

Si don't care, care

27



DEPARTAMENTO DE CINEMA
RÁDIO E TELEVISÃO



Centro de Pesquisa em
Poética da Imagem

Sinifican

revista de cultura audiovisual

Sínticação

Revista de Cultura Audiovisual - outono-inverno 2007 27



PPG-HISTÓRIA DE CULTURA E ENTERTAINMENT UNIVERSITÁRIA



DEPARTAMENTO DE CINEMA RÁDIO E TELEVISÃO



Paulo Emilio



Centro de Pesquisa em
Poética da Imagem



Comissão Editorial

Eduardo Peñuela Cañizal
Eric Landowski
Etienne Samain
Maria Dora Genis Mourão
Eduardo Victorio Morettin
Rubens Luis Ribeiro Machado Junior
Esther Império Hamburger

Conselho Científico

Muniz Sodré
Eugênio Trivinho
Gilberto Prado
Ismail Noberto Xavier
Janete El Haouli
José Luiz Aidar
José Manuel Pérez Tornero
Maria de Fátima Tálamo
Mauro Wilton de Sousa
Mayra Rodrigues Gomes
Norval Baitello Junior
Arlindo Ribeiro Machado Neto
Henri Pierre Alencar de Arraes Gervaiseau
Robert Stam
Philippe Dubois
Marcius Freire
Michael Renov

Editores

Eduardo Peñuela Cañizal
Geraldo Carlos do Nascimento

Coordenação Editorial

Rubens Machado

Capa

Lyara Apostólico

Diagramação e Editoração Eletrônica

Rai Lopes

Centro de Pesquisa em Poética da Imagem / CEPPI
Departamento de Cinema, Rádio e TV - ECA-USP
Eduardo Peñuela Cañizal (Coordenador)

Agradecimento

Aos pareceristas que colaboraram com este número

SIGNIFICAÇÃO

é uma publicação do Centro de Pesquisa em
Poética da Imagem / CEPPI do Departamento de Cinema,
Rádio e Televisão da ECA/USP
Av. Prof. Lúcio Martins Rodrigues, 443
CEP 05508-900 - Cidade Universitária
São Paulo - SP - Brasil



Conselho Editorial

Eduardo Peñuela Cañizal
Norval Baitello Junior
Maria Odila Leite da Silva Dias
Celia Maria Marinho de Azevedo
Gustavo Bernardo Krause
Maria de Lourdes Sekeff
Cecília de Almeida Salles
Pedro Roberto Jacobi
Lucrécia D'Aléssio Ferrara

Coordenação editorial

Joaquim Antonio Pereira

impressão: outono-inverno de 2007

ANNABLUME editora . comunicação

Rua Padre Carvalho, 275 . Pinheiros
05427-100 . São Paulo . SP . Brasil
Tel. e Fax: 11 3812-6764 . Televendas: 3031-9727
www.annablume.com.br

Sumário

- 7 Apresentação
- 11 Acerca do jogo
A. J. GREIMAS
- 23 Cinema = Cavação. Cendroswald produções
cinematográficas
CARLOS AUGUSTO CALIL
- 45 Cinema e Política: a representação do jornalismo e do
marketing político no cinema brasileiro
LISANDRO NOGUEIRA
- 73 Paradoxos pós-modernos na representação da modernidade
e do modernismo: estudo de recursos expressivos da
minissérie *Um só Coração*
SOLANGE WAJNMAN
- 89 Desconstrução, opacidade e desmemória: a re-invenção da
fotografia na prática contemporânea
OSMAR GONÇALVES REIS FILHO
- 101 Documental y Peronismo
ANA AMADO
- 125 Acúmulos e vazios da pesquisa sobre o rock argentino
ADRIÁN PABLO FANJUL
- 151 *Romaria* – uma análise semiótica
ANA RAQUEL MOTA
- 169 In Pompeii and Volterra the Earth Really Trembles: De-
Territorialisation, European Art-Cinema, and the Fate of
Neorealism in Roberto Rossellini's *Journey to Italy* and
Luchino Visconti's *Sandra*
STEFANO CIAMMARONI

- 181 A exterritorialidade como condição do apátrida transcendental. Sobre Siegfried Kracauer e Georg Lukács
CARLOS EDUARDO JORDÃO MACHADO
- 207 A cidade colonizada pela mídia: poluição da comunicação no cenário urbano
CARLOS HENRIQUE AIELO

Apresentação

Começamos este número 27 de *Significação* com um pequeno texto de Greimas, “Acerca do jogo”, que é ainda pouco conhecido internacionalmente. Em tradução anotada e comentada por J. C. Portela, o texto analisa o uso que se faz da analogia do jogo de xadrez nas ciências da linguagem — F. de Saussure, L. Hjelmslev, L. Wittgenstein —, indo daí ao percurso do sujeito “jogador”, as suas interações e as suas estratégias.

Logo em seguida temos em artigo de Carlos Augusto Calil, o relato de uma parceria, em 1924, entre Blaise Cendrars e Oswald de Andrade com base num desejo comum de se tornarem cineastas-cavadores. Em meio a um projeto ambicioso de realização de um “filme de propaganda sobre o Brasil”, o “belo poeta” francês teve a oportunidade de testemunhar a eclosão da Revolução de 1924, reprimida com violência pelo governo federal. A experiência marcou a sua imaginação e sepultou os planos de realizar um filme no país, baseado em episódios da história paulista.

Em “Cinema e Política” Lisandro Nogueira nos fala da representação do jornalismo e do marketing político no cinema brasileiro dos anos 90. O filme *Doces Poderes*, de Lúcia Murat, tenta mostrar que o jornalismo perde seu papel de fonte primária de informação em favor da “notícia enquanto produto”. Buscando diagnosticar as rápidas mudanças ocorridas no campo da comunicação nesse período, o artigo trata das fragilidades e limitações do cinema brasileiro de viés político.

Em “Paradoxos pós-modernos na representação da modernidade e do modernismo” Solange Wajnman estuda os recursos expressivos da minissérie *Um só Coração*. Voltamos aqui aos anos 20 para discutir, nesta recente produção da Rede Globo, um conjunto de elementos visuais, tais como cenários, figurinos e jogo videográfico, que, ao percorrer a temática do moderno no Brasil e em São Paulo, configura uma concepção histórica da identidade paulistana de maneira paradoxal, própria ao quadro das teorias pós-modernas.

“Desconstrução, Opacidade e Desmemória: a re-invenção da fotografia na prática contemporânea”, de Osmar Gonçalves Reis Filho trata de uma mutação profunda no estatuto da imagem fotográfica, a qual transcende dimensões técnicas através de operações de desconstrução, de interferência e opacidade em obras contemporâneas que colocam em jogo uma concepção mais ampla e complexa de mimese.

Em torno do peronismo dos anos 50, seu ideário, suas realizações, Ana Amado enfoca em “Documental y retroperonismo” a abundante produção iconográfica e sonora produzida na Argentina deste período, hoje largamente recuperada por diversas linguagens artísticas. Centrado principalmente em 3 filmes, o documentário *Pulqui*, de A. Fernández Moujan, sobre instalação do artista plástico Daniel Santor, *Argentina latente*, último filme de Fernando Solanas e *Perón. Sinfonía de un sentimiento* de Leonardo Favio, o artigo revisa o vínculo entre arte e política em suas manifestações contemporâneas.

Ainda na pátria vizinha, Adrián Pablo Fanjul nos fala dos “Acúmulos e vazios da pesquisa sobre o rock argentino”. Numa “tradição em formação”, estudos em ciências sociais e da comunicação tratam de um rock delimitador de “identidades sociais” de diverso tipo, periodizações do gênero em paralelo com as mudanças nos regimes políticos, valendo-se da consideração exclusivamente temática e conteudística de suas letras — revelando certa escassez de sua abordagem como objeto poético, ou mesmo como superfície lingüístico-discursiva.

Ana Raquel Mota nos propõe uma abordagem inspirada em Greimas da canção popular brasileira, *Romaria*, de Renato Teixeira, a partir de algumas *categorías tensivas* da obra, nos termos estabelecidos por Claude Zilberberg e que vêm sendo desenvolvidos no Brasil por Luiz Tatit. O artigo lembra o momento de sua mais célebre gravação, em 1977, por Elis Regina e o Grupo Águia.

O artigo de Stefano Ciammaroni sobre o neo-realismo trabalha a partir de dois estudos de caso — o de *Viagem à Itália* (1953), de Roberto Rossellini, e o de *Vagas Estrelas da Ursa* (ou *Sandra*, 1965), de Luchino Visconti — para discutir questões políticas,

historiográficas e estéticas que interferem no relacionamento entre o neo-realismo, como cinema da nação italiana, e o “cinema de arte europeu”, como uma instituição desnacionalizada.

Carlos Eduardo Jordão Machado aproxima Siegfried Kracauer e Georg Lukács em “A exterritorialidade como condição do apátrida transcendental”. Parte do pressuposto de que pouco se discutiu sobre a recepção, sempre crítica, de Kracauer às obras do jovem Lukács, tentando então determinar a peculiaridade da posição do primeiro diante do expressionismo alemão. Procura assim entender a sua interpretação da modernidade levando em conta a reflexão que desenvolveu sobre o cinema alemão e o debate dos anos 30 nas revistas *Linkskurve* (1931-1933) e *Das Wort* (1938).

Em “A cidade colonizada pela mídia”, Carlos Henrique Aiello enfoca as inúmeras transformações do cenário urbano — dentre elas o uso exagerado da mídia exterior nos últimos anos — decorrentes das disputas mercadológicas apoiadas nas estratégias publicitárias, que recaem numa nova configuração dinâmica e social das cidades, reforçada por uma colonização cultural cada vez mais presente nos dias de hoje.

Os Editores

Acerca do jogo

"*À propos du jeu*", *Actes Sémiotiques - Documents*, n. 13, 1980, p. 29-34. Ao que parece, o texto que ora apresentamos em tradução anotada (cf. o pós-escrito do tradutor ao final do artigo) teve até o momento apenas duas traduções: uma italiana ("*A proposito del gioco*". In: GREIMAS, A. J. *Miti e Figure*. Trad. de F. Marsciani. Bologna: Esculapio, 1995) e uma brasileira ("A propósito do jogo". *Verso & Reverso*, n. 27. Trad. de Elizabeth Bastos Duarte. São Leopoldo: Unisinos, 1998). Agradeço a Ana Carolina Cortez Noronha, Amaldo Cortina, Ivã Carlos Lopes e Matheus Nogueira Schwartzmann pela leitura atenta que fizeram da primeira versão deste texto. Agradeço igualmente a Teresa Keane-Greimas que, além de aprovar a tradução em língua portuguesa do artigo, fez-me também valiosas sugestões.

[N. do T.]

ALGIRDAS JULIEN GREIMAS

Prof.Dr. Eduardo Peñuela Cañizal,
Significação – Revista Brasileira de Semiótica,
Rua Capitão Nicolau Puccini, 118,
Jardim Bonafiglioli,
São Paulo.

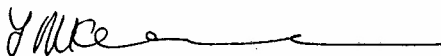
Monsieur,

j'autorise, par la présente, la publication dans votre revue, Significação, de la traduction en langue portugaise de l'article de A.J. Greimas « À propos du jeu ». La traduction, réalisée par Jean Christus Portela, est intitulée « Acerca do jogo ».

Je profite de l'occasion pour vous remercier de l'intérêt que vous continuez de porter à l'œuvre de Greimas qui remonte à l'entretien de 1973 sur l'énonciation. C'était, en fait, un article de fond de grande importance, qui a circulé partout dans le monde grâce à votre revue.

On peut espérer que la publication de l'article ci-dessus marquera un nouveau départ dans la traduction de son œuvre en langue portugaise et je salue, au passage, l'enthousiasme ainsi que la compétence du traducteur avec qui j'ai pu m'entretenir lors de sa venue à Limoges.

S'il était là, Greimas dirait sûrement, et je me permets donc de le dire à sa place, « le peuple reconnaissant » !



Teresa Keane Greimas

Fait à Paris le 27 mars 2007

Resumo

Este trabalho propõe uma breve análise do uso da analogia do jogo de xadrez nas ciências da linguagem (F. de Saussure, L. Hjelmslev, L. Wittengstein). Após algumas considerações sobre a natureza do jogo e sua compreensão como situação de interação entre dois sujeitos, passa-se, por meio da análise semântica do lexema “jogo”, à análise do percurso do sujeito “jogador” e de suas estratégias.

Palavras-chave

Jogo de xadrez, sistema, interação, estratégia, Semiótica.

Abstract

This work proposes a brief analysis on the use of the chess game analogy in the language sciences (F. de Saussure, L. Hjelmslev, L. Wittengstein). After some considerations on the nature of chess game and its understanding as a situation of interaction between two subjects, this paper presents, by the semantic approach of the lexeme “game”, the analysis of the narrative process of the subject “player” and its strategies.

Key words

Chess game, system, interaction, strategy, Semiotics.

1. Jogo e linguagem

É no mínimo curioso constatar que a maior parte dos “pensadores” do século 20 que refletiram sobre os problemas da linguagem – Husserl, Saussure, Wittgenstein, Hjelmslev – em algum momento, tomaram o jogo – e mais particularmente o jogo de xadrez – como modelo para sua reflexão. Esse emprego metafórico do jogo, que o transforma em uma linguagem figurativa que permite falar da linguagem, não foi previamente convencionalizado e tampouco pode ser considerado como efeito do acaso. Ele se inscreve, provavelmente, na *episteme* profunda do século.

Refletir sobre o jogo é, para nós, refletir sobre a linguagem e, de uma forma mais abrangente, sobre nossa maneira de ser no mundo significante.

2. Coerção e liberdade

O jogo apresenta-se ao mesmo tempo como um sistema de coerções, formuláveis por meio de regras, e como um exercício de liberdade, como uma distração. Mas essa liberdade é, à primeira vista, somente um ato isolado que se limita à entrada no jogo por meio da assunção voluntária das regras coercitivas. A entrada no jogo é livre, mas não a saída: o jogador não pode nem abandonar o jogo – ele “amarelaria” – nem deixar de obedecer às regras – ele trapacearia. O código do fair play é tão rigoroso quanto o código de honra.

Uma primeira incongruência: enquanto penetramos livremente em um sistema lúdico, somos previamente condenados a

viver no interior dos sistemas “sérios”, sob o risco de buscarmos desesperadamente transgredi-los por um ato liberatório.

3. O jogo como sistema

Modelo figurativo que ajuda a pensar a linguagem, o jogo de xadrez é suscetível, conseqüentemente, de uma leitura pluri-isotópica.

Ele é, antes de mais nada, um modelo que permite compreender a natureza de um “sistema de signos”. Cada figura se define não pelo que é, mas por seu comportamento, que a distingue das outras. O signo torna-se, assim, uma simples posição, o ponto de intersecção dos percursos. A dessubstancialização dos signos permite, então, pensar o sistema como uma forma. Por outro lado, como cada uma das figuras depende de todas as outras, cada um de seus movimentos abala o sistema, criando um novo estado estrutural, fundado sobre um novo equilíbrio provisório. O conceito de sistema formal leva, assim, a pensar a história como uma descontinuidade feita de estados e transformações.

É tentador, a partir dessas considerações, identificarmos essas posições vazias, figuras para indivíduos que atuam no interior de sistemas que os superam e manipulam. Suas possibilidades de ação, compreendidas como percursos autorizados, encontram-se a todo instante limitadas e contraditas pelo comportamento de seus vizinhos, bem ou mal intencionados. A imagem de uma sociedade feita de figuras desencarnadas e despersonalizadas serviu, há não muito tempo, para celebrar, por um momento, a glória masoquista e para proclamar, em seguida, a degradação libertadora do “estruturalismo” filosófico.

4. O jogo dos atores

A problemática muda inteiramente de figura se, ao invés de considerarmos unicamente o tabuleiro de xadrez, levantarmos o olhar para perceber a presença dos jogadores e para tentar compreender o que acontece, em termos de condições prévias (ou de pressuposições

lógicas que condicionam seus gestos lúdicos), em suas cabeças. Dessa forma, nos damos conta de que os deslocamentos espaciais das figuras sobre o tabuleiro são apenas manifestações litóticas dos programas de jogo complexos que subsumem os encadeamentos de ações já concluídas e os projetos de ações ainda por vir. Em outras palavras, as unidades lúdicas que devem ser levadas em consideração, não são mais atos de jogo particulares, mas ações discursivas programadas. Não se trata, no jogo, da aplicação mais ou menos satisfatória de uma regulamentação, mas de um face a face de dois sujeitos cognitivos dotados de um conhecimento implícito das regras, que eles exploram para elaborar, sob a forma de programas virtuais complexos, estratégias que devem conduzi-los à vitória.

A estratégia de que se trata aqui não provém somente daquilo que podemos chamar uma inteligência sintagmática ou, ainda, de uma faculdade de construir encadeamentos de atos-enunciados eficazes. Ela implica, antes de mais nada, uma competência interpretativa das performances do interlocutor, permitindo ao sujeito remontar dos atos às intenções do adversário e também constituir para si uma representação global de seu saber, de seu querer e de seu poder-fazer. Ela é, por outro lado, uma competência manipuladora. Os programas construídos pelo sujeito não são todos destinados a conduzir o jogo a seu termo, eles consistem, muitas vezes, em fazer-crer que visamos este ou aquele objetivo e em fazer-fazer, em fazer agir o interlocutor no contexto e em proveito do programa mais amplo de seu adversário. O jogo de xadrez é, então, somente um pretexto, ele constitui o nível referencial a partir do qual se desenvolve uma atividade cognitiva de segundo grau, um jogo de dissimulações e estratégias.

Desse modo, não é legítimo considerar os jogadores implicados em uma partida no *hic et nunc* como actantes abstratos. Eles são sujeitos “históricos”, e isso de um duplo ponto de vista, na medida em que, além de possuírem uma competência semântica específica que se deve em grande parte a suas performances anteriores, possuem também uma competência modal mais ampla que, indiferente ao campo de exercício do jogo escolhido, determina seu fazer programador, tanto interpretativo como persuasivo.

Além do sistema lúdico propriamente dito, uma organização cognitiva pode ser reconhecida e construída a partir de uma tipologia das competências e de suas interações.

5. Xadrez e computadores

É tentador – e já se tentou – colocar o computador no lugar de um dos jogadores, dotando-o de uma inteligência artificial capaz de decifrar um grande número de combinações de atos de jogo estereotipados e de lhes dar respostas apropriadas. Todavia, um autômato dessa natureza somente tem condições, ao que parece, de enfrentar jogadores suficientemente medíocres¹. A máquina operando, em um primeiro tempo, no nível “referencial” do jogo não seria capaz de interpretar os programas lúdicos que não fossem fundados na busca da vitória, mas regidos pelo sistema modal de segundo grau que produz configurações de jogo que não significam aquilo que parecem querer significar. Essa estratégia de estratagemas e contra-estratagemas pode, teoricamente, ser sistematizada e introduzida no computador sob a forma de uma nova gramática de reconhecimento. Mas, como naquele jogo infantil no qual se deve adivinhar se a pedra está na mão esquerda ou na mão direita, o sistema de previsibilidade há pouco estabelecido pode ser superado novamente pelo jogador humano. O jogo continua... E alimenta a ilusão de um pouco de liberdade².

-
1. Os tempos são outros, tanto do ponto de vista da máquina (*hardware*) quanto das linguagens de programação (*software*), como mostrou, em 1997, a vitória do computador *Deep Blue*, da IBM, sobre o russo Gary Kasparov, então campeão mundial de xadrez. [N. do T.]
 2. Embora a análise de Greimas seja sedutora pelo que tem de poético, até mesmo à luz da Ciência da Computação da época, ela não se revela pertinente. Ora, em princípio, o objetivo “declarado” do jogo, a despeito de todo estratagema ou contra-estratagema de manipulação é, por fim, a vitória. No xadrez, o que está em jogo na competência do sujeito cognitivo (seja ele manifestado por homem ou por “máquina”, o que equivale a dizer, “por outros homens que programam uma máquina”) não é a complexidade do sistema modal, que se encontra altamente limitado pela busca da vitória, mas, sim, a quantidade de operações (de jogadas, de conjuntos de jogadas, enfim, de estratégias) que o sujeito cognitivo é capaz de simular e antecipar. Na verdade, a visão greimasiana revela sua acuidade na

6. Jogo e comunicação

O lingüista, acostumado a refletir no âmbito de seus próprios conceitos, não pode deixar de evocar, quando ele se encontra, como é o caso, na presença de dois sujeitos que interagem entre si, o modelo familiar da estrutura da comunicação. Ele não pode deixar de ver no jogo uma forma de comunicação, ainda que isso signifique procurar determinar, em seguida, sua especificidade.

O diálogo intersubjetivo, por menos que ultrapasse a função fática que lhe é normalmente atribuída, comporta uma finalidade veridictória. Dizer algo não é deliberar sobre uma conjuntura, é, antes de tudo, procurar convencer, de um jeito ou de outro, seu interlocutor. As coisas não se passam de outra forma quando se trata do jogo. Em todo jogo há sempre algo *em* jogo: cada um dos jogadores se dedica a elaborar um programa discursivo global que visa à vitória final. Se o jogo contém, como nos dizem os dicionários, uma parte de prazer, esta não provém unicamente da exaltação solitária de seu próprio poder-fazer, ela decorre, ao mesmo tempo e sobretudo, de um fazer-saber. A vitória só é completa se, oferecida a seu interlocutor, ela for sancionada pelo reconhecimento do outro. No jogo, não se trata somente de vencer, mas de *con*-vencer, de obrigar a partilhar de seu triunfo.

O raciocínio analógico que se serve do modelo lúdico permite-nos insistir em um aspecto muitas vezes pouco conhecido da comunicação. Tanto quanto ou mais do que a exploração de um “código comum” ou do que uma “generosidade” que regeria, segundo alguns filósofos, as relações intersubjetivas, a comunicação é um confronto de querer e poderes. Mais do que a enunciação de verdades e de falsidades, ela se submete ao princípio da eficácia.

A eficácia das programações do jogador repousa decididamente, assim como as operações propriamente lúdicas que ele constrói, sobre as manipulações do saber de seu interlocutor. As

distinção que sugere entre inteligência humana e artificial, que repousaria no fato de a inteligência humana ser sobredeterminada por um sistema modal subjetivo, instável pois desejante, por vezes contraditório, que pode instalar o caos, mesmo em meio à ordem do jogo. Ao passo que a máquina, cartesiana, limitada pela não-contradição, só conheceria o rigor do /dever/. [N. do T.]

configurações manipulatórias que ele oferece a sua interpretação são concebidas de forma a serem incompreendidas ou mal compreendidas por seu interlocutor. No limite, o jogador somente pode estar seguro de que ganhará, caso personalize o jogo até que ele se torne incomunicável. Essas seqüências ilusórias, por outro lado, na medida em que não falam sobre aquilo que são aparentemente destinadas a falar, já constituem o esboço de uma linguagem figurativa segunda – admitindo que as línguas naturais só são chamadas de linguagens justamente porque não falam de sons.

A eficácia, ligada à incomunicabilidade e à figuratividade: eis os traços comuns que o jogo de xadrez – mas também outros jogos – partilham com a linguagem poética.

7. Jogo e desenvoltura

Todo o sistema normativo feito de injunções, isto é, de proibições e prescrições, comporta as posições vazias do não-proibido e do não-prescrito, suscetíveis de serem exploradas por sujeitos do fazer. É nesse sentido que podemos dizer que uma estrutura tem “um jogo”, que ela tem algo de jogo³. Com exceção, talvez, dos sistemas políticos (entre outros), que praticam o binarismo estrito, nos quais tudo que não é prescrito é proibido, e inversamente. A ausência do jogo equivale, assim, à ausência da liberdade.

Façamos um pequeno exercício de semântica aplicada. Segundo os dicionários, o jogo implica a “desenvoltura” e se define, em uma de suas acepções, como o “movimento desenvolto de um objeto no espaço⁴”. A desenvoltura, por sua vez, é a “maneira de ser

3. No original, apenas “*la structure a 'du jeu'*”. A paráfrase empregada na tradução procurou desenvolver os dois sentidos que a construção partitiva “*du jeu*” pode manifestar em francês: a qualidade do que é lúdico, próprio ao jogo, e a do que está frouxo, mal ajustado. Em português, essas nuances são claras em enunciados do tipo: “há neste romance algo de jogo” e “esta roda tem um pequeno jogo”. [N. do T.]

4. Segundo o Houaiss, o jogo pode ser o “*movimento natural, regular, de um objeto, de um órgão, de um mecanismo*”. O Michaelis não é mais preciso a respeito: “*espaço livre entre duas peças, tais como eixo e mancal, ou êmbolo e cilindro; folga, interstício, luz*”. [N. do T.]

livre daquele que se sente à vontade”. Apesar da aparente circularidade dessas definições, nelas podemos destacar, além da parassinonímia dos termos “jogo”, “desenvoltura”, “liberdade”, o caráter discursivo acentuado da última explicitação. Tentemos decompô-la como segue:

1. O enunciado de base define o sujeito lúdico como estando “à vontade”. Digamos que se trate, nesse caso, de um sujeito do fazer exercendo sua atividade no contexto permissivo do não-proibido e do não-prescrito. Se chamarmos de F1 o conjunto dos fazeres que o sujeito é suscetível de executar obedecendo às injunções, podemos designar como F2 os fazeres que ele pode realizar conformando-se às posições “livres” do sistema de coerções. O estado “à vontade” do sujeito pressupõe, então, a passagem de F1 a F2.
2. É quando se encontra no estado operativo F2 que o jogador torna-se “aquele que se sente à vontade”. A atividade que ele exerce nesse estado provoca no sujeito um efeito de sentido particular que constitui o estado passional P1, considerado como “o sentimento de estar à vontade”.
3. Esse efeito de sentido é um estado que (como o estado de “crer”, por exemplo) é capaz de agir em resposta a seu comportamento, otimizando-o e produzindo essa “maneira de ser livre” que define a desenvoltura no jogo. Pela mediação do estado passional P1, F2 engendra um F3 multiplicado à máxima potência.
4. Assim, não é nada surpreendente que esse fazer otimizado produza um novo efeito de sentido e um novo estado passional P2, na medida em que os mesmos dicionários definem a desenvoltura como a “plenitude da felicidade”.

É por meio de uma sintagmática bem complexa:

F 1 → F 2 → P 1 → F 3 → P 2

que o homem, preso inicialmente em sistemas de coerções, consegue não somente “sentir-se à vontade”, mas também assumir essa “maneira de ser livre” que garante a sua “plenitude”. Talvez a linguagem não seja completamente uma prisão sem saídas, como querem alguns.

A. J. Greimas
1979

Pós-escrito do tradutor

Este é um dos poucos textos que A. J. Greimas decidiu não incluir posteriormente em seus “ensaios semióticos” – ao contrário, por exemplo, de “*Description et Narrativité*”, texto que precede “*À propos du jeu*” no mesmo número dos *Documents* (n. 13, 1980), e que aparecerá três anos mais tarde em *Du Sens II*. O leitor não deixará de notar o quanto este artigo tornou-se datado no que diz respeito ao progresso das Ciências da Computação no âmbito da Inteligência Artificial aplicada ao jogo de xadrez. No entanto, no que toca às considerações propriamente semióticas sobre o jogo e suas coerções, este pequeno texto mantém seu interesse e pertinência. Acreditamos que a maior prova da atualidade deste estudo é, sem dúvida, a abordagem do jogo como uma autêntica “forma de vida”, expressão tomada a Wittgenstein que não aparece aqui e que será explorada por Greimas em seus últimos escritos.

Supondo que o lexema “científico” signifique realmente algo em Ciências Humanas e Sociais (“objetividade”? “neutralidade”? termos monossêmicos e interfinidos?), pode-se dizer que, se, por um lado, o texto greimasiano guarda fortes características “científicas” quanto à análise e à formalização de seus objetos de estudo, por outro, é preciso reconhecer que, na obra greimasiana, embora em pequeno número (se pensarmos em Barthes e em Lacan, conhecidos maneiristas), a ironia da alfinetada elegante, a poesia viva do comentário discretamente epifânico, e mesmo a “*private joke*”, não são raras.

Em “Acerca do jogo”, por exemplo, ao lado de uma das metalinguagens mais cerradas do cenário das Ciências da Linguagem, coexistem a língua informal, presente no uso de “amarelar” (“*se dégonfler*”), a analogia acessível do “jogo infantil” e considerações como: “o código do fair play é tão rigoroso quanto o código de honra” ou, ainda, a lapidar

“talvez a linguagem não seja completamente uma prisão sem saídas, como querem alguns”, com a qual Greimas encerra sua reflexão.

A presente tradução pretendeu transpor, sempre que possível, o texto greimasiano para a sensibilidade do leitor brasileiro (promessa e logro de toda a tradução). A respeito da famigerada e sobrenatural discrição e transparência do *verdadeiro* e *bom* tradutor, só me resta repetir – sem nenhuma originalidade e arriscando incorrer, para alguns, na mais pura vulgaridade – as palavras sábias e célebres de uma implacável e pouco original professora que tive no primário: “*carne de burro não é transparente!*”.

Que não se enganem os leitores: embora “franco” (eis uma estratégia manipulatória que tem seu charme, ainda que esteja, é verdade, um pouco desprestigiada), este tradutor é demasiadamente humano, cego que é, como quase todo “bom mau” tradutor de semiótica, a certos galicismos imperdoáveis. Procurei fazer o possível para que uma leitura equivocada minha (má leitura, má tradução... ou o contrário?), combinada à dificuldade natural da metalinguagem, não prejudicasse a compreensão do texto.

Dizia um sujeito, dos desconfiados: “Para se ler uma tradução de um texto de Semiótica, é preciso, no mínimo, já saber Semiótica!”. De minha parte, pergunto-me simplesmente: quando daremos à tradução teórica o mesmo estatuto de *transcrição* que já há muito alcançou a tradução poética? Muito provavelmente, teremos, antes, que admitir que fazer Ciência é a mais arriscada das Artes.

Jean Cristtus Portela
Limoges, agosto de 2006

Cinema = Cavação. Cendrosvaldo
produções cinematográficas

CARLOS AUGUSTO CALIL

Escola de Comunicações e Artes/ECA-USP

“Esta vida ativa, cinema e finanças, não era para me desagradar.”

Moravagine, Pro domo [OCD2: 438].

Em 1957, no corpo de um livro de escritos díspares reunidos sob a divisa *Trop, c'est trop*, (“É demais, demais”) aparecia um texto que chamou imediatamente a atenção dos leitores brasileiros de Cendrars pela promessa formulada já no seu título: “Etc..., etc... (Un film 100% brésilien)” [OCD8: 196-200].

Nele, descreve os percalços da produção de um filme no Brasil, que havia tentado realizar no decênio de 1920. Eis os principais pontos da anedota. Cendrars, personagem de sua autoficção, não tinha vindo ao Brasil para rodar um filme, nem sequer queria ouvir falar de cinema. Mas foi arrebatado pela beleza do país. Decide então fazer um filme para mostrar a floresta, os rios gigantes e o homem que aqui chega para construir-se uma nova pátria. Concebido como um grande filme de propaganda, contaria a história da formação do país, dos pioneiros da colonização aos modernos engenheiros que promoviam o progresso. Os amigos se interessam pelo projeto e acabam por levá-lo a uma entrevista no Palácio do Catete com o presidente da República. O cineasta diz ao mandatário que ama o povo simples do país, alegre e angelical. E que havia inclusive adquirido uma floresta, não para explorá-la, mas para estabelecer um vínculo e propiciar seu retorno freqüente. O filme, embora de propaganda, não deveria ser aborrecido, cheio de estatísticas, e sim um grande documentário, que revelasse o país aos próprios brasileiros: “um filme 100% nacional”. Como não havia artistas nem estrelas no Brasil, os atores principais seriam a natureza e a luz, e os personagens principais, a floresta e o rio Tietê, cuja navegação possibilitou aos paulistas se

apropriarem do interior, criando a nação brasileira. Advertido por um amigo que o próprio presidente (Washington Luís) era autor de uma tese histórica sobre uma família, pede-lhe autorização para utilizá-la como argumento de seu filme. Obtido o consentimento, dedica-se ao roteiro, enquanto expede telegramas aos EUA e Europa para consulta aos técnicos especialistas. À noite, no hall do Copacabana Palace, onde se hospedava, encontra-se com caçadores, mateiros, exploradores –índios e brancos– para discutir as melhores locações e a sua logística. Com o apoio de um grande jornal de São Paulo, promove concurso de fotogenia, visando à escolha do casal de atores. O presidente do Estado era nessa época Carlos de Campos, um músico erudito a quem pede para compor a trilha de seu filme. O projeto adquire tais proporções que um banco inglês oferece-lhe crédito de 150 milhões de francos. Capitalistas brasileiros pressionam para participar do empreendimento. Chamado ao ministério da Fazenda, é obrigado a aceitar, a título de propaganda, soma equivalente à oferecida pelo banco. Cendrars sai da sede do ministério com sua carta de crédito e é recebido com tiros de fuzil. A revolução ganhava as ruas. A única coisa que não havia previsto no filme liquidava o seu belo projeto.

Num procedimento comum na sua obra, Cendrars data o seu texto de 1925, embora o tenha escrito e publicado pela primeira vez em 1929, em *Cinémonde*, uma revista de cinema.

A datação arbitrária provoca no leitor brasileiro¹ um desconforto que os mais curiosos acabam por investigar. Encontram no texto incongruências históricas que desviam a atenção das suas virtudes literárias. A mais evidente é a presença de Washington Luís no Catete em 1925, o presidente que havia tomado posse em 26! A revolução que o derruba é a de 1930. No entanto, Carlos de Campos era presidente do estado de São Paulo em 1924, quando irrompeu a revolução de julho, liderada pelo general Isidoro Dias Lopes. Autor

1. Cf. BROCA, Brito. "As histórias brasileiras de Blaise Cendrars" (1957) e MARTINS, Wilson. "Cendrars e o Brasil" (1960), ambos reproduzidos em EULALIO, Alexandre, *A Aventura Brasileira de Blaise Cendrars*, São Paulo; Brasília, Quiron; INL, 1978, pp. 204-7; 215-22.

de tal *imbroglio*, Cendrars passa por distraído, fabulista. Suas imprecisões são, no entanto, deliberadas² e, como num painel expressionista, ressaltam a natureza privilegiada das relações de interesses num regime político fechado. Nesse sentido, Alexandre Eulalio deixou uma aguda nota manuscrita:

Nada mais fiel ao espírito da república oligárquica do que esse filme monstro no qual o presidente da República escreve (ou fornece o argumento) e o presidente do Estado de São Paulo, a música, o ministério das Finanças, os fundos etc. etc. Em ritmo de opereta, é uma genial caricatura do sistema de relações da velha República.³

Vamos agora aos fatos, à crônica dos pequenos — e grandes — acontecimentos em torno da primeira viagem de Blaise ao Brasil. Em carta à família, escrita às vésperas de embarcar no *Formose*, Cendrars informa:

*Parto para a América do Sul... me propuseram diferentes negócios que vou estudar in loco, sendo um de cinema que pode ser muito interessante.*⁴

Em 1º de junho de 1924, encaminhava a Paulo Prado o projeto de um “Grande filme de propaganda do Brasil”, resultado de conversas com Oswald de Andrade e o próprio Prado, a quem pede sugestões e o aval para continuar o negócio. O documento inédito, em seguida reproduzido na sua íntegra, já mereceu comentário num colóquio realizado em Paris em 1987.⁵

2. Em outro texto, “L’actualité de demain”, do volume *Histoires vraies* [OCD3: 419-36], BC demonstra melhor memória: ainda que a revolução de julho de 1924 tenha sido por ela transferida para setembro, o presidente era “Bernadès” e o general insurgente “Isodoro”. W. Luís aí aparece como presidente em 1926, no início do mandato que não concluirá.

3. Centro de Documentação Cultural Alexandre Eulalio, Instituto de Estudos da Linguagem, Unicamp, documento Pc 524, P 74.

4. CENDRARS, Miriam. *Blaise Cendrars*. Paris: Balland, 1984, p. 387.

5. Cf. ROIG, Adrien, “Blaise Cendrars et le Brésil: le Grand film brésilien, la traduction de *A selva*, le ‘Morro Azul’ et la ‘Tour Eiffel sidérale’”, atas do colóquio *Portugal Brésil France Histoire et culture*, Paris: Fondation Calouste Gulbenkian, 1988, pp. 273-98. Nesse texto, o autor desfaz a trapalhada histórica e resume o projeto de Cendrars.

Para espanto dos intelectuais que o hospedavam, Cendrars evitava falar de literatura,⁶ mas não se negava quando o assunto era cinema. Rubens Borba de Moraes relata que, no período que passou em São Paulo em 1924, iam muito ao cinema. Depois do espetáculo, em bares alemães de Santa Efigênia, bebendo cerveja, [BC] contava-nos histórias mirabolantes do tempo em que trabalhava com Abel Gance, filmando *La Roue*. Inventava roteiros de filmes sobre a vida brasileira que dariam uma fortuna. Cendrars estava imaginando fazer grandes negócios.⁷

As histórias cinematográficas de Cendrars não impressionaram apenas Rubens Borba. Alcântara Machado num exemplar de seu 'livro de cinema' *Pathé-Baby* escreverá a dedicatória: "Para Blaise Cendrars – grande especialista em fitas de documentação –, com o entusiasmo do Alcântara".⁸

A revolução de 5 de julho de 1924 surpreende a todos, população e governo. Diante da violência dos ataques dos revoltosos, que bombardeavam o Palácio do Governo e os bairros operários, Paulo Prado decide refugiar-se na fazenda Santa Veridiana para onde leva seu hóspede. Apartado involuntariamente do espetáculo militar, Cendrars ia com frequência à cidade de Santa Cruz das Palmeiras para ler nos jornais da capital as últimas novidades revolucionárias.

6. "Essa história dos que atacam a literatura e são literatíssimos é muito cômica. Eu já observara isso quando o Cendrars esteve aqui. Homem *pouri* de literatura e que vive a maldizer dela. O defeito pegou. [...] Cendrars que dizia e não cumpria, cheio de fachadas e de lembranças, fez mais mal aqui do que bem. A culpa não é tanto dele. É da feminilidade da nossa gente. Se entregaram e vivem agora a imitá-lo. Os fortes não. Veja o Couto [de Barros] que continua calmo na sua rota sem se importar com ninguém. Veja Tarsila que resolveu o problema dela e vai indo prá frente. Mas o Rubens [Borba de Moraes] por exemplo está se perdendo. O Osvaldo também que caiu em admiração idiota por tudo quanto é brasileiro e vive a se insurgir contra a erudição e pregando analfabetismo. É uma pena. Eu, ninguém precisou de me vir dizer que o Brasil era interessante." Carta de Mário de Andrade a Sérgio Milliet em Paris, de 10/12/24. DUARTE, Paulo. *Mário de Andrade por Ele Mesmo*. São Paulo: Edart, 1971, p. 301.

7. MORAIS, Rubens Borba de. "Recordações de Blaise Cendrars", *José*, Rio de Janeiro, dezembro de 1977, no 9, p. 44.

8. Biblioteca pessoal do escritor, Fonds Blaise Cendrars, Archives Littéraires Suisses, Bibliothèqne Nationale Suisse, Berna.

O projeto do filme ficou assim naturalmente suspenso. Em novembro do mesmo ano, já de volta à sua vidinha no Tremblay-sur-Mauldre, Cendrars dirá na primeira carta que dirige a Paulo Prado:

Filme de propaganda brasileiro. Pouco cuidei deste assunto. De qualquer modo, sondei em duas direções diferentes; os dois lados acharam o negócio muito interessante e estão dispostos a participar com metade do capital, segundo meu orçamento, ou mesmo com a sua totalidade. Diga-me se este é o momento certo de tocar o negócio ou se é melhor esperar ainda um pouco. Um é a Pathé, que daria a metade, e o outro o Banco Mundial (o truste Stinnes) que entraria eventualmente com tudo. Diga a Oswald que continuo esperando o esboço de um roteiro.⁹

Em fevereiro do ano seguinte, depois de concluir *L'Or*, Cendrars volta a farrear com os abonados amigos brasileiros em temporada parisiense, entre eles Oswald e Washington Luís. O projeto do filme retorna à mesa, embora ele tenha perdido o controle sobre o assunto.

Não creio que eu vá [ao Brasil] antes da sua partida [de Paulo Prado]. Pois se estou empenhado nesse negócio de cinema, faria ainda mais questão de vê-lo. Mesmo porque aqui Oswald embrulhou tudo de uma maneira inextricável, com Washington [Luís], um banqueiro belga e os seus próprios negócios, que já não entendo mais nada. Oswald segue no fim do mês, você o verá e talvez compreenda onde ele quer chegar.¹⁰

9. Carta de BC a PP de 22/11/24. Fonds Blaise Cendrars, Berna.

10. Carta de 7/4/25. Numa carta a Tarsila, de 25/6/25, escrita a bordo do *Avon*, Oswald revela seu empenho em tornar-se um bem sucedido poeta capitalista: "Comunico-lhe que entrei em relações com um grupo mais forte ainda do que o que tem negócios comigo. Horizontes vastos graças a Deus me preocupam. Passo os dias conversando 'business'. Você sabe inglês, não? Enfim, sou um puro homem de negócios. No entanto, fiz um poema sobre Recife...". AMARAL, Aracy A. *Tarsila Sua Obra e Seu Tempo*. São Paulo: Perspectiva; Edusp, 1975, p 169.

Essa foi a última menção de BC ao seu projeto de filme, espécie de pedido de socorro, lançado ao amigo mecenas pelo correio internacional.

Um ano depois, novamente no Brasil, Cendrars presencia a eleição de Washington Luís à presidência da República. Na terceira viagem, em 1927, passa toda a temporada no Rio de Janeiro, quando teria tido a oportunidade de visitar o amigo presidente no Palácio do Catete, mas não há documentação nesse sentido. Ele parecia na ocasião mais interessado em tipos populares –Donga, Febrônio–, e nas incursões nas favelas com a ambulância do pronto-socorro. O resto desta história é apenas literatura.

Do ponto de vista do cinema, o projeto é bastante esclarecedor, sobretudo de um profissionalismo de que até hoje se duvida. Cineasta sem filme, Cendrars conseguiu a proeza, desde os anos vinte, de se fazer passar por um “homem do ramo”, constata desconfiado Claude Leroy. Para ele, esse cinema é apenas “de papel”.¹¹ O único filme que dirigiu na Itália –*La Venere Nera* (A Vênus Negra)– fracassou na bilheteria e na crítica.¹² Desse filme não restou cópia, mas BC publicou o seu roteiro –em que aliás revela pleno domínio do meio– com o título de *La Perle Fiévreuse*. Sua passagem pelo cinema, no entanto, costuma ser encarada como veleitária, amadorística, no que é confirmada pelo depoimento de Abel Gance:

*ele permanecia estranho ao nosso trabalho, que o desorientava, que ele mal acompanhava [...] ele não tinha a mínima experiência profissional...*¹³

11. LEROY, Claude. *La Main de Cendrars*. Villeneuve d'Ascq (Nord): Septentrion, 1996, p. 219.

12. *La Venere Nera* recebeu certificado da censura italiana em janeiro de 1923. Críticas da época falaram em “tratamento banal”, “interpretação medíocre”, “absurda mistura de cenas sem sentido”. Cf. PILARD, Philippe. “Cendrars: cinéma de rêve, rêve de cinéma”, *Blaise Cendrars, Sud*, Marselha: 1988, p. 125.

13. *Œuvres complètes de Blaise Cendrars*, edição do Club français du livre, t. 2, p. XX, citado por VANOYE, Francis, “Le cinéma de Cendrars”, *Europe*, Paris, jun. 1976, p. 185.

Em 1918, Gance procurava veteranos de guerra para atuarem como figurantes na cena dos mortos que retornam das tumbas para assombrar os espectadores de seu filme *J'accuse*. Cendrars lhe é apresentado e logo se liga a ele por amizade. Torna-se seu assistente faz-tudo: contra-regra, eletricista, fogueteiro, figurinista, assistente de câmara, de direção, motorista, contador, caixa, figurante. [OCD8: 672-3] Dois anos depois, Gance vai chamá-lo para trabalhar em *La Roue*. A contribuição de Cendrars nesse filme é controvertida. Segundo Jean Epstein, a participação dele ficou restrita à filmagem e no âmbito de uma segunda unidade de produção.¹⁴ Ezra Pound, num artigo de 1923, atribui a BC os momentos interessantes e os efeitos propriamente cinematográficos de *La Roue*; o resto do filme é o “usual sentimentalismo imbecil”.¹⁵

O próprio Cendrars parece concordar com Pound. Na sua correspondência com Jacques-Henry Lèvesque em mais de uma ocasião refere-se a Gance de maneira pouco cordial. Numa delas sugere modificações num texto que Lèvesque está escrevendo para insinuar exatamente o reconhecimento de sua contribuição:

O célebre filme silencioso La Roue de Abel Gance foi rodado em 1921-22 e fez sensação pelas cenas digamos em montagem simultânea do trem em velocidade! O que acha? Seria forte demais?. [Carta de 9/5/43, OCD9: 190]

A insinuação maliciosa cede lugar, em carta posterior, a um ataque direto:

14. EPSTEIN, Jean. *Écrits sur le cinéma*. Paris: Seghers, 1974, t. 1, pp. 33 e ss, cit. por MOURIER, Maurice. “Quand Cendrars rêve cinéma...”, Minard, série “Blaise Cendrars”, vol. 1, p. 110.

15. “Thanks, we presume, to Blaise Cendrars, there are interesting moments, and effects which belong, perhaps, only to the cinema. At least for the sake of argument we can admit that they are essentially cinematographic. [...] and the rest of the show remains the usual drivelling idiocy of the cinema sentiment...”. POUND, Ezra, “Paris letter”, *The Dial*, março de 1923, cit. por LAWDER, Standish D., *The Cubist Cinema*. Nova York: New York University Press, 1975, p. 96.

Acabei a revisão de Dan Yack (eliminei a dedicatória a Gance, na verdade [ele] não merece mais figurar no meu livro! Nem mesmo numa nota!). [Carta de 15/10/45, OCD9: 379-80]

Tal comportamento lança alguma luz sobre a postura de Cendrars no projeto do filme 100%, no qual se apresenta como realizador de *J'Accuse* e de *La Roue*, feitos “em colaboração com Abel Gance”. Considerava sua contribuição nesses filmes maior do que costumava ser admitida pelo companheiro, talvez por isso cometera a leviandade de inverter a ordem dos colaboradores.

Cendrars tinha uma posição ambígua diante do cinema. Como escritor, via a nova arte como um poderoso instrumento de revelação dos homens a si mesmos, a câmara de filmar como um bisturi nas mãos do cineasta-cirurgião —ele havia estudado medicina mas não concluiu o curso—, e as diferentes lentes da câmara de filmar, como pinças num laboratório. Seriam elas dotadas de capacidades extra-físicas; a lente 28, por exemplo, “colore os pensamentos”, a 12, “penetra insensivelmente a sua vítima para roubar-lhe a personalidade” etc. [OCD7: 39-40; 42]

Já o cineasta queria distância da literatura. Cendrars mergulhara “de corpo inteiro no cinema” após “despedir-se da poesia” em 1917.¹⁶ O cinema que fazia —ou que queria fazer— era popular, sentimental, vulgar, nos antípodas do “cinema puro”, o único que o escritor valorizava. O cineasta fazia filme “para ganhar dinheiro”; para o escritor tudo faz prever que nos encaminhamos para uma nova síntese do espírito humano, para uma nova humanidade e que uma raça de homens novos vai surgir. Sua linguagem será o cinema!. [OCD4: 165]

O cineasta abraçava a física dos negócios; o escritor, para quem o cinema era uma nova religião, a metafísica da linguagem.

16. LEROY, Claude. Op. cit., p. 217.

No projeto do filme de propaganda para o Brasil não há literatura. Ao contrário, o cineasta desconfia dos parceiros literatos Oswald e Washington Luís, incumbidos da sinopse e da redação romanceada do roteiro, e enfatiza sobretudo a questão da visualidade: *“todas as situações dramáticas devem ser resolvidas ou desenredadas Visualmente”* (o grifo é de BC).

Entre os destaques do projeto está o planejamento da distribuição do filme, assim como a estratégia de sua exibição. De início localizada, para chamar a atenção do público, em seguida ampliando o circuito das salas, alude com certeza a experiências anteriores bem sucedidas. O jogo com a mídia, as ressonâncias comerciais obtidas com a exploração da trilha sonora em concertos e do roteiro romanceado em forma de livro, a previsão de duas versões do filme destinadas a platéias distintas, o conjunto das ações propostas é astucioso e premonitório. Só faltou Cendrars inventar a distribuição de brindes e camisetas.

Do ponto de vista da produção, o projeto não é menos imaginoso. O filme deve ser “de exceção”, isto é, deve destacar-se da produção média, para garantir o retorno do investimento. Há muito que se sabe que na indústria do cinema, como num jogo de azar, quanto maior a aposta crescem as chances de lucros fabulosos se o filme estourar na bilheteria. O risco é total pois nesse caso eliminam-se as chances dos resultados medianos. Mas como o investimento seria composto de recursos privados (companhias distribuidoras, bancos), públicos (governos federal e estaduais), na proporção de 1:2, e Cendrars contabilizaria como investimento o seu capital profissional –seus dez anos de atividades cinematográficas e seu trabalho de criação–, o risco se dilui. Trata-se da clássica fórmula da co-produção entre países, pela qual os investimentos de cada país são aplicados no seu próprio território, sem necessidade de transferências internacionais de moeda. A distribuidora do filme retém as receitas de comercialização em escala mundial até se ressarcir do investimento, os governos obtêm o seu retorno institucional por meio da propaganda que o filme veicula, e Cendrars não põe um tostão do dinheiro –que aliás nunca teve– mas participa dos lucros.

Nosso diretor/produtor introduz ainda um conceito que só se tornou corrente na indústria americana no decênio de 1950: a participação nas receitas do filme da equipe principal de criação, incluídos os autores do argumento, da trilha sonora, os atores, o fotógrafo etc.¹⁷

A ambigüidade escritor/cineasta retorna em outro plano. Cendrars no projeto ora se comporta como produtor, ora como diretor. Para o produtor, a execução de um filme de grande espetáculo segue uma espécie de receita de bolo: a “fórmula Superprodução”. Por outro lado, querendo assegurar “o alcance Total do filme”, Cendrars se reserva as funções de autor da decupagem e diretor. Inspirado em Griffith e Gance, também ele se vê como duplo de produtor e autor, de homem de negócios e artista.

Bem ao contrário do que afirma em “Etc..., etc..., Um filme 100% brasileiro”, o projeto do filme não surgiu da espontaneidade de um encantamento com a beleza contagiante do país visitado – o “paraíso terreal” –, mas de uma intenção desapassionada. Não digo que o encantamento não tenha ocorrido, mas o projeto de filme é anterior e dele mesmo prescinde. O que dá sustentação ao projeto é o seu lado oficial, Brasil “o maior país do futuro”. A ingenuidade ou a intenção abertamente comercial de Cendrars provoca no leitor contemporâneo um sorriso irônico diante da frase

O Brasil é um Grande Estado Moderno com um passado, tradições, uma história. É atualmente uma grande República Democrática que oferece todas as garantias morais desse regime.

Em junho de 1924, o país vivia sob estado de sítio, decretado pelo governo de Artur Bernardes. E a revolução que eclodiria no mês seguinte denunciaria a democracia de fachada e a mão de ferro com que era conduzido. Mas estamos no domínio da propaganda, em que importam menos as qualidades do produto a ser vendido que a forma com que é feita. E Cendrars era um precursor no culto dessa nova forma de comunicação.

17. A elaboração do orçamento de um filme nos EUA utiliza duas fontes, separadas por uma linha. *Below the line* contabiliza as despesas de fabricação do produto, *above the line*, os direitos da equipe principal de criação, que dessa maneira participa em percentagem do resultado comercial do filme.

Ao tomar partido numa polêmica que se desenrolaria em Paris em 1927 sobre a concessão de um prêmio à melhor peça publicitária feita por um escritor, dirá ele:

Publicidade = Poesia. A publicidade é a flor da vida contemporânea; é uma afirmação de otimismo e de alegria, ela distrai o olho e o espírito. É a mais calorosa manifestação da vitalidade dos homens de hoje, de seu poderio, de sua puerilidade, de seu dom de invenção e de imaginação... [DIT: 57; OCD3: 229]

Outro ponto polêmico do projeto diz respeito à sua ancoragem histórica. Escolher um episódio da história paulista – o caso dos irmãos Lemes – pelo que ele oferece de conteúdo patriótico ao narrar uma luta de aventureiros pré-capitalistas que não se submetem ao jugo da metrópole, para defender a liberdade e sobretudo seus interesses econômicos, parece rico de significados. Mas afirmar que a “História Paulista se confunde tão frequentemente com a História Nacional”, revela antes uma posição do grupo a que Cendrars estava vinculado, composto de paulistões orgulhosos, chefiados por Paulo Prado. Assim, quando transformar o projeto do filme em literatura, Cendrars deixará de lado o episódio dos Lemes, tema do filme do cineasta, e se fixará na narrativa do capítulo “Pires e Camargos”, de *Paulística*, de autoria do amigo.¹⁸ Lá encontrará os elementos dramáticos de uma *vendetta* que se desenrola ao longo de gerações, tema do filme do escritor.

O projeto do filme de propaganda afirma a certa altura que o cinema no Brasil não existe como indústria, só como comércio de fitas importadas. E que pretende dar um “impulso generoso” nessa indústria nascente. O método é o transplante de técnicos estrangeiros e de tecnologia (estúdios ambulantes) cujo domínio seria compartilhado com membros brasileiros da equipe profissional.¹⁹ Embora o

18. PRADO, Paulo. *Paulística*. 2a. ed. aumentada. Rio de Janeiro: Ariel, 1934, pp. 65-88.

19. A visão “generosa” de Cendrars sobre o futuro do cinema brasileiro será reforçada num trecho de seu texto “Des hommes sont venus...”, de *Le Brésil*

diagnóstico estivesse correto —e infelizmente continua correto ainda hoje—, o que autorizava o visitante a ignorar o medíocre Cinema Brasileiro?.

No grupo modernista apenas Mário de Andrade acompanhava o lançamento dos filmes nacionais. Mas as suas críticas eram publicadas sob pseudônimo, para não suscitar o deboche dos amigos que desprezavam os cavadores locais.²⁰ A única manifestação conhecida de Paulo Prado sobre o assunto alude à praga que assolou o país: os “inúmeros cinemas que pululam como sanguessugas até os confins dos sertões”.²¹ Contextualizando, essa crítica se dirige à exploração do mercado pelo filme estrangeiro, o que provoca sangria de divisas. Se Paulo Prado nunca se manifestou positivamente a favor da produção cinematográfica nacional, podemos inferir pelo comentário citado que apoiaria o estabelecimento dessa indústria e via com bons olhos a iniciativa de Cendrars e Oswald, embora pudesse criticar-lhe o seu aspecto ufanista.

A coincidência de pontos de vista entre Prado e Cendrars pode ser sentida numa declaração deste feita a Nino Frank:

*...o Brasil está estourando de dinheiro. Os americanos, Ford e Hollywood, garfam tudo: só se pensa em automóveis. Cinemas em toda a parte. Lá corre um rio de dinheiro, que sobe em direção ao Norte.*²²

Oswald, desde 1922 com *Os Condenados*, tentava fazer cinema de palavras. Sua narrativa buscava a simultaneidade das ações paralelas, que o cinema depois de *Nascimento de uma nação*

(1952), em que diz: “...le Far-West d'un cinéma futur... quand le Brésil sera prêt à tourner et aura son Hollywood, Kinétopolis, studios et bungalows et gratte-ciel pour la télévision, et une tour d'émission pour la radio qui se dresseront aux confins du monde civilisé, en l'an 2000...”. [BRE: XVI]

20. Depoimento de Rubens Borba de Moraes em GALVÃO, Maria Rita Eliezer. *Crônica do Cinema Paulistano*, São Paulo: Ática, 1975, p. 43.

21. PRADO, Paulo. *Retrato do Brasil*. 8a. ed., São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 205. Org: Carlos Augusto Calil.

22. Entrevista a Nino Frank, “Mallets et valises”, *Les Nouvelles Littéraires*, Paris, 21/4/28. Reproduzida em EULALIO, op. cit., p. 177.

consagrara como uma marca registrada. Não se fizera ele passar certa vez por um cineasta em filmagem para com esse álibi raptar a bailarina adolescente Landa Kosbach, objeto de uma paixão incontrolável?²³

Washington Luís, que não era propriamente um modernista, conhecia as potencialidades do cinema como propaganda política. Na presidência do Estado (1920-24) contratou por um conto de réis por mês um cinegrafista italiano –Gilberto Rossi– para que este apresentasse, em duas edições mensais, as Rossi Actualidades. Inicialmente a intenção do operador era filmar “cataratas, florestas virgens, praias e outras belezas naturais” para propaganda no estrangeiro. Mas “em vez disso [Rossi] filmava estradas e inaugurações”.²⁴

Fora do grupo diretamente envolvido no projeto do grande filme de propaganda, mas próximo de seus membros, merece ser lembrado Menotti del Picchia, o colunista “Helios” do *Correio Paulistano*. Modernista da primeira hora, era sócio de uma empresa de produção de cinema, a Independência Omnia Film, fundada por ocasião do centenário da Independência para realizar documentários.

Menotti, ligado ao partido do governo, o PRP – Partido Republicano Paulista, ajudava o irmão José (que tocava a produtora) a conseguir contratos oficiais para filmagem de “naturais”. O próprio Menotti reconheceria mais tarde que esses “naturais” – nome que se dava aos documentários, por oposição aos “posados”, os filmes de ficção – eram uma grande mamata. Sempre houve muita cavação no cinema, mas aquela era a maior de todas, a quinta-essência da cavação.²⁵

Maria Rita Galvão, em *Crônica do Cinema Paulistano*, descreve esse universo de aventureiros que viviam precariamente de cinema:

23. Cf. ANDRADE, Oswald de. *Um Homem Sem Profissão* (“Sob as ordens de mamãe”, memórias) e *Memórias Sentimentais de João Miramar* (ficção).

24. GALVÃO, Maria Rita Eliezer, op. cit., p. 198.

25. Idem, p. 254.

*Sob qualquer de suas formas, a cavação foi a base de sustentação do cinema paulista. Recorria-se a toda sorte de expedientes, nem sempre recomendáveis, para arrumar dinheiro [...] feito o filme, ao fim de cada experiência voltava-se à estaca zero, com a agravante de que, a cada fracasso, diminuía o crédito do cinema nacional e o número de candidatos a financiadores.*²⁶

As medidas propostas para combater a improvisação e implantar uma verdadeira indústria eram invariavelmente o investimento em equipamentos e estúdios e a importação de profissionais estrangeiros. Em 1924, ao mesmo tempo em que Cendrars planejava o seu filme, o ambiente cinematográfico de São Paulo era sacudido com o empreendimento de Adalberto da Almada Fagundes, industrial do ramo de porcelana, que criou em moldes grandiosos a Visual Film. Para dirigir o primeiro –e único– filme que produziu, *Quando Elas Querem*, foi buscar um técnico estrangeiro em Campinas, um italiano de nome Eugenio Centenaro, que se fazia passar por Eugene C. Kerrigan.²⁷

A convicção de nossas elites de que cinema é coisa de estrangeiro é ainda anterior. Em 1918, o jornal *O Estado de S. Paulo* noticiava a chegada de um ilustre desconhecido, “o sr. Leon Bary, artista francês” que vinha “tratar de montar aqui, com capitais brasileiros, uma grande empresa cinematográfica”.²⁸ E a Vera Cruz, no decênio de 1950, irá repetir a receita da Visual, equipamentos e técnicos estrangeiros, com resultados igualmente frustrantes, pela mesma ausência de estrutura de comercialização.

Cendrars, poeta pranteado, não circulava fora dos meios literários; era refém dos intelectuais que o hospedavam. Não deve ter tomado conhecimento da iniciativa de Almada Fagundes, que corria paralela à sua. Uma eventual associação de interesses convergentes

26. Ibidem, p. 53.

27. Ibidem, p. 55.

28. *O Estado de S. Paulo*, 4/9/18, cit. em BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema Brasileiro: Propostas para uma História*, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 32.

poderia ter transformado ambas as experiências ou mesmo as convertido num mesmo empreendimento, com a vantagem de aproximar capitais nacionais disponíveis de um projeto –o do filme de propaganda– que, embora megalômano, tinha uma perspectiva de mercado.

Na sua nova pele de cineasta, Cendrars demonstra uma segurança que impressiona, mesmo se relevarmos uma ponta de cabotinismo. No projeto ele se descreve como

alguém do ramo, conhecedor de todos os recursos de sua arte, dos truques da técnica, das necessidades comerciais e do gosto dos diferentes públicos do mundo [...] um fino psicólogo e dotado do sentido da realidade....

Num livro inconcluso, escrito no Brasil e que permaneceu inédito até recentemente, proclama-se um perito, capaz de lidar com “as prevenções dos sócios investidores e dos exibidores, a sentimentalidade dos espectadores, todas essas coisas primárias e besteiras convencionais...” [JPJ: 97]

De nada lhe serviriam tantos atributos. Por que fracassou o projeto do filme 100% brasileiro de Cendrars? Foi a embrulhada com os outros negócios de Oswald, conforme se queixaria a Paulo Prado? E o cineasta não se dava conta de que enquanto buscava qualificar-se “profissionalmente” para um projeto de tamanha envergadura que teria mudado o curso da sua vida, associava-se a dois diletantes, Oswald de Andrade e Washington Luís, sem problemas de sobrevivência, cujos interesses prioritários estavam plantados em outros campos?

Oswald permanecerá ligado ao cinema, ao menos no plano virtual. Escreveu diversos roteiros, nenhum chegou a ser filmado. “Perigo negro”, extraído do seu romance *Marco Zero*, foi publicado na *Revista do Brasil*, em 1938.²⁹ Por essa época, tentou obter

29. *Revista do Brasil*, 3a. fase, ano I, no. 4, Rio de Janeiro: out. 1938, pp. 383-417.

... um contrato com o Ministério da Agricultura, Indústria e Comércio visando à realização de um “grande filme de propaganda nacional”. Pretendia divulgar nos Estados e no estrangeiro as diversas feições da vida brasileira, da sua história, e do seu progresso atual, com ênfase no desenvolvimento do espírito criador. O plano privilegiava dois grandes aspectos do país: a formação geográfica e econômica, uma vez que o empreendimento cinematográfico se comprometia a divulgar o investimento nesses setores por parte do governo federal. Esse foi outro projeto que não saiu do papel, apesar do ministro Marcondes M. Filho ser seu amigo.³⁰

Aí está a evidência de que o projeto do “grande filme de propaganda” era idéia de Oswald, que não a tendo podido viabilizar em 1924, insistia novamente no final dos anos 30. Dele falara com Blaise ainda em Paris, tentando atraí-lo para uma viagem ao Brasil. Por esse motivo, Cendrars ao escrever à família, nas vésperas do embarque, mencionava negócios que *lhe haviam sido propostos*, “sendo um de cinema que pode ser muito interessante”.

Contrariando as expectativas do visitante que acolhia, o Brasil não lhe permitiu concretizar nenhuma das inúmeras oportunidades de negócios com que sonhara fazer a América. Dessa experiência, Cendrars sairá traumatizado e cunhará uma frase, repetida ao longo de sua obra futura, que intriga o leitor pelo conteúdo emblemático que encerra, para além do simples paradoxo: “les affaires ne sont pas les affaires” (“negócios que não são negócios”).³¹

Mais tarde, quando foi capaz de elaborar o malogro, Cendrars, ao admitir que o Brasil enquanto *lhe* negava o sucesso nos negócios, inclusive a grande virada na sua carreira de cineasta, inspirara-lhe o dom de escrever “romances”, que soube capitalizar com *L’Or* e *Moravagine*.

30. BOAVENTURA, Maria Eugênia. *O Salão e a Selva*. São Paulo; Campinas: Ex Libris; Editora da Unicamp, 1995, pp. 177; 194.

31. Cf. V. *Rhum*, OCD3: 294-96; *Bourlinguer*, OCD6: 42; *Une Nuit dans la Forêt*, OCD7: 23, com a variante: “Non, les affaires sont dures.”

Escrevera *Ouro* em seis semanas, tão impaciente estava eu por partir de novo para o Brasil, onde me esbaldava em perder meu tempo, como no ano anterior, por ocasião da revolução de Isidoro, em que não tinha escrito uma linha sequer...

Foi assim que me iniciei, não tanto na arte do romance como na arte do... capitão de indústria que o romancista moderno pós-Balzac exerce e que consiste em saber descolar dinheiro na volada. [*Moravagine*, Pro domo, OCD2: 440]

A cavação, como se pode constatar, nem é exclusividade do cinema, nem dos cineastas brasileiros. Os projetos de Blaise no cinema inviabilizaram-se de uma forma ou de outra. Por que a insistência dele em recomeçar? Para se libertar do ofício de escrever – que considerava mais conforme a um burocrata, alguém que renuncia à vida –; para mergulhar na ação, na agit[ação], porque “fazer cinema é uma paixão, como um pico de morfina. Uma vez que se experimentou, não há meio de abandonar.” [DIT: 50]

Anos mais tarde, quando trabalhava na decupagem para um filme baseado em Victor Hugo, dirá numa carta a Paulo Prado: “Espero continuar algum tempo no cinema. É mais divertido e paga um bom bife!”³²

Desapontado, Cendrars teve de retornar à literatura. E na cozinha do escritor os textos são ora requentados, ora reformados, ou simplesmente remanejados. Remexendo velhos papéis ele se depara com o projeto do filme brasileiro. Com uma ponta de amargura lhe vem à memória a história desse filme cuja realização o levou ao Brasil. Lá sua vida tomou um rumo que não esperava. Lê o projeto. A quantidade de etc. nele empregada desperta sua curiosidade. Começa a contar, perde o número quando já passam de vinte. Há também alguns duplos: etc., etc... Mansamente chega-lhe a idéia para mais uma “histoire vraie”. Ele se constrói um entrecho, mais generoso que o fornecido pela lembrança vívida da revolução de Isidoro, de Washington Luís, o amigo presidente, das trapalhadas de Oswald, uma história cuja inverosimilhança absolve a frustração.

32. Carta de 26 de agosto de 1933.

Verdadeira no essencial, abriga no seu auto-irônico etc..., etc... tudo o que a aventura brasileira lhe sonsegou.

Bibliografia

CENDRARS, Blaise. *Œuvres complètes*. Paris, Denoël.

Tomo 2. – *La Fin du Monde* (O Fim do Mundo). *L'Eubage* (O Eubagem). *L'Or* (Ouro). *Moravagine*. *Petits Contes Nègres* (Historinhas Negras). 1961, 528 p. [OCD2]

Tomo 3 – *Le Plan de l'Aiguille* (O Plano da Agulha). *Confessions de Dan Yack* (Confissões de Dan Yack). *Rhum* (Rum). *Histoires Vraies* (Histórias Autênticas). 1960, 458 p. [OCD3]

Tomo 4 – *La Perle Fiévreuse* (A Pérola Febril). *Moganni Nameh*. *Comment les Blancs sont d'Anciens Noirs* (De Como os Brancos São Primitivos Negros). *Aujourd'hui* (Hoje). *Vol à Voile* (Vôo a Vela). *Panorama de la Pègre* (Panorama do Submundo). *Hollywood, la Mecque du Cinéma* (Hollywood, a Meca do Cinema). *La Vie Dangereuse* (O Risco da Vida). 1962, 592 p. [OCD4]

Tomo 6 – *Bourlinguer* (Vagamundear). *Le Lotissement du Ciel* (O Loteamento do Céu). 1961, 612 p. [OCD6]

Tomo 7 – *Une Nuit dans la Forêt* (Uma Noite na Floresta). *Chez l'Armée Anglaise* (Com o Exército Britânico). *La Banlieue de Paris* (A Periferia de Paris). *Emmène-moi au Bout du Monde!...* (Arrasta-me Até o Fim do Mundo!...). 1964, 408 p. [OCD7]

Tomo 8 – *D'Oultramer à Indigo* (Do Ultramar ao Índigo). *Trop, C'est Trop* (É Demais, Demais). *Films Sans Images* (Filmes Sem Imagens). Textes inédits en volumes (Textos inéditos em volume). *Blaise Cendrars Vous Parle...* (Com Vocês, Blaise Cendrars...), entrevistas concedidas a Michel Manoll. "Bibliographie générale" (Bibliografia geral), por Hughes Richard. 1965. 780 p. [OCD8]

Tomo 9 – *"J'écris. Écrivez-moi."* ("Escrevo. Escreva-me.") *Correspondance Blaise Cendrars – Jacques-Henry Lèvesque 1924-59*. CHEFDOR, Monique (org.). 1991, 648 p. [OCD9]

Outras obras de Blaise Cendrars:

Le Brésil. Texto de BC, fotografias de Jean Manzon. Mônaco: Les documents d'art, 1952. [BRE]

Dites-nous, Monsieur Blaise Cendrars. RICHARD, Hughes (org.). Lausanne: Rencontre, 1969. [DIT]

John Paul Jones ou l'Ambition. LEROY, Claude (org.). [Montpellier]: Fata Morgana, 1989. [JPJ]

Cinema e Política: a representação do jornalismo e do marketing político no cinema brasileiro

LISANDRO NOGUEIRA

Universidade Federal de Goiás

Resumo

O cinema brasileiro dos anos noventa busca diagnosticar as rápidas mudanças ocorridas no campo da comunicação nesse período. O filme *Doces Poderes*, de Lúcia Murat, mostra como o jornalismo brasileiro, quando submetido ao *marketing* político e à publicidade, perde seu papel de fonte primária de informação e abre espaço para a “notícia enquanto produto”. Ainda que o filme aparentemente vise lançar um olhar crítico sobre a situação do jornalismo dos anos noventa, a linguagem cinemática e a estrutura narrativa nele usadas solapam seu intento, revelando assim as fragilidades e limitações do cinema brasileiro de viés político.

Palavras-chave

cinema, jornalismo, marketing

Abstract

Brazilian movies in the 1990's seek to provide a diagnosis of the rapid changes occurred in the field of communications during that period. The film *Doces Poderes* (Sweet Powers), by Lúcia Murat, shows how Brazilian journalism, when subjected to political marketing and advertising, loses its power as a primary source of information and gives room to what is known as “news as product”. Although Murat's film purports to be a critical reading of the state of journalism in the 90's, its cinematic language and narrative structure undermine its intent, revealing instead the frailties and limitations of the Brazilian cinema of political slant.

Key words

journalism, movies, political marketing, advertising

O jornalista brasileiro vive uma nova fase em que disputa espaço na crescente indústria da comunicação e, ao mesmo tempo, é subserviente, na maioria dos casos, ao poder das empresas, do Estado “coercitivo como no filme *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia* (1976), de Hector Babenco % e às correntes ideológicas. Como o cinema brasileiro representa o jornalista nessa nova fase? De que forma o filme *Doces poderes* (1996), de Lúcia Murat, apresenta o jornalista de televisão submetido ao poder do marketing e da publicidade?

O jornalista de Babenco avaliza tanto os autênticos (o bem) como os hipócritas (o mal) porque suas possibilidades de argumentação, questionamento e decisão estão reduzidos por um contexto político desfavorável, além da estrutura narrativa que acolhe, sem questionar, tanta “neutralidade”. Nos *filmes de jornalista* da década de 1990, o poder do jornalista é circunscrito a poucos profissionais – principalmente os da televisão –, pois a autonomia perde espaço, entre outros, para a exuberância da *objetividade* representada inclusive nos filmes.

Quando os policiais federais saem da sala onde está se desenrolando a coletiva, os jornalistas não dizem nada. Lúcio Flávio denuncia o Esquadrão da Morte, mas o poder simbólico do jornalista está ancorado na polícia e no Estado, e não em sua capacidade opinativa. Seu recurso é a *objetividade* opaca e o surrado “ouvir os dois lados” sem a necessária investigação da informação e a mínima reflexão.

Obra de referência em relação ao jornalismo e adotada nas universidades brasileiras, *Sobre a televisão* de Bourdieu (1997) faz uma análise do jornalismo e do jornalista francês. O jornalismo europeu

rivaliza em abundância com o americano, do qual o jornalismo brasileiro copia e partilha procedimentos e conceitos. Há, na indústria cultural francesa, a possibilidade de identidades mínimas para o jornalista. No entanto, o campo jornalístico brasileiro carece de maior pujança intelectual, uma estrutura econômica menos coercitiva e independência estratégica do Estado para fazer sobressair o jornalista que irá obter o mínimo de espaço na indústria da comunicação.

O filme de Lúcia Murat, *Doces poderes*, significativo por representar o jornalista de televisão envolvido no centro do embate entre mídia e política, provoca indagações a respeito do papel e autonomia do campo jornalístico na virada do século XX no Brasil. No roteiro, em sua última versão antes da filmagem, a cineasta justifica seu projeto e apresenta a sinopse do filme.¹ Na análise, antes de adentrar ao universo filmico, abordo os dois textos (justificativa e sinopse) que são cotejados com o filme.

A justificativa do projeto:

Vivemos num mundo onde a razão cínica não se contrapõe mais a razão utópica. O filme Doces Poderes coloca a olho nu esta questão, de vários pontos de vista: o da mídia, o do poder político e a ótica individual dos profissionais da comunicação. Sua importância está em mostrar como esta questão se dá concretamente no Brasil, um país onde uma democracia recente convive com um capitalismo perverso. Desnudar a forma como o poder político se estabelece, mostrando todas as forças em jogo numa eleição é de extrema importância para que se possa apreender o país em que vivemos. As altas verbas destinadas às campanhas eleitorais tornaram natural que publicitários, redatores, repórteres, cinegrafistas e diretores aderissem a esse

1. O roteiro com a apresentação (usada tanto como justificativa no projeto para a captação de recursos quanto na divulgação do filme) e a sinopse foram fornecidos pelo escritório da cineasta Lucia Murat, com autorização em setembro de 2002. A versão aqui referida é a que orientou a realização do filme; lembrando, desde já, que praticamente nenhum filme segue totalmente as marcações e diálogos apontados no roteiro.

mercado sem que houvesse qualquer critério, a não ser o financeiro, para a escolha dos candidatos aos quais iriam servir enquanto profissionais. Premidos na luta pela sobrevivência, perdidos entre os sonhos que acabaram, a questão ética parece Ter se tornado algo do passado. A esquizofrenia e a selvageria destas relações estão à mostra neste filme.

*Para o espectador, esta é uma oportunidade de se emocionar, pensar e refletir sobre a realidade brasileira, sem maniqueísmos. Podres poderes ou doces poderes? Neste confuso fim de século, o filme pergunta: como sobreviver a todas essas contradições, se não existe mais um mito no fim do túnel? Doces Poderes se insere na linha dos filmes que pretendem restabelecer uma relação com o espectador brasileiro, respeitando-o como alguém que pode e deve ser crítico. E apesar de desnudar relações de poder existentes no nosso país, trata de questões que atingem o mundo todo: a monetarização das relações humanas, o novo papel da mídia, a crise da ética. Por isto, o filme, a exemplo do último trabalho da diretora Lúcia Murat (*Que bom te ver viva*, 1989), tem todas as condições de atingir também o mercado internacional. Se falar, com vigor e coragem, da nossa aldeia é falar para o mundo, Doces Poderes é um filme do mundo.*

Neste texto, utilizado para captar financiamento e para apresentar o projeto à mídia, a cineasta esboça sua visão de mundo e os motivos pelos quais pretende refletir sobre o jornalismo e a política. De antemão estabelece uma oposição entre uma “razão cínica”² e

-
2. Uma referência para refletir sobre a ascensão da racionalização que remete ao quadro estrutural apontado pela cineasta, encontra-se em Weber (1946). A ascensão do “cinismo” está alicerçada em parte na racionalização, que desloca a orientação tradicional de valores racionais para a ação puramente instrumental e desenvolve progressivamente meios tecnicamente racionais de controle sobre o homem e a natureza. No campo da ética, o cinismo é “o desprezo pelas convenções sociais, pela opinião pública e mesmo pela moral comumente admitida, seja nos atos, seja na expressão das opiniões” (Lalande, 1999, p. 162).

uma “razão utópica”. Em sua visão, o mundo da mídia e da política está cindido entre os cínicos e alguns ainda autênticos, como a protagonista do filme. Não há meio termo na interpenetração do campo jornalístico e do campo político onde uma “democracia recente convive com um capitalismo perverso”. Seu objetivo é desnudar a forma de fazer política incrementada pelas práticas de comunicação. Nesse processo, põe a nu os mecanismos que fazem os profissionais da comunicação, principalmente os jornalistas, aderir maciçamente a um mercado novo que tende a submeter o campo jornalístico às normas do marketing, da política e das relações públicas. Seu projeto reafirma a oposição cinismo e autenticidade ao mostrar os jornalistas “perdidos entre os sonhos que acabaram” e a luta pela sobrevivência.

De fato, os anos 90 confirmam a trajetória de ascensão da indústria cultural, embrionária nos anos 60. Renato Ortiz (1988), ao afirmar que, “espremida entre o pensamento conservador e a questão nacional, a modernização foi assumida como um valor em si, sem ser questionada”, esquece de mencionar os diagnósticos que o cinema brasileiro vem realizando desde o eclodir dos primeiros filmes do Cinema Novo. Pode-se avaliar que, quem fez diagnósticos e ponderações, entre outras sanções, foi posto à margem do processo na caminhada para a consolidação de uma indústria cultural. Dessa forma, o cinema e o jornalismo foram os campos que mais se ressentiram por realizar, entre outras coisas, o balanço do processo de “industrialização da cultura”, - além de serem obrigados a se submeter à crescente indústria da televisão (o cinema), e ao predomínio do marketing e da publicidade (o do jornalismo).³

Visando compreender a trajetória do jornalista no cinema brasileiro, Lúcio Flávio (1976) demonstra, a partir dos anos 70, o fastio em relação a uma representação que não seja acomodada a

3. Bourdieu (1997) insiste em responsabilizar exageradamente o profissional. É também o motivo para considerar que sua leitura, no Brasil, é feita de forma apressada, sem levar em consideração o mercado da comunicação e a redução do espaço de autonomia para o jornalista. Para refletir com Bourdieu sobre o campo jornalístico, levando em consideração a realidade do jornalista brasileiro, ver *O segredo da pirâmide* (Genro Filho, 1987), *O papel do jornal* (Dines, 1986) e *Decidindo o que é notícia* (Pereira Jr, 2001).

uma visão apaziguadora, para não dizer conciliadora, com a utilização de uma narrativa de base griffithiana (narrativa clássica americana). A dificuldade contextual (entenda-se política) direcionou a opção de linguagem de Hector Babenco, mas para Lúcia Murat, os óbices não são os mesmos. Em *Doces poderes* (1996) os entraves de ordem política já não existem, porém o diagnóstico mostra-se frágil em face da submissão do cinema brasileiro a uma nova ordem econômica. Por isso, na apresentação do projeto fica evidente a ambigüidade: o filme quer fazer a crítica a um estado de coisas e, ao mesmo tempo, ser sedutor para o mercado: “Esta é uma oportunidade de se emocionar, pensar e refletir sobre a realidade brasileira, sem maniqueísmos. (...) O filme, a exemplo do último trabalho da diretora Lúcia Murat, tem todas as condições de atingir o mercado internacional. Se falar, com vigor e coragem da nossa aldeia é falar para o mundo, *Doces poderes* é um filme do mundo.”

É possível realizar filmes críticos dentro da estrutura comunicacional de mercado. A questão já demonstrada na apresentação do projeto do filme é a escolha e o manuseio da linguagem para atingir o objetivo, pois se lê: “para o espectador, esta é uma oportunidade de se emocionar, pensar e refletir sobre a realidade brasileira, sem maniqueísmos”. O que significa isso? A origem do vocábulo remete à “concepção filosófica que admite dois princípios cósmicos coeternos, um do bem, o outro do mal” (Lalande, 1999, p.643). A cineasta procura o caminho inverso e o maniqueísmo do filme é plausível. Basta observar, na linguagem cinematográfica utilizada, o quanto afeta o diagnóstico do jornalismo e da política.

O manejo das ferramentas de linguagem levam o cineasta a operar escolhas. Há cineastas que manejam, com a contribuição do contexto cultural, social e político, a linguagem cinematográfica para achados brilhantes no intuito de realçar ou enfatizar determinada mensagem. Dois filmes demonstram essa premissa: *Boca de ouro* (1962) e *Brasil ano 2000* (1969). Aliás, o primeiro pode ser cotejado diretamente com *Doces poderes*, pois utiliza a linguagem clássica e consegue realizar uma profunda abordagem crítica do jornalismo. Dois nomes manejavam a linguagem, Nelson Rodrigues e Nelson Pereira, e a conjuntura da época favorecia a ironia com a linguagem

jornalística. Mesmo com os defeitos, Walter Lima Jr faz uma leitura da prática jornalística favorecida pela aura tropicalista que lhe assegurava influências para exercer a criatividade e a crítica em *Brasil ano 2000*.

Lúcia Murat, nos anos 90, estabelece metas pretensiosas para dar conta criticamente dos campos da política e do jornalismo. As intenções ficam ainda mais claras na sinopse do filme. A inspiração histórica para o enredo é a campanha presidencial de 1989, quando concorreram Luiz Inácio Lula da Silva (PT) e Fernando Collor de Melo (PRN). No dia 15 de dezembro daquele ano, antevéspera do segundo turno, a TV Globo levou ao ar a edição do debate entre os candidatos no seu telejornal mais importante. Há indícios de que houve manipulação da edição, favorecendo o candidato Fernando Collor.⁴ O caso suscitou diversas indagações sobre a ética no jornalismo e, junto com a cobertura dos jornais diários, dois exemplos do balanço do episódio e seus desdobramentos são o filme de Lúcia Murat e o livro de Mário Sérgio Conti, *Notícias do Planalto*..

A sinopse do filme:

Jornalista chega a Brasília para assumir, durante o período eleitoral, a chefia da sucursal da principal rede de TV do país. O antigo diretor está indo chefiar a campanha de um jovem candidato a governador, apoiado por políticos conservadores, que utiliza um discurso entre o populista e o moderno. Metade dos profissionais está se retirando, sob as mais variadas desculpas, para ganhar salários milionários nos mais diferentes estados (Rondônia, Pará, etc) fazendo campanha política para todos os tipos de candidatos, sem qualquer critério, político ou ético. Esses profissionais vão surgir, ao longo de todo o filme, em depoimentos nas ilhas de edição. Os mais variados

4. Sobre o episódio, Conti (1999) traz à tona, sob críticas (Silva, 1999, p.4), detalhes que incriminam a emissora e os jornalistas responsáveis pela edição. O caso colocou a emissora novamente como suspeita de colaborar com os governos em vigor.

discursos – desde a crise econômica até a falta de perspectiva desse final de século – justificam suas opções. Através destes discursos, o filme mostra o desenvolvimento das campanhas e os conflitos vividos por estes personagens. A jornalista, por sua vez, está em crise diante do que se passa em sua profissão. Na redação, destaca-se o novo chefe de reportagem, um rapaz eficiente, de outra geração, preocupado acima de tudo com sua carreira na televisão. A jornalista encontra um deputado ex-militante de esquerda, amor de adolescente, casado, com uma vida tradicional, com quem volta a estabelecer uma relação. Forma-se, então, um triângulo amoroso envolvendo estes três personagens, onde, além das diferenças de idade e formação, questões como o poder da mídia e o papel do jornalismo no mundo de hoje vão colocá-los em cheque. Todos os personagens vão se deparar, durante o filme, com situações ambíguas e eticamente discutíveis. Não existe mais preto e branco e todos se vêem diante dessa estranha realidade cinza. O deputado, para poder emplacar seu partido, faz frente em outros estados com candidatos à direita. A jornalista vê seu trabalho manipulado pela direção da emissora. E a própria campanha em Brasília vai num crescendo de apelações e utilizações pessoais. A reação a estas manipulações e a todas estas contingências, entremeada por reencontros e desencontros afetivos, é a história deste filme.

A primeira pretensão explícita é mostrar a ancoragem do jornalismo ao marketing. A jornalista Bia (Marisa Orth), a heroína, chega a Brasília e vai substituir um colega que se afastou para chefiar a assessoria de comunicação de um candidato populista e conservador, numa alusão ao ex-presidente Fernando Collor. Em seguida, apresenta os efeitos dessa ancoragem submissa, ao apresentar o pragmatismo dos jornalistas que abandonaram as antigas utopias e compromissos éticos da profissão: aqueles que vão participar de campanhas políticas ou coordená-las em várias regiões do Brasil e também os carreiristas

que pouco se importam com a situação e se submetem aos “novos tempos”. A pretensão se fecha na narrativa com o diagnóstico da esquerda brasileira e seu pragmatismo, ao abandonar antigos ideais para se conformar à atual conjuntura [Realizado em 1996, o filme “antecipa” os dilemas da esquerda brasileira com a ascensão do PT, em 2003, à Presidência da República]. O personagem Chico (Antônio Fagundes) é deputado e trava embate com a heroína de quem é amante. Ela o denomina de *Poliana*, ele a chama de *inglesa romântica*: “O deputado, para poder emplacar seu partido [alusão a nova estratégia conciliatória do PT], faz frente em outros estados com candidatos à direita. A jornalista vê seu trabalho manipulado pela direção da emissora (...) e está em crise diante do que se passa em sua profissão.” (apresentação do projeto)

O filme empreende uma análise da presença do marketing no jornalismo e na política na tentativa de representar a submissão dos segundos às regras do primeiro. Na pesquisa sobre o jornalista, Alzira Abreu anota a nova configuração do jornalismo na comunicação:

A introdução do marketing, e das pesquisas de mercado a ele associadas, veio tentar adequar o meio de comunicação, visto como um “produto”, ao público consumidor leitor, ouvinte ou telespectador, visto como “cliente”. A partir das características desse público, de suas expectativas, de seus gostos e valores, passou-se a definir o conteúdo, a linguagem e a apresentação daquilo que lhe era oferecido. Não foi só o público que passou a influir diretamente sobre os meios de comunicação. Também as empresas de publicidade procuraram induzir as empresas jornalísticas a se tornar meios mais atraentes e sedutores de divulgação, para os produtos anunciados (Abreu, 2002, p. 28/29)

A pesquisadora da Fundação Getúlio Vargas, Alzira Abreu, coordenou o projeto “Brasil em transição: um balanço do final do século XX”. Esse projeto realizou um diagnóstico da imprensa e dos

jornalistas entre os anos 70 e 2000. Antes de dissecar o filme vale registrar algumas conclusões da pesquisa com o intuito de cotejar depois com a narrativa. A primeira observação da pesquisa é quanto ao deslocamento do estatuto do leitor para o de cliente. A mudança nas empresas de comunicação visa a adequação da *notícia* a embalagem sedutora proporcionada pelo marketing. A notícia não sofrerá mais somente as influências das ações pessoal, social, ideológica, cultural e histórica (Sousa, 2002), mas fundamentalmente será filtrada e monitorada pelo marketing. O leitor passa a ser cortejado como um cliente. A antiga relação muda para acompanhar o advento da tecnologia (velocidade) e o novo modelo cultural que enseja uma outra maneira de trabalhar a informação. Para isso, é introduzida a pesquisa de opinião, instrumento que vai conduzir o marketing, ou seja, a maneira de vender a notícia. Essas pesquisas, segundo Abreu (2002, p. 29), “se tornaram fundamentais para enfrentar a competição, além de apontar os assuntos que despertam mais interesse no leitor e levam à introdução de inovações na forma da apresentação das matérias. Criou-se, portanto, uma relação estreita entre as exigências mercadológicas e as redações”. Exigências marcadas sobretudo pela *velocidade*, que já é fator de extrema pressão no cotidiano da profissão.

No filme *It happened tomorrow* (O tempo é uma ilusão), de René Clair, analisado por Stela Senra, o tempo é tratado como o objeto de intensa investigação, tanto no seu ciclo natural como na vida do jornalista. O surgimento das novas tecnologias no final do século 19, transforma as relações de trabalho e impõe uma nova rotina e novas maneiras de se adequar ao “tempo da velocidade”:

Com efeito, a modificação dos ritmos de trabalho e da vida cotidiana em virtude do aporte tecnológico e da industrialização do final do século, a substituição do trabalho artesanal pelo trabalho coletivo, e, enfim, a existência do indivíduo isolado, introduzem uma transformação da experiência temporal e novos padrões de utilização do tempo. É com esta ruptura da circularidade temporal que o passado perde seu caráter

de referência e continuidade, e o presente passa a emergir como novidade, com o poder crescente da atualidade substituindo a memória e a experiência passadas (Senra, 1997, p. 90)

O jornalismo de televisão é um dos segmentos do campo da comunicação que mais vai sofrer com a obsessão pela “atualidade” imposta pela velocidade. Se o jornalismo trabalha com a novidade, o fato do momento, cerne da atividade, a pressão pelo “presente a qualquer preço” vai acarretar profundas mudanças e o jornalista terá que lidar com a falta de tempo para a mínima reflexão na construção da notícia. Insistir na idéia da perda da identidade mínima para o jornalista significa se debruçar exatamente sobre a questão do tempo. Se a profissão já é naturalmente refém do tempo, o advento da aceleração do mundo moderno dificulta a possibilidade da confecção da notícia com mais reflexão. Daí surge a objetividade como modelo ideológico para tentar superar a aceleração do tempo e não deixar o jornalista ser surpreendido pelas vicissitudes do novo modelo. Uma vez que a linha de montagem da notícia reproduz a racionalização, a objetividade, aliada a idéia de profissionalismo, vai ser colocada sempre como a solução para a ausência de opinião. Não é por acaso que os jornalistas vão usar exageradamente a objetividade no telejornalismo. Bia, num determinado momento do filme, corre para editar uma matéria que o jovem jornalista carreirista pressupõe não ser possível colocar no ar. Sua determinação é coerente com seus anos de experiência com a escassez de tempo. Finalmente, a matéria vai ao ar e Bia consagra sua intencionalidade objetiva.

A nova forma de utilizar o tempo e a conseqüente velocidade, juntamente com a pesquisa de opinião coordenada pelo marketing, expõe a idéia, para o jornalista, de que o público precisa se informar mais rápido. Não há muito tempo no jornalismo para a elaboração e as notícias passam a proporcionar um panorama velocíssimo do mundo (principalmente no jornalismo On line). Para o jornalista, o único paradigma da profissão passa a ser a “informação que não se estoca” (Dantas, 1996) e deve ser alçada à condição exclusiva de produto para o antigo leitor, hoje cliente. Daí imperar a lógica da velocidade:

Qualidade é identificada com a rapidez na transmissão da informação. Coerentemente, as próprias condições de trabalho – que, como se sabe, são determinantes na produção do discurso – ficam subordinadas a essa “lógica da velocidade”, apresentada como um dado da realidade, como se fosse dotada de uma dinâmica própria, e não como resultado da rotina industrial (Moretzsohn, 2002, p.12)

A lógica da velocidade obriga os jornalistas a produzir textos curtos, telegráficos e eles, como anota Abreu (2002, p. 30), “passam a se preocupar com o uso da imagem. Proliferam as colunas de notas curtas, que têm um número elevado de leitores [a velocidade impõe também ao leitor um compromisso pequeno com a aferição da qualidade da notícia]. Passou-se a utilizar com maior intensidade recursos gráficos como tabelas, quadros e mapas. Na transmissão da notícia, foi adotado um padrão de texto impessoal, seco, descritivo, rigoroso no sentido de não expressar juízo de valor. Os comentários foram reservados aos artigos e às colunas assinadas”. O reflexo dessa nova configuração é a queda do “jornalismo de opinião”, fundado na noção de que o jornalista deve ter um mínimo de identidade para exercer alguma autoria. Atualmente, tendo que disputar com os departamentos de marketing e, no caso exemplar do Brasil, se curvar ao poder tentacular do Estado, além de estar atento à soberania do cliente e consumidor, o jornalista torna-se um elemento sem grande identidade no processo da informação. Abreu (2002) afirma que hoje os jornalistas perderam o lugar de porta-vozes da opinião pública, agora ocupado pelas pesquisas de mercado: “São elas que, através da consulta permanente ao público, revelam o que ele pensa, quais os seus gostos e preferências. São essas as informações que orientam a posição da mídia e dos políticos”.

A velocidade, o marketing e a disputa pelo mercado da informação conformam o jornalista a um papel menor na comunicação. Autores discordam da queda acentuada de prestígio e espaço do profissional da comunicação e argumentam que os jornalistas estão sempre “dispostos a transferir para a determinação empresarial a

responsabilidade pela seleção que se tornará visível” (Silva, 2002). A visibilidade maior do campo jornalístico (o jornalista como uma *imagem*, desapegado da opinião e da autoria na profissão) reforça a idéia do intelectual francês de que “os jornalistas sejam por vezes perigosos: nem sempre sendo muito cultos, surpreendem-se com coisas não muito surpreendentes e não se surpreendem com coisas espantosas” (Bourdieu, 1992).

O próprio Bourdieu avalia a dinâmica intrínseca que torna o jornalismo o campo mais dependente:

O campo jornalístico tem uma particularidade: é muito mais dependente das forças externas que todos os outros campos de produção cultural, campo da matemática, campo da literatura, campo jurídico, campo científico. Ele depende muito diretamente da demanda, está sujeito à sanção do mercado, do plebiscito, talvez mais ainda que o campo político. A alternativa do “puro” ou do “comercial” que se observa em todos os campos, aí se impõe com uma brutalidade particular e o peso do pólo comercial é aí particularmente forte: sem precedente em intensidade, é também se o compararmos sincronicamente, no presente, ao que ele é nos outros campos. Mas, além disso, não se encontra, no universo jornalístico, o equivalente do que se observa no universo científico, por exemplo, essa espécie de justiça imanente que faz com que aquele que transgride certas proibições se queime ou, ao contrário, que aquele que se conforma às regras do jogo atraia a estima de seus pares (manifestada, por exemplo, sob a forma de referências, de citações). No jornalismo onde estão as sanções, positivas ou negativas? (Bourdieu, 1999, p.78)

Observa-se que o teórico francês admite a extrema dependência do campo jornalístico. Em seguida, faz uma comparação que deve ser relativizada, pois no campo acadêmico, sabendo-se mais livre em comparação com o jornalístico, a “justiça imanente” não é

aplicada da forma quase automática como afirma. Há, sim, no jornalismo as sanções tendo em vista a visibilidade do trabalho, a aferição diária do leitor, a vigilância dos proprietários das empresas e os índices de vendagem e audiência. Um jornalista para se manter bem na profissão, necessita adquirir credibilidade e está muito mais sujeito a avaliações e propenso a sanções do que os acadêmicos.

A particularidade do jornalismo brasileiro, atrelado ao modelo americano, contraria, em parte, as teses de Bourdieu. Mas ele tem razão, exceto na culpabilização personalizada do jornalista, quanto à homogeneização do campo jornalístico:

Se a informação fornecida por tal meio se torna uma informação-ônibus, sem aspereza, homogeneizada, vêem-se os efeitos políticos e culturais que podem resultar disso. É uma lei que se conhece muito bem: quanto mais um órgão de imprensa ou um meio de expressão qualquer pretende atingir um público extenso, mais ele deve perder suas asperezas (Bourdieu, 1999, p.63).

Essa necessidade de alcançar um grande público, aliada a alta dependência do campo, encarcera o jornalista num processo que resulta na homogeneização das notícias e na aferição do trabalho pela “eficiência”, como observa Alzira Abreu:

A maneira de trabalhar dos jornalistas é outro elemento que leva à homogeneidade: eles se lêem entre si, vêem os mesmos jornais na televisão à noite e cobrem os mesmos personagens políticos. Os jornalistas de Brasília institucionalizaram a cobertura pelo que chamam de pool: alguns deles vão falar com um senador em evidência, outros vão ao ministro que está resolvendo alguma questão importante, e assim por diante. No fim, todos se encontram na sala de imprensa e uns checam as informações que obtiveram com os outros. Isso tende a uma “pasteurização brutal”, de acordo com a opinião pública. (...) No novo jornalismo, submetido à pressão

da concorrência – que afinal resume todos os outros tipos de pressão – os jornalistas também são submetidos a regras mais explícitas, destinadas a aumentar a eficiência do processo coletivo de trabalho. Seria esse, e não mais o “talento individual”, o grande trunfo do jornalismo moderno” (Abreu, 2002, p. 36 e 37)

A profunda dependência do campo jornalístico é explicada em boa parte pela racionalização técnica que perpassa todas as profissões e a sociedade de uma maneira geral. Essa racionalização preconiza a homogeneização dos procedimentos de produção, a uniformização dos signos e a velocidade como atributos fundamentais para o jornalismo atual. O espaço para a opinião, todavia, fica restrito. O jornalismo de televisão é o exemplo mais bem acabado da subserviência a essa racionalização. Tanto que é praxe nas discussões e teorias sobre o jornalismo contrapor a figura do jornalista/intelectual de uma época em que ele detinha espaço para opinar ao jornalista da atualidade, em que a opinião é rara e compete somente a alguns profissionais do jornalismo impresso [a “opinião” no telejornalismo resvala para a noção de *comentário*]. Abreu (2002) aponta que “as redações contavam com jornalistas que não só analisavam e comentavam os acontecimentos políticos, como se viam no papel de indicar as alternativas para as mais variadas questões. Os jornalistas podiam ter e tinham opinião”.

Atualmente, a opinião foi substituída, em alguns casos, pela força da “imagem” do profissional. Os jornalistas de televisão, pela alta visibilidade, acesso imediato ao poder e comunicação rápida com o público, exibem um “carisma” que lhes possibilita um poder simbólico jamais visto na história do jornalismo. São poucos os que detêm esse poder. O primado da opinião foi substituído pela utilização da “imagem”. Como o jornalista perdeu muito de sua identidade, a possibilidade de destacar-se se restringiu a usar a própria imagem e se deixar usar. O personagem de Doces poderes, Alex (Tuca Andrade), não quer se “vender” às campanhas milionárias da política. Seu esforço é no sentido de fazer uma “imagem”. Ele é pragmático, tanto quanto os colegas que foram trabalhar no marketing político,

porém intui que a carreira propicia um tipo de poder que não envolve somente dinheiro. Senra (1997, p. 28) sintetiza com acuidade essa mudança de foco:

O processo que levou o jornalista a uma maior auto-exposição e à busca de um outro tipo de reconhecimento parece sugerir que o anonimato acabou criando, para o profissional de imprensa dos anos 80, um certo mal-estar, uma perda de foco da sua antiga figura, que viria a ser compensada não mais pela afirmação de uma “identidade”, mas antes pela necessidade de construir uma “imagem” capaz de destacá-lo da massa indiferenciada da redação (Senra, 1997, p.28)

Essa passagem da opinião para a imagem denota dois caminhos: o do pragmatismo - como no caso de Alex -, e o do oportunismo - como no caso de Bob, que construiu sua imagem (a carreira profissional) como diretor de telejornalismo (Sergio Mamberti). Há jornalistas que se utilizam dessa nova figuração simbólica para tirar proveito tanto monetário quanto de poder. É emblemático o diálogo entre Bia e Bob:

Bob: Sabe minha querida...cansei desta história de não sujar as mãos. Estou ficando velho...e, por incrível que pareça a você, o Ronaldo [alusão a Fernando Collor de Melo] é um cara legal. Até porque não dá para acreditar no Luisinho [alusão a Luis Inácio Lula da Silva]. Não é uma questão de preconceito. Você sabe que eu não tenho. O que o Ronaldo tem a seu favor é uma mentalidade de primeiro mundo, fora dos padrões que a gente está acostumado...

Bia: É um verdadeiro herói moderno...

Bob: Herói é um pouco forte...um galã talvez...Mas não é por aí. Os tempos são outros. As revoluções passaram e nós estamos aqui, você por acaso acha possível assumir a sucursal aqui em Brasília em pleno período eleitoral e ficar com as mãos limpas? Experimente...

Bob é um oportunista irônico que a narrativa irá punir. Sai da direção da redação da televisão, se empenha na campanha, mas logo em seguida é descartado por não ser tão esperto quanto um profissional da publicidade que o submete e o desmoraliza, tachando-o de inapto para o trabalho. Em seguida, vê-se o exemplo do pragmatismo do jovem repórter:

Bia: E você? Por que não saiu para a campanha? Soube que teve uma oferta irrecusável?

Alex: É verdade, dava até para comprar um apartamento. Mas não pense que foi por algum discurso de jornalista independente. Foi só porque eu me acho melhor do que um vendedor de deputado. Quero fazer carreira na TV. Não aceitei por pretensão...

Esse personagem representa o pragmatismo que se mistura com a idéia de profissionalismo. A racionalização trouxe para o jornalista o estatuto de profissional. O termo profissional está ligado diretamente à noção de objetividade, usada tanto pelos pragmáticos quanto pelos oportunistas. É a senha para se safar dos compromissos com a ética e da responsabilidade com o leitor e o espectador.

Doces poderes realiza o diagnóstico das questões do campo jornalístico apresentadas até aqui. O filme concentra-se em pólos: Bia, a jornalista que representa o jornalismo e o jornalista, e Chico, deputado, que representa a política e o político. Ao redor, circulam Alex (o pragmatismo jornalístico), os jornalistas “comprados” e desiludidos, e o marketing político que submete o campo jornalístico. O tom da narrativa intenta expor ao máximo as entranhas do jornalismo e sua sujeição ao marketing. Em volta de Bia, pendula o desalento, exposto nos depoimentos inseridos como peças de filme-documentário, o pragmatismo de Alex e Chico e a agilidade anti-ética dos políticos de direita.

Quando resolve deixar o eixo Rio-São e assumir a sucursal da TNT [alusão à TV Globo], Bia dá um salto na profissão, pois ela é exemplo do profissionalismo reinante no jornalismo. Ela aceita o novo posto como uma missão. Neste aspecto, renova a idéia do

“jornalismo como missão” exemplificada por Marcelo de *O desafio* (1965). A personagem recarrega o sentimento de que a profissão é antes uma missão, para além da imagem, poder ou dinheiro. Há o desígnio de purificar o estado de coisas latente e, para isso, abandona os prêmios para abraçar uma causa: a verdade. Bob reitera os enormes problemas que terá de enfrentar na sucursal. A maioria dos jornalistas foi ganhar dinheiro no marketing político e não há espaço para a identidade do jornalista:

Bob: Acho que você está se iludindo. Aliás, você tem o dom de iludir e de se iludir mesmo sabendo quem é o dono da voz

Bia: Simplesmente achei que poderia interferir mais. Na realidade...sei que se a oposição ameaçar, tudo pode ir para o espaço...Mas mesmo esta hipótese é uma experiência interessante. É isto. Estou querendo botar a mão na massa.

Bia é também o exemplo da profissional que usa da objetividade. É uma mistura que, aos poucos, vai delinear as contradições da heroína, pois vê o jornalismo como missão e, ao mesmo tempo, utiliza-se dela. Desde o início, Bia oscila entre a profissional e a missão a cumprir. Tenta unir as duas versões num amálgama que não corresponde à realidade de seu tempo:

O jornalista hoje se vê como um profissional pragmático, por oposição ao passado, quando a profissão era mais “romântica”. A oposição romantismo x profissionalismo parece indicar que até os anos 70 os jornalistas tinham um envolvimento político e ideológico mais claro, agiam em função de valores e utopias, coisa que atualmente não ocorreria mais. Hoje, com o fim da bipolaridade capitalismo-socialismo, com o fim das utopias, com a visão pragmática do mercado e a predominância do sistema neoliberal e suas conseqüências, teria mudado a forma de o jornalista pensar os fatos e praticar quotidianamente sua profissão (Abreu, 2002, p.38).

Há ressalvas ao raciocínio de Alzira Abreu. A noção de missão não abarca automaticamente a idéia de romantismo. Por romântico pode-se deduzir somente a idéia de ingenuidade, além de oficializar um caráter idealista da profissão. Em *O desafio*, Marcelo vê o jornalismo como uma missão. Há equívocos na proposta de Saraceni, mas representa o contexto da época: a sintonia do campo jornalístico com a influência do jornalismo europeu. Em *Doces poderes*, esses conceitos misturados encaminham a narrativa para o cadafalso. Chico chama-a carinhosamente de “inglesa romântica” por querer, na sua visão, fazer um jornalismo não mais possível. Ele, de esquerda, adotou o pragmatismo:

A gente inverteu a campanha e eles foram obrigados a jogar pesado. Tenho a certeza que a gente aumentou o nosso eleitorado. E isto é o que importa. O futuro não termina agora.

O movimento da narrativa é no sentido de enobrecer Bia com suas atitudes. Todos os personagens chancelam e reforçam seu empenho heróico: Chico é igualado a Alex no pragmatismo; os jornalistas que dão depoimentos melancólicos e oportunistas “endossam” a missão da heroína. Se o jornalismo está eticamente comprometido, comprovado pelos depoimentos “realistas”, Bia é o eixo de recomposição individual contra as conspirações externas que danificam a profissão. Sua missão é estabelecer o exemplo regenerador. Daí a importância dos depoimentos que intercalam o espaço da ficção para enfatizar, em tom “realista”, documental, o descalabro da profissão e indiretamente solidificar a posição heróica de Bia:

Quando eu era jovem, acreditava em deus no colégio de freira. Ia à missa todos os dias. Aí veio o movimento estudantil e descobri Marx. Bom, com a repressão – e no meio daquele horror – comecei a fazer análise...Freud, quem sabe? Depois de dez anos de divã comecei a jogar na loteria: não ganhei...e agora...Não deixa de ser a

loteria dos tempos que correm: 20 mil dólares...balanço desagradável de uma vida? Ou de uma geração? Não, corta esta última frase. Virou dramalhão (Vera – jornalista da campanha de Ronaldo)

O depoimento dentro do espaço ficcional relata a trajetória da jornalista que passou por movimentos e atitudes próprias dos anos associados ao “jornalismo romântico”. Era politizada, foi marxista, fez psicanálise e o mundo racionalizado a seduziu com o dinheiro. Vera representa o ultrapragmatismo profissional. Faz desdém da sua boa formação, que talvez tenha contribuído para ganhar ainda mais dinheiro na atualidade.

Os depoimentos vão reforçando as atitudes de Bia que, depois de assumir o posto de diretora da sucursal, anuncia a estratégia para cobrir a campanha eleitoral. Na seqüência em que está na redação com o grupo principal de editores, ela dialoga sobre a campanha e Alex faz uma brincadeira sobre a cor de Luisinho, candidato de esquerda:

Editor: (meio gaiato) – É bom ser o Chico [deputado que apóia Luisinho] na entrevista porque o pessoal anda dizendo que não dá mais para entrevistar o Luisinho, que ele anda ocupadíssimo porque está lançando um filme...

Alex: É, parece que se chama tiro no escuro. Ele faz o escuro (todo mundo ri)

Bia: (cortando a risada geral) – Não achei graça nenhuma

Alex: (contemporizando) - Bia, não dá para ser politicamente correto o tempo todo e não dá também para fugir da questão racial.

Bia: (um pouco irritada) – Ninguém quer fugir. Mas minha orientação é de um tratamento igualitário para todas as campanhas. Bom, outra coisa, a gente tem de contratar algumas pessoas para poder substituir quem foi para campanha.

Alex: Ah, não vai ser fácil.

A sequência é rica para reforçar o ponto de vista da autora, o diagnóstico da profissão e dar mais um passo na consolidação da autoridade moral de Bia. O avesso do diagnóstico é a não problematização profunda dos temas do jornalismo. Dessa forma, a cineasta depõe contra sua sinopse, em que afirma que os problemas serão tratados sem maniqueísmos. As sequências vão criando os pólos do bem e do mal. A cada cena a aposta de que o mundo exterior é corrompido, maldoso e cínico se concretiza. Há uma grande armação exterior contra o mundo particular da heroína. Fora do seu mundo particular, onde vigoram a ética e a verdade, não há saída, a não ser a intervenção com as armas de uma certa justiça.

Bia estabelece o “politicamente correto” para rechaçar o preconceito dos colegas. O mais importante, entretanto, é o anunciado instrumento democrático para corrigir todas as parlendas: a objetividade. O tratamento será igualitário. Ou seja, todos os lados serão ouvidos. Se *Lúcio Flávio* irrompe como um herói de feição melodramática ao estilo Conde de Monte Cristo,⁵ Bia segue o mesmo caminho.⁶ Os maus estão a sua volta corrompendo a moral e os

5. No livro *Tese e antítese*, Candido (1971, p. 22), ao analisar o romance de Alexandre Dumas, observa a feição melodramática da obra, semelhante ao tom empregado em *Doces poderes*: “Para se elevar a altura semelhante, da qual é possível manobrar livremente os sentimentos e os destinos, Monte Cristo parte de uma simplificação psicológica e de uma verificação sociológica”. Isso significa que, em termos psicológicos, divide os homens entre bons e maus, e, sociologicamente, em virtude da necessidade de ascensão social, são seduzidos e manipulados facilmente. A heroína de Murat utiliza-se da ausência de preceitos morais para estabelecer sua pedagogia, mesmo que a cartilha seja parcial e esteja acomodada numa visão de mundo simplificada.

6. Borelli (1996) faz alusão ao elogio de Umberto Eco ao romance de Alexandre Dumas. Ele o compara com a obra de Alain Fournier, *Le grande Meaulnes*, e afirma que apesar de mal escrito, o romance de Dumas é uma das grandes obras da literatura pela forma apaixonante de narrar e nutrir o imaginário coletivo. Não há dúvida da força extraordinária do melodrama. Sua capacidade de atualização o remete para vários caminhos e dois exemplos ilustram a variedade: a forma melodramática do cinema americano atual que une procedimentos do gênero e a força imagética proporcionada pela tecnologia, caso do filme *Titanic*,

códigos, com ironias, chistes e até manobras políticas rasteiras. Todavia, a heroína não é manipulável e age com senso de justiça escudada na objetividade. As circunstâncias vão fortalecendo a personagem. Se o campo jornalístico e o campo político estão inflados de perjúrio, desolação e seres manipuláveis, Bia estabelece sua pedagogia com exemplos regeneradores. Essa pedagogia, como observa Ismail Xavier, estabelece a dualidade moral do certo e errado:

O melodrama formaliza um imaginário que busca sempre dar corpo à moral, torná-la visível, quando esta parecer perdido os seus alicerces. Provê a sociedade de uma pedagogia do certo e do errado que não exige uma explicação racional do mundo, confiando na intuição e nos sentimentos “naturais” do individual na lida com dramas (Xavier, 1998, p. 8)

No arranjo da narrativa, a força do diagnóstico, através da sua trajetória moralizante, consolida-se a cada passo no sentido de pôr ordem no mundo. A cada depoimento seu mérito cresce, pois além de enquadrar os colegas no “politicamente correto”, mostra sua arma democrática: a objetividade. Quem ousaria contra Bia, se ela é correta e pratica a equidade? Há também nos depoimentos dos jornalistas o maniqueísmo do bem e do mal. Ambos visam ao reforço da personagem principal. De um lado há Vera, a jornalista hipócrita, versada em Marx e Freud, que agudiza o pólo do mal; de outro, está Teresa, pólo do bem. A primeira afirma que o mundo mudou e acompanha essas mudanças sem problema algum de consciência. Teresa partilha de um sentimento ambíguo: adere ao esquema do

e os melodramas que renovam o gênero com inteligência e perspicácia. É o caso de Pedro Almodóvar e seus filmes (*De salto alto*, *Fale com ela* e *Tudo sobre a sua mãe*). Mas talvez a teoria psicanalítica possa trazer uma nova luz para a discussão das estruturas do melodrama. Khel (2000) analisa dois filmes (*O piano* e *Dead Man*) em que o *ressentimento* trancafia a personagem do primeiro filme num “processo de infantilização”, abortando qualquer aceno libertário. No outro filme, o personagem enfrenta as adversidades, mas o enfoque não acolhe o *ressentimento*, próprio dos personagens melodramáticos.

marketing político, mas se considera vítima do contexto. Xavier (1998) afirma que o fracasso no melodrama “resulta de uma conspiração exterior que isenta o sujeito de culpa e o transforma em vítima radical”. Teresa é uma vítima da monetarização do jornalismo:

Teresa – Acho que não tem mais o que discutir. É um mercado como outro qualquer. E nesta crise, fica sendo a única saída...Achei que dava prá ser independente, viver de fazer roteiros, mas isto é uma ilusão. Pelo menos para mim que tenho dois para criar e o pai não dá um puto...sabe aquela história de comprar comida com cartão de crédito? Pedir emprestado a Pai e Mãe e não saber como fazer para pagar o cartão no próximo mês? Pois é...

Em seguida, a narrativa volta para Vera para, no contraponto, municiar ainda mais a personagem principal. Vera está editando uma propaganda do candidato da direita, Ronaldo. Nas imagens aparecem membros da esquerda, em oposição ao candidato, sendo espancados. Ela edita o material, ultrapassa o universo diegético do filme e olha direto para a câmara:

Vera – Isto que vocês viram não aconteceu, sabiam? Como só a gente e a TNA tem o material [emissora onde Bia trabalha], elimina-se a realidade rapidinho. Provavelmente hoje à noite estas fitas já terão ido para o bebelê e estas imagens vão se tornar produto único da fantasia e do delírio da oposição...a gente já viu esta história um monte de vezes...mas toda vez é meio esquisito. Parece a primeira, tá barato né? Eu devia ter pedido pelo menos o dobro...

Teresa confronta o discurso de Vera. Sua indignação é parca, sem consistência, a não ser o de reiterar o papel de vítima. Apela para estabelecer uma oposição entre cinismo e objetividade, reforçando, também, a trajetória de Bia:

Tereza – Me sinto em plena lei seca com Al Capone me pagando. Meu chefe diz que é um prurido bobo, um moralismo pequeno-burguês, que todo mundo trabalha com caixa 2, que assim pelo menos é tudo às claras e a gente não tem que pagar imposto. Tento me convencer que não é cinismo, é objetividade...Mas não consigo deixar de fazer as contas. Quanto de dinheiro clandestino não está rolando para fazer a campanha pelo país afora?

Objetividade para Teresa é o oposto de hipocrisia. Significa dizer que ser objetivo é ser profissional. Entretanto, a profissionalização do jornalismo, segundo Daniel Hallin (apud, Moretzsohn, 2002, p. 104), trouxe conseqüências e não pode ser encarada de forma acrítica. A profissionalização não trouxe dividendos nem para o jornalismo e sequer para o jornalista, pois é uma conseqüência do processo de racionalização:

Constitui parte de uma tendência geral de distanciamento da política partidária como base da vida pública e de aproximação de idéias de racionalidade administrativa e de especialização neutra. Do jornalista se pressupunha que servisse ao público como um todo e não a interesses particulares, fossem eles as causas partidárias que os jornalistas tinham defendido no século XX ou os tacanhos interesses comerciais de patrocinadores e proprietários. A ideologia do serviço público era ligada à noção de objetividade, a fê em que era possível reportar os eventos de um ponto de vista apolítico e a-sectário, baseado em critérios de noticiabilidade”.

Ela tem culpa por estar trabalhando e recebendo dinheiro ilícito. Se o jornalismo foi também absorvido pela racionalização, Teresa aponta para o conceito que procura adequar o jornalista ao profissionalismo. O conceito foi criado no sentido de abrigar a ética, mas seu contorno ideológico inverteu a realidade, pois a objetividade não realizou as intenções da teoria da responsabilidade social de 1947

. Usada como apanágio pelas empresas, o conceito legou muito mais que prejuízos na realidade. Ironicamente, Morettzsohn (2002) diz que defender a objetividade e o “profissionalismo” seria uma forma de “reagir aos interesses comerciais que cada vez mais se impõem.”

O filme reafirma a utilização ideológica da objetividade. Bia segue o caminho contrário de Guigui de *Boca de ouro*. A protagonista de Nelson Pereira e Nelson Rodrigues dribla a objetividade, desbancando o repórter Caveirinha. Lucia Murat pretende criticar o jornalismo como fizeram os dois Nelsons. As escolhas narrativas são semelhantes porque trabalham com a estrutura clássica de linguagem. Lúcia Murat, assim como Babenco, ao privilegiar a “estrutura da consolação”, erige heróis para ensejar exemplos de boa conduta e elevação moral. Tanto Lúcio Flávio quanto Bia tem aparentemente seus valores derrotados. Bia usa da objetividade e empreende a trajetória do herói para salvar a verdade. Não consegue destituir o mal, os poderes, mas deixa Brasília com o exemplo moral e a missão cumprida: “Todo o conflito no melodrama vai estar pautado por este tipo de transposição de obstáculos para se chegar a bom termo. Se esses valores são derrotados, isto será atribuído a uma espécie de conspiração externa que resulta na condição de vitimização radical dos valores positivos” (Xavier, 1999). Bia é a vítima que leva consigo um diagnóstico capenga do jornalista. A narrativa vê o jornalista como que destinado a ser o salvador, o árbitro. Ao descartar a tradição do *cinema de autor*, que privilegia a opinião do cineasta e sua visão de mundo, Murat limita sua pretensão, ao realizar uma estrutura narrativa que desliza sobre a superfície das questões.

Em *Doces poderes*, o telejornalismo é aparentemente criticado. Há uma simplificação da discussão sobre o campo jornalístico: o filme derrapa ao compor Bia em tom heróico, abandonar as questões de fundo e mostrar como a objetividade jornalística pode ser usada também pela “esquerda”. Ou seja, se o conceito é aproveitado pelas empresas por que não o seria pelos jornalistas bem intencionados? Bia vai para Brasília, luta pela objetividade – ouvir todos os lados – e, nos bastidores, apóia Luisinho. Mesmo defendendo o tratamento igualitário na elaboração da notícia ao se posicionar ao lado de um dos candidatos, Bia o faz em nome da verdade. É, pois,

possível transpor a “democracia objetiva”, mas somente se for em nome de uma causa justa, verdadeira – exatamente como fazem as empresas quando desejam defender seus interesses e o fazem também em nome de uma causa justificada.

Ao optar por uma narrativa simplificadora, *Doces poderes* afasta o vigor do *cinema de autor*, reforça ingenuamente o conceito de objetividade, em vez de criticá-lo, superficializa a discussão sobre a condição do jornalista a partir dos anos 90, e confirma a submissão do cinema ao marketing e a publicidade.

Bibliografia

- ABREU, Alzira Alves de. *A modernização da imprensa* (1970-2000). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.
- BORELLI, Silvia Helena Simões. *Ação, suspense, emoção*. São Paulo: Fapesp/Educ, 1996
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.
- BOURDIEU, Pierre. *Sobre a televisão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- CANDIDO, Antonio. *Tese e anttese*. São Paulo: Editora Nacional, 1971.
- CONTI, Mario Sergio. *Notícias do planalto*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- DINES, Alberto. *O papel do jornal*. São Paulo: Summus, 1996.
- GENRO FILHO, Adelmo. O segredo da pirâmide: para uma teoria marxista do jornalismo.
- GUERRA, Josenildo. *A objetividade no jornalismo*. Salvador: Dissertação de Mestrado, Faculdade de Comunicação da UFB, 1998.
- KEHL, Maria Rita. *Sobre ética e psicanálise*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- LALANDE, André. *Vocabulário técnico e crítico da filosofia*. São Paulo: Martins Fontes.

- MORETZSOHN, Sylvia. *Jornalismo em "tempo real"*. Rio de Janeiro: Revan, 2002
- ORTIZ, Renato. *Moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- SENRA, Stela. *O último jornalista*. São Paulo: Estação Liberdade, 1997.
- SILVA, Marconi Oliveira da. *O mundo dos fatos e a estrutura da linguagem*. Porto Alegre: Edipucrs, 1997.
- XAVIER, Ismail. *Melodrama ou a sedução da moral negociada*. Novos Estudos. São Paulo: Cebrap, n. 57, julho de 2000.

Paradoxos pós-modernos na
representação da modernidade e do
modernismo: estudo de recursos
expressivos da minissérie
Um só Coração

SOLANGE WAJNMAN

Universidade Paulista/UNIP

Resumo

Pretendemos demonstrar como o conjunto de elementos visuais da minissérie “Um só coração”, ao percorrer a temática do moderno e do modernismo configura uma concepção histórica da identidade paulistana de maneira bastante paradoxal. Situada em uma condição atual de desenvolvimento tecnológico, com seu desenvolvimento e seus limites, a direção da minissérie da Rede Globo de Televisão opta e decide por certas representações visuais. Tratar-se-á então de demonstrar como a narrativa se encontra no paradoxo entre a tentativa de criar uma âncora temporal e espacial para a memória da identidade paulistana, ao mesmo tempo em que há a dissolução desta última em uma concepção abstrata e virtualizada.

Palavras chave

produção televisiva, teoria pós-moderna, modernidade, modernismo

Abstract

We have the objective of demonstrating how the visual elements of a group such as sceneries of the miniseries – “Um só coração” while going through the modern and the modernism thematic modes a historical conception of the ‘paulistana’ identity in a quite paradoxical. Situated in a current condition of technological development, with its development and its limits, the Rede Globo de Televisão (a television network) miniseries direction opts and decides for special visual representations. Then, the concern is to show how the narrative encounter the paradox between attempt to create a temporal and spatial anchor to the ‘paulistana’ identity recall, at the same time that there’s a dissoluteness of that last in an abstract and virtualized conception.

Key words

television production, post-modern theory, modernity, modernism

Introdução

Na esteira das comemorações do IV centenário da cidade de São Paulo, a minissérie “Um só Coração”, exibida pela Rede Globo em 2004, apresentou a trajetória de São Paulo dentro de um panorama histórico (anos 20 a 50) e em que questões econômicas, estéticas, políticas e afetivas se articulavam.

Destacam-se aí algumas questões ligadas ao modernismo e a modernidade que se contextualizam em São Paulo e neste sentido, interessa-nos investigar como esta memória é trabalhada pela produção televisiva: cenário, figurino, iluminação e jogo de câmeras. Utilizando o referencial da discussão pós-moderna encontrada em alguns autores tais como Jameson(1999), Hutcheon (1991), Huyssen (2000), Barnard (2003) e Gastal (2006) problematizamos nos limites deste trabalho, alguns aspectos da representação da história paulistana, a saber: a visão de uma São Paulo moderna, a visão da vanguarda do movimento modernista, as questões da intertextualidade e das referências factuais.

Estando conscientes de que a direção da minissérie da Rede globo de televisão configura uma narrativa própria e elege uma concepção de mundo de modernidade e de modernismo do Brasil quando transmite a minissérie, optando e decidindo por certas representações de São Paulo e de sua memória, nos propomos a identificá-las a partir de configuração de seus recursos expressivos. Como seria esta representação? Apresentaria ela matizes da linearidade, representação fiel da história ou, ao contrário, adotararia ela a intertextualidade e estetização próprias às concepções de Pós-Modernidade? Nossas reflexões nos conduzem ainda ao paradoxo

contemporâneo próprio a várias produções da cultura midiática que, como esta minissérie, oscilam entre a tentativa de criar uma âncora espaço-temporal frente à globalização - protegendo a memória da identidade regional ou nacional - e a dissolução desta na glamorização dos estilos de época viabilizados pelos recursos tecnológicos.

Assim, dando primazia aos significantes expressos nos elementos materiais figurativos tais como cenários, figurinos e jogo videográfico e conforme orientações dos estudos recorrentes no campo das teorias das materialidades¹ nos propomos a demonstrar as questões anunciadas.

A figuração da minissérie e a representação de modernidade e modernismo

Como mostra Pallotini (1998) o cenário, os ângulos tomados, os figurinos enriquecem uma narrativa na televisão. As câmeras ajudam a contar a história. Elas focalizam, recortam, aproximam, expõem, descrevem e deslocam a função narrativa para os atores, os figurinos e os cenários. Todos estes elementos são representações visuais de elementos psicológicos e sociológicos e servem para construir uma narrativa.

Assim, fruto de um desenvolvimento histórico dos recursos de produção, o texto de uma novela ou minissérie é hoje não somente expresso verbalmente mais principalmente narrado por um conjunto de elementos expressivos: jogo videográfico, objetos do cenário, indumentária. São todos os elementos que compõem as instâncias narrativas.

É possível identificar um amadurecimento dos recursos visuais nas telenovelas e minisséries. De qualquer maneira, de forma mais ou menos desenvolvida, a figuração que se realiza nos cenários e figurinos é uma maneira de dar forma visível a uma representação.

1. Filiamo-nos aqui aos estudos dedicados aos estudos da materialidade da comunicação e que se situam em uma discussão dentro de um campo não hermenêutico. Verificar os artigos de Gumbrecht (1998) em "Corpo e Forma".

Assim como propõe Maria Cristina Volpi (2002) para o cinema, ao considerar que sistemas de figuração são imagens de objetos e espaços, pretendemos também pensá-los como linguagem visual da televisão, e, por conseguinte, como dispositivos expressivos a serviço do enunciado. Como a pesquisadora observa, os elementos da linguagem visual, ou seja, a linha, a cor, a forma, a textura, a escala, a dimensão e o movimento, aplicados aos objetos tridimensionais que compõem os sistemas de figuração, são utilizados a partir dos seus valores expressivos. Desta forma, estes elementos articulados num sistema topográfico, contribuem para a representação visual de aspectos psicológicos e sociológicos que servem para construir as personagens e os espaços. Associados aos elementos videográficos, tais como o enquadramento, a profundidade de campo, e a noção de “plano”, os sistemas de figuração são, eles também, constituintes da linguagem televisiva.

No que diz respeito ao cenário podemos entendê-lo como a ilustração e figuração de elementos que se supõe existirem no universo dramático, os quais estão inscritos no espaço em três dimensões (Pavis, 1999). No contexto da produção audiovisual, a cenografia e os objetos de cena são uns dispositivos próprios para esclarecer o texto e a ação, para figurar uma situação de enunciação e para situar o sentido da ação num determinado espaço/tempo.

Na minissérie o moderno é apreendido algumas vezes por contrastes. Assim o velho mundo da oligarquia cafeeira representado pelo personagem do Coronel Totonho tem suas características expressas no cenário de sua imponente e taciturna residência. Os objetos são escuros e o espaço torna-se ainda mais sombrio já que evidenciado por um jogo de sombras e luzes. Alia-se a isto a figuração imponente do próprio coronel: as câmeras em *contra plongée* destacam sua pessoa em relação aos seus interlocutores, passando uma idéia de superioridade da sua figura. No mundo do moderno, onde as idéias progressistas são discutidas, as reuniões no casarão das lideranças da burguesia esclarecida, as luzes são claras, difundidas. De mesmo, no espaço de Tarsila do Amaral, expoente do movimento modernista, o cenário é muito claro, os objetos coloridos (suas telas e objetos), a iluminação suave. Vale dizer o mesmo para a sequência

dos modernistas que dançam e cantam em um ambiente em que a luz clara reflete as cores do campo e das roupas coloridas. Trata-se de uma idéia de moderno veiculada pelos elementos videográficos.

O moderno na cidade também nos é apresentada de maneira leve, arejada. Há uma cenografia especial para alguns lugares do centro da cidade. Há o uso do filtro *flood* (também conhecido como *Rembrandt*) para a seqüência de cenas noturnas de rua e no *Vaudeville* criando uma atmosfera de lirismo. Possuindo muitas variantes de suave (mais suave, menos suave) este filtro suaviza a imagem deixando as áreas claras e escura menos duras, a relação claro escuro menos violenta, o contrario dos diálogos que se passam no mundo arcaico do Coronel Totonho.

Além do ambiente claro e suave expressos como próprios ao novo mundo do moderno, a minissérie também veicula para este novo mundo a idéia do mágico e do futuro dinâmico. As seqüências em que aparecem o Theatro Municipal veiculam bem esta idéia utilizando recursos de iluminação que glamourizam a esperada modernidade. Ela tem a sua razão de ser, pois, configuram uma visão de mundo de alguns modernistas como Menotti Del Piccha e de alguns setores da burguesia. Svecenko (1992, pp 112-113) chama atenção para a paisagem urbana retratada por um crítico de artes do jornal "O Estado" que descreve o "uso cenográfico da eletricidade" que cria campos de destaque visual, posições ofuscadas e sombras misteriosas. Seu comentário assinalaria como os faróis dos carros providenciavam focos luminosos móveis que ressaltavam personagens em evidências instantâneas; acelerando a mobilidade de deslocamentos visuais como num filme.

Ora, esta oposição entre o velho e o novo, o passado agrário e o futuro industrializado delineando-se na minissérie é também constitutiva da configuração do moderno. Cabe aqui, no entanto, reproduzir o comentário de Renato Ortiz (2001:189) para quem não houve verdadeiramente uma ruptura com o passado oligárquico e rural e que para quem nós nunca fomos modernos, mesmo em meio das inovações da época. Para ele nossa modernidade não está desvinculada de um passado agrário e colonial. Ele observa:

A sociedade brasileira do início do século era (..) marcada pela contradição tradicional/moderno; seu presente agrário contrastava com o ideal de uma modernidade ainda ausente. O tema foi amplamente tratado pelo movimento modernista. Seus participantes cantavam o cinema, o avião, os bondes elétricos, o jazz-band, a indústria, procurando por sinais de modernidade presente na sociedade brasileira da década de 1920. O modernismo queria ser um rompimento com o passado tradicional. Vários intérpretes sublinhavam esta dimensão de ruptura. Tristão de Ataíde dizia que o movimento frutificou em São Paulo porque aí os artistas experimentavam em seu cotidiano os componentes da vida moderna: “o asfalto, o motor, o rádio, o tumulto, o rumor, a vida ao ar livre, as grandes massas, os grandes efeitos, o cinema transportado para os demais setores estéticos e marcando-os com sua estética de seccionamento, o primado da técnica sobre o natural”. A descrição é viva mais desfocada. Ela encobre a existência de uma São Paulo provinciana, mal ajustada ao ideal cultivado pela técnica e pela imagem de velocidade. A imaginação poética não deve obscurecer nosso juízo. O processo de industrialização em São Paulo foi lento na década de 1920, o mesmo pode ser dito do Brasil. Esquece-se, muitas vezes, de que entre nós o modernismo ocorreu sem modernização, o que significa a presença de um hiato entre as intenções do movimento e a própria sociedade que lhe dá sustentação. Nesse sentido, a modernidade não é algo atual, mas uma aspiração, um projeto a ser construído no futuro.

A minissérie apresenta esta oposição entre o passado e o futuro, mas, como um imenso mosaico, também apresenta sutilmente a proposta do grupo de modernistas como Oswald de Andrade e seu grupo que identificavam o modernismo como uma questão nacional. A obra mostra este grupo em vários momentos e vale aqui

contextualizá-lo com o auxílio de estudos teóricos. Como observa Helena (2003, p.48) o movimento apresentava uma proposta que queria se contrapor a seu passado agrário e tradicional e que passaria pelo rompimento da arte de importação, valorização da cultura popular e por meio da pesquisa do dado popular. Tratava-se de restaurar a dignidade da língua e das manifestações populares para influir na literatura e filtrar o interesse pela “vanguarda européia” nas artes plásticas.

A observação nos instrui sobre o papel do grupo que a minissérie apresenta. Mas como um grande mosaico das imagens de modernidade e modernismo que é apresentado à maneira das colagens, questionamos se a minissérie conduziria a uma efetiva discussão entre a articulação da vanguarda modernista e os rumos que a sociedade brasileira tomaria durante a República Nova e o Estado Novo. Em outras palavras há, em termos da visualidade, a expressão das duas idéias misturadas que não se distinguem: a história linear que rompe com o passado agrário em direção a uma São Paulo moderna e do futuro e, por outro lado, um presente progressista imbricado às singularidades arcaicas do país.

Assim, como um grande mosaico, a minissérie apenas joga as questões e não as resolve. De um lado, dá mostras de enaltecimento de um moderno abstrato e, de outro, do moderno brasileiro singularizado no âmago das contradições brasileiras, à maneira do grupo de Oswald de Andrade. É o caso das imagens da dança no campo em que o grupo se expressa com as cores vivas e tropicais tais como aquelas dos quadros de Tarsila. No entanto, vale observar finalmente que se estas imagens singulares podem marcar uma proposta de identidade para a especificidade do moderno brasileiro, elas se misturam com as imagens do moderno glamourizado e abstrato, viés atualmente comum entre minisséries e filmes que mostram épocas.

Dentro desta discussão temos motivos para supor que a minissérie “Um só Coração” constrói um passado glamourizado que não representa o conteúdo histórico, mas antes uma forma estilizada. Os comentários de Jameson parecem bem plausíveis visto que esta minissérie se coloca na esteira de outras produções contemporâneas, dentro de uma estética do pós-modernismo. Vejamos:

O esmaecimento do passado, em especial do passado colonial e suas representações, sob as possibilidades tecnológicas e das mídias, torna as épocas anteriores-a palavra época demarcando não mais períodos históricos, mas mentalidades-tão ou mais familiares do que aquilo que chamamos presente. Filmes e novelas sobre os anos 1920 ou os anos 1950, sobre a depressão americana, sobre os anos dourados ou sobre os anos de chumbo brasileiros fazem com que o passado seja recontextualizado, glamorizado e, muitas vezes, sirva de canal não para mostrar uma anterioridade, real ou fictícia, mas para analisar questões contemporâneas: para Jameson, uma pós-nostalgia a consumir o passado na forma de imagens sofisticadas.

Nessas releituras, o passado é glamorizado; os padrões de beleza e os comportamentos sociais dos personagens refletem sensibilidade e problemáticas contemporâneas, e não as questões da época em tela. A isso Jameson denomina de colonização do presente. Para ele “os filmes de nostalgia nunca enfrentam a questão demodée da ‘representação’ do conteúdo histórico e, em vez disso, abordam o ‘passado’ através da conotação estilística, apresentando a anterioridade através do brilho falso das imagens, e o ‘típico dos anos 30 ou dos 50 através das caracterizações da moda. (JAMESON apud GASTAL, 2006, p.112)

À maneira das produções hollywoodianas, pode-se observar, a partir das figurações do moderno e da modernidade, o sentido abstrato e genérico das questões da identidade e da memória de São Paulo. No entanto, se o cenário, como vimos possibilitou uma dissolução da identidade as figurações do figurino têm alguma possibilidade de recriar um “lôcus” e uma especificidade para a memória paulistana e brasileira.

O recurso da intertextualidade no figurino.

Malcom Bernard (2003, p.238) traz a discussão sobre a questão da representação x intertextualidade própria à discussão do pós-moderno. Para ele, o uso das palavras “simbolizando” ou “representando” é parte da descrição modernista do objeto moderno. Esta descrição explica o significado do objeto em termos de relações fixas e estáveis como as de identidade de classe e de gênero entre outras. Ao contrário, a descrição do objeto pós-moderno explicaria o significado do objeto sendo produzido intertextualmente. Esta explicaria o sentido de um objeto nos termos das relações do objeto com outros objetos, e do seu lugar em vários diferentes textos ou discursos.

A descrição intertextual como também ensina Hutcheon (1991) enfraquece a História já que relativiza sua existência abstrata e mostra a existência de histórias, narrativas e interpretações, singularizando e contextualizando os dados factuais em situações específicas.

Estas reflexões da teoria pós-moderna são importantes para identificar o tipo de apropriação do moderno e do modernismo que a minissérie, situada em um contexto contemporâneo, apresenta. Teria o figurino funções sinaléticas, representativas ou, ao contrário, intertextuais? Ou seria uma combinação de todos estes elementos?

Nossas primeiras fontes de dados são os *croquis* dos figurinos da minissérie disponíveis para a exposição “O vestir em São Paulo pela lente de ‘Um só Coração’” realizada na Universidade Anhembi Morumbi em 2004. Examinando o depoimento da curadora da exposição, Claudia Fares, sobre trabalho da figurinista Emilia Duncan vemos ressaltado o trabalho de reinterpretações e citações que percorrem todo o conjunto.

Vejamos:

O que se mostra aqui aos fragmentos, indícios de uma realização que só consolida seu brilho na interação com todos os outros elementos. (...) Mas os figurinos, estes fragmentos, em si mesmos, constituem totalidades nas

quais estão sintetizados os achados oriundos de um minucioso trabalho de pesquisa, reinterpretações e citações que nos levam a sonhar junto com a figurinista. Da mesma maneira podemos vislumbrar os caminhos escolhidos pela criação diante da falta de referências de imagens-é preciso ressaltar que nossa memória iconográfica relativa à moda é rara e dispersa-, de recursos materiais-não se encontram tecidos e complementos à disposição no comércio_ e de tempo.

Diante da falta de referências, o que se faz, segundo a curadora, é tecer um caminho fictício em que os figurinos constituem uma intertextualidade entre si e com os recursos contemporâneos disponíveis. A representação fiel e sinalética da história não seria tão primordial.

No que diz respeito ao figurino da personagem Yolanda Penteado, protagonista da minissérie, pode-se perceber que seu figurino efetivamente retrata mudanças no papel feminino. No entanto, em termos de forma observamos muito mais uma representação do que uma intertextualidade. A intertextualidade existe sim e deve ser sublinhada, porém no caso da personagem Yolanda, não é o princípio geral. Quando dizemos intertextualidade estamos nos referindo não somente à reinterpretação da própria personagem histórica, mas à conexão com outras personagens, tempos históricos ou materiais. Yolanda segue seu tempo e o figurino de Emilia Duncan se esforça em mostrá-la como uma mulher da época. A intertextualidade aqui se resume a estender um pouco mais o alcance do guarda roupa real da personagem em direção a outros figurinos do mesmo tempo histórico. Não há uma resignificação deste em direção a outros tempos, espaços e materiais. Vejamos um dos relatórios técnicos de figurino que resume isto que estamos propondo:

*Yolanda Penteado –Look 13- Anos 20
Vestido em palha de seda azul-céu e azul-piscina.
Inspirado na estilista francesa Madeleine Vionnet (1876-1975), famosa pelo uso do corte enviesado. Para Emilia*

Duncan, Madeleine Vionnet, apesar de não ser citada entre as preferidas de Yolanda Penteado, era totalmente compatível com seu estilo pessoal, pelo design clássico e simultaneamente dinâmico.

Caberá uma discussão a respeito da representatividade ou da intertextualidade no figurino desta personagem que representa o moderno, discussão esta que somente introduzimos aqui. O figurino de Yolanda se dará de maneira representativa e sinalética como princípio, mas, isto não impedirá que algumas vezes apareça também de forma intertextual, trazendo rearticulações com outros materiais e tempos históricos. O figurino de Tarsila do Amaral é visivelmente mais intertextual do que o de Yolanda. Também é colocada como uma mulher à frente de sua época e a sua relação com a os modernistas que se expressam visualmente em ambientes claros e coloridos certamente contribuem para configurações mais ousadas. Vejamos:

Tarsila do Amaral-Look 9-anos 20

Vestido preto e branco, assimétrico em seda com motivos dos anos 70 inspirado no Art-Decô.

Tarsila o Amaral- Look 6-anos 20

Vestido com estampa geométrica azul. Casaco em plissé cinza. Tecido atual com estampa geométrica que remete aos anos 20.

Tarsila do Amaral-look1-anos 20

Vestido em lamê dourado dos anos 70 com informação geométrica que remete aos anos 20, reciclado no Ateliê da Rede Globo de Televisão. Os anos 70, com sua tendência de moda retro, massifica e industrializa elementos do Art-Decô.

Os figurinos da personagem Tarsila, assim como de outros personagens, têm muito de um material ressignificado de brechós,

outros tempos e espaços, o que implica numa maior intertextualidade. Assim, ainda que nem todos os figurinos da minissérie sejam produzidos de maneira intertextual tão radical e que a expressão videográfica da narrativa adquira uma certa linearidade com conceitos ligados à representação, há que se considerar a intertextualidade que, como vimos, alguns figurinos têm tendência para evidenciar.

A questão das referências da história

Um outro paradoxo da teoria pós-moderna que a minissérie apresenta é a questão do registro da história em tempos da tecnologia do virtual. Se por um lado, a minissérie pretende resgatar um passado de São Paulo, com sua memória e identidade por outro lado, a questão da referência de tempo, espaço e lugar é seriamente abalada em função da tecnologia.

Os fatos históricos retratados pela minissérie como representação do real só podem ser vivenciados pelos espectadores através da mediação tecnológica. Há que se refletir sobre como é visto este passado da cidade de São Paulo quando mediado pela imagem eletrônica em função da própria materialidade do suporte. O conceito de representação ficando, portanto, condicionado pelo modo de produção de imagem.

Ora, nas imagens videográficas e do computador o real não é necessariamente uma referência. A exibição dos fatos históricos pode se mesclar com o presente. O real não sendo necessariamente uma referência, as imagens podem se produzir a partir do nada desfazendo a noção de tempo. As imagens eletrônicas são, neste aspecto como espelhos, por onde podemos olhar no monitor em tempo real (FURTADO, 2002, pp 67:69).

Nas imagens fotográficas, por outro lado, ainda existiria uma retenção do tempo e a idéia de que temos delas é a de testemunho, ainda que não seja sempre a partir de algo verdadeiro. Neste sentido, o jogo com fotografias antigas da cidade de São Paulo nas vinhetas de abertura talvez sugira uma esperança de que o referente, o dado histórico, ainda prevaleça em meio à tecnologia digital. As vinhetas foram feitas a partir de fotografias antigas e tratadas digitalmente

pelo computador: seus elementos foram alterados e animados muitas vezes em planos diferentes. Pode-se perceber como os diferentes elementos que compõem uma mesma foto são destacados criando uma falsa impressão de profundidade já que se movimentam em velocidades diferentes. A vinheta faz uso da fotografia como referência, mas como esta sendo trabalhada pelo computador transforma-se em uma imagem virtual, o que relativiza a própria referência. Não deixa de haver um certo paradoxo nesta representação da história.

Quanto aos efeitos de passagem (*fade in/fade out/fusões*) pode-se supor que a opção por estes efeitos tradicionais (ao invés de efeitos digitais como página virando etc) foram usados para manter um clima de época. Aqui também supomos que houve uma busca pela referência concreta do dado histórico. Na década de 20, época em que a minissérie é ambientada com mais ênfase, o cinema já existia e esse tipo de recurso já era amplamente utilizado, o espectador havia apreendido novas formas visuais e cognitivas para a representação da passagem tempo/espço.

Com estas aproximações e distanciamentos do referente, a minissérie oscilaria entre se tornar uma âncora do passado com tempo e espaço e lugar determinados e uma abstração, abstração esta proporcionado pelo virtual, o que implicaria em uma certa “desreferencialização”.

Considerações Finais

A minissérie “Um Só Coração”, ao relembrar a história de São Paulo se integra a um dos fenômenos culturais e políticos mais surpreendente dos anos recentes e que, segundo Huyssen (2000, p.9), se caracterizaria como uma volta ao passado numa estratégia de reviver memórias nacionais enquanto práticas atuais da memória. Esse fenômeno expressaria uma volta ao passado contrastando totalmente com o privilégio dado ao futuro, que como observa o autor, tanto caracterizou as primeiras décadas da modernidade do século XX.

No caso do movimento dos modernistas brasileiros, ao contrário, vimos que pelo menos uma parte dele (Oswald e seu grupo), não buscava o futuro rompendo com o passado, mas antes o que denominavam como uma proposta de antropofagia. Do ponto de vista da expressão dos recursos estéticos articulados nesta minissérie contemporânea, nosso ângulo privilegiado para estudo, observamos algumas tentativas desta apropriação para constituir uma singularidade brasileira, seja pela intertextualidade dos figurinos ou de alguns cenários. Mas a representação abstrata, a linearidade da narrativa à maneira das telenovelas (onde a discussão das questões da modernidade e do modernismo em São Paulo são, em grande parte, o pano de fundo para os enlances amorosos do par central) e a glomourização da época enfraquecem a memória e a identidade de São Paulo. Certamente existiriam outras maneiras de pensar a identidade da memória e de uma brasilidade que poderiam, apesar (ou com) todas estas questões (some-se ainda os problemas do enfraquecimento da história no suporte digital) resolver-se muito bem. Parece-nos que este seria o caso da minissérie “Hoje é Dia de Maria”, minissérie discutida no XV encontro anual da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação (COMPÓS) por Renato Cordeiro Gomes no GT Cultura das Mídias.

Bibliografia

- BARNARD, M. 2003. *Moda e Comunicação*. Rio de Janeiro: Rocco
- GOMES, R.C. 2006. “*Matrizes Culturais e Formatos Industriais: uma série brasileira de televisão*”. In: Anais do XV encontro anual da Associação Nacional de Pós-Graduação em Comunicação -COMPÓS. Bauru
- FURTADO, B. 2002. *Imagens eletrônicas e paisagem urbana: intervenções espaço-temporais no mundo da vida cotidiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará ; Fortaleza: Secretaria da Cultura e Desporto.
- GASTAL, S. 2006. *Alegorias Urbanas: o passado como subterfúgio*. Campinas: Papirus.

- GUMBRECHT, H. U. 1998. *Corpo e forma: ensaios para uma crítica não hermenêutica*. Rio de Janeiro: Ed UERJ.
- HELENA, L. 2003. *Modernismo Brasileiro e Vanguarda*, São Paulo: Editora Ática.
- HUTCHEON, L. 1991. *Poética do pós modernismo. História. Teoria. Ficção*. Rio de Janeiro: Imago.
- HUYSSSEN, A. 2000. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano.
- NACIF, M. C. V. 2002 *O figurino e a questão da representação do personagem*. In: I Simpósio de Laboratório de Representação Social - LARS, Rio de Janeiro: PUC
- ORTIZ, R. J. P. 2001. Sociedade e cultura In: SACHS, I; WILHEIM, J. e PINHEIRO, P. S. (orgs.), *Brasil: um século de transformações*. São Paulo: Companhia das Letras.
- PALOTTINI, R. 1998. *Dramaturgia de televisão*. São Paulo: Editora Moderna. PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Ed. Perspectiva, 1999.
- SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole*; São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo; Companhia das Letras, 1992.
- TV Globo, *São Paulo através da minissérie Um só Coração*. São Paulo, Editora Globo, 2004.
- VILAÇA, Nízia. "Um só coração: o modernismo na cultura eletrônica" in **Fashion Theory**-A Revista de Moda, Corpo e Cultura vol3, Número 2, junho 2004/Berg 2004 e Editora Anhembi Morumbi.

Desconstrução, opacidade e desmemória: a re-invenção da fotografia na prática contemporânea

OSMAR GONÇALVES REIS FILHO

Universidade Federal de Minas Gerais

Resumo

O texto procura apontar para uma transformação no universo da fotografia que transcende dimensões técnicas. Trata-se de uma mutação mais profunda que se dá no estatuto mesmo da imagem fotográfica, na maneira singular como ela produz sentido. Historicamente, a fotografia sempre esteve ligada à idéia da mimese especular. As obras contemporâneas, entretanto, colocam em jogo uma concepção mais ampla e complexa de mimese. O signo fotográfico representa, mas é, também ele, um objeto, um construto intencional e subjetivo. Através de operações de desconstrução, de interferência e opacidade, essas obras não só explicitam como reinventam a constituição mediática da fotografia.

Palavras-chave

Fotografia; Semiótica; Estética

Abstract

The text intends to point out to a transformation in the universe of photography that exceeds technic dimensions. One is about a deeper mutation occurring in the statute of the photographic image, that is, in the singular way it produces senses. Historically, photography was always related to the idea of speculate mimesis. The contemporaries workmanships, however, place in game a larger and more complex conception of mimesis. The photographic sign represents, but it is, also it, an object, an intentional and subjective construto. Through operations of deconstruction, of interference and opacity, these workmanships not only turn clear the mediatic constitution of the photography but also recreate it.

Key-words

Photography; Semiotic; Aesthetic

Na iminência de completar duzentos anos de história, a fotografia atravessa mais um ciclo de grandes transformações. A popularização definitiva da máquina eletrônica, dos dispositivos de tratamento e simulação digital da imagem são apenas alguns dos aspectos dessa mudança – sem dúvida, os mais estudados até o momento. Outra alteração menos visível e alardeada diz respeito aos modos de representação que a fotografia vem adotando na atualidade. De fato, parece haver uma mutação hoje na maneira como a fotografia vem sendo percebida e praticada.

Ao longo de sua história, a imagem fotográfica sempre esteve ligada à idéia do espelho. Ela era vista como uma cópia perfeita da realidade, uma superfície que não apenas reflete a imagem exterior como também a retém com toda precisão. Em outras palavras, uma espécie de duplo das coisas visíveis. Essa concepção especular da fotografia embasou grande parte do discurso científico sobre o meio e, ainda hoje, resiste como paradigma dominante. Pensadores argutos como Barthes, por exemplo, a defenderam retórica e poeticamente. Em *A Câmara Clara*, ele afirma que, numa fotografia, “aquilo que se vê no papel é tão real quanto aquilo que se toca” (Barthes, 1980, p.71). Baseado na mesma concepção, André Bazin arquitetou sua teoria, já amplamente combatida, de que a fotografia pertence ao domínio das ciências naturais e não da cultura, já que seria a própria “realidade” que imprime a si mesma no espelho fotográfico.

A força e a representatividade dessa concepção não advinham, entretanto, apenas de acalorados debates teóricos. É importante notar que o tratamento que a imagem fotográfica sempre obteve na prática acabou reforçando a metáfora do espelho. Grandes nomes da fotografia como Eugène Atget, Ansel Adams, Robert

Doisneau, Lewis Hine e Cartier-Bresson, para além de suas divergências estéticas e políticas, compartilhavam todos de um mesmo pudor e respeito em relação à referência. A correção da referência em seus trabalhos é tão marcante, seu realismo tão verossímil que é difícil resistir à sensação de que estamos realmente parados no lugar do fotógrafo e que podemos entrar na fotografia e caminhar por suas ruas.

O próprio desenvolvimento técnico da fotografia caminhou sempre na busca da perfeição especular. Desde a invenção da câmera obscura, ainda no Renascimento, até o surgimento das máquinas digitais de alta resolução, acopladas com micro-processadores aptos para manipular a imagem na própria câmera, todos os saltos evolutivos da fotografia respeitaram sempre um único princípio: reproduzir o mundo visível da forma mais exata possível – tal qual a um espelho. A invenção da objetiva, no século XVI, por exemplo, serviu para aperfeiçoar o fenômeno físico da câmera obscura. Embora fiel ao mundo visível, a imagem projetada aparecia ligeiramente desfocada e em forma oval. Com o advento das lentes, a informação luminosa passou a ser refratada e a imagem ganhou maior nitidez. De lá para cá, grandes inovações ocorreram: filmes de diversas sensibilidades, teleobjetivas com alcance estelar, papéis de diferentes saturações, olho de peixe – tudo em prol do efeito de realidade.

Certamente, nenhuma outra imagem alcançou tamanho êxito nessa proposta. A referência é tão perfeita, na fotografia, que seus personagens aparecem envoltos em uma certa aura, como se estivessem vivos na foto. Não é por outro motivo que os álbuns fotográficos exercem tamanho fascínio, pontuando a história de quase toda família contemporânea. Existe na fotografia algo de sagrado, uma beleza melancólica e incomparável que nenhum outro signo no universo das imagens seria capaz de reproduzir. Em *A Pequena história da fotografia*, Benjamin descreve esse efeito peculiar da imagem fotográfica. Diz ele:

na fotografia surge algo de estranho e de novo: na vendedora de peixes de New Haven, olhando o chão com um recato tão displicente e tão sedutor, preserva-se algo

que não se reduz ao gênio artístico do fotógrafo Hill, algo que não pode ser silenciado, que reclama com insistência o nome daquela que viveu ali, que também na foto é real, e que não quer extinguir-se na arte (Benjamin, 1987, p. 93).

Pois bem, enfatizada no plano teórico, sustentada pelo desenvolvimento técnico e pela prática cotidiana durante anos, a concepção especular da fotografia agoniza diante dos trabalhos fotográficos mais recentes. Ela é posta em xeque a todo o momento e parece não dar conta das obras contemporâneas. Se a imagem fotográfica sempre esteve ligada à idéia do espelho, da preservação e da memória, a fotografia atual nos remete muito mais ao esquecimento, à perda e à deficiência do sentido. Ao que parece um novo projeto estético e semiótico vem sendo colocado em prática, novas maneiras de representar se ensaiam nas obras dos fotógrafos atuais.



É óbvio que não se trata de um fenômeno completamente novo. De certa forma, ele já existia em estado embrionário nas experiências modernistas, em especial em suas vertentes construtivistas e surrealistas. Mas expoentes da fotografia em diversas áreas da cultura apontam para uma cristalização desse processo. Em outras palavras, o que a princípio aparecia como experiência limítrofe ocupa agora a prática dominante da fotografia.

No Brasil, por exemplo, os trabalhos mais significativos produzidos ao longo das duas últimas décadas tiram toda sua beleza e força desse processo de renovação estética. Obras amplamente reconhecidas como as de Vik Muniz, Cássio Vasconcelos, Miguel Rio Branco, Mário Cravo Neto, Kenji Otta, Rosângela Rennó, Cao Guimarães e Eustáquio Neves tomam a fotografia como um processo a ser reaberto. Operando uma intervenção mais direta e traumática sobre o código, esses fotógrafos procuram abrir novas possibilidades do fotográfico, ainda reprimidas pelas convenções do gosto pictórico dominante – gosto este baseado na concepção especular da fotografia.

Se, ao longo de sua história, a imagem fotográfica se caracterizou pela perfeição da referência, esses trabalhos tratam logo de sujá-la, de dificultar a identificação automática do referente. Seja através de montagens, de intervenções químicas no negativo ou da utilização de papéis não convencionais, as obras contemporâneas nos apresentam quase sempre uma forma confusa, indefinida, um obstáculo à comunicação. Em uma palavra, uma forma de significação diametralmente oposta à experimentada pela fotografia ao longo de sua história. A magia e a aura estão sendo buscadas no avesso de onde se procurou até agora.

Para ilustrar esse ponto, gostaríamos de fazer uma breve análise de uma das obras mais representativas desse movimento. Trata-se do trabalho de Eustáquio Neves, um dos principais expoentes dessa geração. Na história recente da fotografia, sua obra é, sem dúvida, uma das menos classificáveis. Ela emerge de uma tensão permanente entre a fotografia espontânea e as artes plásticas, mas conserva a autonomia formal fotográfica. Em outras palavras, Neves nunca faz uso de pincel ou manipulação digital. Embora pouco comum, na prática dominante da fotografia, as viragens, a emulsificação de

papéis não-fotográficos, a manipulação de negativos dão às suas imagens uma natureza única, inconfundível, mais próxima da gravura e do desenho, que da figuração fotográfica.

Como gosta de dizer, Neves está menos interessado na fotografia em si, do que na maneira como vai utilizá-la para contar sua história. E, como as histórias não se repetem, a cada ensaio, ele também reinventa sua técnica. Há, no entanto, uma constante que perpassa seus trabalhos, um princípio ordenador que os identifica – trata-se da preocupação desconstrutiva com a imagem: “Na verdade, nunca termino uma imagem, me livro dela; caso contrário, eu interferiria nela até a desconstrução” (Persichetti, 2000, p.98).

Neves sempre interfere em suas fotos. Com precisão milimétrica, ele desliza uma esponja de aço sobre a imagem revelada, despersonalizando os figurantes, retirando do evento as suas identidades, seu referencial histórico. Embora guardem traços figurativos, as imagens que resultam desse processo são quase irreconhecíveis.

De fato, essas interferências acabam dissolvendo o efeito de perspectiva na materialidade da tela. A partir daí, a foto ganha um aspecto de gravura, e os valores plásticos e de textura passam a ser os grandes responsáveis pelo processo de significação da imagem. Como se não bastasse esse processo de desconstrução, Neves nunca trabalha com uma única imagem. Suas fotos são, em sua maioria, montagens formadas a partir de várias perspectivas – visões múltiplas de uma única paisagem.

Articulados em seus trabalhos, a desconstrução estética e a multiplicidade dos pontos de vista criam uma nova topografia do espaço que corrói os modelos do gosto pictórico dominante. Ao invés de uma celebração do referente, o que temos, então, é uma espécie de desretrato, a impossibilidade do reconhecimento fácil, automático. Em outras palavras, o avesso e a negação de uma concepção especular de fotografia.



O que Neves nos apresenta, com efeito, é uma outra maneira de se pensar o signo fotográfico. Uma maneira que pode nos levar a uma idéia menos trivial de mimese. A fotografia representa, mas é, também ela, um objeto. Dito de outra forma, a imagem fotográfica é uma entidade, uma construção que traz em si qualidades próprias, inerentes, qualidades que independem das realidades às quais ela se refere, embora possam estar a elas interligadas. Essa é a consequência lógica da concepção triádica do signo, desenvolvida pela semiótica peirceana. Ao se exibir, o signo fotográfico pode escolher tanto mostrar seus referentes, os objetos que ele procura representar, quanto mostrar a si mesmo, evidenciando, dessa maneira, suas características particulares.

Ora, obscurecer seus objetos, mostrar a si mesmo parece ser a tendência na prática fotográfica contemporânea. Ela está presente nas obras de Cássio Vasconcelos, Miguel Rio Branco, Mário Cravo Neto, Gal Oppido e é o princípio ordenador por trás dos trabalhos de Rosângela Rennó, Cao Guimarães, Kenji Otta e Vik Muniz. O espelho se estilhaçou e o que nos resta dele não é mais do que poeira sobre os olhos.

Com isso, não se pretende anunciar a morte da referência, nosso intuito é mais modesto e consiste simplesmente em apontar para uma mudança, no universo da fotografia, que me parece tão importante quanto as já amplamente estudadas e alardeadas transformações técnicas. Não que elas estejam desvinculadas, mas há, pelo menos no terreno da pesquisa, uma sobrevalorização dessas últimas. O estatuto da imagem fotográfica está em mutação, a maneira singular da fotografia significar e produzir sentido se altera nesse início de milênio.

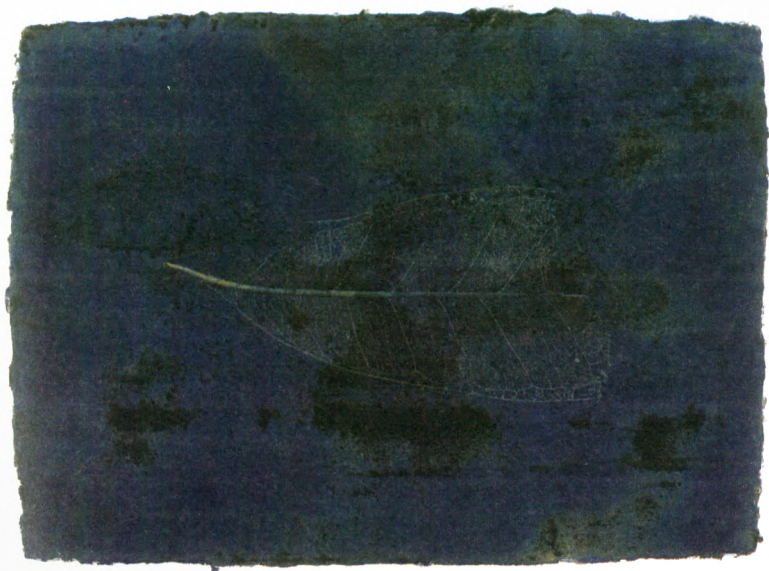
A idéia de mimese essencialista que fundava a prática fotográfica – a idéia de que (re)presentar é aproximar ao máximo aquilo que representa da coisa representada, de forma que eles possam quase se equivaler – dá lugar, hoje, a uma concepção menos simplista de mimese. Nos trabalhos fotográficos contemporâneos, representar é estabelecer uma relação de identidades mais ampla e complexa, uma relação que não precisa corresponder ponto a ponto, pelo contrário, ela se dá através de traços, de vestígios, rastros que se insinuam entre a imagem e seus objetos.

Esse novo modo de representação traz conseqüências importantes para a semiose fotográfica. A mais imediata delas diz respeito à corrosão do mito da objetividade fotográfica, ou, em outras palavras, ao fim de uma concepção de fotografia como signo da verdade, como reprodução e duplo do real. Com efeito, no momento em que enfoca a si mesma, a fotografia acaba expondo sua constituição mediática, seu caráter de signo. A partir daí, ela não se apresenta mais como um documento do real, mas como uma produção do visível, um efeito de mediação que é necessariamente intencional e subjetivo. Desvelando dessa maneira toda ilusão contida na noção de mimese especular, a fotografia contemporânea ainda contribui

para a assunção de uma postura crítica frente à imagem, uma vez que ela passa a ser vista como um “texto”, uma construção que precisa ser não apenas contemplada, mas, principalmente, “lida” e “decifrada”.

Outra consequência menos óbvia se refere à construção das identidades contemporâneas. De fato, esse novo estatuto semiótico da fotografia revela transformações profundas no plano mesmo das identidades. Elas não se dão mais de forma direta e imediata, como propunha a antologia fotográfica. Vemos uma foto hoje e dificilmente identificamos os personagens, os detalhes ou o lugar onde se passa a cena¹, é como se eles se dissolvessem num mar de opacidade e desmemória – essas, sem dúvida, as palavras-chave para se entender a produção contemporânea. Há, na fotografia atual, a encenação de relações identitárias mais frágeis e tênues, relações que refletem uma sociedade fragmentada, dinâmica, habitada por culturas híbridas em permanente e constante transformação. Tal como a fotografia contemporânea a apresenta, a identidade nos aparece agora como não-identidade, como revelação de uma simples aparência, ou, dito de outra maneira, como o indício frágil de uma subjetividade que não se deixa capturar facilmente.

Talvez, toda essa opacidade nos deixe saudades do tempo de uma clareza solar dos objetos, saudades de uma referência unívoca e absoluta da imagem. É mesmo provável que isso aconteça já que o ser humano é uma fonte ávida de ilusões. O fato, entretanto, é que além de tornar sensível e, até mesmo, ostensivo, mudanças profundas que se passam no domínio das identidades, esse novo modo de representar está reinventando a fotografia. Ele não apenas revela a constituição mediática da imagem fotográfica – esfacelando todo o jogo de mentiras encenado pela mimese especular – como também amplia suas capacidades representativas, ao mostrar outros caminhos para a fotografia além daqueles já estabelecidos pelo gosto pictórico dominante. Caminhos tortuosos, sem dúvida, mas que nos deixam surpresos e satisfeitos ao perceber, no fim de um percurso crítico e ativo, que a aura tão típica da arte fotográfica não é unívoca, nem tampouco absoluta. Ela é plural, multifacetada e se esconde em frestas e lugares bem pouco visitados pela antologia fotográfica.



Bibliografia

- BARTHES, Roland. 1980. *A Câmara Clara: nota sobre a fotografia*. Trad. Manuela Torres. Lisboa: Edições 70.
- BENJAMIN, Walter. 1987. *Pequena história da fotografia*. In: *Obras Escolhidas* (vol.1). Magia e técnica, arte e política. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense.
- PERSICHETTI, Simonetta. 2000. *Image*

Documental y Peronismo

ANA AMADO

Universidad de Buenos Aires

Resumen

El peronismo de los años cincuenta – su ideario, sus realizaciones, el discurso y la figura de sus líderes máximos, junto a la abundante producción iconográfica y sonora producida en el primer y segundo períodos de su gobierno – es hoy profusamente recuperado por diversos lenguajes artísticos. Antiguas y nuevas imágenes pictóricas, filmicas y mediáticas que retornan sobre aquel movimiento de masas circulan por espacios tan impensados como festivales de cine y museos dedicados a muestras de vanguardia y en programaciones especiales o en series ficcionales de televisión. Esta visibilidad insistente se deja interrogar en principio desde los términos del debate actual sobre el populismo y su relación con la democracia; a la vez que los peculiares rasgos de hibridación de temporalidades, lenguajes y formatos ofrecidos por algunas obras.

Palabras-chave

Peronismo, visibilidade, arte, filme documentário

Abstract

Peronism of the 1950s – its ideas, achievements, its discursive formations and the figuration of its highest leaders, in combination with its abundant iconographic and sound production put out during its first and second gubernatorial periods – is profusely recuperated in the Argentine cultural present through various artistic languages. Old and new painted, filmic, and media images about this mass movement circulate through unexpected spaces such as film festivals, museums dedicated to avant-garde exhibits, and in special programs or fictional shows on television. This persistent visibility can be interrogated from the vantage point of current debates on populism and its relation with democracy, as well as concerning its peculiarly hybrid temporalities of languages and forms offered by particular works.

Politizaciones de una estética

Cuando una era se derrumba, la Historia se descompone en imágenes y no en relatos. W.Benjamin, Pasajes.

El peronismo, condensado en sus mitos y etapas históricas -el de los años cincuenta, sus figuras centrales, su ideario y realizaciones, su copiosa producción iconográfica y también las complejas y violentas circunstancias de su retorno en los setenta- es hoy profusamente recuperado por diversos lenguajes artísticos. Antiguas y nuevas imágenes pictóricas, fílmicas y mediáticas inspiradas en aquel movimiento de masas circularon recientemente por espacios tan impensados como un festival de cine y un museo dedicados a muestras de vanguardia, por escenarios teatrales y en series de ficción de los canales de televisión oficiales.¹

-
1. Varios documentales que con estéticas disímiles aluden al peronismo y de los cuales se ocupará este artículo, se exhibieron en el 9° Festival de Cine Independiente de Buenos Aires, Bafici, realizado del 3 al 13 de abril de este año. A la vez, en el marco del mismo Festival se proyectó *Perón. Sinfonía de un sentimiento*, de Leonardo Favio (1994-1998) en la retrospectiva dedicada a este realizador en el Museo de Arte Latinoamericano, MALBA. Simultáneamente, la televisión estatal presentó la virtualmente desaparecida segunda película de Solanas y Gettino *Actualización política y doctrinaria para la toma del poder* (1971), donde el viejo caudillo, entrevistado por los autores en su exilio madrileño, realiza en 240 minutos un repaso minucioso de las políticas de su gobierno derrocado 16 años antes. Por su parte, la programación del canal del Gobierno de la ciudad de Buenos Aires, incluyó una "sitcom" en clave paródica, *Mi señora es una espía*, creada y protagonizada por Andrea Garrote, Rafael Spregelburd, entre otras jóvenes figuras relevantes del off teatral. La serie transcurre en el inmediato posperonismo del '55 bajo la estricta censura impuesta por los golpistas

“Podemos decir de él lo que queramos. Proteo es inalterable a través de sus metamorfosis”, decía Martínez Estrada poco después de su destitución en la mitad de los 50s y desde su proverbial encono con ese régimen.² A partir de entonces, transformando la amenaza en profecía cumplida, multiforme y mutante, el peronismo no cesa de desafiar el tiempo irrumpiendo cada tanto en el espacio político y/o cultural a través de distintos géneros y versiones.

La multiplicación de producciones con esta perspectiva suele promover, en cada ocasión, interpretaciones que las relacionan con una más o menos solapada “operación” política, bajo el criterio, derivado del rechazo o la desconfianza que tradicionalmente despierta el peronismo, de ver cada obra como una maniobra.³ A mediados de los 90, por ejemplo, la coincidencia de la irrupción pública de voces testimoniales de la militancia de los 70s con una serie de manifestaciones artísticas centradas en su ícono más célebre, Eva Perón, condujeron a que éstas no se descifran en sí mismas, sino apenas como signos del retorno de una generación asociada al peronismo y políticamente marcada con el rojo de la violencia.⁴ Pero la simultaneidad de referencias con las que el peronismo emerge ahora – más allá de que nunca dejó de constituir un permanente y

a su mención, desde el punto de vista de un ama de casa egresada de la “escuela de espías femeninas” del movimiento y que cumple tareas de apoyo a la resistencia entre decorados que reconstruyen los interiores domésticos bajo el modelo de la “felicidad justicialista”.

2. E. Martínez Estrada, *¿Qué es esto? Catilinarias*, Buenos Aires: Ed. Colihue/ Biblioteca Nacional, 2005.
3. Cf. el análisis de A. Ballent del documental Perón de Favio comparado con la obra plástica de Daniel Santoro, en “La traición de las imágenes. Recuperación del peronismo histórico”, *Punto de Vista* 87, Abril 2007.
4. En aquel momento hubo varias novelas (una de ellas notoria, menos por la resonancia hagiográfica del título que por su repercusión editorial en varios idiomas: *Santa Evita*, de Tomás Eloy Martínez, 1995) y tres películas que coincidían en llevar su nombre como rótulo, pero diferían en su formato y en su visión del personaje (*Evita*, 1995, el musical de Alan Parker con Madonna; *Eva Perón*, 1996, la ficción semi-biográfica de Juan Pablo Desanzo con guión de Juan Pablo Feinman y el documental *Evita. La tumba sin paz*, de Tristán Bauer con guión de Miguel Bonasso) pasaron de manera más o menos simultánea por las carteleras de Buenos Aires.

productivo foco de inspiración literaria y de fórmulas críticas en registros tan mutantes como su objeto- se ofrece menos clara para asociaciones de índole ideológica o política con la coyuntura. En todo caso, su presente reaparición como experiencia estético-política y la visibilidad insistente de imágenes que lo tienen como referente, puede situarse aproximadamente en los inicios del gobierno Kirchner. También en el marco del debate sobre el peronismo y posperonismo trabajado por distintos ensayistas, de las políticas de corte popular y las remisiones a un ideario nacional con el que se identifica el propio gobierno y de las críticas de “populista” que recibe de parte de las posturas liberales. Es posible que la cuestión merezca una interrogación más extensa y considero importante el contexto que rodea la aparición de la obras, pero también que las condiciones y las características del enlace entre ambos pueden surgir de una mirada cercana a las obras mismas. Mi intención por lo tanto es realizar una aproximación a la propuesta formal y temática de algunos films documentales de circulación reciente, desde las sugerentes correspondencias que hay en ellos respecto de su referente y desde los procedimientos de hibridación de lenguajes, temporalidades y formatos como inscripción formal de la memoria del peronismo, cuyos elementos —que van de la Historia al mito y viceversa— continúan siendo pasibles de reapropiaciones y lecturas que llevan las marcas de cada presente en que aquellas se realizan.

Mis referencias centrales serán para *Pulqui. Un instante en la patria de la felicidad*, de Alejandro Fernández Moujan, que registra el proceso de construcción a escala de un avión “justicialista” realizada por el artista Daniel Santoro, cuya obra pictórica, inspirada desde hace una década en la iconografía mítica peronista, ocupa también un lugar destacado en el film.⁵ Y vinculados con *Pulqui*, el último documental de Fernando Solanas, *Argentina latente* último film de la trilogía que este realizador dedicó, desde el estallido social de 2001, a determinar las causas y responsabilidades procesistas y

5. *Pulqui. Un instante en la patria de la felicidad*, Argentina, 2006. Idea original de Marcelo Céspedes. Guión, cámara, montaje y dirección: Alejandro Fernández Moujan. Sonido: Jéssica Suárez. Producción: M.Céspedes, Cine Ojo.

menemistas del catastrófico deterioro económico social del país.⁶ Los relatos que en la película de Solanas se formulan en tiempo pasado para aludir al momento originario y fundacional de logros científicos y tecnológicos, puede ponerse en vinculación con el enunciado que sobre el mismo tema expone en un presente apasionado el film *Perón. Sinfonía de un sentimiento*, de Leonardo Favio.⁷

En cada caso se alude a un avión a reactor, suma de diseño y tecnología de punta fabricado durante el gobierno de Perón en 1947 (Pulqui I), perfeccionado en 1951 (Pulqui II) y “caído” como proyecto junto con su gobierno en 1955. Figura emblema entre otras máquinas de producción nacional o fetiche de aproximación a las grandes potencias -competía con el estadounidense Sabre F86 y el soviético Mig 15-, el avión “justicialista” se recorta en el discurso de la utopía industrialista y tecnológica en su condición de promotora de la transformación social emprendida por el peronismo, sentido utópico que es aludido de manera literal o figurada en los documentales mencionados.

En verdad, las máquinas voladoras, reales o imaginarias aparecían asociadas a las fantasías de cambio de principios de siglo pasado, cuando el pulso de la cultura en los países occidentales era, en palabras de Susan Buck-Morss, una corriente alterna de finales imaginados y de nuevos comienzos”.⁸ Los aviones y sus pilotos se convirtieron entonces en el fetiche predilecto de las artes visuales y de la ciencia ficción literaria en un viaje estético planetario que rozó

6. *Argentina latente*, Argentina, 2006. Dirección y Guión: Fernando Solanas, Producción: Cinesur/ Wanda Vision/ Les Films du Sud. Las anteriores fueron *Memorias del saqueo* (2002) y *La dignidad de los nadies* (2004). En su último documental Solanas se ocupa del quebranto sufrido por los recursos naturales, industriales, científicos y tecnológicos del país cuyo esplendor pretérito – o como indica el título del film, latente, a la espera de las decisiones políticas adecuadas para corregir lo descalabrado- son narrados por científicos, investigadores, trabajadores o estudiantes quienes resisten hoy en cada puesto con el motor de una memoria intacta.

7. *Perón. Sinfonía del sentimiento*, Argentina, 1994-2000. Guión y dirección: Leonardo Favio.

8. Susan Buck-Morss, *Mundo soñado y catástrofe. La desaparición de la utopía de masas en el Este y el Oeste*, Madrid: La balsa de la Medusa, 2004, p. 62.

la Argentina. Unida deficientemente por el ferrocarril, durante los festejos del Primer centenario de la revolución de Mayo en 1910 proliferaban diseños de la ciudad de Buenos Aires con proyecciones futuristas que despegaban el transporte de la tierra y plagaban ficcionalmente el espacio con artefactos aéreos de todo tipo.

La vanguardia estética de principio de siglo representó estos shows electromecánicos y les dio una organización plástica con visión de futuro, impulso utópico apropiado, como se sabe, por la revolución bolchevique y el fascismo italiano, que canalizaron esa energía hacia su proyecto político.

El peronismo, en plena posguerra, no conoció vasos comunicantes similares entre política y producción artística, pero dinamizaba su poder con el “suplemento utópico”⁹ que obtenía de la profusa circulación de imágenes filmicas que destinaba a la promoción tanto de su impulso productivista, como de la nueva relación hombre-máquina (relación que en términos deportivos, por ejemplo, era encarnada por el corredor argentino de Fórmula 1 Juan Manuel Fangio, con sus cinco campeonatos mundiales entre 1951 y 1956).

Daniel Santoro, artista plástico que proclama su filiación peronista, vuelve a aquellas fuentes con la convicción de que “el arte político argentino excluyó de su canon al peronismo, (movimiento que) tras diez años de su período fundacional dejó un repertorio iconográfico sólo comparable al que generaron las grandes ideologías del siglo XX”.¹⁰ Santoro compensa ese descarte con una decidida

9. La expresión es de Hubertus Gassner, para designar la producción de los artistas de la vanguardia soviética, en “The constructivists”, p. 299. Citado por Buck-Morss, en *Mundo soñado y catástrofe*, p. 83-84.

10. Daniel Santoro, “La mamá de Juanito y una leyenda del bosque justicialista”, en *Mundo peronista*, Buenos Aires: Ed. La Marca, Suter, Cine Ojo, 2006, p.48 . Santoro explica que el arte del peronismo se nutrió en el de esas ideologías, “desde la gráfica modernista del fascismo italiano y del constructivismo soviético hasta las hogareñas campañas del confort norteamericano de posguerra. Si a esto sumamos los trágicos registros de bombardeos, iglesias en llamas, lutos obligatorios, amputaciones y momias itinerantes, el conjunto es abrumador e ineludible. Sin embargo, tal vez cumpliendo los artículos del decreto (se refiere a la ley de la dictadura militar de 1955 que prohibía el uso o tenencia de cualquier imagen o símbolo que aludiera al gobierno depuesto) , la mayoría de nuestros pintores ignoraron aquel período”. *Ibid.*

reinterpretación: figuras célebres del arte de izquierda, como las de Juanito Laguna y Ramona Montiel, el niño abandonado en un basural y su madre prostituta de una de las series sociales de Antonio Berni de los 60s, son retomados en su obra como parte del paisaje posperonista de pérdida y exclusión.¹¹ O emprende otras performances reparadoras, como la que monta con la figura del Pulqui II para exponer la transición que va del avión justicialista como objeto en el mundo, a representarlo como modelo de las vías posibles de imaginación en el presente. Una operación que podría entenderse como retrospectiva –podría decirse, restitutiva- en el objetivo de reunir arte y política bajo ese signo ideológico.

En esta dirección, el avión “justicialista” es una figura idónea para establecer aquí un enlace entre los documentales mencionados, ya que el rol indeciso entre metáfora y objeto de referencia que adquiere en sus representaciones -uno de ellos incluso lleva por título su nombre y lo ubica en el centro del relato-, revela pistas sobre procedimientos formales abiertamente disímiles de autores que parten de un umbral ideológico afin en relación al peronismo.

Michael Renov menciona las cuatro tendencias que engloban las retóricas/estéticas del documental, en cuanto a principios de construcción, funciones o efectos y que obviamente implican las poéticas y/o políticas específicas del género, en cuanto a las “modalidades del deseo e impulsos que alientan el discurso documental”. Tales tendencias serían: Registrar/revelar/ preservar; persuadir o promover; analizar o interrogar; expresar.¹² Difícilmente pueda adscribirse las películas aludidas a una sola de estas categorías (Renov es conciente de la rigidez de las taxonomías, y relativiza la

11. “(Es extraño) que Antonio Berni haya elegido borrar los rastros de aquel movimiento de masas, rastros con los que seguramente se cruzó buscando por el conurbano bonaerense chapas y residuos para sus excelentes obras de montaje. Sospecho incluso que Ramona Montiel fue peronista y que en algún rincón de su habitación guardaría un altarcito dedicado a Evita. ¿O acaso era una rara prostituta marxista-leninista?”, *Ibid.* P 4.

12. “Towards a Poetics of Documentary”, en Michael Renov ed., *Theorizing Documentary*, New York: Routledge, 1993 (p.21).

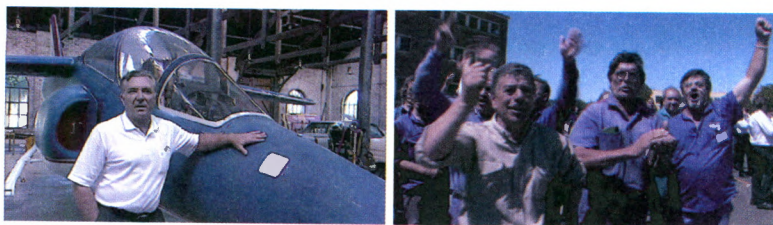
suya admitiendo “fricciones, sobreposiciones, incluso mutuas determinaciones” en la práctica documental): la de Solanas analiza e interroga, pero desde el motor de una persuasión; Favio construye con *Perón* una obra dentro de las cláusulas del film de propaganda política (su documental nació como “encargo del poder”, en el estilo de los realizadores angloamericanos durante la segunda guerra)¹³, pero es innegable la fuerza expresiva del resultado; Fernández Moujan ejecuta un equilibrio delicado entre el registro revelador y la potencia poética de su objeto, sin resignar –igual que los otros autores–, la operación “ética, emocional y demostrativa”¹⁴ que subyace en el documental ideológico o político.

13. El documental se inició en 1994 como un encargo del por entonces gobernador bonaerense Eduardo Duhalde, con fondos de la Fundación Confederal, para estrenarlo al año siguiente en conmemoración de los 50 años del 17 de Octubre de 1945. Pero la obsesividad creativa de Favio precisó varios años hasta lograr esta serie documental, que recrea desde su punto de vista la figura pública y los acontecimientos políticos nacionales e internacionales que giran alrededor de la figura de Juan Domingo Perón y el movimiento peronista. Para este propósito Favio logró reunir documentos de archivo visuales y sonoros notables, entre ellos una filmación casera del festejo de casamiento de Perón y Evita, provista por la colección privada de la familia. Con un discurso audiovisual complejo, combina diversas tecnologías que intervienen las imágenes de archivo y otros materiales históricos con animaciones, ralentis, superposiciones (una mezcla *kitsch* vanguardista surcada por pájaros agoreros, vacas agonizantes, una paloma blanca que surge de las manos de Evita durante su discurso más virulento, entre decenas de emblemas justicialistas y fondo de coros que transfiguran la marcha de ese movimiento con acordes de Aída, de Mozart, Víctor Heredia y Vangelis), y el agregado de inserts con pasajes ficcionales en las que participan dobles especialmente seleccionados a través de exhaustivos castings por su parecido con personajes históricos, - incluidos Perón y Eva- Su duración final es de cinco horas, cuarenta y seis minutos, en un formato de miniserie de seis capítulos. Una vez finalizada, circuló por espacios alternativos (universitarios, sindicales, centros culturales). Antes de su inclusión en la retrospectiva de Leonardo Favio organizada en el Malba durante el 9º Bafici, se proyectó en la televisión privada en 2002 y en la estatal en 2006.

14. Bill Nichols, *Ideology and the Image: Social Representation in the Cinema and other Media*, Bloomington: Indiana Press, 1981. Citado en M. Renov, *Theorizing Documentary*, op.cit.

Solanas y el destino

En *Argentina latente*, la fabricación de este avión -y del final impío de ese proceso- es un dato específico dentro una serie de relatos de signo dramático sobre la industria tecnológica nacional, narrados por personajes relacionados íntimamente con la historia referida, sea por haberla protagonizado en el pasado o por adherir a un legado y resistir contra toda adversidad su aniquilación. “Fue el primer reactor fabricado en el hemisferio sur y el 8vo. en el mundo, que nos puso en el nivel de Francia...”, explica hoy el ingeniero Francisco San Martín desde el espacio que resta de la Fábrica militar de aviones en Córdoba, provincia que fue tradicionalmente desde la década del 40 centro de industrias e investigaciones metalmecánicas. Su voz agrega datos y precisa información estadística sobre las versiones sucesivas y perfeccionadas del Pulqui -estrella connotada de la empresa entre otros aviones comerciales, el “Gaucha”, el “Pampa” etc.-, apoyada en documentos escritos e ilustradas con imágenes de archivo cuya simultaneidad contrasta una escena de evolución con su interrupción abrupta: la venta sin condiciones, de planos, planes, hombres e ideas a la Lockheed, propietaria desde hace más de una década de la fábrica y sus pertenencias. “Esta fábrica fue la más grande de Centro y Sudamérica, tuvo diez mil empleados, decenas de ingenieros, investigadores y laboratoristas propios. Fue una industria genuina. Ahora quedó como taller de mantenimiento de aviones. La Lockheed Martin no necesitó invertir nada, se le traspasó todo, instalaciones, personal capacitado, todo. El Estado le dio todas las patentes intelectuales de la fabricación, todos los desarrollos de los aviones, el “Pampa” incluido. Porque ahora el ‘Pampa’ es de la Lockheed. Esta industria no puede ser para nosotros. Así se reprogramó”, remata el Ingeniero cuyo testimonio es prolongado por las reflexiones en *off* de Solanas acerca de éste y de otros ejemplos planteados en su documental, para demostrar su tesis sobre “la capacidad de Argentina de cumplir objetivos tecnológicos complejos”, pero a la cual “resabios de su colonización mental le impiden generar un proyecto estratégico propio”.



Con este universo de alta complejidad de la fabricación tecnológica, abrumador tanto por la densidad material de sus productos -turbinas, chasis de motores, piezas hidráulicas, locomotoras, barcos, aviones, etc.- como por las leyes de abstracción (o prejuicios de impenetrabilidad) del pensamiento que los edifica, Solanas construye un documental que en lo formal reitera los recursos visuales y retóricos empleados en los films anteriores de su trilogía (me atrevería a decir de sus primeros documentales políticos, sin la impronta de activismo militante de éstos): un discurso fuerte, denunciante y didáctico a la vez, sostenido oralmente por su propia voz *off*, y rubricada por carteles que anticipan o anclan el sentido de lo que ofrecen los testimonios sucesivos e imágenes de factura impecable. Mientras su alegato se ubica en el centro del sistema, la escena visual alterna sucesivamente las geografías, los paisajes, los problemas, las áreas de producción y con ellas, la intervención de testigos y protagonistas. Con tales piezas formales construye narrativamente ese mundo “duro” casi como un oximoron, según las reglas conmovedoras del drama clásico de auge y caída. Dentro de esa trama argumental, el trayecto del Pulqui resume, a escala, un sentido que Solanas tensiona entre el cumplimiento de un destino aciago y la firmeza de una determinación hacia el futuro. Un ejercicio de memoria de esplendores pretéritos, como prueba de una hipótesis de restauración ulterior.¹⁵

15. Cada determinación personal es presentada como expresión de una recuperación colectiva, de una emancipación (de una santificación se diría) del pueblo. De inspiración moderna, en el pensamiento de Solanas lo popular se transforma en un destino político. Así, la “utopía de los pueblos originarios” - que en América latina tuvo una reflexión propicia en los populismos del siglo XIX, el de los caudillos provinciales, y en el XX, el de los caudillos nacionales - alienta el discurso anticolonialista de sus documentales desde *La hora de los*

Favio y el pasado como presente

“No es cuestión de adoptar sino en algunas circunstancias de adaptar. Y en otras, de crear. Porque la suprema condición del arte de conducir a los pueblos es precisamente la creación. Y para crear hay que someterse a las circunstancias naturales del hecho que uno pretende crear. Y eso es fundamental...”
J.D.Perón, en *Actualización política y doctrinaria para la toma del poder* (Solanas y Getino, 1971)

La temporalidad con la que Leonardo Favio inscribe el universo de las realizaciones peronistas en *Perón. Sinfonía de un sentimiento*, en cambio, por la índole misma de su enunciación, se formula en presente. O dicho de otro modo, en un “tiempo impuro”, donde imágenes de redención reemplazan cada punto de vacilación o catástrofe de la historia, a partir de la extraordinaria manipulación de materiales y de reelaboración de documentos visuales para construir esta pieza maestra de anacronía.¹⁶

En la primera parte del film (y al cabo de la batería de recursos que resumen en menos de una hora los acontecimientos del mundo y del país desde la guerra de 1914 en una palpitante invención visual y sonora que tiene su climax con el 17 de octubre del ‘45) las políticas productivistas y de reivindicaciones sociales y culturales del primer gobierno de Perón se mencionan a través de las obras puestas en ejecución con una locución en *off* que las expone del mismo manera que la propaganda oficial gráfica de aquel régimen en los 50s, la

hornos y culmina en Argentina latente con sus postulados intactos (aquellos sobre la “necesaria comunidad de naciones latinoamericanas”), bajo la misma lista de liderazgos históricos de San Martín y Bolívar a Allende y al Che, incluyendo a los que levantarán estas banderas en el siglo XXI.

16. George Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005. Este autor despliega conceptos centrales sobre el anacronismo en el arte y también su relación con la idea misma de la historia como construcción de intrigas, como forma poética o incluso como forma retórica del tiempo explorado, que resultan muy pertinentes con los procedimientos de Favio en esta película, con su extraña conjunción de documental, ficción, historia y apasionada declaración política.

enumeración en presente.¹⁷ (En rigor, el segmento tiene un montaje anacrónico, ya que el sentido de aquellas políticas es explicado previamente por Perón a través de una entrevista realizada en 1971, y en la que el caudillo expresa en presente lo sucedido hacia veinte años)¹⁸. Cada misión constructiva es nombrada con un *se* impersonal, que remata un verbo en su forma intransitiva (verbos dinámicos y repetitivos, como en el discurso de propaganda): *se* hace..., *se* construye..., *se* edifica..., *se* traza..., *se* levanta... etc., en una enumeración interminable de obras cuyo tipo de expresión gramatical sugiere un agente de participación difuso porque sólo apunta a destacar la acción cumplida. Así, los logros resultan potentemente atribuidos a un régimen, a un sistema más que a un líder, si bien su palabra e ideas se presentan como sostén de esa ilimitada efervescencia creadora: su conducción (la voz, los matices, la elegancia oratoria del “efecto Perón”, según lo define Horacio González) asoma como la materia abstracta de un resultado, mientras su realización se enuncia con frases afirmativas, “frases que *atestiguan*”.¹⁹

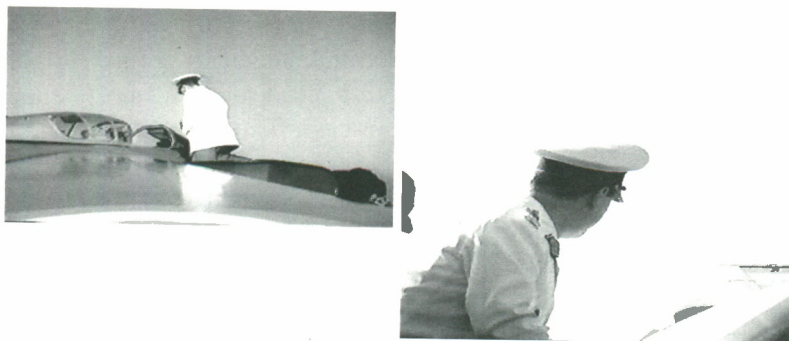
El inicio de la serie, dedicado a la industria pesada y los adelantos tecnológicos (petróleo, minas, gasoductos, diques, aeropuertos, energía atómica con reacción termonuclear controlada,

17. Véase por ejemplo la voluminosa publicación *La Nación Argentina Justa, libre y soberana*, edición oficial de 1950 “en el año del Libertador General San Martín” (800 páginas), donde se realiza un pormenorizado informe de las políticas en curso. Su concepción visual es recogida en *Perón mediante. Gráfica peronista del período clásico*, de Guido Indij, Buenos Aires: La marca editora, 2006.

18. En la cita, Perón presenta las medidas tomadas en su primer gobierno como una cadena de medidas y consecuencias: “El desarrollo es como el apetito, que viene comiendo”, dice como introducción a una explicación concisa (atenta a “cuatro factores de progreso: producción, transformación, distribución y consumo”, explica), en la que emplea indistintamente verbos en presente y en pasado. Este y otros segmentos similares incluidos en el film de Favio pertenecen a la larga entrevista realizada en Madrid por Solanas y Getino en 1971 y que figuran en el documental *Perón. La revolución justicialista*, extraviado desde hace mucho tiempo y recientemente recuperado y exhibido por Fernando Martín Peña y Fabio Manes en canal 7 en su ciclo sobre documentales de los setenta durante el mes de abril.

19. Horacio González, en *Restos pampeanos*, Buenos Aires: Colihue, 2000 (p.340).

etc.) ofrece el antecedente —enfático en su cualidad fundacional y en la fuerza de su construcción como un *ahora*— del relato de los tiempos de extravío y de pérdida que presenta el documental de Solanas. Incluido el pasaje dedicado a la fabricación de aviones (“*se crea el IAME, complejo compuesto por diez fábricas con nueve mil operarios calificados, cuya evolución arrolladora produjo 200 aviones biplaza, cien aviones Colkin...*”, etc.) en la que el Pulqui a reacción, igual que cada elemento significativo en una sinfonía, único y a la vez integrado al conjunto, es presentado como “la maravilla de la audacia y la técnica con la que argentina *se pone* a la vanguardia mundial de ese tipo de desarrollo y *es* uno de los países del mundo que vuela sus propios aviones a chorro”.



Las imágenes refuerzan el envión transhistórico de la voz *off* con retazos de invención actual incrustados en la experiencia de origen: planos muy cercanos de Perón admirando el fuselaje del Pulqui, o subiendo con expresión satisfecha a la cabina de la maravilla técnica como un Howard Hughes criollo ante uno de sus juguetes aéreos, son parte de la “reconstrucción documental” con la que Favio duplica la emoción del registro y le imprime una actualidad incesante sin perderse nunca en el simulacro. Su visión sacramental del pasado peronista apuesta fuertemente al aura de los archivos escritos, visuales y sonoros que recolectó masivamente sobre ese movimiento, pero aplica a esos materiales todo el arsenal de los recursos del cine para llevarlos a un verosímil que eterniza pasionalmente la historia.



“¿Cuál será el soporte sobre el cual se escribe la historia política? ¿Qué elementos nos auxilian cuando intentamos resucitar su dramaticidad? ¿En qué documentos nos afirmamos para construir un relato? ¿Por qué la película se inicia diciendo que es un documental?” se interrogaba al respecto Gustavo Nahmías en el ensayo que hace algunos años dedicó a *Perón... en Confinés*.²⁰ La respuesta parece evidente: el soporte de la operación documental de Favio sobre la historia política del peronismo, referida con el dramatismo de un canto pasional, es la lengua del mito. No me extenderé aquí sobre esta noción tan fácil de nombrar como complicada de definir, pero su mención vale para insistir en que precisamente el uso del pasado presente, el atrás-adelante del tiempo de la imaginación mítica para volver sobre los hechos de la historia (que aludimos más arriba con el sólo ejemplo de la insistencia del uso del intransitivo en el texto off , pero que incluye el empleo de un

20. Gustavo Nahmías, “Mito y dramaturgia sacramental en la interpretación histórica”, *Confinés* N° 13, diciembre de 2003. Véase del mismo autor “Memoria y política: el caso Favio”, en *La memoria en el atril. Entre los mitos de archivo y el pasado de las experiencias*, de Horacio González (comp), Buenos Aires: Colihue, 2005, donde en sendas entrevistas, los Jefes de producción de Perón. Sinfonía del sentimiento (Víctor Bassuk y Javier Leoz productores del film describen los pormenores de la reconstrucción de los materiales visuales y sonoros de archivo que realizó Favio, junto a la utilización de dobles para reforzar la representación visual de Perón, de Eva y otros personajes de su entorno político y sindical.

arrollador repertorio de figuras de intervención en la imagen y el sonido), enlaza paradójicamente el impulso documental de Favio con la invención visual del plástico Daniel Santoro.

Alas de la patria

“El peronismo crea siempre esa tensión
entre realidad y ficción”

(Daniel Santoro, en *Pulqui. Un instante
en la patria de la felicidad*)

El documental peronista de Favio con un verosímil atravesado por el arte del simulacro encuentra su lugar en el Malba, mientras el proceso de construcción a escala del avión Pulqui II para una instalación de museo —la que realizó Daniel Santoro en el museo Caraffa, de Córdoba— es registrado por imágenes que siguen fielmente los pasos de esa inspiración. Y en este pasaje a la museificación de estéticas ligadas al peronismo, se revelan también formas diversas —o inversas— tanto del documental, como de las relaciones que entablan las imágenes de distinto origen entre sí y con su referente histórico político. Para Michael Renov, este tipo de experiencias mixtas da al género la ocasión de “medirse con una experiencia y de retrabajarla en el nivel de imágenes (disímiles) y de sonidos (que las acercan en lo temático).”²¹

Pulqui. Un instante en la patria de la felicidad podría caracterizarse en principio dentro del subgénero documental de estatuto incierto o indecidible en lo autoral o en su mismo contenido, en la medida que se construye, en principio, como una vigilancia sistemática de las etapas que atraviesa una obra escultórica hasta su presentación en una galería artística. Alejandro Fernández Moujan evita la flexión más o menos habitual del documental “de arte” miméticamente adherido a otro lenguaje y del contacto de las imágenes

21. Op. cit., p. 34.

filmicas con el “mundo peronista” de Santoro, se descuelga la crónica de una moral y de una disciplina sostenida en una mutua obsesión .

La idea de seguir de comienzo a fin las fases de un proceso creativo es similar a la de su film anterior, *Espejo para cuando me pruebe el smoking* (2005),²² en la que acompañó al escultor Ricardo Longhini durante la elaboración de obras realizadas con elementos recogidos por este artista después de la sublevación popular de diciembre de 2001 (perdigones, cartuchos servidos, piedras, cápsulas de gas, etc.) y con despojos y descartes que arroja la realidad en sus márgenes. En ese doble proceso de producción de sentido el documental de AFM lograba, según escribió Eduardo Grunner, afianzar su autonomía de “film político en segundo grado (...) al elaborar lo trabajado por Longhini como capas superpuestas (...), al explorar otras dimensiones de lo político incluídas en la obra”. Y esa otra dimensión, enfatizaba Grunner, “está constituida (en la película) por la tensión entre dos posiciones aparentemente contradictorias: la de la intimidad y la distancia” con el material filmado.²³

Sostener ese equilibrio virtuoso es sin duda una conquista preciada para un documental que siempre ensaya afirmar su “voz” (voz no fónica sino expositiva, narrativa) en relación a su objeto y en *Pulqui* no deja de poner en práctica aquellas consignas de sutil emancipación. La cuestión es hasta qué punto el film de AFM se deja habitar por el tema (es decir, cede en intimidad), mientras el movimiento filmico establece distancias al extraer sutilmente su propia cosecha de sentidos de los espacios recorridos, del proyecto colectivo, del mundo locuaz de Santoro, hasta apoderarse de su ritmo y de su “tono”. Y terminar instalando en paralelo, -por un natural movimiento metonímico - el trayecto del propio documental con las alternativas sucesivas de entusiasmo, fracaso y recuperación vinculadas a la utopía

22. La producción de este film, como la de *Pulqui*, es de Marcelo Céspedes, para Cine Ojo. *Espejo...* se estrenó en septiembre de 2005 y la obras de Longhini se exhibieron en el Centro Cultural Recoleta en octubre del mismo año. Véase el catálogo de la exposición, *Ricardo Longhini, Obras 2000-2005*, Buenos Aires: Asunto Impreso ediciones, 2005.

23. *Ibidem*, p.69.

de “hacer volar” a la réplica construida del avión justicialista. Un tejido de evidencias y relaciones, en suma, que recuerdan la distinción de Pasolini entre el cine de prosa que oculta los elementos que lo constituyen y el cine de vuelo poético que entabla relaciones libres con su referente hasta crear con él “otra cosa”.

El avión Pulqui II es una figura extraída del imaginario hiperbólico sobre el primer peronismo que Daniel Santoro reelabora en su obra plástica de la última década. Ni maqueta ni imitación, el proyecto consiste en la idea de construirlo como objeto en escala 2:1 en relación al original, idea rematada por la ocurrencia bizarra de hacerlo “volar”. “El Pulqui es un objeto heroico, un objeto mitológico de la tecnología nacional”, dice Santoro de su objeto, frase que tiene la pasión animista de Favio, y a la vez resuena como variante estética del testimonio del Ingeniero San Martín sobre su existencia técnica en *Argentina latente* de Solanas. Aunque los datos de su invención y de la técnica espacial comprometida, ceden aquí a la imagen detenida sobre ese punto fugaz de la historia en el que su existencia y su desaparición -coincidente con la caída del gobierno peronista-, arman en torno a ese avión el relato del mito. Un relato que remite a los orígenes y que Santoro densifica con nociones que reúnen tecnología, nación y naturaleza en un cóctel sostenido por un barroco simbolismo visual, apuntalado por una voz del olimpo literario como la de Hölderlin: “La más ansiada ternura, condenada a un ayuno eterno./ Lo que amamos no es más que una sombra./ Para mí, la Naturaleza tan amiga murió/ con los sueños dorados de mi juventud./ ¡Pobre corazón, en aquellos dichosos días/ nunca te sentiste tan lejos de tu verdadera patria./ Por más que busques, nunca volverás a encontrarla;/ consuélate con verla en sueños!”²⁴ Esa patria soñada de la felicidad peronista y de su caída ominosa es la que una y otra vez representan con clima onírico las telas de este artista.

24. Presentación de la exposiciones de Daniel Santoro *Un mundo peronista*, en el Centro Cultural Recoleta (2001) y *Leyenda del bosque justicialista*, en Galería Palatina (2004).

A esa patria se ingresa como en trance en la película de AFM, con imágenes animadas de los bosques pictóricos de inspiración romántica de Santoro (Arnold Böcklin, Caspar Friedrich entre las citas más evidentes) y guiados por Evita que se interna en él de la mano de una niña escolar de delantal blanco, ambas como íconos soñantes o soñados. Con el poder de escisión visual y sonora del medio, la secuencia inicial del film es pura síntesis y ensamble de lenguajes: el paisaje boscoso imita el original pictórico, mientras imágenes de archivo de Perón en el vuelo inaugural del Pulqui sobreimprimen sobre aquel su despegue silencioso; desplazado, el *off* entusiasta del locutor original describe la escena sobre el montaje ágil de ciudades justicialistas de distintas telas de Santoro (con sus edificios emblema indecisos entre el aspecto de una ciudad florentina o la abstracción moderna y ominosa de De Chirico), sobrevoladas siempre por el avión. Planos aéreos por lo tanto alternan puntos de vista y perspectivas en contrapunto con sucesivas escenas de archivo (la felicidad de centenares de niños en los mundos liliputienses que Evita armó a su escala) y su reproducción pictórica.

El documental de AFM define así de entrada su posición, su “operación” como define Ranciere al encadenamiento en cine de imágenes que tienen que ver con regímenes diferentes: “operaciones de la forma para establecer relaciones entre lo decible y lo visible, maneras de jugar con el antes y el después, la causa y el efecto.”²⁵

Una vez planteado inicialmente el régimen de encadenamientos, concordancias y diferencias entre las imágenes de una y otro origen, comienza el itinerario actual de producción -de reproducción- del OVJ, del “Objeto Volador Justicialista” como designa al avión Santoro en un pasaje del film. En el proceso, emergen dos espacios y sendos sistemas de producción del arte: el trabajo solitario en el estudio del artista, pura libertad de invención mítica. Allí donde Santoro boceta, dibuja, borra, corrige y avanza en los trazos pictóricos del avión sobre la tela o, en control absoluto de sus mitos

25. Jacques Rancière, *Le destin des images*, Paris: La fabrique editions, 2003, p.14.

íntimos (en sus paisajes peronistas no hay pueblo, sólo emblemas, instituciones, líderes rodeados de lógicas de la cábala y niños), rebosa de objetos el *kitsch* doméstico de “felicidad peronista”, o agrega pinceladas que acorazan los delantales de escolares enlutados y perdidos en la intemperie de bosques sombríos. Por otro lado, está el lugar de la gestación colectiva. La vía del mito se transfiere a la de la técnica cuando se traspasa el portón del taller de Valentín Alsina (taller del veterano maquinista del Teatro Colón Miguel Biancuzzo) donde los pesos, medidas y proporciones, maquinarias y herramientas pesadas reemplazan pinceles y pinturas. Las contradicciones, marchas y contramarchas de la producción artesanal del Pulqui debe negociar cada paso entre las ideas, el cálculo material de su aplicación, el compromiso de los ejecutores y el reparto de responsabilidad entre especialistas.

Maniobra, clima, fijación obsesiva con los avatares de la obra similares a los de la gestación de un film. El documental finalmente construye su propio sesgo reflexivo a través de las etapas de la construcción del Pulqui, - diseño, cálculos, esqueleto, piezas, montaje-, del desafío de hacerlo volar, de los fracasos y recomienzos hasta llegar, “como objeto caído” a ocupar su lugar en el museo²⁶, o ser finalmente suspendido en el espacio central del Abasto durante el 9º Festival Internacional de Cine Independiente en abril pasado.

Poéticas y políticas de la *forma* documental, que a la vez hacen lugar a lo político con los signos de la realidad. AFM matiza el proceso (mimético) del registro con el énfasis en una figura temporal, la repetición. Cada viaje al taller es idéntico al anterior, pero en cada uno de esos sucesivos traslados la cámara, en ejercicio de su autonomía, deja ingresar un paisaje devastado – paisaje humano, de cambiantes pirámides de cartoneros desplazándose entre el tráfico de Puente Alsina sobre carros de tracción a sangre; y paisaje material, con los signos de las ruinas en aquella barriada antes industrial.

26. La exposición realizada en el Museo Provincial de Bellas Artes “Emilio Caraffa” en Octubre de 2005 se tituló “Utopía justicialista, con un objeto caído”, consistió en la obra pictórica y la instalación del avión Pulqui, restaurado del aterrizaje forzoso tras su vuelo en el aeródromo de la República de los Niños, en la provincia de Buenos Aires.

Entre lo mítico y lo profano

Estos documentales no intentan agitar ni reponer el peronismo. Sino que hacen un ejercicio indispensable de revisión y/o de interpretación histórica, sea formulando preguntas drásticas sobre las condiciones histórico políticas que pesaron para torcer las hechuras innovadoras del pasado (el relato laico de Solanas). O volviendo sobre ese pretérito con relatos de *afección*, con el lenguaje intemporal pero apasionado del mito (Favio, Fernández Moujan/Santoro), cuyo montaje audiovisual constituye siempre un desafío a las formas. Lenguaje que en los autores mencionados se nutrió de recursos, formatos y elementos nacidos de la significativa inspiración visual y simbólica del primer peronismo. Aunque es sabido que esa producción nunca fue honrada precisamente por el terreno del arte.

Las tres experiencias estéticas documentan zonas de ese esqueleto mítico: el movimiento nacional y popular. Juegan a la vez culturalmente, *míticamente*, con un tiempo “intemporal” (el que contendría el Inicio de una historia y el sentido abarcador de esa historia ahora), y un tiempo moderno profano: el presente político, inmanente, abierto. Entre esos dos horizontes estos ensayos de retroperonismo por vía del arte que citan la figura de un pájaro mecánico, de un vuelo imaginario del pasado sobre nosotros, abren interrogantes sobre el propio estadio de la relación entre estética y política en nuestra actualidad, y específicamente en la actualidad del documental. ¿De qué dan cuenta estas poéticas? ¿De una vigencia política? ¿De una memoria popular? ¿De un reencuentro con determinados significados de lo nacional que hasta hace pocos años flotaban en una bruma de la historia? ¿De una transmisión que articula un pretérito para las nuevas generaciones?

La marcada visibilidad en la escena cultural de una *estética peronista* filmica y mediática, emerge paradójicamente en un tiempo de crisis en los mundos simbólicos y en las identidades de la política, crisis evidente también en el peronismo. ¿Cómo interpretar en estas circunstancias el movimiento creador de volver al mito con los procedimientos estéticos del mito? De Walter Benjamin se podrían inferir dos respuestas para esta incertidumbre: el arte sería el

mensajero moderno encargado de despedir una historia intensa, es su duelo. Pero también el lenguaje artístico muchas veces es una contestación anacrónica, crítica, que permite discernir lo que en realidad tiene lugar *ahora*.

Sin caer en el fácil relativismo posmoderno (mercado, consumo, espectáculos de masas, audiencias cautivas, modas retro), la pregunta lleva a pensar en la fuerza cultural del propio peronismo, que permanentemente reabre cuestiones y siempre desafía en busca de una legitimidad que la cultura y el arte oficial antes y ahora trabajosamente le conceden. Desde esta última mirada el *retroperonismo* – la retrospección del peronismo que realizan estos documentales – se descentra de esa dimensión de corte posmoderno, para expresar en cambio una ética posible: la de las preguntas críticas que promueve.

Bibliografía

- BENJAMIN, Walter. *Libro de los Pasajes*, Madrid: Ed. Akal,. 2005.
- BUCK-MORSS, Susan. *Mundo soñado y catástrofe. La desaparición de la utopía de masas en el Este y el Oeste*, Madrid: La balsa de la Medusa, 2004.
- DIDI-HUBERMAN, George. *Ante el tiempo*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- GONZÁLEZ, Horacio. En *Restos pampeanos*, Buenos Aires: Colihue, 2000.
- MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel. *¿Qué es esto? Catilinarias*, Buenos Aires: Ed. Colihue/Biblioteca Nacional, 2005.
- NAHMÍAS, Gustavo. “Mito y dramaturgia sacramental en la interpretación histórica”, *Confines* N° 13, diciembre de 2003.
- _____. “Memoria y política: el caso Favio”, en *La memoria en el atril. Entre los mitos de archivo y el pasado de las experiencias*, de Horacio González (comp), Buenos Aires: Colihue, 2005.
- NICHOLS, Bill. *Ideology and the Image: Social Representation in the Cinema and other Media*, Bloomington: Indiana Press, 1981.

RANCIÈRE, Jacques *Le destin des images*, Paris: La fabrique editions, 2003.

RENOV, Michael. "Towards a Poetics of Documentary", en Michael Renov ed., *Theorizing Documentary*, New York: Routledge, 1993.

SANTORO, Daniel. *Mundo peronista*, Buenos Aires: Ed. La Marca, Suter, Cine Ojo, 2006.

Acúmulos e vazios da pesquisa sobre o rock argentino

ADRÍAN PABLO FANJUL
FFLCH/USP

Resumo

Com base em um amplo levantamento em centros de pesquisa e bibliotecas universitárias argentinas, apresenta-se um panorama da recepção crítica do rock argentino no meio acadêmico, em diversas áreas de conhecimento. Os resultados mostram que a crítica gera em torno do movimento uma “tradição em formação”, com eixo nas ciências sociais e da comunicação e com os seguintes traços predominantes: abordagem do rock fundamentalmente como delimitador de “identidades sociais” de diverso tipo, periodizações do gênero em paralelo com as mudanças nos regimes políticos, consideração exclusivamente temática e conteudística de suas letras. Tentamos demonstrar que esses traços concorrem para uma delimitação do rock como fenômeno exclusivamente da mídia de massa, que coloca em segundo plano sua função estética e sua vinculação com outras séries artísticas.

Palavras chave

rock argentino, crítica cultural, crítica de arte, discurso

Abstract

Based on a comprehensive study developed in research centers and Argentine libraries, a panorama about the critical response regarding the Argentine rock in the academic circles has been traced in several different fields of knowledge. The results show that the criticism has generated a “developing tradition” about the movement mainly in the Social and Communication Sciences and it has presented the following predominant traits: approaching rock essentially as a determinant of several kinds of “social identities”, periodization in the genre following the political regimes and sole consideration of the theme and content of the lyrics. We have tried to demonstrate that these traits contribute to a delimitation of rock as an exclusive phenomenon of the mass media, which relegates its aesthetic function and its relationship with other artistic series to secondary importance.

Keywords

argentine rock; cultural criticism; art criticism; discourse

Introdução

Este trabalho tenta mostrar um “estado da arte” da pesquisa acadêmica e crítica sobre o rock da Argentina no seu próprio país. Está baseado em uma ampla pesquisa bibliográfica realizada em bibliotecas, acervos e centros de pesquisa em diversas áreas de conhecimento, nas principais cidades da Argentina, para a qual contamos com financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). No levantamento foram revisados mais de 60 trabalhos, incluindo dissertações de mestrado, trabalhos de conclusão de graduação, teses de doutorado, livros, capítulos e artigos em revistas científicas, muitas delas de circulação limitada a uma região específica desse país.

Trata-se de uma leitura crítica e orientada por uma pergunta central de pesquisa: qual tem sido a reflexão sobre a dimensão verbal no rock, especificamente sobre as discursividades que produzem sentido na sua materialidade lingüística? Cremos que esse fio condutor, consequência do interesse específico com que, como estudiosos das discursividades urbanas da Argentina, aproximamo-nos do rock desse país, dá pertinência a este trabalho, no sentido de ele não ser uma soma de resenhas.

Quanto ao objeto “rock argentino”, seria contraditório começar definindo-o, logo em um artigo que se propõe a descrever como ele é recortado pelas ciências humanas e pela crítica. Com efeito, o mais substancial das possíveis definições será mostrado ao longo do texto. Porém, prevendo um leitor não imerso na cultura argentina contemporânea, começaremos esclarecendo sucintamente que, enxergado quer como gênero da música popular urbana, quer

como o movimento sociocultural constituído pelo seu público e seu espaço de circulação, trata-se de um dos fenômenos culturais de maior abrangência e permanência desse país nos últimos quarenta anos. Cremos que sobre isso não haveria divergência entre os múltiplos pontos de vista aos quais faremos referência aqui.

Tentaremos demonstrar que, na recepção crítico-investigativa desse fenômeno, apesar de não haver uma tradição que intervenha como modelo forte de referência, pode perceber-se o predomínio de uma abordagem fincada em categorias da Sociologia e dos estudos sobre meios de comunicação, acompanhada de algumas constantes, como a periodização em relação aos regimes políticos e a leitura conteudística, que deixaram a dimensão discursiva como um campo pouco explorado.

1. Uma leitura motivada

É importante levar em conta que, ao fazer a proposta de observar como o discurso acadêmico argentino recorta o objeto “rock nacional”, é nosso olhar de observador que instaura esse lugar de encontro. Não há um trabalho preexistente ao nosso que tenha assumido essa tarefa, e também não houve até agora grandes espaços de encontro multidisciplinar sobre o tema do rock argentino que debatessem o assunto ou ao menos oferecessem um panorama menos motivado pelo olhar de um determinado pesquisador. É importante levar em conta, precisamente, que atua no nosso trabalho a perspectiva de alguém que pesquisa a partir de um campo determinado das ciências humanas, a Lingüística, e mais especificamente os estudos discursivos. Não duvidamos de que essa procedência é eficaz sobre o modo em que classificaremos o material levantado.

Interessa-nos também esclarecer o alcance que daremos ao termo “crítica” nesta descrição. Entenderemos por tal o trabalho de um pesquisador sobre objetos da cultura com o objetivo de produzir um *ensaio* como tipologia textual. Diferenciamos esse formato de outros que também fazem parte de nosso levantamento, como o texto científico em forma de dissertação, tese ou artigo; mas essa diferença

diz respeito apenas ao tipo textual e não implica, de maneira nenhuma, ver o crítico como “não pesquisador”, ou a crítica (assim entendida) como “não pesquisa”. Parece-nos pertinente esse esclarecimento porque não foi de nosso interesse um outro tipo textual, amplamente circulante em torno dos produtos da cultura de massa, que na mídia também é chamado de “crítica”: o comentário do jornalismo especializado na mídia de ampla difusão¹. Em síntese, nosso levantamento foi sobre a pesquisa argentina, em forma de texto científico e/ou de ensaio crítico, sobre o rock nacional. Quase toda ela é produzida no âmbito acadêmico em sentido amplo, ou em meios relacionados a ele, ou em diálogo com ele.

Nosso levantamento mostrou o claro predomínio, no universo pesquisado, de um campo de saber ligado às ciências sociais, com a Sociologia como centro e alcançando as denominadas “ciências da comunicação”. O ponto 2, a seguir, com seus itens internos, está dedicado a descrever esse enfoque, que vemos já com traços de *tradição em formação*. Como descrevemos no subtítulo, parece-nos um continuum em que essas disciplinas se vinculam para tratar de um objeto. Apesar da heterogeneidade desse leque de perspectivas metodológicas, vemo-lo como um campo em formação no que tange à apreensão e delimitação desse objeto pontual, o rock argentino, porque, como descreveremos, há constantes solidárias na criação de uma racionalidade resultante. Uma delas, que nos leva ao que trataremos no ponto 3, é a elipse da materialidade verbal, da letrística, como ordem de considerações. Assim, o ponto 3 trata sobre os estudos que tentam abordar de diferentes maneiras essa materialidade verbal, e que se colocam (poucas vezes explicitamente), em um espaço diferente do outro campo.

1. Também não fez parte de nosso levantamento o que Díaz (2005, p. 50-61) denomina acertadamente como “crítica de rock”: os textos com forma de comentário que, nas revistas produzidas no interior do próprio movimento vão criando um cânon. Não desconhecemos que, em períodos de maturidade do movimento, essa “crítica de rock” tem muitos canais comunicantes com a produção ensaística de pesquisadores que aqui sim consideramos.

2. Os traços de um continuum

2.1 Pioneiros

Em 1985 aparece o primeiro texto de caráter científico sobre o rock argentino. Pablo Vila, no contexto de uma série de livros sobre movimentos sociais, publica “Rock nacional. Crónicas de la resistencia juvenil” (Vila, 1985). O extenso ensaio é o terceiro dentro de um livro do Centro Editor da América Latina, em sua coleção “Biblioteca Política Argentina”, e que contém outros dois ensaios, um que introduz a problemática dos movimentos sociais na Argentina, e outro sobre as mulheres na transição à democracia.

Damos esses detalhes sobre o suporte porque ele parece emblemático como ponto de partida: é desse lugar de explicação que o rock nacional é percebido pela primeira vez como objeto de estudo. E trata-se de uma proposta com nítidas marcas enunciativas da Argentina da imediata pós-ditadura: o movimento, a resistência, a transição, propostos como campo de pesquisa. Vale salientar, também, que é um texto que se propõe como análise do *movimento* rock, que inclui não apenas nem principalmente os compositores e as bandas, mas o público que se agrupa em torno delas.

O texto de Vila, nas suas 60 páginas, introduz alguns dos tópicos que reaparecem até hoje nas produções que analisamos. Praticamente do começo instala a problemática da criação de um “nós” contra um “eles”; oposição que retoma ao longo do texto todo, reformulando os atributos de cada um dos seus pólos. No entanto, não se trata de uma reflexão articulada em torno da categoria de “identidade”, termo poucas vezes mencionado no texto, e sobre o qual não há fragmentos de discussão teórica. Em compensação, muitas vezes se propõe a categoria de “ator coletivo”. Outro traço que será retomado pelos trabalhos posteriores é um modo de periodização do rock nacional realizada completamente em paralelo com os momentos de um regime político: a ditadura militar de 1976-1983. Vejam-se alguns dos subtítulos da obra: “El terror y la construcción del ‘nosotros’ (1976-1977)”; “Afianzamiento del régimen

y crisis del rock (1978-1979)”; “Crisis del Proceso y resurgimiento del rock. (1980-1981)”. “Guerra de Malvinas y difusión masiva del rock (1982-1983); “El rock en democracia (1984)”.

Dois anos depois, em outro meio de difusão, Vila (1987) publica outro trabalho pioneiro, “El rock, música argentina contemporánea”, que, a diferença do anterior, não aborda o movimento em geral senão o gênero musical mesmo. Nesse texto é dito pela primeira vez em termos de uma taxonomia genérica algo que já fazia parte (e faz parte ainda) do que a comunidade interpretativa entendia por delimitação do que é ou não é rock nacional. Com efeito, não se compreende, na Argentina, por “rock nacional” um determinado ritmo ou modo de composição, senão uma identificação com modos de produção e circulação, com âmbitos de execução da música, com posturas ideológicas de outras expressões “rock” no mundo, com a estética dessas expressões, com linhagens em relação a antecessores. Do ponto de vista da materialidade sonora, o que cai sob a denominação “rock nacional” é extremamente heterogêneo, incluindo rock, balada, *folk* de cunho estadunidense, blues, fusões com folclore argentino, com jazz, com tango, com diversas formas de canção popular anterior (rancheira, valsinha), com ritmos caribenhos, uruguaios, brasileiros, com aproximações da música erudita via a influência do rock sinfônico inglês dos 70, e outras expressões. Afirmo Vila nesse texto:

A lo largo de las páginas que siguen, se intentará demostrar cómo la particular estética del género – íntimamente ligada a un determinado tipo de relación social- determina que el movimiento de rock nacional, sin ser estrictamente rock en lo musical, aunque sí lo es en lo ideológico, no puede adscribir a otra cosa que a la música argentina contemporánea. (1987, p. 24)

O terceiro trabalho pioneiro foi o de Alabarces (1993), até hoje o texto acadêmico mais difundido na produção sobre o gênero. Cremos, também, que é o que inicia essa “tradição em formação” que antecipamos no ponto anterior, sem que isso signifique, de maneira

nenhuma, responsabilizá-lo pela repetição abusiva ou vulgarizada que, como veremos no ponto seguinte, caracteriza uma parte dessa tradição. Veja-se como ele delimitava, em 1993 (p. 12-14), o programa de sua tentativa:

La bibliografía sobre el rock nacional, no por abundante dejó de ser precaria. Generalmente producida desde adentro (músicos, periodistas especializados, testigos amigos) esa serie de textos mantuvo su oscilación entre la reivindicación acrítica y el anecdotario. [...] Me preocupan otras zonas, aquellas que las lecturas han dejado más abiertas. Especialmente cómo juega el rock, cómo juegan todos los fenómenos que el nombre rock nacional reúne, en una dimensión cultural, en la construcción de identidades e imaginarios de las culturas juveniles en Argentina.

Alabarces demarca uma linha divisória que tenta instaurar e fundar a cientificidade na bibliografia sobre rock nacional. E faz isso a partir de um referencial da pesquisa cultural de cunho sociológico, delimitando lócus identitários, tanto do movimento quanto de suas “divisões”, mediante oposições semânticas deduzidas de seus discursos. Também trata da relação entre rock e contexto político a partir da análise de contradições, virtude dialética que reaparece em poucos dos trabalhos posteriores que analisam essa relação.

Em vários momentos realiza um trabalho específico sobre a letrística, e nesse sentido é o seu o primeiro texto em que a dimensão lingüístico-discursiva é trazida à tona. Sua explicação das ressemantizações da “cidade”, por exemplo, esboça uma procura de regularidades transversal a cada letra e à temática de cada uma. Mas o próprio objetivo geral visado faz com que a categoria privilegiada quanto ao discursivo seja a de “tópico” (*locus amoenus*, por exemplo), distanciando-se da consideração da forma poética.

2.2 Manifestação de ideologias, espaço de identificações

A questão da identidade social, como existente estável ou nos conceitos mais dialéticos de “processo de identificação” ou de “construção de identidades”, está no centro de grande número dos trabalhos que se propõem a abordar o rock nacional. É na década de 1990 que começa uma produção relativamente constante desses trabalhos. A dimensão ideológica é, neles, a que gera os maiores interrogantes. A dimensão discursiva, quando considerada, é vista como expressão transparente da ideologia descrita. Praticamente os únicos elementos da materialidade discursiva das letras que esses trabalhos consideram são os segmentos em que as “identidades” construídas se denominam ou metaforizam.

Nesse modelo, e sem que nosso comentário signifique desmerecer virtudes que sem dúvida esses trabalhos mostram para aquilo que pontualmente se propuseram, encontramos os textos de Cicalese e Nogueira (1998), Di Marco (1994), Bustos Castro (1994), Molinari (2000), Sosa (1997), Neila (2002), e Follari (1998). Vale a pena, sobre alguns deles, realizar comentários adicionais.

Em Cicalese e Nogueira (1998, p.133), o rock nacional aparece como portador e voz de *uma* identidade estável e dada a priori: *“Existe una identidad nacional que se enfrenta paulatinamente con las tendencias internacionales.”* (p. 140, grifo nosso).

Bustos Castro aborda, em uma seção de seu trabalho, o que chama de *“lenguaje rocanrol”*. Ele se mostra restringido a unidades lexicais, muitas delas “gírias” de uso mais ou menos generalizado, e sem que no texto haja referência pontual a nenhuma letra. A autora faz, a respeito, um paralelo com “a linguagem do tango”. Vale a pena mencionarmos que também em estudos sobre o tango é comum a redução da “linguagem” do gênero ao lexical, por meio das gírias. O procedimento parece repetir-se no tratamento do rock nacional em vários trabalhos, e existe até um “glossário” para o vínculo de ambos os gêneros (Gobello e Oliveri, 2001). Parece-nos que no que tange ao rock nacional, a redução se justifica menos ainda do que no tango, já que mesmo o conhecimento empírico do gênero mostra que as

gírias caracterizadas como “roqueiras” são ocasionais na textura das letras, encontrando-se muito mais na linguagem do público ou dos compositores quando falam para a mídia, fora de sua composição musical².

Um caso particular, dentro da tendência que descrevemos neste ponto, é o de Beltrán Fuentes (1989), em que o ideológico se apresenta não mediado pela categoria de “identidade”, provavelmente pelo fato de o livro ser anterior ao auge dessa categoria nos estudos sociais e políticos. O lugar privilegiado para o acompanhamento da evolução ideológica do movimento é, como aponta o autor, “a temática das canções”. O modo em que ele conclui a introdução é, do nosso ponto de vista, fundador para uma articulação de objetos (temas-períodos-ideologia) que, com formas diferentes, se manifesta em boa parte do material que estamos analisando.

La periodización que hemos elaborado para el rock se ha hecho siguiendo dos pautas: la masividad que éste va alcanzando y, sobre todo, el contenido temático de las letras de las canciones. Veremos que ambos elementos están relacionados con el proceso histórico del país (op. cit., p. 8).

Com efeito, essa articulação é para nós a que orienta o continuum entre as conceitualizações sobre construção de identidades e os estudos aplicados sobre meios de comunicação em que circula, com notável recursividade, a pesquisa sobre o rock nacional. Nos próximos dois apartados trataremos dos outros dois lugares do continuum: as periodizações e a centralidade do “temático”.

-
2. Para pensar uma relação entre essas gírias e o que na produção letrística efetivamente aparece, encontramos produtiva uma observação em Kozack (200, p.180) sobre uma rejeição ao sentido instalado na “razão”, que nas letras toma formas múltiplas de “sinonímia” com as gírias, em outros termos, que funciona parafrásticamente em relação a elas.

2.3 Periodizações: regime político e mercado

Como explicamos, as delimitações de períodos para a longa história do rock argentino são traçadas guardando correspondência com a mudança de regime político. O “rock sob a ditadura” vai de 1976 a 1983, quando começa o “rock sob a democracia”. Nesse último ponto de divisão é levado em conta, também, o mercado. No ano de 1982, prólogo da queda da ditadura e verdadeiro final da censura e da repressão, a não emissão de música em inglês durante a Guerra das Malvinas favorece imensamente a difusão do rock nacional na rádio, difusão até então limitada a algumas emissoras. O rock nacional consolida seu perfil de massa, instalando-se com mais força no mercado. Não negamos a relevância desse momento, mas é a partir dessa confluência entre fatos políticos e fatos do mercado como critério de periodização que, do nosso ponto de vista, cria-se um terreno fértil para que o rock nacional seja pensado quase exclusivamente como fazendo parte da série histórica da mídia de massa, definindo-se por estar mais ou menos inserido nessa mídia, e apagando-se sua relação com séries artísticas (musical, literária). Veremos a seguir alguns exemplos, e no ponto seguinte, tentaremos demonstrar como essas periodizações são solidárias com abordagens exclusivamente temáticas da letrística do rock.

Já mencionamos esse tipo de periodização em Vila e Beltrán Fuentes. Ela é reproduzida em Páramos (1998), e em geral, nos outros ensaios incluídos em De Nápoli (1998). Em particular, vemos um extremo dessa lógica em Ogando (1998, p.199), que chega a formular com ela uma denominação: “*Las letras de la decadente dictadura militar también hacían un llamado a la concientización*” (grifo nosso).

A periodização segundo o acontecer no regime político continua para as posteriores “etapas” dentro do regime constitucional iniciado em 1983. Em Sosa (1997), por exemplo, vemos que “*la desconfianza en la clase política*” (p. 22) delimitaria um período do rock, o que vai de 1986 a 1989.

A classificação em função de períodos políticos e da relação com o mercado traz, para alguns trabalhos da década de 1990, um

novo lugar identitário: o “alternativo” e sua negação, o “adaptado”. É interessante observar como essa classificação, em si mesma mercadológica porque só é formulável na relação com o mercado, conduz o pesquisador que a assume como critério na direção da perspectiva do próprio movimento, da reprodução de seus lugares comuns, da atitude laudatória em relação com o “alternativo”, ou da tentativa de reconhecimento de “autenticidade” ou “falsidade” entre aqueles que assim se proclamam. Desse modo, a atitude crítica a respeito das composições fica seriamente comprometida, e não casualmente é esse um dos lugares onde o discurso dos jornalistas e biógrafos permeia o trabalho de pesquisadores (pelo geral, iniciais) sobre o rock.

Queremos esclarecer que não negamos que o movimento rock e ainda as composições de rock possam ser um espaço de reflexão sobre os processos de identificação no espaço social da Argentina ou de qualquer outro país; cremos apenas que essa relação não é mecânica nem direta, senão mediada pela ordem do discurso. Também não duvidamos de que experiências como a do terrorismo de estado instaurado pela ditadura militar de 1976-1983 produzem efeitos sobre a arte que é pertinente e possível indagar. Mas pensamos que essa herança não seguirá nem respeitará a cronologia dos regimes, e que ao instalar-se nas composições, por adquirir uma natureza discursiva, articular-se-á conflitivamente com o que já está na série, e sobretudo, não se oferecerá à evidência da “declaração”.

A única maneira de sustentar a idéia de um rock que evidenciaria identificações sociais em consonância com o momento político é fazendo omissão de sua *materialidade*. Cremos que é nessa materialidade, tanto no não verbal do gênero (o musical, o corporal) quanto no verbal que aqui nos convoca, que aparecerão transversalidades, repetições que remetem a uma memória sócio-histórica (Pêcheux, 1990; Guimarães, 2002) não cronológica nem regida pelos “conteúdos”, relações parafrásticas não previsíveis a partir da inscrição política ou mercadológica. Enfim, uma discursividade não “independente” da dimensão ideológica, mas sim com relações *contraditórias* com ela.

2.4 A centralidade do “temático”

Como já afirmamos, nos enfoques predominantes que estamos analisando, a referência à letrística do rock é feita quase exclusivamente sobre seus “temas”, ao ponto de que mesmo em trabalhos que declaram ter as letras como um de seus objetos, poucos fragmentos são efetivamente postos sob análise.

O temático chega a aparecer como *a explicação geral* da linguagem no rock. Em Martinez Mendoza (1994, p. 97-104) a proposta de uma “semiose” do rock começa estabelecendo a necessidade de referir-se a “*características enunciativas, retóricas y temáticas*” (98), mas de fato é o temático o que domina a descrição, vinculado, diga-se de passagem, aos momentos dos regimes políticos. Na hora de referir-se à “*enunciação*”, trabalha-se apenas com a relação músico-público, deslocando-se ao contexto do recital. Quanto à dimensão retórica, descrevem-se, com importante generalização, estratégias narrativas das quais não se oferecem exemplos concretos (102), e afirma-se que o rock tem “*un lenguaje propio*” com criação de palavras novas, também não exemplificadas. Encerra o subitem sobre “semiose” propondo que no rock “*El uso frecuente de metáforas sirve para expresar cosas que no se pueden decir directamente.*” (102). A seleção operada na redução das potencialidades da metáfora, sua utilidade para o que não poderia ser dito, parece-nos harmônica com o modo de recortar o rock que estamos descrevendo: objeto de circulação mediática, espaço de expressão política transparente.

Em Cicalese e Nogueira (1998), o próprio gênero é definido e diferenciado de outros pelos temas de que trataria. Depois de um subtítulo denominado “*Nuestra clasificación de la música joven*” (p. 132), afirmam:

Hemos partido de una primera gran división que trasciende los géneros. Se trata, por un lado, del rock, el blues y el pop, generalmente producidos por jóvenes y con temáticas variadas (temas sociales, cuestionamiento al sistema y a la autoridad, religión, droga, etc.). Luego,

englobamos a los cantantes netamente comerciales, generalmente melódicos y sustentados en una imagen sensual, circunscripta a temáticas amorosas.

A definição, extremo da tendência que estamos analisando, deixaria fora do rock nacional uma imensa parte de sua produção de todas suas épocas, dedicada a “temas amorosos”. Pensamos que essa formulação é o ponto ao que conduz uma dinâmica instalada na “tradição em formação” que propomos em 1, porque encontramos, sim, em outros trabalhos, um certo negligenciamento ou um “fora de foco” para as produções em que a delimitação de identidades ou a vinculação com o momento político não se oferece à evidência do “temático”. No texto já referido de Martinez Mendoza (1994), elas são apontadas como “*pasatistas*” (99). E em geral nos trabalhos que, como detalhamos no ponto anterior, estabelecem para o rock uma periodização por regime político e tema, o efeito é que uma parte da produção é desconsiderada ou cai sob denominações como “intimista”, “abstrata” ou “filosófica”.

É que a própria periodização em função dos regimes políticos ou mesmo das conjunturas dentro dos regimes, leva a uma leitura quase exclusivamente temática. O rock é abordado apenas como produto da mídia que seleciona seus temas e seu dizer no dia-a-dia institucional. Apaga-se, assim, seu estatuto artístico ou, quanto menos, sua “função estética” (Mukarowsky, 1977).

2.5 As “identificações” e a crescente desigualdade argentina

Em meados da década de 1990 aparece uma nova delimitação nos discursos do rock nacional. No próprio campo discursivo do movimento, observável na mídia e na fala do público roqueiro, começa a enunciar-se um rock *outro*, que receberá principalmente a denominação de “*rock chabón*”³.mas também,

3. Esclarecemos que a palavra “*chabón*” circula na Argentina pelo menos desde começos do século XX, em princípio para referir-se a um indivíduo, Como outras

como veremos, outras como “barrial” ou “cervecero”. Alguns comentaristas tentam localizar sob essa denominação bandas e autores específicos.

Em geral, todos os pesquisadores que lemos, incluindo os que localizamos na “tradição em formação” que estamos analisando, quando abordam o tema rejeitam, cremos que acertadamente, que essa classificação possa caracterizar com regularidade a produção de um setor delimitado de bandas ou de compositores. Novamente é Vila, no caso juntamente com Pablo Semán (2001), quem encara com abrangência este fenômeno. Assim caracterizam o *rock chabón* (p. 225-226):

Desde un punto de vista sociológico es un fenómeno crucial dentro del actual contexto en el que se forman las vertientes culturales de los sectores populares. Por un lado, es el rock de los que han visto heridas gravemente sus perspectivas de integración social en virtud de un proceso socioeconómico que, al mismo tiempo que liquida el empleo, rebaja la figura culturalmente consagrada del trabajador, santifica exigencias de consumo que frustran más que satisfacen. Por otro lado, es el rock de los que al mismo tiempo responden y en esa respuesta afirman y transforman núcleos positivos de la cultura popular. [...] [El rock chabón] da luz al tono ambiguo, más bien polivalente, con que los jóvenes de sectores populares se relacionan con la democracia, con el desmantelamiento de los últimos pero importantes vestigios del Estado integrador, y con los imaginarios históricos (expresados en interpelaciones

grias de valor similar no espanhol coloquial de diversas regiões (*quía*, *tio*, *pana*, etc.), “*chabón*” pode ser também um vocativo. Por associar-se com uma discursividade de bairro, de classes médias-baixas e classes baixas, e dentro delas com um *ethos* juvenil (apesar de que a geração que pôs a circular o termo no campo do rock já beira os 40-50 anos), seu uso adjetival na expressão “*rock chabón*” estabelece uma identificação com a representação desses setores.

y narrativas que le son características) generados por la experiencia peronista y que alimentaban los sueños de integración, más o menos igualitaria, que caracterizaban a la Argentina que moría hacia fines de los 80' y principios de los 90'.

Em outra parte do artigo, Semán e Vila apontam que esse desenvolvimento é paralelo com o fato de haver presença crescente dos setores socioeconômicos baixos na própria composição das bandas de rock, situação antes excepcional. Os mesmos autores afirmam que o fenômeno “*no implica la existencia de un subgénero musical específico*” (p. 231).

Referimo-nos tão extensamente ao texto desses pesquisadores porque ele tem a virtude de explicar como está sendo delimitada essa nova “identidade” no rock argentino, à vez que a leitura crítica dele permite observar como, do interior das mesmas ciências sociais, o fenômeno impõe deslocamentos em relação aos modos em que o gênero vinha sendo abordado e que descrevemos longamente nos quatro itens anteriores.

A formação social argentina mudou radicalmente, aumentando qualitativamente a desigualdade socioeconômica, como aponta o texto de Semán e Vila. E isso tudo acontece dentro do mesmo regime político constitucional. Assim, instalam-se linhas divisórias que já não têm a ver centralmente com atitudes diante do Estado e da repressão, já que embora essa problemática permanece fortemente, os jovens de diferentes classes não a sofrem da mesma maneira. Ao pensar como se representa o abismo social surgido na Argentina, tudo se desloca e ganha complexidade.

O texto de Semán e Vila, de grande espessura teórica e analítica, aponta inicialmente as “temáticas” das letras como traço diferenciador do “*rock chabón*”, mas seu desenvolvimento mostra que seus autores percebem e acompanham um requisito de atender a múltiplas dimensões, que promove a entrada na dimensão discursiva como espaço de filiação de memórias. Um dos momentos mais notáveis nesse sentido é sua análise da letra de “Soy de la esquina”, da banda *Hermética*, em que estabelecem vínculos com a poética do

tango detectando segmentos que poderíamos chamar de “polifônicos”. Ao longo do texto, os autores apontam a necessidade de recorrer a “narrativas” identitárias e percorrem etapas anteriores do rock nacional, em um movimento de revisão que inclui elementos pouco considerados pela tradição crítica que aqui descrevemos, como a criação e seleção de determinados heróis ou personagens.

3. As abordagens das letras na sua materialidade lingüístico-discursiva. Uma produção “afastada”

Como antecipamos, são poucos os trabalhos críticos que tomam como objeto as letras de rock com instrumental da análise lingüístico-discursiva ou da crítica poética. Nesta seção nos dedicaremos a eles, começando por alguns que vemos em uma área de passagem entre as abordagens sociológicas e o interesse propriamente discursivo.

3.1 Interseções

Dois dos trabalhos que encontramos no nosso levantamento, Díaz (2005) e Fatala (1999), localizam-se na área da “sociosemiótica” e no referencial da teoria do “discurso social” (Angenot, 1998).

Fatala trabalha com material de vídeo-clip, em que às linguagens verbal e musical se acrescenta o imagético. Quando integra na análise observações sobre as letras em interação com a imagem, dá ao lingüístico um tratamento com um louvável grau de especificidade. Destacamos, por exemplo, na sua análise do clip de “Sube a mi voiture”, da banda Riff, como aproveita (p. 44) um desdobramento entre instâncias do aparelho de enunciação para exemplificar duas representações do feminino (*mujer amada / mujer mercenaria*)

O livro de Díaz (2005) é uma das obras de maior porte realizadas sobre o rock nacional. Inspirado em Bourdieu, tenta delimitar o rock nacional como um “campo” dentro do campo maior da produção

industrial de bens simbólicos. Do começo aponta (p. 22), no que tange à dimensão verbal, que um dos traços que dará ao rock argentino especificidade nos tempos de sua constituição como campo é: *“una búsqueda consciente de lo estético, o al menos un acercamiento a ciertas concepciones de “esteticidad” dominantes en campos más legitimados, como el literario.”* E apóia de imediato essa afirmação em exemplos de diversos procedimentos formais em letras de pioneiros (*Manal, Almendra, Los Gatos*). Se bem reconhece a ditadura como um período específico marcado por determinadas “condições de enunciabilidade”, descreve com zelo as continuidades e descontinuidades, em um panorama que não se apresenta com a simplicidade de um “antes” e um “depois” desse regime. Um exemplo é a seção dedicada à relação do rock com o político, em que aborda (p. 154 a 167) a letrística de Charly García durante o regime militar. O texto tem a grande virtude de organizar sua explicação com base no percurso de um determinado procedimento poético cuja extensão temporal não coincide pontualmente com a existência institucional da ditadura, mas que guarda com ela uma quase contemporaneidade irregular e instigante. O eixo da reflexão de Díaz nessa parte é o acompanhamento de enunciações que explicitam ou sugerem o ato de *“mirar”*, a existência de um olhar. Assim, o caminho atravessa e relaciona com coerência letras que as abordagens conteudísticas veriam como “tematicamente” diferentes, mas que estão articuladas pela pulsão sinistra do terror nas entrelinhas. E encerra o recorrido dando conta da transformação do olhar:

Ciegos de ver. La mirada de Cassandra, aquella que construía tuertos en un mundo de ciegos, ahora aparece encegueda de ver algo que está más allá de todo sueño. La mirada de Cassandra se ha transformado en la mirada de Alicia. El sueño ha devenido pesadilla. (p. 165)⁴

4. As referências são à figura de Cassandra na mitologia grega e de Alice em Lewis Carroll, ambas inseridas por Charly García respectivamente nas composições “El tuerto y los ciegos” (1974) e “Canción de Alicia en el País” (1980).

3.2 Leituras poéticas, entradas na discursividade

Vemos na produção de Kozak (1990, 1992 e 2000) e de Monteleone (1992 e 1993) os trabalhos analíticos mais claramente voltados para a especificidade da dimensão verbal no rock argentino. Enquanto os textos de Kozak têm uma estruturação própria do artigo científico, sendo um deles (2000) o capítulo de uma tese, os de Monteleone são ensaios que entram de cheio no discurso da crítica literária, assumindo por momentos eles próprios uma linguagem poética.

Kozak (2000) integra à sua tese de doutorado sobre aspectos da “cultura mediática” argentina contemporânea reflexões sobre o rock e suas letras que vinha elaborando e difundindo em textos anteriores (1990 e 1992). Destacaremos lugares dessas reflexões que incorporam procedimentos de análise discursivo-enunciativa em um texto geral de crítica cultural.

Por uma parte, propõe ler “pegadas” de uma história da constituição e delimitação do gênero nas suas letras, e entre as páginas 177-178 segue o percurso do “naufrágio” anunciado em uma letra pioneira. As intertextualidades polêmicas que detecta em compositores posteriores já tinham sido apontadas por outros leitores do gênero, mas a novidade em Kozak é que ela lê a polêmica como representativa de um modo de impugnar o processo textual de definição, impugnação que estaria ancorada no discurso do rock argentino.

A autora também propõe a possibilidade de localizar “*un tipo particular de sujeto de la enunciación que funciona casi como clave del discurso del rock en su conjunto*” (p. 180), e na tentativa de caracterizar esse sujeito atribui-lhe os seguintes traços: produzir vozes coletivas, oferecer-se como voz para ser compartilhada por outros, interpelar segundas pessoas e frequentar limites diferenciadores, como a loucura.

Mas onde cremos que está o mais rico da contribuição de Kozak é na sua proposta de “*diseños de significación*”, construções que surgem “*de la combinación de determinados elementos textuales que, a su vez, se ligam a otros tantos elementos extratextuales que entran en la práctica.*” (p. 182). O “desenho”

ao qual a autora dedica mais descrição e análise é o do “sobrevivente”, tarefa que mostra também, as maiores potencialidades da categoria empregada. Assim começa definindo essa figura:

Si se piensan los medios como institución, la figura sobreviviente se diferencia de la contestataria de la crítica a las instituciones por ubicarse imaginariamente no fuera sino dentro de la institución, incluso, en los casos más críticos, muy a su pesar. Desde allí esta estética construye políticas de resistencia que permiten pensar al sujeto del rock en tanto producción de singularidad. De allí que sea ésta la estética rockera más atravesada por los discursos mediados. (p. 186-187)

A figura do sobrevivente permite trabalhar a relação da discursividade com determinações sociopolíticas sem atrelar-se à presença tematizada do político-institucional nas letras, e, em consequência, abre possibilidades de captar no seu funcionamento fúgido aquilo que, como dizemos em 2.3 em cima, não se oferece à evidência da “declaração”. Assim, por exemplo, os modos em que o terrorismo de estado pode penetrar a discursividade se mostram muito mais sutis do que a menção ou a omissão do horror:

Frente a letras de rock que luego del '83 (y por poco tiempo) nombran madres y desaparecidos, las letras de la figura sobreviviente sólo se nombran a sí mismas: cuerpos presentes, establecen una relación elíptica con los cuerpos ausentes. Al nombrarse nombran al cuerpo ausente pero dando rodeos y vueltas, básicamente, por sospecha de las palabras demasiado directas. Quizá, una estética del merodeo le sea más conveniente. (p. 190).

Na extensa análise que desenvolve da conformação dessa figura nas letras é desmontada, também, a totalidade textual, já que com fragmentos de quatro letras diferentes de Charly García são armados dois relatos paralelos. A análise se constrói atendendo ao

deslocamento de papéis temáticos das personagens em relação com índices temporais.

Em Monteleone (1993) apresenta-se um conjunto de reflexões sobre vários compositores em torno da representação do corpo em letras de cada um deles. Por outra parte, seu trabalho de 1992 trata da poética de um dos letristas mais complexos do rock argentino, Indio Solari, da banda “Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota”. Em um percurso por fragmentos de suas letras, o crítico elucida a representação da violência institucionalizada na forma de um círculo “infernol” em que o enunciador assume seu lugar de dor e de gozo. O trabalho de Monteleone consegue “amarrar”, em um exercício em si mesmo poético, sentidos e figurações onde outras leituras só enxergam dispersão ou arbitrariedade.

4. Vazios, resistências e migrações.

Em um texto recente, Alabarces (2005) aponta a necessidade de haver, na pesquisa argentina sobre o rock nacional, uma abordagem que considere de maneira integrada as diferentes linguagens que nele participam, centralmente a musical e a verbal. Com efeito, não há até agora um trabalho que realize algo paralelo ao referencial construído por Tatit (1996), por exemplo, para a música popular brasileira, como integração de ambas as linguagens em categorias específicas como a de “dicção”⁵.

Neste texto nos ocupamos de outro espaço, se não vazio, quase vago na pesquisa sobre o rock argentino: o da reflexão sistemática sobre sua materialidade lingüístico-discursiva. Fizemo-lo descrevendo as principais tendências na recepção crítica do gênero. E não pretendemos, neste encerramento, sair à procura de causas. Em um campo tão complexo e em que intervêm tantas forças como é o da pesquisa acadêmica e sua difusão, ainda mais sobre um gênero integrado na mídia, mais esclarecedora do que a causatividade pode

5. Há, no entanto, gestos nesse sentido em fragmentos de Díaz (2005), e no modo em que Kozak (2000, p. 185) descreve a “*violencia de la palabra*”.

ser a observação dos deslocamentos. Por isso queremos terminar referindo-nos a uma resistência e a algumas migrações que nos parecem emblemáticas do panorama encontrado.

A resistência nos remete ao próprio movimento. Com efeito (e só neste momento nos valeremos de nossa longa vivência na Argentina como parte do público “identificado” no rock), cremos que há no movimento algo que “não se deixa” estudar, uma representação bastante fincada nos artistas e no público de que a criatividade dos autores, sobretudo no poético, não pode ser objeto de uma tentativa explicativa ou mesmo descritiva. Observe-se este fragmento do manifesto “Rock: música dura, la suicidada por la sociedad”, escrito em 1973 por Luis Alberto Spinetta, que transcrevemos de Beltrán Fuentes (1989, p. 95):

El que recibe debe comprender definitivamente que los proyectos en materia de rock argentino nacen del instinto.

Paradoxalmente, o rock argentino, à vez que enuncia desde sua origem um senso coletivo e um propósito renovador, é portavoz de uma explicação bastante conservadora para a produção artística: o “instinto criador” individual, não passível de interpretação. Tal vez isso se relacione à filiação com uma postura anti-racionalista que tão bem descreve Díaz (2005, p. 204-218), e que chega via, entre outros, dos *beatniks*.

Por outra parte, a “migração” que mencionamos três parágrafos atrás nos remete ao campo acadêmico argentino que tem estudado o rock, e apresenta uma regularidade que despertou nossa atenção. Três dos pesquisadores de produção mais ampla e significativa sobre o rock argentino que aqui referimos, Alabarces, Díaz e Kozak, provêm da área de Letras, e dela passaram, total ou parcialmente, em direção a outro campo mais ou menos vizinho. Hoje, Pablo Alabarces dedica-se plenamente à Sociologia na *Facultad de Ciencias Sociales* da UBA. Cláudio Díaz é hoje docente de *Sociologia del Discurso* na UNC. Claudia Kozak coordena um projeto de pesquisa estabelecido na *Facultad de Ciencias Sociales* e relacionado à área de comunicação social. De algum modo, o contato

com o objeto rock aparece vinculado a um maior ou menor deslocamento disciplinar em uma direção regular.

Sinais de resistência de um objeto, migrações de sujeitos de (e em) um saber, são apenas sintomas achados no percurso por um campo de pesquisa que, como antecipamos em 1, é recortado a partir do olhar de um *locus* disciplinar determinado. Se enxergados no contexto mais geral, fora do escopo deste trabalho, dos espaços acadêmicos e dos campos cultural, político e educativo da Argentina do final do século, cremos que diriam algo sobre as prioridades, princípios de classificação e relações de força nesses campos.

Bibliografia

ALABARCES, P. 1993. *Entre gatos y violadores. El rock nacional en la cultura argentina*. Buenos Aires: Ed. Colihue.

———. 2005. “Once apuntes para una sociología de la música popular en Argentina”. In: Actas del VI Congreso Latinoamericano IASPM (International Association for the Study of Popular Music). <http://www.iaspm.net/start.html> (acesso 21-1-07).

ANGENOT, M. 1998. *Interdiscursividades. De hegemonías y disidencias*. Córdoba: Ed. de la UNC.

BELTRÁN FUENTES, A. 1989. *La ideología antiautoritaria del rock nacional*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

BUSTOS CASTRO, P. 1994. Rocanrol. El recital: los militantes del bardo. In: MARGULIA, M. (org.), p. 51-76.

CICALESE, G.; NOGUEIRA, S. 1998. La música argentina en los periodos 1982/85 y 1993/97. Una misma geografía, dos visiones del mundo. In: DE NAPOLI, C. et. al., p. 130-160.

DE NAPOLI, C. 1998. La maga en coma. Fragmentos sobre rock y literatura en la Argentina de hoy. In: DE NAPOLI et. al., p. 9-27.

DE NAPOLI, C. et. al. 1998. *Treinta años de música para jóvenes*. Buenos Aires: Ed. De la Flor.

DÍAZ, C. 2005. *Libro de viajes y extravíos: un recorrido por el rock argentino 1965-1985*. Córdoba: Narvaja Editor.

- DI MARCO, A. 1994. Rock: universo simbólico y fenómeno social. In: MARGULIS, M. (org.), p. 31-49.
- FATALA, N. 1999. Identidades genéricas y periferia discursiva: los video clips del rock nacional. In: DALMASSO, M. T.; BORJA, A. (org): *El discurso social argentino. Vol. 3: Marginación y periferia*. Córdoba: Ed. Topo Grafia, p. 25-54.
- FOLLARI, R. 1998. *Rock nacional y posmodernidad*. Mendoza: 52 p. Tesina de Licenciatura en Comunicación Social. Facultad de Ciencias Políticas y Sociales. Universidad Nacional de Cuyo.
- GOBELLO, J.; OLIVERI, M. 2001. *Tanguedes y lunfardismos del rock argentino*. Buenos Aires: Ed. Corregidor.
- GUIMARÃES, E. 2002. *Semântica do acontecimento*. Campinas: Ed. Pontes.
- KOZAK, C. 1990. *Rock en letras*. Buenos Aires: Libros del Quirquincho.
- _____. 1992. "Estética del sobreviviente: una letra contemporánea." *Espacios de crítica y producción*, Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, UBA, n. 11, p. 23-28.
- _____. 2000. *Discursos mediados. Transformaciones de las prácticas artístico-verbales en el marco de la cultura mediática argentina contemporánea*. Buenos Aires: 328 p. Tese de Doutorado inédita. Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
- MARGULIS, M. (org.). 1994. *La cultura de la noche. La vida nocturna de los jóvenes en Buenos Aires*. Buenos Aires: Ed. Espasa.
- MARTÍNEZ MENDOZA, R. 1994. El rock nacional y sus contradicciones. ¿Circo criollo del rocanrol? In: MARGULIS, M. (org.), p. 93-110.
- MOLINARI, V. 2000. Una mirada sobre el rock nacional de fin de siglo... cuerpos, música y discursos. Em: WORTMAN, A. (org.): *Pensar las clases medias. Consumos culturales y estilos de vida urbanos en la Argentina de los noventa*. Buenos Aires: Ed. La Crujía, p. 207-215.
- MONTELEONE, J. 1992. "El infierno encantador. Violencia y poesía del rock." *Espacios de crítica y producción*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, UBA, n. 11, p. 29-33.

- MONTELEONE, J. 1993. "Cuerpo constelado. Sobre la poesía del rock argentino." *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madri, n. 517-519, p. 401-420.
- MUKAROWSKY, J. 1977. *Escritos de estética y semiótica del arte*. Barcelona: G. Gili.
- NEILA, M. 2002. *Rock nacional de los 90. Hibridez y denuncia social. Demoliendo cuarteles*. Mendoza: 66 p. Tesina de Licenciatura en Comunicación Social. Facultad de Ciencias Políticas y Sociales. Universidad Nacional de Cuyo.
- OGANDO, M. 1998. El rock nacional en la identidad juvenil. Cruces, permanencias y reciclajes en la formación de una cultura. In: DE NAPOLI, C. et. al., p. 188-208.
- OTERO, H. 1998. De las botas al rimmel. Contrastes entre la escena musical argentina y la inglesa en la primera mitad de la década del 80. In: DE NAPOLI, C. et. al., p. 209-224.
- PÁRAMOS, R. 1998. Así es el rock nacional. Claves para ingresar en el imaginario del rock y en la identidad de los jóvenes. In: DE NAPOLI et. al., p. 79-106.
- PÊCHEUX, M. 1990. Lecture et mémoire: projet de recherche. In: *L'inquiétude du discours. Textes de Michel Pêcheux choisis et présentés par Denise Maldidier*. Paris: Éditions des Cendres, p. 285-293.
- SEMÁN, P.; VILA, P. 2001. Rock chabón e identidad juvenil en la Argentina neoliberal. In: AA.VV.: *Los noventa. Política, sociedad y cultura en América Latina y Argentina de fin de siglo*. Buenos Aires: FLACSO-Eudeba, p. 225-258.
- SOSA, M. 1997. *Rock predicativo. Cuando las palabras son balas*. Buenos Aires: 82 p. Tesina de Licenciatura en Ciencias de la Comunicación. Facultad de Ciencias Sociales. UBA.
- TATIA, L. 1996. *O cancionista. Composições de canções no Brasil*. São Paulo: EDUSP.
- VILA, P. 1985. Rock nacional. Crónicas de la resistencia juvenil. In: JELIN, E. (org.): *Los nuevos movimientos sociales*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, p. 83-156.
- _____. 1987. El rock. Música argentina contemporánea. *Punto de Vista*, Buenos Aires, n. 30, p. 23-29.

Romaria – uma análise semiótica

ANA RAQUEL MOTA

Doutoranda em Linguística – Unicamp

Bolsista da Fapesp

Resumo

O presente artigo é uma análise semiótica de uma canção popular brasileira, *Romaria*, de Renato Teixeira. Como base teórica e metodológica, utiliza-se a Semiótica estabelecida por Algirdas Greimas, presente, por exemplo, na exploração de conceitos como os de *isotopia* e *debreagem* no nível discursivo e os de *funções actanciais* no nível narrativo. Aliada a esses níveis, propõe-se uma análise de algumas *categorias tensivas* de *Romaria*, nos termos estabelecidos por Claude Zilberberg e que vêm sendo desenvolvidos no Brasil por Luiz Tatit. Em sua primeira parte, o artigo traz uma análise englobante dos três níveis da letra; já em sua segunda parte, é feita a relação com a melodia. Por fim, o artigo traz uma breve contextualização histórica de *Romaria* em 1977, momento de sua mais célebre gravação, por Elis Regina e o Grupo Água.

Palavras-chave

Semiótica tensiva; estudos da canção; *Romaria*

Abstract

This work is a semiotic analysis of a Brazilian popular song, *Romaria*, by Renato Teixeira. The theoretical and methodological basis is the Semiotics from Algirdas Greimas, which can be seen, for example, in the exploration of concepts like *isotopy* and *shifting out*, in the *discursive level* and the concept of *actantiel functions* in the *narrative level*. In congruence with these levels, an analysis about some *tensile categories* of *Romaria* is made, in terms established by Claude Zilberberg which have been developed in Brazil by Luiz Tatit. In its first part, the paper makes a globalizing analysis of the lyrics' three levels; and, in its second part, the relation between melody and lyrics is made. At last, the paper does a brief historical contextualization about *Romaria* in 1977, when this song received its most celebrated recording, by Elis Regina and the Grupo Água.

Key-words

Tensile Semiotics; song's studies; *Romaria*

Romaria

(Renato Teixeira)

É de sonho e de pó
O destino de um só
Feito eu perdido em pensamentos
Sobre o meu cavalo
É de laço e de nó
De gibeira o jiló
Dessa vida cumprida a Sol

Sou caipira Pirapora
Nossa Senhora de Aparecida
Ilumina a mina escura e funda
O trem da minha vida

O meu pai foi peão
Minha mãe, solidão
Meus irmãos perderam-se na vida
À custa de aventuras
Descasei, joguei,
Investi, desisti
Se há sorte, eu não sei, nunca vi

Me disseram porém
Que eu viesse aqui
Pra pedir, de romaria e prece,
Paz nos desaventos
Como eu não sei rezar
Só queria mostrar
Meu olhar, meu olhar, meu olhar

1. A letra

N uma primeira análise em nível discursivo de *Romaria*, de Renato Teixeira, podemos dizer que a história contada é a de um sujeito - “eu” – que, tendo vivido diversas agruras em seu passado, agora busca o auxílio divino – nomeado na figura de Nossa Senhora de Aparecida - para encontrar paz em sua vida. A letra nos apresenta “eu” que, no momento da enunciação, está “aqui” (“que eu viesse aqui”), lugar que compreendemos ser um santuário de romarias e preces. A informação de onde é o “aqui” da canção não é fornecida de maneira explícita, e sim percebida através de diversos indícios: o título da canção (*Romaria*), a citação do município de Pirapora no refrão (“sou caipira Pirapora”), que sabemos ser uma cidade na Grande São Paulo que congrega romeiros ao longo de todo ano, a evocação a Nossa Senhora de Aparecida e a presença de alguns outros semas que levam à isotopia religiosa (“rezar”, “ilumina”, “pedir...paz”, entre outros).

Por ser uma letra de tema bastante profundo e existencial, organizado de forma mobilizadora, ao falar do nível discursivo já sobrevém o nível narrativo. A narrativa, em debragem enunciativa, nos traz um sujeito em situação altamente passional que conta sua vida. Para organizar a análise, trataremos das três estrofes em sequência deixando o refrão para o final.

No longo tempo passado que é narrado, desde a infância do sujeito, temos contato com um programa narrativo de fracasso, composto de fracassos sucessivos. Seu estado passional de desilusão aparece logo na primeira estrofe, em que, nos primeiros versos, é feito um triste julgamento a respeito do que seja o destino:

É de sonho e de pó
O destino de um só

A partir do terceiro verso, a função enunciativa se estabelece e há a ancoragem através do “eu” situado em seu cavalo:

Feito eu perdido em pensamentos
Sobre o meu cavalo

O tom de sofrimento permanece nos três versos seguintes, em que há, discursivamente, a continuação de uma isotopia que cria a cena: são citados semas rurais, como o laço, o nó, a gibeira, o jiló e, com bastante força, sintetizando a estrofe, o cumprimento da vida a Sol. A primeira estrofe, portanto, estabelece, discursivamente, a trajetória de um homem rural solitário e desiludido. As figuras utilizadas são o “sonho”, o “pó”, o “um só”, “eu perdido em pensamentos sobre o meu cavalo”, “laço”, “nó”, “gibeira”, “jiló”, “vida cumprida a Sol”.

No nível narrativo, o sujeito está perdido, sem rumo, e, embora consiga FAZER algumas ações, elas não o conduzem a nada proveitoso e se encontram como que automatizadas: embora cavalgue, dê laços e nós, guarde algo na gibeira, o “eu” permanece “perdido em pensamentos”, tendo como destino apenas o sofrimento (o “jiló dessa vida”) e o nada (“é de pó”). Temos, portanto, um sujeito sem destinador claro, suas ações não o conduzem para um julgamento vitorioso e nem para a conjunção com algum objeto. “Eu” se encontra em disjunção, “perdido”, “um só”.

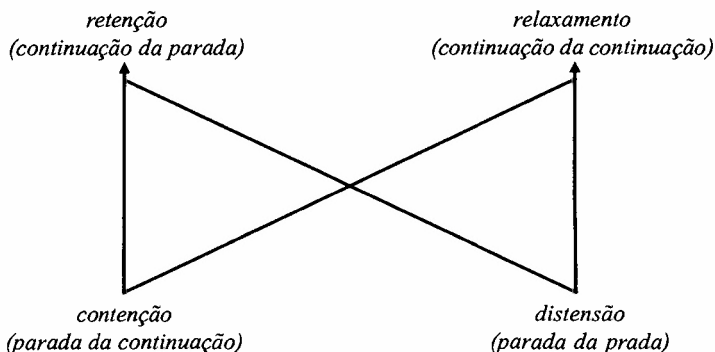
Passando para a segunda estrofe, o sujeito conta sua história pregressa. Seu “pai foi peão”, portanto, além de figura ausente na família, também um que cumpriu a vida a Sol. A “mãe, solidão”. A poesia desse verso, em que nem o verbo “ser” está presente (o “foi” encontra-se elipsado) traz toda a fragilidade e tristeza em que viveu essa mãe. Enquanto o pai é caracterizado por sua atividade profissional, a mãe é um sentimento. Sozinha pela ausência do marido, criando os filhos, certamente também cumprindo a vida a Sol. O pai e a mãe a que temos acesso no nível discursivo são, para o sujeito no nível narrativo, a ausência de destinador desde sua mais tenra infância. O pai ausente, a mãe um poço de tristeza e isolamento não conseguiram dar a esse sujeito alguma idéia de destino certo, algum caminho com sentido a seguir. As figuras dos irmãos, que “perderam-se na vida à custa de aventuras”, reforçam a idéia de um sujeito desintegrado, só. Assim como ele, os irmãos também estão sem rumo, aventurando-se e encontrando fracassos (“perderam-se na vida”).

A partir dos versos seguintes, uma série de ações é enumerada como que resumindo a trajetória desse sujeito em sucessivas ilusões e desilusões. O primeiro fazer citado, “descasei”,

já traz em si uma fase de possível crença ou ilusão (“casar”), mas nem cita essa fase, realçando que o percurso deu em fracasso: sem dizer que casou, o sujeito já conta que “descasou”. O segundo fazer, “joguei”, remete-nos à isotopia das aventuras e do perder-se na vida. Novamente está posta a idéia de que o sujeito viveu um mundo ilusório. A sequência “investi, desisti” retoma o par ilusão/desilusão, e nos remete a tudo o que foi dito desde a primeira estrofe, isto é, embora esse sujeito tenha agido em sua vida, suas ações não o conduziram ao que ele imaginava, ele agiu a vida toda movido pela ilusão, e não por um destinador confiável. Ele passou a vida a se enganar. Com destinador fraco ou quase ausente, sempre foi derrotado pelos anti-sujeitos: a família de origem se desintegrou, o casamento foi desfeito, o jogo não lhe trouxe prosperidade, os investimentos de vida não deram certo e foram abandonados. Sua desilusão se concretiza em descrença e sentimento de abandono: “se há sorte, eu não sei, nunca vi”.

Para fazer a análise tensiva desse texto, nos termos propostos por Claude Zilberberg (2006), começamos por projetar suas principais categorias sobre o quadrado semiótico, elaborado por Greimas no início do estabelecimento da Semiótica¹:

Figura 1: quadrado semiótico com categorias tensivas:



1. O quadrado tensivo abaixo foi retirado de Tatit, 2001 (pp.170, 177, 190).

Utilizando o quadrado tensivo, nessas duas primeiras estrofes a vida desse sujeito se encontra na *continuação da parada*. Embora em momentos de seu passado possa ter havido a sensação de alguns programas narrativos estarem sendo realizados em relativa fluidez, essa sensação é vista pelo sujeito, em retrospectiva, como tendo sido ilusória. O julgamento que o sujeito faz de sua vida desde a infância até o momento presente da canção é o de que não alcançou nada, sua vida deu em nada, seu programa narrativo encontra-se parado, bloqueado. As sucessivas disjunções que são contadas formam a somatória da grande disjunção desse sujeito com sua própria vida. Ao longo das duas primeiras estrofes, somos apresentados a uma situação tensiva de *retenção* extrema.

Fazendo a relação dos três níveis de análise para as duas primeiras estrofes da letra, temos uma situação de paralisia pós programa narrativo de fracasso:

Figura 2: Quadro-resumo da letra das duas primeiras estrofes:

<i>Nível tensivo</i>	<i>Nível moda-narrativo</i>	<i>Nível</i>
Retenção (continuação da parada)	Estado passional	Figuras: “pó”, “eu perdido”
	Desgoverno modal	Tema: insignificância, desilusão, solidão

Essa situação de vida paralisada é certamente de grande sofrimento para o sujeito, que parece ter chegado a um limite, parece ter chegado perto de desistir de todos os investimentos de vida por não acreditar mais em nada. Desse extremo desolamento vem a força delicada da terceira estrofe, em que cada palavra traz uma nova descoberta carregada de sentido. Nessa terceira estrofe, há um programa narrativo auxiliar, que visa conduzir o sujeito ao cumprimento do programa narrativo principal, qual seja, sair da situação de abandono e insignificância em que está imerso. Um primeiro destinador forte aparece, representado pelo coletivo anônimo, a voz do povo, o sujeito indeterminado: “me disseram”. Esse destinador do

programa narrativo auxiliar dá a orientação inicial que desparalisa o sujeito e lhe fornece um objeto mais claro e delimitado que o amplo e vago (por isso mais difícil de ser alcançado) sentido geral para sua existência. O “porém” colocado na sequência imediata é de grande relevância. Indica uma possibilidade de rompimento com a situação de penúria de toda uma vida, com uma *continuação de parada* que dominou a existência desse sujeito. O “porém” é o que indica a possibilidade de mudança de direção, uma possível solução em uma situação confusa. E então vêm os três versos seguintes:

Que eu viesse aqui
Pra pedir, de romaria e prece,
Paz nos desaventos

Como peça fundamental de um quebra-cabeça, esses três versos têm a função de ressignificar a canção inteira, pois colocam o sujeito em um local específico falando com alguém específico: (re)vemos tudo o que foi narrado até então como sendo narrado pelo sujeito no santuário, dirigido a Nossa Senhora, com função de oração e pedido, e não simplesmente sendo narrado para alguém indeterminado, ou como pensamento não direcionado de um narrador. O que há aqui é um sujeito imbuído da busca de fortalecer seu destinador, apelando para alguém que tem as condições para ser um destinador extremamente forte, pois é mãe e é divina. Desse modo, o sujeito consegue cumprir seu programa narrativo auxiliar e, seguindo seu destinador da voz anônima coletiva (“me disseram”) conquista uma primeira conjunção com seu objeto, vai ao encontro de Nossa Senhora no Santuário para, aí sim, continuar seu programa narrativo principal, isto é, sair da *continuação da parada* que dominou sua vida até então.

Tensivamente, a canção se localiza num momento bastante delimitado do programa narrativo principal desse sujeito, é o momento em que começa a caminhada para a *parada da parada*, embora a *distensão* fique como possibilidade, ou situação incipiente. Temos um sujeito que quer, mas não sabe como, fazer. No entanto, essa condição de não saber não o impede totalmente de fazer. Assim como

viveu perdido, também não sabe exatamente o que deve fazer para estabelecer o contato com Nossa Senhora de Aparecida. Na ausência do saber fazer, o sujeito quer se colocar à vista da Santa e, para isso, utiliza-se do verbo mostrar. Como não tem a competência para fazer o que gostaria (“como eu não sei rezar”), em lugar disso quer apenas mostrar tudo o que tem como intenção. A figura que representa sua intenção é o “olhar”, que é cantado três vezes em sequência, trazendo um efeito de grande adensamento passional e exclusividade figurativa. “Meu olhar” não aparece em uma enumeração com elementos diferentes, e sim como único elemento que esse sujeito tem para mostrar, e que quer mostrar intensamente. A repetição de “meu olhar, meu olhar, meu olhar” concentra o foco no mundo interno desse sujeito, saturando a cena com um único preenchedor que, através da repetição, se expande e aprofunda.

Ao se mostrar para Nossa Senhora de Aparecida, o sujeito passa, de certa maneira, a pretensão destinatário, pois roga para que ela aja em sua vida, olhe para e por ele, o perceba e ilumine. No nível discursivo, a Santa evocada é a Padroeira do Brasil, cuja imagem foi encontrada por pessoas simples do povo em um rio, assim como a imagem de Jesus que deu origem ao município de Pirapora. A isotopia que se forma é a de uma religiosidade popular e direta, sem pompa, de romeiros pobres que muitas vezes não têm nada além da intenção para apresentar. A relação de entrega e confiança desse sujeito com Nossa Senhora de Aparecida é cara ao imaginário de fé do brasileiro. Dentre outros textos (verbais e não verbais) que tratam desse tema, podemos citar o *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna. Nessa peça teatral, quando alguns personagens morrem e parecem ter como destino certo o inferno, por malfetorias realizadas em vida, o principal sujeito da ação, João Grilo, evoca a Compadecida, Nossa Senhora. Nesse momento, desenrola-se uma interessante argumentação da Santa em prol de João Grilo e seus companheiros, mostrando que, para esse tipo de ente divino, a pureza das intenções pode substituir a performance ruim.

É pertinente aqui lembrar as operações com as modalidades veridictórias que caracterizam, narrativamente, a sanção. Temos a situação do *segredo*, em que algo não parece, mas é. E os entes divinos,

que são, tanto em *Romaria* quanto em *Auto da Compadecida*, os destinadores julgadores, conseguem ver além das aparências, conseguem examinar e decifrar os conteúdos não aparentes.

Nesse sentido, o refrão, que é repetido duas vezes após cada uma das três estrofes, antecipa o momento a que temos acesso somente na terceira estrofe, em que o sujeito se prostra diante de Nossa Senhora. Nos dois primeiros versos é feito um encadeamento de palavras pouco usual na fala cotidiana, em que três núcleos de sentido são postos lado a lado sem que haja elementos explícitos de ligação sintática entre eles, conforme podemos verificar abaixo:

Sou caipira Pirapora
Nossa Senhora de Aparecida

São da ordem do poético, do múltiplo – porque pouco especificadas – as relações entre “sou caipira”, “Pirapora”, “Nossa Senhora de Aparecida”. “Sou caipira”, através do termo “sou” nos remete à debreagem enunciativa, *Romaria* é um texto em que o sujeito fala de si mesmo, se expõe. Remete-nos também à isotopia rural, através da auto-nomeação “caipira”. “Pirapora”, ao mesmo tempo em que retoma e recria sonoramente caipira, contribuindo para o tom denso que está presente por toda essa canção, também contribui para o formato de oração desse refrão, pois cria um efeito quase encantatório, de palavras mágicas. “Pirapora” também reforça a isotopia religiosa por ser o nome da chamada “cidade dos milagres”, importante destino de romarias populares. Seguindo a palavra Pirapora, vem o pronome “nossa”, que pode formar, retroativamente, o sintagma “Pirapora nossa”, revelando uma relação de proximidade e identificação entre os “caipiras” e a religiosidade que se pratica em Pirapora. Também se ligando ao termo que lhe sucede, “Nossa” forma o nome “Nossa Senhora de Aparecida”, que, no refrão, tem a função explicitada de servir de vocativo para o que vem depois, “ilumina...”, e de grande vocativo da canção toda, é o “tu” dessa debreagem enunciativa. Além dessas relações, há também outra ligação entre “Pirapora” e “Aparecida”, se tomarmos ambos como nomes de cidades. “Aparecida do Norte” e “Pirapora do Bom Jesus” são dois

municípios do interior paulista (lugar de “caipiras”), que nasceram para abrigar imagens sagradas, consideradas milagrosas, encontradas em rios por pessoas humildes (cf. sites oficiais das duas cidades). Esses dois termos funcionam, portanto, como semas da isotopia rural e da isotopia da religiosidade popular.

O refrão continua com o pedido explícito do sujeito, em forma de oração, para que a Santa ilumine sua vida conturbada e confusa, representada pelas figuras da “mina escura e funda” e do “trem da minha vida”. Aqui, como aconteceu em “caipira” e “Pirapora”, há uma rima interna em “ilumina” e “mina”, contribuindo para a conservação do significante. Seguindo a interpretação poética do refrão, também nesse trecho a possibilidade de interpretação se abre ao múltiplo, pois podemos ler “funda” como verbo no imperativo, além de adjetivo caracterizando “mina”. Assim ficaríamos com duas ações sendo pedidas à Santa: “Ilumina a mina escura” e “Funda o trem da minha vida”. Essa interpretação é autorizada pela análise que vimos realizando da letra, pois a vida desse sujeito se encontra na *continuação da parada*, é preciso fundá-la. No nível narrativo, o sujeito está em busca de um destinador forte que dê direção (destino certo) para suas ações, a fim de que haja conjunção com os objetos (“paz nos desaventos”) e com o grande objeto que é sua própria vida. No nível tensivo, temos a intenção do sujeito de deslocar sua situação para a *parada da parada*, desejando uma nova situação futura, uma nova relação com sua vida, uma possível *continuação da continuação*.

Organizando a relação entre os três níveis de análise para a terceira estrofe e o refrão, temos uma situação de intenção de romper com o programa narrativo de fracasso:

Figura 3: Quadro-resumo da letra da terceira estrofe e refrão:

<i>Nível tensivo</i>	<i>Nível moda-narrativo</i>	<i>Nível</i>
Início da Distensão (movimento em busca da parada da parada)	Proto-ação (“mostrar”) Conflito interno modal (quer e deve, mas não sabe fazer)	Figura: “romaria” Tema: religiosidade, fé

No trecho inicial (destacado na elipse acima), que dura quatro compassos, há bastante regularidade métrica e melódica, além de haver pouca distância entre as notas utilizadas (graus quase imediatos), que, seguindo uma constância, distanciam-se dois semitons da nota anterior e da posterior. O movimento melódico feito é de uma pequena elevação gradual seguida de pequena queda também gradual. No entanto, acompanhando os quatro compassos seguintes dessa sequência, ocorrem saltos e há uma ampliação vertical, com a melodia atingindo notas mais altas e também mais baixas. Em apenas quatro compassos, a melodia caminha 13 semitons, alternando alguns saltos maiores, por exemplo de 5 semitons entre as notas das sílabas “eu” e “per” e as das sílabas “ca” e “va”, e algumas passagens mais suaves, mas sem que se estabeleça uma regra nesse trecho.

A segunda sequência da Parte A acontece em uma região um pouco mais grave do espectro melódico, e sua tendência geral é descendente. Em alguns momentos, a estrutura de pequena elevação gradual e pequena queda gradual, que vimos acontecer na primeira sequência, também ocorre aqui (cf. trechos destacados nos retângulos no diagrama abaixo). Porém, os intervalos entre as notas não são constantes e as regiões em que essa estrutura de pequeno sobe-e-desce melódico acontece é variável, o que nos faz confirmar que, embora haja gradação na parte A da melodia, essa convive com variações e aceleramentos, indicando alguns aspectos que podemos ver na letra, de sofrimento e sentimento de insignificância do sujeito juntamente à ansiedade por sair dessa situação de *continuação da parada* do programa narrativo, o que é expresso na melodia através de saltos que queimam etapas entre os graus.

Seguindo a tendência descendente dessa segunda sequência da parte A, o trecho termina numa cadência típica de enunciados falados afirmativos, o que produz um efeito de conclusão de idéias e afirmação de verdades para o final das letras das três estrofes que têm como melodia a parte A (tendência sinalizada pela seta no diagrama abaixo). Nos três casos, a frase final sintetiza, com maior carga emocional, o que a estrofe contou. Na primeira estrofe, a figura da “vida cumprida a Sol” é, ao mesmo tempo, ancoragem dêitica no nível discursivo e imagem englobadora do que foi narrado antes. Na

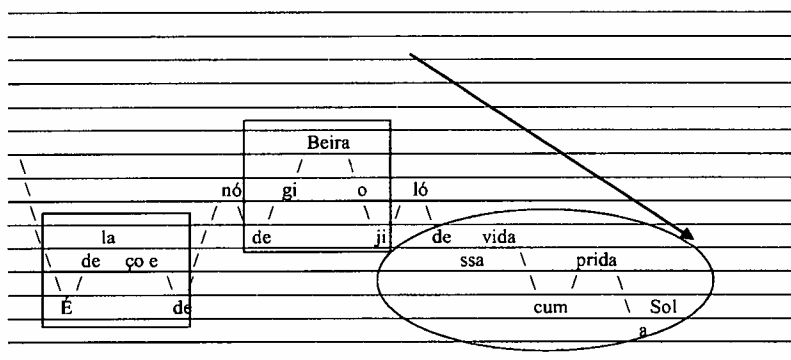
segunda estrofe, a frase que a finaliza é uma sentença forte de julgamento, em que o sujeito diz “nunca” ter tido conjunção com a “sorte” em sua vida, dando a idéia de um programa narrativo de fracasso extremo. Quanto à terceira estrofe, a repetição por três vezes da imagem do olhar concentra e é metonímia do estado passional desse sujeito. O contorno melódico entoacional, revelando o “grão da voz”¹ que fala na base da voz que canta, se casa perfeitamente com o sentido das palavras que estão sendo cantadas, melodia e letra constroem juntas a densidade e solenidade das passagens. Vejamos a seguir as letras finais das três estrofes e a linha melódica, com o trecho em questão destacado em elipse:

1ª. Estrofe: “Dessa vida cumprida a Sol”

2ª. Estrofe: “Se há sorte, eu não sei, nunca vi”

3ª. Estrofe: “Meu olhar, meu olhar, meu olhar”

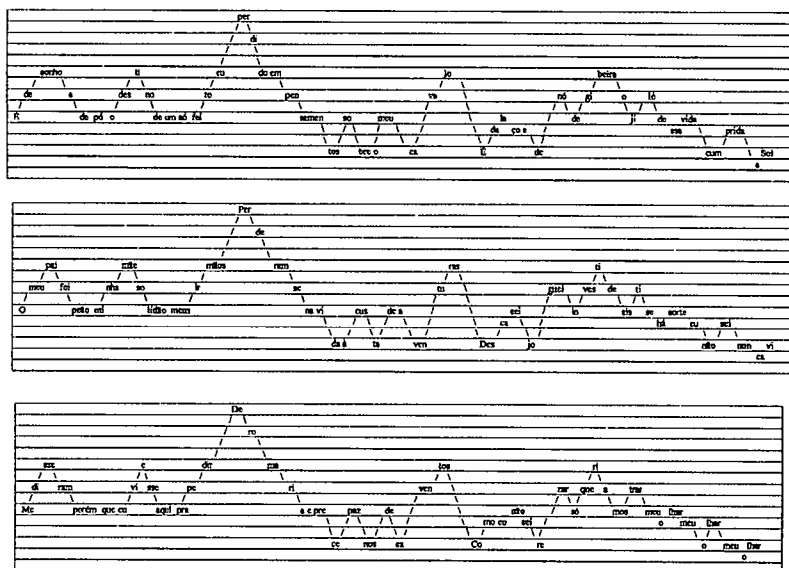
Figura 5: Tabela melódica da Parte A - 2ª. Seqüência:



1. Barthes (1977) é o primeiro a propor que há voz falada por trás do canto.

Para possibilitar uma análise comparativa das três letras diferentes das três estrofes cantadas com a parte A, chegamos aos seguintes quadros:

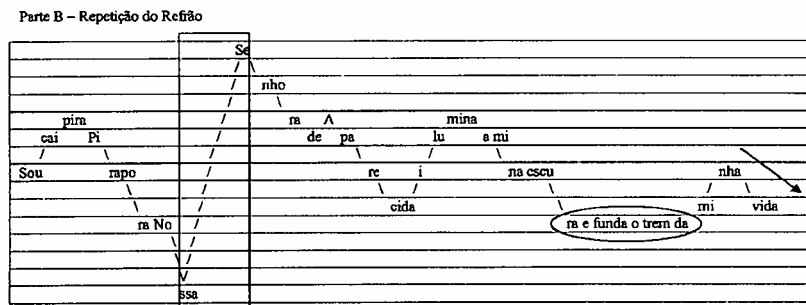
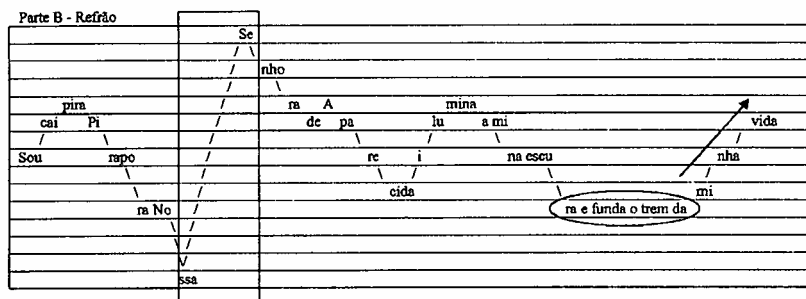
Figura 6: Tabelas metódicas comparativas das três letras cantadas com a Parte A:



No refrão, os saltos da melodia ficam mais evidentes, atingindo seu auge em um intervalo ascendente de 9ª. maior entre as sílabas cantadas “ssa” e “Se” (destacado no retângulo abaixo). Esse salto, signo de ampla disjunção entre elementos musicais, acontece justamente quando se entoa, na letra, o nome da divindade que o “eu” busca, e da qual se sente ainda distante, bem como indica disjunção entre esse sujeito e o principal objeto do programa narrativo principal (sentido para sua vida), o que vem lhe trazendo um estado de grande sofrimento.

A linha melódica do refrão não segue algum padrão facilmente assimilável de gradação e nela há o único trecho da canção em que uma mesma nota se repete de forma encadeada, sendo cantada por quase um compasso inteiro (destacado na elipse abaixo). Além disso, a repetição do refrão, que ocorre nas três vezes em que esse é cantado, traz uma pequena modificação ao final da melodia, seguindo uma entoação mais conclusiva (descendente), o que é bastante comum na música popular quando um refrão se repete, isto é, da primeira vez em que é cantado, o refrão termina em suspenso (melodia ascendente), anunciando uma repetição que, aí sim, conclui o trecho com melodia descendente em que novamente temos o grão da voz falada subjazendo ao canto (indicado pelas setas abaixo):

Figura 7: Tabela melódica do refrão:



3. Entorno...

A canção *Romaria* se insere, no quadro histórico da música popular brasileira, no movimento de mistura, de que o Tropicalismo é o representante mais exemplar (cf. Tatit, 2004). Ganhou sua interpretação mais conhecida através da voz de Elis Regina, que a gravou no disco *Elis* de 1977, acompanhada pelo *Grupo Água* de Renato Teixeira (violão e voz), Carlão (viola e voz), Sérgio Mineiro (flauta e voz) e Márcio Werneck (flauta). O arranjo, de César Camargo Mariano, fortalece a isotopia religiosa da canção ao propor uma base desacelerada, o uso de coro de vozes e de instrumentos inusitados como o sino de igreja, o que lembra uma trilha sonora ao evocar o cenário da narrativa. A gravação dessa canção por Elis causou certa estranheza por parte do público da cantora, não habituado a esse tipo de repertório. Segundo Renato Teixeira relata em seu site, hoje as pessoas têm mais condições de compreender por que Elis gravou *Romaria*.

O próprio Renato Teixeira é também exemplo desse tipo de artista híbrido que o Brasil produz. Nascido em Santos, foi, na adolescência, para Taubaté, onde teve contato com a música caipira. Não é, portanto, um “caipira de nascença”. Kursou faculdade de arquitetura, fez jingles publicitários e tem um público bastante diversificado, que inclui crianças e o circuito universitário. *Romaria* pode ser considerada uma música “caipira”, sem que se insira perfeitamente nos padrões mais estabelecidos desse gênero. Em uma entrevista, Renato Teixeira analisa que “é um outro tipo de música caipira onde existe até poesia concreta” (www.netcampos.com).

Por esse caráter aberto, *Romaria* tem recebido versões de artistas diversos. É ainda executada de forma contínua em um Santuário de Pirapora do Bom Jesus, o Portal dos Romeiros, cujas paredes retratam, em murais de alto relevo, as passagens da letra da canção, numa espécie de via-crúcis do “eu” de *Romaria*. Nesse Santuário, há uma gruta dedicada a Nossa Senhora Aparecida, e uma imagem de Nossa Senhora Mãe dos Fiéis, reforçando as ligações da religiosidade popular presentes na canção.

4. Agradecimento

Agradeço ao Prof. Dr. Luiz Tatit, do Departamento de Linguística da FFLCH/USP, pela generosidade em compartilhar seu saber. Agradeço também pela leitura atenta e pelos comentários que possibilitaram o aprimoramento deste artigo.

5. Referências Bibliográficas

- BARTHES, R. 1977. “O grão da voz” In: BARTHES, R. *O óbvio e o obtuso*. Porto: Edições 70 (distribuído no Brasil por Livraria Martins Fontes).
- SUASSUNA, A. 1957. *Auto da Compadecida*. Rio de Janeiro: Agir.
- TATIT, L. 2001. *Análise semiótica através das letras*. São Paulo: Ateliê editorial.
- _____. 2004. *O século da canção*. São Paulo: Ateliê Editorial.
- ZILBERBERG, C. 2006. *Razão e poética do sentido*. São Paulo: Edusp.

Sites consultados:

www.aparecida.sp.gov.br
www.netcampos.com
www.piraporadobomjesus.sp.gov.br
www.renatoteixeira.com.br

Gravação de *Romaria* utilizada para a análise: disco *Elis*, 1977, PolyGram.

In Pompeii and Volterra the
Earth Really Trembles:
De-Territorialisation, European
Art-Cinema, and the Fate of
Neorealism in Roberto Rossellini's
Journey to Italy and Luchino
Visconti's *Sandra*

STEFANO CIAMMARONI

Department of Cinema Studies at New York University

Resumo

Este trabalho se utiliza de dois estudos de caso – *Viagem to Italy* (1953), de Roberto Rossellini e *Sandra* (1965), de Luchino Visconti para discutir questões políticas, historiográficas e estéticas [que interferem] no relacionamento entre o neo-realismo como cinema da nação italiana e o “cinema de arte europeu” como uma instituição desnacionalizada

Palavras-chave

cinema, neo-realismo, cinema de arte europeu

Abstract

This paper uses two case studies, Roberto Rossellini's *Voyage to Italy* (1953) and Luchino Visconti's *Sandra* (1965), to discuss the political, historiographic and aesthetic issues informing the relationship between neo-realism as the cinema of the Italian nation and “European art-cinema” as de-nationalized institution.

Key words

Cinema, neo-realism, European art-cinema

In July 1955, Andre Bazin wrote an open letter to Guido Aristarco, influential Marxist critic and editor-in-chief of the Italian journal *Cinema Nuovo*. The objective of the letter was the aesthetic rehabilitation of Roberto Rossellini, whose "neo-realist" integrity had been challenged by Aristarco. Famously, the Italian critic had rejected the spiritual concessions of *Stromboli* (1950), *The Flowers of St. Francis* (1950) and *Journey to Italy* (1953), concluding that Rossellini's humanism had become providential, and therefore culpably unbound from the particulars of the historical context. Bazin defended Rossellini, in effect positing historical transcendence as propedeutic to a type of realism that observed the human condition in its penetrable totality. Holistically, that is, Bazin defined as "neo-realist" the preoccupation for everything that is within Man, "the description of reality conceived as a whole by a consciousness disposed to see things as a whole" (Bazin 97). Like Gramsci, however, Aristarco was ill disposed towards the whole of Man, and championed instead a realism of contingencies, with an emphasis laid on the vicissitudes of a given cultural bloc during a specific historical conjuncture. A hyper-cited text, Bazin's letter to Aristarco gets largely and understandably summoned in an effort to discern two opposite conceptions of the realist practice: the transcendental and the socio-historical.

Much less debated, however, is the extent to which Bazin and Aristarco's allegiance to, respectively, totality and particularity may reveal two colliding standpoints *vis-à-vis* the impact of cosmopolitanism on the specificity of a national film practice. Addressing Aristarco, Bazin begins apologetically, for the judgment of a foreigner, he concedes, is "apt...to go astray because of the lack

of familiarity with the context from which a film comes" (94). Hardly could a Frenchman fathom the Italian context, Bazin continues, and it would be "absurd...to instruct Italians in their own cinema" (93). Coming from one formidable promoter of total cinema, these are uncharacteristic claims, rather ceremonious concessions whose ironic tinge, in fact, may suggest the real target of Bazin's polemic: the alleged provincialism of Italian film criticism. The beneficiary of Bazin's defense, in this respect, is neither a particular conception of neo-realism nor Rossellini per se, but rather the *Cahiers du Cinéma*, whose entitlement to appropriate Rossellini from abroad is sanctioned in Bazin's letter. Ten years after its conception, neo-realism had come of age and gone out into the world, according to Bazin. No longer was the "Italian school of liberation" the exclusive child of the anti-Fascist Resistance nor, consequently, could the Italian cultural Left retain its status as sole trustee of the neo-realist truth. In sum, the polemic between Aristarco and Bazin was a battle over the custody of neo-realism, marking the movement's transition from leaflet of the indigenous social protester to patrimony of the global student of cinema.

Arguably, *Journey to Italy* is the archetypal text of this transition, by virtue of the pivotal yet diametrically opposed positions it occupies in the historiographic narratives of the Italian cultural Left and the French *Cahiers*. As mentioned, Aristarco lamented Rossellini's progression from a laudable historical phase (that of the "war trilogy") to a dubious second phase (that of the "Bergman trilogy") in which the director had treated reality as fixed, immanent category rather than in its historical becoming. The culmination of this second phase, *Journey to Italy* marked inevitably a finishing point for many Italian Marxists, the moment in which as vital and live contact between national cinema and society, neo-realism was lost.

The *Cahiers* critics, on the other hand, hailed the humanist attitude of the "Bergman trilogy" as inaugural moment and portal into cinematic modernity, for their phenomenological approach to the realist practice privileged the totality of the existential survey over the particularity of historical analysis. *Journey to Italy* "opens a breach," says Jacques Rivette, and "all cinema, by pain of death,

must go through" it (192). According to Eric Rohmer, in turn, Rossellini's film establishes a brand-new conception of sacred realism, by "refus[ing] to illuminate the mechanics of [character's] choice" (207). Namely, the absence of a behaviorist construction obscures psychological geneses and causal explanations, thus safeguarding the mystery of existence. Rohmer praises in particular the closing sequence of *Journey to Italy*, in which the estranged couple reconciles by way of a miracle. Here, the deity of the omnipotent character is discarded in favor of placing character inertly before God (207).

Galvanized by the suppression of character's voluntarism, the phenomenological faction of the *Cahiers du Cinéma* could not but applaud the conclusion of *Journey to Italy*. It is nonetheless remarkable how the *Cahiers'* philosophical preferences would come to almost single-handedly define the historiographical legacy of neo-realism. Several chief characteristics of 1960's modernist cinema, such as the waning of character's control over phenomena and the lack of causal links between character's motivations and actions are conventionally posited as neo-realist patrimonies. In the cinema books of Gilles Deleuze, for example, the formidably modernizing role ascribed to neo-realism resides precisely with the representation of character's powerlessness. In neo-realist films, Deleuze suggests, reality can be endured but not defied, recorded but never engendered by a character.

Whether or not Italian neo-realism was ever *conceived* under such phenomenological auspices is open to debate, as the polemic between Aristarco and Bazin testifies. It is arguable, however, that the movement got *historicized* under phenomenological auspices. Accordingly, Rossellini's cinema of the 1950s has come to typify the culmination of an evolutionary assumption of sorts in which earlier neo-realist works are historicized on the basis of their planting the seeds for later developments. Take *Bicycle Thieves* (Vittorio De Sica, 1948). In seemingly Marxian fashion, the protagonist resorts to theft upon gaining awareness that neither the Union nor the Church will bring about justice. In line with Aristarco's recommendations, the film provides a political-economic analysis of contemporary social structures. Despite phenomenology, the snatching of the bicycle signals

the necessity to dominate and modify the recorded reality, let alone a refusal to rely on miracles. This is a plausible reading, yet political voluntarism and historical particularity are only partially contemplated in discussions of *Bicycle Thieves*. By contrast, the phenomenological implications of having the rain bring character's action to a halt are discussed with restless commitment, for they reaffirm the primacy of a transcendental ethics over the mundane-ness of character's motivation.

Largely in light of Rossellini's later work, neo-realism as a whole has been brought up under the sway of totalizing categories such as "modernity," "phenomenology," and "ethics." This has inevitably de-territorialized the movement, whose indigenusness often gets confounded with the launching of a pan-European project: that "new-wave" of aesthetic and thematic conventions that the blanket term "European art-cinema" interpellates en-bloc. Deleuze in particular de-nationalizes neo-realism, endowing it with the paternity of a universally applicable aesthetics of modernity: the "time-image." Like the miracle of God in *Journey to Italy*, neo-realism strikes categorically in Deleuze's historiography, functioning as incontrovertible grand caesura between classicism and modernity.

This positivist and linear approach, in which the encrustations of the past never subsist within modernity, makes even more irreconcilable the dichotomy between a certain tradition of French film criticism and the Italian cultural Left of the 1950s. In 1955, when the French *Cahiers* announced that cinematic pastness had been successfully secured away, Italian Marxism had begun theorizing the persistence of the archaic within the present. Mario Cannella writes about the 1950s, "[b]etween 1948 and 1955 it was possible to become aware of a failing: now that the ruling class that had favored fascism was back in power, there returned, in its most archaic aspects, the culture of Italian conservatism" (10). World War II had not constituted a historical caesura, and liberation from Fascism had merely played for affect. The advent of progress had been ceremonial, sanctioned from above and by decree but untraceable when tested *vis-à-vis* the concreteness of society's political and economic structures. By way of Gramsci, Italians call this condition "*trasformismo*," a term that

conveys distrust in progress and in the contemporary. Accordingly, *Cinema Nuovo* could not but depart from the French enthusiasts, for who not only had the future positively arrived, but the cinema of Italy had provided the gateway. In the 1950s, Italian Marxist critics required of their national cinema a contemplation of the effects of *trasformismo*. This did not entail looking onward to an alleged future of progress and cosmopolitan emancipation, but bringing to the fore the archaic aspects of a local state of contemporary affairs. Released one year after *Journey to Italy*, Luchino Visconti's *Senso* (1954) met these requirements. Tepidly received by the *Cahiers* and acclaimed by Aristarco, the film has been thoroughly discussed as the archetypal text of *trasformsimo*. I shall not contribute to this discussion. I will, however, stay with Visconti, flash-forwarding ten years to the release of *Sandra* (1965).

By 1965, "European art-cinema" had matured into a global category largely engaged with the formation of visions of modernity. In *Sandra*, Visconti partly operates within these rules of engagement. In proverbially Viscontian fashion, however, cosmopolitanism and the modern are invoked to connote decay and loss rather than maturity and conquest. Victim of this trajectory of demise is the national specificity of Italian neo-realism, of which Visconti nostalgically revisits the gradual effacement within the totality of "art-cinema" as de-nationalized institution. As if to ascertain whether in 1965 a movement of re-territorialization is historically practicable, Visconti disseminates the film with incursions into localness and the past. Despite the clearly visualized impingement of modernity, neo-realism is tentatively exhumed, or invoked as anachronistic reference, throughout *Sandra*. In 1954, Aristarco had praised *Senso* for reconnecting the national cinema with the nation's history. The film had allegedly achieved such reconnection by challenging the reassuring narrative of a historiography based on sharp caesuras rather than on the upsetting persistence of *trasformismo*. Working along temporal hypotheses similar to *Senso*, *Sandra* uses the incoercibility of ancientness and localness to upset the wholesomeness of modernity and cosmopolitanism. I would like to consider a couple of scenes that are germane to this discussion.

In a pre-credit sequence, the titular Sandra entertains a cosmopolitan crowd during a cocktail party in Geneva, Switzerland, where she leaves with her American husband, Andrew. I call this the “Antonioni section,” and in a longer draft of the paper, I go to great pains to explain why. Suffice to say, to the risk of providing a grocery list of Antonionian buzzwords, that Sandra’s social alienation, incommunicability, and psychological neuroses are established in this prologue. Also, Visconti strives for the formation of images of subjectivity and memory (one celebrated zoom shot in particular), thus invoking not just Antonioni, but a whole set of conventions that typify the “genre” of European intellectual art films. In fact, the sheer convergence of these thematic and aesthetic markers qualifies the scene as critical parody of art cinema conventions. What gets seemingly caricaturized here is the same existential universalism that *Cinema Nuovo* had imputed to *Journey to Italy*. It is the idea that inherent in the modern condition is the transition from the concreteness of the historical space to the indefiniteness of what Deleuze, apropos the landscapes of Antonioni’s cinema, calls the “any-space-whatever.” Switzerland, and I write this without malice, is the archetypal any-space-whatever. It represents an abstract space-time dimension whose fragmented components suggest an idea of boundlessness. Switzerland’s proverbial neutrality prevents the country from entering the stream of European history and temporality (Deleuze’s grand caesura, World War II, never took place in Switzerland), thereby rendering the place a site of timelessness, a self-sufficient structure incurred into itself but extracted from the stream of historicity.

As a result, when in the sequence following the cocktail party, Sandra leaves Switzerland for her native town of Volterra, in Tuscany, she brings into effect a movement towards history, from an any-space-whatever to the specificity of geographical, historical, and social space-times. Throughout Sandra’s journey to Italy, a number of road signs indicating names of cities emphasize her return to localness. That she goes in the opposite direction of Paris, as one road sign indicates, is geographically logic, but it is also indicative of both her departure from cosmopolitan ambitions and Visconti’s own momentary sidetracking of pan-European film culture. Approaching

a road sign that reads "Florence," on the other hand, evokes a re-appropriation of indigenous culture, possibly the nostalgic incursion into the neo-realist myth of Rossellini's '*Paisà*' (1946). Upon entering Tuscany, the signs disappear. It is Sandra who now speaks to the husband the names of the Italian localities, as in an effort to re-appropriate them, to become identical with them again: Cecina, Volterra, and so forth in a crescendo of localness, down to the Gate of San Francesco and the city's Etruscan Walls. In 1965, of course, Italian neo-realism had been dead ten years, its image as archaic as Volterra's ancient walls. Yet it is arguably a sense of the neo-realist archaic that Visconti exhumes. Thus, Sandra's journey acquires the opposite historiographic significance of the Bergman character's own incursion into Italian soil ten years earlier in *Journey to Italy*. With this film, Rossellini's transcendental realism had allegedly provided the gateway into modernity. In *Sandra*, by contrast, Visconti utilizes the passé status of neo-realism in order to defy modernity, seeking a reconnection with ancientness and the incoercible provinciality of localness.

Later in the film, Sandra's brother, Gianni, takes Sandra's husband on a tour of Volterra. Like Sandra had done before, Gianni educates Andrew with Ciceronian competence. Feeding him with names of ancient sites and localities, he continues to extract Andrew from modernity and cosmopolitanism. Here, however, it is loss of ground, de-territorialization, and the triumph of modernity that get sadly ratified. During her journey from Switzerland to Italy, Sandra had navigated effortlessly across lands, devoured distances, and dominated a soil that underneath her feet had remained firm, providing the reliable path along which the motivations of her character had gotten fulfilled. With Gianni and Andrew in Volterra, however, it is soil that devours character, and character that is prey to the ground's infirmity, at best tenuous challenge to the soil's life cycle and geological phenomenology. In Volterra, the earth really trembles, sliding down through the centuries, the soil swallowing into oblivion the town and its ancient history. Standing on the edge of a cliff overlooking centuries of erosion and landslides, Gianni and Andrew resemble the Valastro women of *La terra trema*, who had stood on the rocks in contemplation

of another force of nature, the ocean, which, they feared, had swallowed their men. However, while the Valastros can count on the firmness of the soil, of which they become the natural extension and timeless proprietors, Gianni and Andrew stand on a ground that with time vanishes.

Moreover, while in the film's opening section, Visconti had successfully left behind the Antonionian sensibility, marker of modernity and de-territorialization, now modernity and the conventions of contemporary art-cinema impinge on ancientness, revealing the anachronism of an aesthetic tradition that Visconti may exhume but not revive. Visconti's sweeping camera pans, towards and away from the Church of San Giusto and the Camaldoli Abbey, make Volterra look like Aci Trezza. However, the Volterra exteriors are crosscut with shots of Sandra wandering about the palatial home, prey to domestic neuroses that only a year earlier had been the province of Monica Vitti in Antonioni's *Red Desert* (1964). For these shots, Visconti abandons the pan in favor of the zoom, modernistically resumed to pull us back into Sandra's consciousness and subjectivity. The result is that the Volterra exteriors appear framed as fantasy, posing as utopian and unattainable Visconti's nostalgic return to Aci Trezza and the 1940s.

In 1947, when *La terra trema* went into production, *trasformismo* had already been theorized, especially through Gramsci's take on Risorgimento. Yet, the term had neither fully penetrated the vocabulary of Italian politics, nor, most importantly, had it been adopted by Italian Marxism as chief critical category. Until the Communist Left was defeated in the pivotal elections of April 18, 1948, both Gramscianism and neo-realism had been invoked as conveyors of progress. They had provided a line of flight from the old to the new, from the prehistorically regional to the historically national. By 1965, however, history and modernity had proven to have in store but the mere internationalization of *trasformismo*. In Western Europe, the new had come in the form of a Marshall Plan, the insurance policy that guaranteed the continuation of a process of conservative involution. In the Soviet Union, on the other hand, Stalinism and the invasion of Hungary of 1956 had reverted the country

to its own Czarist past. Accordingly, *Sandra* is a modern film because it has the modern contain the archaic, because, like *Senso*, it utilizes the workings of *trasformismo* as both representational strategy and dramatis persona. Within the context of post-1960 Italian "art-cinema," a number of filmmakers are preoccupied with theorizing and critiquing modernity in the light of *trasformismo*. Pasolini, Bertolucci, and the Taviani brothers are eminent examples, besides Visconti. Their worlds may simultaneously contain the past, the present, and the future, and their characters may well be unable to bring to closure a "sensory-motor" trajectory, as Deleuze would have it. However, one should be careful when positioning these properties under the auspices of a totalizing ethics of cinematic modernity. It would be especially misleading to associate the convergence of different space-time dimensions with the formation of de-territorialized "any-spaces whatever," as postmodernist hermeneutics tends to do. This approach may be useful for an understanding of Antonioni and the later films of Rossellini, who clearly strive for the universal. The emplotment of *trasformismo*, on the other hand, is one example in which a synchronic perspective is not wedded to the tenets of phenomenological totality, but rather to the analysis of a locally contingent state of historical and political affairs.

Bibliografia

- BAZIN, André. *What is Cinema? Volume II*. Trans. Hugh Gray. Berkeley: U of California P, 1967.
- CANNELLA, Mario. "Ideology and Aesthetic Hypothesis in the Criticism of Neo-Realism." *Screen*. 14:4. (1973/1974). 5-60.
- ROHMER, Eric. "The Land of Miracles." *Cahiers du Cinéma: The 1950s – Neo-Realism, Hollywood, New Wave*. Ed. Jim Hillier. Cambridge: Harvard UP, 1995. 205-208.
- RIVETTE, Jacques. "Letter on Rossellini." *Cahiers du Cinéma: The 1950s – Neo-Realism, Hollywood, New Wave*. Ed. Jim Hillier. Cambridge: Harvard UP, 1995. 205-208.

**A exterritorialidade como condição
do apátrida transcendental.
Sobre Siegfried Kracauer e
Georg Lukács**

CARLOS EDUARDO JORDÃO MACHADO
Unesp – Assis

Resumo

Pouco se discutiu da recepção (sempre crítica) de Siegfried Kracauer das obras do jovem Lukács e do posicionamento (indireto) de Kracauer diante do cinema alemão à época do “Debate sobre o expressionismo” de a *Linkskurve* (1931-33) à revista moscovita (1938) *Das Wort*. Trata-se de determinar a peculiaridade da posição de Kracauer diante do expressionismo alemão e de entender sua interpretação da modernidade.

Palavras-chave

debate sobre expressionismo; crítica da *ratio*; vanguardas históricas; cinema alemão; realismo; realista “curioso”; 1848 francês.

Abstract

I present Kracauer's original critical analysis of aesthetic modernity, above all of the German Expressionism to understand his (indirect) relation with the Discussion about Expressionism (1938) and to make clear the particularity Kracauer's position about modernity and the historical avantgarde.

Keywords

Discussion about Expressionism; historical Avantgarde; critic of the *ratio* and the world of things; German Film; Realism; “curious” realist; the french 1848.

Pouco se discutiu sobre a recepção (sempre crítica) de Siegfried Kracauer das obras do jovem Lukács – de *Theorie des Romans* [A teoria do romance] e de *Geschichte und Klassenbewusstsein* [História e consciência de classe] e do posicionamento (indireto) estético-político de Kracauer diante do cinema alemão à época do “Debate sobre expressionismo” de a *Linkskurve* (1931-33) à revista moscovita (1938) *Das Wort*. Em geral se valoriza a importância de *Geschichte und Klassenbewusstsein* como obra que deu início a uma tradição de pensamento que Merleau Ponty denominou “marxismo ocidental”, mas se sabe muito pouco da repercussão dos escritos anteriores de Lukács de *Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas* [História do desenvolvimento do drama moderno], passando pela *Die Seele und die Formen* [A alma e as formas] à *Theorie des Romans*. Basta citar a importância deste último na obra de juventude de Herbert Marcuse *Der Künstlerroman* [O romance do artista} (1922) e, sobretudo, praticamente no conjunto da obra deste, que Adorno caracterizou de “Der wunderliche Realist” [O realista curioso]¹, Siegfried Kracauer.

Recapitulando um pouco da trajetória de Lukács, como é sabido, com a eclosão da I Guerra Mundial, Lukács decide interromper a redação de sua *Heidelberger Kunsphilosophie* [A filosofia da arte de Heidelberg] para iniciar um novo livro, conforme se lê na sua carta a Paul Ernst: “Dedico-me finalmente agora ao meu novo livro sobre Dostoiévski... Este conterà muito mais do que sobre Dostoiévski,

1. ADORNO, Th. *Noten zur Literatur*. Frankfurt aM: Suhrkamp, 1981, pp. 388-408.

boa parte de minha ética metafísica e filosofia da história etc.”² Desse projeto apenas a primeira parte foi publicada, *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der grossen-Epik*, primeiramente na revista *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* em 1916 e como livro em 1920. Nesse livro o mundo grego é descrito como um mundo homogêneo, que surge como um dos poucos instantes “bem-aventurados” da história, como também em Hegel, no qual as grandes formas (épica, tragédia e filosofia) se desdobram, obedecendo uma necessidade *a priori*, ao contrário do mundo moderno, no qual se contrapõem a experiência histórica individual e o seu significado. O homem moderno vive numa condição de “sem-teto transcendental”. O romance é, para Lukács, nas palavras de Fichte, “a forma da época da pecaminosidade completa”³.

Sua forma épico-ensaísta provocou reações contrapostas: de um lado aquelas que vão reagir negativamente ou simplesmente vão odiar o livro como Max Weber, que incentivava Lukács em sua Livre-Docência (Habilitation) em Heidelberg, e de outro aquelas que vão reagir com fascínio como Ernst Bloch, nas cartas, Siegfried Kracauer e Margarete Susmann entre outros, em resenhas. Para se ter uma visão da recepção da obra do jovem Lukács na época na Hungria, Alemanha e França, foi publicado em 1988, *Der junge Lukács im Spiegel der Kritik* [O jovem Lukács no espelho da crítica], pelo Lukács Archivum de Budapeste, graças ao paciente trabalho de Julia Bendl e Árpád Timár. Aqui me interessa destacar as duas resenhas que Kracauer escreveu logo depois da publicação da *Teoria do romance* em livro.

-
2. Carta a Paul Ernst de 03/ 1915 in LUKÁCS, G. *Briefwechsel 1902-17*. Éva Karádi und Éva Fekete (Hg.). Stuttgart: Metzler, 1982, p.345.
 3. LUKÁCS, G. *Theorie des Romans*. München: DTV, 1994. Veja também: MACHADO, C.E.J. “Die zweite Ethik als Gestaltungsapriori eines neuen Epos” in BENSELER, F. JUNG, W. *Jahrbuch der Internationalen Georg-Lukács-Gesellschaft*. Bern: Peter Lang, 1997, pp.73-116. e KARADI, E. “Lukács Dostojewski-Projekt”, *Ibid*, pp. 117-132. MACHADO, C.E.J. *As formas e a vida. Estética e ética no jovem Lukács (1910-18)*. São Paulo: Ed. UNESP, 2004.

1. Um ético metafísico

A primeira resenha foi publicada na *Die Weltbühne*, em setembro de 1921 e a segunda um mês depois na *Neue Blätter für Kunst und Literatur*. Na verdade trata-se de um mesmo texto, sendo o primeiro uma versão com cortes⁴. A recepção de Kracauer da *Teoria do romance* é significativa para se compreender o seu próprio desenvolvimento intelectual, talvez dos escritos de Lukács aquele que mais o influenciou de modo duradouro, como pretendo mostrar. Não se trata de uma relação mestre-discípulo, mas de uma maneira de delimitar claramente a posição individual e o desenvolvimento intelectual de cada um. Kracauer havia iniciado naquele ano a se dedicar integralmente ao ofício de escritor, tornando-se colaborador regular do jornal *Frankfurter Zeitung*, tendo abandonado sua profissão de arquiteto, profissão que, diga-se de passagem, detestava. Julia Bendl e Inka Mülder-Bach sugerem que Kracauer possa ter conhecido pessoalmente Lukács antes de 1914 por intermédio de Georg Simmel, mas o fato não pôde ser confirmado até hoje. Simmel foi figura de proa na formação de ambos os pensadores. Lukács conhecia os trabalhos de Kracauer por intermédio de Ernst Bloch, se chegou a lê-los também não se pode comprovar. O certo é que Kracauer acompanhou com atenção o desenvolvimento teórico de Lukács ao longo dos anos vinte e trinta do século passado como um modo de delimitar sua própria posição⁵.

Kracauer começa ressaltando a incomparável incisão do livro no que diz respeito a apresentar uma diagnose de época, na forma de uma construção histórico-filosófica: “O filósofo, Georg von Lukács, apresentou, em um pequeno livro, a situação histórico-filosófica de nossa época com uma incisão inaudita. Em geral quais épocas são

4. A segunda versão, completa, foi reeditada aos cuidados de Inka Mülder-Bach em 1990. KRACAUER, S. *Schriften*, 5-1. *Aufsätze 1915-1926*. Frankfurt aM: Suhrkamp, 1990, pp. 117-123.

5. Cf. MÜLDER-I. "Siegfried Kracauer Antwort auf Lukács – Versuch einer Rekonstruktion" (dat.), p.1.

possíveis os grandes romances? – assim formula o pensador a questão fundamental e que é respondida a partir de uma metafísica na qual engloba a ânsia fervorosa do presente por uma reaparição de Deus no mundo.”⁶. A “situação histórico-filosófica de nossa época” vai de encontro ao modo mesmo como Kracauer avaliava sua própria posição diante do presente como um “*Zersetzungsprozess*”. Um processo de desagregação que abre um abismo entre indivíduo e mundo, entre sujeito e objeto, processo este que, segundo Kracauer, Lukács caracteriza com uma “incisão inaudita”. Como enfatiza em seguida: “Apenas quando o sentido se volatiliza do mundo, abrindo um abismo entre alma e forma, entre interior e exterior é chegada a hora histórica do grande romance. Este é ‘expressão da condição do sem-teto transcendental’.”⁷. Da condição do “sem-teto transcendental” ou do “apátrida transcendental” (*transzendente Heimatlosigkeit*), Kracauer tira conseqüências para criticar os limites das ciências, inspiradas no pensamento puro (matemático-formal), incapazes de responder com sentido humano às tarefas colocadas pelo presente. “A filosofia do último século é uma tentativa única de lançar uma ponte sobre o abismo que se abriu com o desaparecimento do sentido capaz de envolver a realidade conjunta, e que separa irrevocavelmente a informe multiplicidade do existente – convertida em um ser em-si – em relação ao espírito que a forma, o caos do sujeito racional; é uma tentativa, que deve fracassar necessariamente, pois é levada a cabo com os meios insuficientes do pensamento puro”⁸. Na ocasião em que Kracauer redige seus comentários à *Teoria do romance*, estava elaborando seu primeiro livro publicado (1922), *Soziologie als Wissenschaft* [A sociologia como ciência], no qual incorpora na sua crítica esse diagnóstico de Lukács sobre o mundo moderno. Como observou Nia Perivolaropoulou; “Kracauer estabelece um paralelo, se apoiando na *Teoria do romance* de Lukács,

6. KRACAUER, S. *Schriften* 5-1, p.118.

7. BENDL, J u. ÁRPÁD, T. *Der junge Lukács im Spiegel der Kritik*. Budapest: Lukács Archiv, 1985, p.314.

8. KRACAUER, S. *Schriften* 5-1, p.117.

entre a gênese das ciências modernas e o desaparecimento de uma época impregnada de sentido(*sinnerfüllten Epoche*)”⁹.

Apesar de se tratar de uma mera resenha, Kracauer dá atenção não apenas à diagnose de época formulada por Lukács, questão para ele a mais importante, mas também ao modo de construção de sua análise *imane*nte que apreende a estrutura interna do romance, ao seu mundo como sendo um processo, uma “infinitude sem margem”, ao papel central da ironia diante da “má infinitude” do existente como sendo o único meio artístico possível ao “indivíduo problemático” diante do caos de um mundo tornado sem sentido: “Sua estrutura é resultado da própria essência do romance. Lukács caracteriza o mundo do romance como uma infinitude sem margem, demonstrando que o sujeito poético deve se apoiar no meio artístico da ironia para, por meio deste não se importar [*Sichhinwegsetzen*] com a própria interioridade, alcançar a realidade separada de seu eu, e caracteriza o herói do romance como o indivíduo problemático que vaga pelo mundo tornado caos à procura de sentido”¹⁰.

Apesar de Kracauer fazer restrições à tipologia do romance moderno, por considerá-la forçada (*gezwungen*) - o que está plenamente de acordo com as palavras do próprio Lukács no Prefácio de 1962, “uma camisa de força” [*eine Zwangsjacke*]¹¹ - , ressalta sua interpretação do romance de educação, representado pelo *Wilhelm Meister* de Goethe, considerando-a magistral e definitiva: “Como Lukács revela toda a estrutura necessária do romance de educação [*Erziehungsroman*] de Goethe, por meio de sua análise profundamente incisiva, é simplesmente magistral e definitiva [*meisterhaft und endgültig*]”¹². Em relação ao romance da “desilusão romântica”, Kracauer dá pouca atenção à figura de Flaubert, particularmente à *L’education sentimentale*, à importância

9. “Les mots de l’histoire et les images de cinema” in PERIVOLAROPOULOU, N. e DESPOIX, Ph. *Culture de masse et modernité. Siegfried Kracauer. Sociologue, critique, écrivain*. Paris: Sciences de l’homme, 2001, pp. 249-250.

10. BENDL, J. u. TIMÁR, A., pp.314.

11. LUKÁCS, G. *Theorie des Romans*, p. 7.

12. KRACAUER, S. *Schriften* 5-1, p.121.

da recordação (*Erinnerung*) na estruturação da totalidade da narrativa e como sintoma da perda da experiência – se não há mais experiência, narrar o que? - mais do que isto, da *durée*, antecipando a *Recherche du temps perdu* de Marcel Proust, conforme o próprio Lukács reconhece no Prefácio citado de 1962.

Interessante é como Kracauer destaca a interpretação de Lukács dos romances de Tólstoi e Dostoiévski, e particularmente deste último. Como observa Ernst Bloch em uma carta a Lukács: “tudo termina em Dostoiévski”¹³. A visão de Kracauer não é diferente: “Lukács concede um lugar próprio à obra de Tolstoi em sua tipologia.[...] “Apenas com Dostoiévski – e com uma significativa referência a ele termina o livro – torna-se de novo o sentido totalmente imanente à vida. Ele realizou com seus épos a ruptura com a época da pecaminosidade completa e pertence diretamente a um novo mundo impregnado de sentido, como os que Lukács celebra em Homero ou em Dante”¹⁴. Mas se mostra cético em relação à essa possibilidade de um novo épos para o mundo ocidental: “É possível que o mundo de Dostoiévski signifique, antes de tudo, o tornar-se corpóreo de um sentido válido para o povo russo. O Ocidente, no entanto, deveria realmente e de modo irrefreável ter-se decaído antes que no épos russo de Dostoiévski pudesse vivenciar o preenchimento da sua nostalgia originária. A este Ocidente, que peregrinou e dominou a realidade incomensurável como nenhuma cultura anterior, o épos homérico e a estrutura arquitetônica estão de vários pontos de vista mais próximos do que a obra de Dostoiévski, que decerto amplia o inteiro reino da alma num cosmo impregnado de sentido que, no entanto, não configura aquela ampla multiplicidade extensiva da totalidade fechada que foi uma vez propriedade conquistada pela Europa”¹⁵.

Kracauer chama atenção para os elementos essenciais da construção interpretativa do livro, a significação do “demonismo”, da “ironia”, mas o que lhe fascinou foi sem dúvida o diagnóstico de

13. BLOCH, E. *Briefe 1903-75*. Frankfurt aM; Suhrkamp. 1985, B.1, p. 178.

14. KRACAUER, S. *Schriften 5-1*, p.121.

15. *Ibid.*p.122.

época, ao definir o presente como expressão “da pecaminosidade completa”. Por último faz restrições também ao estilo expositivo do livro: “Pode-se apenas lamentar que o livro foi escrito numa linguagem que por causa de sua dificuldade permite o acesso a este somente a poucos homens”¹⁶.

Se para o jovem Lukács, a crítica de Marx à religião está ainda sob a influência da cultura do esclarecimento; crítica que não vê nada além do céu estrelado de Kant que brilha apenas na escura noite do conhecimento puro. Seu raio de luz não ilumina mais os passos de nenhum caminhante solitário. Para ele, a cultura do socialismo carece de uma força ética, como ocorria no cristianismo primitivo, questão expressa no seu ensaio “Cultura estética”. Kracauer expressa algo semelhante em sua resenha: “Mesmo o movimento socialista [*sozialistische Bewegung*] poderia bastar para confirmar o desgarrar de nosso tempo; às relações econômicas às quais aspira não podem preencher por si mesmas os vínculos religiosos, de modo que, no final de contas, segue deixando-nos abandonados na solidão e na condição de apátridas”(p.117). Nos termos do jovem Lukács, a desilusão de um mundo sem Deus não pode ser de modo algum fundamento em uma nova moral. Pois, um ateu ocidental sabe apenas que Deus é um equívoco, um equívoco esclarecido; seu mundo é desiludido e seu tipo de indivíduo, egoísta. O ateísmo europeu ocidental, englobando até mesmo o do jovem Marx, não sabe mais dar resposta à pergunta de como se pode viver. Kracauer, neste período de sua trajetória intelectual, se coloca também esse mesmo tipo de questionamento existencial influenciado em boa medida pela leitura de Kierkegaard – autor chave, não só para o autor de *Die Theorie des Romans*, mas também na formação intelectual de Kracauer, sobretudo, como pretendo mostrar, em *Der Detektivroman*. Ambos expressam a condição de “apátridas transcendentais”.

Como lembra o amigo de Kracauer, Leo Löwenthal, com quem manteve uma intensa correspondência do início dos anos vinte até o fim da vida de Kracauer, em seu ensaio de 1990, a propósito do

16. Ibid. p.121.

Simpósio de homenagem Kracauer realizado na Columbia University: “Wenn ich an Friedel denke...” [Quando me lembro de Friedel¹⁷...] Em outubro de 1923, por motivo do casamento de Löwenthal, Kracauer e Adorno enviam-lhe um cartão de felicitações com um remetente extremamente curioso: “Quartel General do escritório de previdência aos apátridas transcendentais” e com a anotação de Adorno: “Kracauer e Wiesengrund. Direção Geral do serviço de proteção aos sem-teto transcendentais”. O que Löwenthal comenta não sem razão: “Era, naturalmente, uma referência à *Teoria do romance* de Lukács. Pois ‘sem-teto transcendental’ permaneceu uma categoria adequada para Kracauer”¹⁸.

2. Crítica da *ratio*

Nesse período Kracauer passava por uma intensa transformação intelectual, se por um lado é extremamente simpático ao livro do jovem Lukács, reage de modo crítico à obra de Ernst Bloch, *Thomas Münzer als Theologe der Revolution* [Thomas Münzer como teólogo da revolução], numa resenha publicada de 1922, “Prophetentum”¹⁹. Para Kracauer o livro de Bloch carece da densidade analítica de *Theorie des Romans*, na sua tentativa de conciliar uma perspectiva comunista e uma visão quiliástica da história. Apesar dessas diferenças de opinião, Bloch e Kracauer se transformam em bons amigos e o autor de *Geist der Utopie* [O espírito da utopia] (1918) torna-se um importante interlocutor de Kracauer nos anos vinte e trinta, período de transição ideológica e de radicalização política de Kracauer. É, sobretudo, por mediação de Bloch que Kracauer acompanha a produção intelectual de Lukács. O caráter de transição deve ser ressaltado. Seus ensaios de acerto

17. Os amigos mais próximos de Kracauer, como Löwenthal, se referiam a ele com a alcunha, Friedel.

18. LÖWENTHAL, L. KRACAUER, S. In *Steter Freundschaft. Briefwechsel 1921-1966*. Herausgegeben von Peter-Erwin Jansen und Christian Schmidt. Springe: Klampen, 2003, p. 276.

19. KRACAUER, S. *Schriften* 5-1, pp. 196-204.

de contas ideológico com a religião e a ciência são significativos: no primeiro caso, sua leitura da obra de Max Scheler em *Catolicismo e relativismo*²⁰ (1921), sua interpretação minuciosa dos escritos de Max Weber e Ernst Troeltsch em *A crise da ciência*²¹ (1923) e, sobretudo, sua ruptura com o círculo formado por Martin Buber e Franz Rosenzweig, no artigo *Bíblia em alemão*²² (1926), no qual, testemunha sua áspera crítica à tradução realizada por ambos do Velho Testamento para o alemão, evidenciando assim seu distanciamento radical de qualquer tentativa de refundar uma visão teológica no presente.

Não podemos esquecer, para se ter uma idéia de que modo Kracauer se transforma num crítico materialista da cultura *sui generis*, o ensaio emblemático, “O ornamento da massa”, nele deixa clara sua posição metodológica diante da história: “O lugar que uma época ocupa no processo histórico pode ser determinado de modo muito mais pertinente a partir da análise de suas discretas manifestações de superfície do que dos juízos da época sobre si mesma. (...) O conteúdo fundamental de uma época e os seus impulsos desprezados se iluminam reciprocamente”²³. Nesse trecho, salta aos olhos não só sua originalidade teórica diante da história como também sua atenção para com os fenômenos de superfície de uma época, manifestações em princípio desprezíveis, sem importância para uma historiografia tradicional – diferenciando aqui radicalmente do conceito de totalidade de *Geschichte und Klassenbewusstsein*. Por outro lado, se aproxima de Lukács ao equiparar a racionalização das formas de vida (Weber) ao processo de reificação social (Marx). Para Kracauer, a *ratio* abstrata é uma das debilidades do capitalismo, pois “não racionaliza muito, mas *muito pouco*”²⁴. Começa com a imagem das *Tillergirls*, dançarinas de revistas dos anos vinte, com seu

20. KRACAUER, S. *Schriften* 5-1, pp. 123-130.

21. KRACAUER, S. *Schriften* 5-1, pp. 212-221.

22. KRACAUER, S. *Schriften* 5-1, pp. 355-367.

23. KRACAUER, S. *Das Ornament der Masse*. Frankfurt aM: Suhrkamp, 1977, S. 50. *O ornamento da massa*. Trad. Carlos Eduardo J. Machado e Marlene Holzhausen. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

24. *Ibid.* p. 56.

movimento mecânico e impessoal, racionalmente calculado, em seguida, estabelece um paralelo entre a produção em série do taylorismo e o balé das garotas: “as pernas das *Tillergirls* correspondem às mãos nas fábricas”²⁵.

Kracauer redigiu entre 1924-25, *O romance policial. Um tratado filosófico*, só publicado integralmente em 1971²⁶. O pequeno livro lança luz sobre uma nova forma de literatura, que se tornará depois o tipo de literatura de entretenimento *par excellence*, base significativa da produção de Hollywood, o filme policial. Sem se constituir em uma obra de arte em sentido estrito, o romance policial é mais do que um “produto misto” [*Mischprodukt*], mas um “gênero estilístico determinado” [*bestimmte Stilgattung*]. A abordagem de Kracauer está influenciada pela *Teoria do romance*, ao definir o personagem moderno como um “apátrida transcendental”, personagem de um mundo desencantado (Weber) e dominado pela *ratio*, nos seus termos, “uma sociedade civilizada inteiramente racionalizada” [*eine durchrationalisierte zivilisierte Gesellschaft*]²⁷, como também pela confluência das esferas, ético-religiosa, estético-expressiva e lógico-cognitiva, no instante vivido, de matriz kierkegaardiana. Segundo Rainer Rochlitz, “o livro de Kracauer por causa desta concepção estética, amplamente inspirada pela *Teoria do romance*, ao ‘traduzir’ as formas e as figuras do romance policial, ao formular o que essas figuras dizem sem o saber”²⁸. No único ensaio publicado desse livro, incluído por Kracauer em 1963 na coletânea de ensaios *Das ornament der Masse*, “Átrio de hotel”, Kracauer aproxima de modo surpreendente três tipos de espaço de objeto de culto: o de uma igreja, o de um átrio de hotel, cenário dileto dos romances policiais, e o de um cine-teatro. Poderíamos acrescentar os estádios, os programas de auditório, os espetáculos das *Tillersgirls*, etc. O que

25. Ibid. p. 54.

26. KRACAUER, S. *Der Detektiv-Roman. Ein philosophischer Traktat*. Frankfurt aM: Suhrkamp, 1971.

27. Ibid. p. 9.

28. ROCHLITZ, R. *Avant-propos*. KRACAUER, S. *Le roman policier*. Paris: Payot, 2001, p.15-16.

aproxima esses espaços tão díspares é a *impessoalidade*. Enquanto no primeiro a individualidade desaparece em meio à congregação dos fiéis que lá vão para encontros, no átrio de hotel estão aqueles que lá vão para não encontrar ninguém. “É o cenário para aquele que não procura nem encontra o outro que está sempre sendo procurado (...) Aqui o nada impessoal representado pelo gerente de hotel ocupa a posição do desconhecido, cujo nome a congregação de fiéis reúne”²⁹. O cine- teatro, se lê em *O culto da distração*, “como os átrios de hotel, são locais de culto do prazer, o seu brilho visa à edificação”³⁰. Aqui surge um novo público, a massa, um público homogêneo cosmopolita que “do diretor de banco aos auxiliares do comércio da diva à datilógrafa – sente do *mesmo modo*”³¹. Como se pode observar na sua crítica à *ratio*, à impessoalidade, ao ornamento, Kracauer antecipa a argumentação do que Adorno e Horkheimer denominaram de *Kulturindustrie*, em *Dialektik der Aufklärung* de 1947. É desse período, em torno de 1926, sua leitura de *Geschichte und Klassenbewusstsein*.

3. O conceito de totalidade

Sua leitura de *Geschichte und Klassenbewusstsein*, realizada cinco anos, depois é muito diferente da enfaticamente simpática recepção de *Theorie des Romans*, conforme podemos constatar lendo sua correspondência com Bloch como também com Leo Löwenthal. Inka Mülder-Bach sugere um esquema engenhoso, dividido em três pontos básicos, para se compreender a crítica de Kracauer à interpretação do marxismo feito por Lukács, que tento resumir: em primeiro lugar, para Kracauer, que na ocasião estudava intensamente o marxismo, Marx provém muito mais da tradição do materialismo francês, sobretudo Helvetius, do que da tradição do idealismo alemão, de Hegel em primeiro lugar, conforme a

29. KRACAUER, S. *Das Ornament der Masse*, p. 160.

30. Ibid, p.311.

31. Ibid. p.313.

interpretação de Lukács, que, segundo Kracauer, é uma interpretação “que não ‘transcende’ materialisticamente o ‘idealismo vazio e desgastado’, mais do que isto, abandona de novo o conteúdo materialista da teoria marxista ‘a favor de sistematizações formais fixadas pelo idealismo’”³². Como acentua Inka Mülde-Bach, Kracauer não tem em mente reduzir a teoria de Marx a um materialismo mecanicista, mas chamar atenção para o mundo sensível, para o “homem realmente individual” [*wirklichen individuellen Menschen*]³³. O segundo ponto se refere ao conteúdo de verdade e à postura de Lukács diante da teologia: “A exigência de confrontação do marxismo ‘com conteúdos de verdade autênticos’ – nesta ‘exigência atualíssima’”, acrescenta Mülde-Bach, “Kracauer encontra-se próximo de Bloch”³⁴. Por último, diz respeito ao seu “conceito de totalidade”, no qual Kracauer tira consequências drásticas: “Não apenas porque desconhece o caráter de descontinuidade e fragmentário da realidade ao reconstruí-la como totalidade fechada, mas porque este desconhecimento significa igualmente o abandono das tendências progressistas da atualidade”³⁵. As consequências desta crítica, Kracauer as desenvolve em seu ensaio “O ornamento da massa”. Finalmente, Mülde-Bach enfatiza corretamente que a crítica de Kracauer não é de caráter político, mas *estético*, capaz de restabelecer “uma comunicação com o mundo das coisas tornado fugaz” [*flüchtig gewordenen Dingwelt*]³⁶.

32. MÜLDER, I. “Siegfried Kracauer Antwort auf Lukács – Versuch einer Rekonstruktion” (dat.), p.5.

33. Mülde-Bach complementa que “uma confrontação com este *Leitmotiv* da filosofia de Lukács quis desenvolver provavelmente no trabalho ‘Sobre o conceito de homem em Marx’.[*Über den Begriff des Menschen bei Marx*] ...Mas esse estudo antropológico se perdeu”. p.9.

34. Ibid, p.6.

35. Ibid. pp.6-7.

36. Ibid p.8.

4. Crítica do mundo das coisas

Em 1929-30, Kracauer reúne uma série de artigos, originalmente publicados no *FZ*, com o título, *Os empregados* [*Die Angestellten*]³⁷. O pequeno livro recebeu resenhas simpáticas de Ernst Bloch³⁸ e de Walter Benjamin³⁹. Kracauer mostra como ao longo dos anos vinte, por meio de citações, conversas e observações, em locais e lugares diferentes, na Alemanha – uma admirável análise concreta de uma situação concreta – se constituiu um novo tipo de trabalhador assalariado, os “empregados”, e como, nesse período, sua população quintuplicou em relação à classe operária que apenas duplicou o seu número de “trabalhadores”. Uma nova quantidade que não se reverteu em uma nova qualidade em termos de uma nova “consciência de classe” (Lukács), ao contrário, trouxe traços de “não contemporaneidade” (Bloch) e de regressão (Adorno). Uma atitude caracterizada pela fuga nas imagens da propaganda e da distração, “uma fuga da revolução e da morte”⁴⁰. O livro antecipa em vinte anos a obra de Wright Mills, *White collar* (Colarinho branco).

No ensaio de 1933, “As camadas da população alemã e o Nacional-Socialismo” [*Die deutschen Bevölkerungsschichten und der Nationalsozialismus*]⁴¹, escrito durante o seu exílio em Paris, Kracauer tenta esclarecer para o leitor francês como foi possível que mais de 17 milhões de eleitores tenham dado seu voto para Adolf Hitler. Retoma sua análise de *Os empregados*, destacando o papel das camadas médias nesse processo, o horror diante da proletarianização

37. KRACAUER, S. *Die Angestellten. Aus dem neuesten Deutschland*. Republicado em 1971 em Frankfurt aM: Suhrkamp. Sobre *Os empregados* como “literatura sociológica”[*soziologische Literatur*] ver o trabalho pioneiro de Inka Mülder: *Siegfried Kracauer – Grenzgänger zwischen Theorie und Literatur. Seine frühen Schriften 1913-1933*. J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung. Stuttgart 1985. S. 115-124.

38. “Künstliche Mitte” in BLOCH, E. *Erbschaft dieser Zeit*. Frankfurt aM: Suhrkamp, p. 33-35.

39. “Ein Aussenseiter macht sich bemerkbar” in BENJAMIN, W. *Gesammelte Schriften*. B. III. Frankfurt aM: Suhrkamp, 1980, pp. 219-228.

40. KRACAUER, S. *Die Angestellten*. Frankfurt aM: Suhrkamp, 1971, p.99.

41. KRACAUER, S. *Schriften* 5-3. Frankfurt aM: Suhrkamp, 1990. pp. 223-233.

e o apoio financeiro dos grandes industriais alemães ao Nacional-Socialismo⁴²; chama atenção para a impotência política dos sociais-democratas e dos comunistas em transformar as tendências anticapitalistas dos setores médios da população alemã em energias revolucionárias⁴³, nesse aspecto inteiramente de acordo com a análise de Bloch desenvolvida em seu livro *Herança deste tempo* (1935). Mas o método político da propaganda, sua estrutura, que tipo de realidade veicula e qual a sua função, desenvolvida pelo nazismo é analisado no *Exposé: Massa e propaganda* [*Masse und Propaganda*]⁴⁴. Para isto, faz um *détour* histórico, partindo da crise econômica do pós-Primeira Guerra Mundial e suas consequências sociais, se detém na situação do proletariado e dos desempregados e dos sem-teto, se remete à análise de *Os empregados* e destaca a combinação de racionalização e terror por meio da hipostasiação da massa transformada em mero ornamento. Argumento já presente em seu ensaio *O ornamento da massa*. O desdobramento de seu raciocínio culmina no longo ensaio de 1942 e posteriormente na intervenção sobre a função da propaganda nos filmes- noticiário, cine-jornal (*Newsreal*)⁴⁵.

5. A questão do expressionismo

Foi publicado no final de 2005 um ensaio extremamente importante para a compreensão da concepção estética de Kracauer “Sobre o expressionismo. Essência e sentido de um movimento de época”[*Über den Expressionismus. Wesen und Sinn einer Zeitbewegung*](1918)⁴⁶. Kracauer coloca-se de modo crítico diante de um movimento de época, a experiência das vanguardas históricas

42. Ibid Cf., p.228.

43. Ibid. Cf., p.226.

44. *Marbacher Magazin* 47/1988. Organizado por Ingrid Belke e Irina Renz. Marbach am Neckar, 1988, pp. 85-90.

45. KRACAUER, S. *From Caligari to Hitler*. London: Princeton University Press, 1947. pp.275-307.

46. KRACAUER, S. *Frühe Schriften aus dem Nachlass*. B.2. Ingrid Belke (Org), Sabine Biehl (Mt). Frankfurt aM: Suhrkamp, 2005, pp. 7-78.

e do expressionismo alemão em particular. Não partilha da visão entusiasta de *O espírito da utopia*, de Ernst Bloch, também de 1918, por outro lado, está longe das posições antivanguardistas de Lukács dos anos trinta, como também de seu próprio diagnóstico cáustico em relação à trajetória do expressionismo no cinema, em particular, *De Caligari a Hitler*, do final dos anos 40. É uma posição ambivalente. Expressa esperança em relação a esta nova forma de arte, se posiciona abertamente a favor dessa por se rebelar contra um intelecto já paralisado por uma visão cientificista que ignora a personalidade, o “humano”; sua luta contra a “realidade”; é simpático a seu pacifismo e pela busca da configuração de um ornamento capaz de conter o humano – nesse aspecto se aproxima da análise de Bloch. No entanto, no final do ensaio de mais de 70 páginas, vê o expressionismo como um *Übergangserscheinung* [fenômeno de transição], que é “mais um grito à ação e à arte do que um grito e uma arte efetivos”⁴⁷. Suas reflexões estão bem próximas daquelas do ensaio escrito dois anos depois, que também permaneceu inédito e só foi publicado em 1990, *A virada do destino da arte* [*Schicksalswende der Kunst*], já percebendo, nesse pequeno ensaio, traços de declínio [*Untergang*]⁴⁸ no movimento expressionista. .

Diferentemente da aposta que Bloch faz em relação ao expressionismo ou Benjamin posteriormente em relação ao surrealismo, Kracauer nunca teve como referência em seus juízos estéticos a experiência das vanguardas históricas como *padrão*. Isto não significa que não reconheça a legitimidade e a importância desses movimentos, muito pelo contrário. A prova cabal disto são suas simpatias em relação ao cinema experimental de Fernand Léger, Alberto Cavalcanti, René Clair, Hans Richter, entre outros, ou seu entusiasmo pelo cinema soviético⁴⁹. Outra questão importante a ser considerada, mesmo que sumariamente, é que Kracauer também

47. Ibid. p.77.

48. KRACAUER, S. *Schriften 5-1*, pp. 72-78.

49. Ver BELKE, I. “Siegfried Kracauer als Beobachter der jungen Sowjetunion” in KESSLER, M. e LEVIN, Th. *Siegfried Kracauer. Neuen Interpretationen* Staufenburg Colloquium. Tübingen: Staufenburg V, 1990, pp. 17-38.

nunca foi um defensor ardoroso da arte autônoma como Adorno ou, mesmo que com outros referenciais, Lukács.

O ensaio dividido em sete capítulos parte do reconhecimento do movimento expressionista como legítimo, como sendo expressão de disposições anímicas de uma sociedade em crise, de uma arte que sofre um processo insanável de estagnação. Ridicularizá-lo na defesa da arte tradicional seria mais do que um mal-entendido, mas um equívoco imperdoável. Em seguida diferencia três tipos de criação artística, a de caráter objetivo e realista, a de caráter subjetivo e a tentativa de equilíbrio entre estes dois momentos. Localizando o expressionismo entre as tendências subjetivo-expressivas e aproximando-o ao movimento do *Sturm und Drang*. Em seguida, considera a relação da arte com a realidade. Há no expressionismo uma luta *contra* a realidade, para demonstrar isso, Kracauer realiza um *détour* histórico que vai da Renascença às vanguardas. Depois analisa a relação com a forma, a tradição e a convenção, aqui fazendo uso das teorias de Wolfflin e Worringer – para não falar de Simmel na construção de todo seu raciocínio, o uso de conceitos como vivência [*Erlebnis*] etc. Mais adiante analisa a questão do conteúdo e a posição em relação a este, seus exemplos são extraídos da pintura e da dramaturgia expressionista, sobretudo as peças de Georg Kaiser, é quando realiza uma análise imanente das obras e dos procedimentos artísticos do expressionismo, como a cor, a composição, os diálogos, a relação entre material artístico e estilos individuais etc.

O que me parece decisivos desses seus primeiros escritos é que eles lançam uma nova luz para a compreensão da crítica da modernidade estética em Kracauer e de que modo este conjuga visão estética, análise sociológica e teoria da história. Três momentos que se intercalam seja na crítica cinematográfica, como em suas observações sobre as metrópoles – questões de uma atualidade incomum⁵⁰.

50. Não por acaso, a obra de Kracauer passa a ser “descoberta” pelo que se convencionou chamar de *cultural studies*, ver, por exemplo, o interessante ensaio de Miriam Bratu Hansen, “Estados Unidos, Paris, Alpes: Kracauer (e Benjamin) sobre o cinema e a modernidade” in CHARNEY, L. e SCHWARTZ, V. *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001, pp. 497-558.

Essa posição ambivalente muda ao longo dos anos vinte, o que pode ser percebido em sua crítica cotidiana da produção cinematográfica alemã. O texto de 1928, “Film 1928”⁵¹, originalmente com o título de *Cinema e sociedade* [*Film und Gesellschaft*], é extremamente representativo, pois Kracauer antecipa sua polêmica interpretação do cinema alemão de 1947, *De Caligari a Hitler*. Mostra de que modo toda uma produção de qualidades técnicas excepcionais não tinha outro objetivo senão o culto da evasão, da irrealidade, da falta de substância. Antecipando assim o fim medonho que se aproximava – como nas gravuras de Alfred Kubin.

Kracauer analisa certas produções que enfocam a questão da mobilidade social, ou melhor, de que modo indivíduos proletários tornam-se, evocando o *Sermão da montanha*, “bem-aventurados”. “As telefonistas, as balconistas do comércio e as secretárias particulares podem ter esperança, sem necessitar recorrer a seus sindicatos profissionais, pois Lotte, uma simples manicure, não foi a única a ter seu dia de sorte⁵², em *Lotte teve o seu dia de sorte* [*Lotte hat ihr Glück gemacht*], [...] Tem que ser bonita, com certeza. O reino do céu para onde estas pessoas escolhidas três vezes seguidas foram transportadas é a *sociedade*. (...) Certamente, Lotte, que se casou nessa sociedade, teve seu dia de sorte.”⁵³

Em seu exílio parisiense, Kracauer redige uma série de artigos *Revendo velhos filmes* [*Wiedersehen mit alten Filmen*]⁵⁴ para a *Neue Züricher Zeitung*, na qual um deles, publicado no início de maio de 1939, com o título “O cinema expressionista” [*Der expressionistische Film*], merece nossa atenção. Kracauer toma como exemplo os filmes *Caligari* de Robert Wiene (1919), *Golem* de Paul Wegener (1920), *Strasse* de Karl Grune (1923) e *Der letzte Mann* de Friedrich Murnau (1924). Todos eles “ilustram representações da loucura e um mundo povoado de formas

51. KRACAUER, S. *Das Ornament der Masse*, p. 295-310.

52. Filme de Carmen Boni de 1928.

53. Ibid. p. 298.

54. KRACAUER, S. *Kleine Schriften zum Film*. 1932-1961 Inka Mülder-Bach (Org). Frankfurt aM: Suhrkamp, 2004. pp.266-270.

fantasmagóricas” [*veranschaulichen eine Wahnvorstellungen und Spukgestalten bevölkerte Welt*]⁵⁵. Para Kracauer, Fritz Lang, Murnau, Paul Leni, entre outros, dirigiram filmes tomando a mesma orientação: “O que há de comum entre eles é que são encenados numa esfera inteiramente irreal e não deixam de lado qualquer possibilidade de produzir o horror”(idem). Assim como a preferência pelas lendas antigas povoadas de fantasmas, vampiros, assassinos e loucos. Eles expressam o medo: “Eles encarnam nos ossos o choque da guerra perdida, a guerra que se inflamou no interior, a inflação que arruinou a pequena e média burguesia e quanto mais insegura esta se torna mais se espalha o sentimento incurável de insegurança vital”⁵⁶. O mundo exterior aparece como caos, desespero, absurdidade, um pesadelo coletivo que toma conta da população; diante desta confusão generalizada e do medo, eles oferecem a evasão como alternativa, ao contrário de uma confrontação sóbria (*nüchtern*) com relação à realidade social. Kracauer utiliza não só argumentos semelhantes de sua análise cáustica de seu livro de 1947, mas frases idênticas. Isto é, a Alemanha, diferentemente da Inglaterra e da França, não passou por uma revolução, nunca conseguiu estabelecer uma sociedade verdadeiramente democrática. Os alemães: “ficaram de fora do esclarecimento [*Aufklärung*] ocidental, não produziram nem um Balzac nem um Dickens”⁵⁷. A irrealidade nos filmes não é decorrente do uso da decoração cênica, decoração inspirada no teatro, precisa Kracauer: “trata-se de uma decoração que é conscientemente irreal, que eleva a pretensão de ser testemunha da alma exaltada. As decorações expressionistas são artificiais, com o significado acompanhado de imagens que exigem que sejam observadas enquanto tais e, a obrigação da câmera em relação a elas, é então de criá-las e de fotografá-las”⁵⁸. Uma decoração que, se apoiando em Iris Barry, encontra seu lugar adequado no teatro, não sendo especificamente cinematográfica. Todo um conjunto de produção de filmes que se

55. Ibid. p.266.

56. Ibid. p.267.

57. Ibid. p.267.

58. Ibid. p.269.

seguir aos primeiros filmes expressionistas, por meio de uma movimentação da câmara que capta detalhes estranhos da realidade, que tem como característica representar um cotidiano que se torna irreal. É a evasão, conforme Kracauer pontua no seu ensaio anterior *Film 1928*, e conclui: “Não fotografam alucinações pintadas, mas descobrem que toda coisa viva pode se tornar alucinação; não desprezam o exterior por causa do efeito anímico, mas atualizam como o exterior às responde”⁵⁹.

Voltando ao ensaio *Film 1928*, nele Kracauer se coloca radicalmente crítico diante da maioria dos filmes até então produzidos, certamente sem deixar de mencionar exceções. Quase todos têm como característica a *falta de substância* [*Substanzlosigkeit*], a evasão: “A falta de substância é a característica decisiva do conjunto da produção cinematográfica estabelecida”⁶⁰. É justamente esta ausência de conteúdo o calcanhar de Aquiles do filme *Berlin Filmsymphonie* de Ruttmann: “Uma obra sem ação propriamente que permite que a metrópole surja como resultado duma sequência de caminhos microscópicos individuais. Comunica a realidade de Berlim? (...) A causa disto é política”⁶¹. São no mínimo curiosas essas observações de Kracauer sobre Ruttmann, escritas em 1928, que posteriormente se tornará um cameraman dos *newsreals* de Hitler, até ser morto na frente leste. Pois estão plenamente de acordo com sua análise posterior sobre os *newsreals* de propaganda de guerra nazista, *A conquista da Europa na tela. O cine-jornal nazista 1939-40* [*The conquest of Europa on the screen. The Nazi Newsreal 1939-40*], de 1943: “O mesmo desejo [de evasão, CEJM] se mostra ativo em *Sinfonia de Berlim* de Ruttmann como uma composição silenciosa tardia que conecta múltiplas tomadas de cena do cotidiano de Berlim num ritmo tal como se esta vida parecesse ser exibida por si mesma na tela”. E

59. Ibid. p. 270.

60. KRACAUER, S. *Das Ornament der Masse*. Op cit., p. 308.

61. Ibid. pp.307-308.

acrescenta: “Ruttman continuou a trabalhar sob Hitler até ser morto na Rússia”⁶².

Em seus ensaios do final dos anos vinte e do início dos anos trinta, Kracauer manifesta uma lucidez incomum em relação ao fim catastrófico que vai abater a sociedade alemã, pondo fim à república de Weimar com a ascensão do Nacional-Socialismo em 1933. Expressa uma *força crítica premonitória*. Posteriormente, Kracauer mostra em detalhes de que maneira o nazismo vai se apropriar do que havia de melhor na tradição cinematográfica alemã no modo de utilizar a câmera, nos corte, na montagem, na edição etc. O papel da propaganda visual: “Enquanto os alemães da era pré-Hitler empregavam estas técnicas para conquistar mais e mais terrenos do mundo visual, os Nazis as utilizam com intenções bem diversas. Ao enfatizarem o papel do visual eles empregam estes efeitos ... com a intenção de reprimir o intelecto e de afetar diretamente a vida emocional. A predominância da imagem visual no cine-jornal nazista é sinônima com o mínimo de explanação verbal”⁶³.

O que esses comentários de Kracauer tem a ver com o *Die Expressionismodebatte*, ocorrido na revista *Das Wort* ao longo de 1938 ? Diretamente muito pouco, como se sabe, e Bloch é uma boa testemunha, Kracauer durante seu exílio teve uma participação política quase nula, pois temia pela situação de sua mãe e de sua tia que ficaram na Alemanha e que, em 1942, foram deportadas pelos nazistas para o campo de extermínio em Theresienstadt ou para a Polônia, conforme relata Bloch, em depoimento a K. Witte, sobre a dificuldade de manter contato pessoal com ele no período (TEXT UND KRITIK, 1980). Indiretamente muito e podemos afirmar que Kracauer tinha conhecimento de toda a discussão desde o início na revista *Die Linkskurve* (ver carta de Löwenthal a Kracauer, de 20/10/1932), da publicação de *Herança deste tempo*, de Bloch no final de 1934 (ver Bloch *Briefe*). Da polêmica em *Das Wort*, não podemos comprovar.

62. KRACAUER, S. *The conquest of Europa on the screen. The Nazi Newsreal 1939-40*. Washington: Library of Kongress, 1943 (dat). p. 16.

63. Idem.

A questão central de Kracauer de sua crítica ao cinema alemão do período da República de Weimar é o irrealismo, o caráter evasivo, a falta de conteúdo etc. Nesse sentido *mutatis mutandis*, para Kracauer também *trata-se do realismo* [*Es geht um Realismus*], conforme o célebre texto de Lukács de 1938⁶⁴. Kracauer jamais saiu na defesa do expressionismo como fizera Bloch. O próprio Benjamin, na sua *Passagenwerk*, chama atenção que Lukács foi o primeiro a perceber a relação entre a *Weltanschauung* expressionista e o fascismo: “Aqui não se pode perder de vista as relações que Lukács estabeleceu entre expressionismo e fascismo” (N8a,1)⁶⁵. Certamente há profundas diferenças de opinião e de objeto. Lukács só de forma episódica⁶⁶ analisou a produção cinematográfica e nem sempre teve sensibilidade em considerar *tecnicamente* a produção das vanguardas históricas, diferentemente de Kracauer que sempre valorizou a excelente qualidade técnica de alguns filmes alemães. Ambos defendem o realismo, mas o de Lukács está centrado no realismo crítico francês e russo do século XIX, ou seja, na literatura. A diversidade deve ser ressaltada, Kracauer além de exaltar o cinema experimental soviético e francês era profundo admirador de Kafka. Kracauer defende o realismo no cinema, seguramente, basta lembrar seu entusiasmo pelo neo-realismo italiano, mas é, como lembra Adorno, “o realista bizarro”. Outra questão importante é o 1848 francês.

64. Sobre esta polêmica na *Das Wort*: MACHADO, C.E.J. *Debate sobre o expressionismo. Um capítulo da modernidade estética*. São Paulo: Ed. UNESP, 1998

65. BENJAMIN, W. *Das Passagen-Werk*. B.1. Rolf Tiedmann (Hsg). Frankfurt aM: Suhrkamp, 1983, p.590

66. Lukács cita positivamente o livro de Kracauer, de 1947, a única referência sobre Kracauer, acredito, quando analisa de que modo tendências sociais são repostas no cinema: “Para o cinema alemão entre o final da Primeira Guerra Mundial e a ascensão de Hitler ao poder Kracauer formulou bem (*gut dargestellt*) esta questão” LUKÁCS, G. *Die Eigenart des Ästhetischen*. B.2. Neuwied: Luchterhand, 1963, p.515. É provável que Lukács tenha tido conhecimento deste célebre livro de Kracauer através do historiador e crítico de cinema italiano Guido Aristarco, muito próximo da concepção de “realismo crítico” de Lukács. Infelizmente este capítulo foi excluído da versão resumida realizada por Ferenc Feher no início dos anos 70.

6. Quando *les capacités de la bourgeoisie s'en vont* (Marx)

No final de 1934, Kracauer inicia a redação de uma biografia da época do Segundo Império, *Jacques Offenbach e Paris de sua época* [*Jacques Offenbach und Das Paris seiner Zeit*], com a esperança de obter algum sucesso internacional. O livro foi publicado em Amsterdã em 1937 e em seguida traduzido para o francês e inglês. A repercussão do livro foi nula e foi também muito mal recebido pelos amigos mais próximos, como Adorno e Benjamin. As reflexões de Kracauer sobre as cidades, que em parte são anteriores ao exílio parisiense e de importância-chave para se compreender seu propósito de elaborar uma “*biografia da sociedade*”, ou seja, uma biografia da cidade de Paris durante o Segundo Império. Não se trata apenas de mais uma biografia sobre Offenbach e de sua produção musical, justamente por esta razão não se coloca para ele como imprescindível uma análise do material musical das operetas de Offenbach. Questão que gerou e continua a gerar mal-entendidos sobre esse seu importante trabalho⁶⁷. Trata-se de analisar o que o autor entende pelo conceito de “*biografia da sociedade*”. Assim se expressa Kracauer no prefácio: que seu livro se distingue da forma tradicional da biografia de um autor, em geral centrada na sua vida privada, pois pretende realizar uma “*biografia da sociedade*”:

França, ou mais precisamente, Paris. Como cenário de uma sucessão ininterrupta de acontecimentos sociais, políticos e artísticos de primeira linha. Paris do século XIX é a única cidade cuja história é ao mesmo tempo a história da Europa. Este livro, portanto, deve ser considerado ao mesmo tempo como a biografia de uma cidade. É um ensaio sobre a vida de Paris que, partindo

67. GRIMSTADT, K. “Jacques Offenbach. Reflex und Reflexion eines Phänomens bei Karl Kraus und Siegfried Kracauer” in KESSLER, M. u. LEVIN, Th. *Siegfried Kracauer. Neue Interpretationen*, . pp.59-76.

*de Louis Philippe para terminar com o começo da Terceira República, detendo-se particularmente no período de Napoleão III. Por outro lado, é irrefutável que os acontecimentos da presente hora conferem à fantasmagoria do Segundo Império certa atualidade*⁶⁸.

Nesse trecho da Introdução, Kracauer se refere à “fantasmagoria do Segundo Império” no mesmo sentido que Benjamin em seu *Exposé*, “Paris capital do século XIX”: “A fantasmagoria da cultura capitalista alcança o seu desdobramento mais brilhante na Exposição Universal de 1867. O Império está no apogeu do seu poder. Paris se afirma como a capital do luxo e da moda. Offenbach prescreve o ritmo da vida parisiense. A opereta é a irônica utopia de um duradouro domínio do capital”⁶⁹. O conceito de “fantasmagoria” é decisivo para se compreender o conjunto expositivo tanto da *Obra das passagens* como do livro sobre Offenbach. Trata-se de um desdobramento original de Benjamin e de Kracauer do conceito de “fetichismo da mercadoria” (Marx), como também do conceito de reificação (*Verdinglichung*) de Lukács de *História e consciência de classe*⁷⁰.

Como mostra Enzo Traverso⁷¹, poder-se-ia reler a história do século XX sob o prisma do exílio. Um exílio não só social e político, mas também intelectual, no caso de Kracauer e Benjamin, é um exílio que começa no próprio país de origem, a Alemanha, da passagem do século XIX ao XX. Tipificam o que o jovem Lukács denominou

68. KRACAUER, S. *Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit.. Werke B. 8*. Ingrid Belke (Hsg). Frankfurt aM : Suhrkamp, 2005. pp.11-12.

69. BENJAMIN, W. *Das Passagen-Werk*, p. 51-53.

70. Sobre a relação de Benjamin com a teoria do fetichismo da mercadoria de Marx e a versão lukacsiana da reificação social ver a Introdução de Rolf Tiedemann à *Passagen-Werk* (BENJAMIN, W. 1983, pp.25-25).

71. TRAVERSO, E., *La pensée dispersée*. Paris: Lignes, 2004. Sobre a questão do exílio ver também: MÜLDER-BACH, I. “Mancherlei Fremde. Paris Berlin und die Exterritorialität Siegfried Kracauers” in *Juni-Magazin für Kultur & Politik*. 1989, pp. 61-72; JAY, M. *Permanent Exiles*. New York: Columbia University Press, 1986.

de “apátrida transcendental” – Lukács que também passou pela mesma experiência durante a II Guerra Mundial, exilando-se em Moscou de 1933 a 1944. É a experiência - usando a expressão de Kracauer - da “exterritorialidade”; são intelectuais “nômades”. Quando Kracauer elege Offenbach como objeto de análise, há algo de autobiográfico, ao tomar a trajetória de um apátrida. O que dizer do destino de Heinrich Heine e Karl Marx no século XIX? O próprio Kracauer utiliza a expressão, no magnífico capítulo sobre os bulevares parisienses, *A pátria dos apátridas* [*Die Heimat der Heimatlosen*].

Boa parte da intelectualidade de esquerda da época, anos trinta, como Benjamin, Kracauer, Bloch e também Lukács, vê a segunda metade do século XIX, sobretudo na França, como a forma originária (*Urform*, Benjamin) da modernidade, da sociedade de massas e, particularmente, do nazi-fascismo, atualizando o diagnóstico de Marx desenvolvido no *Dezoito Brumário*: o Segundo Império como uma *farsa*⁷². Quando *les capacités de la bourgeoisie s'en vont*. Um diagnóstico de extrema atualidade, pois é justamente quando se instaura historicamente pela primeira vez um *estado de sítio*, a condição política dos “exterritoriais” como “apátridas transcendentais” e que hoje se reveste de uma terrificante forma mundializada⁷³.

72. Ver o instigante e elucidativo ensaio de Olivier Agard: “Jacques Offenbach ou l’archéologie de la modernité” in PERIVOLAROPOULOU, N. DESPOIX, Ph. *Culture de masse et modernité*. Paris: Sciences de l’Homme, 2001. pp.179-211.

73. Ver “Estado de sítio” in ARANTES, P. E. *Extinção*. São Paulo: Boitempo, 2007, pp.153-166.

A cidade colonizada pela mídia:
poluição da comunicação
no cenário urbano

CARLOS HENRIQUE AIELLO

Mestrando em Comunicação. UNIP-SP

Resumo

As inúmeras transformações do cenário urbano — dentre elas o uso exagerado da mídia exterior nos últimos anos — decorrentes das disputas mercadológicas apoiadas nas estratégias publicitárias, recaem numa nova configuração dinâmica e social das cidades, reforçada por uma colonização cultural cada vez mais presente nos dias de hoje.

Palavras-chave

comunicação visual, poluição visual, mídia exterior, indústria cultural

Abstract

The innumerable transformations of the urban scenery — as the exaggerated use of external media during the last years — derived from the mercantile disputes supported by publicity strategies, result in a new dynamic and social configuration of the cities, reinforced by a cultural colonization which is becoming more and more present nowadays.

Key words

visual communication, visual pollution, external media, cultural industry

Introdução

Cada vez mais a sociedade busca esclarecer a dinâmica econômica e social numa nova ordem mundial na qual a informação passou a ser considerada como denominação de uma era, baseada numa economia global que é caracterizada pelo fluxo e troca quase instantâneos de informação, capital e comunicação cultural.

Os efeitos e implicações da transformação tecnológica na cultura da mídia, na vida urbana e na política econômica, têm provocado em grande escala o uso de estratégias de sobrevivência mercadológica em nossa sociedade pós-moderna, na qual o predomínio da imagem vem sendo explorado sob as formas mais diversas nos espaços urbanos. A partir da metade da década de 1940, após o final da Segunda Guerra Mundial, o conceito das organizações e os seus modos de produção passaram, pois, a experimentar gradativamente as mudanças e transformações ocorridas no ambiente externo.

A instabilidade e a imprevisibilidade, fruto do dinamismo e da complexidade do novo mundo, ficavam cada vez mais comuns no dia-a-dia do empresariado, onde os mercados refletiam sua expansão ao compasso de economias muitas vezes devastadoras e despreocupadas com suas conseqüências. As organizações trataram, então, de se preparar para enfrentar os novos desafios na tentativa de aumentar a sua competitividade frente às demais empresas do país ou do exterior, utilizando os seus próprios recursos de maneira mais eficiente e eficaz, sem deixar de lado, porém, a ambição de obter novas regalias.

O fenômeno da Globalização, em que a competitividade extrapola os limites geográficos, exigiu e continua exigindo cada vez mais investimentos em diversas áreas como no Marketing, por exemplo, que engendra alternativas organizacionais num novo cenário mercadologicamente constituído. Para enfrentar a competição e a concorrência, aumentando a utilização ao máximo dos seus pontos fortes, as organizações passaram a investir e desenvolver alianças com outras empresas, esquemas cooperativos com fornecedores e, fusões entre entidades diferentes, constituindo as chamadas multinacionais e transnacionais, disseminando, assim, suas próprias culturas e ideologias.

O papel da mídia exterior

Dentre as estratégias do Marketing, a identificação do público-alvo e todo o processo de comunicação decorrente de um planejamento voltado a resultados, fez com que não fossem medidos esforços na maneira de comunicar, bem como em sua intensidade. Diante disso, as agências e os anunciantes desencadearam um maior fluxo de comunicação e esforço publicitário com a intenção de envolver um público cada vez maior. e, sobretudo, utilizaram plenamente as oportunidades de comunicar, influenciar e persuadir - vendendo seus produtos e serviços e, mais do que nunca, descobrindo a importância e os resultados da interação e fidelização dos consumidores, apoiados em complexos processos comunicacionais.

Ao mesmo tempo em que os meios de comunicação se desenvolvem e se popularizam, as técnicas de elaboração e transmissão de mensagens são aprimoradas - e os chamados meios de comunicação alternativos representam uma significativa aproximação do público-alvo. Nesse contexto, encontra-se a paisagem urbana, meio de comunicação de massa que vem se transformando, com o passar dos anos, num um veículo eficaz da chamada mídia exterior que oferece aos consumidores mensagens instantâneas durante dias e dias através de diferentes formatos e tamanhos.

A mídia exterior possui a particularidade de que a informação é consumida a partir de diversos ângulos e, em razão de os seus

componentes textuais terem como suporte o espaço urbano, institui, nas cidades, uma paisagem peculiar com capacidade de desempenhar, como assinala Mendes (2006), distintas funções. Desse ponto de vista, a maneira de comunicar que assume a mídia exterior, sempre criativa no uso de recursos retóricos, aperfeiçoa seu poder argumentativo prendendo, com surpreendente eficácia, a atenção dos consumidores. O espaço urbano das cidades passou, então, a ser a arena visível de uma colonização cultural em que agências e anunciantes, a partir dos investimentos na mídia exterior, reforçam os ideais de uma já constituída indústria cultural, que impõe sua ideologia a ponto de alterar a vida em sociedade.

Mídia exterior e algumas de suas consequências

A mídia exterior, enquanto alternativa poderosa no processo de colonização, com suas múltiplas formas e formatos, invade de maneira desenfreada o contexto urbanístico e nele deposita mensagens que, embora possuam um encanto singular, têm como consequência mais imediata a poluição visual e a alteração dos significados de construtos arquitetônicos cujas mensagens obedecem as normas de outros códigos, isto é, o dismantelamento de um texto urbanístico cujos conteúdos mais legítimos, em termos das tradições arraigadas na cultura, são relegados a um plano secundário.

O acelerado crescimento nos investimentos publicitários e criação das mais variadas fórmulas midiáticas existentes estão, pois, a serviço e interesse do capital sempre comprometido com o objetivo de abrir novos horizontes para a sobrevivência mercadológica, pelo fato de influenciar culturas ao comunicar não só quais as reais vantagens competitivas de produtos e serviços, como também a própria existência desses produtos e serviços e suas consequências na sociedade - numa imensidão de ofertas empresariais resultante dos fenômenos da globalização econômica. Pode-se dizer, portanto, que essa exploração comercial vem modificando o cenário urbano e as mudanças do ambiente expressivo das cidades deixam perceber,

de maneira explícita ou camuflada, o efeito de um trabalho colonizador, de um trabalho capaz de construir um imenso império midiático que, sem respeito algum, invade logradouros públicos ou privadose numa tentativa voraz e muitas vezes caótica de, através da exibitécnica, ampliar ao máximo seus domínios mercadológicos. É compreensível, nesse quadro, que as alternativas da mídia se multipliquem na medida em que novos espaços são conquistados e que os textos nascidos em função de uma constante infiltração imponham uma cultura própria, amiúde incompatível com a cultura do lugar e das pessoas que ali vivem em sociedade.

Enfim, a desordem de inúmeros elementos na paisagem urbanística – Banners, Luminosos, Placas, Painéis, Faixas, Cartazes, Murais, ect. – reflete bem as estratégias de colonização ancoradas na imagem. Sua poluição causa os mais diversos problemas, inclusive uma doença de nosso tempo: estresse perceptual.

Essa contextualização na mais variada forma de exploração e geração de produtos comunicacionais – a partir de uma análise imanente das imagens que decorrem dos mais variados veículos de comunicação como o outdoor, entre outros, vem contribuindo não só para uma poluição visual, mas também com uma nova doença moderna, até então, conhecida como estresse perceptual. Além do mais, como consquências desse fenômeno, as fronteiras entre o espaço público e o privado se confundem e geram problemais sociais das mais diversas índoles.

Considerações finais

É necessário verificar até que ponto a ausência de comunicação gera uma não sobrevivência mercadológica, principalmente se pensarmos que produtos e serviços encontram-se equiparados e necessitam efetivar-se, utilizando as imagens estrategicamente, na mente de consumidores, já que os índices de compras port impulso são, os que, no fundo, sustentam um elevado acúmulo dos anúncios publicitários.

Considerando os espaços urbanos criados pelos homens no transcorrer de séculos e a organização da vida em comum, é de se

admitir que a dinâmica da existência cotiniana não esteja submetida exclusivamente às normas do comércio. Para Lefebvre (1970), a sociedade urbana resulta da urbanização, fruto, em princípio, dos processos desencadeados pela era industrial e pós-industrial. O capital comercial e o mercado alteram assim o sentido da cidade que passa de uma realidade social para uma realidade urbana. As cidades começam a abrir-se para o mundo, em fluxos globalizados, formando as cibercidades. No início, a urbanização parece estar subordinada à lógica da reprodução do capital. Mas, enquanto cenário e suporte, a cidade é também uma aglomeração de pessoas que vivenciam constantemente prazeres, desejos, necessidades e afetos. Para o pensador francês, o urbano é um problema novo gestado no século XX e apresenta matizes que não existiam no momento histórico em que se engendra marxismo.

Lefebvre aponta para as cidades contemporâneas da Era da Informação e sugere que as cidades – dominadas pelas cooperações multinacionais – são formas espaço-temporais construídas pelo transporte e a comunicação. A nova forma do urbano se caracteriza, pois, por estar globalmente posicionada e localmente esfacelada, explorada e, por conseguinte, colonizada pelos invisíveis detentores do poder midiático. Vale dizer, portanto, que esses elementos, ordenados simbolicamente nos textos midiáticos, provocam nos receptores desses textos invasores do espaço urbano conseqüências que atingem perturbadoramente as emoções e as percepções do entorno circunstancial. Diante desse panorama, é de se compreender que surjam reações.

Assim, a cidade de São Paulo, com o projeto de Lei 379/06, que determina a proibição de qualquer tipo de publicidade externa desde 1º de janeiro de 2007, ilustra bem uma das reações: outdoors, placas, painéis, pinturas em muros, anúncios em táxis, ônibus, bicicletas, trailers e, até mesmo em aeronaves, deverão ser removidos na ação que ficou conhecida como “cidade Limpa”.

Levando em conta que, na cidade de São Paulo, o setor de mídia exterior movimentava R\$ 240 milhões por ano, o que representa um terço do mercado nacional, que fatura anualmente R\$ 650 milhões e que 150 empresas operam nesse campo, a reação é significativa,

principalmente se pensarmos na liberação da paisagem urbana e do renascimento de enunciados que foram sufocados pela intervenção. É necessário considerar, entretanto, que utilizados de maneira adequada, os construtos midiáticos, queiramos ou não, conferem à paisagem urbana conotações muito particulares e, desse ponto de vista, a cultura mediática, embora pareça paradoxal, mostra também a sua poesia.

Bibliografia

- BAUMAN, Z. 2004. **As consequências humanas**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- CANCLINI, Nestor García. 1999. **Consumidores e cidadãos; conflitos multiculturais da globalização**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.
- CASTELLS, M. 1999. **A sociedade em rede – A era da informática: economia, sociedade e cultura**. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 1999.
- CONTRERA, Malena Segura. 2002. **Mídia e pânico: saturação da informação, violência e crise cultural na mídia**. São Paulo: Annablume, 2002.
- FLUSSER, Vilém. 2002. **Filosofia da Caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. Rio de Janeiro: Relume Dumará.
- GIDDENS, Anthony. 2002. **Modernidade e Identidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- GRUZINSK, Serge. 2006. **A Guerra das imagens - De Cristóvão Colombo a Blade Runner (1492-2001)**. São Paulo: Cia das Letras.
- HOMEM DE MELO, Francisco Inácio. 1985. **Caos e ordem no ambiente urbano: exploração visual do signo arquitetônico e do significado informacional**. Dissertação de mestrado. São Paulo: FAU-USP.
- HALL, Stuart. 2005. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A.

- LEFEBVRE, Henri. 1970. **La Révolution Urbaine**. Paris: Gallimard.
- MENDES, Camila Faccioni. 2006. **Paisagem Urbana: uma mídia redescoberta**. São Paulo: Editora SENAC.
- MORIN, E. 1990. **Cultura de Massas no século XX**, vol. 1. São Paulo: Forense-Universitária.
- TODOROV, Tzvetan. 1999. **O homem desenraizado**. São Paulo: Record.

Normas para publicação

1. *Objetivos da publicação*

A Revista *Significação* – Revista Brasileira de Audiovisual tem já uma tradição no contexto das publicações nacionais engajadas na temática dos estudos das linguagens verbais e não-verbais. Fundada na década de 1970, vive numa fase em que conquistou regularidade de uma publicação periódica (semestral), graças ao apoio do CINUSP e do Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

As idéias dos trabalhos publicados não refletem necessariamente a posição editorial da revista.

2. *Endereçamento dos textos*

Os textos deverão ser encaminhados em duas cópias impressas e uma cópia em disquete 3½ ou CD para:

- CEPPI - Centro de Pesquisa e Poética da Imagem:
A/C Dpto. de Cinema, Rádio e Televisão – Revista *Significação*
Av. Luciano Gualberto, Travessa J, nº 374, 2º andar sl. 209
CEP 05508-900-1 - São Paulo – SP
Telefone: (11) 3091-4027 E-mail: ctr@eca.usp.br
Fax: (11) 3031-2752

3. *Condições para publicação*

- Para serem publicados os artigos passarão pelo crivo de consultores *ad hoc* do Brasil e do exterior.
- Os textos enviados deverão ser inéditos e não poderão ser submetidos a outras publicações.
- Os originais e disquetes não serão devolvidos.
- Enviar, em duas vias, um termo de cessão de direitos de publicação, contendo a assinatura do(s) autor(es).
- É de responsabilidade do(s) autor(es) do artigo obter permissão para reproduzir ilustrações, tabelas, etc., de outras publicações.

- Cabe ao(s) autor(es) a obtenção da aprovação de comitês éticos em artigos que envolvam pesquisas com seres humanos.

4. *Apresentação do trabalho*

Página de rosto:

- Título do trabalho;
- Nome completo dos autores, sua titulação e local(is) de trabalho;
- Endereço completo do autor principal;
- Telefone, número de fax e *e-mail*.

Na sequência:

- Resumo (não mais de 10 linhas) e palavras-chave;
- *Abstract* (não mais de 10 linhas) e *key words*;
- Texto e ilustrações.

5. *Formatação*

Os textos deverão ser submetidos da seguinte forma:

- Digitação: programa MSWord 6.0 ou superior, ambiente Windows.
- Espaçamento: simples.
- Alinhamento: justificado.
- Margem:
 - Esquerda: 3cm.
 - Direita, superior e inferior: 2cm.
- Formato da página: A4.
- Fonte: Times New Roman, tamanho 12.
- Texto: deve estar corrido, sem tabulações, sem endentações e com “enter” (retorno) apenas ao final de cada parágrafo.
- Títulos, subtítulos e palavras podem ser destacados em *itálico* (o uso de negrito deve ser evitado).
- Nome do arquivo: nome completo do autor principal.
- No disquete deve constar somente o material a ser publicado.

6. *Ilustrações* (fotografias, desenhos, figuras, quadros, gráficos e tabelas)

- Devem ser impressas com o original, indicando seu local de inserção.

- Devem ser enviadas digitalizadas isoladamente com as devidas fontes e referências e arquivadas em disquete.
- Formato da digitalização: .TIFF ou .BMP
- Resolução mínima: 200 dpi.
- Tamanho: máximo de 17x17cm.
- ** Na impossibilidade de digitalização, enviar o original de fotografias e desenhos bem nítidos. No seu verso deverão estar anotados a lápis os créditos e o sentido da imagem (vertical ou horizontal). Fotocópias não podem ser utilizadas.
- ** A revista *Significação* reserva-se o direito de não publicar o material ilustrativo que não esteja adequado a essas orientações.

7. *Gráficos, quadros e tabelas*

- Para a sua elaboração, dar preferência a softwares do Microsoft Office (Word e Excel). Na hipótese de utilizar outro software, salvar a imagem em formato .TIFF ou .BMP para viabilizar a utilização.
- Títulos e legendas devem constar imediatamente abaixo das figuras e gráficos e imediatamente acima dos quadros e tabelas. Todos deverão estar numerados consecutivamente em arábico.

8. *Notas de rodapé* (somente as explicativas)

Exemplo:

¹ Atualmente existem mais de trezentas unidades fechadas de...

Errado:

ESTRADA, Santiago. Previdência Social e Complementar e os Mercados Comuns. p 13. (trata-se, neste caso, de uma citação referencial)

9. *Citações referenciais*

- Identificar as referências (em parênteses) no texto, colocando o sobrenome do autor (com a primeira letra em maiúscula) e o ano. Um (1) autor: (Wenth, 1998); dois (2) autores: (Lamare & Soares, 1990); três ou mais autores: (Harris *et al.*, 1998).
- As citações referenciais não vão em nota de rodapé, mas sim, no corpo do texto, logo após o trecho citado.

Exemplo: (Kelsen, 1979, p. 91).

- Citações com mais de quatro linhas deverão vir em itálico e parágrafo específico.

10. *Bibliografia*

- A lista de referências deve estar em ordem alfabética de acordo com os exemplos citados abaixo.
- Os sobrenomes dos autores, em letras maiúsculas, devem ser seguidos do prenome ou de suas iniciais.
- Em caso de mais de um autor, cada nome deverá ser separado por ponto e vírgula.
- Para publicações dos mesmos autores, a listagem deve seguir o ano de publicação; para publicações dos mesmos autores no mesmo ano, as letras a, b, c, etc. devem ser colocadas logo após o ano, sem uso de espaço.

(a) Artigos publicados em revistas:

WENTH, R. C. 1998. "Psicologia analítica e educação: visão arquetípica da relação professor-aluno." *Tuiuti: Ciência e Cultura*, Curitiba, v.10, n.2, p. 7-15.

(b) Monografias, dissertações e teses:

ALEXANDRE, N. M. C. 1993. *Contribuição ao estudo das cervicodorsolombagias em profissionais de enfermagem*. Ribeirão Preto: 186 p. Tese de Doutorado - Escola de Enfermagem de Ribeirão Preto, Universidade de São Paulo.

(c) Resumos:

HAREVEN, T. 1984. Tempo de família e tempo histórico. In: *História: Questões & Debates*, Curitiba, v.5, n.8, p. 3-4, jun. Resumo.

(d) Livros no todo:

BERLINGUER, G. 1996. *Ética da Saúde*. São Paulo: HUCITEC.

(e) Artigos de periódico:

CUNHA, M. V. 1993. "A antinomia do pensamento pedagógico". *Revista da Faculdade de Educação*, São Paulo, vol. 19. nº 2.

(f) Capítulo de livro:

FACCHINI, L. A. 1994. Uma contribuição da epidemiologia: o modelo da determinação social aplicado à saúde do trabalhador. In: ROCHA, L. E.; RIGOTTO, R. M.; BUSCHINELLI, J. T. P.; (org). *Isso é trabalho de gente? Vida, doença e trabalho no Brasil*. Vozes, cap. 11, p. 178-186.

(g) Publicações periódicas consideradas em parte (suplementos, fascículos, números especiais):

CONJUNTURA ECONÔMICA. 1984. As 500 maiores empresas do Brasil. Rio de Janeiro: FGV, v.38, n.9, set.

(h) Periódico:

CADERNO DE PESQUISA. 1971. São Paulo: Fundação Getúlio Vargas.

(i) Artigo de jornal:

ARANHA, J. R. P. 1998. "*O princípio de gratuidade do Ensino Público*". *Jornal da UTP*. São Paulo, 31 ago., p.2.

(j) Filmes cinematográficos:

TÍTULO. ano. Diretor. Local: Produtora: Distribuidora. Número de unidades físicas (duração em minutos): indicação de som (legenda ou dublagem), indicação de cor; largura em milímetros.

(l) Gravações de vídeo:

TÍTULO. ano. Diretor. Local: Produtora: Distribuidora. Número de unidades físicas (duração em minutos): indicação de som (legenda ou dublagem), indicação de cor; largura em milímetros. Sistema de gravação. Exemplo:

A DREAM CALLED WALT DISNEY WORLD. 1981. Burbank, CA: Walt Disney Home Video: Walt Disney Telecommunication and Non-Theatrical Co. 1 videocassete (25 min.): son., color.; 12 mm. VHSNTSC

(m) Trabalho em evento:

MELO, A. C. 1999. "*A influência francesa no discurso da moda*". In: Encontro do Grupo de Estudo Lingüístico do Estado de São Paulo - GEL. Franca.

(n) Consultas à Internet:

AUTOR. ano da publicação. "Nome do artigo". *Nome do periódico* (online). Disponível em : endereço da Internet. (data da consulta). Exemplo:

KAWASAKI, J. I.; RAVEN, M. R. 1995. "Computer – administered surveys in extension". *Journal of Extension* (online). Available: www.joe.org/Joe/index.html. (20 set. 1999).

Esta obra foi impressa em sistema digital sob demanda com a tiragem de 500 exemplares, o que corresponde ao consumo de 4,4 árvores reflorestadas sob a norma ISO 14001.

RECICLE SEMPRE.



 **Linear B**
gráfica
www.linearb.com.br
Tel. (11) 3812-2817

A. J. GREIMAS

Acerca do jogo

CARLOS AUGUSTO CALIL

Cinema = Cavação. Cendroswald produções cinematográficas

LISANDRO NOGUEIRA

Cinema e Política: a representação do jornalismo e do marketing político no cinema brasileiro

SOLANGE WAJNMAN

Paradoxos pós-modernos na representação da modernidade e do modernismo: estudo de recursos expressivos da minissérie *Um só Coração*

**OSMAR GONÇALVES
REIS FILHO**

Desconstrução, opacidade e desmemória: a re-invenção da fotografia na prática contemporânea

ANA AMADO

Documental y Peronismo

ADRIÁN PABLO FANJUL

Acúmulos e vazios da pesquisa sobre o rock argentino

ANA RAQUEL MOTA

Romaria - uma análise semiótica

STEFANO CIAMMARONI

In Pompeii and Volterra the Earth Really Trembles: De-Territorialisation, European Art-Cinema, and the Fate of Neorealism in Roberto Rossellini's *Journey to Italy* and Luchino Visconti's "*Sandra*"

**CARLOS EDUARDO
JORDÃO MACHADO**

A exterritorialidade como condição do apátrida transcendental. Sobre Siegfried Kracauer e Georg Lukács

**CARLOS HENRIQUE
AIELO**

A cidade colonizada pela mídia