagem com um sistema de jogo para produzir uma experiência narrativa única para cada jogador" (SALEN; ZIMMERMAN, 2012c, p. 106).

O mote da narrativa é a expressão "um único bater das asas de uma borboleta pode ser fundamental para gerar um tornado" (LORENZ, 2000, p. 91, tradução nossa), uma das mais populares no que se refere à introdução da teoria do caos para leigos. Essa premissa é incorporada em diversas camadas da história, como demonstraremos a partir do aporte metodológico da estrutura narrativa mítica (VOGLER, 2015) para analisar tanto as relações arquetípicas entre as personagens quanto o desencadeamento das etapas da trama.

No que diz respeito a arquétipos, Vogler (2015, p. 62) indica que se trata de "uma ferramenta indispensável para entender o objetivo e a função dos personagens em uma história", que tem papel ambivalente, já que são tanto "funções desempenhadas temporariamente pelos personagens para alcançar certos efeitos numa história" (VOGLER, 2015, p. 62) quanto "facetas da personalidade do herói (ou do escritor). Os demais personagens representam possibilidades para o herói, para o bem ou para o mal. Um herói às vezes avança pela história reunindo e incorporando a energia e traços dos outros personagens" (VOGLER, 2015, p. 63).

O autor elenca oito arquétipos mais comuns e fundamentais para criar uma narrativa: *Herói* costuma ser o protagonista da história, a personagem a ser mais transformada no decorrer da narrativa; *Mentor*, figura que treina e orienta o herói; *Guardião do limiar*, indivíduo responsável por testar se o herói é digno de prosseguir sua jornada; *Arauto*, quem traz o desafio ao herói; *Camaleão*, arquétipo da instabilidade e da mudança, responsável por trazer suspeita e suspense para a trama;

Sombra, faceta obscura, contraponto do herói luminoso; *Aliado*, personagem complementar ao herói, dotada de características que o herói não possui, mas que são necessárias para prosseguir na jornada; e *Pícaro*, personagem que incorpora a travessura e atua como alívio cômico nas narrativas.

Dez personagens compõem o núcleo principal de *Life is strange*, conforme evidenciado pelo destaque no diário da protagonista (Figura 2). Embora existam outras personagens na narrativa, elas não serão abordadas nesta análise devido ao seu papel predominantemente figurante.



Figura 2: Personagens de *Life is strange*.
Fonte: Dondnot (2015).

Max atende ao arquétipo de heroína, cujas funções narrativas são: criar identificação com o público; crescer no decorrer da história; agir; sacrificar-se; e lidar com a morte. Ao assumir os jogos como retórica cultural, observa-se que seu design "é uma representação das ideias e dos valores de um determinado tempo e lugar" (SALEN; ZIMMERMAN, 2012d, p. 35). Nesse sentido, o comportamento e os dilemas da adolescente Max são representativos desse público específico, seja porque compartilha (ou compartilhou) um contexto similar, seja porque é suficientemente educada por diversas narrativas estadunidenses a criar uma sensação de familiaridade com o cotidiano universitário daquele país, mesmo que a plateia não faça parte desse mesmo ambiente. Além disso, Max irá se descobrir e desenvolver durante a trama. Como protagonista, desempenha a ação para que a história progrida –

algo muito evidente em ludonarrativas, dado que o jogador controla as ações da protagonista. Os riscos e sacrifícios, herança das tragédias helênicas, cabem também à Max, uma introspectiva estudante de fotografia – observado em seu estilo focado em selfies feitas em nostálgicas câmeras instantâneas.

Jefferson – professor de Max –, no primeiro momento, exerce papéis comuns a um mentor: ensinar, presentear, conscientizar, motivar, plantar informações e iniciar sexualmente. Além disso, entrega um convite para que Max participe de um concurso de fotografia. Esse é um grande estímulo para a protagonista alavancar uma carreira artística, motivo que a levou para aquela universidade, e também vencer sua timidez e insegurança para protagonizá-la, conforme lembra seu professor. O papel de iniciação sexual conduz Jefferson ao arquétipo derradeiro sob o qual repousa, a sombra – força motriz do conflito da trama. Jefferson é, na verdade, um assassino serial, responsável pelo desaparecimento de outras pessoas da cidade fictícia de Arcadia Bay, que abusa física e psicologicamente de suas vítimas, fotografando-as em poses sexualizadas, antes de assassiná-las.

Kate – colega de classe de Max – é exposta sexualmente em um vídeo que viraliza, motivando Max a descobrir quem dopou sua amiga para gravá-lo – o que envolve Max na trama dos desaparecimentos orquestrados por Jefferson. Além disso, a religiosa Kate testa a moralidade de Max, cumprindo tanto o papel arauto quanto de guardiã do limiar.

Victoria – colega de classe de Max – exerce a função de sombra, mais focada no aspecto psicológico que no dramático. Nesse sentido, representa tudo o que Max reprime em si mesma, de maneira a manifestar-se como antítese moral da protagonista.

Nathan – colega de classe de Max – é outro dos aspectos sombrios dramáticos. Graças à imunidade que sua poderosa família goza na cidade, é um *bully*. No decorrer da trama, fica evidente que Nathan é parceiro dos crimes de Jefferson, além de ser responsável pelo abuso de Kate.

David – padrasto de Chloe e segurança da universidade – é um camaleão cuja função é gerar suspense na trama. No início da história parece uma personagem sombra. Contudo, com o desenvolvimento da narrativa, além de camaleão, David é colocado no papel de guardião do limiar, testando Max no que diz respeito ao atendimento às normas legais.

O Diretor da universidade exerce função similar. Contudo, o movimento é reverso: inicia a trama como guardião do limiar e vai progressivamente se tornando suspeito, até que deixa a função de guardião para se tornar camaleão.

Warren – colega de classe de Max – exerce a função dupla de mentor, motivando e plantando informações preciosas para o desenvolvimento da história, e de pícaro, criando alívios cômicos para a trama.

Chloe, além de pícaro, é também aliada e o principal arauto da narrativa – seja por buscar sua amiga desaparecida Rachel (outro arauto da história), e com isso motivar Max, seja por ser a única a saber sobre o poder da protagonista de voltar no tempo e incentivá-la a buscar uma solução para a catástrofe prevista. Chloe também desempenha um papel de camaleoa, e a percepção de Max sobre ela oscila entre interesse amoroso e pessoa egocêntrica a ser evitada.

Joyce – mãe de Chloe – incorpora o aspecto de mentora, já que é uma das principais referências morais de Max. Uma vez que a mãe de Max é praticamente ausente da trama (com interlocuções ocasionais via SMS), Joyce atua como uma imagem maternal ao demonstrar carinho e preocupação pelas atitudes da protagonista.

Frank – um traficante local – é um camaleão por excelência, atuando como figura ambígua no decorrer de toda a narrativa, ora ameaçando a protagonista, ora ajudando. Dependendo das escolhas do jogador, pode pender mais para uma ou outra direção. É parte do arco narrativo centrado no desaparecimento de Rachel.

As narrativas, além das relações entre arquétipos, também podem ser analisadas como uma sucessão de etapas. Vogler (2015) adapta a jornada do herói de Joseph Campbell para um formato mais condizente com as necessidades da cultura de massa. Para isso, simplifica algumas etapas, mas ainda atento ao fato de que as "narrativas construídas segundo o modelo da Jornada do Herói contam com um apelo que pode ser sentido por todos, pois jorram de uma fonte universal do inconsciente compartilhado e refletem as preocupações universais" (VOGLER, 2015, p. 43). O motivo disso é que "essas histórias, verdadeiros mapas da psique, são modelos precisos das engrenagens da mente humana, psicologicamente válidos e emocionalmente realistas, mesmo quando retratam eventos fantásticos, impossíveis ou irreais" (VOGLER, 2015, p. 43).

A jornada vogleriana é dividida em 12 estágios, agrupados em três atos: estágios 1 a 5 (1º ato); estágios 6 a 9 (2º ato); e estágios 10 a 12 (3º ato). Vogler (2015) sintetiza os estágios da jornada:

> 1. Heróis são introduzidos no MUNDO COMUM, onde
> 2. recebem o CHAMADO À AVENTURA.
> 3. Ficam RELUTANTES no início ou RECUSAM O CHAMADO, mas
> 4. são incentivados por um MENTOR a

> 5. CRUZAR O PRIMEIRO LIMIAR, e entram no Mundo Especial, onde
> 6. encontram PROVAS, ALIADOS E INIMIGOS.
> 7. APROXIMAM-SE DA CAVERNA SECRETA, cruzando um segundo limiar
> 8. onde passam pela PROVAÇÃO.
> 9. Tomam posse da RECOMPENSA e
> 10. são perseguidos no CAMINHO DE VOLTA ao Mundo Comum.
> 11. Cruzam o terceiro limiar, vivenciam uma RESSURREIÇÃO e são transformados pela experiência.
> 12. RETORNAM COM O ELIXIR, uma bênção ou tesouro para beneficiar o Mundo Comum. (p. 57-58)

Para exemplificar o desencadeamento da trama dentro de uma estrutura narrativa ramificada, apresentamos o caminho resultante de nossas escolhas ao fruir de *Life is strange*. Embora outras narrativas sejam possíveis, a intenção aqui é apresentar uma das narrativas, de maneira concreta, para o leitor.

No que diz respeito aos passos da jornada de *Life is Strange*, iniciamos com o mundo comum, que apresenta uma adolescente que, após cinco anos vivendo em uma grande cidade, retorna, em 2013, para a pequena Arcadia Bay, cidade fictícia do litoral dos Estados Unidos, para estudar fotografia. Certo dia, durante a aula prevê que um tornado atingiria a cidade e descobre sobre o abuso sofrido por Kate. Logo depois, enquanto fotografava uma borboleta no banheiro (Figura 3), assiste a Nathan matar Chloe após uma discussão. Nesse momento, descobre que consegue voltar no tempo e impede o assassinato – momento em que ocorre o chamado à aventura de Max.



Figura 3: Fotografia da borboleta.
Fonte: Dondnot (2015).

Após a recusa do chamado, Jefferson motiva Max a ser protagonista de sua vida. Embora Jefferson se referisse à vida artística, o conselho acaba ajudando Max a contar para Chloe sobre seus poderes e visão. Surpreendentemente, começa a nevar num dia quente – e tal fenômeno climático incoerente reforça a vinda de um tornado. Assim ocorre a travessia do primeiro limiar, já que a protagonista compreende que é responsável por descobrir o que irá ocorrer e como impedir – assim como usar seus poderes para descobrir sobre o desaparecimento de Rachel e o abuso sofrido por Kate.

Dando início ao segundo ato da narrativa, Max aprende a utilizar seus poderes, descobre suas limitações e (re)estabelece sua aliança com a amiga de infância Chloe. A aproximação da heroína da caverna oculta é o suicídio de Kate, que demonstra a incapacidade de a protagonista alterar completamente a ordem dos fatos, apesar de seu poder. Ao mesmo tempo, Jefferson começa a se desvelar no papel de sombra.

Na sequência de desgastes emocionais com Chloe, Max acaba descobrindo uma segunda camada de seu poder: olhando para fotografias, pode voltar para o instante em que a foto foi tirada. Assim, volta no tempo no momento em que o pai de Chloe faleceu para impedir a morte dele. Ao conseguir, volta para o presente e vive sua maior provação: ele continua vivo, porém Chloe está paralisada por ter sofrido um acidente. Abalada com as consequências de seus atos, Max atende ao pedido da amiga pela eutanásia. Volta para o passado e desfaz todas as mudanças para impedir a morte do pai de Chloe, na esperança de sua amiga estar bem no presente. Sua recompensa é ter a amiga de volta. Max começa a entender que o uso de seu poder gera consequências drásticas.

Na entrada do terceiro ato, Chloe é assassinada por Jefferson, que prende Max e Victoria. Max utiliza seus poderes para desfazer a teia de eventos que matou a amiga e a deixou vítima de Jefferson, mas está presa em um *looping* temporal, com dificuldades de voltar.

Durante esse processo, vivencia o tornado atingindo a cidade. Nesse momento, passa a ter certeza de que o tornado é consequência direta de suas alterações temporais. Quando ressurge momentos antes de a amiga ser assassinada, Max tem seu dilema derradeiro: voltar no tempo pela última vez, deixando de fazer a primeira alteração temporal (impedir que Chloe morra quando tirava a foto da borboleta), ou não voltar e deixar o tornado atingir a cidade.

É importante ressaltar que, dados os aspectos incorporados e emergentes da narrativa de *Life is strange*, este desencadeamento pode ser alterado de acordo

com as escolhas do jogador. Por conta disso, ao final de cada capítulo (Figuras 4 a 8), as escolhas principais e secundárias tomadas na narrativa são exibidas, acompanhadas da estatística, em comparação com as dos outros jogadores.

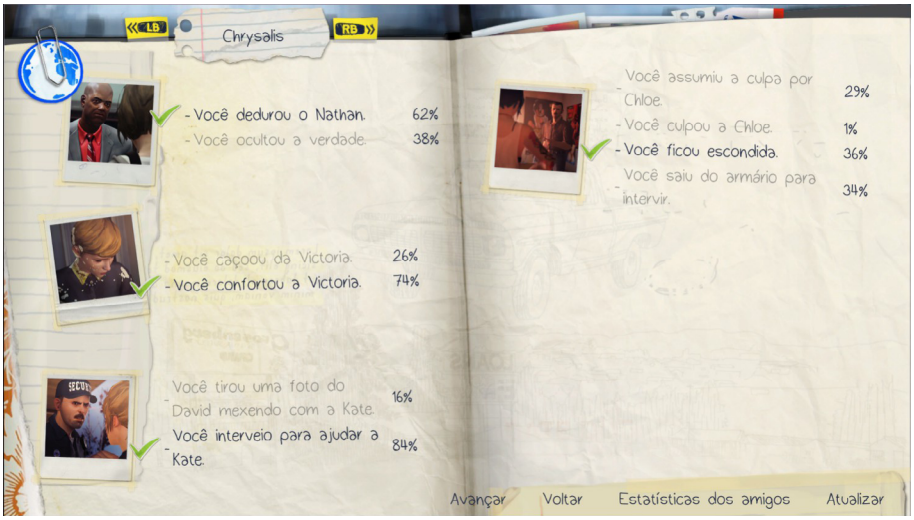


Figura 4: Escolhas principais no episódio 1 "Chrysalis".

Fonte: Dondnot (2015).

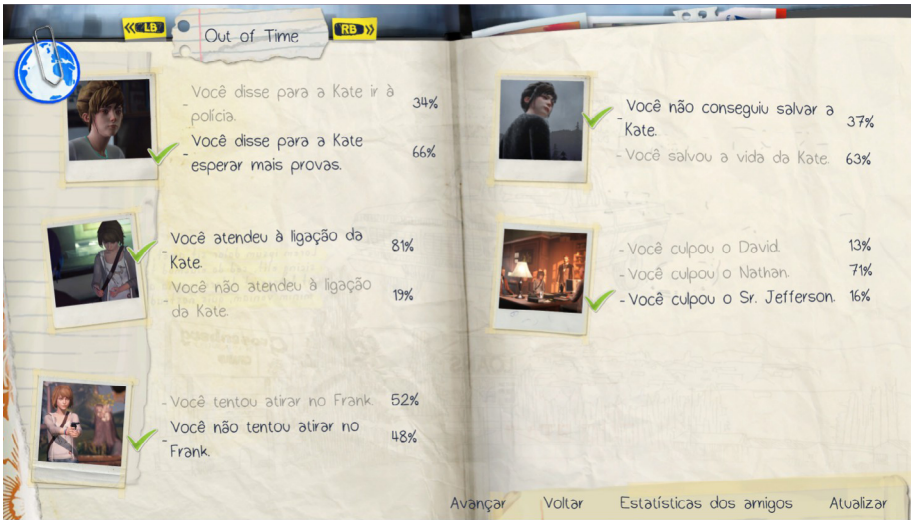


Figura 5: Escolhas principais no episódio 2 "Out of Time".

Fonte: Dontnod (2015)



Figura 6: Escolhas principais no episódio 3 "Chaos Theory".
Fonte: Dontnod (2015).

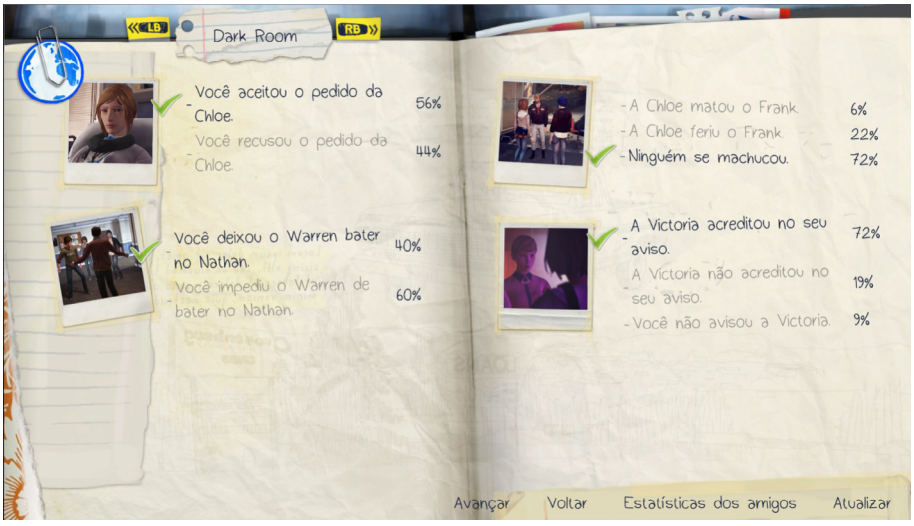


Figura 7: Escolhas principais no episódio 4 "Dark Room".
Fonte: Dontnod (2015).

Life is strange toma a célebre citação de Edward Lorenz não apenas como premissa para a criação da narrativa, mas a explicita de maneira metafórica e literal. As decisões do fruidor são elementos emergentes que alteram a história de maneira inesperada, assim como a borboleta voando no banheiro da universidade é o estopim para a emergência de um tornado, quatro dias depois.

Considerações finais

Flusser (2019) é enfático em afirmar que a condição existencial do indivíduo pós-histórico é a de jogador: "Para captarmos o 'estar no mundo' do jogador, do *homo ludens*, vale observar os gestos do *produtor de filmes*" (p. 112). O produtor de filmes, de acordo com o ensaísta, tem acesso tanto ao processo circular da filmagem quanto ao produto linear que é o filme. Ao realizar a montagem, oscila entre a circularidade e a linearidade conforme seu interesse. Nesse sentido, aponta que "o mágico pensa e age circularmente, o homem histórico linearmente. O produtor de filmes pensa e age de forma para a qual linha e círculo não passam de duas estruturas igualmente disponíveis. A sua consciência supera magia e história igualmente" (FLUSSER, 2019, p. 114-115). Ao nosso ver, é esse o dilema derradeiro em *Life is strange* (Figura 8).



Figura 8: Escolha principal no episódio 5 "Polarized".
Fonte: Dontnod (2015).

Seguir a linearidade e sacrificar Arcadia Bay é optar, paradoxalmente, pelo pensamento circular. Causa e consequência não têm relação direta e irrevogável; a flecha disparada volta atrás. É a percepção de que o passado aceita (re)edição. Voltar no tempo e sacrificar Chloe, por sua vez, é optar, paradoxalmente, pelo pensamento linear. É assumir a linearidade do tempo ao voltar no tempo e, com isso, experimentar tudo de novo pela primeira vez. Afinal, nesse passado concreto, Chloe não está mais viva, diferentemente do passado que

Max experimentou e tem memória, confirmado aparentemente por seu diário, embora não tenha acontecido. Tudo foi salvo, exceto a pessoa amada.

É justamente essa condição de existência sem solo firme, sem fundamento – uma existência, por excelência, absurda –, que caracteriza a pós-história (FLUSSER, 2019). Podemos ser lineares e circulares ao nosso bel-prazer; mas qualquer uma dessas escolhas (não) implica consequências.

O jogador de *Life is strange* compartilha desse diagnóstico. Uma narrativa com começo, meio e fim flui linearmente. Há sempre a possibilidade de clicar em *novo jogo* e, circularmente, (re)começar, o que pode se desenvolver rumo ao mesmo fim ou a um novo. O dilema fundamental de Max é a oportunidade do jogador de *Life is strange*. Assim como ela pode voltar no tempo quantas vezes quiser para realizar escolhas diferentes. Mas, para que a história prossiga, um caminho (ao custo de suas devidas consequências) deve ser tomado.

As escolhas não são ilimitadas, mas programadas (FLUSSER, 2019). Quando a única escolha no final do jogo é sacrificar Arcadia Bay ou Chloe, temos, de fato, escolha? Nossas decisões no decorrer do jogo são, de fato, significativas? Para Flusser (2019), "o produtor de filmes produz programas em função de metaprogramas. Nisso se distingue de Deus. Que é programador programado. É jogador jogado. Transcende a história, mas a transcende em função de eventos programados. É funcionário, não emancipado" (p. 115).

Escapar das amarras dos programas é possível. A maioria dos jogadores sabe fazê-lo – os trapaceiros, certamente. Desprogramar o aparelho não é uma abstração. Max adverte nesse sentido (Figura 9).



Figura 9: *Selfie(s)*.
Fonte: DONTNOD (2015).

Assim como as diversas selfies de Max, que formam um mosaico que configura uma nova selfie, somos múltiplos por sermos lineares-circulares. Nesse aspecto reside nossa liberdade: "somos programados para sermos *homines ludentes*. Mas isto não implica necessariamente sermos funcionários robotizados, objetos. Podemos, igualmente, ser jogadores que jogam em função do outro" (FLUSSER, 2019, p. 181). Max não é sujeito, tampouco objeto, de suas escolhas: ela se projeta, se lança na direção do outro. Dessa maneira, aparece a moral da história e o fim de jogo que ela apresenta: intersubjetividade – termo central para compreender o horizonte ético do pensamento de Flusser (QUIROGA; POLICENA, 2020). Sua escolha derradeira é orientada aos outros – seja Arcadia Bay ou Chloe. É aí que reside seu verdadeiro poder. E o nosso.

Daí a principal potência do jogador pós-histórico de *Life is strange*: ir além daquilo que foi programado. Essa metainteratividade – uma "interatividade além do objeto; ou a participação na cultura do objeto", caracterizada por uma "interação fora da experiência de um sistema projetado" (SALEN; ZIMMERMAN, 2012a, p. 76) – denuncia o quão infra-humanos são os programas (FLUSSER, 2019): a programação é incompetente para programar tantas escolhas quanto a complexidade humana é capaz de imaginar.

Life is strange é, como todo jogo *single-player*, uma experiência solipsista *per se*; fechada e, portanto, limitada. Mas os humanos, jogadores que o operam, não são. Enquanto sujeitos, podem intersubjetivar-se, projetar-se uns aos outros. Os desenvolvedores parecem saber disso. As Figuras 4 a 8 demonstram o percentual de pessoas que escolheu determinada opção, assim como uma opção de consulta às escolhas de amigos que também jogaram.

É nesse contexto que ocorre um convite para um meta-jogo, que caracteriza a interação lúdica social (SALEN; ZIMMERMAN, 2012c). Os jogadores têm a oportunidade de dialogar, ou seja, processar novas informações (FLUSSER, 2014) não contidas na programação de *Life is strange*; conversar sobre o que aconteceria se outras opções estivessem à mesa; escrever artigos como este; jogar no sentido de desenvolver novos mosaicos; interagir uns com os outros. Afinal, "jogar um jogo não é um ato de imersão simples, mas um ato de comunicação constante sobre o ato de jogar em si" (SALEN; ZIMMERMAN, 2012d, p. 93).

Nesse contexto repousa o projeto flusseriano para o indivíduo intersubjetivo pós-histórico: utilizar-se da sociedade telemática (FLUSSER, 2014) pautada pelas telecomunicações e pela informática – tão bem expressos no binômio *video-game* – para possibilitar, e não impedir, diálogos humanos.

Referências

DONTNOD Entertainment. *Life is strange*. London: Square Enix, 2015. 1 jogo eletrônico.

FALCÃO, T.; MARQUES, D.; MUSSA, I. "#BoycottBlizzard: capitalismo de plataforma e a colonização do jogo". *Contracampo*, Niterói, v. 39, n. 2, p. 59-78, 2020.

FLANAGAN, M.; NISSENBAUM, H. *Values at play*: valores em jogos digitais. São Paulo: Blucher, 2016.

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

FLUSSER, V. *Filosofia da caixa preta*: ensaios para uma filosofia da fotografia. São Paulo: É Realizações, 2018.

FLUSSER, V. *Pós-história*: vinte instantâneos e um modo de usar. São Paulo: É Realizações, 2019.

HEILMAIR, A. F. "Um mapa da comunicologia. Os fundamentos do estudo da comunicação humana segundo Vilém Flusser". *Cuyo – Anuario de Filosofía Argentina y Americana*, Mendoza, v. 37, p. 45-71, 2020.

IUAMA, T. R.; POSTALI, T. "O uso de transmídia na indústria de jogos digitais: um estudo sobre a franquia The Last of Us". *Paradoxos*, Uberlândia, v. 5, n. 2, p. 200-215, 2020.

JUUL, J. *Half-real*: videogames entre regras reais e mundos ficcionais. São Paulo: Blucher, 2019.

KÜNSCH, D. A. "A comunicação, a explicação e a compreensão: ensaio de uma epistemologia compreensiva da comunicação". *Líbero*, São Paulo, v. 17, n. 34, p. 111-122, 2014.

LANKOSKI, P.; BJÖRK, S. "Formal analysis of gameplay". *In*: LANKOSKI, P.; BJÖRK, S. (ed.). *Game research methods*: an overview. Pittsburgh: ECT Press, 2015. p. 23-35.

LORENZ, E. "The butterfly effect". *In*: ABRAHAM, R.; UEDA, Y. (ed.). *The chaos avant-garde*: memories of the early days of chaos theory. Singapore: World Scientific, 2000. p. 91-94.

QUIROGA, T.; POLICENA, G. "O Outro da comunicação: intersubjetividade em Vilém Flusser". *InTexto*, Porto Alegre, v. 1, n. 51, p. 146-165, 2020.

SALEN, K.; ZIMMERMAN, E. *Regras do jogo*: fundamentos do design de jogos. Principais conceitos. São Paulo: Blucher, 2012a. v. 1.

SALEN, K.; ZIMMERMAN, E. *Regras do jogo*: fundamentos do design de jogos. Regras. São Paulo: Blucher, 2012b. v. 2.

SALEN, K.; ZIMMERMAN, E. *Regras do jogo*: fundamentos do design de jogos. Interação lúdica. São Paulo: Blucher, 2012c. v. 3.

SALEN, K.; ZIMMERMAN, E. *Regras do jogo*: fundamentos do design de jogos. Cultura. São Paulo: Blucher, 2012d. v. 4.

VOGLER, C. *A jornada do escritor*: estrutura mítica para escritores. São Paulo: Aleph, 2015.

submetido em: 16 jul. 2021 | aprovado em: 12 nov. 2021

DOI: 10.11606/issn.2013-7114.sig.2022.174752

A escola francesa de som direto: Jean-Pierre Ruh e Éric Rohmer

French school of direct sound: Jean-Pierre Ruh and Éric Rohmer

Sérgio Puccini[1]

[1] Professor adjunto do Bacharelado em Cinema e Audiovisual, do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens do Instituto de Artes e Design da UFJF e do International Master in Cinema Studies – IMACS/PPGACL. Graduado em Artes Plásticas pela Universidade Estadual de Campinas, é mestre e doutor em Multimeios pela Universidade Estadual de Campinas. E-mail: sergio.puccini@ufjf.edu.br

Resumo: O artigo trata de um dos mais destacados representantes da escola francesa de som direto, o técnico Jean-Pierre Ruh, a partir de seu trabalho com o cineasta Éric Rohmer nos filmes *Ma nuit chez Maud* (*Minha noite com ela*, 1969), *Le genou de Claire* (*O joelho de Claire*, 1970) e *L'amour l'après-midi* (*Um amor à tarde*, 1972). Tendo como principal base os depoimentos do próprio Jean-Pierre Ruh, pretendemos focar em questões caras à escola do som direto, principalmente no que tange aos sons fora de campo, às imperfeições de som, e aos sons ordinários, entendidas dentro de uma concepção que valoriza uma verdade e uma singularidade do som no filme. Observou-se que cada filme possui uma particularidade própria, assim como um som único, e todos exploram as vozes sempre projetadas no espaço, fechado ou aberto, o que acrescenta uma informação de perspectiva e profundidade.
Palavras-chave: som; som direto; Jean-Pierre Ruh; Éric Rohmer.

Abstract: The article focuses on one of the most prominent representatives of the French direct sound school, the technician Jean-Pierre Ruh, from his work with the filmmaker Éric Rohmer in the films *Ma nuit chez Maud* (*My night at Maud's*, 1969), *Le genou de Claire* (*Claire's knee*, 1970) and *L'amour l'après-midi* (*Chloe in the afternoon*, 1972). Based on testimonies by Jean-Pierre Ruh himself, we intend to focus on key issues for the direct sound school, especially with regard to the exploration of the off-screen sounds, sound imperfections, and the ordinary sounds, understood within a conception that values a truth and a singularity of the sound in the film. We observed that each movie has its own particularity and its unique sound, and all of them explore the voices projected into the space, open or closed, which adds a perspective and depth information.
Keywords: sound; direct sound; Jean-Pierre Ruh; Éric Rohmer.

Introdução

Este artigo é desdobramento de um projeto de pesquisa que teve como foco o técnico de som francês Antoine Bonfanti[2]. Estudos dedicados às técnicas e tecnologia do cinema têm sido mais frequentes no campo ligado à historiografia como atestam os trabalhos em torno da associação de pesquisadores Technès, coordenada por André Gaudreault (Universidade de Montreal), Gilles Mouëllic (Universidade de Rennes 2) e Laurent Le Forestier (Universidade de Lausanne). Nosso interesse é enfocar o trabalho daqueles que se utilizam das técnicas e tecnologias do cinema, os profissionais técnicos, figuras muitas vezes anônimas dentro dos estudos e das críticas de cinema. Nossa abordagem enfatiza aspectos ligados ao processo de criação e como o repertório e a concepção de trabalho desses técnicos contribui para a forma final do filme. Assim, entendemos o profissional técnico também como um profissional de criação.

Neste artigo, abordaremos o trabalho do destacado técnico de som direto francês Jean-Pierre Ruh, falecido em 2006. Mais especificamente, iremos nos deter na sua relação com o cineasta Éric Rohmer. No que concerne aos objetivos deste artigo, vamos nos ater a três filmes, da lista de cinco, envolvendo Jean-Pierre Ruh e Éric Rohmer. São eles: *Ma nuit chez Maud* (*Minha noite com ela*, 1969), *Le genou de Claire* (*O joelho de Claire*, 1970) e *L'amour l'après-midi* (*Um amor à tarde*, 1972), de Éric Rohmer.

Como um dos integrantes da nouvelle vague francesa, Éric Rohmer é um cineasta já bastante estudado, tema de inúmeros artigos, teses, biografias e análises críticas de sua extensa obra[3]. Só para ficarmos nos estudos mais recentes publicados no Brasil, podemos citar o artigo de Luíza Alvim (2018), *Performances musicais em filmes de Rohmer, Truffaut e Godard dos anos 60*, a dissertação de mestrado de Alexandre Rafael Garcia (2019), *Contos morais e o cinema de Éric Rohmer*, defendida no Programa de Pós-Graduação em Multimeios/Unicamp e posteriormente publicada como livro, além de um *paper* de Marina Takami (2013), *Comentários sobre o som na obra de Éric Rohmer*, apresentado no XVI Encontro da Socine (Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual), em 2012. Esses três trabalhos possuem em comum o fato de darem algum destaque para técnicos de som direto

[2] Pesquisa desenvolvida como estágio de pós-doutorado, junto à Universidade Sorbonne Nouvelle – Paris 3, entre 2015 e 2016, em que estudamos o trabalho de Antoine Bonfanti em documentário. Essa pesquisa contou com financiamento da Fapemig.

[3] Uma consulta em sites como Theses.Fr (https://bit.ly/34qJ2Wn) ou da Biblioteca da Cinemateca Francesa (https://bit.ly/33dQQKB) dão uma boa dimensão dos trabalhos já publicados sobre o cineasta.

(Jean-Pierre Ruh, Pascal Ribier e Georges Prat). No entanto, os nomes aparecem sempre como periféricos, uma vez que o interesse central dos estudos vem a ser o cineasta Rohmer. A proposta deste artigo é justamente trazer para o primeiro plano de interesse as ideias e concepções sobre som de Jean-Pierre Ruh. Nossa intenção é evidenciar aspectos caros às técnicas do som direto, como o trabalho do som fora de campo, as imperfeições de som, e a valorização daquilo que chamaremos aqui de sons ordinários[4], sons que habitam um espaço periférico da faixa sonora, oriundos da abertura do microfone para o mundo, e que aparentemente não possuem grande importância na composição estética e narrativa do filme. Em torno de tudo isso, está uma concepção de som que valoriza o aspecto realista, de uma verdade contrária à limpeza e inteligibilidade de outras escolas de som, como a escola americana.

Os três filmes escolhidos para análise são marcados por cenas de conversa, uma das principais características da filmografia de Rohmer. Nessas cenas, temos uma grande variação do número de pessoas envolvidas, sendo mais comuns cenas que envolvem apenas duas pessoas. Em *Ma nuit chez Maud*, nos concentraremos no trabalho da captação das vozes em *off* e da questão da perspectiva espacial estabelecida pelo som na relação com a imagem, fruto direto do modo de captação sonora escolhido por Ruh. Em *Le genou de Claire*, a análise se deterá na questão dos ruídos de fundo, a ambiência e os sons ordinários que invadem a tomada, sinalizando uma abertura para o mundo via captação do som pelo microfone. Por fim, em *L'amour l'après-midi*, voltaremos a analisar a captação da voz, mas dessa vez, atentos a sons produzidos pela boca, ruídos mínimos que possuem importância central para Jean-Pierre Ruh. Com isso, buscamos também ressaltar não apenas as semelhanças, mas também as diferenças de som nos três filmes, obtidas graças a uma variação no trabalho de captação e mixagem.

Jean-Pierre Ruh e a escola francesa de som direto

Seguindo uma tradição que se inicia já nos primórdios do cinema sonoro, com Jean Renoir, Marcel Pagnol e Julien Duvivier (BARNIER, 2011)[5], a escola francesa de som direto ganha novo impulso nos anos 1960 graças ao surgimento

[4] Michel Chion chama de *sons-em-si*, conceito próximo do que estamos chamando de sons ordinários, que se originam de intrusões do acaso, na captação de som direto, "que não estão integrados na trama narrativa e que começam a existir por si mesmos" (CHION, 2011, p. 87).

[5] Vale lembrar que até os anos 1950, a captação de som utilizava suporte ótico, que exigia a presença de um caminhão de som para a captação em ambientes externos. Sobre esse assunto ver, por exemplo: Barnier (2011); Souza (2010).

dos gravadores magnéticos portáteis, advento que marca uma nova produção de documentários e terá impacto nos filmes de ficção do período[6]. Na França, essa escola terá em Antoine Bonfanti um de seus mais conhecidos representantes. Um dos campos de forte atuação de Bonfanti foi justamente o da formação de novos técnicos de som, graças aos inúmeros cursos que ministrou ao longo de sua vida (PUCCINI, 2017; PUCCINI, 2020). Segundo as palavras do próprio Bonfanti (PIMENTEL; VASCONCELOS, 1985), Jean-Pierre Ruh veio a ser um dos técnicos que ele ajudou a formar e que teria destacada carreira como técnico de som direto, sendo um dos mais radicais defensores da prática. Diz Ruh:

> A escola de som direto é francesa, começou com Antoine Bonfanti. Seguiram Bernard Aubouy, Pierre Gamet e Pierre Lenoir, eu mesmo. Nós adquirimos nesse campo um conhecimento, uma desenvoltura. A técnica e as ferramentas são simples. Basta dominar o vento, a chuva, trabalhar muito depressa, encontrar microfones correspondentes às dificuldades técnicas, manter-se coerente com o quadro imagem, ser inteligível, saber jogar com os sons e os ruídos úteis e inúteis. Devemos apagar passos, rumores que perturbam. (SEGURA; MOURIÈS, 2005, p. 41, tradução nossa)[7]

Formado pela École Française de Radioélectricité (EFR), atualmente Efrei (*École d›ingénieur généraliste en informatique et technologies du numérique*), Jean-Pierre Ruh iniciou sua carreira profissional em som trabalhando na Pathé-Actualités, entre 1966 e 1969. Para Ruh, o trabalho em reportagens seria fundamental em sua formação, o que, segundo ele, representou "Uma abertura extraordinária para a vida e para o mundo." (BRISSON, 1984, p. 26, tradução nossa). Ruh também fundou, em 1973, a sociedade Elison, especializada em pós-produção sonora, além de oferecer aluguel de equipamentos de som (BRESCHAND; MORRISSEY, 2006). Além da carreira profissional no cinema, Jean-Pierre Ruh atuou ativamente em atividades de ensino, seguindo a trajetória de Antoine Bonfanti, tendo ministrado cursos nas escolas Louis Lumière, La Fémis (*École Nationale Supérieure des Métiers de l›Image et du Son*), assim como na Escola Internacional de Cinema e Televisão (*Escuela Internacional de Cine y TV* – EICTV) em Cuba.

Ao longo de mais de trinta anos de carreira, Jean-Pierre Ruh se destacou entre os nomes dos técnicos de som direto, campo a que dedicou integralmente seu trabalho.

[6] Sobre esse assunto ver Marie (2013), artigo em que o autor apresenta um panorama da utilização do som direto nos filmes de ficção franceses dos anos 1960, partindo do seu contato com os canadenses.

[7] Todas as traduções apresentadas neste artigo foram feitas pelo autor.

Entre os vários diretores com quem trabalhou, destacam-se Alain Resnais, Michelangelo Antonioni, Wim Wenders, Jean Eustache, Philippe Garrel, Roman Polanski, Jean-Luc Godard, François Truffaut, Andrzej Wajda, Jean-Jacques Beineix, Claude Lelouch, Sergio Leone. De todos, Jean-Pierre encontrou em Marco Ferreri uma de suas parcerias mais duradouras, tendo com ele realizado onze filmes, parceria que se inicia com *La grande bouffe* (*A comilança*, 1973), de Marco Ferreri, cuja gravação do som foi ainda em sistema óptico de 35 mm, posto que Ferreri ainda desconfiava do gravador magnético Nagra (BRESCHAND, MORRISSEY, 2006).

Jean-Pierre Ruh e Éric Rohmer

Para Ruh, no entanto, o encontro com Éric Rohmer para a realização de *Ma nuit chez Maud* seria o momento mais decisivo em sua trajetória profissional: "foi em torno desse filme que toda a minha carreira se orientou já que me tornei um incondicional do som direto" (HERPE, 2007, tradução nossa), diz Jean-Pierre Ruh.

> O som direto foi uma revelação para Rohmer e para mim, notadamente naquilo que concerne a importância dos sons *off*. […] Ao contrário do que dizem, a *nouvelle vague* e Godard não abraçaram tanto assim o som direto; foi Rohmer quem percebeu tudo aquilo que poderíamos fazer, com tudo o que implica de imperfeições, com as respirações, os fundos de ambiência, a acústica do lugar. (HERPE, 2007, tradução nossa)

Ainda, segundo Ruh:

> Rohmer foi o primeiro que soube compreender a riqueza do som direto e admitir também suas restrições técnicas. Fazer o som direto não significa nada se o diretor não compreender que é necessário pensar, antes mesmo da filmagem, que ele deve preparar a banda sonora da mesma maneira como ele prepara a decupagem das imagens tanto no que se refere ao trabalho com os atores como também dos espaços de filmagem. (BRISSON, 1984, p. 26, tradução nossa)

A parceria entre Éric Rohmer e Jean-Pierre Ruh se estendeu por cinco filmes ao longo de quase dez anos: *Ma nuit chez Maud* (*Minha noite com ela*, 1969), *Le genou de Claire* (*O joelho de Claire*, 1970), *L'amour l'après-midi* (*Um amor à tarde*, 1972), *Die Marquise von O…* (*A Marquesa d'O*, 1976), *Perceval le gallois* (*Perceval, o galês*, 1978), de Éric Rohmer. Após *Perceval*, Rohmer passa a contar com o técnico Georges Prat, que costumava trabalhar com Jean-Pierre Ruh com regularidade, fazendo parte da mesma escola de som. No entender de Ruh, Rohmer quis experimentar

a alternância da equipe técnica a fim de evitar um certo acomodamento que pode resultar de uma longa convivência de trabalho (HERPE, 2007)[8].

Ma nuit chez Maud

Ma nuit chez Maud é o terceiro filme da série de seis contos morais de Rohmer (o quarto a ser filmado[9]). O filme gira em torno de Jean-Louis, interpretado por Jean-Louis Trintignant, recém-chegado à cidade de Clermont, onde trabalha como engenheiro da Michelin. Católico praticante, aos poucos Jean-Louis vai se ambientando à cidade. Um de seus primeiros encontros é com a jovem Françoise, com quem flerta discretamente durante uma missa. A partir desse encontro, Jean-Louis estabelece como objetivo de vida se casar com Françoise, objetivo que orientará toda a sua conduta ao longo do filme. Como católico, Jean-Louis possui fortes convicções morais que giram em torno do casamento e da fidelidade entre o casal. Essa convicção vai ser posta à prova quando ele conhece Maud, interpretada pela atriz Françoise Fabian, amiga de seu amigo Vidal (Antoine Vitez), com quem havia se encontrado por acaso em um bar. Jean-Louis resiste ao assédio de Maud. Porém, os dois acabam desenvolvendo uma breve relação de amizade. Após deixar o apartamento de Maud, Jean-Louis reencontra Françoise ao acaso na rua, toma a iniciativa de se aproximar dela e a partir daí os dois iniciam a relação que vai resultar em um casamento e em um filho, conforme nos informa a cena final do filme.

Ma nuit chez Maud é um filme centrado na voz e na palavra, característica presente em boa parte da filmografia de Rohmer, como disse ele mesmo, os personagens estão sempre "intoxicados pelas palavras" (HANDYSIDE, 2013, p. 68, tradução nossa). As principais cenas do filme são cenas de conversa e, em sua maioria, cenas que se passam em ambientes internos. As cenas externas, que poderiam render maiores problemas para a captação do som, são cenas curtas. A sequência principal e a mais longa, a ocupar quarenta dos cento e cinco minutos do filme, é a que se passa no apartamento de Maud envolvendo Jean-Louis, Vidal e a própria Maud. A sequência é formada por duas cenas, sendo a mais longa a que se passa no período noturno e a mais curta, a que se passa na manhã do dia seguinte. No que diz respeito ao tratamento sonoro do filme, observa-se uma relação bastante harmoniosa estabelecida nos cortes entre os planos de som e imagem, muito em função do cuidadoso trabalho feito na mixagem, assinada por

[8] Segundo Antoine de Baecque e Noël Herpe (2016), uma das possíveis razões para a troca foi o fato de Jean-Pierre Ruh fumar demasiadamente no *set*.

[9] Ver filmografia.

outro conhecido técnico de som francês, Jacques Maumont. Nos ambientes internos, os ruídos de fundo são bastante discretos ou nem existem. Uma das razões para isso vem a ser o fato de a cena mais longa do filme, a do apartamento de Maud, ter sido filmada em um estúdio. Ou, como afirma o próprio Ruh:

> Não era propriamente um estúdio, era (ao lado da rua *Mouffetard*) um antigo estúdio que havia sofrido um incêndio e que não era completamente insonorizado: nós fizemos um tratamento rápido no primeiro dia, Almendros para a iluminação e eu para o som – com uma cobertura acústica, já que eu queria uma acústica um pouco quente e não reverberada… Mas nós escutávamos os rumores e perturbações que vinham da rua *Pot-de-fer*, o que somou um pouco além do aspecto higiênico e "clean" de um estúdio hermeticamente isolado. (HERPE, 2007, tradução nossa)

Segundo Baecque e Herpe (2016), a intenção, ao construir o cenário do apartamento de Maud em um estúdio, era a de buscar o ambiente de total silêncio e de tentar compor o apartamento seguindo uma concepção esteticamente rigorosa e asséptica, dominada pelo branco. Ainda segundo Baecque e Herpe: "Antes de se envolver na aposta do plano único, ele [*Rohmer*] passava horas distribuindo esse ou aquele objeto, resmungando consigo mesmo o tempo todo" (2016, p. 233, tradução nossa).

Um aspecto essencial nos procedimentos de filmagem adotados por Rohmer para as cenas de conversa vem a ser a valorização dos sons fora de campo, ou sons *off*. Ao contrário do que seria padrão na cartilha do cinema clássico, não vemos a preocupação de cobrir, com a respectiva imagem, a voz de quem fala a todo momento. A valorização das vozes fora de campo faz com que o filme trabalhe as relações espaciais estabelecidas entre som e imagem, posto que a voz em *off* também carrega informações do espaço em que é emitida através das reverberações do som. Diz Ruh:

> Em *Ma nuit chez Maud* uma grande parte do texto de Vitez e Trintignant é em *off*: nós não os vemos na imagem e nós os ouvimos a partir de um plano sonoro coerente em relação àquilo que vemos na imagem. (SAADA; OSTRIA, 1988, p. 85, tradução nossa)

Esse aspecto de coerência, comentado por Ruh, se relaciona à profundidade do som da voz, que informa sua localização espacial através dos efeitos de reverberação e volume, estando mais próxima ou mais distante daquilo que temos no quadro imagem. Em alguns momentos, essas relações nem sempre correspondem precisamente àquelas estabelecidas na imagem, o que diz muito sobre aquelas imperfeições implicadas na

captação em som direto. Se nos planos de imagem percebemos uma perspectiva espacial mais controlada e estável, lembrando que o trabalho de câmera é sempre feito com o uso de tripé, nos planos de som essa perspectiva passa por um processo de modulações, criando uma variação de profundidade entre as vozes no espaço. Essa variação ocorre em função da forma de captação do som escolhida por Ruh, feita pelos chamados microfones aéreos, direcionais, sustentados pelo operador de *boom*, e não por microfones de lapela que ainda não eram tão comuns na época. Uma das cenas que melhor evidencia isso vem a ser a do primeiro encontro entre Jean-Louis e Vidal no bar *Le Suffren*. Os dois conversam sentados ao redor de uma pequena mesa, portanto bastante próximos um do outro. A cena é decupada em dez planos. Todo diálogo é marcado por falas longas com poucas trocas entre os dois. Ao fundo, ouvimos o ruído das conversas no entorno e do manuseio dos pratos e talheres. Dos dez planos, cinco possuem vozes em *off*. A voz que permanece por mais tempo no espaço fora de campo é a de Vidal. Pela voz de Vidal, percebe-se nitidamente uma modulação da distância entre os dois no espaço sonoro: ora a voz de Vidal está mais próxima, em volume mais alto, ora bem mais distante, em volume mais baixo e mais reverberada no ambiente. No entanto, essas variações ocorrem apenas em falas rápidas e interjeições, e são assumidas pelo trabalho de captação de som.

Essa modulação da perspectiva espacial pelo som também pode ser observada em alguns momentos da sequência mais longa do filme, a que se passa dentro do apartamento de Maud, especialmente em seu início. Essa cena, que envolve Maud, Jean-Louis e Vidal, apresenta uma maior movimentação dos atores, no espaço do apartamento, e também dos planos de imagem, através do recurso de Pan horizontais e verticais, posto que, como já dissemos, o trabalho é feito com a câmera fixa no tripé. Como som de fundo, ouvimos sutilmente o som do tráfego da rua no início e no final da cena. Conforme comentado por Jean-Pierre Ruh, trata-se da rua *Pot-de-fer*, em Paris, situada perto do estúdio de filmagem utilizado por Rohmer. A sequência do apartamento de Maud pode ser dividida em duas cenas, contendo cinco momentos distintos. No primeiro vemos a chegada de Jean-Louis e Vidal e as conversas iniciais de apresentação com Maud. O segundo momento é quando os três passam a uma mesa para jantar, e conversam sobre o cristianismo e Pascal. O terceiro é o pós-jantar, em que os três deixam a mesa para ocupar outros espaços da sala. O quarto momento é marcado pela saída de cena de Vidal, ficando enfim Jean-Louis e Maud sozinhos. O quinto momento, que forma a segunda cena da sequência, é o amanhecer do dia seguinte, em que Maud tenta se aproximar de Jean-Louis e ele se esquiva.

Como costumava afirmar em suas entrevistas (HANDYSIDE, 2013), Éric Rohmer tinha como marca de filmagem quase não repetir as tomadas, procedimento que propiciava maior economia de filme (HERPE, 2007). A duração dos planos e o trabalho com as vozes em *off* é reflexo dessa escolha. A partir do segundo momento da primeira cena, a variação de perspectiva das vozes parece ser mais controlada, mesmo envolvendo a presença de três atores conversando, o que diz muito sobre o trabalho do operador do *boom*, no caso, o técnico Alain Sempé, assistente de Ruh, ainda em início de carreira. O próprio Ruh comenta sobre esse tipo de situação:

> É como um trabalho de pintura que é feito, em geral, pelo meu colaborador, o operador de *boom* [*perchman*]. Por exemplo, nós três estamos aqui conversando e cada um de nós possui uma cor de voz diferente. Suponha que uma câmera nos enquadre, eu um pouco fora de quadro, você completamente de frente e o outro um pouco de lado. Aqui nós temos uma espécie de verdade sonora para encontrar do ponto de vista de captação mesmo. O que significa em dar para minha voz um nível específico, a você um nível de voz em pleno quadro e para o terceiro um outro tipo de voz. Existe uma localização ideal a encontrar, é um trabalho de pintura feito com movimentos bem leves em função dos deslocamentos de cada um. É um trabalho muito delicado, muito corporal, que se faz em conjunto com o operador de som. (SAADA; OSTRIA, 1988, p. 85, tradução nossa)

Ao fazer farto uso das vozes em *off*, ao mesmo tempo em que propicia uma economia de planos, o trabalho de câmera passa a valorizar mais as expressões de reação e os olhares. No caso da cena do apartamento de Maud, essa valorização será ainda mais fundamental ao possibilitar explorar as reações e olhares de Maud, em relação principalmente às revelações pessoais de Jean-Louis, dando maior destaque à atuação de Françoise Fabian. Um dos planos que evidencia bem isso é o que mostra Maud, já deitada em sua cama, pedindo um copo d'água para Jean-Louis, que está fora de quadro. Ao invés da decupagem mostrar a ação de Jean-Louis indo buscar a água para depois entregar à Maud, a câmera fica em Maud, que está em silêncio, deixando Jean-Louis falando fora de quadro. Percebemos toda a sua ação pelos sons em *off* do deslocamento até a garrafa d'água e do copo d'água sendo enchido para só depois Jean-Louis retornar em quadro, entregando o copo para Maud.

Curiosamente, o filme contém apenas uma cena dublada: a cena final, que se passa em uma praia em que Jean-Louis, sua esposa Françoise e seu filho pequeno encontram Maud. De acordo com Jean-Pierre Ruh, Rohmer filmou essa cena um

ano antes na Ilha de *Ré*[10] com uma pequena câmera e sem som (HERPE, 2007). Nessa cena, percebe-se uma descrição do espaço pelo som totalmente oposta ao resto do filme. As vozes dos atores permanecem sempre no mesmo plano de volume e o som ambiente, formado por ruídos de vozes e pássaros[11], soa como se saíssem de um ambiente mais confinado, abafado, o que contrasta com o que a imagem apresenta, a praia e o mar em sua amplitude. O aspecto de confinamento das vozes vem a ser característico em filmes que optam pela dublagem, caros à escola italiana e japonesa de som, por exemplo. Ao se manterem inalteradas, em uma perspectiva fixa, as vozes perdem a mobilidade dentro do espaço e sua ressonância, mesmo que em alguns casos se perceba um trabalho feito em pós-produção que busque disfarçar a origem da voz deslocada do espaço cênico da filmagem. Voltaremos a falar desse assunto mais adiante.

Le genou de Claire

Em seguida a *Ma nuit chez Maud*, Jean-Pierre Ruh realiza com Rohmer *Le genou de Claire* (*O joelho de Claire*, 1970), feito com um melhor aporte financeiro graças ao sucesso de *Ma nuit chez Maud*, o que dará a Rohmer condições bem mais favoráveis de filmagem (BAECQUE, HERPE, 2016). *Le genou de Claire* adota um respeito radical ao som direto obtido em situação de filmagem. "Não existe uma só palavra que tenha sido pós-sincronizada, mesmo em certas sequências em que descobri que podíamos ouvir muito o vento nas folhas dos choupos – mas que Rohmer queria manter", diz Ruh (HERPE, 2007). Por meio do tratamento dado ao som, percebemos a abertura de uma janela para o mundo que aproxima o discurso ficcional de uma experiência documental.

Le genou de Claire narra a história de Jerome, que, às vésperas de seu casamento com Lucinde, passa alguns dias em sua casa de veraneio, situada às margens do lago de Annecy, na França. Lá ele encontra Aurora, escritora e antiga amiga, que está hospedada na casa de Madame Walter, mãe da adolescente Laura e da jovem Claire. Estimulado por Aurora, que passa a utilizá-lo como cobaia para um exercício ficcional, Jerome se envolve com Laura e Claire, cujo joelho acaba

[10] A entrevista de Jean-Pierre Ruh publicada em *Rohmer et les outres* (HERPE, 2007), realizada por Noël Herpe e Priska Morrissey, deixa em dúvida qual seria a única cena dublada no filme. Jean-Pierre Ruh pergunta para os entrevistadores se eles saberiam dizer qual seria a cena dublada, os entrevistadores respondem se não seria a cena de Trintignant e Marie-Christine Barrault nas montanhas de *Clermont*. Na resposta transcrita de Jean-Pierre Ruh, não consta a informação correta, como se ele corroborasse com os entrevistadores. No entanto, pela descrição que faz, fica nítido que ele está se referindo à cena final do filme.

[11] São passarinhos alegres e insistentes muito semelhantes àqueles que ouvimos no filme anterior de Rohmer, *La collectionneuse* (*A colecionadora*, 1967).

por obcecá-lo. Mais uma vez temos um filme centrado na voz e na palavra, com a predominância de cenas de conversas, caras a Rohmer.

Ao contrário de *Ma nuit chez Maud*, *Le genou de Claire* tem por característica ser um filme em que os ruídos e as ambiências se sobressaem. Isso se deve ao fato de boa parte das cenas terem sido filmadas em ambientes externos. A harmonia entre os planos de som, comentada em relação à *Ma nuit chez Maud*, é menos presente. Temos vários momentos em que o corte dos planos de imagem e som são deixados à mostra em sua descontinuidade no que se refere aos sons de fundo, às ambiências. Em comparação a *Ma nuit chez Maud*, em *Le genou de Claire* a exploração das vozes em *off* é menor. Em geral, nas cenas filmadas nos jardins externos às residências, vemos duas pessoas conversando sentadas em um banco, o que favorece uma posição frontal das duas em relação à câmera, bem como o enquadramento em conjunto. Uma cena que quebra essa disposição frontal é a cena que se passa na sala de Madame Walter, em que vemos quatro pessoas (a própria Madame Walter, seu vizinho Jacques, Jerome e Laura) sentadas em quatro pontos da sala, sendo que Madame Walter está sentada no mesmo sofá que Jacques. A cena é curta e sua decupagem é marcada por planos próximos, em que a disposição de todos no espaço é dada somente pela relação estabelecida pelos olhares. Apenas no momento em que Laura deixa a sala é que podemos ver a real disposição dos atores em um mesmo plano de conjunto. Nessa cena, temos o uso mais recorrente das vozes em *off* e da variação de perspectiva dessas vozes na relação com o espaço.

A abertura para o mundo dada pela captação em som direto marca momentos curiosos no filme, como a entrada de sons de carros e motos, que passam em *off*, em contraste com a ambientação bucólica dos jardins das casas de veraneio que vemos na imagem. Jean-Pierre Ruh comenta sobre isso:

> Existia uma bela reverberação natural dentro deste ambiente em forma cuia, cercado por montanhas; mas isso significava também uma armadilha: nos momentos de muito tráfego, a gente escutava como se os carros estivessem próximos quando na verdade estavam do outro lado do lago, a seis ou sete quilômetros de distância… (HERPE, 2007, tradução nossa)

Além do barulho dos carros, ouvimos também o sino de uma igreja, que em nenhum momento aparece no filme, em duas cenas que se passam no mesmo lugar, o jardim da casa de Jerome. Na primeira, Jerome conversa com a jovem Laura, ambos sentados em um banco. No segundo momento, Jerome está com a escritora e amiga Aurora, também no mesmo jardim, sentados no mesmo banco. O sino entra

pontuando rigorosamente uma fala de Aurora, que comenta sobre suas recentes experiências afetivas, em uma feliz obra do acaso.

Essa abertura de uma janela para o mundo por meio do som, dada pelo microfone, possui especial interesse quando analisamos a maneira como a encenação é construída. Em relação ao quadro imagem, o que temos é um evento totalmente controlado, apoiado no trabalho dos atores que encenam as cenas do roteiro em um local do mundo, o ambiente bucólico do entorno do lago de Annecy. Em *Le genou de Claire*, esse evento quase sempre envolve um grupo pequeno de pessoas dispostas em um ambiente que favorece o controle em relação a tudo aquilo que seria estranho a esse mundo ficcional, como o tráfego de pessoas e carros ao redor, típicos dos ambientes urbanos. Mais ainda, o trabalho de câmera reforça esse aspecto de controle a partir do rigor estabelecido por quadros fixos obtidos pelo uso da câmera em tripé. Ao optar pela captação em som direto, o controle dos eventos estranhos à diegese em relação ao som já não é mais possível. Lembrando Jonathan Sterne, o quadro imagem possui relação direcional com seu objeto, oferecendo uma relação em perspectiva, já o som possui uma relação esférica com seu entorno, oferecendo uma relação de submersão (STERNE, 2003). Nesse sentido, é possível controlar a relação em perspectiva dada pelo recorte estabelecido no quadro da imagem. Já a relação de submersão no mundo dada pelo som, não. Como disse Jean-Pierre Ruh, o tráfego dos carros podia estar bastante distante do evento a ser filmado, mas em função das características do ambiente geográfico, entrou como algo bastante presente na cena a partir dessa brecha para o mundo aberta pelo microfone. As intervenções desses eventos sonoros não controlados pela *mise-en-scene* é uma das características quando se trabalha com som direto, sendo muitas vezes incorporada pelo filme. Uma situação semelhante foi vivida por Antoine Bonfanti no filme *De man die zijn haar kort liet knippen* (*O homem com a cabeça raspada*, 1966) de André Delvaux. Trata-se da sequência que mostra uma autópsia e que ocorre em um ambiente externo, próxima a uma igreja. Diz Bonfanti: "No último plano, tocou o sino da igreja. E o Delvaux esperou. Podia ter dito 'Corta!' pelo menos sete ou oito segundos antes. Mas esperou pelo fim da ressonância do sino para dizer." (Pimentel; Vasconcelos, 1985, p. 20-21).

Voltando a *Le genou de Claire*, o clímax sonoro fica reservado para o final, coincidindo com o clímax dramático do filme, a sequência em que Jerome e Claire são obrigados a se abrigar sob uma espécie de gazebo para se protegerem da chuva. Esse é o momento em que Jerome acaricia o joelho de Claire, após revelar a ela um suposto *affaire* do namorado de Claire com outra mulher. Como lembra Jean-Pierre Ruh:

> Era uma chuva artificial, feita com uma mangueira de bombeiro: portanto, à medida em que nós lançávamos os jatos d'água, a chuva se acumulava e o barulho ficava mais e mais forte; eu fui forçado a fazer calhas para drenar a água e tentar manter o mesmo fundo… Aquilo não era tomada de som, era jardinagem digna de uma brigada de incêndio! Quanto aos barulhos de trovões, eu gravei depois. (HERPE, 2007, tradução nossa)

A chuva entra como um intenso ruído de fundo. O respeito ao som direto é marcado pela grande variação desses ruídos de fundo entre os planos que formam a decupagem em campo e contracampo da cena, variação perceptível mesmo com todo o trabalho de Ruh, descrito acima, na preparação da tomada. Toda a cena é decupada em vinte planos. No primeiro momento da cena, do plano um ao plano doze, Jerome está de pé, diante de Claire, que está sentada em um banco de madeira. Após questionar Claire sobre o paradeiro do namorado, Jerome pega um banco e se senta próximo a Claire. No plano seguinte, Jerome diz a ela que viu o namorado com outra garota, provocando o choro de Claire. Um plano fechado em Jerome prepara o plano seguinte, em que Jerome finalmente acaricia o joelho de Claire, no décimo sexto plano da cena. Dos vinte planos, apenas na transição entre o décimo sexto e o décimo sétimo é que percebemos uma relação contínua e harmônica do ruído de fundo, em todas as demais trocas de planos a continuidade não é de todo mantida, apesar dos esforços de Ruh comentados anteriormente.

Ressaltar aspectos relacionados à variação dos sons de fundo na montagem das cenas, não significa dizer que os planos de som foram mantidos no corte final em suas versões brutas sem qualquer tipo de tratamento de pós-produção. Ao contrário, as tomadas feitas em ambientes externos com todos os ruídos de carros, sinos, vento e folhagens, conforme comentados por Ruh anteriormente, exigiram bastante do trabalho de mixagem. Como explica o técnico:

> […] de todos os diretores com quem trabalhei, Rohmer é o único que reiniciou uma mixagem porque eu não estava satisfeito com o resultado. Em *Le genou de Claire*, nós mudamos o editor, o mixador e o próprio estúdio de som, nós fizemos a transferência da película. Em primeiro lugar porque o produtor Pierre Cottrell queria, e porque Rohmer me deu razão. De fato, melhoramos a qualidade do som em 40%, cuja primeira versão era bem ruim – embora tenha sido mixada por Jacques Maumont. Tudo isso feito em harmonia, sem conflitos. Pode acontecer que o aparato técnico seja mais ou menos adequado, que o técnico de mixagem esteja mais ou menos preparado, que se relacione melhor ou pior com o diretor. De fato, como todos os filmes que fiz com

> Rohmer, eu estava envolvido na mixagem – não a praticando, mas estando lá para dar instruções. (HERPE, 2007)

Uma das funções do técnico de som direto, além de atuar na captação de sons durante a filmagem, é justamente coletar material sonoro, fora do horário de filmagem, como ambiências e ruídos, que servirá de base durante o processo de mixagem para eventuais ajustes das transições e possíveis acréscimos de informações sonoras que sirvam à narrativa, como no caso do barulho dos trovões, na cena de Claire e Jerome, que informam a chegada da chuva. Todos esses são sons cuja origem se encontra nesse local de mundo escolhido para as filmagens e não em meras bibliotecas de sons. Conforme comentado por Baecque e Herpe (2016), em *Le genou de Claire*, muito do trabalho de Ruh se deu na captação dos sons ambientes, principalmente no que diz respeito ao canto dos pássaros, sons que guardam estreita relação não apenas com o local geográfico da filmagem, mas também com a época do ano em que ocorreu a filmagem, o que voltará a ser discutido.

L'amour l'après-midi

Dois anos após *Le genou de Claire*, Jean-Pierre Ruh faz seu terceiro filme com Rohmer, *L'amour l'après-midi* (*Um amor à tarde*, 1972). O longa narra a história de Frédéric (interpretado por Bernard Verley), um homem casado e com boa estabilidade profissional, que reencontra uma antiga amiga, Chloé (interpretada pela atriz Zouzou). Os encontros entre os dois passam a ser frequentes, ocorrendo sempre nos períodos da tarde, até ao ponto em que Frederic se vê na iminência de trair sua esposa Hélène (interpretada por Françoise Verley, que na vida real era também esposa do ator).

Ao contrário de *Le genou de Claire*, em *L'amour l'après-midi* trocamos o ambiente bucólico dos arredores do lago de Annecy pelo ambiente urbano de Paris. Boa parte do filme irá se passar em interiores de escritórios, cafés e apartamentos. Mais uma vez, o uso do som fora de campo (*off*) aparece em destaque, dando base para a construção de uma *mise-en-scene* totalmente apoiada no som. Ao contrário do que vemos em *Le genou de Claire*, em *L'amour l'après-midi* o som não ficará restrito aos sons diegéticos obtidos em tomadas sincrônicas. A voz extradiegética de Fréderic ocupa considerável espaço na trilha sonora, atuando como elemento condutor da narrativa. Assim como em *Ma nuit chez Maud*, temos também uma sequência dublada, a sequência do sonho de Fréderic, em que as vozes entram de forma bastante limpa e deslocada com o que vemos na imagem.

A palavra e a voz novamente são elementos centrais em *L'amour l'après-midi*, com destaque especial para a voz da atriz Zouzou. Eric Rohmer sempre foi bastante atento às peculiaridades da voz, não apenas como veículo para uma expressão semântica clara e funcional para questões relativas ao texto do roteiro, mas também naquilo que seriam suas características físicas, sua sonoridade. Diz ele: "Eu dou muita importância à fala, ao estilo, à qualidade da voz e sua entonação." Em outra entrevista: "Eu encorajo esse tipo de modulação de voz, o uso de inflicções diferentes." Ou ainda: "É o lado musical dos meus filmes; porque, como você sabe, eu nunca uso música. A única música nos meus filmes é a música das vozes das pessoas" (HANDYSIDE, 2013, p. 20, tradução nossa). Sobre a importância dada por Rohmer ao som, Ruh comenta:

> Acontecia às vezes do Nestor Almendros lhe dizer, em uma segunda tomada: 'A panorâmica no final do plano não estava de toda perfeita'; Rohmer me perguntava então qual era a melhor tomada e eu lhe respondia: 'Na segunda tomada aconteceu qualquer coisa interessante a nível da entonação, as vibrações do timbre. Por mim soou muito bem nos ouvidos.' E em geral Rohmer escolhia a tomada mais interessante no que concerne ao plano sonoro. (SAADA; OSTRIA, p. 84, tradução nossa)

Ao pensar a captação da voz, Jean-Pierre Ruh estava lidando também com uma série de elementos a ela ligados, relacionados à boca e ao próprio físico dos atores. "O que eu amo é o sopro, a respiração dos atores. Isso vem muito da minha experiência com reportagens, mas também de meus trabalhos com Eustache e Rohmer", diz Ruh (SAADA; OSTRIA, 1988, p. 85, tradução nossa). Aspectos diretamente ligados ao trabalho da boca, como a salivação e lubrificação, também podem interferir na emissão da voz, dando uma característica bastante particular à fala e ao estilo da atuação. Em *L'amour l'après-midi*, vamos encontrar na atriz Zouzou um excelente exemplo desses aspectos periféricos do som da voz, caros à concepção de som de Jean-Pierre Ruh.

Jean-Pierre Ruh costumava classificar os tipos de vozes dos atores em dois, aqueles que possuíam uma voz de "tórax", mais grave, e aqueles que possuíam uma voz de "garganta", mais aguda. Para as vozes de tórax, Ruh tinha por princípio captar com dois microfones, um por baixo e outro por cima. Os atores de garganta, Ruh preferia captar por meio de microfone de lapela, que Ruh passaria a usar com mais frequência a partir do filme *Perceval le gallois*, de 1978 (HERPE, 2007). Para Ruh, "cada ator possui sua aventura sonora" (SAADA; OSTRIA, 1988, p. 84). Em *L'amour l'après-midi*, Jean-Pierre Ruh comenta que teve dificuldades na captação

da voz da atriz Zouzou. Diz ele: "Eu me recordo que tive problemas com Zouzou, que era magnífica, mas que tinha uma voz bem complicada para captar, um pouco branca, não muito marcada" (HERPE, 2007, tradução nossa). Zouzou possui uma voz grave e fechada, o que dificulta a captação, principalmente quando é feita com microfones direcionais aéreos, além do fato de que o francês é uma língua muito apoiada em vogais fechadas. A voz de Zouzou, no entanto, exemplifica bem algo caro a Jean-Pierre Ruh na sua concepção de som direto, no que diz respeito não apenas à captação das vozes, com seus timbres, frequências e volumes, mas também aos sons produzidos pela boca durante a elocução verbal. Estamos falando de sons relacionados àquelas imperfeições da fala, como a respiração e a salivação. São sons que, para Jean-Pierre Ruh, acrescentariam um valor de verdade à tomada, algo que ele sempre valorizou em suas entrevistas (ENTRETIEN…, 2012; SON…, 1988) e que, para ele, era impossível de se obter em estúdio. Embora sejam sons menores, ordinários, que passam quase despercebidos ao ouvido comum, eles sempre cativaram o trabalho de escuta de Jean-Pierre Ruh. Os ruídos de respiração e salivação reforçam a ancoragem da voz com o corpo de quem a emite com toda a sua singularidade.

As falas da atriz Zouzou são frequentemente acompanhadas por um trabalho de lubrificação da boca, com o uso da língua para umedecer os lábios entre uma elocução e outra, o que é bem percebido nos planos mais próximos da atriz. Uma das cenas que exemplifica bem essa característica vem a ser uma que se passa no interior do escritório de Frédéric. Chloé, a personagem de Zouzou, aparece após um período de ausência. Os dois conversam rapidamente. Chloé informa que conseguiu um emprego como garçonete em um restaurante. Frédéric diz que sentiu falta da amiga. O plano de interesse é um plano próximo em Chloé, o último dos três planos que marcam a decupagem da cena. Frédéric fica fora de campo e se movimenta pelo escritório. O movimento de Frédéric é acompanhado pelo olhar de Chloé. Sentimos toda a movimentação de Frédéric também pela variação de volume de sua voz. A voz de Chloé permanece em primeiro plano, enquanto a de Frédéric fica de fundo, dada a proximidade do microfone em Chloé, enquadrada em um plano fechado. Os sons de sua salivação são bastante sutis, porém perceptíveis pela forma como tenta lubrificar sua boca com a língua. Aqui podemos citar como referência o livro de Brandon LaBelle (2014), *Lexicon of the Mouth: Poetics and Politics of Voice and the Oral Imaginary*, em que temos um minucioso levantamento dos sons possíveis de serem produzidos pela boca e que nem sempre levamos em consideração quando estudamos a voz. Entre os vários tópicos abordados, vamos encontrar o verbete *lubrificação*, em que LaBelle aborda esses pequenos sons bem exemplificados pela

sequência de *L'amour l'après-midi*. Diz LaBelle: "Toda essa materialidade úmida suporta os desempenhos necessários do eu, enquanto ele fala e exprime, vocaliza e anima, come e expele" (2014, p. 41)

Considerações finais

Conforme costumava comentar em entrevistas (ENTRETIEN…, 2012; SON…, 1988), Jean-Pierre Ruh tinha como método de trabalho utilizar sempre o mesmo suporte de captação, no caso o Nagra III. Com relação aos microfones, Ruh utilizava os de lapela, porém tendo sempre o microfone aéreo como principal. A variação da escolha dos microfones dependia das condições de filmagem. Os longas *Ma nuit chez Maud* e *Le genou de Claire* foram filmados em épocas do ano com climas bastante diferentes, um no inverno e outro no verão. Segundo detalha Ruh em uma longa entrevista dada para o projeto Imagem e Memória, depositada na Biblioteca Nacional da França (BNF)[12], para *Le genou de Claire*, ele optou por aqueles que chamava de microfones mais agressivos, que propiciavam a captação de sons mais agudos, ideais para captação das ambiências, do canto dos pássaros, diferentemente dos que foram adotados para *Ma nuit chez Maud* (ENTRETIEN…, 2012). Essas escolhas serão determinantes para o tratamento final do som do filme. Entre os três filmes analisados, percebe-se uma diferença na maneira como eles soam. Dos ambientes mais silenciosos de *Ma nuit chez Maud* aos ambientes mais ruidosos de *Le genou de Claire*, passando pelos ruídos urbanos de Paris em *L'amour l'après-midi*. Cada filme possui uma particularidade própria, assim como um som único, que não se repete, mesmo com todas aquelas imperfeições a que nos referimos anteriormente, uma questão cara a toda a escola de som direto. Em comum, os três exploram, via captação de som direto, as vozes sempre projetadas no espaço, quer sejam espaços fechados ou abertos. Isso acrescenta uma informação de perspectiva e profundidade. São vozes captadas em situação de mundo, que carregam as características físicas dos atores em sua relação direta com o entorno, dos corpos no espaço.

Essa característica da voz no espaço, com toda a dimensão física do corpo que a emite dentro desses espaços de mundo, que encontramos nos três filmes analisados aqui, não está presente no primeiro filme da série Contos Morais, em função não apenas da adoção da dublagem, mas de como essa dublagem é trabalhada no tratamento sonoro do filme. Trata-se do curta-metragem de vinte e três minutos *La boulangère de Monceau*

[12] Nos dados disponíveis pela BNF não consta informação de autoria ou data de realização dessa entrevista, uma longa entrevista de quatro horas de duração, captada em quatro fitas mini DV. Agradeço à Priska Morrissey pelas informações complementares disponibilizadas na relação filmográfica desse artigo. (ver: https://bit.ly/3f9A3eA)

(A *padeira de Monceau*, 1963), de Éric Rohmer. Feito em condições amadoras em 16 mm, o filme é conduzido pela voz do narrador e personagem interpretado por Barbet Schroeder[13], que ocupa o espaço fora de campo. As vozes dos personagens em situação dialógica entram sem que se perceba nenhuma distinção de espaço entre as vozes diegéticas dos personagens e a voz extradiegética do narrador fora de campo, mesmo no caso em que vemos os personagens nos ambientes externos das ruas de Paris, informados pela imagem e pela inserção dos ruídos de tráfego dos automóveis, locais em que se passam a maior parte das cenas. É como se todas as vozes fossem emitidas dentro de um mesmo espaço, um espaço neutro, não os espaços de mundo. Esse aspecto também se percebe nas cenas externas de *La carrière de Suzanne* (A *carreira de Suzanne*, 1963), um média-metragem de cinquenta e quatro minutos, o segundo filme da série. Mantendo o mesmo procedimento do filme anterior, o média-metragem é conduzido pela voz fora de campo do personagem Bertrand. Ao contrário de *La boulangère de Monceau*, em *La carrière de Suzanne* predominam as cenas internas, principalmente de apartamentos. Segundo Baecque e Herpe (2016), nesse filme Rohmer contou com a participação do crítico e cineasta Jean-Louis Comolli (não creditado) que captou precariamente o som com um microfone de ambiente ligado a um gravador. O uso do som pós-sincronizado se mantém no terceiro filme a ser produzido, o quarto da série, o longa-metragem *La collectionneuse* (A *colecionadora*, 1967). A qualidade do trabalho de pós é visivelmente mais apurada, visto que o filme contou com melhores recursos financeiros, sendo dessa vez filmado em 35 mm. Esses três primeiros filmes da série contaram com o trabalho (também não creditado) de Jackie Raynal[14] na montagem do som e mixagem (BAECQUE; HERPE, 2016).

Após *L'amour l'après-midi*, Jean-Pierre Ruh fará ainda mais dois filmes com Rohmer, *Die Marquise von O…* (*A Marquesa d'O*, 1976) e *Perceval le gallois* (*Perceval, o Galês*, 1978), filmes que marcam a entrada de Rohmer no campo dos chamados filmes históricos e que mantêm a exploração do som direto, porém em condições favoráveis ao trabalho de Ruh (*Die Marquise von O…* foi quase todo filmado em ambientes internos e *Perceval le gallois* foi filmado em estúdio). Entre os anos 1970 e 1980 Jean-Pierre Ruh será nome constante nos créditos de filmes como os de Antonioni, Win Wenders, Polanski, Resnais e, sobretudo, Marco Ferreri. Ao final de sua vida, Jean-Pierre Ruh trabalhará intensamente em produções voltadas para a televisão, vindo a falecer em 2006, no mesmo ano de falecimento de Antoine Bonfanti, seu grande mestre.

[13] Que pouco depois se tornou realizador e cofundador da produtora de Rohmer *Films du Losange* (BAECQUE; HERPE, 2016).

[14] Cineasta que mais tarde se associará ao grupo Zanzibar, de Philippe Garrel.

Referências

ALVIM, L. B. A. M. "Performances musicais em filmes de Rohmer, Truffaut e Godard dos anos 60". *In*: OPOLSKI, D.; BELTRÃO, F. B.; CARREIRO, R. (org.). *Estilo e som no audiovisual*. São Paulo: Socine, 2018. p. 160-181.

BAECQUE, A.; HERPE, N. *Éric Rohmer*: a biography. New York: Columbia University Press, 2016.

BARNIER, M. "Les premiers ingénieurs du son français". *1895: Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, Paris, n. 65, p. 200-217, 2011.

BRESCHAND, J.; MORRISSEY, P. "Pour saluer Jean-Pierre Ruh, extrait d'un entretien avec un grand homme du son". *Cahiers du Cinéma*, Paris, n. 615, p. 62-63, 2006.

BRISSON, D. "Un homme mûr du son: Jean-Pierre Ruh (entretien)". *Ciné Critiques Films*, Paris, n. 27, p. 26-27, 1984.

CHION, M. *A audiovisão*: som e imagem no cinema. Lisboa: Texto & Grafia, 2011.

GARCIA, A. R. *Contos morais e o cinema de Éric Rohmer*. Curitiba: Arte e Letra, 2019.

HANDYSIDE, F. (ed.). *Eric Rohmer*: interviews. Jackson: University Press of Mississippi, 2013.

HERPE, N. (org.). *Rohmer et les autres*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2007. Disponível em: <http://books.openedition.org/pur/633>. ISBN: 9782753526891. DOI: https://doi.org/10.4000/books.pur.633.

LABELLE, B. *Lexicon of the mouth*: poetics and politics of voice and the oral imaginary. London: Bloomsbury, 2014.

MARIE, M. "Quebec – França, voltas, reviravoltas, vaivéns nas duas direções". *Rebeca*, São Paulo, v. 2, n. 2, p. 86-109, 2013.

Pimentel, V.; Vasconcelos, A. "Encontro com Antoine Bonfanti". *In*: Pimentel, V.; Vasconcelos, A. *Antoine Bonfanti*: homenagem a um técnico de som. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1985. p. 11-35.

PUCCINI, S. "A escola francesa de som direto: Antoine Bonfanti e Paul Vecchiali, o caso Femmes, femmes (1974)". *Aniki*, Lisboa, v. 7, n. 1, p. 23-40, 2020.

PUCCINI, S. "Antoine Bonfanti e a escuta do mundo em documentários não controlados". *Doc On-line*, Lisboa, n. 22, p. 95-105, 2017.

SAADA, N.; OSTRIA, V. "A l'ecoute du jeu, entretien Jean-Pierre Ruh". *Cahiers du Cinéma*, Paris, n. 407-408, p. 83, 1988.

SEGURA, J.; MOURIÈS, C. "La grande aventure du cinema c'est le son". *Les Nouveaux Dossiers de L'audiovisual* INA, Paris, n. 3, p. 41-42, 2005.

SOUZA, J. B. G. *Procedimentos de trabalho na captação de som direto nos longas-metragens brasileiros Contra todos e Antônia*: a técnica e o espaço criativo. 2010. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

STERNE, J. *The audible past*: cultural origins of sound reprodution. Durham: Duke University Press, 2003.

TAKAMI, M. C. Comentários sobre o som na obra de Éric Rohmer. *In*: Encontro Socine, 16., 2012, São Paulo. *Anais* […]. São Paulo: Socine, 2013. p. 354-361.

Referências filmográficas

SIX contes moraux I: La boulangère de Monceau (*A Padeira do bairro*). Éric Rohmer, França, 1962.

SIX contes moraux II: La carrière de Suzanne (*A Carreira de Suzanne*). Éric Rohmer, França, 1963.

SIX contes moraux , III: Ma nuit chez Maud (*Minha noite com ela*). Éric Rohmer, França, 1969.

SIX contes moraux, IV: La collectionneuse (*A colecionadora*). Éric Rohmer, França, 1967.

SIX contes moraux, V: Le genou de Claire (*O joelho de Claire*). Éric Rohmer, França, 1970.

SIX contes moraux, VI: L'amour l'après-midi (*Um amor à tarde*). Éric Rohmer, França, 1972.

Referências audiovisuais

ENTRETIEN avec Jean-Pierre Ruh. Paris: CNRS Images, 2012. 4 mini DV (4h): 4/3, cor (PAL).

SON et cinema: le son direct. Paris: France Culture, Radio France, 1988.

submetido em: 13 ago. 2021 | aprovado em: 1 nov. 2021

DOI: 10.11606/issn.2013-7114.sig.2022.181505

Cabaret Mineiro: o cinema sertanejo de Carlos Prates

Cabaret Mineiro: *Carlos Prates' backland cinema*

Branco Di Fátima[1]

[1]Jornalista e escritor. Doutor em Ciências da Comunicação pelo Instituto Universitártio de Lisboa. Membro do Centro de Investigação e Estudos de Sociologia (CIES). E-mail: brancodifatima@gmail.com

Resumo: Este ensaio visita a obra do cineasta mineiro Carlos Alberto Prates Correia, focando especialmente no seu filme mais emblemático, *Cabaret Mineiro* (1980). O argumento apresentado é que Prates construiu, ao longo de sua carreira, um cinema sertanejo, caracterizado pela confluência de elementos folclóricos, musicais e estéticos próprios do modo de vida do norte de Minas Gerais. Prates também parece aprofundar a adaptação da literatura para o cinema por meio de um diálogo denso com o universo mítico de João Guimarães Rosa.
Palavras-chave: Carlos Prates; cinema sertanejo; *Cabaret Mineiro*; literatura.

Abstract: This article visits the cinematographic work of Carlos Alberto Prates Correia, especially focusing on his most emblematic film, *Cabaret Mineiro* (1980). The argument presented is that Carlos Prates built, throughout his career, a backland cinema, characterized by the confluence of folkloric, musical and aesthetic elements typical of the way of life in the north of Minas Gerais. Prates also seems to deepen the adaptation of literature for cinema through a dense dialogue with the mythical universe of João Guimarães Rosa.
Keywords: Carlos Prates; backland cinema; *Cabaret Mineiro*; literature.

A estética ardente do sertanejo

Céu azul e nuvens carregadas. Uma estrada de terra batida. Poeira. A caatinga e um desfile de catopês. A bandeira do divino tremula em movimentos circulares de fé e de devoção dos caboclos. Avana (Tânia Alves), trajada de dançarina espanhola, encara uma plateia imaginária. A sua pose buliçosa, com espartilho para aumentar o volume dos seios, vestido vermelho e roupa íntima de renda, contracena com o pôr do sol. A aridez provocante, que dialoga com o cotidiano e a sensualidade do sertão, compõe o cartaz de *Cabaret Mineiro* (1980), de Carlos Alberto Prates Correia.

Esse longa-metragem, que levou cerca de 170 mil espectadores às salas de cinema, é uma comédia musical ou, como o próprio Carlos Prates (SERRA; IKEDA, 2013, p. 42) prefere chamar, "estílico-musical". Baseado no conto *Sorôco, sua mãe, sua filha*, do livro *Primeiras Estórias*, de João Guimarães Rosa, o filme é um recorte imagético e sonoro dos costumes, das crenças, da religiosidade, da cultura e dos modos de vida de uma subcultura: a sertaneja.

Os 68 minutos de *Cabaret Mineiro* se passam no interior de Minas Gerais. Paixão (Nelson Dantas), um elegante aventureiro, se apaixona por Salinas (Tamara Taxman), em uma viagem de trem a Montes Claros. Depois de uma noite de amor na cabine-leito, a mulher desaparece misteriosamente, sem deixar pistas do seu paradeiro. Assim, o aventureiro começa uma saga em busca de Salinas. Na jornada, Paixão se envolve em orgias, festejos populares e jogos de pôquer ao lado de Thomas Caps (Helber Rangel), um estadunidense importado para o sertão mineiro que interferirá no desfecho da história. Mesmo com todas as andanças – e os personagens prateanos são "eternos viajantes" (IKEDA, 2013, p. 26) –, o aventureiro não consegue esquecer Salinas, um símbolo da mulher ideal que insiste em aparecer nos seus sonhos. Curiosamente, Salinas é uma cidade do norte de Minas Gerais, casa de algumas das mais tradicionais cachaças nacionais, como Havana – nome de outra personagem importante da trama.

Cabaret Mineiro é um filme debochado, profano e sagrado, com enredo simples. As sequências alternam-se entre os pontos de vista do narrador e do personagem principal. Rodado em 35 mm, a nudez é exposta e encoberta por superexposição em algumas cenas. Ao melhor estilo da *Nouvelle Vague*, é "um cinema verdadeiramente de autor" (LEITE NETO, 2008, p. 4).

Em uma das sequências mais enigmáticas do longa, possivelmente orientada pela novela *Dão-Lalalão*, de João Guimarães Rosa, a câmera percorre um salão de festas. Um baile de carnaval anima o bordel. Os personagens dançam seminus pelos

cômodos da casa. Homens e mulheres são iluminados por focos resplandecentes de luz metálica. Em pouco mais de oito minutos é possível observar a atmosfera crapulosa. Nesse tratamento visual neorrealista, a estética absorve máscaras, confetes e serpentinas, em um processo prateano de narrar. "Em Montes Claros, eu escrevia o roteiro mergulhado em seu universo erótico, enquanto olhava pela janela o jenipapeiro do sobrado", diz Prates (SERRA; IKEDA, 2013, p. 41). O diretor reconhece, ainda, a necessidade de homenagear o autor de *Grande Sertão: Veredas*.

A própria escolha da grafia do título – *Cabaret*, em francês, ao invés de *Cabaré*, em português – remete os espectadores a uma proposta alegórica da trama. É uma escolha não convencional, assim como a tipografia utilizada para apresentar o título do filme na abertura, dentro de uma janela que aponta para o céu e anuncia, simultaneamente, as dores e os prazeres da caatinga – outra marca de Rosa. Em Carlos Prates, nada é por acaso; tudo está enredado por um complexo jogo de bricolagem, territorialidade e memória. Essa teia de intertextualidades é vista por todo o longa-metragem, método permanente de tributos e de autocitações. Em alguns quadros, por exemplo, *Cabaret Mineiro* lembra *Perdida* (1975), segundo filme do diretor. É, assim, uma "presença recorrente de situações parecidas, recriadas de outras formas, em outras conjunturas narrativas", como notou Paiva Filho (2002, n.p.).

É certo que Prates se apropriou de elementos e de referências de outros filmes para construir *Cabaret Mineiro*, como *Robinson Crusoé* (1953), de Luis Buñuel, e *Breathless* (*Acossado*, 1960), de Jean-Luc Godard. Contudo, a estética é sertaneja. O som da viola, os folguedos estacionais, o bolo de fubá, a rapadura e o biscoito de goma entrelaçam as sequências por montanhas, cachoeiras e uma dose de contestação moral. Trata-se de um "mosaico de reminiscências mineiras" (MOURA, 1981, p. 25), reminiscências de um país profundo, fora dos lugares-comuns associados às Minas Gerais – igrejas barrocas, o ouro, cidades coloniais etc. –, pouco conhecido no eixo Rio-São Paulo.

Como outros trabalhos de Carlos Prates – *Crioulo Doido* (1970) e *Perdida* (1975), por exemplo –, *Cabaret Mineiro* é um filme sobre marginalizados: prostitutas, malandros, boêmios, viajantes, homossexuais. O cenário é uma Minas Gerais específica, enquadrada na geografia cultural de João Guimarães Rosa – Januária, Pirapora, Salinas, Grão-Mogol, Janaúba, Mirabela, Bocaiúva. "Pela primeira vez a linguagem de Rosa, mais do que a de seus personagens, encontrou o seu par no cinema" (SIQUEIRA, 1985, p. 90). Seu elenco incorpora o macrocosmo edificado nas auras de Riobaldo e Diadorim, figuras de *Grande Sertão: Veredas*, esfinges das Alterosas. "Não há cronologia em suas representações" (RANGEL, 1997, p. 64) e "várias situações são desencadeadas, como nos sonhos, por pequenos elementos

contidos em situações" (p. 78). Essa estratégia é vista em diferentes recursos de cena, como nos planos e nas iluminações. O próprio Prates reconhece o "cinema como fala literária envolvida por imagens" (SERRA; IKEDA, 2013, p. 44), em referência ao historiador e crítico Paulo Emílio Sales Gomes, cofundador da Cinemateca Brasileira.

Nas locações internas, a luz estourada toma conta das cenas e conduz o olhar rumo ao inusitado. Em planos médios, a história é filmada com iluminação intimista, quente e de alta carga de sensualidade. Durante o dia, o Sol é aproveitado sem exagero. Já no período da noite, uma atmosfera nebulosa assinala as cenas ou sequências, beirando uma melancolia semelhante à de Riobaldo e Diadorim: "Uma tristeza que até alegra" (ROSA, 2019, p. 26). Nas locações externas, é possível ver as planícies e vegetações rasteiras de Montes Claros, Grão-Mogol e Contria, locações de *Cabaret Mineiro*. É uma Minas rural, esquecida, tão incomum no cinema nacional, e cuja aridez é sentida nas retinas.

O trabalho de Prates é justamente este: fazer um cinema sertanejo, cravejado de insinuações literárias e de filmes da sua própria lavra. Compartilhar uma visão de mundo, uma "amálgama de referências históricas e afetivas" (MARINHO, 2018, p. 454). Tais insinuações se apresentam fragmentadas em um banquete de cenas que surgem na tela, mas que não necessariamente fariam falta se ali não estivessem. Um exemplo disso é a participação do grupo de marujada que desfila numa estrada de terra batida. É um ato contemplativo que sugere a ideia de infinito e remete ao desfecho de *Grande Sertão: Veredas*.

Cabaret Mineiro mergulha em uma cosmologia pessoal, isto é, a leitura de uma realidade influenciada pela formação afetiva do norte mineiro: juntas de boi, arroz com pequi, sol do meio-dia. No encontro fugaz de Paixão e Salinas, por exemplo, a tensão sexual está presente, mas é a paisagem bruta que passa pela janela do trem que marca o ritmo da sequência. "Natureza física", como diz Prates (SERRA; IKEDA, 2013, p. 36), ao ser entrevistado para o catálogo da Mostra do Filme Livre.

O longa também apresenta um duelo antropofágico e bem-humorado entre Minas e o estrangeiro, representado por Thomas Caps – um estadunidense caricatural importado para o sertão. Nada mais oportuno que isso na obra de um diretor como Prates, que já defendeu a reserva de mercado não só para filmes nacionais, mas também para a narrativa literária mineira. "É possível identificar, no texto e no filme, tensões permanentes entre o local e o universal, variáveis igualmente presentes em Rosa", explica a historiadora Maria Gabriela Marinho (2018, p. 455).

Na melhor piada da história, Paixão – fantasiado de Zorro – perde uma rodada de pôquer para Thomas Caps – vestido de indígena. Para reverter a maré baixa,

o aventureiro inventa o *CriCrí*, combinação de cartas que, segundo ele, seria superior ao *Royal Straight Flush*. Entre as exclamações de surpresa dos outros jogadores, o estadunidense lança uma combinação ainda mais trocista para vencer. Resta ao aventureiro levar as mãos à cabeça e lamentar: "Salinas!". Nas cenas seguintes é Paixão que surge de índio nos braços de Caps, agora de Zorro. O choque entre o local e o universal surgirá noutras sequências – a cachaça versus o uísque ou o cigarro versus o charuto –, mas é no carteado que ele atingirá o seu momento mais simbólico, numa Las Vegas do semiárido mineiro.

O reino da troça e do gozo

Carlos Alberto Prates Correia nasceu em 1941, em Montes Claros, norte de Minas Gerais. Na época, os principais meios de informação ainda eram vendedores ambulantes e viajantes comerciais que singravam pelos rincões do estado. Ele passou a adolescência na terra natal, onde teve contato com manifestações populares da região. Fragmentos dessa convivência estão representados nos seus filmes, como o linguajar dos mercados, a dança dos catopês e o canto dos vaqueiros aboiando o gado. Essa paisagem poética recebe um tratamento erótico e político. Por vezes, o diretor consegue a façanha de combinar, num mesmo enredo, a pornochanchada da Boca do Lixo e a crítica social do Cinema Novo. Em ambos os casos, não há uma pretensão revolucionária. Reinam a troça e o gozo.

O cineasta se muda para Belo Horizonte na juventude – em data incerta, como boa parte da sua biografia – e começa a escrever críticas na Revista de Cinema e no Diário de Minas. Neste último, o ofício se estendeu por apenas seis meses. A vontade de dirigir os seus próprios filmes era incompatível com a de crítico de obras de outros. O primeiro trabalho no cinema surge ainda em 1965. Com 24 anos, o então sociólogo desempregado assumiu as funções de continuísta de *O Padre e a Moça* (35 mm, preto e branco, 90 minutos), segundo longa-metragem de Joaquim Pedro de Andrade (1932-1988). Adaptação de poema homônimo de Carlos Drummond de Andrade, o filme foi rodado em São Gonçalo do Rio das Pedras, distrito colonial do Serro. No mesmo *set*, Helena Ignez, que anos mais tarde se tornaria diva do cinema marginal, contracenou com não-atores, pessoas da comunidade onde o filme foi gravado. A experiência se tornou marca do cinema sertanejo. "Os não atores que trabalharam comigo eram bons porque, na verdade, eram atores", argumenta Carlos Prates (SERRA; IKEDA, 2013, p. 40).

Ainda em 1965, Carlos Prates participa da fundação do Centro Mineiro de Cinema Experimental, o Cemice. O núcleo reúne pessoas interessadas em explorar

as linguagens da sétima arte e que passam as madrugadas na tradicional Cantina do Lucas falando de cinema. Dentre os fundadores do núcleo estavam Marcos Rocha, Tiago Veloso e Ricardo Noronha. O primeiro trabalho do Cemice é o curta-metragem *O Milagre de Lourdes* (1965) (35 mm, preto e branco, 10 minutos), de Prates. Rodado em seis dias no bairro da Lagoinha, em Belo Horizonte, foi orçado em míseros quatro milhões de cruzeiros – algo em torno de 1.500 reais. A história conta as peripécias de um padre que foge de uma multidão enganada por ele numa rifa. O religioso acaba se escondendo num bordel, onde se apaixona por uma das concubinas. Não é por acaso que *O Padre e a Moça* e *O Milagre de Lourdes* têm enredos tão semelhantes. A princípio, a ideia era fazer quase uma releitura de Joaquim Pedro de Andrade, numa aproximação ao ambiente drummondiano.

Prates se muda para o Rio de Janeiro em 1966. Dois anos depois, dirige *Guilherme*, um dos episódios de *Os Marginais* (35 mm, preto e branco, 102 minutos). O longa de estreia viria em 1970. Rodado em Sabará, *Crioulo Doido* (35 mm, preto e branco, 80 minutos) é um dos primeiros filmes nacionais a ter um ator negro (Jorge Coutinho) como protagonista e em uma relação afetiva com uma atriz branca (Selma Caronezzi). O filme trabalha dois elementos cruciais: de um lado, o racismo estruturante numa pequena cidade, reflexo da sociedade brasileira; de outro, o status galgado pelo enriquecimento do personagem principal. "O ritmo lento e a estética depurada do filme ajudam a mostrar personagens como pálidas caricaturas de um mundo onde não há vontade própria", explica o crítico Ruy Gardnier (2010, n.p.).

No drama do alfaiate Felisberto – negro, rico e rejeitado – ainda é possível entrever o lugar central que a paisagem sertaneja ocupará no trabalho do cineasta. Segundo Prates (SERRA; IKEDA, 2013, p. 36), "o que desejava era cruzar racismo com ascensão social, citando os *Contos da Lua Vaga*", de Kenji Mizoguchi. "O que me interessava era contar os sonhos de poder daquele alfaiate e a busca da sua princesa Wasaka, que precederam a loucura que o dominou" (SERRA; IKEDA, 2013, p. 36).

Crioulo Doido é produzido com recursos do Pró-cinema, uma linha de crédito do Banco do Desenvolvimento de Minas Gerais (BDMG). Embora tivesse seguido o plano, com a conclusão dentro do prazo, o fracasso mercadológico não passou despercebido. As grandes salas não compraram a ideia de exibir um filme em preto e branco num momento de rápida popularização do cinema colorido. Houve problemas na distribuição e o longa-metragem ficou em cartaz por um dia.

O segundo longa de Prates ganhou moldura em 1975. *Perdida* (35 mm, colorido, 77 minutos) conta a história de Estela (interpretada por Maria Sílvia, atriz recorrente nos filmes do diretor), uma empregada doméstica maltratada pelo patrão

que foge com um caminhoneiro e vai parar num prostíbulo. A obra teve problemas com a censura, foi picotada pelos generais e não teria concorrido em Gramado (RS) para evitar dissabores com o regime militar. Exibido, contudo, na Itália, foi considerado pela crítica romana como "o filme de maior peso, entre os inéditos, no XVII Festival de Cinema de Pesaro", garante o jornalista Claude Trionfera (1981, n.p.).

Já no Brasil, como aconteceu com outros filmes do cineasta, *Perdida* tampouco chegou ao grande público e ficou restrito às mostras independentes e cineclubes. Esse também foi o destino de *Bem Atrás da Câmera* (1978) (35 mm, colorido, 20 minutos), minidocumentário sobre o processo de produção e distribuição do cinema nacional. Se *Bem Atrás da Câmera* é dirigido a um público especializado, *Perdida* é, "seguramente, um dos mais importantes filmes de todo o cinema brasileiro", garante o crítico Ricardo Gomes Leite (1978, p. 26). Narra, com profundidade, o drama de uma doméstica convertida em mulher-objeto.

No início da década de 1980, Prates faz sua aproximação mais visceral ao universo de João Guimarães Rosa. É dessa fase a obra-prima *Cabaret Mineiro* (1980), com a mítica viagem de Paixão, *Noites do Sertão* (1983), que narra a história de uma mulher desquitada que vai morar numa fazenda, e *Minas-Texas* (1989), produzido por Prates sob o heterônimo de Charles Stone, um *western* à brasileira sobre uma donzela que foge com um peão de rodeio e enfrenta a quadrilha contratada pelo ex-noivo. Assim, o diretor aprofunda a adaptação da literatura para o cinema. Se a aproximação é evidente em *Noites do Sertão* ou *Cabaret Mineiro*, a inspiração para *Minas-Texas* também saiu das páginas de *Buriti*, de Guimarães Rosa, em *Corpo de Baile*. A donzela e o peão do longa são, na verdade, Totonho e Dô-Nhãninha da novela. Mudam-se os personagens, mas o enredo é o mesmo.

A riqueza de Prates está em propor um projeto estético único, pessoal e complexo. Em entrelaçar a aridez e o erotismo do sertão, em glorificar anti-heróis, prostitutas, bêbados, viajantes, boêmios e peões. Nas palavras da crítica Andrea Ormond (2008, n.p.), Prates mostra "que a importância de se olhar o povo é descobri-lo em suas falhas e insensatez". O diretor amplifica a caatinga, a viola, a cachaça, a pimenta, a rapadura e a carne de sol. Uma estética do deleite plotada na paisagem roseana.

Em 16 de março de 1990, o então presidente da República Fernando Collor de Mello encerra a Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme), estatal responsável por fomentar a produção e a distribuição do cinema nacional. A sétima arte brasileira entra em uma profunda crise (BERNARDET, 1990). Repentinamente, Prates interrompe a sua maquinaria. Reservado e avesso a entrevistas, pouco se conhece da

vida e obra do diretor nesse período. Aliás, com poucas exceções, investigar o cinema mineiro é como vasculhar um sítio arqueológico. As peças nem sempre se encaixam e, muitas vezes, indicam informações não verificáveis.

A volta de Prates ao cinema autoral só aconteceria quase 20 anos depois de *Minas-Texas*. Em 2007, lançou *Castelar e Nelson Dantas no País dos Generais* (35 mm, colorido e preto e branco, 73 minutos). O filme combina elementos ficcionais e documentais para apresentar a história do cinema mineiro na Ditadura Militar (1964-1985). Entre os diretores escolhidos estão Humberto Mauro, Joaquim Pedro de Andrade, Alberto Graça, Schubert Magalhães e Andrea Tonacci. O "semidocumentário" é escolhido como melhor filme do 35° Festival de Gramado, mas Prates não comparece ao evento. Explicação? Nenhuma.

Em entrevista para o *forumdoc.bh* (MESQUITA; SABINO; FONSECA, 2008, p. 146), o cineasta foi questionado: "Por que, cada vez mais, cria filmes sobre outros filmes?", em referência ao *Castelar e Nelson Dantas no País dos Generais*. A resposta veio apimentada, como a comida de Montes Claros: "Porque é esse o meu desejo, a minha possibilidade. E por que não haveria de criar? Você é de alguma polícia estética? Eu costumo enfrentar patrulhas mercadológicas, agora tem essa outra?" (MESQUITA; SABINO; FONSECA, 2008, p. 146).

O som metálico das Gerais

A câmera segue Salinas, de vestido vermelho e cigarrilha na mão, até a entrada do vagão-restaurante. Ela observa Paixão, que, sozinho, joga cartas. A imagem corta para a janela. Na paisagem, a caatinga. Em novo corte para o interior do trem, Salinas pergunta: "Posso acompanhá-lo?". O aventureiro observa a mulher, em silêncio. Ela continua: "Vou sentar assim mesmo". Ele responde, teatralmente: "Vendo os seus lábios encarnados, seu corpo ardente de desejo, deixo de supor que as migalhas de afeto do maravilhoso âmago possam se transformar em pequis inatingíveis". A câmera foca os movimentos sob a mesa. Salinas descruza as pernas e esfrega as coxas. É sensual, ardentemente sensual. A câmera focaliza o rosto dela, que diz: "Os seus olhos já bastavam tanto e agora você fala essas coisas. Eu morro". Eles se beijam aos sons da locomotiva.

Vencedor de sete categorias no 9º Festival de Gramado, como as de Melhor Filme, Diretor e Trilha Sonora, *Cabaret Mineiro* é marcado por uma oralidade muito específica. Lapidada no dia a dia, enquanto o filme era rodado, cria a atmosfera fantasiosa e regional da história – outra marca de João Guimarães Rosa. O encontro fugaz de Paixão e Salinas, por exemplo, revela a força mágica que

as palavras ganham ao serem enunciadas. Recurso similar também é ouvido nos diálogos de *Noites do Sertão* (1984) e *Minas-Texas* (1989).

Essa dicção, com um sentido de musicalidade na voz, surge sempre da indecisão entre natural versus teatral, de maneira intimista e recitativa. Sem eleger o seu platô definitivo, a fala é uma máquina de aproximação e distanciamento. Ela edifica tensões na entonação dos discursos e das cantorias populares e permite que cada personagem esteja na iminência do rompante poético. Um sussurro prestes a explodir. Assim, "o diretor coloca seus personagens numa camisa de força, um universo fechado caracterizado por várias formas de coerção moral, psicológica, social, econômica, geográfica e mítica" (SIQUEIRA, 2002, p. 1).

Em Gramado, Carlos Prates provocou a mesma estranheza que Jean-Luc Godard causara, nas décadas de 1960 e 1970, em Paris. Nos bastidores do festival, corriam boatos de que *Cabaret Mineiro* era um filme fragmentário, recortes de imagens avulsas. De fato, a escolha do filme pela comissão julgadora – Ruy Guerra, Dina Sfat e Ronaldo Lima Lins – gerava certo desconforto. Todas as apostas indicavam *O Homem Que Virou Suco* (1981), de João Batista de Andrade, e *Eu Te Amo* (1981), de Arnaldo Jabor, como os prováveis vencedores. Afinal, eram tramas mais lineares e com um certo apelo mercadológico. Dias depois, o diretor Roberto Moura rebate os críticos da fragmentação em *O Pasquim*: "Coitados, vão ter que ver de novo. Estamos diante da obra mais harmoniosa que o cinema brasileiro nos ofereceu nos últimos anos" (MOURA, 1981, p. 25).

Os enquadramentos de Prates fascinam pela ausência de pirotecnias e pelo diálogo que estabelece com a alma sertaneja, em um eterno retorno à rua de baixo. Por remar contra as tendências, a maioria dos seus filmes mal conseguiu chegar às salas de cinema – foram sucesso de crítica e fracasso de público. Na contramão do mercado, os filmes arrebataram dezenas de prêmios nacionais e estrangeiros, mas também lançaram o diretor à margem da grande indústria cinematográfica. É difícil ter acesso ao trabalho completo de Prates, mesmo em locadoras especializadas e plataformas de streaming. Com "lugar de destaque no cinema brasileiro", "falta só a historiografia traduzir essa envergadura em mais estudos", acredita o pesquisador Mateus Araújo (HISTÓRIA..., 2020).

Na mesma linha, a música exerce papel fundamental na obra de Prates. Mais que mero acompanhamento de imagens, monólogos ou diálogos, ela caracteriza o meio social da trama. Desde o longa-metragem *Perdida* (1975), Prates estabeleceu uma parceria bem-sucedida com o músico e compositor Tavinho Moura, que assina a trilha de *Cabaret Mineiro*. A história de Paixão e Salinas ainda

se chamava *O Aventureiro do São Francisco* quando a enchente de 1979, no Velho Chico, inviabilizou o roteiro original. Inicialmente, o filme narraria a viagem de barco de um jogador de cartas que, pelos caminhos liquefeitos do rio São Francisco, faz amigos, se apaixona, visita lugarejos remotos e se envolve com prostitutas. Já para o novo argumento, Prates pede a Tavinho Moura para musicar *Cabaré Mineiro*, de Carlos Drummond de Andrade:

> A dançarina espanhola de Montes Claros
> dança e redança na sala mestiça
> Cem olhos morenos estão despindo
> seu corpo gordo picado de mosquito.
> Tem um sinal de bala na coxa direita,
> o riso postiço de um dente de ouro,
> mas é linda, linda, gorda e satisfeita.
> Como rebola as nádegas amarelas!
> Cem olhos brasileiros estão seguindo
> o balanço doce e mole de suas tetas.
> (ANDRADE, 2013, p. 64)

No local da filmagem e com apenas seis sequências escritas, *Cabaret Mineiro* foi roteirizado e rodado simultaneamente. As canções – a maioria adaptações de temas folclóricos do norte de Minas – eram executadas na própria locação, sem playback e *retake*. Esse é o caso das cenas em que Paixão e Maruja (Eliene Narducci) fazem dueto de um motivo popular, nas ruínas de um sobrado de pedra. Tavinho Moura (violão) e Sílvia Beraudisam (flauta) tocam fora do quadro. Paixão canta a primeira estrofe. Maruja, a segunda. Os dois entoam o versinho como refrão: "Nem dormir tenho dormido / Deito na cama e não durmo / Meu semblante é teu sentido".

Com a sequência finalizada, Tavinho Moura (2004, n.p.) se lembra de ouvir a gravação: "Estava boa pra cacete, tinha um grilo ali, uma coisa aqui e tal, mas bonito. E isso é uma coisa difícil de fazer porque não é playback". O músico também contracena no longa. Ele é Ernesto, jovem revolucionário, de bigode e boina verde com uma estrela vermelha, numa alusão às guerrilhas latino-americanas da época. Tem, contudo, só uma fala: "Perdi-a porque acredito na utopia", no contexto do fracasso das suas investidas amorosas em Avana – dançarina espanhola de um bordel de Montes Claros. Mais uma vez, a voz plaina na hesitação entre o natural e o teatral.

Em *Cabaret Mineiro*, as músicas descrevem a essência das cenas, captando a aura da locação. Por vezes, o mecanismo sonoro é utilizado para transmitir os sentimentos e o universo imaterial do filme, indo do mais completo humor aos momentos contemplativos. Um exemplo desse projeto é visto na sequência em que

Paixão canta *Suíte do Quelemeu*, um motivo popular adaptado por Tavinho Moura, para a jovem Evangelina (interpretada por Dora Pellegrino, então com 20 anos incompletos):

> Vamos dançar tudo nu, tudo nu
> Tudo com o dedo no cu, menos eu
> Tudo com a bunda de fora, é agora
> Você disse que dava e não deu
> Espora no pé tá tinindo, tá tinindo
> Pica no cu tá sumindo, tá sumindo
> Larga teu marido, mulher
> E vem foder mais eu
> Teu marido é bom, mulher
> Mas não fode como eu
> A foda boa é de madrugada
> De manhã cedo não vale nada
> A pica tá dura, que tá danada
> Ela entra enxuta, ela sai molhada etc.
> (MOURA, 1981, faixa 9)

Num quarto de pensão, a câmera foca Evangelina, entediada, que masca chicletes. A imagem corta para o aventureiro Paixão, que olha atentamente a garota. A câmera volta para Evangelina, que, enquadrada entre os ombros e o abdômen, acaricia o seio sob a camisa social branca. Ele canta. Ela escuta. Novo corte seco para Paixão. Enquadrado do abdômen aos joelhos, agora com as pernas trêmulas de desejo, o aventureiro abre o zíper das suas calças de linho. A câmera vai abruptamente para a fachada de um armazém de secos e molhados. Esconde o que todos imaginam, embalada por *Lady Laura*, de Roberto Carlos: "Tenho às vezes vontade de ser / Novamente um menino / E na hora do meu desespero / Gritar por você / Te pedir que me abrace / E me leve de volta pra casa". Esse é o deboche sertanejo, ouvido em outros motivos, como *Maria Manteiga* e *Bunda Virada*, em contraste com faixas contemplativas, como *A rua de baixo* e *Meu semblante é teu sentido*.

As músicas de *Cabaret Mineiro* foram lançadas em *Long Play* (LP), pela Embrafilme e, depois, pelos estúdios Odeon, logo após o prêmio de Melhor Trilha Sonora no Festival de Gramado. Mas o disco, com 19 faixas, teve problemas com a censura e chegou às lojas em embalagem lacrada e com tarja preta na capa: "Impróprio para menores de 18 anos | Execução pública proibida | Músicas pornográficas". É o som metálico das Gerais fustigado pelos militares.

Na época, críticos rebateram as acusações de que o filme teria muitos palavrões e que seria demasiado libidinoso para o Brasil dos anos 1980. No entanto, a própria RCA, gravadora de Tavinho, já havia mostrado desinteresse em fazer a prensagem comercial da trilha. Na verdade, os personagens de Carlos Prates são amavelmente

abrutalhados. Quase sempre homens de meia-idade, muito longe do padrão de beleza, apostam na pirraça e na velhacaria como artefatos de encantamento. Já as mulheres, sempre jovens, belas e ícones do *mise-en-scène* – Maria Sílvia, Débora Bloch, Tânia Alves, Dora Pellegrino –, assumem papéis incendiários da moral judaico-cristã. Porém, existe uma certa inocência no tom como até as palavras mais provocantes são pronunciadas, e as músicas acompanham esse dizer. Não ofendem, tampouco buscam lacerar os mais puros. As maiores grosserias soam como misteriosas canções de ninar.

Se no Brasil o LP teve problemas com o regime militar, na França provocou a maior euforia. É Tavinho que narra a história: "Quando o filme passou em Cannes, na mostra paralela, levaram o disco. Diz o Nelson Horneff que foi uma verdadeira briga pra comprar o disco depois da sessão. Eles só tinham levado cem *Long Plays*" (MOURA, 2004, n.p.). Com participação especial do Uakti e de Flávio Venturini, o álbum tem ainda dois sambas de Noel: *Nunca… Jamais* e *Pra Esquecer*.

Depois de Cannes, *Cabaret Mineiro* passou por diversos países, sempre dentro de festivais e de mostras, como Alemanha, Canadá, Estados Unidos, Argentina e Itália, mas nunca nas grandes salas. Embora críticos como Jean-Claude Bernardet acreditassem que o filme de Prates fosse "um dos grandes momentos do cinema dos últimos trinta anos" (BERNARDET, 2013, n.p.), do mesmo calibre de *O Bandido da Luz Vermelha* (1968), de Rogério Sganzerla, e de *Terra em Transe* (1967), de Glauber Rocha, o longa mineiro não era comercial nem comercializável. Ainda que perfilado na lista dos cem melhores filmes nacionais de todos os tempos (DIB, 2015), é um ilustre desconhecido. Está na filmoteca dos cinéfilos, mas não no imaginário popular.

Carlos Prates segue arredio. Como um bom sertanejo, não dá entrevistas, não tem perfil em redes sociais, não vai a programas de televisão. Não reúne consenso nem dentro nem fora da indústria. É um anônimo entre anônimos. Com uma filmografia relativamente pequena – seis longas, três curtas –, o seu lugar é atrás das câmeras, no meio do redemoinho místico do norte de Minas. Nele, o filme é obra de comunhão e espanto. Surpreende, em larga medida, porque serve para iluminar o belo escondido pelas coisas miúdas. Um belo talhado pela poeira das Gerais, das serras mineiras, ourives do tempo. É uma filmografia que edifica pontes entre o sarcasmo e o cândido. Traça linhas de aproximação entre o cinema e a literatura. Nesse fazer movediço, Prates cruza a velha rua de baixo com as ruas de todo o mundo. É o seu próprio anti-herói numa eterna viagem de trem a Montes Claros. Paixão e Salinas.

Referências

ANDRADE, C. D. *Alguma poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

BERNARDET, J. "A crise do cinema brasileiro e o plano Collor". *Folha de S.Paulo*, São Paulo, ano 70, n. 22.533, p. 3, 23 jun. 1990. Disponível em: https://bit.ly/3nrllEP. Acesso em: 13 set. 2021.

BERNARDET, J. Uma atitude lúdica. *Cinema de Prazer de Carlos Alberto Prates Correia*, [*S. l.*], c2013. Disponível em: https://bit.ly/3e8iz2r. Acesso em: 20 dez. 2020.

DIB, A. Abraccine organiza ranking dos 100 melhores filmes brasileiros. *Abraccine*, [*s. l.*], 27 nov. 2015. Disponível em: https://bit.ly/3ed7Sf7. Acesso em: 18 dez. 2020.

GARDNIER, R. "Crioulo Doido (1970)". *Contracampo*, São Paulo, n. 30, 2010.

HISTÓRIA permanente do cinema | Cabaret Mineiro de Carlos Alberto Prates Correia. [*S. l.*: *s. n.*], 2020. 1 vídeo (1h 32min 05s). Publicado pelo canal Palácio das Artes – Fundação Clóvis Salgado. Disponível em: https://bit.ly/3zcf0ze. Acesso em: 27 abr. 2021.

IKEDA, M. "Para além da mineirice: a natureza no cinema de Carlos Alberto Prates Correia". *In*: *Catálogo da Mostra do Filme Livre*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil; Ministério da Cultura, 2013. p. 26.

LEITE NETO, A. "O que fazer com Prates Correia, 1986". *In*: *CD Livreto de Carlos Prates*. São Paulo: Editora do Autor, 2008. p. 1-4.

LEITE, R. G. "Perdida – dossiê crítico". *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, n. 29, p. 25-33, 1978.

MARINHO, M. G. S. M. C. "Cabaret mineiro: lirismo e transgressão no ocaso da ditadura". *In*: MAIA, G.; ZAVALA, L. (org.). *Cinema musical na América Latina*: *aproximações contemporâneas*. Salvador: EDUFBA, 2018. p. 453-467.

MESQUITA, C.; SABINO, F.; FONSECA, J. "Entrevista Carlos Prates". *Forumdoc.bh – 12º Festival do Filme Documentário e Etnográfico*, Belo Horizonte, 2008. p. 145-150.

MOURA, R. "Andar aí no seu gramado". *O Pasquim*, Rio de Janeiro, n. 615, p. 25, 1981.

MOURA, T. História de Otávio Augusto Pinto de Moura (Tavinho Moura). *Museu da Pessoa*, [*S. l.*], 12 dez. 2004. Disponível em: https://bit.ly/3uaSPrM. Acesso em: 20 dez. 2020.

ORMOND, A. Perdida. *Blog Estranho Encontro*, [*S. l.*], 7 set. 2008. Disponível em: https://bit.ly/2Siu4fb. Acesso em: 9 jan. 2021.

PAIVA FILHO, A. "A marujada surreal, safada e alterosa do capitão Prates". *Sombras Elétricas*, Niterói, n. 1, 2003. Disponível em: https://bit.ly/3tBx1Gl. Acesso em: 9 jan. 2021.

RANGEL, M. "A rua de baixo: análise do filme Cabaret Mineiro, de Carlos Alberto Prates Correia". *Revista Balalaica*, São Paulo, n. 1, p. 64-78, 1997.

ROSA, J. G. *Grande Sertão*: Veredas. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

SERRA, C.; IKEDA, M. "Entrevista". *In*: *Catálogo da Mostra do Filme Livre*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2013. p. 35-47.

SIQUEIRA, S. "Cabaret Mineiro (review)". *Framework: The Journal of Cinema and Media*, New York, n. 28, 1985.

SIQUEIRA, S. "O diabo na rua, no meio do redemoinho…" *In*: *Catálogo da Retrospectiva Prates Correia*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2002. p. 1.

TRIONFERA, C. "Uma jóia brasileira com acentos trágicos e ecos emblemáticos". *Cinema de Prazer de Carlos Alberto Prates Correia*, [*s. l.*], c2013. Disponível em: https://bit.ly/2QMAxyn. Acesso em: 9 jan. 2021.

Referências audiovisuais

CABARET Mineiro. Carlos Prates, Brasil, 1980.

CRIOULO Doido. Carlos Prates, Brasil, 1970.

MINAS-TEXAS. Carlos Prates, Brasil, 1989.

PERDIDA. Carlos Prates, Brasil, 1975.

CABARET Mineiro. [Compositor]: Tavinho Moura. São Paulo: EMI-Odeon, 1981. 1 CD (31 min).

submetido em: 1 fev. 2021 | aprovado em: 27 jul. 2021

DOI:10.11606/issn.2013-7114.sig.2022.183802

O menino e a linguagem: infância e voz em *O menino e o mundo*

Boy and the language: childhood and voice in Boy and the world

Fabiana Paula Bubniak[1]

Dilma Beatriz Rocha Juliano[2]

[1] Doutora em Ciências da Linguagem pela Universidade do Sul de Santa Catarina (Unisul), mestre em Ciências da Linguagem pela Unisul e especialista em Comunicação Audiovisual pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná (PUC-PR). Docente do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Santa Catarina. Tem experiência na área de Comunicação, com ênfase em Audiovisual. E-mail: fabibubniak@gmail.com

[2] Doutora em Teoria Literária pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e mestre em Literatura Brasileira. Realizou estágio de pós-doutorado no Centro de Estudos Comparatistas da Universidade de Lisboa. Pesquisadora independente, com interesse em narrativas contemporâneas – literatura, séries e seriados audiovisuais – e aporte teórico vinculado aos estudos da cultura pós-coloniais e decoloniais. E-mail: dilma.beatrizj@gmail.com

Resumo: Este artigo trata-se de uma análise da animação *O menino e o mundo*, de 2014, que aponta concepções de infância, em representação narrativa, e de voz, como o indizível dos afetos. O filme fala de um menino que vê seu pai deixar o campo por falta de trabalho. Ele parte então em busca do pai. O pai foi de trem e o menino é levado pelo vento. As discussões apresentadas se baseiam em autores que abordam a voz e a infância a partir da linguagem, da cultura e da psicanálise. A infância, aqui, refere-se à potência criadora do mundo (Giorgio Agamben). A voz, no dizer de Jacques Lacan é a fala esvaziada de significado como língua conhecida. Conclui-se que a infância e a voz aparecem na animação para que se perceba além do previsível, ver além do que se apresenta de imediato. E, assim, mostram a importância da criança que resiste e se reinventa em cada um de nós.
Palavras-chave: infância; voz; *O menino e o mundo*.

Abstract: It's an analysis of *Boy and The World* (2014) that points out conceptions of childhood, in narrative representation, and voice, as the unspeakable of affections. The film shows a boy who sees his father leaving the country for lack of work. He then leaves in search of his father. The father took the train and the boy is taken by the wind. Childhood here refers to the creative power of the world (Giorgio Agamben). The voice, in Jacques Lacan's words, is speech emptied of meaning as a known language. Childhood and voice show us beyond the foreseeable, to see beyond what appears immediately. And so, it shows the importance of the child who resists and reinvents himself in each of us.
Keywords: infancy; voice; *Boy and the world*.

Em tempos tão ásperos, promovidos pela maquinização do fazer humano e pautados por trocas econômicas que se sobrepõem às trocas afetivas, é urgente falar sobre infância. Não se trata da etapa cronológica, embora muitas vezes coincida, mas da infância como uma maneira de, ao mesmo tempo, criar um mundo próprio e de olhar o mundo que aí está, inserindo-se nele através da capacidade criadora de uma leitura de mundo capaz de revelar efeitos e formas ainda insuspeitos de viver. Infância, aqui, portanto, é força criativa.

Na animação brasileira *O menino e o mundo* (Alê Abreu, 2014), vê-se uma estética, um traço infantil que faz da infância uma potência de saber sobre e de um saber aprender o mundo muito além da passividade que, por generalização, se atribui às crianças como espectadoras do mundo das imagens. Neste sentido, a animação não se alinha à hierarquização adulto-conhecimento x criança-desconhecimento. Ao contrário disso, na sua jornada, o menino mostra e aprende que a sociedade se faz também com a infância do pensamento, e que não há tema social ou acontecimento político que não lhes diga respeito.

Jacques Rancière (2013), ao fazer uma leitura do filme *O tesouro do Barba-Ruiva* (Fritz Lang, 1955), diz:

> Sobre a sedução comum constroem-se figurações dotadas de outra força, nas quais a virtude de infância se identifica com uma argumentação do visível, em que a fábula comum, do olhar nu da criança sobre as aparências do mundo, se presta ao confronto de uma arte com suas próprias potências.
>
> (RANCIÈRE, 2013, p. 73-73)

A representação desse conceito de infância no tratamento da voz, do som e da música na animação *O menino e o mundo* é o que se pretende apresentar neste texto.

O filme

O menino e o mundo é um filme de animação brasileiro lançado em 2014 e dirigido por Alê Abreu, autor de outras animações como *Sirius* (1993), *Espantalho* (1998), *Passo* (2007), *Garoto Cósmico* (2007) e *Vivi Viravento* (2017). Muito elogiado internacionalmente, foi indicado ao Oscar de melhor filme de animação, em 2015. O filme foi sucesso de público em países como França, Espanha e Canadá, onde o cinema de animação tem maior popularidade do que no Brasil. A obra traz uma tendência nas animações brasileiras contemporâneas que, como afirma

Beatriz Saldanha (2018), "colocam a criança como sujeito da narrativa" (p. 368). Deborah Martin, analisando filmes latino-americanos com personagens infantis, também identifica uma transformação na forma como estes têm sido retratados nos últimos 20 anos. Eles vão do papel de vítima para o papel de agente. Ela afirma:

> Paralelamente a essas mudanças, é menos provável que os filmes explorem a criança por seu status de vítima, ou se debrucem sobre o sofrimento da criança e mais provável que privilegiem a experiência, perspectiva ou agência da criança. A criança, no cinema latino-americano contemporâneo, está emergindo de seu status de objeto. (MARTIN, 2019, p. 701)

Em *O menino e o mundo*, Cuca é o agente da narrativa, vivemos suas experiências e vemos o mundo através dos seus olhos.

A ênfase do trabalho do diretor está no traço mínimo na expressão do mundo; o desenho não é usado como complemento da palavra, o que se torna um aspecto estilístico importante, uma vez que na maioria de suas animações não há palavras e, com isso, há uma exploração estética sonora e visual diferenciada. Os sentidos são construídos pelos espectadores na desnaturalização da palavra lida/ouvida em seus usos mais recorrentes.

Uma jornada de infância em que a criança, ao descobrir o mundo, o faz criando esse mesmo/outro mundo aos olhos do espectador. Linhas mais retas para as objetificações, para o que já está dado, pronto; traços arredondados para os afetos, a música, a poesia, a imaginação do menino; assim se desenrola o desenho da história.

Animado pelas lembranças do pai – a fotografia, a memória da despedida, a música tocada na flauta –, o menino empreende uma jornada, e as "aventuras" se sucedem. A leveza das formas, das composições de cores e a delicadeza da música contrastam com o peso dos temas tratados.

Ao contrário do infantil por incipiente, ingênuo ou aquele que está ainda por aprender, o menino mostra seu repertório ao "transformar" guindastes em dinossauros, tanques de guerra em animais selvagens, trens em longas serpentes. Ele lê o mundo por uma métrica criativa a partir de seu próprio repertório de imaginação.

Em entrevista, quando perguntado sobre a ênfase que seus trabalhos dão ao desenho, o diretor responde: "todas as crianças desenham […] primeira forma de expressão. Algumas crianças param de desenhar e outras não, e eu sou uma dessas". (O MENINO…, 2017). Coerente com a organicidade do traço infantil, os desenhos surgem dos lápis de cor, das canetinhas, dos pincéis e das tintas e, em muitas sequências do filme, os desenhos vão sendo feitos diante de nossos olhos, não aparecem prontos na tela.

Nitidamente os desenhos saem das mãos humanas e nos chegam mediados pelo computador, num processo de alta complexidade, como é possível verificar no *making of* do filme. Em muitos momentos, em composição com o traço infantil, o filme nos fala da humanidade perdida nos processos maquínicos do mundo atual. É um trabalho artesanal que, ao mesmo tempo, usa o que existe de mais atual em tecnologia digital. É importante refletir sobre a relação do cinema de animação com os dispositivos técnicos. Marina Estela Graça (2006) afirma:

> Não tendo origem fora do próprio fazer que, de modo simultâneo, implica a mesma ação tanto o autor quanto o inteiro dispositivo, as qualidades expressivas da ilusão do movimento e do fato fílmico tomado em seu conjunto são, por isso, determinadas pela natureza dessa relação. Não há recalcamento do dispositivo. Bem pelo contrário, o dispositivo é exposto, explorado, manipulado, integrado e superado. A obra não se faz pela subtração e apagamento do dispositivo. (p. 95)

Na própria essência da animação está a mão humana, que manuseia o dispositivo fílmico de forma tanto poética quanto crítica. Para ela, não é o tipo de dispositivo técnico, se um lápis ou um computador, que define a estética do filme, mas a forma como ele é manipulado no fazer fílmico. O gesto do animador está presente no traço, portanto, seu corpo está presente na obra. A evidência do traço está muito presente em O *menino e o mundo*; o gesto é o que guia o processo de criação. Vale ressaltar que o filme foi desenvolvido a partir dos desenhos e sem um roteiro escrito.

Há um refinamento de sonoridades no filme que torna quase indistinguíveis as imagens dos sons. Também no *making of* é possível ver o trabalho de ourives em cada toque: não há captação de som direto, todos são produzidos em estúdio para o filme e, a maioria deles, em vez de reproduzir o som "próprio" de cada objeto ou ação, é feita através de notas musicais, dando originalidade à paisagem sonora. A trilha sonora é assinada por Gustavo Kurlat e Ruben Feffer, com a participação especial de Naná Vasconcelos, do Grupo Experimental de Música (GEM) e do grupo Barbatuques, além do rapper Emicida, que compõe "Aos olhos de uma criança", uma síntese cantada da jornada do menino.

Além de contar uma história sob a perspectiva de seu olhar infantil, Alê Abreu insiste numa espécie de filosofia da infância em seus trabalhos no audiovisual. Trabalhar a infância "como tema" é, para o diretor, "possibilidade de carregar a esperança, que se transforma numa crença, que a gente deixa sobreviver dentro da gente, de que tudo é possível" (O MENINO..., 2017).

Sua percepção da infância se liga ao ofício de cronista que, na concepção de Walter Benjamin (1994), "narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos, leva em conta a verdade de que nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história" (p. 223).

O longa conta a história de um menino que vê seu pai deixar o campo por falta de trabalho e pegar um trem rumo à cidade grande. Ele parte, então, em busca do pai. O pai foi de trem, e o menino é levado pelo vento. Ele encontra no caminho um mundo de exploração do trabalho, de urbanização descontrolada, de destruição da natureza, de consumismo desenfreado e de governos autoritários, mas também de um povo que resiste por meio da arte, que não deixa o colorido da vida desaparecer, que é abatido e que renasce ainda mais forte.

Tendo por fundo folhas brancas à espera dos rabiscos, as figuras e as cores dos desenhos estão muito distantes da tecnologia das animações em geral; há uma sofisticação do simples, da primária forma de expressão. É uma animação 2D que utiliza técnicas como giz de cera, lápis de cor, aquarela sobre papel e recortes, à medida que o menino chega na cidade e se depara com anúncios, outdoors e vitrines.

O tratamento dado à voz, especialmente, será analisado a seguir.

A voz

Em *O menino e o mundo* (2014), a fala tem papel secundário. Pode-se até afirmar que inexiste, a depender do conceito utilizado. Os personagens "falam" em vários momentos durante o filme, porém não utilizam nenhuma língua conhecida[3]. Essa fala esvaziada de significado é o que Jacques Lacan chama de voz, já que a voz, no sentido dado por ele, não é a fala. Jacques-Alain Miller explica a teoria de Lacan sobre a relação da voz com o indizível:

> A instância da voz está sempre presente a partir do momento em que tenho que achar minha posição com relação a uma cadeia significante, na medida em que esta cadeia se mantém sempre relacionada ao objeto indizível. Neste sentido, a voz é exatamente aquilo que não se pode dizer. (MILLER, 2013, p. 11)

Logo no início do filme, o menino presencia uma conversa entre seus pais antes de o pai partir. Ele não olha diretamente para os dois, mas para suas sombras. Essa imagem simboliza a relação que temos com a fala nesse momento:

[3] Os diálogos foram gravados em uma língua inventada, que seria o português lido de trás para frente.

uma presença que é ao mesmo tempo ausência. Supomos que ela exista, já que estamos presenciando um diálogo, entretanto, o sentido nos escapa.

Está claro que o que assistimos é uma história contada pelo ponto de vista de uma criança, portanto esses diálogos devem vir da sua maneira de falar, da sua própria língua. Lacan nomeia lalangue essa maneira singular de falar, essa língua inventada que, segundo ele, não é uma língua, mas um real da língua, que não está no simbólico como as línguas conhecidas. Essa lalação tem origem na voz da mãe, na maneira própria da mãe de se comunicar com o bebê, uma emissão que é pura fonética, que tem uma musicalidade, um ritmo e que serve, por exemplo, para acalmar a criança. Sobre esse conceito de Lacan, Miller (1996) afirma que "há muito mais coisas na lalangue do que sabe a linguagem. O inconsciente é feito de lalangue, cujos efeitos vão além de comunicar" (p. 61). Dessa forma, a lembrança da infância desse menino, desse momento decisivo na vida da família, está carregada de sentimentos e emoções. O sentido do que está sendo dito perde relevância perto do indizível, que é o vazio deixado pelo pai – a falta que o move a buscar o mundo. Segundo Maliska (2010) "a ordem da lalangue [...] não é também o sonoro ou o som, mas o que desse som há enquanto invocação, enquanto voz que procede a um chamado, algo capaz de despertar o sujeito, algo capaz de colocá-lo em movimento" (p. 253).

Além do diálogo entre os pais, temos outros momentos em que essa língua desconhecida surge, como em comerciais de TV e um telejornal. Até a trilha musical do filme é cantada dessa forma. A partir dessa constatação, outro conceito, derivado da lalangue, que se pode indicar na forma como a voz é tratada no filme é o de glossolalia.

O termo glossolalia tem origem no falar em língua citado na Carta de Paulo aos Coríntios, na Bíblia. Giorgio Agamben (2008) afirma que "o 'falar em língua' (*lalein glosse*), de que se fala na Carta, refere-se a um acontecimento de palavra – a glossolalia – no qual o falante fala sem saber o que diz". Da mesma maneira, aqueles que ouvem também não compreendem. Ainda para Agamben (2008), "a glossolalia apresenta, portanto, a aporia de uma absoluta dessubjetivação e 'barbarização' do acontecimento de linguagem, no qual o sujeito falante cede o lugar a outro, criança, anjo ou bárbaro, que fala 'ao vento'e 'sem fruto'". Existe, portanto, uma associação da glossolalia também com a infância:

> A glossolalia também pode ser entendida como uma pré-linguagem, uma espécie de balbucio que posteriormente se manifesta no sujeito como um resto vocal daquilo que

> permaneceu nele desse momento mítico que antecede a linguagem. Um resto que retorna na voz, não como um resquício, mas como aquilo que caracteriza a própria voz, o resto como aquilo que permanece. (MALISKA, 2010, p. 255)

Como já mencionado, o conceito de infância adotado aqui não corresponde necessariamente a uma idade cronológica. No que tange à voz, vale ressaltar que o personagem do menino não emite sons com uma característica glossolálica como os que ele testemunha. Os sons emitidos por ele se assemelham mais a suspiros (de surpresa, de tristeza, de alegria) e ouve-se também sua respiração elaborada quando está ansioso ou com medo. Esses sons carregam mais sentido no filme do que qualquer fala. Os efeitos sonoros e a música no filme têm também um papel importante para a narrativa.

O som e a música

O menino e o mundo, apesar de ser um filme com um apelo visual muito forte, conta com o som e a música como impulsionadores da narrativa. Logo nas primeiras cenas, somos apresentados a uma melodia que, por vir do pai, terá uma carga dramática muito marcante na história. Ela vem, inicialmente, da flauta que ele toca para o menino. À medida que ele toca, essas notas se materializam visualmente em forma de pequenas esferas coloridas. O menino captura uma dessas notas em uma lata, na tentativa de apreender a essência da presença do pai. Mais tarde, quando ouve a mãe cantarolando a mesma melodia na cozinha, ele captura novamente uma das notas. Ele enterra essa lata no quintal, preservando, ao menos na sua memória, a ideia de família anterior à partida do seu pai.

Mais tarde, essa melodia retorna, sempre em momentos de alento e esperança diante da sociedade que o menino encontra quando deixa a sua casa. Um desses momentos é quando o menino acompanha o rapaz (ele mesmo mais velho), primeiro no trabalho repetitivo em uma fábrica de tecidos, depois até a sua casa em uma comunidade no morro e, finalmente, no momento que representa a resistência a essa vida repetitiva e automatizada: quando ele se apresenta como multi-instrumentista em uma feira de arte. É nesse último momento, que traz cor à vida do rapaz, que a melodia retorna.

Podemos associar a importância dessas notas musicais no mundo do menino com o conceito de nota azul trazido por Alain Didier-Weil. Ele diz que "a nota de música que em nós acertará na mosca e desenvolverá o estado de gozo será, sem jamais ser monótona, sempre a mesma, no sentido em que será disparada tanto de uma simples cantiga quanto do piano de Mozart ou do sax de Lester Young" (DIDIER-WEILL,

1997, p. 58). O poder da nota azul é o de transportar o sujeito, de abrir os sentidos para novos significantes. Ela é, portanto, simbolizante. Para o autor, ela não pode ser guardada, como tenta o menino; se pudesse, perderia sua qualidade especial. A nota azul do menino no filme é o que o invoca a novas sensações e aventuras, além de simbolizar o amor dos pais. Sobre essa relação, Didier-Weill afirma:

> Essa Nota Azul nos evoca, é claro, o que está em jogo no amor: se para o apaixonado o mundo inteiro, a menor folha tremendo, o menor reflexo, começam a fazer sentido, é porque há em algum lugar para ele um amado cujo poder simbolizante, poder de criar um verdadeiro desencadeamento da cadeia ICS, está ligado, como o da Nota Azul, ao fato de poder marcar sem apelo o limite absoluto do sentido e de invocar a dimensão do mais-além do sentido. (DIDIER-WEILL, 1997, p. 61)

Na última cena do filme, o menino, já um senhor cansado, retorna ao lugar de sua infância, desenterra a lata com as notas que capturou da melodia tocada por seu pai e cantarolada pela sua mãe e é transportado para a época em que sua família estava unida e feliz, mais especificamente ao colo de sua mãe.

Infância

É preciso afirmar que se trabalha, aqui, com a concepção de autonomia da criança tanto como espectadora (público) quanto como produtora de sentidos (personagem), quando, no caso específico de *O menino e o mundo*, empresta seu olhar e sua disposição em compreender o mundo às peripécias no processo de construção da narrativa fílmica. Apesar de animações, como gênero fílmico, serem genericamente "indicadas" para crianças, pensadas com certas "incapacidades" ou com reduzidas possibilidades de "compreensão", em *O menino e o mundo* é claro o caráter de emancipação com que os espectadores infantis são pensados; as crianças-personagens são potentes em "deixarem de ser espectadores e tornarem-se agentes de uma prática coletiva" (RANCIÈRE, 2012, p. 13). Os dramas, as descobertas, as construções pelas quais o menino se expõe podem ser capazes de formar comunidades infantis de pensamento – de crianças e de adultos.

A noção de infância é, para Agamben, um modo de pensar sobre a linguagem. Assim como a infância, a linguagem como potência de revelação está sempre por vir, empurra sempre para mais adiante o conteúdo da vida. Para Agamben (2005):

> A potência – ou o saber – é a faculdade especificamente humana de manter-se em relação com uma privação,

> e a linguagem, na medida em que é cindida em língua e discurso, contém estruturalmente esta relação, não é nada além desta relação. (p. 14)

Neste sentido, a criança, para formular um discurso sobre as coisas, lança mão de seu saber imaginativo para criar uma linguagem que promova a relação entre língua (imaginada ou culturalmente aprendida) e um discurso seu. Precisamente onde a palavra "falta" no filme, o menino mostra pensamento que nós vemos em imagens: dinossauros como guindastes, notas musicais como bolas laranjas que brotam das flautas: "[…] é possível, aliás, que aquilo que chamamos de pensamento seja pura e simplesmente este experimentum" (AGAMBEN, 2005, p. 13). O que ele aprende no confronto com o mundo é experiência.

Em sentido próximo, Walter Benjamin (1984) afirma que a criança dá sentidos às coisas do mundo a partir de suas capacidades imaginativas:

> [a criança] vence a parede ilusória da superfície e, esgueirando-se entre tapetes e bastidores coloridos, penetra em um palco onde o conto de fadas vive. […] Nesse mundo permeável, adornado de cores, onde a cada passo as coisas mudam de lugar a criança é recebida como companheira. (p. 55)

A infância é o que permite perceber além do previsível, ver além do que se apresenta de imediato, ou ainda, com outros olhos. Como diz a música tema do filme, ver o mundo "através dos olhos de uma criança". O homem constitui-se na e através da linguagem. A infância é um lugar anterior à palavra, ela produz uma descontinuidade entre língua e discurso. Esse movimento não deixa de existir, ele é necessário para a constituição do sujeito, para sua experiência do mundo:

> Pois a experiência, a infância que aqui está em questão, não pode ser simplesmente algo que precede cronologicamente a linguagem e que, a uma certa altura, cessa de existir para versar-se na palavra, não é um paraíso que, em um determinado momento, abandonamos para sempre a fim de falar, mas coexiste originalmente com a linguagem, constitui-se aliás ela mesma na expropriação que a linguagem dela efetua, produzindo a cada vez o homem como sujeito. (AGAMBEN, 2008)

Em *O menino e o mundo*, o personagem principal, uma criança, deixa sua casa e sai em busca do pai. Nessa busca, ele conhece o mundo, mas também encontra a si mesmo. Num primeiro momento, depara-se com a exploração do trabalho em uma fazenda de algodão. Continuando sua jornada, o menino

chega à cidade grande. Impressionado com a quantidade de informações visuais, ele vai parar numa fábrica que processa o algodão e o transforma em tecido. Lá, vê um jovem (ele mesmo) trabalhando em um tear. Ele o segue até em casa e descobre no dia seguinte que a aparente vida repetitiva do jovem tem um lado colorido e festivo. Ele é um músico que se apresenta em uma feira. Mais tarde, quando a fábrica é vendida a uma multinacional e os empregados são substituídos por máquinas, o menino parte com o jovem e se vê morando em um lixão. Lá, apesar das condições precárias, as crianças fazem música, o que no filme é sinônimo de resistência. De lá, eles contemplam a destruição da natureza promovida pelo homem e suas máquinas. O menino então vai ao encontro do idoso do início da jornada. Ele retorna à sua casa da infância, já abandonada, e ali ele lembra do dia que saiu de casa e se despediu da sua mãe, rumo à cidade grande. É nesse momento que temos certeza de que o menino que acompanhamos até então não era uma criança, mas uma representação dessa criança, dessa infância que permaneceu com o personagem até sua velhice. Essa experiência que constituiu o personagem como sujeito e fez que, diante de tantos absurdos que viu pelo mundo, continuasse vendo uma linha de fuga, uma possibilidade de resistência. Agamben fala desse "infantilismo obstinado":

> A criança neotênica, pelo contrário, estaria em condições de poder dar atenção precisamente àquilo que não está escrito, a possibilidades somáticas arbitrárias e não codificadas: na sua infantil onipotência, ela seria tomada de estupefação e ficaria fora de si, não, como os outros seres vivos, numa aventura e num ambiente específicos, mas, pela primeira vez, num mundo: ela estaria, verdadeiramente, à escuta do ser. E como a sua voz está ainda livre de toda prescrição genética, não tendo absolutamente nada para dizer ou exprimir, ela seria o único animal da sua espécie que, como Adão, seria capaz de nomear as coisas na sua língua. (AGAMBEN, 2012)

Ao voltar para casa, o menino, já idoso, vê, nesse mundo distante da cidade grande e de todas as opressões que sofreu, homens plantando seu alimento, como seu pai fazia antes de partir e, principalmente, crianças tocando uma música com seus instrumentos. As notas coloridas produzidas por elas se juntam e formam um pequeno pássaro, semelhante àquele que, na cidade, lutou bravamente contra o pássaro negro (representando um governo autoritário) e foi derrotado, porém, ao se desfazer, se transformou em pequenas esferas coloridas que, se imagina, se juntariam novamente mais adiante. A voz da resistência que se expressa através da música,

uma linguagem que está além do sentido. Sobre a importância dessa criança que persiste em cada um de nós, Agamben afirma ainda:

> Em qualquer parte dentro de nós o distraído rapazinho neotênico continua o seu jogo real. E é esse seu jogo que nos dá tempo, que mantém aberta para nós essa não latência inultrapassável que os povos e as línguas da terra, cada um a seu modo, se preocupam em conservar e diferir – e em conservar apenas na medida em que a diferem. As diversas nações e as muitas línguas históricas são as falsas vocações com as quais o homem tenta responder à sua insuportável ausência de voz; ou, se quisermos, as tentativas, fatalmente condenadas ao fracasso, de tornar apreensível o inapreensível, de tornar adulta a eterna criança. (AGAMBEN, 2012)

Não há, no filme, um adulto que direcione sua (des)aprendizagem do mundo, ele o faz empurrado pelos ventos, pelos eventos, pela música, pela saudade do som da flauta tocada pelo pai. Jornada de (des)aprendizagem que parece combinar com a fala do diretor quando, em entrevista, afirma que o menino foi se fazendo em seus cadernos de anotação durante dois anos, até que a história se formulou para animar os personagens e contar sua trajetória pelo mundo.

A jornada que, pelo comum, prevê a superação dos obstáculos e a obtenção do final heroico redentor das agruras encontradas, que surpreende o espectador, mostrando que o mundo é isso e aquilo, perdas e experiências. Descoberta sem novidade do abandono nas cidades, das desigualdades sociais, dos disparates do poder.

Considerações finais

Esse trabalho trouxe uma análise do filme de animação *O menino e o mundo* sob o viés da linguagem. Ao apresentar uma narrativa, conduzida por uma criança-agente da própria história, em que o gesto se sobrepõe à palavra, Alê Abreu coloca a infância em um lugar de experiência. Essa experiência, para Agamben (2005), é o *experimentum linguae*, a infância da linguagem, o que permite que essa criança (e a criança em nós) veja o mundo pela primeira vez e o nomeie. Dessa forma, a língua inventada do filme pode ser associada à lalangue, conceito da psicanálise que fala da língua sem uma estrutura definida, que está além do sentido pois sua função não é apenas comunicar, mas versar sobre o indizível, sobre uma falta que move, um chamamento. Da mesma forma, a glossolalia remete à infância da linguagem, um momento pré-linguagem que também permanece de alguma forma.

A música, no filme, traz diferentes significantes. Ela é a nota azul (DIDIER-WEILL, 1997) que leva aos mais além dos sentidos. Ela é sonora, mas também visual, representa a memória da infância e do afeto dos pais, e é o que desperta nos personagens a vontade de resistir aos desmandos e às injustiças da vida.

A infância da linguagem não é um período cronológico anterior à linguagem, mas um lugar que acompanha toda a existência humana. O conceito de criança neotênica de Agamben (2012) apresenta a infância que permanece, que nos acompanha. Cuca, em *O menino e o mundo*, é essa criança neotênica que persiste e resiste, que carrega o afeto na memória, que vê a poesia no ordinário, que vê uma saída mesmo quando tudo se torna cinza e sem vida. O menino é a potência criadora do mundo.

Referências

AGAMBEN, G. *Ideia da prosa*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2012. *E-book*.

AGAMBEN, G. *Infância e história*: destruição da experiência e origem da história. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

AGAMBEN, G. *O que resta de Auschwitz*: o arquivo e a testemunha [Homo Sacer, III]. Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008. *E-book*.

BENJAMIN, W. "Sobre o conceito de história". *In*: *Obras escolhidas*: magia e técnica, arte e política. 7. ed. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 222-234.

BENJAMIN, W. *Reflexões*: a criança, o brinquedo, a educação. Tradução de Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Summus, 1984.

DIDIER-WEILL, Al. *Nota Azul*: Freud, Lacan e a Arte. Rio de Janeiro: Contracapa, 1997.

GRAÇA, M. E. *Entre o olhar e o gesto*: elementos para uma poética da imagem animada. São Paulo: Editora Senac, 2006.

MALISKA, M. E. "Glossolalia: polifonia e polirritmia vocal". *Linguagens*, Blumenau, v. 4, n. 2, p. 248-257, 2010.

MARTIN, D. *The child in latin american films*. Nova York: Palgrave Macmillan, 2019.

MILLER, J. "Jacques Lacan e a voz". *Opção Lacaniana online*, [*s. l.*], ano 4, n. 11, p. 1-13, 2013

MILLER, J. *Matemas I*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

O MENINO e o mundo – Entrevista com Alê Abreu. [*S. l.*], 2014. 1 vídeo (11 min). Publicado pelo canal Fundação Bunge. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Fw1XYkgfj8Q. Acesso em: 5 mai. 2017.

RANCIÈRE, J. *A fábula cinematográfica*. Tradução de Christian Pierre Kasper. Campinas: Papirus, 2013.

RANCIÈRE, J. *O destino das imagens*. Tradução de Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

SALDANHA, B. "O filme brasileiro de animação infanto-juvenil para cinema". *In*: CARNEIRO, G.; SILVA, P. (org.). *Animação brasileira*: 100 filmes essenciais. Belo Horizonte: Letramento, 2018. p. 357-368.

Referências audiovisuais

O MENINO e o mundo. Alê Abreu, Brasil, 2014.

submetido em: 5 abr. 2021 | aprovado em 15 jun. 2021

DOI: 10.11606/issn.2013-7114.sig.2022.187974

A utopia matriarcal (re)encenada no tríptico brechtiano de Helena Ignez

The matriarchal utopia (re)enacted by Helena Ignez's Brechtian triptych

Sandro de Oliveira[1]

[1] Docente no Instituto de Ciências Sociais Aplicadas da Universidade Estadual de Goiás (UEG). Membro da Approches contemporaines de la création et de la réflexion artistiques (Accra), do Laboratório de Pesquisa de Artes e Mídia da Universidade de Estrasburgo, na França, e do Centro de Realização e Investigação no Audiovisual (Cria), da UEG. E-mail: nagysandro1@gmail.com

Resumo: Desde sua passagem pelas hostes do cinema marginal e pelo teatro experimental no Brasil, Helena Ignez flerta com os primados oswaldianos do Matriarcado de Pindorama. Na sua carreira como atriz – e agora também como realizadora –, revitaliza e subverte os princípios do matriarcado, trazendo à baila outros temas próximos a discussões mais amplas dos direitos humanos: reforma agrária, sexualidade liberta, ócio ligado à criatividade. Discute-se, então, como o tema do matriarcado de Oswald de Andrade chegou a esses filmes aqui nomeados de "tríptico brechtiano", em que uma subversão temática é levada à tela através de experimentalidade formal do jogo do ator no cinema. Em sua obra, Ignez propõe uma contraposição criativa e confrontadora aos conceitos e protocolos de boas maneiras, na união formal de Brecht com o matriarcado de Oswald de Andrade.
Palavras-chave: matriarcado; Oswald de Andrade; ator no cinema; Helena Ignez; Bertolt Brecht.

Abstract: Since her passage through the marginal cinema groups and the experimental theater in Brazil, Helena Ignez has flirted with the Oswaldian tenets of Pindorama Matriarchy. Throughout her career as an actress – and now also as a film director –, she has revitalized and subverted the principles of matriarchy, bringing up other issues close to broader human rights discussions: agrarian reform, free sexuality, leisure linked to creativity. We discuss, then, how Oswald de Andrade came to these films here named "Brechtian triptych", in which a thematic subversion is brought to the big screen by means of formal experimentality of film acting. In her work, Ignez proposes a creative and confrontational contraposition to the concepts and protocols of good manners, in the formal union of Brecht with Oswald de Andrade's matriarchy.
Keywords: matriarchy; Oswald de Andrade; actor in film; Helena Ignez; Bertolt Brecht.

Introdução

Helena Ignez pauta sua carreira como atriz e realizadora calcada em pilares bem fincados no experimento, autorismo e liberdade criativa. Desde 1959, nas peças da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia ou no filme *Pátio* (Glauber Rocha), em que atuou também como coprodutora, ela perfaz uma trajetória errática – mas nunca desproposital – em trabalhos que significam desafios estéticos, propostas político- libertárias e deslocamento da sua carreira para setores mais distantes do que se pode nomear de establishment cultural. Seu *modus operandi* inclui também o uso do cinema como plataforma de exposição de suas convicções libertárias e utópicas. Sua ligação com diretores – tanto teatrais como cinematográficos – da envergadura de Ziembinski, Adhemar Guerra, Eros Martim Gonçalves, Roberto Pires, André Farias e Joaquim Pedro de Andrade deu a ela escopo e caráter ecléticos de sua ética atoral agressiva, paroxística e irônica. Sua adesão às hostes da vanguarda do cinema de invenção – Rogério Sganzerla, Júlio Bressane, Elyseu Visconti – foi, então, escolha natural.

Agora no início do século XXI, Ignez trilha novos caminhos na sua carreira recém- chegada aos 60 anos. Como realizadora, reativa a verve iconoclasta e rebelde dos anos 1960-70, mas com filmes-manifesto deste tríptico brechtiano: *A canção de Baal* (2008), *Ralé* (2015) e *A moça do calendário* (2017). O matriarcado oswaldiano (re)encenado por Ignez está aberto às insurgências presentes em sua vida e a todas as quebras de protocolo que sua carreira como atriz promoveu. Ao arcabouço de injunções patriarcais, que assolava e ainda restringe a plena inserção (não somente) feminina no funcionamento do tecido social, as performances no tríptico do recorte deste trabalho respondem com momentos gestuais, dialógicos e de expressões faciais que empreendem uma proposta de jogo do ator que cria um matriarcado experimental, que Ignez não só defende esteticamente, mas também adota como postura, utopia e bússola de vida. Este matriarcado idílico revisitado que traz dos escritos de Oswald de Andrade – relido e deslocado para outras questões de importância contemporânea – serve aqui como fio condutor.

Identificar a chegada dos primados do matriarcado de Oswald de Andrade na obra de Helena Ignez é uma longa jornada histórica, que revolve o início de sua parceria com os cineastas Rogério Sganzerla e Júlio Bressane. Em trabalhos como *A mulher de todos* (Rogério Sganzerla, 1969), *Cara a cara* (Júlio Bressane, 1968) e toda a produção da Belair Filmes, um *paideuma* de temas, frases, citações e interpretação atoral retomou em verve anárquica os preceitos e discussões

filosóficos do matriarcado oswaldiano, dentro da efervescência contracultural do tropicalismo. Segundo Ignez:

> Naquela época, muitos temas que estavam em voga no tropicalismo foram trazidos para a Belair através do Rogério [Sganzerla]. […]. Não sei até que ponto esses temas – o matriarcado de Pindorama, por exemplo –, surgiram e fincaram presença nesses filmes. […] O tema do matriarcado continua presente no meu trabalho recente, por exemplo, no filme *A moça do calendário* (2017). Contudo, nesses filmes que eu fiz na Belair […], tudo me foi dado, para ser revivido com o meu corpo e minha mente, mas todos são dados específicos criados por Rogério. E invulgares, porque não há nada parecido com aquilo. (OLIVEIRA, 2019, p. 403)

Houve muitas manifestações artísticas nos anos de 1960-70 que trouxeram, em obras de várias matrizes, questões que retomavam a obra oswaldiana, e não necessariamente o Matriarcado de Pindorama. Justifica-se aqui, então, o prefixo "re-" no título do trabalho, pois leva-se em conta obras como *Pindorama* (Arnaldo Jabour, 1971), *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, 1969), *Orgia* ou *o homem que deu cria* (João Silvério Trevisan, 1970), *A família do barulho* (Julio Bressane, 1970), a peça *O rei da vela*, encenada pelo Teatro Oficina com direção de José Celso Martinez Corrêa (1967) e a performance realizada durante curso de Comunicação Gestual na Universidade Sorbonne de Paris chamada de *Baba antropofágica* (Lygia Clark, 1973) para afirmar que houve uma primeira eclosão de obras cuja fonte era o binômio antropofagia/ matriarcado de Oswald de Andrade. Longe de esgotar as manifestações artísticas que revitalizaram a importância das teses modernistas, essa lista constata que a leva recente de filmes de Helena Ignez sobre o matriarcado possui herança potente proveniente da efervescência e das contestações dos cinemas de invenção, da Nova Objetividade Brasileira e da música popular durante a ditadura militar no Brasil.

Ignez levanta nos roteiros adaptados das obras de Brecht (*Canção de Baal*), Maxim Gorki (*Ralé*) e Rogério Sganzerla (*A moça do calendário*) uma coleção de temas que ora tangenciam, ora perfazem comentário crítico aos preceitos oswaldianos do matriarcado de Pindorama, trazendo à baila outras questões que são, na sua opinião, correlatos na contemporaneidade: liberdade sexual, violência e igualdade de gênero, movimentos trabalhistas ligados à reforma agrária, alteridade radical, trabalho nas classes operárias, marginalização da produção artística e a opressão da performance profissional. Ela recompõe traços do matriarcado mais longevo de Oswald de Andrade com as suas próprias inquietações contemporâneas, e este foi

frequentemente o seu percurso metodológico: retirar do tempo de ideias da obra de arte o substrato básico para construí-la. A socióloga Marcia Tiburi nos dá algumas pistas sobre esse matriarcado reativado:

> [*Ralé* é] esse filme grávido de outro, esse filme materno, constrói uma narrativa incomum onde cabem todos, onde cabem todos sem precisar de direções definidas. […] É a abundância de amor que o rege. Como na fala da atriz que protagoniza "A exibicionista", o filme gestado dentro do filme, nesse cinema materno: "compartilhando geramos a abundância – um estado da natureza, que só acontece quando temos coragem de seguir o próprio sonho". (TIBURI, 2016)

O recorte que se faz aqui sobre o jogo do ator promove linhas de força no seu interior, dentro do qual os elementos internos se organizam (intra) interdiegeticamente, transformando o ator em um montador (no sentido cinematográfico do termo), já que ele (re)compõe seu personagem a partir dos elementos dados do texto, das improvisações, de negociações com a realizadora e de dados de outras sequências fornecidas por outros atores em filmes anteriores: corpo-veículo (BONFITTO, 2002; CAMPOS, 1971; PAVIS, 2011). O ator, para Helena Ignez, utiliza e recicla procedimentos do passado – no nosso caso, dos seus próprios filmes, mas também da tradição épica brechtiana – promovendo um estilo de cinema próximo às premissas matriarcal-antropofágicas: reutilizar o passado não como detrito, mas como produtor de matéria viva para a composição da arte, sentido poundiano de reciclagem. O passado se torna fornecedor de elementos transformadores, reavivadores, e não como depósito de dejetos da cultura (BRESSANE, 2005).

As formas atorais adotadas nesses filmes promovem postura reflexiva, poética e autoconsciente, quando produzem os elementos do jogo do ator, ao mesmo tempo que os colocam em parênteses ou em abismo, tecendo camadas de significação presentes nas teses de Bertolt Brecht. São atores que "citam" a fonte da fala, olham acintosamente a câmera – quebrando a quarta parede –, e há o caso da personagem que "esconde" a imagem do seu corpo, postura abertamente afrontadora ao Superego patriarcal do cinema mainstream. Este trabalho, portanto, propõe articular a atuação nesses filmes do recorte com o que aqui se apresenta como hipótese: que o tríptico de Helena Ignez discute e promove uma ideia transformada de matriarcado oswaldiano articulada aos temas contemporâneos aos próprios filmes, tecendo-os através das teses realistas épicas sobre o jogo do ator dentro da retórica expressiva preconizada por Bertolt Brecht.

Sobrinha de Brecht

As teorias brechtianas sobre o ator foram introduzidas na carreira de Ignez logo após sua chegada à Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (ETUFBA), em 1958. Ainda adolescente, ela passou para o vestibular de direito, mas preferiu seguir na Escola de Teatro. Ignez (2014) se diz íntima e "espécie de sobrinha de Brecht", já que conhecera seu trabalho quando ele ainda era vivo: "não consigo fazer nada que não seja brechtiano. *Canção de Baal* inclusive, a ideia foi Brecht mesmo, embarquei no próprio Baal[2]. Brecht modificou a linguagem [do ator]". Nesta relação, que aqui se revela não só afetiva, mas estética, Ignez adota procedimentos atorais herdeiros das ideias que Brecht defendia, ou seja, união solidária e fiel entre a força da emoção com as medidas do pensamento, do cérebro-espírito.

> Helena teve um sistema de interpretação único, entre a letargia e o frenesi, a imobilidade total e o excesso de movimentos, o escracho e a provocação. Era também um corpo-repositório de prerrogativas brechtianas de quebra do invólucro do universo ficcional. Sua herança ainda é muito presente na atuação de atrizes da novíssima geração como Simone Spoladore, Leandra Leal e Mariana Ximenes. (GUIMARÃES, 2014, p. 303)

E, para incitar o uso de suas capacidades cognitivo-sensórias, o ator brechtiano adota como princípio-mor a transformação do espetáculo num processo de literalização, utilizando efeitos, equipamentos e técnicas que exponham o texto não como dado natural e subjacente à atuação, mas a algo visível, palpável e legível, se possível. A encenação fílmica se torna, desta forma, processo de (re/des)montagem de seus elementos, destruindo seu caráter orgânico, o que invisibiliza a enunciação da cena. Brecht defendia que o espetáculo se manifestasse como signo em que seus elementos concretos constitutivos se tornassem evidentes para o espectador, expondo adereços, suportes e materiais que efetivam "boa parte da eficácia artística e social da linguagem visual do espetáculo. [O teatro] deve tornar evidente seu trabalho: cordas ou madeiras que sustentem portas ou paredes precisam ficar visíveis ao espectador" (PEIXOTO, 1981, p. 100): espetáculo e ator exibem os seus materiais constitutivos.

Em *A moça do calendário*, durante uma cena banal na cozinha do pequeno apartamento em que mora com o marido, Cidinha (Zuzu Leiva) afirma: "a gente vai ter que trazer os homens na linha de frente contra a violência de gênero, sabe?". Além desta frase, a cena exibe excerto proferido sobre a história da inclusão do

[2] Bertolt Brecht faleceu em Berlim Oriental em 14 de agosto de 1956.

divórcio nas leis brasileiras, desnudando o quão recente são os direitos femininos no Brasil e o absurdo da desigualdade social dos gêneros.

> Ouve isso: até 1977 uma mulher quando se separava do marido era "desquitada" e considerada juridicamente incapaz. Só então, a Lei do Divórcio entra em vigor. Em 1988, homens e mulheres passam a ter os mesmos direitos nas relações conjugais. E só em 2002, deixa de ser possível anular o casamento caso o homem descobrisse que a mulher não é mais virgem. Em 2005, o termo "mulher honesta" foi retirado da legislação protegendo a integridade física e a liberdade sexual de todas as mulheres. E, afinal, em 2006, entra em vigor a Lei Maria da Penha. (A MOÇA..., 2017)

A maneira como a personagem lê o texto, abertamente escrito em forma de dália num pedaço de papel colocado sobre a cômoda em que ela passa a roupa, revela a forma jogralesca com que muitas das atuações brechtianas se dispõem, tipo de performance que não esconde a fonte literária do roteiro e que materializa uma interpretação da atriz em tom professoral, destacada, longe do naturalismo que prega a invisibilidade da técnica e do texto[3]. É uma espécie de jogo parentético do ator, em que a atriz abandona provisoriamente o programa mais cotidiano de fala e postura para adotar interpretação lacunar. É imperativo, contudo, observar que a técnica da atriz Zuzu Leiva de proferir abertamente o texto carrega muito do efeito de distanciamento de Brecht. Além da escolha da técnica de elocução, vale a pena sublinhar o efeito de justaposição alarmante entre texto proferido e a atuação de Zuzu Leiva executando gestos (ela passa roupa sobre a mesa da cozinha) durante atividade doméstica que sempre foi relegada, pelo menos pelo senso comum patriarcal, às mulheres, criando efeito irônico de contraposição distanciadora.

Para Helena Ignez, é de vital importância reforçar não somente a ironia da cena de Leiva em *A moça do calendário*, mas também a tese de que as personagens femininas são as donas e provedoras de suas próprias imagens, criadoras dos gestos e expressões faciais, partindo desta postura estilística do seu trabalho o ethos que funda a sua encenação. A figuração da atriz Djin Sganzerla em *Ralé* discute a relação com o matriarcado em outro âmbito: ao impor ruído ou opacidade ao médium. Ao cobrir ou obscurecer sua própria imagem na tela – nesta cena, particularmente, ao usar fita adesiva preta para "tampar" sua imagem no espelho –, a atriz denuncia o dispositivo cinematográfico e revela o aparato.

[3] As dálias são "colas" com os diálogos escritos em pedaços de papel colocados em locais estratégicos para os atores lembrarem das falas. São provenientes do trabalho do ator no teatro, mas que no cinema encontram seu nicho de utilização: atrás de câmeras, pregadas em mobílias ou no próprio corpo do ator.



Figura 1: A mulher e o controle de sua imagem.
Fonte: *Ralé* (Helena Ignez, 2015).

Ao mesmo tempo, reforça o seu poder de interferir e modificar a sua imagem: o corpo da mulher como objeto histórico do olhar masculino – principalmente nos cinemas industriais –, e que agora, neste gesto que materializa certa opacidade do filme como intermediação, retoma o poder de autogerir sua presença na arte[4].

Além da imagem do corpo da mulher no cinema (majoritariamente industrial), Ignez expõe questões ligadas ao prazer do corpo feminino na simulação aberta do que poderiam ser seminários audiovisuais sobre a frigidez feminina que se passam na Clínica Neuronal e Urológica Nova Genética, local de medicina experimental e inclusiva em A *moça do calendário* e em *Ralé*. O personagem Inácio (André Guerreiro Lopes) foi fazer exames de urinálise e espermocultura para averiguar, paradoxalmente, aspectos mais recônditos de sua mente. O resultado, que sai alguns dias depois, parece ser o que menos importa para o entrecho do filme, já que, após terminar a pequena consulta com os médicos responsáveis pela Clínica, temos um *insert* fílmico que parece ser um seminário audiovisual sobre a frigidez feminina na voz de uma das pacientes da clínica, a moça frígida (vivida pela atriz Bel Friósi), e da palestrante (Helena Ignez), através de sua voz *off*.

[4] A atriz Djin Sganzerla, aqui com os adereços e utensílios típicos de uma atriz que logo irá entrar no *set* ou no palco, emula os gestos de outra atriz em outro filme: Laetitia Casta em *Visages* (Tsai Ming-Liang, 2009), confirmando a presença de motivações intertextuais na obra de Helena Ignez. Nesta cena de *Ralé*, imagens do filme de Ming-Liang estão na tela em segundo plano.



Figura 2: Seminário sobre frigidez feminina.
Fonte: *A moça do calendário* (Helena Ignez, 2017)

Interessante notar como a cena dos exames de Inácio surge como gancho para inserir o seminário audiovisual sobre a frigidez feminina. Assim, a saúde e o prazer sexuais, tanto masculino como feminino, estariam, pelo menos no que tange à montagem do filme, conectados pela cena da consulta do rapaz e o seminário sobre frigidez feminina. Esta se dá de modo quase acadêmico, com a paciente divagando nua, em posição frontal à câmera, sobre a função do clitóris vista sob o escrutínio do que se considera ser uma medicina misógina:

> A medicina, impregnada, desde seu início, de misoginia, não via como importante um órgão que servia apenas para conceder o prazer à mulher. Tratando assim nosso órgão da saúde como um apêndice, ou algo menos. Afinal, o apêndice ainda serve para dar apendicite, enquanto o clitóris não serve para nada, não é? (A MOÇA..., 2017)

Tudo na cena é exposição acintosa dos materiais cênicos, do entrecho fílmico e do corpo da atriz, que o luminoso eletrônico "Frigidez Feminina", o corpo da atriz em posição frontal à câmera e a voz *off* da palestrante só exacerbam. Seja na dália sobre o móvel de Cidinha, o espelho em *Ralé* ou nos materiais cênicos, sonoros e no corpo da atriz dessa cena do seminário sobre a frigidez feminina, tem-se o mesmo procedimento de expor a encenação como constructo artificial, e não como dado "natural" dos locais onde os personagens frequentam. Até na voz *off* da palestrante que anuncia o próximo seminário do programa temos imitação farsesca das vozes televisivas que anunciam as próximas atrações: "na próxima palestra, veremos os

benefícios da masturbação feminina e práticas atuais desenvolvidas por mulheres em todo o mundo. Moça, seu clitóris é saúde".

Os temas dos filmes de Ignez não os atravessam intradiegeticamente, mas interdiegeticamente. É como se o personagem de um filme pudesse comentar, perguntar ou responder coisas que foram ditas por outro personagem em outro filme, traçando uma teia complexa de metacitações e transformando esses filmes no tríptico do título. Então, as falas dos personagens ou os temas que eles propõem não ficam encastelados numa só trama, pois eles "fogem" e brincam de viajar entre os filmes. Exemplo deste tipo de diegese "andarilha" ou sináptica se dá na fala sobre masturbação e a relação com o corpo sem as culpas do patriarcado e sua sexualidade sequestrada. No filme *Ralé*, a atriz Raissa Peniche comenta o quadro *L'Origine du Monde* (Gustave Courbet, 1866) e propõe questões sobre masturbação, saúde e o prazer femininos que seriam respondidas ou comentadas na cena acima da frigidez feminina em *A moça do calendário*, filme produzido dois anos depois. Peniche olha para o quadro de Courbet na parede, depois para a câmera e dispara: "para que serve a minha boceta? Pra gerar o mundo como pintou Courbet? Ou para o autoprazer?" (RALÉ, 2015).



Figura 3: Metacitações e interdiegese.
Fonte: *Ralé* (Helena Ignez, 2015).

Este aspecto interdiegético das figurações dos atores e atrizes na obra de Ignez remonta às experimentações presentes em seus filmes marginais, principalmente os dirigidos por Rogério Sganzerla, seu parceiro de vida e de arte. Lá, como aqui, o corpo do ator é uma espécie de signo que age em duas direções opostas: para o passado, em eterno regresso, retomando imagens como se fosse dispositivo atávico de *déjà vu*. E também age como gatilho de possibilidades

futuras, signo precursor ou anunciador de presenças e figuras que ainda virão ou serão reformuladas em um sistema de relações. Seria impossível tentar compreender o trabalho do ator aqui proposto sem ter em mente que seu corpo é vetor multidirecional de figurações em eco que ele retoma e modifica em um processo que está além de seu trabalho, mas dentro do seu *métier*: o corpo do ator é instrumento de mediação, corpo-veículo.

A figura frontal do ator traça linha transversal em boa parte da história dos procedimentos realistas em Brecht e tem na teatralidade da quebra da quarta parede técnica vital para a compreensão de seu jogo parentético. Ao contrário da atuação naturalista, que usa de toda sua técnica para escamotear a presença da câmera, nesses filmes dá-se algo chamado de apresentalidade: atores e atrizes se endereçam ao público de maneira quase didática, fraturando a ilusão e fornecendo visão política da performance:

> A ausência de uma quarta parede deixou de corresponder à ausência de um narrador. [...] Também os atores não consumavam completamente a sua transformação, antes mantinham uma distância em relação à personagem, e incitavam, até ostensivamente, a uma crítica. [...] A representação submetia os temas e os acontecimentos a um processo de alheamento indispensável à sua compreensão. (BRECHT, 2005, p. 66)

Esta técnica realista do ator escapa à convenção de impermeabilidade entre o set de filmagem e o público, pondo-os em contato formal através do olhar do ator. A quebra da quarta parede rompe com a ilusão do ator em ambiente "fechado" ao público, como o engodo estético naturalista de que os atores estão efetivamente vivendo sentimentos e traumas genuínos. Ao procederem assim, as performances deixam incompleta a propalada transformação total dos atores em personagens ficcionais, deixando o jogo "em aberto" para a crítica, pois sua organicidade fica aqui exposta pela técnica de integrar os espectadores ao espetáculo, instalando uma relação que pode abranger a crítica à trama, mas também cumplicidade no que tange ao seu real papel pela transformação social. Ao recorrer à interpelação do espectador, uma das atrizes do filme [dentro do filme *Ralé*] *A exibicionista* enfatiza a ligação entre personagem, intérprete e público, e também produz o que Guillaume Soulez (2007) nomeia brecha retórica na tessitura mimética ficcional, ou seja, quando a atriz deixa por alguns instantes a atuação mimética *per se* e chama o espectador para compartilhar suas posições políticas, incitando-o à práxis social:

> Trata-se, portanto, de observar a leitura retórica, isto é, o que interessa ao espectador e ao filme o fato de tratar as imagens e os sons como propostas de posições e de argumentos, e às vezes até provas. Se a leitura retórica é, portanto, muitas vezes dominante em um documentário, nem todo endereçamento direto é retórico na ficção, sendo necessário que este endereçamento entre explicitamente em ressonância para o espectador com um espaço de deliberação pública. (Soulez, 2007, p. 44)

Portanto, se o endereçamento do espectador pelo ator é espaço de deliberação pública, como advoga Soulez, foi como fragmento do *Manifesto da Marcha das Vadias* que a fala da personagem de Bárbara Vida, em *Ralé*, oferece tal tema como denúncia: "enquanto na sociedade machista algumas mulheres forem invadidas e humilhadas por serem consideradas vadias, somos todas vadias, somos todas santas e somos todas livres e fortes" (RALÉ, 2015).



Figura 4: Aparte da atriz.
Fonte: *Ralé* (Helena Ignez, 2015).

O manifesto das vadias, mas não só este, é sugestivo da posição de Helena Ignez em relação aos temas expostos nesse tríptico: "vadias estão num estado de ócio criativo. Característica da nossa civilização indígena" e, também, "o barão me ensinou que compartilhando geramos abundância. Que é o estado da natureza. Que isso acontece quando temos a coragem de seguir o próprio sonho" (RALÉ, 2015). Essa figuração da personagem "vadia" do filme expõe algo que é profundamente afrontador para a moral vigente: a possibilidade da mulher exercer sua liberdade em todas as formas, tanto política como poética.

O matriarcado de Ignez

Neste matriarcado experimental, o sujeito detém liberdade irrestrita, e o que o faz gozar desta liberdade é a justa medida de suas ações, aqui mediada por uma ética libertária que permeia esses trabalhos contemporâneos de Ignez. As questões que desenham essa ética são urdiduras que seus personagens no cinema marginal brasileiro fecundaram e que agora, como diretora, ela retrabalha e renova em temas que são aqui pedra de toque para compreendermos sua noção de matriarcado: a) processo de marginalização da obra e do artista; b) o exercício da alteridade radical (CEPPAS, 2017); c) a sociedade da performance e do cansaço.

Na época mais intensa de formação profissional e dos fundamentos éticos que incidiram diretamente sobre sua carreira, nas décadas de 1960 e 1970, houve no Brasil muitas ações culturais que promoviam marginalização não somente da produção cultural, mas também do próprio artista, seja ele a qual vertente pertencesse. Era um programa de ação que assumia condição marginal e promovia rupturas com as manifestações estéticas estabelecidas ou canonizadas, radicalizando o meio cultural. Frederico Coelho (2010, p. 179) afirma que essas movimentações culturais pregavam a "existência concreta no campo cultural brasileiro de um comportamento social e criativo cuja representação central era a ideia de marginalidade. Arcabouço mítico-discursivo para vários trabalhos e intervenções ditos marginais". O termo marginalização nessa época não tinha acepção absoluta. Quando nomeia de marginália um amplo grupo de artistas (poetas, cantores, performers, dançarinos) aglutinados ao redor de Hélio Oiticica, torna-se aqui pertinente reiterar que havia empreitadas, intervenções, ações ou grupos/coletivos que objetivavam visibilidade pública, mesmo que essa fosse difusa ou que encontrasse entre eles diferenças e graus de intensidade.

A postura de se marginalizar confrontando o mercado produtor artístico instalado no sistema burocrático e institucional foi, quase sem retoques, o que fez Helena Ignez ao se unir ao grupo de cineastas e artistas "marginais". Ruptura que não era somente com o mercado consumidor, produtor ou com as instituições que constituíam o poder estatal, mas também com a iconografia intocável pelo panteão da classe média (ícones populares da música, imagens da cristandade e objetos ligados ao poder vigente e à sociedade do consumo). Ao se deslocar para a margem da produção durante toda a sua carreira, Ignez tem se aproximado de uma espécie de produção cinematográfica que só pode existir se vizinha do elemento humano que lhe é muito caro: os grupos tidos como "aberrantes", deslocados do centro das

representações ditas hegemônicas, como os notívagos da *Canção de Baal*, os artistas de várias vertentes de *Ralé* e o lumpemproletariado de *A moça do calendário*.

Foi dessa efervescência cultural, política e social dos anos imediatamente anteriores e posteriores ao AI-5 – vitais para sua formação como atriz – que Ignez trouxe a ideia de representação do "figurante do mundo". Ela mostra profunda preocupação e contundência em favor da produção artística que reforce a função crítica da representação da turba, dos povos fragmentados que residem "fora do quadro" ou "fora do campo" do cinema mainstream.

Se o cinema como instituição de produção industrial revelou o enorme valor plástico que ele sempre atribuiu ao ator, no cinema experimental de Ignez, essa lei é deslocada para representações humanas que ela abraçou como a força mais genuína de sua arte. A perspectiva matriarcal nesses três filmes lê o mundo e "inverte a perspectiva do autor, desloca o marginal e o menor – seja por causa da posição que ocupa ou pelo valor atribuído a ele – para um local central" (AGUILAR, 2010, p. 30). Não somente inclui, portanto, a mulher no seu matriarcado experimental, mas sim, o humano renovado e ressignificado. Ela leva a níveis mais radicais e anárquicos o dizer libertário e inclusivo do *Women's Rights Are Human Rights*, adotado pela Secretaria do Alto Comissariado de Direitos Humanos das Organizações das Nações Unidas e que também foi tema de discurso proferido por Hillary Clinton, então primeira-dama dos Estados Unidos, em 1995. Além dos direitos da mulher, os filmes deste tríptico defendem plataforma ampla de debates, que inclui assassinato de pessoas "trans", os "gêneros atravessados e marginalizados através de milênios de cultura" e o dizer "o movimento antiviolência é também um movimento feminista e anticapitalista" (RALÉ, 2015).

Em *Canção de Baal*, o legado do matriarcado oswaldiano se dá através das ideias sobre o ócio criativo da visão poética Pau-Brasil embebido em radical desprezo pela ética capitalista e princípio do acúmulo: o mecenas que oferece ajuda para Baal (Marcelo Careqa) publicar seus escritos é descrito pelo filme como madeireiro devastador de florestas[5]. Baal é poeta, compositor e cantor que não guarda vínculos com qualquer instituição que o prenda a lugares, teias produtivas coercitivas ou relacionamentos fixos. Esse personagem da imaginação de Brecht propõe o ócio não só criativo, mas radical, sociedade comunitária fraterna, justa e vida edênica, princípios

[5] Isto faz parte das falas do próprio personagem Mech, o mecenas em *Canção de Baal*. Fala que é proferida quase sem retoques pelo dono da oficina *Barato da Pesada* (Celso Patrão) em *A moça do calendário* quando diz: "é, senhores, o que quero mesmo é ser capitalista. Mas dos grandes. Se fecharem isto daqui, eu vou ser comerciante de madeira na Amazônia. Mas, olha, não vou vender porcaria não, hein!? Não derrubo nem um pé de porcaria. Vou cortar só jacarandá, ipê rosa, madeira de lei, Pau Brasil. E de vocês o que eu quero? Produtividade". Filmes que adquirem formato orgânico com forte motivação intertextual.

da "originalidade nativa aos componentes mágicos, instintivos e irracionais da existência humana" (ANDRADE, 1990, p. 14). Para Andrade, seria o ócio o mediador da capacidade inventiva, a relação telúrica com a vida e o nível de compreensão humana efetivada na sociedade: a constante lúdica do ócio criativo como padrão para comensurar o nível ético do povo, tema também muito caro ao Baal de Brecht.

Nesse diálogo entre os filmes do recorte, lembremos da Revolução Caraíba proferida pelo personagem Zeus (Mário Bortolotto), em *Ralé*, que é uma paráfrase de Oswald de Andrade no Manifesto Antropófago: "só o homem natural é natural dos trópicos. Precisamos ouvir o homem nu, filho do sol. Queremos a revolução Caraíba. A unificação de todas as revoltas em direção ao homem." O ócio criativo de *Canção de Baal* liga-se aqui a essa visão telúrica da vida, conexão do ser humano com a natureza, seus instintos (corpo) e sua intuição (mente-espírito): "quando o patriarcado ruir, nós vamos viver da nossa preguiça nata, mãe da invenção e do humor" (CANÇÃO…, 2008).

O exercício de alteridade radical possui vínculos estreitos com os aspectos da ideia que Oswald imaginou na sua utopia matriarcal. Ao contrário do conceito e da práxis de alteridade sugeridos em Baudelaire – o sentimento de ser outro, isolado, antonímico e hermético – Oswald de Andrade (1990, p. 157) constatava que alteridade é "sentimento do outro, isto é, de ver-se o outro em si, de constatar-se em si o desastre, a mortificação ou a alegria do outro", relação, mais do que cisão: como nos lembram as palavras de Rimbaud, "*Je est un autre*". Por isso, Ignez preconiza nesses filmes uma ideia de dignidade humana que fosse compartilhada entre todos: ocidentais, ameríndios, orientais e povos autóctones. Sem o viés constritor que podem nos impor a linguagem, a filosofia e nossa ideia de "identidade", a linguagem da alteridade incorpora o outro sem questioná-lo, sem conflitos ou contraposições pseudoanalíticas, compreendendo a existência de seres outros que nos afetam rumo à ideia de sublimidade, empatia e cooperação dos indivíduos entre si. Há inclusão do outro sem os antagonismos naturais ao drama realista, confirmando o manifesto oswaldiano fundado sobre o que se considerou "uma síntese ideal, a abolição de todo o conflito que nos leva [à ideia] de um feminilidade" que neutraliza o atrito (CARLI, 2016, p. 271).

Noutro exemplo pregnante de alteridade radical, um dos convidados da festa do casamento em *Ralé*, Dad (José Celso Martinez Corrêa), lê um excerto de Brecht do seu livro *Écrits sur le théâtre*: "eu me contento em dar os fatos para que o espectador pense ele mesmo. Eu tenho necessidade de um público com os sentidos despertos. E que tenha prazer em jogar com a sua reflexão". Ao tocar piano no paradisíaco sítio do Barão, Dad é acometido de incontinência fecal, que se torna

motivo para mais uma demonstração desta alteridade levada aos extremos, com os outros personagens limpando suas costas e pernas, sem os filtros ou câmera em ângulos menos "reveladores" do cinema mainstream. Esta cena da incontinência fecal de Dad é concebida dentro de enunciação cinematográfica que surpreende pela acachapante sinceridade dos detalhes, pelo desapego que exibem os personagens, imersos no mundo – pelo menos um pequeno pedaço dele – em que nossos rituais construídos de decoro e postura são postos a serviço da aceitação plena. Essa visão de mundo é a "a expressão da solidariedade que ligava o homem à Natureza e os indivíduos entre si" (ANDRADE, 1990, p. 33).

Por fim, a sociedade do cansaço e da performance surgem aqui como elementos que amarram toda uma teia de concepções de vida que Helena Ignez desenvolve nos seus trabalhos. Em *A moça do calendário*, os temas da sociedade do cansaço e da performance atravessam o filme em inúmeras falas e se abrem com o personagem Grande Otelo (Geraldo Mário) proferindo em tom didático fragmentos provenientes do incisivo discurso do cientista, geógrafo e professor Milton Santos, no texto *O tempo nas cidades*:

> A cidade é o palco de atores os mais diversos: Alguns movimentam-se segundo tempos rápidos, outros, segundo tempos lentos. Tempo rápido é o tempo das firmas, dos indivíduos e das instituições hegemônicas. […] A economia pobre trabalha nas áreas onde as velocidades são lentas. Isso quer dizer que os pobres vivem dentro da cidade sob tempos lentos […] no sentido de que não há uma materialidade que favoreça o tempo rápido. […] O tempo pode ser encarado das mais diversas maneiras: o tempo cósmico, o tempo histórico e o tempo existencial. […] O tempo histórico, objetivado, pois a História o testemunha. […] Mas, esses tempos todos se comunicam entre eles, na medida em que o tempo é social. (SANTOS, 2002, p. 21-22)

A narradora *off* do filme, interpretada pela própria Helena Ignez, traça uma espécie de contraponto em relação ao texto de Milton Santos quando descreve os prolegômenos do que ela chama de sociedade do desempenho:

> A sociedade do desempenho, a do Séc. XXI, sociedade do cansaço, é classificada patologicamente como da violência neuronal. Cada época possui suas enfermidades fundamentais. O séc. XXI pode ser definido sob um ponto de vista patológico como neuronal. As doenças neuronais, como o alcoolismo e a depressão, determinam a paisagem patológica do séc. XXI. Mesmo que o estranho não represente perigo e não tenha nenhuma intenção hostil, a defesa é contra a estranheza.

> A depressão é a expressão do fracasso. O desempenho é a nova ordem da sociedade do cansaço. (A MOÇA…, 2017)

Ao tratar, em *A moça do calendário*, do tema do desempenho nas sociedades contemporâneas, o filme remete este tema a outros subtópicos postos em falas estilo conta-gotas, através das errâncias dos personagens pela cidade opressora. Iara (Djin Sganzerla) e Inácio serão os tecelões desta trama de pequenos discursos dos marginalizados que exibem denúncias várias: a) o fechamento de inúmeras salas de aula nos últimos anos em vários estados do Brasil; b) a precarização do trabalho e o aumento do lumpemproletariado; c) a violência da polícia nas manifestações de rua; d) sequestros e mortes de ativistas negros; e) a produção cultural e as instituições de cultura como alvos das novas milícias de direita; f) a posse social da terra.

São discussões que trazem à baila velhas doenças do capitalismo, e que foram encenadas pelo coro de trabalhadores da Oficina Mecânica Barato da Pesada, de Celso Patrão (Claudinei Brandão), descrito pela voz *off* da narradora como "pré-capitalista primário". O exercício motivacional foi coreografado pelos superexplorados trabalhadores da oficina como uma espécie de coro brechtiano em tom caricatural. A encenação aqui é produzida em ritmo de marcha atlética, com os atores interpretando a música e os gestos no coro como se fossem atletas neozelandeses executando a performance do *haka* antes dos jogos de rúgbi. Há também marcada semelhança com as improvisações estilo *happenings* do The Living Theatre, especialmente em espetáculos como *Paradise now*, encenados na década de 1960.



Figura 5: Coro brechtiano da alta produtividade: "*Yes, we can*".
Fonte: *A moça do calendário* (Helena Ignez, 2017).

Celso Patrão lidera o "Coro da Alta Produtividade", espécie de ditirambo grego, cujo texto, mesmo que quase monossilábico na sua simplicidade direta, leva o tema da sociedade da performance ao nível de uma antífona, súplica pelo trabalho mais desgastante, repetitivo, produtivo e lucrativo (visto sob ponto de vista do patrão-Corifeu). Ao liderar o coro, Celso Patrão se torna um *meneur du jeu* (mestre de cerimônia) teatral, função na qual ele dita as falas, indica os movimentos e gestos dos atores, apresenta e descarta personagens e leva adiante os trâmites da narração. O coro estabelece entre esses filmes uma espécie de ponto alto da encenação brechtiana: jogo em abismo que fornece certa atração deste tríptico pelo debate de temas que confrontam os protocolos clássicos do ator, quando este se engaja em momentos ficcionais dentro da diegese na qual já está encapsulado.

O repertório estilístico do ator clássico adquiria tom reflexivo durante cenas em que se "atuava" no papel de outro personagem: o ator "saía" do papel para se engajar em momento lacunar da atuação. A principal diferença entre essas performances em abismo, no cinema clássico, e sua contraparte de autorrepresentação no cinema de Ignez, é que, no primeiro, a passagem da primeira camada (o ator atua em filme de ficção) para a segunda (o ator é personagem que se engaja em uma atuação dentro de filme de ficção) é sempre escamoteada pela moldura da narração, dando ao ato coloração quase natural e invisível. Na encenação experimental aqui preconizada, o ator que se engaja num jogo em abismo "assinala" essa passagem, demarca a técnica do gesto exposto e caricatural, exibindo a diferença clara entre atuação em primeira instância e em subcamada. O ator se põe, aqui, entre parênteses, expondo o jogo e sua maquinação, numa postura de colocar a obra de arte em "ecos", deixando transparecer não somente seus aspectos "micro", mas também a significação total de sua estrutura na obra. Espécie de *mise en abyme* que reitera o aspecto dialético da representatividade clássica (escamoteada pela moldura) e a apresentatividade experimental (exposta e frontal).

Considerações finais

A plataforma ético-estética de Ignez nos seus anos do cinema marginal é revisitada hoje através do trabalho do ator nesses filmes dirigidos na Mercúrio Produções: "o corpo de uma atriz total, e sobre ele [Ignez] desenhou as formas de uma mulher moderna, nas dimensões mais radicais do conceito" (SENNA, 2006, p. 89)[6].

[6] A 20ª Mostra de Cinema de Tiradentes (2017) homenageou a obra de Helena Ignez ao dar seu nome ao prêmio destinado a mulheres que atuam no cinema em quaisquer funções da criação cinematográfica. O Festival justificou o prêmio em razão da discussão contemporânea sobre os espaços sociais da mulher no cinema, e considera Ignez como detentora de uma carreira cujas plataformas artísticas se imbricavam com sua manifestação pessoal em favor das liberdades individuais da mulher.

Sua utopia está estampada na fala de Dad, em *Ralé* sobre a não concessão ao público de um espetáculo que o paralise, e sim de filmes que o façam sair de sua letargia, aqui compartilhada por Márcia Tiburi:

> Um público com sentidos despertos em uma época anestesiada, em que a administração das sensações e das emoções serve para evitar a atenção e a reflexão, é esse espectador que está indisponível. Mas *Ralé* não é crítica pelo derrotismo e ressentimento. O filme é a produção de esperança, convite a pensar. A ver de novo. A entender o que está nos faltando justamente para poder entendê-lo. (TIBURI, 2016)

Existe uma espécie de "Marca do Matriarcado" que Ignez deixa nesses filmes, e isto fica patente pelos pequenos discursos, fragmentos de falas, canções e gestos que os perpassam, reiterando a sua origem afetiva. Ela leva, no entanto, a ideia de matriarcado além das plataformas estritamente femininas de luta, pois amplia as discussões para a felicidade plena humana, em que homens, igualmente às mulheres, merecem e devem se libertar das amarras opressoras do patriarcado. Na sua ideia de alteridade radical, ela trabalha com teses que eram também fulcrais para a dimensão libertária da obra de Oswald de Andrade (1990, p. 48), entre elas, o anticlericalismo materializado por renovada ideia de transcendentalidade, sexualidade libertária e vida distanciada de produção material em proveito de sua "existência palpável".

Importante salientar o princípio que surge como complementar a esses filmes: exatamente como na crítica sobre o pensamento filosófico ocidental, Ignez produz o discurso sobre o feminino e o humano e não limita o trabalho do ator a ser objeto de uma lógica masculina. Ela propõe, na verdade, soluções nessas suas encenações do matriarcado e na sua luta pela posse do discurso sobre a mulher e o humano. Também promove a discussão das relações individuais, sociais e profissionais através do questionamento do mundo da produção industrial que relega a força de trabalho à condição de subproduto explorado (principalmente em *A moça do calendário*). A utopia de Ignez, se podemos falar aqui de substantivo no singular, figura a ideia de sociedade:

> Sem classes, sem exploração, sem herança paterna e propriedade privada do solo. Imagem de um certo desejo cuja tradução política não parece ser das mais fáceis. Ela pode ter como horizonte, teórico e prático, por exemplo, a defesa das sociedades indígenas, do meio ambiente, e o ataque à dominação masculina, [e] à culpa. (CEPPAS, 2017, p. 26)

O matriarcado luta contra o assujeitamento dos afetos, libera os sentidos e revitaliza o que foi e permanece sendo reprimido nas sociedades. Por isso, Ignez propôs,

quase que exaustivamente na sua carreira como atriz e realizadora, a contraposição criativa e confrontadora aos conceitos e protocolos de boas maneiras, na união formal de Brecht com o matriarcado de Oswald. Tanto sua vida quanto sua obra expõem os meandros de uma cultura que sujeita o corpo do ser humano a um protocolo opressor, e seus filmes – com atores e atrizes frontalmente nus, olhando para a tela, impondo opacidade à imagem e incitando o espectador a coparticipar da obra – promovem a rebeldia aos temas tratados e se contrapõem também às formas atorais clássicas.

Referências

AGUILAR, G. *Por una ciencia del vestigio errático*: ensayos sobre la antropofagia de Oswald de Andrade. Buenos Aires: Grumo, 2010.

ANDRADE, O. A *utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 1990.

BONFITTO, M. O *ator-compositor*: as ações físicas como eixo: de Stanislavski a Barba. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BRECHT, B. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

BRESSANE, J. *Fotodrama*. Rio de Janeiro: Imago, 2005.

CAMPOS, H. "Uma poética da radicalidade". *In*: ANDRADE, O. *Oswald de Andrade*: poesias reunidas. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971. v. 7. p. 1-22.

CARLI, F. A. V. O *matriarcado no programa antropofágico*: Oswald de Andrade, leitor de Bachofen. 2016. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2016.

CEPPAS, F. "Antropofagia e diferença: o matriarcado de Oswald como perspectiva anti-edipiana". *Revista Latinoamericana del Colegio Internacional de Filosofía*, Valparaíso, n. 2, p. 25-42, 2017.

COELHO, F. *Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado*: cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

GUIMARÃES, P. M. "Erigir novos corpos, reinventar personas: o ator moderno do cinema brasileiro". *Revista Famecos*, Porto Alegre, v. 21, n. 1, p. 287-307, 2014.

IGNEZ, H. "Encontro com Helena Ignez". [Entrevista cedida a] Romulo Cyríaco e Felipe Cataldo. *Usina*, Mountain View, n. 12, 2014. Disponível em: https://bit.ly/3J1JQRo. Acesso em: 21 dez. 2021.

OLIVEIRA, S. *Helena Ignez*: atuação experimental na Belair Filmes. 2019. Tese (Doutorado em Multimeios) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2019.

PAVIS, P. *A análise dos espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

PEIXOTO, F. *Brecht*: uma introdução ao teatro dialético. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

SANTOS, M. "O tempo nas cidades". *Ciência e Cultura*, Campinas, n. 2, v. 54, p. 21-22, 2002.

SENNA, O. "Retrospective: La femme du bandit: hommage à Helena Ignez". *In*: FESTIVAL INTERNATIONAL DE FILMS DE FRIBOURG, 20., 2006, Fribourg. *Catálogo* […]. Fribourg: L'Association du Festival International de Films de Fribourg, 2006. p. 87-89.

SOULEZ, G. "L'acteur et son ombre, et l'Histoire. Jeu d'acteur et dynamique rhétorique dans La Dernière Lettre (F. Wiseman, 2003)". *In*: AMIEL V. *et al*. (org.). *L'acteur de cinéma*: approches plurielles. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2007. p. 43-55.

TIBURI, M. "Feminismo e cinema: a lógica da desmontagem em Helena Ignez". *Cult*, São Paulo, mai. 2016. Disponível em: https://bit.ly/3EoVti0. Acesso em: 2 ago. 2020.

Referências audiovisuais

A MOÇA do calendário. Helena Ignez, Brasil, 2017.

CANÇÃO de Baal. Helena Ignez, Brasil, 2008.

RALÉ. Helena Ignez, Brasil, 2015.

submetido em: 30 jun. 2021 | aprovado em: 12 nov. 2021

DOI: 10.11606/issn.2316-7114.sig.2022.180967

Corpos, raça e classe: confrontamentos do espaço urbano em *Aquarius*

Bodies, race and class: confrontations of urban space in Aquarius

Luís Henrique Marques Ribeiro[1]
Luiz Antonio Mousinho[2]

[1] Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense (UFF). Mestre em Letras pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB). E-mail: dizerluis@gmail.com

[2] Professor titular do Departamento de Comunicação do Programa de Pós-Graduação em Letras e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFPB. E-mail: luizantoniomousinho@gmail.com

Resumo: O que as representações cinematográficas do corpo negro em espaços urbanos podem significar? Partindo dessa questão, este artigo analisa cenas do filme *Aquarius*, de Kleber Mendonça Filho, em uma perspectiva de abordagem racializada das relações de poder. A análise apoia-se nos conceitos de estereótipo. Pretende-se refletir sobre a presença dos corpos negros que aparecem como uma ausência no espaço urbano, uma ausência, porém, capaz de produzir outras subjetividades, que possam oferecer um contraponto às estereotipias raciais.
Palavras-chave: poder; estereótipo; raça; Kleber Mendonça Filho; cinema brasileiro.

Abstract: What can cinematographic representations of the black body in urban spaces mean? From this question, this article analyzes some scenes from the movie *Aquarius*, by Kleber Mendonça Filho, in a perspective of a racialized approach to power relations. The analysis is based on stereotype. It intends to reflect on the presence of black bodies that show up as an absence in the urban space, an absence, however, capable of producing other subjectivities, which can corroborate a counterpoint to racial stereotypes.
Keywords: power; stereotype; race; Kleber Mendonça Filho; Brazilian cinema.

Introdução

A partir da observação dos corpos negros que atravessam o espaço urbano representados em imagens cinematográficas da cidade contemporânea brasileira, este artigo objetiva traçar alguns caminhos de interpretação racializada do filme brasileiro *Aquarius* (2016), de Kleber Mendonça Filho. Para isso, apoia-se analiticamente em conceitos como estereótipo (Hall, 1997; Prysthon, 2016; Shohat; Stam, 2006) e poder a partir de Foucault (1978, 1988, 2006, 2008), dentre outros.

De modo simplificado, a relação resultante entre o cinema e a sociedade situa-se nos discursos que circulam nos ambientes culturais e constroem subjetividades. Contudo, essas construções se dão, na linguagem, em uma arena de conflitos, disputas e negociações dentro do próprio discurso (BAKHTIN, 1981). A razão que leva a essas ações é o poder político, elemento de manutenção de determinados discursos em detrimento de outros. A organização e a administração desse poder são complexas e estão associadas a sistemas de crenças que funcionam numa lógica de desigualdade. Ou seja, um poder se fortalece em detrimento de outro. Um dos mecanismos que opera nesses sistemas é o estereótipo, que pode se relacionar com o riso enquanto modo de intensificação e reforço legitimador de assimetrias. Dessa maneira, acontece o exercício da manutenção da ordem social e simbólica. Porém, a cultura é um campo de ação em que forças se digladiam, o que gera resistências, tensionamentos, quebras e contraestratégias dos estereótipos.

Aquarius é o segundo longa-metragem do diretor brasileiro Kleber Mendonça Filho. De modo sucinto, no plano do enredo, o filme é uma reafirmação constante da posição da personagem principal, Clara, de não vender seu apartamento para a Construtora Bonfim, que se empenha, de maneira ardilosa, em mudar a sua decisão. Clara mora num edifício multifamiliar da década de 1950, na orla da praia de Boa Viagem, de valor histórico e simbólico para a cidade. O Recife representado na tela é cingido por prédios verticalizados advindos de lógicas de especulação imobiliária. As assimetrias econômicas de classe e raça no espaço urbano são um tema recorrente na filmografia do pernambucano.

As imagens que vemos em *Aquarius* são de espaços que existem fora do mundo fílmico: a cidade do Recife e a realidade da especulação imobiliária no bairro de classe média de Boa Viagem. Essas imagens, que dialogam com realidades socioeconômicas, são apresentadas a partir de divisões do espaço. Por exemplo, quando Clara, a personagem principal de *Aquarius* (2016), informa à namorada do seu sobrinho, Tomás, que as praias do Pina e de Brasília Teimosa estão divididas por um esgoto que deságua no mar. "Pra cá do cano dizem

que é a parte rica, pra lá do cano, a parte pobre." Esse esgoto parece funcionar como marcador de divisões socioeconômicas, é uma imagem que comenta a infraestrutura da cidade. O esgoto sugere simbolizar cisões do espaço urbano e também aponta um dado constitutivo das praias brasileiras, em regiões pobres ou ricas: a poluição que deságua no mar, signo de desprezo com a zona pública.

Na praça, riso é coisa séria: confrontamentos racializados de poder

O bairro de classe média de Boa Viagem é o cenário para a moldura dos corpos negros e brancos em uma relação dialética que delineia os aspectos de classe e raça da cultura brasileira. É nele que acontece a cena, tal como descrita no roteiro do filme, em que há "um grupo de pessoas de classe média, com roupa de exercício físico, na Terapia do Riso da Academia da Cidade, perto da praia" (MENDONÇA FILHO, 2020, p. 136). As pessoas dão gargalhadas exageradas enquanto um grupo de garotos negros entra na dinâmica "desestabilizando o riso de algumas pessoas" (MENDONÇA FILHO, 2020, p. 136).

O início da cena acontece através da fala fora de quadro do instrutor: "então vamos lá pessoal, bichinho do ha-ha agora, soltando um pouquinho ha-ha-ha na mesma frequência". A expressão bichinho do ha-ha, que parece ser uma remissão a um famoso comercial brasileiro de pastilhas para alívio de pigarro veiculado nos anos 1990, é dita pela voz de alguém que está fora de quadro enquanto se observa em *close* o rosto de Roberval, o simpático e prestativo bombeiro amigo de Clara. Seu semblante está fechado, os músculos faciais contraídos, as linhas de expressão dos olhos em evidência. O movimento de *zoom out* situa o espectador na cena, e a quebra de expectativa acontece: Roberval está deitado com o grupo de pessoas na praça em frente ao Aquarius; seu semblante está fechado por conta do sol intenso que ilumina diretamente seu rosto. Clara repousa a cabeça na barriga de Roberval.

A câmera mostra, em contra-*plongée*, o professor que comanda o momento. Ele era a voz que estava fora de quadro e está vestido com uma camisa branca em que se pode ler, do lado direito do peito: "academia da cidade". O enquadramento o isola. Inicialmente, ele está enquadrado pelo céu azul; a câmera segue sua movimentação, de modo circular, o que insere no quadro os prédios espelhados de Boa Viagem. Os edifícios, assim como o professor, que aparecem imponentes em contra-*plongée*, dão à cena um tom de autoridade que reforça a fala do instrutor para que o grupo force o riso.

O fato é que a cena associa a figura humana às construções espelhadas. Pelo tom inicial, pelas expressões corporais (os braços abertos, o bater das mãos,

o sorriso exagerado) e pela organização do quadro fílmico, podemos também imaginar o professor como um monstro gigante a caminhar por entre os prédios, tal como o Godzilla ou King Kong.

O figurino do professor metaforiza o sentido de sua figura na cena ao estabelecê-lo como um representante de uma ideia de controle dos corpos da cidade. No livro *Conversações* (1992), o filósofo Gilles Deleuze registra, a partir do pensamento de Foucault, a passagem histórica de uma sociedade disciplinar para uma sociedade de controle, cuja vigilância e monitorização é nuançada e interiorizada pelo sujeito. A Academia da Cidade denota simbolicamente um dos locais onde o poder é exercido de maneira desobrigada, com efeito de autonomia e emancipação. Os sistemas de poderes estão internalizados na prática do exercício físico para que o corpo atinja longevidade e continue produtivo, diminuindo a necessidade de despesas do aparelho governamental (do Estado e da iniciativa privada) com saúde. Além disso, apesar do grupo de pessoas brancas não estar, de modo algum, relacionado a um padrão muscular físico estético, os corpos na cena estão relacionados a uma branquitude (CARDOSO, 2011) que tensiona o aparecimento dos corpos negros.

O conceito foucaultiano de biopoder destaca a característica política dos corpos: "o conjunto dos mecanismos pelos quais aquilo que, na espécie humana, constitui suas características biológicas fundamentais, vai poder entrar numa política, numa estratégia política, numa estratégia geral do poder" (FOUCAULT, 2008, p. 3). O controle a partir do biopoder entra em diálogo com a relação que determina quais corpos são permitidos na Academia da Cidade, pois "esse biopoder materializa-se no governo de si: o sujeito deve autocontrolar-se, modelar-se a partir das representações que lhe indicam como deve (e como não deve) ser o seu corpo." (GREGOLIN, 2007, p. 19-20). O corpo negro tem espaços determinados para sua expressão (no esporte, na moda, na arte). Porém, ao transitar na rua, nos espaços públicos, ele deve ser domesticado para que não seja significado enquanto corpo periférico. Para isso, deve utilizar de signos de classe média para que lhe deem algum tipo de segurança, ainda que fluida, no seu andar pela cidade. Dessa forma, a cena da Terapia do Riso sugere a discursivização dessas questões.

A farda do professor e a academia pública na praça são um dado da realidade da cidade do Recife. Dessa maneira, o filme incorpora um dado externo (CANDIDO, 2006) para constituir-se como elemento de questionamento sobre a cultura. Nessa academia, o que cabe são as regras brancas, que são as regras do mercado de especulação imobiliária, as legitimações que a classe média branca adquire nos ambientes ricos da cidade e a exclusão, por meio do não dito, da ausência de subjetividades dos corpos negros no tecido urbano.



Figura 1: Meninos negros entram na praça de Boa Viagem enquanto um grupo de pessoas gargalha
Fonte: *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2016).

Enquanto todos gargalham, um grupo de jovens negros, destacados na diversidade de cores, com roupas e estilo associados às periferias, entra na quadra, empurra o portão que já estava aberto e se junta ao grupo. O enquadramento fechado acentua a ideia de divisão espacial que irá dialogar na cena, de forma sutil, com o binômio dos espaços sociais de cada grupo (pobres e ricos). Os garotos usam tênis, óculos, bonés, correntes e estão alegres. Essa caracterização destoa da representação racial do negro periférico descalço, vulnerável, com roupas desgastadas, como construída em filmes fundadores do imaginário racial brasileiro a exemplo de *Orfeu Negro* (1959), de Marcel Camus, e *Rio, 40 graus* (1955), de Nelson Pereira dos Santos.

Nesse momento, o professor repete: "gargalha, gargalha! Energia gente, energia!". O grupo, formado majoritariamente por pessoas brancas, olha de maneira enviesada para os corpos que se aproximam (olham, estando ainda com a boca aberta, resultado das gargalhadas, mas sem vigor, nesse momento, para mantê-la, porém também sem energia para voltar à posição de repouso; parece que sofreram rápida paralisia). Embora os dois primeiros longas de Kleber não apresentem violência direta, diferentemente do que acontece em *Bacurau* (2019), cenas como essa trazem significações e falam de violências simbólicas profundas. O riso alienante da classe média, resultado de um complexo processo de apagamento da memória da negritude e das raízes racistas brasileiras.

Há riso enquanto o grupo está isolado. Através da montagem e restrito a ela, a separação do riso do grupo da academia da cidade sugere o estabelecimento do rir do outro, o que é confrontado pela mudança de um semblante sério para outro risonho do grupo de garotos negros periféricos quando se juntam ao grupo da Academia da Cidade. Ou seja, se é pela montagem que se delineiam uma divisão

e confrontamentos de risos, o grupo da academia incontestavelmente não ri dos garotos negros, mas sim como consequência da Terapia do Riso.

Em outra chave de análise, pode-se entender o riso dos moradores do bairro de classe média como constituinte de uma perspectiva de mundo de fração de classe, a qual é tensionada à medida que os corpos negros se integram aos corpos de significação branca. Percebe-se o uso estético do humor como forma de desestabilizar sentidos. O riso como ferramenta interpretativa para discutir retóricas raciais.

Há um desdobramento da cena do riso, presente no roteiro de *Aquarius*, que foi cortada no filme. No roteiro, logo após a cena da Terapia do Riso, na praça de Boa Viagem, Clara conversa com Roberval, ainda na praia. A jornalista pergunta ao bombeiro o que ele acha sobre essa Terapia. Na resposta de Roberval, é colocada uma significação do riso enquanto destituído de um alvo: "eu acho engraçada, né? O cara disse que o corpo não sabe a diferença entre rir de verdade e rir de mentira. O que importa é rir alto e chacolejar, uma coisa muscular. E isso parece que é o que faz bem." (MENDONÇA FILHO, 2020, p. 136). A característica de ausência de alvo do riso reforça o gesto do grupo de classe média na cena anterior. Eles riam de nada. A coexistência entre o riso genérico e o grupo de garotos negros constrói uma tensão relacional que racializa a desestabilização do riso de alguns dos participantes da Terapia do Riso. Clara acha uma idiotice o pensamento do professor e responde: "não há nada igual a rir de verdade. Ou chorar de verdade" (MENDONÇA FILHO, 2020, p. 136).

O riso pode significar um aspecto de diferenciação do homem, mas também um lembrete e aviso da sua própria constituição hereditária primitiva (ALBERTI, 2002; BREMMER, 2000). O riso seria um fator singular da nossa natureza, apesar do fato de que, fisiologicamente, nos aproximaria de uma animalidade, uma vez que as gargalhadas nos remetem a uma perda de controle motor.

Em sua análise da cultura popular na Idade Média e no Renascimento, a partir da obra literária de François Rabelais, Bahktin (1987) examina o papel simbólico fundamental dos festejos populares e a sua função de manter um status de dominação na vida do povo. O povo oprimido por uma cultura cristã que suscitava o medo, a praticamente nula ascensão social e os regimes de exploração feudal encontrava nos festejos um modo de sublimação a partir de uma mudança e de uma inversão de hierarquias sociais, ainda que de forma lúdica.

A carnavalização foi fundamental para evitar o rompimento da harmonia social e favorecer a firmeza das estruturas de poder. O carnaval era colocado como uma "cosmovisão alternativa caracterizada pelo questionamento lúdico de todas as normas".

(STAM, 1992, p. 43). Era no festejo que se promovia alguma possibilidade de crítica autorizada através do riso, cujo "profundo valor de concepção do mundo é uma das formas capitais pelas quais se exprime a verdade sobre o mundo na sua totalidade, sobre a história, sobre o homem (BAKHTIN, 1987, p. 57).

Dialogamos com Bakhtin ao perceber a característica ao mesmo tempo particular e universal do riso, o que pode dar acesso a determinados discursos em torno de imagens do povo brasileiro, que em nossa análise, entendemos como inerentemente atravessada pela questão racial.



Figura 2: Grupo gargalha enquanto observa os meninos negros adentrarem a praça.
Fonte: *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2016).

Outro dado é que uma das pessoas que não é socialmente lida como negra veste uma camisa verde, em que se pode ler o nome "Brasil", em amarelo. É como se o país, ou melhor dizendo, a imagem do país, que é branca, olhasse para os negros que estão chegando. O homem brasileiro também parece estar paralisado. O instrutor da Academia da Cidade diz que há lugar para todo mundo, mas também pede respeito e seriedade. O grupo que chegou se integra ao espaço. Um dos meninos deita a cabeça no ombro de Roberval, ao lado de Clara, que o enlaça com o braço esquerdo, num movimento amigável. Antes de o grupo de jovens negros entrar em cena, ele havia falado que riso é coisa séria, talvez como um lembrete aos meninos negros de que ali é necessário seguir regras: o controle para os corpos negros que invadem a academia da cidade.

Ao contrário do que os gestos e a montagem parecem tensionar na cena, os meninos negros não vieram para roubar ou fazer algum mal, fato que a constituição histórica racista da realidade brasileira (AZEVEDO, 1987; SCHWARCZ, 1993) associa às suas imagens em função da longa tradição de manutenção de estereotipias raciais.

"Numa situação de dominação racial, os estereótipos possuem a clara função de controle social, indiretamente, eles racionalizam e justificam as vantagens dos detentores do poder social" (STAM, 2008, p. 456). Uma das formas de atuação dos estereótipos na manutenção de crenças aparece nas narrativas fílmicas, quando:

> As representações dos grupos dominantes não são vistas como alegóricas, mas como "naturalmente" diversas, exemplo de uma variedade que não pode ser generalizada. Esses grupos não precisam se preocupar com "distorções e estereótipos", pois mesmo imagens ocasionalmente negativas fazem parte de um amplo repertório de representações. (SHOHAT; STAM, 2006, p. 269)

Hall (1997) aborda o conceito de estereótipo numa chave de compreensão com base na naturalização e essencialização de uma única perspectiva das características de determinado grupo social. A lógica é trabalhada no dualismo entre o que é aceitável e normal e o que é anormal e inaceitável e chama a atenção para os lugares de desigualdade de poder que se relacionam diretamente com sua ocorrência. Essas significações ampliaram as possibilidades analíticas no cinema.

> A noção de estereótipo proposta por Hall trouxe implicações evidentes para o estudo do cinema, sobretudo no que se refere à análise dos personagens, à crítica dos modos de caracterização negativa de grupos marginalizados da sociedade, à revisão da própria história do cinema a partir de novos parâmetros e até mesmo à sinalização da funcionalidade social dos estereótipos em alguns casos específicos. (PRYSTHON, 2016, p. 80)

Os garotos negros ocupam aquele espaço, cientes do temor que causam e, como resultado, também debocham em seus movimentos e expressões daquela situação. O rompimento de fronteiras e a provocação de expectativas situada na *mise-en-scène* dá ao filme nuances que podem ser experienciadas como não explícitas. O resultado de seu conjunto cria a atmosfera tensional que já é característica na obra de Kleber Mendonça Filho.

Depois da abolição, os negros que não conseguiam uma ocupação se agrupavam em espaços comuns da cidade, algo que era fortemente repreendido pela polícia e que, até hoje, tem presença no espaço urbano. A cena é um comentário sobre o incômodo que, sutilmente, se cria quando pessoas negras se colocam em espaços historicamente ocupados por pessoas brancas. É dessa maneira que o racismo é um elemento de organização social das relações, segundo Renato Emerson Nascimento dos Santos (2012). A praça de Boa Viagem aponta uma experiência de espaço onde indivíduos e grupos subalternizados causam o sentimento de desconforto.

Ainda segundo o autor, a praça é um exemplo de lugar onde as fronteiras invisíveis do racismo se materializam através dos comportamentos dos outros.

A praça é um espaço com presença recorrente em *Aquarius*. Local de uso coletivo, ela aparece em outros dois momentos no filme: na abertura, na sequência de fotos antigas da praia de Boa Viagem; numa das últimas cenas do filme, quando Clara passeia com o netinho pela calçada da orla, e uma praça vazia é contemplada pela câmera. Ao fundo, há um auxiliar de limpeza, dados os trajes e a vassoura que segura, na porta do banheiro da praia, a observar o que se passa, conforme vemos, com maior detalhe, na imagem ampliada, do lado direito, abaixo.

A cena dialoga com a da Terapia do Riso. Se naquela, os corpos negros têm peso presencial, na praça, ao adentrarem e se integrarem corporalmente ao grupo de classe média branca, nesta cena, praticamente não se nota a presença do corpo negro. A *mise-en-scène* organiza o corpo negro na região de último plano do quadro. O que nos leva a analisar os corpos negros como não visíveis ao exercerem funções sociais subalternas que lhes foram historicamente demarcadas em espaços de classe média. A tensão advinda da ultrapassagem dessa fronteira racializada também aparece em *O som ao redor* (2012), quando o patrão se depara com o filho da empregada dormindo em seu sofá, gerando um ambiente de tensão com o sono interrompido pela mãe, que justifica o ato em função do cansaço do trabalho.



Figura 3: Uma das praças de lazer de Boa Viagem, vazia; à direita, ampliamos o homem negro, que está ao fundo. Ele segura uma vassoura no banheiro público, o que indica ser auxiliar de limpeza

Fonte: Aquarius (Kleber Mendonça Filho, 2016).

Os prédios, na cena da Terapia do Riso, organizados no quadro fílmico com as mesmas dimensões do professor, também se posicionam de cima para baixo a olharem para todos os sujeitos participantes daquele momento lúdico, porém as assimetrias partem de lugares diferentes: enquanto a natureza da relação

dos prédios com os moradores daquele bairro é de uma proximidade estabelecida por certas noções de modos de vida legitimadores, a relação com o grupo de meninos da periferia é de acentuamento da distância simbólica de seus lugares de morada e pertencimento. Metáfora para dizer dos espaços estratificados, do olhar de cima. Porém, há complexidade quando se percebe que o grupo não é um retrato estereotipado das relações raciais. Ou seja, não são brancos caucasianos que impedem a entrada de negros na praça. A entrada acontece, os corpos se tocam. Contudo, o desconforto aparece nas expressões, como, por exemplo, a da mulher com a cabeça deitada na barriga de Clara, que olha com estranhamento ou desconfiança para o garoto negro que chega e se deita em sua barriga.



Figura 4: Garotos negros se juntam ao grupo e participam de dinâmica, na praça de Boa Viagem
Fonte: Aquarius (Kleber Mendonça Filho, 2016).

Clara é amigável com o garoto negro que se deita ao seu lado. Abraça-o, num gesto de proximidade. A cena termina com todos integrados corporalmente. Aqui, talvez se esboce uma ideia de país, como quem assinala o gesto de que, apesar das diferenças, estaríamos obrigatoriamente dentro do mesmo pedaço de nação, embora saibamos que esse pedaço de terra é organizado de muitas maneiras.

Quem se esqueceu de ter medo: classe média, privilégio e mestiçagem

A cena do riso analisada acima se articula a uma representação de Brasil erigida por classe e raça. O que se segue, imediatamente após essa cena, também trabalha nessa chave: o diálogo entre Clara e Roberval, na areia da praia. O mar está vazio de pessoas, mas cheio de tubarões, conforme uma placa de aviso que informa o espectador, e Clara se prepara para um mergulho. Os tubarões são um dado

externo que se torna interno à obra, fruto do desequilíbrio ambiental causado pela ampliação do Porto de Suape.

Clara pede para Roberval segurar suas presilhas de cabelo. Roberval entra em contato com um dos colegas de trabalho por *walkie-talkie* e pede para que o barco se aproxime da área onde Clara está, para vigiá-la. Há uma personalização do uso do serviço público por conta das relações de amizade.

A cena do mar reforça os lugares de privilégio comentados pela cena anterior. Enquanto pessoas negras lidam com uma barreira invisível no espaço da cidade, pessoas brancas utilizam de seus privilégios para se sentirem seguras e protegidas nessa mesma cidade. Os tubarões, então, podem caracterizar os empresários predadores do mercado imobiliário. A cidade metropolitana brasileira não é amistosa para ninguém, inclusive para pessoas brancas. Contudo, estas podem usar de seus privilégios para torná-la um lugar melhor para si mesmas.

Em outro momento, Clara está na orla de Boa Viagem tomando água de coco em um quiosque em mais um de seus passeios matinais diários. Ela conversa com Roberval sobre medo. "Quantas vezes, eu e os colegas, a gente salva quem não teve medo? Ou quem esqueceu de ter medo?". Na *mise-en-scène*, Clara e Roberval, posicionados nas laterais do quadro fílmico, servem como moldura para o calçadão da praia, o que coloca em destaque a região central do quadro. O bombeiro continua sua fala e pede para Clara observar o jovem que está chegando de bicicleta. Clara pergunta a cor da roupa, ao que Roberval revela: camisa cinza, calção preto, é traficante. "Todo branquinho", que vende erva apenas para os filhinhos de papai.

A ausência da palavra traficante no agendamento midiático que envolva notícias relacionadas a corpos brancos e drogas é um dado da realidade adensado também na produção cinematográfica brasileira. Porém, as produções do diretor pernambucano parecem fazer um contraponto a essas imagens estereotipadas. Em O *som ao redor* (2012), o arrombador de carro da rua (Dinho) também é branco de olhos azuis, e é o mesmo ator (Yuri Holanda) que interpreta o traficante em *Aquarius*.

Roberval questiona Clara sobre quem esqueceu de ter medo. O medo é um sentimento constituinte da realidade dos corpos negros, que, ao atravessarem o espaço urbano, são confrontados e questionados sobre suas intenções e honestidade. Esse fato destoa do privilégio do homem branco, o que viabiliza a possibilidade de tornar o questionamento sobre seu caráter como nulo. A questão do quanto determinadas características visuais dos corpos negros são associadas a medo e alerta de perigo, é comumente um dos primeiros pontos a serem colocados quando se fala de racismo. Quanto mais negra é a cor da pele, maior a desconfiança e o medo públicos. Essa formação

discursiva dialoga com retóricas racistas fundantes da noção de povo brasileiro a partir do dado da miscigenação.

No livro *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil*, Kabengele Munanga (1999, p. 15) afirma que "o processo de formação da identidade nacional recorreu aos métodos eugenistas visando o embranquecimento da sociedade". Pensava-se que, com a vinda de imigrantes europeus para o Brasil, se reverteria o quantitativo da população negra no país e, dessa forma, poderíamos apagar da história o fato de que a escravidão foi apenas um pesadelo e uma ideia ultrapassada que passou por nossas terras.

> A política do "embranquecimento" ou "branqueamento" da população, conduzida ativamente pelo Estado, estabeleceu uma nova modalidade do racismo à brasileira. No processo de transformação de sociedade rural em sociedade industrial, na república, tivemos o início de um processo irreversível até hoje, que permitiria a ascensão social desses 'novos brasileiros', desde que assimilassem as condutas e atitudes da população branca, não só do ponto de vista estético, mas também cultural. (VANNUCHI, 2017, p. 65)

A ideia de que havia a raça branca como superior foi algo legitimado pela ciência, chegando a ser realizado, em 1929, no Rio de Janeiro, o Primeiro Congresso Brasileiro de Eugenia. Francis Galton foi o criador do termo, e seu raciocínio partia de uma reinterpretação da tese da seleção natural de Charles Darwin, seu primo. No Brasil, foi o médico Renato Kehl quem divulgou o movimento, que se estendia não só às pessoas negras, mas a qualquer "deficiência" que denunciasse a não pureza da raça. Curiosamente, Monteiro Lobato era próximo do médico, além de ter escrito um livro que matizava as ideias de Kehl, chamado *O presidente negro*, publicado em 1926.

O movimento eugênico no Brasil serviu como a justificativa que se procurava para diminuir e obliterar a memória da extrema violência praticada pelo regime escravagista. No livro *O espetáculo das raças* (1993), a antropóloga Lilia Schwarcz pesquisa as teorias sobre raça que vigoravam no país entre 1870 e 1930. Um dos pontos destacados é o fato da miscigenação ser observada como algo que variava entre o degradante e o valoroso. De todo modo, o elogio à mestiçagem se dava, substancialmente, numa perspectiva de enriquecer e evidenciar o traço branco, o que explica a receptividade para as teorias eugenistas, que chegaram ao Brasil por meio de livros e artigos produzidos em solo norte-americano e europeu, conforme explica Ricardo Augusto dos Santos (2012).

Quase um século depois, o ideal de branquear a população e minar qualquer cor que divergisse da cor branca, não aconteceu. Somos um país majoritariamente

formado por negras e negros. Contudo, ainda hoje, a publicidade, de forma vaporosa ou não, insere informações que criam graus de comparação que valoram o corpo embranquecido.

> Apesar de ter fracassado o processo de branqueamento físico da sociedade, seu ideal inculcado através de mecanismos psicológicos ficou intacto no inconsciente coletivo brasileiro, rodando sempre nas cabeças dos negros e mestiços. Esse ideal prejudica qualquer busca de identidade baseada na "negritude" e na "mestiçagem", já que todos sonham ingressar um dia na identidade branca, por julgarem superior. (MUNANGA, 1999, p. 16)

As relações raciais no Brasil se direcionam sobre os efeitos, possibilidades e consequências do que ser negro representa na coletividade. Conforme aponta Rosemberg (2017, p. 135), "o tema referente às relações raciais mobiliza muito pouco as pessoas brancas, pois incomoda sua posição de privilégio na sociedade". É assim que o corpo branco de um traficante não é alvo direto da polícia.

A cena também pontua o uso da maconha por Clara e pode ser colocada numa chave para comentar as relações que explicitamente mostram um Brasil de desigualdades sociais, a partir das quais os privilégios do corpo branco de uso e venda ilegal de drogas são postos. Pela questão de classe e raça o traficante consegue se azeitar entre as estruturas judiciais. É por esse viés que o racismo se manifesta na inércia das barreiras que foram sedimentadas ao longo da formação de nossa sociedade.

Uma desigualdade racial cuja característica econômica tem a função de "manter a distância social e o padrão correspondente de isolamento sociocultural, conservados em bloco pela simples perpetuação indefinida de estruturas parciais arcaicas" (FERNANDES, 2008, p. 303). Como consequência, tem-se a cristalização de posições sociais que invisibilizam a denotação de um traficante branco de olhos azuis e pressupõe a existência natural do negro enquanto traficante.

A questão da "raça dominante" vem de uma longa tradição das dores e dos momentos explícitos de segregação racista, que, se não estão impressos de forma nítida nas nossas esferas institucionais, cuja dissimulação jurídica é argumento estratégico para discursos racistas meritocráticos, acontecem na pulverização das "microlutas" do poder: entrevista de emprego, relações patrão-empregada-doméstica, relações classe média-negros etc.

> Na sociedade, há milhares e milhares de relações de poder e, por conseguinte, relações de forças de pequenos enfrentamentos, microlutas, de algum modo. Se é verdade que essas pequenas

> relações de poder são com frequência comandadas, induzidas do alto pelos grandes poderes de Estado ou pelas grandes dominações de classe, é preciso ainda dizer que, em sentido inverso, uma dominação de classe ou uma estrutura de Estado só podem funcionar se houver, na base, as pequenas relações de poder. O que seria o poder de Estado, aquele que impõe, por exemplo, o serviço militar, se não houvesse, em torno de cada indivíduo, todo um feixe de relações de poder que o liga a seus pais, a seu patrão, a seu professor – àquele que sabe, àquele que lhe enfiou na cabeça tal ou tal ideia? (FOUCAULT, 2006, p. 231)

As relações de poder são problemáticas analisadas em Foucault (1988). O filósofo francês investiga a sexualidade, a loucura, o crime e como os discursos que foram produzidos para os legitimar são construídos a partir de um intricado complexo que emite mensagens do tipo: o verdadeiro sexo acontece apenas entre um ideal de homem e de mulher, negros são criminosos, é louco todo aquele que pense as relações de poder de forma divergente do pensamento corrente etc.

Para o autor, o poder vai além dos campos das instituições reguladoras da sociedade e se manifesta em todas as relações sociais. Ou seja, o poder exercido na hora de priorizar a contratação de uma recepcionista branca em vez de uma negra, ou o fato de, caso a negra seja contratada, ela ter que se esforçar o dobro para que possa ser tolerada. "O poder está em toda a parte; não porque engloba tudo, e sim porque provém de todos os lugares" (FOUCAULT, 1988, p. 89).

Portanto, é válido atentar que o poder não é pensado numa lógica verticalizada, que parte univocamente de cima para baixo. As possibilidades de resistência acontecem em todos os lugares: "[…] a rede das relações de poder acaba formando um tecido espesso que atravessa os aparelhos e as instituições, sem se localizar exatamente neles, também a pulverização dos pontos de resistência atravessa as estratificações sociais e as unidades individuais" (FOUCAULT, 1988, p. 92).

Os sujeitos negros têm seu corpo negado e atravessado pelo fator social e histórico. Foucault (1978), ao trazer o conceito de microfísica do poder, possibilita, para nós, pensar o corpo negro amarrado ao exercício perene dos discursos que se confrontam, se adicionam e se digladiam para a manutenção de identidades, ferramentas interpretativas e mortes epistemológicas (CARNEIRO, 2005; SANTOS, 1999).

Este último fator é uma consequência direta na rede de micropoderes que regem as práticas discursivas dos corpos brancos, solapando e *ausentificando* a possibilidade epistemológica racializada. A consequência disso é o epistemicídio,

que instrumentaliza o embrutecimento dos corpos negros, alijando-os da sua presença em processos de formação intelectual (PESSANHA, 2019).

Assim, tendo em vista os micropoderes, os saberes negros negados estão relacionados à "contínua luta pelo estabelecimento de verdades que, sendo históricas, são relativas, instáveis e estão em permanente reconfiguração. Eles sintetizam e põem em circulação as vontades de verdade de parcelas da sociedade, em um certo momento de sua história" (GREGOLIN, 2007, p. 17).

Considerações finais

Propusemos, de modo sintetizado, alguns pontos que consideramos estratégicos para uma leitura racializada de *Aquarius*. Pensar raça e racismo a partir da categoria de estereótipo é a primeira, mas não a única abertura para analisar essas narrativas que apresentam manancial invisibilizado, por ser sutil, sobre essas questões. Se na cena do traficante houve a fala oralizada da demarcação de uma identidade racializada ("todo branquinho"), nas outras duas cenas mais demoradamente analisadas, a da terapia do riso na praça e a da praça vazia com o negro enquanto auxiliar de limpeza invisibilizado, a palavra textual não é expressa. Nestas, o discurso é o dos corpos na imagem em movimento.

Consideramos uma vereda importante a matriz discursiva, promovida nas narrativas analisadas, que apresenta de modo sutil a questão racial, seja na própria organização da narrativa, seja nos seus regimes de representação imagética. Uma vez que os diálogos com a sociedade e a cultura criam eixos que colocam em evidência o invisível da representação racial.

Se observarmos *Aquarius* pela chave de enquadramento da visão da classe média/classe dominante (SAMPAIO, 2017), podemos entender o modo como os personagens negros são representados. As cenas analisadas neste artigo são uma amostra da presença que aparece como ausência dos corpos negros no espaço urbano. A ausência de que falamos aqui é uma ausência enquanto produção de subjetividades outras, que possam finalmente oferecer um contraponto às estereotipias raciais. As cenas analisadas encaminham-se para esse debate ao discursivizarem a rede de "vontades de verdade" (GREGOLIN, 2007) da classe média, atentando para os diálogos dados numa arena de conflitos, hierarquizações e segmentações, cujo riso enquanto recurso estético delineia possibilidades interpretativas que falam sobre ideologias advindas dessas arenas de poder.

A forma de abordagem do tratamento da temática racial em *Aquarius* parece se situar na representação da maneira como a classe média enquadra o negro

e o debate racial: como objeto outro (MORRISON, 2019). Ou seja, o filme mostraria a cegueira da classe média branca para o debate racial ao colocar em tensionamento os confrontos de aparições do corpo negro e os seus lugares historicamente estabelecidos no imaginário brasileiro.

Dessa forma é que observamos em *Aquarius* a existência de personagens ou de cenas que se direcionam na complexificação racial ao apresentarem um traficante jovem, rico e branco de olhos azuis e jovens negros periféricos felizes, diversos e que quebram com a expectativa de assalto em espaços de classe média.

O filme, dirigido por Kleber Mendonça Filho, apesar de não tratar diretamente de questões raciais, pousa em um ponto essencial para entender o racismo no país: o espaço urbano brasileiro. É nele que se é inscrito o passado escravocrata que permanece enquanto ruína (ROUANET, 1990) e explica as divisões e tensões de classe e raça. Ao final de *Aquarius*, o prédio que dá nome ao filme, e é o lar da personagem principal de nome sugestivo Clara, está tomado de cupins, que lentamente roem as suas estruturas.

Aquele prédio é signo de um passado histórico urbano, que pode ser evocado de modo positivo ou negativo, a depender do recorte racial e de classe. Quando observado a partir de um olhar positivo de classe média e alta, o passado traz uma retórica de ideia de cidade menos hostil, mais segura para uma classe média que morava em pequenos prédios multifamiliares, símbolos de uma promessa de tempo moderno em que as demarcações de renda e oportunidades profissionais estavam concentradas, enquanto esse passado visto de modo negativo remete à proximidade do regime escravocrata e suas consequências mais explícitas.

A cidade é memória do presente que aponta nas sutilezas aquilo que o dizer não explicita, mas nos é dado a ver pelas imagens cinematográficas, que constroem percepções poderosas que permitem pensar os espaços que comportam ou não o corpo negro, o que pode ou não esse corpo. A praça, em seu caráter agregador, parece ser uma metáfora necessária para pensar o Brasil enquanto nação formada por grupos identitários que disputam narrativas. É um dúbio contraditório: enquanto a praça é um espaço aberto e pensado em sua gênese para a reunião, trocas, possibilidades de usos múltiplos, ao ser expressa na cultura brasileira de raízes coloniais aponta para não-ditos que colocam em tensão o discurso dos corpos negros.

Ainda: se há tensão racial nessas praças de classe média, onde está a praça em que o corpo negro acontece livre? Em quais regimes de visibilidade ele denotaria uma criação que não necessariamente passasse pelo indesejado? Assim, encerramos o artigo

com questões que se agregam às outras que foram levantadas para pensarmos angulações racializadas no debate do cinema brasileiro contemporâneo.

Referências bibliográficas

ALBERTI, V. *O riso e o risível na história do pensamento*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

AZEVEDO, C. M. M. *Onda negra, medo branco*: o negro no imaginário das elites – Século XIX. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

BAKHTIN, M. *A cultura popular na idade média e no renascimento*: o contexto de François Rabelais. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1987.

BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoievski*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

BREMMER, J. "Introdução: humor e história". *In*: BREMMER, J.; ROODENBURG, H. (org.). *Uma história cultural do humor.* Rio de Janeiro: Record, 2000. p. 13-25.

CANDIDO, A. *Literatura e sociedade*. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

CARDOSO, L. "O branco-objeto: o movimento negro situando a branquitude". *Instrumento*: Revista de Estudo e Pesquisa em Educação, Juiz de Fora, v. 13, n. 1, p. 81-93, 2011.

CARNEIRO, A. S. *A construção do outro como não-ser como fundamento do ser*. 2005. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

DELEUZE, G. *Conversações*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1992.

FERNANDES, F. *A integração do negro na sociedade de classes*: o legado da raça branca. São Paulo: Globo, 2008. v. 1.

FOUCAULT, M. *Estratégia, poder-saber*. Tradução de Vera Lucia Avellar Ribeiro. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

FOUCAULT, M. *História da sexualidade 1*: a vontade de saber. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

FOUCAULT, M. *Microfísica do poder*. Tradução de Roberto Machado. 14. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1978.

FOUCAULT, M. *Segurança, território, população*: curso dado no Collège de France (1977-1978). Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

GREGOLIN, M. R. "Análise do discurso e mídia: a (re)produção de identidades". *Comunicação, Mídia e Consumo*, São Paulo, v. 4, n. 11, p. 11-25, 2007.

HALL, S. "The spectacle of the 'Other'". *In*: HALL, S.; EVANS, J.; NIXON, S. (org.). *Representation*: cultural representations and signifying practices. London: Sage, 1997. p. 225-279.

MENDONÇA FILHO, K. *Três roteiros*: O som ao redor: Aquarius: Bacurau. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

MORRISON, T. *A origem dos outros*: seis ensaios sobre racismo e literatura. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

MUNANGA, K. *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil*: identidade nacional versus identidade negra. Petrópolis: Vozes, 1999.

PESSANHA, E. A. M. "Do epistemicídio: as estratégias de matar o conhecimento negro africano e afrodiaspórico". *Problemata*: Revista Internacional de Filosofia, João Pessoa, v. 10. n. 2, p. 167-194, 2019.

PRYSTHON, A. "Stuart Hall, os estudos fílmicos e o cinema". *MATRIZes*, São Paulo, v. 10, n. 3, p. 77-88, 2016.

ROSEMBERG, F. "Psicanálise e relações raciais". *In*: KON, N. M.; SILVA, M. L.; ABUD, C. C. (org.). *O racismo e o negro no Brasil*: questões para a psicanálise. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2017. v. 1. p. 129-142.

ROUANET, S. P. *Édipo e o anjo*: itinerários freudianos em Walter Benjamin. 2. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990.

SAMPAIO, L. "Casa grande e senzala na obra de Kleber Mendonça Filho: ressonâncias da tradição escravocrata e cenas do dissenso". *In*: Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo, 1., 2017, Santo Amaro. *Anais* […]. Santo Amaro: Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, 2017. Disponível em: https://bit.ly/3e01TsU. Acesso em: 16 dez. 2021.

SANTOS, B. S. *Pela mão de Alice*: o social e o político na pós-modernidade. 7. ed. Porto: Afrontamento, 1999.

SANTOS, R. A. "Os intelectuais eugenistas. Da abundância de nomes a escassez de investigação (1917-1937)". *In*: Simpósio Nacional Estado e Poder: sociedade civil, 7., Simpósio Nacional Estado e Poder: Cultura, 6., Uberlândia, 2012. p. 1-15. Disponível em: https://bit.ly/3dYHrIV. Acesso em: 28 jun. 2020.

SANTOS, R. E. N. "Sobre espacialidades das relações raciais: raça, racialidade e racismo no espaço urbano". *In*: SANTOS, R. E. (org.). *Questões urbanas e racismo*. Petrópolis: DP et Alii, 2012. p. 36-66.

SCHWARCZ, L. M. *O espetáculo das raças*: cientistas, instituições e questão racial no Brasil (1870-1930). São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SHOHAT, E.; STAM, R. *Crítica da imagem eurocêntrica*. Tradução de Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

STAM, R. *Bakhtin*: da teoria literária à cultura de massa. Tradução de Heloísa Jahn. São Paulo: Ática, 1992.

STAM, R. *Multiculturalismo tropical*: uma história comparativa da raça na cultura e no cinema brasileiros. Tradução de Fernando S. Vugman. São Paulo: Edusp, 2008.

VANNUCHI, M. B. C. C. "A violência nossa de cada dia: o racismo à brasileira". *In*: KON, N. M.; SILVA, M. L.; ABUD, C. C. (org.). *O racismo e o negro no Brasil*: questões para a psicanálise. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2017. v. 1. p. 59-70.

Referências audiovisuais

AQUARIUS. Kleber Mendonça Filho, Brasil, 2016.

BACURAU. Kleber Mendonça Filho, Juliano Dornelles, Brasil, 2019.

ORFEU negro. Marcel Camus, Itália-França-Brasil, 1959.

O SOM AO REDOR. Kleber Mendonça Filho, Brasil, 2012.

RIO, 40 GRAUS. Nelson Pereira dos Santos, Brasil, 1955.

submetido em: 14 jan. 2021 | aprovado em: 12 nov. 2021.

DOI: 10.11606/issn.2316-7114.sig.2022.193418

O mundo habitado por imagens

The world inhabited by images

Raul Arthuso[1]

[1] Doutorando em Meios e Processos Audiovisuais pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Mestre em Meios e Processos Audiovisuais pela ECA-USP. E-mail: raul.arthuso@gmail.com

Resumo: Em seu livro *Políticas da imagem: vigilância e resistência na dadosfera*, a pesquisadora Giselle Beiguelman alia conhecimento teórico e análise de obras de artes e intervenções ativistas para apontar uma mudança no regime de visibilidade das imagens no contemporâneo. Mostrando como vigilância e controle dos dados oferecidos pelos usuários na internet criam um novo modo de existência e interação, o trabalho de Beiguelman pinta um quadro do presente em diálogo com o pensamento de Foucault e as pesquisas sobre os modos de ver na modernidade de Jonathan Crary, indicando caminhos e propostas de atuação artística e política diante da sociabilidade de imagens feitas para não serem vistas.
Palavras-chave: redes sociais; vigilância; política; artes visuais; contemporâneo.

Abstract: In her book *Politics of the image: surveillance and resistance in the datasphere*, researcher Giselle Beiguelman combines theoretical knowledge and analysis of works of art and activist interventions to point out a change in the image visibility regime in the contemporary. Showing how surveillance and data control offered by users on the internet creates a new existence and interaction model, Beiguelman's work depicts our present in dialogue with Foucault's works and Jonathan Crary's research on ways of seeing in modernity, indicating paths and proposals for artistic and political action in light of the sociability of images made to not be seen.
Keywords: social network; surveillance; politics; visual arts; contemporary.

Em janeiro de 2020, enquanto circulavam as primeiras notícias sobre a infecção da covid-19 em território chinês e os contágios iniciais em outras partes do mundo, era lançado pela Netflix o documentário *The social dilemma* (*O dilema das redes*, 2020), de Jeff Orlowski. Segundo a sinopse da obra, "especialistas em tecnologia e profissionais da área fazem um alerta: as redes sociais podem ter um impacto devastador sobre a democracia e a humanidade". Ao longo do documentário, todo o sistema tecnológico dos algoritmos é destrinchado, mostrando como o modo de funcionamento das redes sociais passou de um idílio humanitário – a gratuidade da informação – para uma forma nociva de sociabilidade – os dados dos usuários, fornecidos de maneira a ganhar visibilidade nas redes, são usados como produto pelas empresas de tecnologia, evidenciando a ilusão da informação gratuita, que serve a interesses de grandes corporações. Estudiosos e ex-empregados de empresas como Facebook, Google e Instagram são unânimes em propor regulações às atividades das empresas de tecnologia e aplicativos de redes sociais. Mais que isso, defendem a necessidade da monetarização dos dados, acabando com sua circulação gratuita. A sincronia não poderia ser mais surpreendente: em poucos meses o mundo inteiro migraria suas atividades de maneira massiva para a internet, que, sem a livre circulação de pessoas e mercadorias, se tornou o único espaço de sociabilidade no mundo capitalista por longos meses. A não ser que se acredite inocentemente na boa vontade de uma das grandes empresas de algoritmo do planeta, com seu serviço de streaming que vem ganhando cada vez mais espaço na produção audiovisual recente – algo que se potencializou durante a pandemia –, o documentário em questão aponta não para um alerta dos efeitos da vigilância na vida contemporânea; sua retórica está mais perto de uma aviso-prévio para a guinada de uma nova internet, ainda não sabemos qual, mas cujas formas de controle e de lucro serão de outra ordem, talvez mais porosa e cruel que a atual, e que a pandemia da covid-19 pode ter tornado inevitável. O que leva à pergunta: quais as formas de resistência ou combate a essas novas formas de controle baseada nos nossos dados?

É nesse contexto que se insere o livro de Giselle Beiguelman com o instigante título *Políticas da imagem: vigilância e resistência na dadosfera*. Ao longo de seis ensaios sobre "diferentes aspectos das políticas da imagem na contemporaneidade, enfatizando seus vínculos com as novas tecnologias, como a inteligência artificial e as práticas artísticas e ativistas" (BEIGUELMAN, 2021, p. 9), a autora compõe um quadro de investigação tanto teórica quanto crítica das novas relações e práticas visuais contemporâneas. O contexto, portanto, ganha urdidura para ser refletido a partir do quadro de estudos e exemplos artísticos pinçados ao longo do livro.

Políticas da imagem se insere numa gama de estudos da chamada biopolítica, especialmente na relação entre as formas de ver, a produção de imagens, seus dispositivos de visibilidade e os modos de controle e vigilância. Se o filósofo francês Michel Foucault aparece como uma espécie de ponto inicial para o qual se reportar mesmo quando não é citado diretamente, o livro de Beiguelman continua trabalhos de importantes pensadores da visualidade como Vilém Flusser e Jonathan Crary, que buscaram refletir sobre a produção e o consumo de imagens na modernidade, especialmente sobre a relação estabelecida entre dispositivos e nossos corpos nesse processo.

Já no primeiro ensaio, "Olhar além dos olhos", a autora investiga o que seria um novo tempo da imagem, em sua fase digital, em que "prevalece a expansão da fotografia não humana" (BEIGUELMAN, 2021, p. 25), em essência, "mapas informacionais que contêm uma série de camadas, o que permite que sejam relacionadas entre si e com outras mídias, a partir de atributos matemáticos" (BEIGUELMAN, 2021, p. 18). São imagens que cada vez mais parecem prescindir de nós humanos para existirem, multiplicando-se diariamente a partir de nossa atividade na internet: selfies, memes e registros de férias, mas também QR Codes, vídeos-bumerangues, boletos digitais, comprovantes de transferências bancárias, anúncios em redes sociais e também dispositivos de escaneamento faciais, leitores de digitais e de retinas, além de outras funcionalidades da produção de imagens com as quais temos pouco ou nenhum contato[1].

Impossível não pensar em *Terminator* 2: *Judgment day* (*O exterminador do futuro* 2: *o julgamento final*, 1991), de James Cameron, no qual o planeta está à beira do "dia do julgamento" em que a inteligência artificial Skynet está prestes a disparar a revolta das máquinas que irão subjugar os seres humanos no futuro distópico imaginado pelo cineasta. Hoje, estamos envolvidos por inteligências artificiais, mas as máquinas não se revoltaram. Talvez porque tanto Cameron quanto nós imaginamos máquinas analógicas, bens duráveis providos de inteligência própria – ainda que sem muita inteligência emocional. Mas, no filme de 1991, a Skynet envia para o passado um novo modelo de ciborgue, T-1000, feito de metal líquido altamente plástico, capaz de se modelar à imagem e semelhança de qualquer coisa que toque. Esta máquina parece um bom retrato da imagem digital, especialmente na intuição de sua relação

[1] Por exemplo, programas que grandes serviços de streaming como Netflix e Amazon utilizam em suas produções para evitar erros de continuidade. Eles fazem uma varredura das imagens descarregadas no set de filmagem, reconhecendo padrões e alertando para a presença de tripés, cabos, copos descartáveis da equipe e outros artefatos que podem não pertencer à diegese da obra.

tátil com o mundo, em que não é apenas um quadro bidimensional distanciado do observador. Trata-se de uma imagem que "será tocável, porosa e produzida por um sujeito que olha, enquanto vê a si mesmo, de dentro da imagem" (BEIGUELMAN, 2021, p. 29). É esta relação de "um olhar que se expande dos olhos a outras partes do corpo [que] está no âmago da cultura digital contemporânea" (BEIGUELMAN, 2021, p. 26) o ponto central da investigação da autora.

Assim, no segundo ensaio, chamado apenas "Dadosfera", essa porosidade ganha a dimensão política a partir da vigilância de dados, que deixa de ser também um controle distanciado, mas interiorizado a partir das interações que praticamos com as imagens-interfaces. A autora chama de "biopolítica da dadosfera" esse "controle molecular dos corpos não só na esfera emocional, a partir da performance individual nas redes sociais, como também pelo controle fisiológico [...] que adentra os corpos sem tocá-los" (BEIGUELMAN, 2021, p. 72). Os algoritmos têm lugar privilegiado nesse processo, à medida que se tornam o "aparato disciplinar de nossa época, que ganha eficiência quanto mais as pessoas procuram responder a suas regras para se tornarem visíveis" (BEIGUELMAN, 2021, p. 48). As interações porosas cristalizam imagens cada vez mais homogêneas, como as selfies, com seu estilo facilmente reconhecível e reproduzível. Mas a grande oferta de imagens nos streamings talvez seja o dado mais ilusório. Tem-se a ideia de disponibilidade irrestrita, mas os modos como funcionam os algoritmos, a partir de nossas escolhas e respostas nesses serviços, restringem essa oferta e criam ilhas de acesso em que nos sentimos falsamente no controle. Enfim, os algoritmos mudam o jogo da vigilância, uma vez que requerem a ajuda dos usuários para funcionar – e é neste movimento que Beiguelman insiste ao longo do livro: a mudança das relações de visibilidade, causada pela quebra da distância entre o humano e a imagem.

Nesse sentido, *Políticas da imagem* dialoga frontalmente com as pesquisas do pensador estadunidense Jonathan Crary e seus estudos sobre a mudança dos modos de ver na modernidade. Em *Técnicas do observador*, Crary analisa a passagem, a partir do final do século XVIII, de uma visão mediada por aparatos distanciados que marcavam os limites claros entre sujeito-observador e objeto, ideologicamente tida como uma visão objetiva do mundo; para um modo de ver em que essa distância é encurtada pela centralidade do corpo como aparelho privilegiado de percepção. Essa transformação de um sujeito-observador "objetivo" em "subjetivo" ganha outros contornos no recente trabalho de Beiguelman, em que ela afirma, num desdobramento do processo descrito por Crary, estarmos "diante de uma nova tangibilidade. Ela é sensorial, tátil, concreta, mas também midiática. As imagens deixam de ser superfícies clicáveis

e transformam-se em interfaces expandidas que borram os limites entre o real e o virtual" (BEIGUELMAN, 2021, p. 89). Em *Políticas da imagem*, elas adentram o mundo, criando uma "Ágora distribuída", como bem sugere o título do terceiro ensaio, em que presença e imagem têm seus sentidos amalgamados.

Então, chega-se a um dos objetos de análise do livro já presente no título: a política. Os primeiros três ensaios constroem a imagem enquanto "ser político", como dispositivo de vigilância, aparato de interação social e presença na construção das relações dos humanos com o cotidiano[2], criando uma *agoricidade* que encontra ecos na incapacidade de imaginarmos novos futuros, como pontua o pensador italiano Franco Berardi[3]. Os ensaios finais, por sua vez, avançam na direção da imagem na política, como mediadora da relação entre humanos e o bem comum, aparato de interação, também borrada, com o tempo passado, presente e futuro, e mecanismo de influência nas decisões e atuações dos cidadãos diante da política. Talvez o principal aspecto a ser deduzido seja a transfiguração do material em virtual. Cidades, corpos e ações políticas tornam-se interfaces reconfiguradas pela circulação de dados, fornecidos na maior parte das vezes por nós, usuários de aplicativos controlados por megacorporações de tecnologia que, por sua vez, organizam esses aspectos da vida de acordo com interesses que escapam aos nossos olhos. Como afirma Beiguelman, "não seria exagero dizer que, se a cartografia foi desde sempre um exercício de poder sobre o território, hoje é um instrumento central de organização da vida, modelando as ações sociais" (BEIGUELMAN, 2021, p. 109). Essa modelagem reverbera a dificuldade do nosso tempo presente em imaginar futuros possíveis, vivenciando uma "nostalgia do presente", como afirma o filósofo esloveno Slavoj Zizek, retomando um conceito de Fredric Jameson, sobre o seriado *Handmaid's Tale*, um saudosismo por uma vida que não vivemos, um passado que não experimentamos e um futuro que nos assombra, mas ainda não estamos lá. O passado retorna recalcado, *vintage*, como é possível ver na produção mainstream atual, como o seriado *Stranger Things* e a franquia *Guardiões da Galáxia*, da Marvel; ou mesmo no cinema autoral, em obras de diretores como Nicolas Winding Refn, Xavier Dolan, Paolo Sorrentino e Edgar Wright. Os tempos parecem se confundir num grande achatamento em que o anacrônico é apaziguador, exterminando qualquer potência de diacronismo

[2] "Mas hoje, diante dos desmoronamentos cotidianos, de incêndios que consomem patrimônios e desastres ecológicos e políticos, que engolem vidas e soterram paisagens, o que prevalece é o sentido da catástrofe, do tempo que não terá um depois" (BEIGUELMAN, 2021, p. 156).

[3] "A certa altura, alguém anunciou que o futuro havia acabado, mas as coisas não são bem assim, porque o futuro nunca acaba. Simplesmente não somos mais capazes de imaginá-lo" (BERARDI, 2019, p. 1).

– como em Bertolt Brecht e seu principal discípulo nesse uso temporal, Jean-Luc Godard. O futuro, por sua vez, aparece cada vez mais como território distópico, seja na transfiguração da opressão contra a mulher, em *Handmaid's Tale* ou *Mad Max – Fury Road* (*Mad Max: Estrada da fúria*, 2015), de George Miller; na projeção de uma sociedade cada vez mais desigual e totalitária, em *Blade Runner 2049* (2017), de Denis Villeneuve, ou sua reconfiguração anárquica de um cinema terceiro mundista, como nos últimos filmes de Adirley Queirós.

> Por um lado, vivemos um estado de overdose documental, registrando compulsivamente nosso cotidiano. Por outro, submergimos na impossibilidade de acessar a memória, atrelados à lógica das timelines que se ordenam nas redes sociais, sempre a partir do mais atual. (BEIGUELMAN, 2021, p. 140)

Deriva daí a "consumação do pressuposto de que fazemos imagens para antecipar o passado em um futuro que talvez não tenhamos" (BEIGUELMAN, 2021, p. 149-150).

A construção de Beiguelman ao longo do livro culmina com maestria na estrutura do trabalho no último ensaio "Políticas do ponto br ao ponto net", quando a pesquisadora costura a pandemia da covid-19 com a sociabilidade das redes e a política enquanto jogo de imagem, quando a retórica das redes sociais se torna performance eleitoral. Apesar de algo facilmente intuído, a ideia da pandemia da covid-19 como uma "pandemia de imagens" ganha uma definição sintética que abre caminho para as análises sobre as consequências desse estado pandêmico:

> nela [a pandemia] se consolidou um novo vocabulário visual, fundado em estéticas de vigilância e da extroversão da intimidade, cruzando a aceleração do cotidiano, pela digitalização da vida, com a perda de horizontes plasmada pela resiliência da covid-19. (BEIGUELMAN, 2021, p. 167)

Num laço, a pensadora alinha as ideias apresentadas no livro com o presente e analisa como esse novo vocabulário invade o espaço da política, já que agora "a imagem é o próprio campo das tensões políticas" (BEIGUELMAN, 2021, p. 173). Impossível não pensar no golpe político que, em 2016, tirou do poder o Partido dos Trabalhadores e nos desdobramentos desse acontecimento até a eleição de Jair Bolsonaro. Eleição que foi resultado tanto da pressão midiática contra o ex-presidente Lula quanto do uso das redes sociais e aplicativos de mensagem como ferramenta de aproximação dos candidatos de extrema direita com os eleitores. Mais impressionante,

a eleição de Bolsonaro marca uma mudança nas hierarquias das imagens na política brasileira. Mesmo com papel relevante no desenvolvimento dos eventos, a televisão não foi fundamental para a guinada bolsonarista. Ela foi, inclusive, evitada pelo candidato de extrema direita, que preferiu a internet, por meio de lives e propaganda veiculada por WhatsApp, à participação em debates dos canais tradicionais. O suposto atentado a Bolsonaro – sarcasticamente chamada por seus opositores de *fakeada*, num belo trocadilho com a facada que debilitou o candidato e o afastou dos debates – tem uma encenação que se assemelha aos atentados contra grandes estadistas do passado, porém, em escala provinciana. Seu resultado foi o sumiço de Bolsonaro dos grandes holofotes e o foco nas imagens quase amadoras de sua retórica, analisada com precisão por Beiguelman no ensaio. O resultado se percebe na oposição. Nomes como Manuela D'Ávila e Guilherme Boulos administram suas contas de Instagram no modelo de influenciadores jovens, mais próximo da estrela pop adolescente que do líder político. Este último iniciou um programa pela internet em que interage diretamente com perguntas e comentários no Twitter, num modelo mais próximo de Felipe Neto que do ex-presidente Lula. Esta mudança de retórica da política diante das imagens está no centro das disputas de poder na atualidade. Políticos disputam este espaço das imagens, da penetração na vida das pessoas pelas imagens.

Diante desse quadro, "que faz da vigilância, no contexto de digitalização da cultura em que vivemos, uma prática não necessariamente coercitiva", operando "de forma naturalizada, pela necessidade de se fazer parte do todo, de ser visível, e também de forma compulsória, pela necessidade de ser socialmente computável" (BEIGUELMAN, 2021, p. 194), o que fazer? Obviamente, o livro não traz respostas a essa pergunta que atormenta artistas, ativistas, cidadãos comuns e, principalmente, os sujeitos atingidos cotidianamente pela necropolítica atual. Beiguelman aponta possibilidades a partir de obras de arte, intervenções públicas e ações de guerrilha simbólica analisadas ao longo do trabalho. Ao contrário de Crary, cuja mudança da visualidade moderna estava consolidada há quase um século quando escreveu suas principais obras, a transformação para um "regime de 'visualidade invisível', no qual prevalece uma cultura visual desmembrada dos olhos humanos" (BEIGUELMAN, 2021, p. 97) está em pleno curso. Beiguelman se coloca no olho do furacão de um processo do qual não sabemos ainda os resultados. *Políticas da imagem*, nesse sentido, é um grande trabalho que desbrava esse complexo terreno, com a mistura de um saber profundo da teoria e a análise das tentativas artísticas e políticas de resposta ao mundo em movimento. Neste mundo habitado por imagens, o livro de Giselle Beiguelman oferece um caminho para nos redescobrirmos nele como sujeitos políticos.

Referências

BEIGUELMAN, G. *Políticas da imagem*: vigilância e resistência na dadosfera. São Paulo: Ubu, 2021.

BERARDI, F. *Depois do futuro*. São Paulo: Ubu, 2019.

CRARY, J. *Técnicas do observador*: visão e modernidade no século XIX. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

SLAVOJ Zizek – The Handmaid's Tale. [*S. l.*: *s. n.*], 2020. 1 vídeo (4 min). Publicado pelo canal The Radical Revolution. Disponível em: https://bit.ly/3HHuXSZ. Acesso em: 6 dez. 2021.

Referências audiovisuais

TERMINATOR 2: judgment day (*O exterminador do futuro 2: O julgamento final*). James Cameron, Estados Unidos, 1991.

THE SOCIAL dilemma (*O dilema das redes*). Jeff Orlowski, Estados Unidos, 2020.

BLADE Runner 2049. Denis Villeneuve, Estados Unidos-Reino Unido-Canadá-Hungria-Espanha-México, 2017.

GUARDIANS of the galaxy (Guardiões da galáxia). James Gunn, Estados Unidos, 2014.

HANDMAID'S Tale. Criação: Bruce Miller. Estados Unidos, 2017- .

MAD Max: fury road (Mad Max: estrada da fúria). George Miller, Austrália-África do Sul, 2015.

STRANGER things. Criação: The Duffer Brothers. Estados Unidos, 2016- .