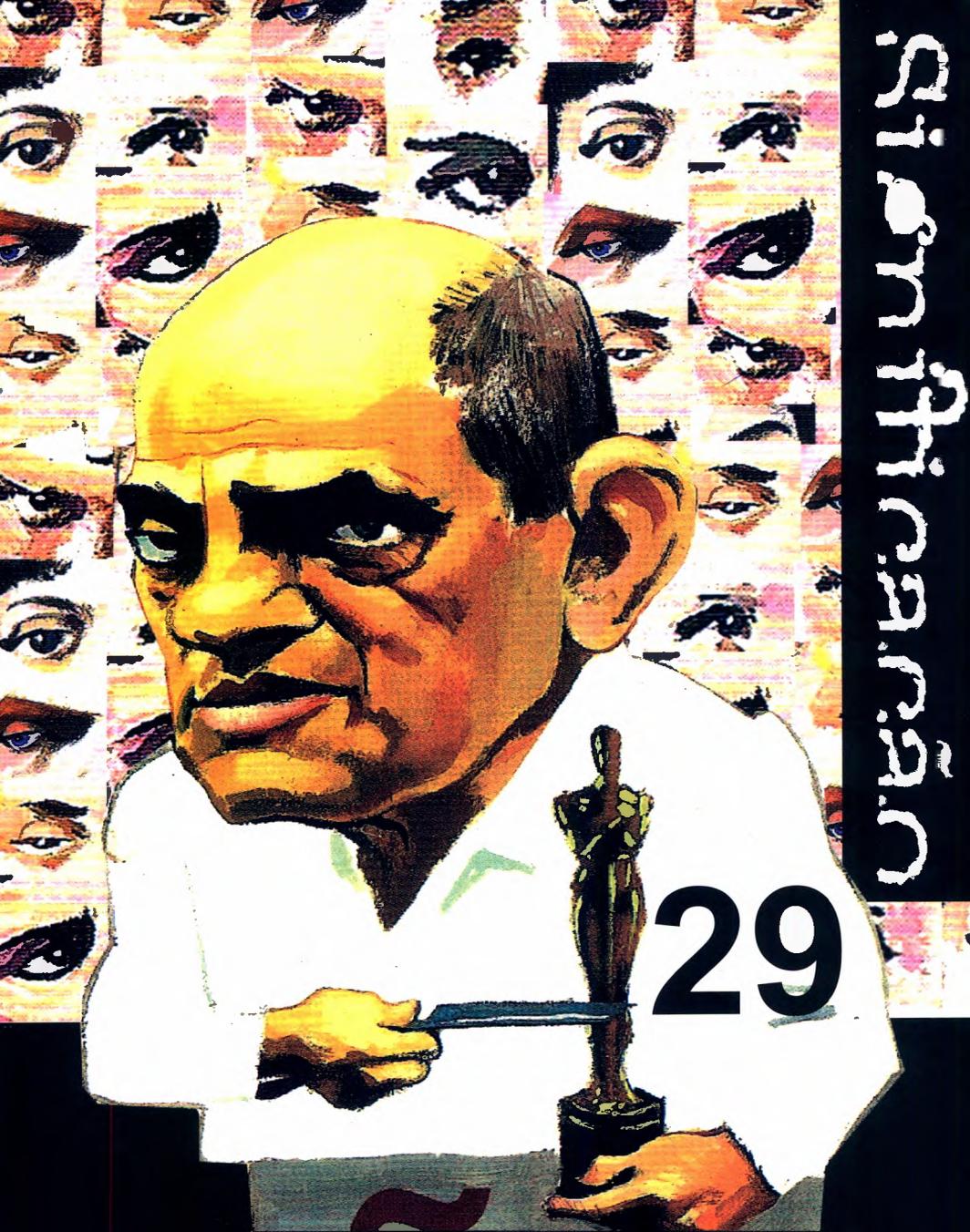


Si ornificação



ISSN 1516-4330

outono - inverno 2008



Centro de Pesquisa em
Poética da Imagem

Significã.ção

revista de cultura audiovisual

Sínticação

Revista de Cultura Audiovisual - outono - inverno 2008

29



PRÓ-REITORIA DE
CULTURA E EXTENSÃO
UNIVERSITÁRIA

USP

eca
DEPARTAMENTO DE CÍNERIA RÁDIO E TELEVISÃO



Centro de Pesquisa em
Póética 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

Maria Dora G. Mourão

Capa

Lyara Apostólico
(a partir do livro *Buñuel y don Luis*, de José
Luis Cano)

Diagramação e Edição Eletrônica

Lívia C. L. Pereira

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 (*in memoriam*)
Cecília de Almeida Salles
Pedro Roberto Jacobi
Lucrécia D'Alessio Ferrara

Coordenação editorial
Joaquim Antonio Pereira

impressão: outono-inverno de 2008

ANNABLUME editora . comunicação

Rua Tucambira, 79 . Pinheiros
05428-020 . São Paulo . SP . Brasil
Tel. e Fax: 11 3812-6764 . Televendas: 3031-1754
www.annablume.com.br

Sumário

- 7 Apresentação
- 9 Luis Buñuel: el fantasma de la libertad entre el instinto y la risa
EDUARDO PEÑUELA CAÑIZAL
- 27 *El ángel exterminador* de Luis Buñuel: Auto sacramental
cinematográfico
NANCY J. MEMBREZ
- 45 La Mujer que mira –Análisis de un «arrepentimiento» en la
obra de Buñuel o donde *Las Hurdes* comienzan a ser *Tierra
sin pan*
JAVIER HERRERA
- 59 Free Cinema: O Elogio do Homem Comum
CECÍLIA ANTAKLY DE MELLO
- 81 Comunicação e Semiótica: das mediações aos meios
LUCRÉCIA D´ALESSIO FERRARA
- 99 A Monocultura informática
EDILSON CAZELOTO
- 115 Música e disco no Brasil: A Trajetória de André Midani
EDUARDO VICENTE
- 143 Semiosis antropófaga como estratégia deconstructiva para
una re-escritura de la diferencia contracultural
RODRIGO BROWNE SARTORI/VÍCTOR SILVA ECHETO
- 161 Othello entre gêneros
ROBERTO MOREIRA
- 181 A televisão Digital: concessionária de ilusões
IVAN PEÑUELA

Apresentação

Neste ano em que se faz memória dos 25 anos da morte de Luis Buñuel, a revista *Significação* presta homenagem ao grande cineasta publicando três trabalhos em que se destacam aspectos singulares da sua obra cinematográfica: recursos escriturais utilizados para configurar intuições sobre os fantasmas da liberdade, a ressonância de motivos bíblicos e da tradição literária espanhola em *O Anjo Exterminador* e o papel do plano “a mulher que olha” no que concerne à justificação dos dois títulos do documentário *Las Hurdes/Terra sem pão*. A esses trabalhos se somam, neste número, estudos que abordam assuntos relacionados com os meios e as mediações, a indústria fonográfica no Brasil, o chamado “Free Cinema”, a personagem dramática no âmbito do gênero, particularidades da semiótica antropofágica e as ilusões despertadas pela televisão digital.

Luis Buñuel: el fantasma de la libertad entre el instinto y la risa

EDUARDO PEÑUELA CAÑIZAL
USP/UNIP

Resumo

Os temas abordados por Buñuel nos são bem conhecidos, mas o que é importante em seus filmes é a maneira de apresentar esses temas através da mistura de elementos racionais e irracionais. Para o diretor espanhol o cinema é um instrumento de poesia e, nessa perspectiva, ele desenvolve modalidades de escrita destinadas a expressar todo tipo de significações libertárias. Neste artigo se aborda uma dessas maneiras de escrita cinematográfica.

Palavras-chave

Filmes de Buñuel, modalidades de escrita, significação libertária.

Abstract

Buñuel's themes are familiar to us, but what is important in his films is how he presents these themes as a mixture of the rational and the irrational. For the Spanish director film is an instrument of poetry and, in this sense, he develops writing modalities to express all kind of liberating significations. In the article the author explores one of these manners of cinematographic writing.

Keywords

Buñuel's films, writing modalities, liberating significations.

“Pero la Ciencia no me interesa. Me parece presuntuosa, analítica y superficial. Ignora el sueño, el azar, la risa, el sentimiento y la contradicción, cosas todas que me son preciosas.”

El hecho de que el animal humano tardase siglos y siglos para conseguir inventar signos visuales que, de algún modo, representasen las imágenes mentales externalizadas por la voz remete a dominios primordiales cuyos enigmas y misterios desafían hasta hoy tanto la razón como las vislumbres inconscientes del hombre. Los inmensos intervalos entre el habla y las grafías que empezaron a representarla siembran alejamientos, lo que no significa, a mi ver, que entre ellas, habidos en cuenta los espacios de su discontinuidad, reinen vacíos absolutos, agujeros negros a los que la memoria nunca llega. Seguro que el silencio de los siglos asusta a las gentes y genera en ellas actitudes de indiferencia o, mejor dicho, formas en donde encubrir el miedo, el pánico proveniente de una ausencia velada cuya atmósfera se enrarece día a día, aunque los medios y los soportes comunicativos de la actualidad ofrezcan recursos que favorecen cada vez más la accesibilidad a gestos y resonancias considerados irrecuperables. No obstante, hay que reconocer que ante el silencio de las cosas ancestrales, el hombre siempre se hará preguntas y, aun no encontrando la respuesta avalada por los hechos, al menos tendrá a menudo la compañía fiel de la fantasía, pues, como afirma Buñuel:

“Cada respuesta dada a estas preguntas originará, a su vez, otras preguntas, progresivamente más numerosas. Nos hallaremos ante encrucijadas cada vez más complejas, que conducirán a otras encrucijadas, a laberintos

fantásticos en los que habremos de elegir nuestro camino. Así, siguiendo causas aparentes, que no son, en realidad, sino una serie, una profusión ilimitada de casualidades, podríamos irnos remontando cada vez más lejos en el tiempo, vertiginosamente, sin pausa, a través de la Historia, a través de todas las civilizaciones, hasta los protozoarios originales.” (1998: p. 201-202).

Me atrae, pues, la idea de que los pasajes más poéticos de los filmes de Buñuel cobijen, en su inconfundible estilo, la representación de imágenes que la fantasía utiliza para forjar esos laberintos y sus múltiples encrucijadas. O, dicho de otra manera, captan vestigios de esos dominios primordiales confinados por los misterios que calladamente esconde el vacío entre el habla y la escritura. Desde esa perspectiva, los momentos más significativos de la ferocidad inventiva del cineasta pueden ser entrevistados en esa suerte de manuscritos de las pulsiones que caracterizan una singular manera de escribir imaginерías en donde forcejean sin cesar componentes de la naturaleza y de la cultura, como forcejean en la remembranza de cualquier especie animal los incontables avatares de sus antepasados. Tales pasajes fílmicos son numerosos en el documental *Las Hurdes* (1932) – el burro aguijoneado, la cabra que se despeña, los gallos acéfalos,¹ para dar algunos ejemplos –, pero la voracidad poética se exhibe todavía con extrema contundencia en escenas de *Los olvidados* (1950), *Subida al Cielo* (1952) o *La Joven* (1960). En estas películas, la representación en imágenes y sonido de los fenómenos naturales como la muerte, el sexo y la alimentación atraviesan las pupilas de los espectadores asumiendo configuraciones desconcertantes, aunque tal vez sean los fragmentos oníricos de sus principales obras los que reflejen, a través de la superposición de imágenes de la naturaleza e imágenes que pretenden

1. Hay que reconocer, sin embargo, que la naturalidad, en muchos casos, es forzada, como ocurre con la cabra: el plano nos deja ver sutilmente el humo del disparo que abate al animal y otro tanto ocurre con el burro, atado para que no puede esquivar el impudoso ataque de los insectos.

retratar el trabajo del inconsciente, con mayor carga semántico-expresiva el vigor irracional de las pulsiones.

Tengo para mí que la utilización de animales salvajes o domesticados plasma una metáfora matricial mediante la cual el cineasta pone en escena la pugna entre los instintos y las normas elaboradas por la civilización. Los rituales de tal pugilato, aunque circundan cualquier situación humana, casi nunca se advierten, pues no se trata de incluir en ellos las grandes hecatombes de terremotos o erupciones volcánicas.² Al contrario, son fenómenos en que la sobrevivencia de los animales entra en juego. Acciones en las que el movimiento de los instintos parece estar precedido por algo tan silencioso como el deslizar de una araña o el combate de los escorpiones en el prólogo de la película *L'âge d'or* (1930), sin descartar que a veces el silencio ensancha sus enigmas, como ocurre en *El Ángel Exterminador* (1962), con la insólita presencia de un oso en la vivienda en que los burgueses están inexplicablemente encarcelados. El ruido del viento completa también el cuadro de lo invisible, vigente de manera irrefragable en *Abismos de Pasión* (1954) e impregnado de entresijos en *L'âge d'or* cuando la protagonista, en lugar de su imagen reflejada en el espejo, contempla, ensimismada y excitada, las nubes que se agitan atormentadas sobre la superficie cristalina.

2. Tal vez los tres filmes en que fenómenos naturales de menor proporción, las tormentas con sus rayos y truenos, aparecen para componer, con realismo no exento de misterio, el ambiente sonoro sean *Robinson Crusoe* (1952), *La mort en ce jardin* (1956) y *La vía Láctea* (1969)

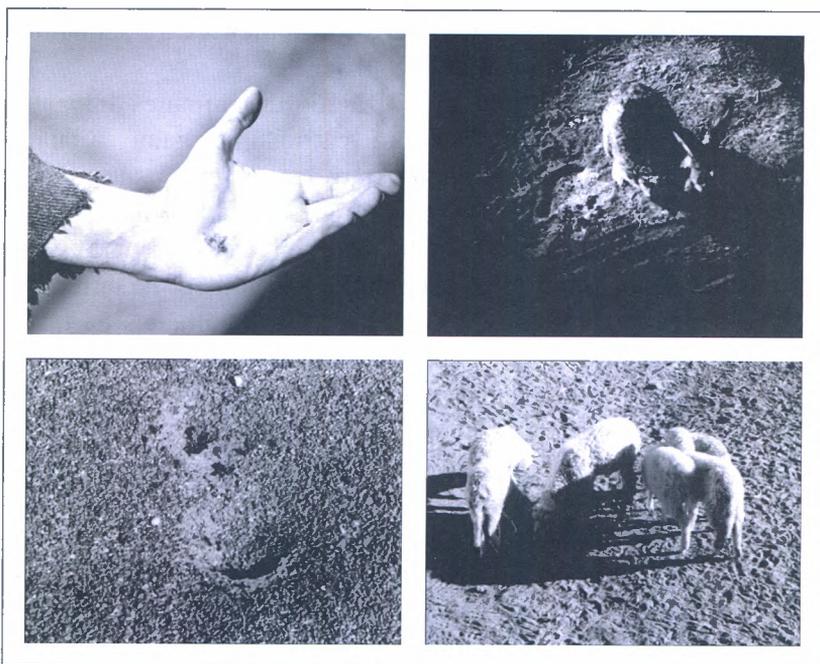


Figura 1. Fotogramas de **Simón del Desierto**

En general, el aparecimiento de los animales en *Simón del Desierto* (1965) se efectúa de forma muy singular. Surgen cuando menos se espera, pero con una cierta intermitencia, lo que me permite identificar la que parece ser su función más relevante. A su manifestación anteceden acciones o diálogos en los cuales la información se hace patente. O sea, la denotación de los actos y de las palabras de los personajes instaura un acto de comunicación que, aunque pueda ser irónico en ocasiones, es, grosso modo, transparente. Así, el grillo que el eremita tiene en su mano o las hormigas que gravitan sobre la boca del hormiguero son insectos bastante conocidos y, pese a eso, entran en escena cuando menos se espera, lo que causa extrañeza, un sentimiento de estupefacción que se asemeja mucho a lo que Freud denomina ominoso.³ Vale decir, por consiguiente,

3. En su famoso ensayo sobre lo ominoso (*unheimlich*), publicado en 1919, Freud reconoce que la inquietante extrañeza se relaciona al sentimiento de ser despo-

que la irrupción de los insectos mencionados no sólo afecta la continuidad de las acciones, sino también que, al hacer emerger la connotación a través de los valores simbólicos, se cristaliza un atentado poético⁴ contra el contenido informativo de la denotación.



Figura 2. Fotogramas de **Journal d'une femme de chambre** (1964)

Ese proceso aflora con nitidez en una secuencia clave de *Journal d'une femme de chambre*. Trátase de las escenas en que se narra el paseo trágico de la niña en la floresta. Va vestida como si fuese Caperucita Roja y distraída con su propia inocencia. Busca caracoles y los que encuentra los va metiendo en un cesto de alambre. Come unas frutas silvestres y se encuentra con el cochero Joseph, a quien le ofrece frutillos. Se adentra en la bosque para, después de

jado de los ojos y, también, a la repetición. Ambas cosas son bastante significativas para estudiar algunos aspectos de los principales filmes de Buñuel, pero juzgo conveniente llamar la atención para los recursos repetitivos, pues ellos son una constante en el surgimiento intermitente de los animales en narraciones cinematográficas armadas por el director aragonés. (1992: p.215-251).

4. El concepto de lo poético como atentado se lo debemos a Barthes.

algunas alternancias de su figura infantil y animales salvajes – un jabalí y un conejo –, aparecer inerte con las piernas llenas de sangre y dos caracoles caminando lentamente sobre uno de sus muslos. En ningún instante se evidencia el agente causador de ese desenlace.



Figura 3. Fotogramas de **Robinson Crusoe** (1952)

En *Robinson Crusoe*, los animales, aunque no adquieran los significados enigmáticos que tienen en otros filmes, asumen un papel fundamental respecto a la soledad del hombre y a su libertad. Por un lado, el perro y el loro, son compañeros fieles, tanto en los momentos de comer como en los de dialogar. Por otro, las caracolillas y los insectos de la playa, travestida de “plaza pública”, son camaradas a “quienes” el personaje busca para hablar. La soledad del náufrago en la isla tropical es imponente y la escena en que tal vez se represente con más intensidad ese estado es la que concierne al eco que, al devolverle las palabras, hace que, en tal situación existencial,

la única “compañía” posible sea la resonancia de su propia voz. Pero Robinson, aun sintiendo en la soledad una inmensa falta, inventa la libertad utilizando para ello sus fantasías, la imaginación plasmada en diálogo con los animales.

A pesar de sus múltiples matices, ese recurso, manipulado por Buñuel en casi todas sus películas, funciona como una especie de invariable a través de la cual se manifiestan los atisbos ideológicos del cineasta, principalmente los que se refieren a la libertad, a la imaginación, a la ciencia y a la información. A raíz de la pregnancia del recurso en cuestión, la puesta en fábula de los guiones, además de caracterizar un estilo inconfundible, abre la posibilidad de orientar la interpretación de la escritura fílmica según dos hipótesis: por un lado, la de que el misterio se expresa mediante el proceso de representar simultáneamente el anverso y el reverso de las cosas y, por otro, la de que es necesario escabullirse de la perversidad de la lógica informativa.



Figura 4. Fotogramas de *Le fantôme de la liberté*.

En lo que concierne a la primera hipótesis de lectura, la película *Le fantôme de la liberté* (1974) fornece claves muy precisas.

En ella, el director aragonés bromea a lo serio, si se me permite decirlo así, con el constante ejercicio de escribir fílmicamente el instante en que la presencia y la ausencia se confunden y dan margen a esa ambigüedad poética con la que Buñuel construye la ironía. La presencia de lo cotidiano y de lo onírico – las dos caras de la medalla existencial – transforma la casa del matrimonio burgués que “había pedido una hija sin perderla” en una suerte de zoológico en que el gallo y el avestruz⁵ campean a sus anchas, exhibiendo los modales típicos de presas atrapadas en las trampas que les arman los fantasmas de la libertad. La zorra disecada de los espectros que persigue el ejército en los aislamientos sombríos de los bosques o, entonces, ese globo de cristal en que los peces – metáforas evidentes de los personajes – son confinados para satisfacer los caprichos ornamentales de los hombres.

Las simultaneidades de lo anverso y de lo reverso se ofrecen al espectador no sólo para plasmar poéticamente los hechizos de la contradicción, tan admirados por el cineasta, sino también para arremeter contra la rigidez de la ciencia y la intransigencia, sobre todo, de quienes piensan que el movedizo territorio de la denotación es la única verdad palpable. Además, la ambigüedad resultante de las configuraciones expresivas de sus principales películas es, también, el arma con la que el director acribilla, constantemente, la lógica de la información. A ese respeto, sin duda, el director de *Viridiana* es un visionario que anticipa los síntomas de algunos desvaríos de los tiempos venideros. En la actualidad, uno de esos desatinos vaticinados por Buñuel se deja ver con claridad en los conceptos que predominan en las cofradías hodiernas de comunicólogos, hipnotizados por una visión de mundo que parece priorizar lo informacional y la velocidad que los contenidos informativos conquistaron con los aportes de la tecnología. Tal vez entusiasmado con las conquistas de la ciencia, el animal humano de la sociedad contemporánea se embelesa con el

5. Esta secuencia adquiere significados más densos si se compara con la secuencia final del filme en la que el avestruz parece garabatear interrogaciones con la esbeltez de su cuello.

canto de sirenas de la información y, sin amarrarse a ningún mástil, muere parcialmente a cada instante un poco atolondrado por el vertiginoso y perverso atropello de noticias que husmean lo nefasto o lo aciago. La rapidez con que los datos informativos se suceden parece destruir las particularidades discretas de los lenguajes y colocar en su lugar una continuidad falsa, un simulacro de entrelazamientos que nos encadena y no nos deja pensar.

Si con todo me detengo en el entremedio de lo vertiginoso y me pongo a pensar en serio algo sobre todo esto, he de convenir de pleno con lo que ya hace más de un cuarto de siglo anteveía Buñuel al decirnos:

“Las trompetas del Apocalipsis suenan a nuestras puertas desde hace unos años, y nosotros nos tapamos los oídos. Esta nueva Apocalipsis, como la antigua, corre al galope de cuatro jinetes: la superpoblación (el primero de todos, el jefe, que le enarbola el estandarte negro), la ciencia, la tecnología y la información. Todos los demás males que nos asaltan no son sino consecuencia de los anteriores. Y no vacilo al situar a la información entre los funestos jinetes. El último guión sobre el que he trabajado, pero que nunca podré realizar, descansaba sobre una triple complicidad: ciencia, terrorismo, información. Esta última, presentada de ordinario como una conquista, como un beneficio, a veces incluso como un ‘derecho’, quizás sea en realidad el más pernicioso de nuestros jinetes, pues sigue de cerca a los tres y sólo se alimenta de sus ruinas. Si cayera abatido por una flecha, se produciría muy pronto un descanso en el ataque a que nos vemos sometidos.” (1998: p.297-298).

Pero aun así persiste en los seres pensantes la inquietud de la especie y, a pesar de no ladearse demasiado con la significación, sienten, como no podría dejar de ser, los efectos de haber perdido muchas cosas. Hoy, aun teniendo instrumentos para ahondar en capas todavía poco exploradas de nuestra memoria ancestral, las

personas, en su mayoría, viven bastante enajenadas de todo cuanto signifique ir hacia el otro lado del entorno de hábitos consagrados y se tiene la sensación de que el animal humano contemporáneo usa diversos disfraces para esconder aún más las ciénagas de sus orígenes. Quizás en todo ese desconcierto hayan encontrado los teóricos de la comunicación motivos suficientes para dirigirse, en general, a un tipo de persona definida como un ser que parece tener repugnancia de lo que inexorablemente carga en sus entrañas. Mas las muchedumbres formadas por esas mismas personas ponen de relieve sus carencias esenciales, principalmente a través de la asiduidad con que se entregan a rituales que tienen estrecho parentesco con las cosas del mundo salvaje, sin que la salvajería, en el caso, denote algo negativo. Los aspectos más fútiles de esa actitud aparentemente irracional son tomados como paradigmas de comportamientos excluyentes y muchos son los que piensan que procedimientos de tal índole sólo tienen el significado de echar al basurero de los instintos más bajos pedazos de nuestro ser. Sería como si cada uno se inclinase a buscar fuera de sí lo que exige una búsqueda en los adentros, ya que cualquier ser humano, en tanto sujeto, sólo podrá aligerar el peso de sus pérdidas procurando en sí lo que no tiene solución en las afueras.

Pero en el ámbito de lo salvaje se hallan también, en sus capas más hondas, significaciones que, de algún modo, arraigan en dominios cercanos a lo ancestral. Porque, como afirma Julia Kristeva:

“Si es cierto que lo abyecto solicita y pulveriza simultáneamente al sujeto, se comprenderá que su máxima manifestación se produce cuando, cansado de sus vanas tentativas de reconocerse fuera de sí, el sujeto encuentra lo imposible en sí mismo: cuando encuentra que lo imposible es su ser mismo, al descubrir que él sólo es otro en lo abyecto. La abyección de sí sería la forma culminante de esta experiencia del sujeto a quien ha sido develado que todos sus objetos sólo se basan sobre la pérdida inaugural fundante de su propio ser.” (2000: p.12).⁶

6. Al comparar la traducción argentina con el texto original me permití introducir unas pequeñas correcciones, necesarias para dejar más claras las ideas de Kristeva.

Vale decir, por consiguiente, que aproximarse a lo primordial no es dar un salto en el vacío ya que el animal humano no arroja todo a la intemperie. Consciente o no, sabe guardar rasgos relevantes de lo que vive y de lo que hereda de la especie. Por mucho que se enajene, sus adentros siempre serán almacenes de asombros en donde se preservan “cosas” de toda índole. Trozos que, al desprenderse de la integridad que debemos de haber sido antes de la pérdida inaugural fundante golpean, cual astillas, los muros puestos por la existencia a las fuerzas del deseo. A todo instante, el hombre siente la pérdida inaugural, pues sobre el abismo que ella deja gravitan la grandiosidad de sus hazañas o la insignificancia de sus pequeñeces. Evidentemente no resultará fácil efectuar la aproximación a las simas que la pérdida inaugural deja, mas si se siguen las ideas de Kristeva necesario será reconocer que tales abismos están en nuestras entrañas y no en la geografía de las afueras. Además, si uno se amarra a las ambigüedades forjadas por Buñuel en sus películas, seguro que la contradicción no será un escollo y tampoco será muralla capaz de retener las embestidas del deseo o de los instintos, en todo lo que esas dos fuerzas, desde siempre unidas, tienen de entrañable.

En esa visión de mundo, la escritura tal vez sea uno de los vestigios más fascinantes respecto a los efectos provocados por la pérdida de lo inaugural fundante. Entendida como expresión material de las imágenes mentales e instauradora de los actos comunicativos no se puede decir que haya nacido con los alfabetos. Antes del habla el hombre se comunicaba mediante gestos y éstos ya caracterizaban formas que, con el pasar de los tiempos, fueron caracterizando configuraciones distintivas a partir del instante en que cada una de ellas se vinculaba a significados específicos. Eso es lo que a través de ejemplos muy incitantes nos muestra Desmond Morris en el documental *El lenguaje del cuerpo*,⁷ inspirado en su libro *The Naked Ape* (1967). Así, la sonrisa tendría su origen más remoto en el gesto

7. Aquí utilizo la edición española en DVD del documental hecho por el conocido zoólogo para la BBC.

de miedo de los primates y en su insoslayable necesidad de encontrar en sí mismo las armas con que defenderse de todo lo que le produjese la sensación de peligro. El hombre, según Morris, fue lentamente transformando ese gesto hasta formar una expresión en la que cupieran sentidos distanciados del recelo, sentidos que transmitiesen la sensación de amistad y confianza. Y de tal mutación surge la sonrisa. Charles Darwin fue, a lo que se sabe, el primer científico en señalar que las emociones se han desarrollado, en su origen, para preparar las reacciones de los animales en situaciones de emergencia.⁸

Desde esa perspectiva, la “alfabetización” de la escritura de la imaginería, como la de cualquier tipo de escritura, conlleva un proceso de asociación. Vale decir que tanto las imágenes como las palabras adquieren existencia en el mundo de la expresividad a través de relaciones entre la materialidad presente de la escritura y configuraciones del pasado reguladas, tales relaciones, por procedimientos mnemónicos. Resulta, pues, evidente que en los transcurso de los rasgos, preservados consciente o inconscientemente por la memoria, para las grafías de la escritura se procesen diversas configuraciones del sentido, configuraciones esas que, en la vida social de los signos, formen significaciones variables. Eso queda claro si consideramos la posición de Darwin respecto a la sonrisa y las transformaciones que ese gesto sufre en su campo semántico para llegar al complejo significado de la risa.

Creo, aunque el asunto sea polémico, que en esa modalidad de escritura conseguida por Buñuel al combinar imágenes de animales y seres humanos se define una de las cataduras estilísticas más singulares del cineasta. Se sabe – y muchos son los estudiosos que coinciden en este punto – que el director aragonés no estaba interesado en crear personajes de ficción comprometidos con lo que sería una tentativa de representar la psicología de un individuo en particular. En sus películas, lo que predomina es el intento de expresar poéticamente el dato colectivo caracterizador del sustrato instintivo

8. Mucho se ha escrito sobre este asunto y aún así el librito *The Expression of the Emotions in Man and Animals* (1934) no pierde el encanto de ser actual.

sobre el cual la humanidad y las clases sociales que la constituyen fundan sus emociones y actitudes. No es novedad afirmar que Buñuel centra su atención en la burguesía. Lo novedoso puede, en cierta medida, provenir de una práctica interpretativa de su escritura fundamentada en el principio de que lo que el cineasta parece representar es precisamente el anverso de lo que constituye uno de los paradigmas más fuertes del conservadurismo, de su discreto encanto y de los fantasmas de la libertad que deambulan en la oscuridad de sus recintos escondidos.

Desde ese punto de vista, en *Viridiana* (1961), por ejemplo, la abeja que se debate desesperadamente en el agua de una tina y que el personaje de Don Jaime, encarnado por Fernando Rey, salva con su aristocrático bastón, no significa únicamente el dilema individual en el que se va metiendo la protagonista del filme, sino también el contenido más amplio de una pulsión de muerte que acompaña con fidelidad al animal humano a partir del instante en que éste es lanzado al mar de la existencia. La abeja tiene como consuelo la vara pulida que la salva de su gran naufragio y que proyecta en la semántica de esta imaginería el significado metafórico de una esperanza. Pero, en *Viridiana*, la esperanza no tiene hueco en donde cobijarse ni encuentra motivo que la justifique. En esta película todo se orquesta según la ley implacable de los fenómenos naturales y, por eso, la modalidad de escritura a que ya me he referido se presenta a mis pupilas bajo la condición poética de un recurso expresivo destinado a evocar el misterio del gran naufragio a que es sometido el hombre desde su “primer suspiro”.



Figura 5: Fotogramas de *Viridiana*

La comparación entre *Viridiana* y la perra tiene, a su turno, un significado sutil que no se puede reducir al sentido habitual que la metáfora lexicalizada mujer-perra tiene en los contextos habituales de la cultura occidental. Leer ese fragmento fílmico a través del prisma de lo rutinario es caer en la trampa de la lógica dictada por el sentido común. Me parece que esa configuración expresiva tiene significados más trascendentes, más comprometidos con el sentimiento ancestral de la soledad y del abandono, sustrato en que la significación podría hallar el sustrato mnemónico del que depende. Esa ley implacable de los fenómenos naturales en los que consciente o inconscientemente abreva nuestra memoria también se manifiesta en la pugna desigual, pero necesaria, que mantienen el gato y el ratón en la secuencia que retrata la irremediable y ansiada entrega de Ramona a los deseos carnales del Jorge representado por Francisco Rabal. En fin, esa relación de las imagerías de Buñuel en que se combinan animales y seres humanos configura una modalidad de escritura para la cual las contradicciones no cuentan y, por consiguiente, no son una barrera capaz de impedir o darle lustre melodramático a las emociones que arraigan en lo más hondo de la existencia humana. Sin embargo, vistas desde el ángulo de lo poético,

esas imaginérfas ponen de relieve un matiz poético propio de la ironía. Por un lado, se oponen a la lógica y, por otro, provocan en el espectador los atisbos de una risa que no llega nunca a la carcajada.

En los enmarañados de tal modalidad de escritura se enredan incongruencias, absurdos, exageraciones y juegos polisémicos cuyas técnicas y recursos recuerdan el trabajo de los sueños entendidos a la manera concebida por Freud. Lo que hay en todo eso de jocoso constituye, por tanto, una suerte de regresión, una forma de escapar de lo habitual para adentrarse en los sustratos del sentido de modo, en cierta medida, gratificante, pues de la confiabilidad de la sonrisa se pasa al regocijo irracional de la risa y en ese ritual inherente a la condición humana se infiltran, cuando menos se espera, los fantasmas de la libertad. Buñuel arremete contra los molinos de viento de la lógica o de la pretensa seriedad de la ciencia y su imaginérfa se introduce en el cerebro de los espectadores utilizando la lanza de la ironía, porque como señala Treguerres nuestro cerebro

“es un órgano esencialmente lógico: le gustan las cosas coherentes, simples, sencillas, significativas, ordenadas y con sentido. En procesos psíquicos tales como la percepción y la memoria nos ofrece buenas pruebas de ello (esa es seguramente la explicación de que el individuo excelente, desde el punto de vista intelectual, suele ser aquel capaz de ver lo mismo de otra forma distinta a como lo ve el común de la gente, o de organizar los mismos elementos de un modo diferente y novedoso: una manera de ver o relacionar opuesta, incluso, a la tendencia natural que seguiría su propio cerebro). Nuestro cerebro es también (si se me permite la broma, no exenta de cierta paradoja) un tipo muy serio y con escaso sentido del humor. Todas las situaciones risibles (y todos los chistes) tienen en común una serie de características absolutamente opuestas a aquéllas con las que el cerebro se siente cómodo: son absurdas, faltas de sentido, incongruentes, rebuscadas, desordenadas... El cerebro, enfrentado a ello, quiere entender y no puede;

intenta ordenar, clasificar, simplificar, y por unos instantes cualquiera de tales actividades le resulta imposible, porque momentáneamente ha sido engañado por ese sutil juego de diferencias y semejanzas, que, por unos segundos, se ve impelido a reconocer como esenciales, aunque él sabe que no lo son, que son absurdas". (2002: p.9)

Creo, pues, que el espacio que se confina entre el habla y su representación gráfica instituye un territorio en el que se dan encuentro los instintos comunes al animal y al hombre y lo que resta de ese encontronazo es precisamente lo que las huellas mnemónicas del animal humano preserva a través del acto de transformar el silencio de las cosas inmemorables en lenguaje. De ese esfuerzo en que se acumulan experiencias seculares que se sobreponen al humus de los instintos surge, cuando nuestro cerebro se distrae o se descuida, el fantasma de la libertad, un espectro libertario que, en la filmografía de Buñuel, cabalga sobre los rocinantes de la poesía en sentido contrario al que siguen los jinetes del Apocalipsis.

Bibliografía

- BUÑUEL, Luis. 1998. *Mi último suspiro*. Barcelona: Plaza & Janés Editores.
- DARWIN, Charles. 1934. *The Expression of the Emotions in Man and Animals*. Londres: Watts & Co.
- FREUD, Sigmund. 1992. *Lo ominoso*, in *Obras Completas*, volume XVII. Buenos Aires: Amorrortu editores.
- KRISTEVA, Julia. 2000. *Poderes de la Perversión*. México: Siglo XXI.
- TREGUERRES, Alfonso Fernández. 2002. *De la risa*, in *El Catoblepas- Revista crítica del presente*, número 8.

El ángel exterminador de Luis
Buñuel: Auto sacramental
cinematográfico*

*Una versión anterior de este ensayo apareció en *Cine-Lit: Essays on Peninsular Film and Fiction* recopilados por Jaume Martí Olivella, George Cabello Castellet y Guy H. Wood. Portland OR: Portland State y Oregon State Universities, 1992: 31-39. El presente ensayo ha sido corregido y aumentado.

NANCY J. MEMBREZ

University of Texas at San Antonio

Resumo

“Todavía soy ateo, gracias a Dios” ha declarado el director español Luis Buñuel, y sin embargo, ha creado en *El ángel exterminador* un auto sacramental para nuestros tiempos, más cercana a la tradición hispano-católica literaria que a las obras francesas existencialistas con las que esta película suele compararse. En este ensayo intento aclarar los motivos bíblicos y literarios que informan la estructura, el desarrollo y el desenlace de esta obra maestra del cine y ofrecer una interpretación. De gran importancia son episodios del Génesis, del Apocalipsis y El gran teatro del mundo, auto sacramental de Calderón de la Barca.

Palabras clave

Buñuel, tradición hispánica, motivos bíblicos y literarios.

Abstract:

El Angel exterminador is an “auto sacramental” for our time and it is more close to the theatrical Spanish tradition than to the French existentialist works to which many critics use to compare the Buñuel’s films. This essay is an attempt to explore some aspects of biblical and literary motifs which interfere on the structure of film. One can observe important episodes related to de Genesis, to the Apocalypses and to Calderón de la Barca “auto sacramental” *El gran teatro del mundo*.

Keywords

Buñuel, Spanish tradition, biblical and literary motives.

*Bis repetita placent.*¹

– Horacio.

66 **T**odavía soy ateo, gracias a Dios”² ha declarado el director español Luis Buñuel, y sin embargo, ha creado en *El ángel exterminador* un auto sacramental para nuestros tiempos, más cercano a la tradición hispano-católica literaria que de las obras francesas existencialistas y surrealistas con las que esta película suele compararse. Hasta la fecha se han dado casos de errores imperdonables al tratar las películas de Buñuel rodadas en español.³ Por ejemplo, en su estudio semiótico Paul Sandro se equivoca lamentablemente al analizar la frase “Nuestras vidas son los ríos que van a dar en la mar, que es el morir”. Estas metáforas Sandro las encuentra muy raras (77), pero cualquier hispanohablante culto reconocería las famosas “Coplas por la muerte de su padre” de Jorge Manrique. Está claro que Sandro, profesor de francés, no las reconoció. Para colmo, el guión de esta película publicado por la Editorial Aymá de Barcelona en 1964 es una pésima traducción del francés con lagunas y errores que apenas refleja la película en su forma realizada.

1. V.g. “Las cosas repetidas dan placer”.

2. Entrevista que data de 1960 con Manceaux (120) y *Mi último suspiro* (170). También comenta: “Fórmula que sólo en apariencia es contradictoria”

3. Edwards corrobora este comentario (275-276): “To be familiar with the Freudian and surrealist aspects of Buñuel’s work and ignorant of his debt to his Spanish background is to do the man and his art less than justice. It is, in effect, Buñuel’s Spanishness which colours his work so strongly and which so many critics, lacking a real knowledge of Spanish culture and attitudes, fail to grasp”.

Habiendo leído y discrepado con mucha crítica escrita acerca de esta película, en este ensayo quisiera yo aclarar los motivos bíblicos y las fuentes literarias españolas que informan la estructura, el desarrollo y el desenlace de esta obra maestra del cine.

El auto sacramental se remonta a los tiempos más remotos de la literatura española y tiene su origen en los milagros y autos que se suponen representados en la Iglesia católica del medievo. Luego éstos fueron rechazados por la Iglesia al introducirse elementos profanos y burlescos en la representación. Durante el barroco Pedro Calderón de la Barca consiguió cuajar el auto sacramental en la forma en que todavía se conoce, v.g. *El gran teatro del mundo* (¿1633?). Una obra alegórica, relativa a la religión, encarnación de conceptos abstractos, el auto sacramental consta de tres elementos importantes: la teología católica, una alegoría y una apoteosis final (García López 333-335; *Pequeño Larousse*), elementos que se manifiestan plenamente en la película *El ángel exterminador* rodada por Buñuel en México en 1962.

En lugar de los personajes alegóricos tradicionales (e.g. La riqueza, La pobreza, La hermosura, etc.) se ofrece todo un panorama burgués, más apropiado a nuestra época. Este es un “gran teatro del mundo” poblado de nuevos arquetipos que han surgido de la burguesía triunfante, egoísta, satisfecha y pretenciosa, el blanco favorito de los dardos de Buñuel. Entre los veintiún personajes encerrados hay un arquitecto, un médico, una cantante de ópera, un coronel, un director de orquesta, un diplomático, un hombre de negocios extranjero y una manada de esposas ociosas. Todos manifiestan o aspiran a manifestar el consumo ostentoso: los caballeros llevan el frac de rigor y las damas lucen peinado de moda idéntico y vestido talar. Todos son católicos (se habla de ofrecer novenas, hacer un peregrinaje a Lourdes) aunque hay dos masones y una bruja ocultos entre ellos. Estos ricos ya desnaturalizados y deshumanizados, productos de una sociedad corrupta, enajenados el uno del otro y enajenados de sus propios cuerpos, no caen en la cuenta de su dilema hasta demasiado tarde. En cambio, siendo criaturas más ligadas a la naturaleza y al instinto animal los criados y los cocineros “olfatean” el peligro y huyen de la casa en el instante en que llegan los elegantes invitados. Por el

momento estos representantes de la clase trabajadora están a salvo, todos menos Julio, el mayordomo. Por otra parte, el abate lujurioso e hipócrita y el cura gordo no son atrapados la primera vez, pero del segundo encuentro con el Ángel exterminador no saldrán absueltos.

Desde las primeras escenas interviene lo divino. La película arranca de un plano de una iglesia seguido por el de un rótulo: la calle de la *Providencia*, número 1109. Si estos personajes fuesen pastores de la época bíblica no nos extrañarían nada los sucesos sobrenaturales subsiguientes. Desplazada la acción al contexto moderno la historia nos parece misteriosa, maravillosa e inexplicable. Hoy día nos choca mucho la idea de que Dios intervenga en nuestros asuntos de una manera tan directa. Sin embargo, nada más lógico dadas las peripecias de nuestros antepasados que se relatan en la Santa Biblia. Los deslices, desplazamientos, sueños y repeticiones que observamos en la película evidencian la ruptura del tiempo y anuncian el próximo cataclismo.

Los números 3 y 7, números místicos, hacen un papel importante en la obra. De hecho el número de aislados es veintiuno, cuyos únicos factores son tres y siete. El número tres representa a la Santísima Trinidad y cuando el reloj da las tres de la madrugada otro “día” de aislamiento se marca.⁴ “Es la hora más deliciosa e íntima de la noche” según el anfitrión Nobilé, quien se arrepentirá de haber invitado a sus amigos a cenar después de la ópera. El tiempo se distorsiona: o pasan horas enteras en pocos minutos o el tiempo se alarga (guión). Además, viendo la película imagen por imagen se nos revela que ese reloj antiguo tiene un dibujo de un barco velero, detalle que recuerda el título original de esta película “Los naufragos de la calle de la Providencia”. No es una mera coincidencia de que lleven seis días encerrados y entonces vayan a misa el séptimo día para dar gracias. El número siete nos recuerda que, según el Génesis, Dios

4. Edwards corrobora este comentario (275-276): “To be familiar with the Freudian and surrealist aspects of Buñuel’s work and ignorant of his debt to his Spanish background is to do the man and his art less than justice. It is, in effect, Buñuel’s Spanishness which colours his work so strongly and which so many critics, lacking a real knowledge of Spanish culture and attitudes, fail to grasp”.

creó el mundo en seis días y descansó el séptimo día. Lo que no se indica es lo que pasará al día siguiente. De acuerdo con las creencias de ciertas culturas habrá un cataclismo mediante el cual Dios descartará lo existente y comenzará de cero. En el tiempo onírico aborígen se pronostican los sucesos venideros; para los cristianos el fin y el nuevo recomenzar se anuncian en el Apocalipsis de San Juan Apóstol. Efectivamente, en la película apenas concluye el primer encierro cuando arranca otro. En la escena final (plano general de la iglesia y las ovejas) aparece la palabra “Fin”, un comentario irónico que destaca el fin de la película, pero no el de la plaga/ juicio final que se ensancha para tal vez desembocar en el fin del mundo.

Personaje bíblico por excelencia y portavoz del Todopoderoso el Angel exterminador hace un papel clave en el Antiguo Testamento y volverá a participar en el Juicio final según el Apocalipsis.⁵ Su actuación en el Génesis es ejemplar. Cuando Dios castiga a Adán y Eva expulsándoles del Paraíso deja un ángel centinela a la puerta del mismo para que éstos no vuelvan a entrar (Génesis 2-3). Luego, Dios manda que el Angel exterminador castigue a los habitantes de Sodoma y Gomorra, ciudades espléndidas de la antigüedad entregadas al vicio y al pecado. Sólo se salva Lot, quien ruega la clemencia del Señor pidiéndole que halle siquiera un hombre honrado entre los enviados para evitar la destrucción de las ciudades. Lot, no obstante, vacila ante los avisos divinos y tarda mucho en marcharse con su mujer (Génesis 19). En el libro del Exodo (11-12) Moisés pide al faraón que libere a los hebreos dándoles permiso para abandonar Egipto y marcharse a la Tierra prometida. Al serle negada tal petición, Moisés anuncia la llegada del Angel exterminador, que matará al primogénito de cada familia si no se ha marcado la puerta con la sangre de un cordero sacrificado. Esta última “plaga” (así se llama en la Biblia) precipita la fuga de los hebreos, la inundación del Mar Rojo y la promulgación de los Diez mandamientos.

5. Esteve (244) apunta más intervenciones bíblicas del Angel exterminador: Samuel II, 24, versos 16ff; Reyes II, 19, verso 35; Exodo 12, verso 23; Salmo 78, verso 49.

No es una mera casualidad de que las intervenciones divinas del Génesis se asemejen a muchos sucesos de la película. En *El ángel exterminador*, el personaje principal que rotula la película es invisible pero omnipresente. De hecho, su imagen se ve pintada en uno de los armarios del salón y aparece a menudo como trasfondo/coro griego de las conversaciones de los personajes.⁶ Los planos de tres cuartos, es decir de cabeza a rodillas,⁷ y los planos medios (pies a cabeza) permiten que la cámara (el mismo Ángel) espíe al grupo, buscando en vano, como en la Biblia, a una persona honrada en la Sodoma y Gomorra del siglo XX, la ciudad moderna. Además, la vacilación de Lot se repetirá en la abulia de los encerrados de la Calle de la Providencia.⁸ También se evidencia la necesidad de un sacrificio para que éstos vuelvan a su Paraíso terrenal. En este sentido las imágenes confundidas de Nobilé y el cordero por sacrificar no son nada gratuitas.

¿Por qué se habrá condenado a estos individuos en particular? ¿Cuáles serán sus pecados? Pues, Edmundo Nobilé, el anfitrión linajudo y cornudo, que se mete a redentor (un cruce de cordero rumiante por sacrificar y crío del carnero con cuernos) y casi le crucifican,⁹ guarda opio en un cofre con el que divertía a sus amigos en otras ocasiones. El portal blasonado de su palacio nos recuerda el abolengo “noble” de los Nobilé (que suena a “noble” de por sí) y evoca otros umbrales: el del Cielo y el del Infierno. Es más. Nobilé no es un apellido ni inventado ni escogido al azar por Buñuel. Éste o su colaborador habrá recordado que el general Nobile (sin acento), aquel jefe italiano del dirigible Italia, protagonizara un episodio escandaloso y vergonzoso en la historia del mundo. Bien sabido es que desde los tiempos más remotos la honra marítima exige que el capitán perezca al hundirse la nave o, como mínimo, que sea el último en salvarse. No obstante la fuerza de esta tradición, al desplomarse el Italia en una expedición al Polo norte en 1928, el general Nobile

6. El guión confirma la identidad de la imagen.

7. Ver Durgnat 15.

8. Lo que Higgenbotham llama el conformismo del grupo (153).

9. Dice el refrán popular: “Al que se mete a redentor, lo crucifican”.

(sin acento), jefe de expedición que lucía la camisa negra de los fascistas italianos, se salvó el pellejo primero y dejó perecer a veinte compañeros y tripulantes.¹⁰ Por lo tanto, su tocayo buñueliano y repetición grotesca Edmundo Nobilé, como “capitán” de los “náufragos de la calle de la Providencia”, tendrá su propia prueba de fuego para expiarse del pecado. Incluso, los dos hombres coinciden en ostentar bigotes y barba, siendo el mexicano el más joven de los dos.

Los otros encerrados no serán menos. El coronel Alvaro Aranda y Lucía Nobilé la anfitriona son amantes adúlteros. El director de orquesta Alberto Roc, masón, casado con la joven Alicia, es un viejo verde, víctima de excesos sexuales que le llevan a intentar violar a las mujeres mientras éstas duermen. Los hermanos Juana y Francisco Avila tienen una relación incestuosa. Leonora, que se muere de cáncer, propone un peregrinaje a Lourdes, pero en seguida este pensamiento se vuelve grotesco al anunciar ella su deseo de comprarse “una virgen lavable de caucho”, una perversión del verdadero espíritu religioso. Raúl se muestra iracundo y cruel al tirar las píldoras fuera del alcance de Cristián. A pesar de su nombre Cristián Gálvez no es nada cristiano, sino masón y cornudo. Rita, la mujer de Cristián, es adúltera con el abate Sampson, tutor y tal vez padre de sus cuatro hijos. El doctor se condena por demasiado racional, por no aceptar la posibilidad de lo milagroso;¹¹ Leandro

10. He aquí el texto relevante del reportaje “Panorama mundial” de *Nuevo Mundo* [23]: “Ya se conoce el trágico balance de la expedición hacia el Polo del dirigible Italia. Catorce muertos, seis desaparecidos, cuatro agonizantes y dos heridos graves. Únicamente el general Nobile, jefe de la expedición, se encuentra a salvo y sin inmediato peligro para su salud.

Los dramáticos episodios del cautiverio entre el hielo conmueven al mundo. Es un poema trágico. La tragedia constante de la ciencia en su lucha contra la naturaleza. La aventura del Italia tiene una grandeza épica llena de horror. Poema moderno que, a pesar de su promesa, no se atreverá a escribir [Gabriel] D’Annunzio. Porque en él falta el héroe. O mejor, el heroísmo del protagonista. El general Nobile, poniéndose en salvo el primero mientras sus compañeros y subordinados perecían, no es precisamente el héroe apropiado para el ígneo verbo d’annunziano, a pesar de las obligaciones que contrajo al vestirse sobre la blanca clámide clásica, la negra camisa del fascio...”

11. Buñuel (171): “[La ciencia] me parece presuntuosa, analítica y superficial. Igno-
ra el sueño, el azar, la risa, el sentimiento y la contradicción, cosas que me son
preciosas”.

Gómez, por antisemita y por vivir en los Estados Unidos. Ana Maynar practica la brujería puesto que las patas de gallo (“las llaves”) aparecen en su bolsa. Beatriz y Eduardo mantienen relaciones sexuales prematrimoniales y caen en el pecado mortal del suicidio durante el encierro. Leticia la Walkiria se muestra voluntariosa al hacer añicos una ventana con un cenicero (aunque su presunta virginidad, “ese oscuro objeto del deseo”, le permite dar con la solución).

Según el delirio de Ana la mano desmembrada e inerte del señor Russell cobra vida y la ataca. En realidad, ésta es una repetición de una escena de *The Beast with Five Fingers*, película a la que contribuyó Buñuel en 1945 en Hollywood (Buñuel 184). Además de mostrar la preocupación surrealista por las manos cortadas, nos hace pensar en dos obras españolas anteriores al siglo XX: el “Romance de la mano muerta”, recogido por Gustavo Adolfo Bécquer y especialmente *El sueño de las calaveras* (publicado en 1627), sátira del escritor barroco Francisco de Quevedo en la que al sonar la trompeta del Apocalipsis los ladrones recién despertados rechazan la reintegración de sus manos pecadoras. En la pesadilla de Ana, con el cataclismo ya cerca y el tiempo desplazado, la mano de Russell ha resucitado y anda por el mundo. ¿Qué tipo de hombre habrá sido Russell entonces? ¿Lascivo, asesino, ladrón? Sólo nos enteramos de que no aguanta las bromas y no domina el castellano del todo.

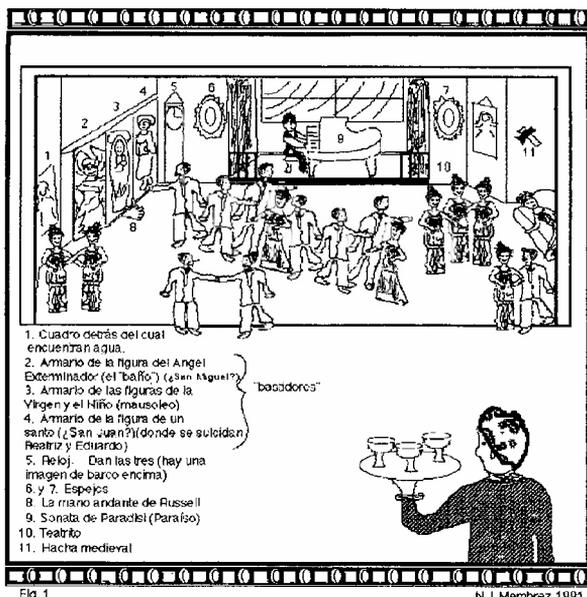
¿Y Julio, el mayordomo? Nos preguntamos por qué se habrá atrapado este personaje de clase baja. Sencillamente, por presumido. Es el único que se mueve entre dos mundos, entre el salón principal (espacio de la burguesía) y la cocina (espacio de la clase trabajadora), pero tras sentenciar “Cada vez el servicio se vuelve más impertinente” se muestra ambicioso y acaba encerrado con sus amos. Además, no hemos de olvidar que al encerrarse este personaje, los aislados suman el número mágico de veintiuno. En otra escena importante para este personaje educado por los jesuitas (como el mismo Buñuel), Julio ofrece una fuente de bolitas de papel a la señorita Beatriz de modo que recrea la imagen de un cura que ofrece una hostia sacrílega a una comulgante. Este sacramento, cuya presencia define el auto sacramental, no puede faltar, desde luego.

Y así sucesivamente. Todos han contrariado los Diez mandamientos o los contrariarán estando aislados. Según la vieja

tradicción aristocrática “la nobleza obliga”, pero aquí *la burguesía obliga* y da mal ejemplo a la clase trabajadora. La flor y nata de la sociedad latina fracasa solemnemente en este micro-juicio. ¿Habrán asistido a misa antes de su encierro inesperado? Cabe pensar que no. Su dilema se expresa bien en el dicho popular “que Dios nos coja confesados”. Bajo su fachada tan respetable y lujosa ya han caído a escondidas en la crueldad, la violencia y la suciedad que tanto aborrecen (palabras de Nobile). Sólo hace falta interrumpir la cadena de alimentación y poder que posibilita su superioridad social para revelar en seguida lo que son en realidad. Después de su escape hay un efímero momento de alivio, así como en la tragedia clásica griega, en el que se creen a salvo antes de verse atrapados otra vez. Al asistir los penitentes a la misa subvencionada por los Nobile, ¿se habrán arrepentido de declarar que la clase baja es insensible al dolor?¹² Queda manifiesto que han vuelto a sus ritos, privilegios, prejuicios y pecados.

Hay una perspectiva que se destaca a lo largo de la película que nos recuerda la idea de *El gran teatro del mundo*: un plano general del salón grande desde el saloncito, a veces con la presencia del mayordomo en primer término (Fig. 1).

12. La escena en que se pronuncian estas palabras reproduce textualmente un incidente con Salvador Dalí. (Buñuel 181)



En este plano los espacios teatrales definidos por los umbrales se observan claramente: nuestro espacio, el del saloncito (v.g. el de la película), el del salón grande y el de un teatrillo con piano y telón. Julio el mayordomo observa a los invitados desde esa perspectiva lejana: los invitados parecen moverse como actores en escena, peces en un acuario, fieras enjauladas, o pasajeros que se pasean por la cubierta de esta “nave de locos” moderna. Los bastidores de este teatro improvisado son los armarios que se observan a la izquierda del salón pintados con las imágenes del Ángel exterminador, la Virgen y el Niño, y la de un santo (tal vez San Juan), los cuales se convierten en retrete, mausoleo y nido de amor y muerte. La película puntualiza que la única salida de los armarios será la muerte. Más tarde, el plano general del salón nos muestra una cueva en la cual los encerrados, reducidos a trogloditas, se ponen en cuclillas alrededor de una hoguera en pleno salón para asar los corderos que han matado con sus propias manos. Al llegar al clímax en que la Walkiria les hace repetir los primeros momentos de su encierro y consigue romper la

barrera invisible,¹³ nos asombra la fuga precipitada de los invitados al escaparse de su “escenario”, ya que en el teatro esperamos que se mantengan las distancias gracias al proscenio (y en el cine gracias a la pantalla). Ese muro invisible volverá a romperse sucesivamente al abalanzarse todos hacia nosotros indicando que este “gran teatro del mundo” puesto en tela de juicio también nos alcanzará a nosotros. (Fig. 2)¹⁴

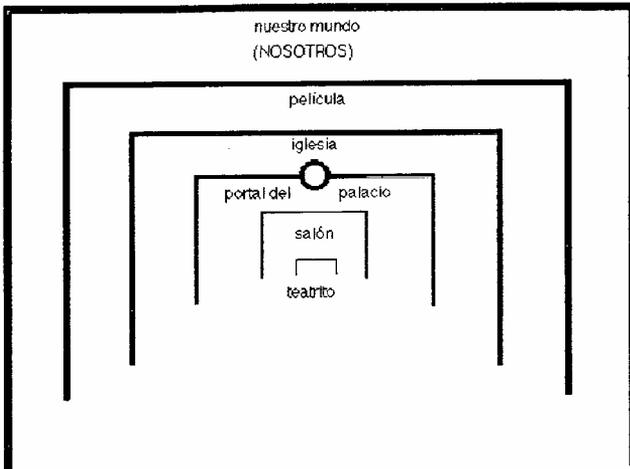


Fig. 2

Según Buñuel la vida es repetitiva y él se nos confiesa en su autobiografía que le fascinan las repeticiones (231), tal vez porque Carlos Marx declaraba que al repetirse la historia, la primera vez se

13. Varios personajes —Russell, Julio, Lucía, la multitud que les espera, y el cura— se detienen en el umbral, miran hacia arriba, se desconciertan y retroceden.

14. Recuerdo nitidamente la primera vez que vi *El Ángel exterminador*. Corrían los años 70 y mi marido y yo salimos a verla a pesar del temporal que azotaba la ciudad de Santa Bárbara (de California) aquella noche. Al terminar la película el público se apiñaba en el umbral del cine vacilando entre quedarse y marcharse mientras llovía a cántaros, tronaba y relampagueaba. Nos reíamos nerviosísimos por el parecido de nuestra situación con la de la película. Varios anunciaron, solemnes, que más valiera que nos fuéramos corriendo con paraguas o sin él. Y así fue. Nos empapamos camino del parking, ¡pero valió la pena!

trata de una tragedia y la segunda vez, una farsa (1). Otros han mencionado las escenas dobles, pero ningún crítico ha notado, que yo sepa, que éstas no sean perfectas. En el plano general de la entrada de los invitados se producen ligeras variantes al llegar éstos la segunda vez: la perspectiva de la cámara y el diálogo varían. Desde este momento clave se nos avisa que el tiempo se está desgarrando. Luego, el anfitrión ofrece un brindis por Silvia, la soprano que acaba de cantar la ópera de G. Donizetti *Lucía de Lamermoor* (cuya aria principal del tercer acto se llama “de la locura,” nada menos). La primera vez que Nobilé se levanta, los invitados le hacen caso; la segunda vez, ni le prestan atención. Comentando otra repetición el mismo Buñuel documenta las tres veces (con variantes) que se presentan Cristián y Raúl el uno al otro. Aun cuando los encerrados dan con la clave la repetición no puede ser perfecta porque ya han muerto tres de los personajes que escuchaban la sonata de Paradisi (“paraíso” en italiano, una referencia nada frívola): Russell, Beatriz y Eduardo. Hay aún más ejemplos de gestos y parlamentos repetidos a lo largo de la película.¹⁵

Por más que haya pregonado su ateísmo, Buñuel se vale de todos los símbolos del catolicismo y del anticlericalismo peninsular. Los objetos de la cultura católica latina pueblan la película: la iglesia, el rótulo de la calle y los cuadros antiguos de santos del salón. El léxico de los personajes también refleja este catolicismo patente: la novena; el *te deum, consumatum est* y otros términos en latín. Al conseguir abrir una cañería en la pared para encontrar agua los encerrados recrean la escena bíblica del Antiguo testamento (retratada

15. Edwards analiza las repeticiones (175-180); Schillaci (205); Juan Luis Buñuel las explica también en Mellen (254-256). Origen de algunas escenas: el bandazo (Aranda 209); escena del espejo (Buñuel 55); alucinaciones en el “baño” (J.L. Buñuel en Mellen 254-246).

Hay una repetición incluso de otra película mexicana, a saber: las palabras y tono de “No me abandones. No me dejes sola” (en boca de varios personajes) parece ser una repetición burlesca de una escena melodramática y archiconocida de la película clásica *María Candelaria* (1943) protagonizada por Dolores del Río.

en un famoso grabado de Gustavo Doré) en la cual los hebreos beben del manantial que brota de una piedra. Volviendo al Evangelio, la gran cena después de la ópera parodia la última cena del Señor y los pedazos de papel en la fuente de plata son una parodia de la hostia. Las ovejas y un oso¹⁶ andan sueltos por la casa, en primer plano como un *gag* de la anfitriona (según Buñuel) y en segundo, como cumplimiento de la profecía del Apocalipsis de que las fieras vivirán juntos. Según *Mi último suspiro*, Buñuel iba a volar a los invitados para concluir la película, así como acertó a desenlazar *Ese oscuro objeto del deseo* (1977), pero cambió de idea (Aranda 209). El fin que sí eligió hace eco del *Don Juan Tenorio*, drama clásico español de José Zorrilla (1844), cuyo papel principal Buñuel representó en los años treinta (Edwards 14-15). En el desenlace de esa obra la virgen Doña Inés es responsable por la salvación de Don Juan, su raptor. En *El ángel exterminador*, Leonora, la que se queda calva, nos profetiza: “Sólo la Virgen nos puede sacar de aquí”. Efectivamente, la presunta “virgen” da con la clave, pero no es la Virgen María sino un simulacro de ella, otra repetición burlesca. Leticia la Walkiria llamada así por fiera y virgen es la única doncella que queda entre las señoras pecadoras del salón, según ellas mismas. El crítico Raymond Durnat ha escrito que Nobilé deflora a la Walkiria durante la última noche del encierro (129), pero el guión no respalda esta interpretación. Leticia ayuda a Nobilé a velar antes de su “sacrificio humano” (v.g. suicidio), reproduciendo visualmente el cuadro plástico de la Piedad: la Dolorosa y su Hijo. Luego, cuando se corre el telón (para revelar en seguida un irónico *deus ex machina*), la Walkiria sí tiene el pelo desarreglado, pero el efecto es más bien ambiguo.

Se observa una simetría perfecta en esta obra. El ciclo está completo. La película arranca de un plano general de la iglesia, cuna del teatro, en que se oye un *Te deum*, y ahí concluye. Tras los gritos

16. Además, yo lo tomo por un *gag* visual: “hacer el oso” es portarse mal en sociedad. Lo considero un reflejo del comportamiento de los llamados “caballeros” atrapados en el salón.

de la multitud un rebaño de ovejas¹⁷ se acerca a los nuevos damnificados, para los cuales el círculo se ha ensanchado y cerrado. Los de fuera izan la bandera amarilla de cuarentena,¹⁸ pero no comprenden que no se trata de una plaga biológica. El nuevo juicio (y otro y otro...) se llevará a cabo para que el Ángel exterminador, brazo derecho de un Dios colérico, caprichoso y quizá bromista, siga buscando la razón de no arrasar a la humanidad.

Ahora bien. Si acaso Ud., amable lector/a, rechaza mi análisis, le ofrezco otro más breve. Si Dios no existe, está muerto o nos está indiferente, ¿entonces cómo se explica esta película? Pues cabe imaginar a un San Luis Buñuel todopoderoso que haga las veces de Dios y Ángel exterminador. Teólogo y *ateólogo* de la Biblia,¹⁹ de los dogmas católicos y las herejías (prueba indiscutible es su película *La vía láctea*) es el mismo Buñuel —que en paz descanse—, que ha condenado a sus personajes a sufrir el encierro, a fin de que se cumpla su promesa de “poner de manifiesto con un ojo blanco y frío todo cuánto han hecho en la tierra en nombre de Dios” (citado por Schillaci 111). Teología católica, alegoría, sagrado sacramento y apoteosis final. Nada falta. Así como el párroco ateo de la novela de Unamuno, el cual nos enseña a ser buenos cristianos y a quien la Iglesia llega a canonizar solemnemente San Manuel Bueno, mártir, Buñuel nos brinda el mejor auto sacramental desde *El gran teatro del mundo*.

¡Que Dios nos coja confesados!

17. En 1930 Ignacio Carral publicó en un reportaje de *Estampa*—una revista gráfica de alta calidad de Madrid—que había un pueblo abandonado a pocos kilómetros de Madrid en el que las ovejas deambulaban y rumiaban por las casas y por la iglesia [10-12]. Más allá del uso simbólico del “cordero de Dios”, de la parábola bíblica de la “oveja perdida”, de la metáfora manoseada de la masa ignorante e, incluso, más allá de la larga historia de la oveja para el desarrollo económico de Castilla, resulta sugestivo pensar que Buñuel se acordara de este reportaje e incorporara las ovejas literalmente a dos escenas de la película: cuando las ovejas aparecen inexplicablemente y pasan al salón en donde los damnificados las matan y las consumen y más tarde cuando un rebaño de ovejas se acerca a la iglesia en donde están atrapados los nuevos encerrados. A pesar del “fin” de la película parece cierto que va a entrar en ella, repitiendo en escala mayor la escena ovejuna descrita por Carral.

18. La palabra “cuarentena” también es sinónimo de “cuaresma”.

19. Las frases bíblicas salpican *Mi último suspiro*.

Bibliografía

- ARANDA, Francisco. 1975. *Luis Buñuel: A Critical Biography*. Trad. de David Robinson. Londres: Secher and Warburg. (Ed. original: Barcelona: Lumen, 1969).
- BÉCQUER, Gustavo Adolfo. 1987. *Leyendas*. 2ª ed. de Pascual Izquierdo. Madrid: Ediciones Cátedra.
- BRADBURY, Ray. 1998. *Something Wicked This Way Comes*. Nueva York: HarperCollins, 1998.
- BUÑUEL, Juan Luis. 1978. "A letter on *The Exterminating Angel*." (16 agosto 1963). Originalmente publicado en *Film Culture* 41 (Summer 1966). Reimpreso en *The World of Luis Buñuel: Essays in Criticism*. Ed. de Joan Mellen. Nueva York: Oxford University Press,
- BUÑUEL, Luis. 1964. *El ángel exterminador*. Trad. de Manuel Villegas López. Barcelona: Editorial Aymá.
- _____. 1982. *Mi último suspiro (Memorias)*. Trad. de Ana María de la Fuente. Barcelona: Plaza y Janés, Eds.,
- CALDERÓN de la BARCA, Pedro. 1931. *El gran teatro del mundo*. Madrid: Editorial Plutarco.
- CARRAL, Ignacio. 1930. "Un pueblo abandonado por sus habitantes, a pocos kilómetros de Madrid". *Estampa* 3.112 (4 marzo 1930): [10-12].
- DURGNAT, Raymond. 1977. *Luis Buñuel*. Berkeley: University of California Press.
- EDWARDS, Gwynne. 1982. *The Discreet Art of Luis Buñuel: A Reading of his Films*. Boston: Marion Boyars.
- ESTÈVE, Michel. 1963. "The Exterminating Angel: No Exit from the Human Condition." *Etudes cinématographiques* 22-3 (Printemps de 1963). Traducido y reimpreso en *The World of Luis Buñuel: Essays in Criticism*. Ed. de Joan Mellen. Nueva York: Oxford University Press, 1978.
- GARCÍA LÓPEZ, José. 1969. *Historia de la literatura española*. 14ª ed. Madrid: Editorial Vicens-Vives.
- HIGGENBOTHAM, Virginia. 1979. *Luis Buñuel*. Boston: Twayne.

- KYROU, Ado. 1963. *Luis Buñuel: An Introduction*. Trad. de Adrienne Foulke. Nueva York: Simon and Schuster.
- MANCEAUX, Michele. 1960. "Entrevista con Luis Buñuel". *L'Express*, 12-5-1960. Reimpreso en Kyrrou.
- MARX, Karl. 1963. *The Eighteenth Brumaire of Louis Napoleon* [*El dieciocho brumario de Luis Napoleón*]. Nueva York: International Publishers.
- "Panorama mundial". *Nuevo Mundo* 35.1800 (20 julio 1928): [23].
+ Foto.
- QUEVEDO, Francisco de. 1917. *Los sueños*. Ed. de Julio Cejador y Frauca. Madrid: Ediciones de La Lectura.
- SAGRADA BIBLIA. 1968. 27ª ed. de Eloíno Nácar Fuster y Alberto Colunga. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- SANDRO, Paul. 1987. *Diversions of Pleasure: Luis Buñuel and the Crisis of Desire*. Columbus, OH: Ohio State University Press.
- SCHILLACI, Peter P. 1973. "Luis Buñuel and the Death of God". En *Three European Directors*. Ed. de James M. Wall. Grand Rapids, MI: William B. Erdmans Publishing Co.
- UNAMUNO, Miguel de. 1968. *San Manuel Bueno, mártir*. 2ª ed. Madrid: Alianza Editorial, 1968.
- ZORRILLA, José. 1970. *Don Juan Tenorio* (1844). Madrid: Espasa-Calpe, 1970.

La mujer que mira
Análisis de un «arrepentimiento»
en la obra de Buñuel o donde
Las Hurdes comienzan a ser
Tierra sin pan

JAVIER HERRERA

Filmoteca Española – Madrid

Resumo

Uno de los problemas que estaban sin resolver respecto a *Las Hurdes* (también conocida como *Tierra sin pan*) de Buñuel era precisamente saber las causas de esa doble denominación. A través del estudio de un plano –conocido como “La mujer que mira”– suprimido en la primera versión de 1933 (hasta ahora no conocida) y luego reinsertado en la versión definitiva de 1936 –inserción que cambia el sentido de toda la secuencia del “Descabezamiento de los gallos”, la más importante y compleja de la película –, puede concluirse que la primera intención de Buñuel fue realizar un documental etnológico y realista sobre la comarca extremeña –de ahí *Las Hurdes* idea que va evolucionando hacia un planteamiento más universal y un lenguaje más personal y surrealista –de ahí *Tierra sin pan* – del que dicho “arrepentimiento” no sería sino su más elocuente expresión.

Palabras clave

Buñuel, la mujer que mira, Las Hurdes/Tierra sin Pan.

Abstract

This article has to do with one of the problem regarding the film *Las Hurdes* (also known as *Tierra sin Pan*). Such a problem concerns the causes justifying both titles. The “watching women” was a shot excluded in the first version of the movie and later it was included in the version of 1936. The presence or absence of these filmic components interferes in the meaning: on one hand, ethnological content depends of the exclusion of the shot and, on the other hand, surrealistic significations depend on the inclusion of the shot. The author of the article discusses the creative relevance of this question.

Keywords

Buñuel, watching woman, Las Hurdes/Tierra sin Pan.

S etenta y cinco años después de su realización *Las Hurdes–Tierra sin pan* –su tercera película, considerada como uno de los mejores documentales de la historia del cine– aún presenta numerosas incógnitas, una de las cuales –si no la más importante– atañe precisamente a esa doble denominación pues mientras los primeros documentos coetáneos a la fecha de su primera versión (de 1933, prohibida como se sabe) casi siempre hablan de “Las Hurdes” sin embargo, tras el levantamiento de la prohibición y la realización de la segunda versión (1936) ya se habla de “Tierra sin pan” no sólo en España sino en Francia donde se estrena a finales de ese año con ese mismo título en francés. Las vicisitudes que median entre ambas fechas –y entre ambas versiones– han sido dadas a conocer por nosotros¹ en dos trabajos recientes apoyándonos en documentos inéditos y sobre todo en el análisis del material conservado de esa primera versión (dos bobinas) que hasta ese momento había permanecido inédito. De dicho análisis el aspecto más destacado y trascendental ha sido encontrarnos con un plano desechado de la primera versión y posteriormente rescatado para la segunda, operación que en nuestra opinión le da un giro copernicano a la película y la convierte en otra cosa diferente a lo que en principio iba a ser. Ese plano –al que denominamos “la mujer que mira” porque así aparece en el manuscrito original del comentario redactado² por Pierre

-
1. Cfr. Estudios sobre Las Hurdes de Buñuel. Evidencia fílmica, estética y recepción. Sevilla: Renacimiento, 2006 y «El “bienio negro” de Buñuel y de Las Hurdes–Tierra sin pan. Algunas aclaraciones a través de una correspondencia inédita». Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar, 101 (2008), pp. 129-142
 2. Filmoteca Española. Biblioteca, Archivo Buñuel 566

Unik y el propio Buñuel– se encuentra dentro de la secuencia del “descabezamiento de los gallos” perteneciente a la parte rodada en La Alberca (Salamanca), que es con mucho la secuencia más elaborada y compleja de todas cuantas componen *Las Hurdes-Tierra sin pan*. He aquí el plano.



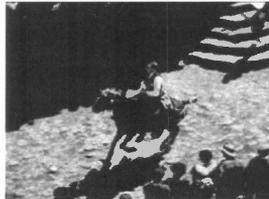
Y ahora su ausencia, es decir tal y como estaban planteados en el primer montaje los planos contiguos en las dos partes de la citada secuencia.

LA MUJER QUE MIRA
AUSENTE

VERSION
1933



PLANOS 26-27



PLANOS 32-33



Ahora veamos cómo su inclusión entre los planos precedentes trastoca dicha relación de contigüidad.

LA MUJER QUE MIRA
PRESENTE

VERSION 1936



PLANO 27



PLANO 28



PLANO 35



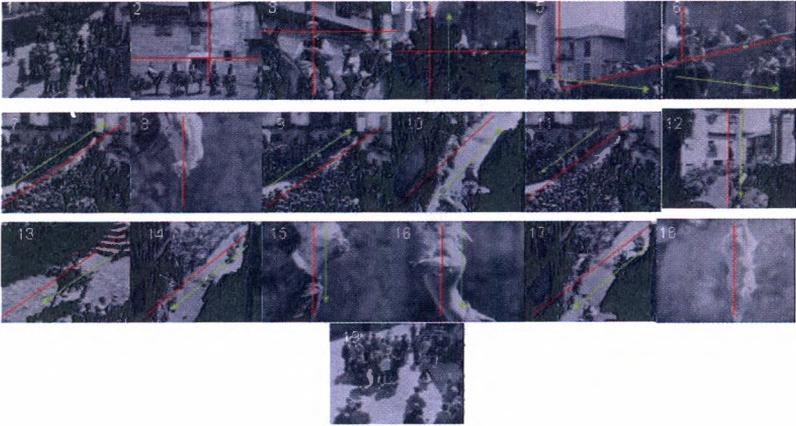
PLANO 36

Pero para hacernos una idea cabal de lo que supone tal “arrepentimiento” tenemos que analizar toda la secuencia en la que se inserta, comparando su ausencia en la versión de 1933 con su presencia en la de 1936.

Su desglose —con las líneas compositivas marcadas en rojo y las líneas de dirección del movimiento interno del plano en verde— es como sigue.

EL DESCABEZAMIENTO DE LOS GALLOS

SECUENCIA COMPLETA VERSION 1933
COMPOSICION Y DIRECCION DEL MOVIMIENTO



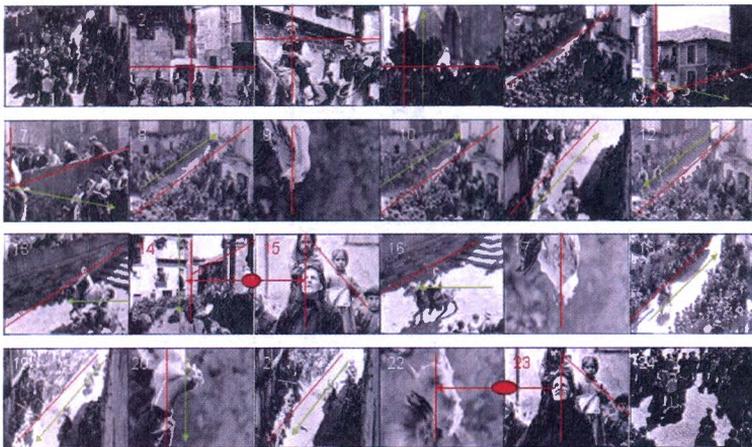
Como vemos consta en total 19 planos, de los cuales el primero y el último son simétricos y neutros. En los 17 restantes vemos una combinación general de planos estáticos (los que tienen una dominante horizontal o vertical o ambas a la vez, es decir planos equilibrados porque las líneas que definen a los sujetos y al fondo se mantienen en paralelo al marco) y planos con movimiento interno (en los que domina la línea oblicua y la composición en diagonal, cuya función suele ser romper el equilibrio de los otros). En este caso vemos que, tras una serie de planos estáticos con dominante vertical-horizontal (1-4), viene otra serie que, a través de las diagonales del movimiento de los caballistas (5-7), desestabiliza la composición, tendencia que al instante se rompe con la verticalidad y quietud del gallo cabeza abajo (8) e inmediatamente después reaparecer con otra serie de diagonales perfectas (9-11) —pues así se consideran las que terminan o nacen en el vértice del horizonte con el marco—, y a su vez de nuevo cortada por el «plano fuerte» de la secuencia (12), estático pero con un movimiento vertical de arriba-abajo (el arrancamiento de la cabeza del gallo) que rompe por su parte en un sentido dinámico y tensional la dominante anterior. Si nos fijamos el ritmo hasta ahora es cuaternario en tres series (1-4, 5-8, 9-12), en los

que el plano cuarto de cada serie rompe con la cadencia anterior. A partir de ahora nos encontramos (13-16) con otra serie de ritmo igualmente cuaternario pero formado por dos binarios enfrentados entre sí, regular y simétricamente en sus movimientos y sus direcciones (13-14 *versus* 15-16), para concluir en un ternario con tres planos simples (17-19) de la misma naturaleza que la oposición anterior, de los cuales el último (19) –neuro– concuerda simétricamente con el primero. Así pues: la secuencia está perfectamente estudiada y planificada para producir un efecto de carácter expositivo-descriptivo según el modo clásico de representación, proporcionado y simétrico, sin altibajos y sin grandes contrastes (tenemos por ejemplo igualdad de planos estáticos y móviles), donde el respeto al tema es el factor esencial, pero acaso por todo ello, el ritmo resulta regular y repetitivo, con tendencia a la monotonía, en exceso lineal y por ello de lectura superficial.

Sin embargo, en la segunda versión –tal y como vemos a continuación en su desglose– tenemos que consta de 5 planos más, lo que es indicio de una mayor complejidad compositiva.

EL DESCABEZAMIENTO DE LOS GALLOS

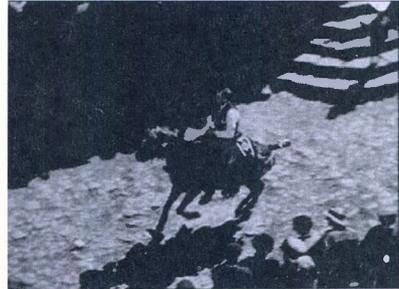
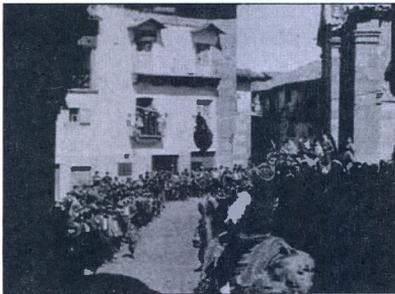
SECUENCIA COMPLETA VERSION 1936 (1965)
COMPOSICION Y DIRECCION DEL MOVIMIENTO



Si al comienzo coincide con la de 1933 en el ritmo cuaternario y los planos estáticos con dominante vertical-horizontal, enseguida (5) introduce una novedad: un plano estático de la escena donde se van a desarrollar los planos móviles siguientes (6-8) con la característica composición en diagonal, hecho que cambia el sesgo del ritmo hacia un sistema quinario cuya última unidad (9) –el gallo colgando cabeza abajo– tiene, como en los casos vistos anteriormente, un efecto congelante por su verticalidad, aunque de inmediato provoca otra nueva serie quinaría (10-14) de planos móviles con direcciones contrapuestas que culmina (14) con otro plano estático –el «plano fuerte» del descabezamiento del gallo– tras el cual –y ahí viene la gran novedad– se incorpora por primera vez «la mujer que mira», que va a romper radicalmente todo el discurso y el sentido de la película. Pero recordemos lo que había cuando la mujer estaba ausente; era esto

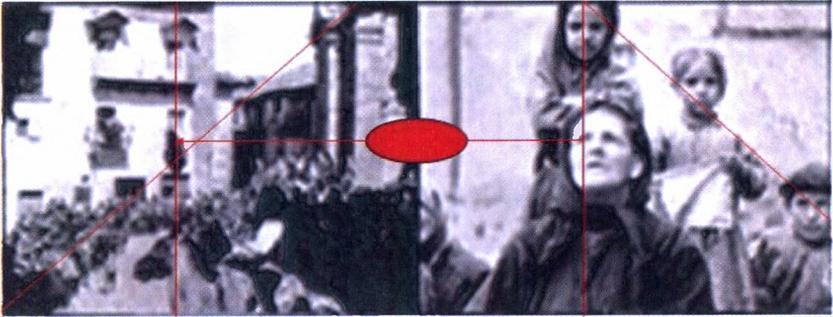
LA MUJER QUE MIRA
AUSENTE

VERSION
1933



un plano estático –el fuerte– que centra toda la acción y después un caballista en dirección derecha-izquierda como si no tuviera que ver nada con lo que antecede: hay una simple conjunción de planos sin ningún vínculo formal entre sí, es decir: el sistema expositivo propio del documental clásico. Su inclusión –veámoslo de nuevo– le da un

LA MUJER QUE MIRA
DETALLE
DIRECCION DE LA MIRADA Y EJE DE LA ACCION



nuevo sentido al plano precedente reforzando si cabe aún más su carácter de «plano fuerte» al acentuar su estatismo, un plano estático –el fuerte– que centra toda la acción y después un un plano estático –el fuerte– que centra toda la acción y después caballista en dirección derecha-izquierda como si no tuviera que ver nada con lo que antecede: hay una simple conjunción de planos sin ningún vínculo formal entre sí, es decir: el sistema expositivo propio del documental clásico. Su inclusión –veámoslo de nuevo– le da un nuevo sentido al plano precedente reforzando si cabe aún más su carácter de «plano fuerte» al acentuar su estatismo, su verticalidad y su fuerza descendente, pero al mismo tiempo introduce otros elementos nuevos que van a resultar decisivos:

- frente a la ausencia de movimiento interno y de su correspondiente dirección introduce un movimiento de carácter más sutil: la dirección de la *mirada interna* que se dirige desde la mujer como espectadora del suceso hasta el «punto fuerte» de la acción: el gallo colgado de la soga, que está a punto de ser descabezado por el caballista;

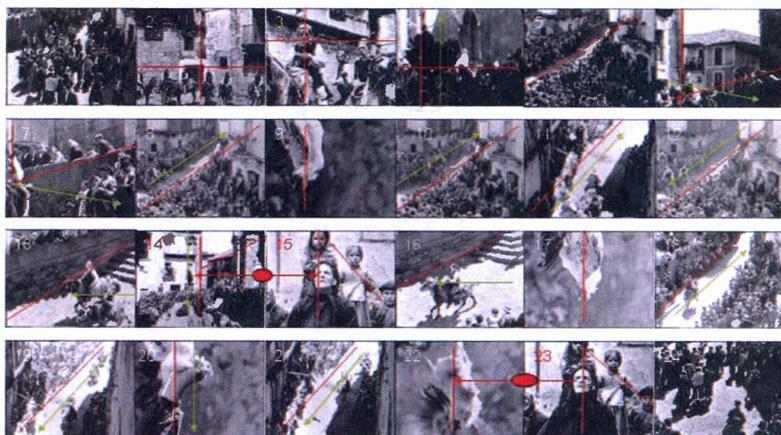
- la composición en diagonal propia de los planos móviles y desequilibrantes se refuerza, pero de una manera estática por medio del alineamiento decreciente de los niños que están detrás de la mujer, diagonales que tienden a confluír en un punto fuera del plano y que por ello alcanzan en este caso el nivel más alto de creatividad que puede lograrse con este tipo de recurso;
- la dirección de la mirada interna coincide exactamente con el «eje de la acción» que nos conecta a nosotros como espectadores dentro del cubo imaginario en el que nos encontramos viendo la película: primero con el gallo y después con los ojos de la mujer que están mirando a su vez precisamente al gallo;
- ese vínculo comunicativo con nosotros espectadores se acentúa aún más –y de un modo inconsciente, como le gustaba a Buñuel– a través de la mirada directa de las dos niñas, que están detrás de la mujer, hacia la cámara, es decir hacia nosotros: miradas que no podemos obviar y por las que nos sentimos –sin darnos cuenta– atrapados en la urdimbre del director, cuyo objetivo no es otro que –como el caballista al gallo, como el navajazo al ojo en *Un perro andaluz*– arrancarnos de cuajo la cabeza.

Para decirlo con otras palabras: al arrepentirse de cómo quedaba la secuencia en la primera versión –seguramente tras los trágicos sucesos de Asturias y el visionado negativo de Marañón– y al decidirse a incluir este plano definitivamente, Buñuel –a través de la mujer, utilizada a modo de señuelo– cambia su mirada hacia la “representación” de la realidad que tiene delante en la moviola, desiste de verla en sus aspectos de “realidad” que reproduce fielmente una fiesta sanguinaria y cruel, y resuelve llevar al espectador a su terreno ficcional e implicarle sin que tenga clara conciencia de lo que ve.

EL DESCABEZAMIENTO DE LOS GALLOS

SECUENCIA COMPLETA VERSION 1936 (1965)

COMPOSICION Y DIRECCION DEL MOVIMIENTO



Tras este “choque” frontal (volvemos a la secuencia), que supone la aparición de la mujer que mira y de los niños que nos miran, la película ya no puede ser la misma; y en efecto el ritmo se desequilibra –se desboca– y ya no encontramos una cadencia regular ni proporcionada ni simétrica: véase si no cómo el plano 16 parece continuación del 13, como si la secuencia volviera a empezar, y cómo a partir de ahí (17-21) el contraste entre verticales y diagonales e incluso entre direcciones no sigue un ritmo acompasado sino que parece todo dirigirse inexorablemente al estallido final (22-23) donde vuelve a reaparecer la mujer.

LA MUJER QUE MIRA
PRESENTE

VERSION 1936



Pero en esta ocasión, superado ya el «choque emocional», el fuerte impacto de esas miradas que miran y nos miran, se trata tan sólo de que tengamos la dosis de recuerdo, la que nos certifica nuestra defunción: el gallo revolotea suspendido en el aire ya sin cabeza y no hay remedio; sólo nos queda dejarnos llevar –si antes (con *Un perro andaluz*) nos hemos quedado ciegos y somos invitados a ver de otra forma, ahora hemos sido decapitados... ya no podremos ni pensar porque sencilla y metafóricamente hemos dejado de existir...

Pero no nos desesperemos, que es ahí donde empieza la función, donde el documento se convierte en arte, donde la ficción supera a la realidad, donde el cine no deja de ser cine y donde hasta la tragedia, el hambre, la miseria, la muerte incluso pueden tener algo de cómico... y si no se lo creen veamos a esa niña que hay detrás de la mujer que abre la boca de asombro ante la salvajada que acaba de presenciar; la niña “realmente” se ríe a carcajada limpia o a mandíbula batiente (como decimos en español castizo) pero es que su carcajada se dirige a nosotros –a la cámara– y en su espontaneidad nos delata el engaño en el que estamos sumidos, la esencial mascarada de todo arte o la simulación que es en sí toda película, pues nadie diría que se encuentra asistiendo a un espectáculo cruel y bárbaro, antesala de todos los horrores que vendrán después y que el espectador decapitado verá –no sabemos cómo– referidos a la comarca hurdana, ya que es aquí, justamente en este plano, donde *Las Hurdes*, por obra y gracia de un ser “arrepentido”, ha dejado de ser un documental artístico-pintoresco para convertirse simplemente en *Tierra sin pan*, uno de los mejores ¿documentales? de la historia del cine, la tercera película en la filmografía de un director único: Luis Buñuel.



Bibliografía

BUÑUEL, Luis. 1998. *Land without Bread*. Nickel Odeón, número 13

FUENTES, Víctor. 2005. *La mirada de Buñuel*. Cine, Literatura y Vida. Madrid: Tabla Rasa.

SÁNCHEZ VIDAL, Agustín. 1999. *De las Hurdes a Tierras sin Pan*, in Javier (Comis.)

Las Hurdes, un documental de Luis Buñuel. Badajoz: Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte, pp.38-75. verdeerrera Comis.),

TURRENT, Tomás Pérez y COLINA, José de la Colina. 1993. *Buñuel por Buñuel*. Madrid: Plot.

Free Cinema: O Elogio do Homem Comum

CECÍLIA ANTAKLY DE MELLO

Pós-doutoranda – ECA-USP – Bolsa Fapesp

Resumo

Este artigo investiga o movimento documentarista “Free Cinema”, que integrou a onda de renovação do cinema inglês durante o período pós-Segunda Guerra Mundial. “Free Cinema” é o nome de uma mostra de filmes organizada em fevereiro de 1956 no *National Film Theatre* em Londres, e reiterada por outras cinco vezes até a derradeira sexta edição em março de 1959. O termo se refere também ao movimento iniciado pelos diretores Lindsay Anderson, Karel Reisz e Tony Richardson, organizadores da primeira mostra (como veículo de divulgação de seus filmes) e autores do ‘manifesto por um cinema livre’, uma reação vigorosa à estagnação do cinema inglês nos anos 1950. O artigo, além de traçar um rápido panorama do cinema inglês do pós-guerra, oferece uma discussão sobre a especificidade do realismo do Free Cinema, ligado a uma preocupação essencial com a vida quotidiana do ‘homem comum’.

Palavras-chave

Cinema, Free Cinema, Cinema Inglês.

Abstract

This article investigates the Free Cinema documentary movement, which integrated the wave of renovation of English cinema during the post-war period. ‘Free Cinema’ was the name of a series of exhibitions organised from February 1956 at the National Film Theatre in London, followed by another five exhibitions until the sixth and last Free Cinema in 1959. The term also refers to the movement initiated by the filmmakers who organised the exhibitions (in a first instance as a vehicle for their debut films), and who wrote and signed a manifesto, expressing their views on filmmaking and vigorously reacting against the stagnation of English cinema in the 1950s. As well as presenting an overview of post-war English cinema’s landscape, the article offers a discussion on the specificity of Free Cinema’s realism, closely linked to an essential preoccupation with everyday life and the common man.

Keywords

Cinema, Free Cinema, British Cinema.

“*This is the world. Have faith.*”

Dylan Thomas, 1934 (1956, p. 15)

Após o fim da Segunda Guerra Mundial em 1945, o cinema inglês enfrentou o desafio estético da articulação do quotidiano das classes trabalhadoras do país. Esta “aspiração ao realismo” assumiu formas diversas e se fez aparente por cerca de duas décadas, em ciclos de filmes de ficção, na televisão e no documentário. Pode-se destacar como os principais momentos desta dita “aspiração ao realismo”, entre 1945 e 1965, o ciclo de filmes de ficção denominado *spiv films*, que se desenvolveu em Londres entre 1945 e 1950; os documentários do Free Cinema, que surgiram entre 1956 e 1959; os ditos *kitchen-sink dramas*, também conhecidos por *British New Wave*, ciclo que durou de 1958 a 1963; e finalmente os teledramas, realizados principalmente para o programa *Armchair Theatre* na rede independente ABC e para o programa *Wednesday Play* na BBC 1 durante a década de 1960.

Estes quatro momentos pertencem a um amplo período de transição cultural, intrinsecamente ligado ao forte impacto histórico da Segunda Guerra Mundial. Em outras palavras, a nova conjuntura histórica produzida pela Guerra demandava a articulação de uma nova língua – ou novas línguas – mais aptas a abordar e responder à realidade do pós-guerra. Este texto apresenta uma visão geral do Free Cinema – ou Cinema Livre – a partir de uma contextualização histórica, uma investigação de seus alicerces teóricos e principais influências, chegando por fim à especificidade de seu realismo e a alguns exemplos principais.

A partir dos anos 1940, o cinema inglês incorporou um importante movimento de extensão social através do qual a classe trabalhadora, até então relegada a papéis menores ou estereotipados, passou gradualmente a ocupar o centro da tela. Esta “extensão social da representação”, nos termos de Raymond Williams (1977, p. 63), pode ser vista como o corolário natural do chamado “espírito igualitário” dos anos da Guerra. Talvez não tenha havido outro momento na história inglesa com um efeito similar, ou ao menos com a mesma intensidade. A Segunda Guerra afetou o dia-a-dia da população do país independentemente de classe, gênero ou etnia. A nação parecia estar unida, e por volta de 1940 o termo “guerra do povo” (*people's war*) já sugeria uma mudança de percepção. É evidente que a Guerra não provocou uma verdadeira revolução social, mas o sentimento de crise coletiva que assolou o país contribuiu para a dissimulação das mais aparentes distinções de classe da sociedade inglesa.

De fato, a Segunda Guerra Mundial, apesar de não ter erodido o sistema de classes do país, foi ao menos responsável pela maior visibilidade da classe trabalhadora durante o período do pós-guerra. Esta maior visibilidade foi mais do que nunca reforçada pelos seis anos de governo trabalhista que sucederam o fim da guerra, sob a liderança do Primeiro Ministro Clement Attlee (1945 a 1951). Durante os anos 1950, este fenômeno refletiu-se nas tendências populistas que gradualmente passaram a ditar diversas correntes artísticas na Inglaterra, fazendo com que aos poucos o termo “cultura da classe trabalhadora” deixasse de ser visto como uma contradição.

A revigorante aspiração ao realismo das diversas tendências do cinema e televisão ingleses durante o pós-guerra veio desafiar outra noção de realismo cinematográfico. Tratava-se do realismo de gênero, de cunho educacional e propagandístico, sedimentado durante os anos 1930 e 1940. A supremacia desta idéia de realismo havia também contaminado a noção de um cinema nacional. A dita “autêntica representação” do país significava então o legítimo cinema inglês, desenvolvido através de um intenso envolvimento do Estado na forma de propaganda para o esforço de Guerra. Realismo se opunha ao esteticismo e também ao entretenimento dos filmes

americanos. Esta visão bipolar do cinema sugeria que realismo era não apenas superior como também genuíno e nacional, relegando a sofisticação visual a algo condenável e estrangeiro. Isso também tornava obscuros os aspectos ou inovações estéticas dos filmes realistas, valorizados apenas pelo seu conteúdo.

No contexto inglês, o ímpeto da responsabilidade social e o da inovação estética parecem ter coexistido de forma oposta desde os tempos de John Grierson. Apesar da inegável contribuição estética do movimento documentarista britânico da década de 1930, é justo dizer que sua preocupação formal sempre esteve amplamente sujeita a uma fé na feição educacional do documentário. Nas palavras do próprio Grierson, “deve-se lembrar que o movimento documentarista britânico iniciou-se não tanto por uma afeição ao cinema *per se*, e sim por uma afeição à educação nacional. Se eu posso ser considerado o fundador e líder do movimento, suas origens certamente estão em fins sociológicos e não estéticos.”¹ (citado em Hardy, 1946, p. 140) Durante os anos 1940 e a primeira metade dos anos 1950, o realismo não apenas cinematográfico como também literário se reafirmou como a expressão natural da inclinação e tradição empírica e liberal humanista inglesa. Experimentalismo e inovação estética eram vistos como isolacionistas e condenáveis.

Os filmes responsáveis pela revitalização do cinema inglês no pós-guerra, incluindo o Free Cinema, emergiram então em uma cultura dominada por uma noção bipolar de cinema, que privilegiava uma abordagem utilitária em detrimento da idéia do cinema como arte ou entretenimento. Não há dúvida, como já apontado anteriormente, que as novas tendências do cinema e da televisão ingleses incorporaram um importante movimento de extensão social ao se voltarem gradualmente para a classe trabalhadora e seu ambiente. Entretanto, uma análise mais cuidadosa deste período deixa

1. Texto original: “It is worth recalling that the British documentary group began not so much in affection for film *per se* as in affection for national education. If I am to be counted as the founder and leader of the movement, its origins certainly lay in sociological rather than aesthetic aims.”

claro que seu realismo não está apenas na noção de responsabilidade social, mas sim na questão formal, que constitui sua real motivação. Em outras palavras, apesar de representar uma mudança de atitude em relação à classe trabalhadora inglesa no pós-guerra, este cinema deriva também de um desafio: a busca por novos modos de articular a realidade em uma nova conjuntura histórica. Forma e conteúdo estavam desta feita ligados por um impulso similar, o de “falar” e “ouvir” a demótica, a língua do bar, da rua, da fábrica, dos parques de diversão, ou seja, as línguas do dia-a-dia.

Foi então neste cenário que surgiram os documentários do Free Cinema. De 5 a 8 de fevereiro de 1956, o National Film Theatre de Londres apresentou um programa de três filmes introduzidos por um manifesto, impresso no folheto da programação. Tratava-se de *O Dreamland*, de Lindsay Anderson, *Momma Don't Allow*, de Karel Reisz e Tony Richardson, e *Together*, da italiana Lorenza Mazzetti. Os quatro diretores chamaram o programa de Free Cinema e assinaram o manifesto que o lançou. O sucesso do primeiro programa deu ensejo a outros cinco, e finalmente o Free Cinema chegou ao fim em 1959 com o programa 6. Vê-se então que Free Cinema é o nome de uma série de programas exibidos no National Film Theatre de Londres entre 1956 e 1959, e também um movimento iniciado pelos diretores/curadores das mostras, além de autores do “manifesto por um cinema livre”, uma reação vigorosa à estagnação do cinema inglês nos anos 1950.

A característica primordial do realismo do Free Cinema é uma preocupação com o comum e o cotidiano. Os filmes e os inúmeros textos que acompanharam os programas, além de artigos em revistas e o próprio manifesto, todos revelavam um desejo consciente de olhar para a vida do dia-a-dia das pessoas comuns e documentá-la; um desejo consciente de revelar aquilo que num primeiro momento poderia parecer insignificante, e conferir-lhe um valor cultural. Ligado a estas questões estava o desafio estético. Por escolha – ou falta de escolha – os documentários do Free Cinema foram principalmente filmados em 16 mm, preto e branco e sem som direto, e encontraram modos alternativos de articular a realidade ao transformarem a precariedade em uma ferramenta.

Os quatro diretores que assinaram o manifesto do Free Cinema eram jovens que iniciavam suas carreiras no cinema, mas ao contrário do que possa parecer não estavam à margem do meio cinematográfico e intelectual inglês da época. Lindsay Anderson, que estudara em Oxford e lá fundara a revista de cinema *Sequence* (1948-1952), escrevia à época para a importante revista do British Film Institute *Sight and Sound*. Karel Reisz, que além de ter escrito para a *Sequence* e para a *Sight and Sound*, tornara-se programador do National Film Theatre em 1952. Tony Richardson, outro graduado em Oxford, já tinha uma carreira sólida como diretor da BBC, e fundara em 1955 a companhia de teatro English Stage Company. Lorenza Mazzetti se mudara da Itália para Londres no início dos anos 1950, e era estudante da prestigiosa Slade School of Art. Os quatro aspirantes a diretores de cinema, um crítico, um programador, um diretor de televisão e teatro e uma estudante de arte, acabaram por se aventurar neste território na mesma época, e assim contribuíram para uma sensível mudança de rumo na história do cinema inglês no pós-guerra.

A idéia de escrever um manifesto e iniciar um movimento veio de Lindsay Anderson, que nunca negou ter articulado o Free Cinema em um primeiro momento por razões práticas, ou seja, para garantir um local para exibição dos filmes e atrair os críticos e jornalistas. Ele dizia que, devido a este espírito pragmático, o Free Cinema havia sido algo tipicamente inglês desde o início. (citado em *Cinéma du Réel*, 1985, p. 70) Por fim, conseguir um horário na programação do National Film Theatre revelou-se fácil por duas razões: em primeiro lugar, Karel Reisz era o seu programador, e em segundo lugar os filmes *Momma Don't Allow*, de Reisz e Richardson, e *Together*, de Mazzetti, haviam sido produzidos pelo “Experimental Film Fund” (Fundo de Cinema Experimental) do British Film Institute, instituição controladora do National Film Theatre. E assim o movimento veio à tona, impulsionado por um manifesto que era o mesmo tempo uma cínica tentativa de atrair a imprensa e uma reação genuína ao cinema britânico da época. Nas palavras de Lindsay Anderson, “todos nós pensávamos do mesmo modo, que o cinema comercial britânico era pouco ousado, preocupado apenas com as

classes mais altas da sociedade e essencialmente desinteressante.” (citado em McFarlane, 1997, p. 10)

A mostra conseguiu atrair a atenção da mídia e ganhou resenhas entusiasmadas em inúmeros jornais. O público que compareceu ao National Film Theatre nos três dias de exibição dos filmes foi muito maior do que o esperado, e o que seria apenas um programa se disseminou em outros, terminando finalmente em 1959 com o Free Cinema 6 – The Last Free Cinema. Dos seis programas, o primeiro, terceiro e sexto apresentaram exclusivamente filmes ingleses, e os outros três mostraram filmes de outros países. Eu destacaria como os principais filmes do Free Cinema os seguintes títulos: do Free Cinema 1, *O Dreamland* (Lindsay Anderson, 1953), *Together* (Lorenza Mazzetti, 1956) e *Momma Don't Allow* (Karel Reisz e Tony Richardson, 1956); do Free Cinema 2, *Every Day except Christmas* (Lindsay Anderson, 1957) e *Nice Time* (Claude Goretta e Alain Tanner, 1957); e do Free Cinema 6, *We Are the Lambeth Boys* (Karel Reisz, 1959). Cabe ainda dizer que estes filmes foram produzidos em regra com orçamentos diminutos, provenientes do próprio bolso do diretor, do “Fundo de Cinema Experimental” do British Film Institute (que através de prêmios para produção de filmes outorgava liberdade total ao diretor) ou finalmente através de um programa de incentivo ao cinema independente da “Ford Motor Company” do Reino Unido (esta também outorgando liberdade total ao diretor).

Qual Realismo?

O termo “Free Cinema” havia sido cunhado por Anderson durante a edição de um artigo para a *Sequence* em 1951, em referência a uma mostra de filmes experimentais americanos e canadenses organizada em Londres no mesmo ano (Cooke, 1951). Este fato já parece indicar que uma leitura cuidadosa da produção crítica de Anderson nos anos que precederam o Free Cinema, tanto para a *Sequence* quanto para a *Sight and Sound*, revela as raízes e o amadurecimento das preocupações que culminaram com o manifesto e a mostra em 1956. Na Inglaterra, a crítica cinematográfica

adquiriu uma nova dimensão após o fim da guerra, e passou a apresentar os primeiros sinais de uma reação contra a estagnação do cinema inglês, dominado pelo dinheiro americano e com poucas exceções extremamente conservador. O termo “Free Cinema” expressava justamente estas preocupações, e indicava o desejo de Anderson em promover um rejuvenescimento ou mesmo a libertação deste cinema.

A principal linha crítica que permeava seus textos para a *Sequence* entre 1948 e 1952 norteava-se por uma crença no cinema como arte, em oposição ao que Anderson via como o utilitarismo do movimento documentarista dos anos 1930 e da tendência dita realista do cinema de ficção dos anos 1940. Esta preocupação teórica, que Anderson veio a manter por toda a sua vida, representou a espinha dorsal do movimento do Free Cinema, que buscou calcar um espaço dentro da cinematografia britânica para um cinema que se impunha acima de tudo como arte. Anderson e a revista *Sequence* também privilegiavam desde 1948 a noção do diretor como figura central de um filme, e dedicavam muitos artigos e capas a obras pessoais. Isso poderia ensejar comparações com a revista francesa *Cahiers du Cinéma* e a *politique des auteurs*. De fato, as duas revistas tiveram papéis semelhantes em seus respectivos países, levando-se em conta as diferenças de ambiente e geração. Além da importância concedida ao diretor, ambas as revistas compartilhavam um descontentamento acirrado com o estado dos cinemas inglês e francês na década de 1950. Mas não seria correto dizer que Anderson teria antecipado nas páginas da *Sequence* a noção do diretor-autor, posto que sempre viu o cinema acima de tudo como um esforço coletivo. Além disso, deve-se ter em conta que a *Sequence* era uma revista essencialmente anti-acadêmica e anti-teórica, favorecendo uma abordagem empírica da crítica de cinema.

Com o fim da *Sequence*, Anderson continuou a desenvolver seu pensamento crítico nas páginas da *Sight and Sound*, e intensificou sua dura condenação ao cinema inglês da época. Para ele, a grande maioria dos filmes produzidos não passava de produtos de fábrica, presos a velhas fórmulas e articulando uma versão falsa e sentimentalizada da realidade. Esta estagnação ficava patente na

repetitiva produção de filmes de guerra, adaptações teatrais, comédias e filmes de terror. A denúncia de Anderson ganhava ainda mais força ao considerar-se o período de grande transição social e política do pós-guerra. Anderson acreditava que o cinema havia reagido de forma distante e inerte ao ambiente de mudanças, e a melhor prova disto estava em seu quase inexistente interesse pela vasta maioria da população do país: as classes trabalhadoras.

Vê-se então que o amadurecimento crítico de Anderson incorporou ao seu elogio quase apolítico do cinema como arte um movimento em defesa da crítica e do cinema socialmente comprometidos, e foi justamente a combinação destas duas crenças que orientou o movimento do Free Cinema a partir de 1956. Em resumo, Anderson advogava um novo tipo de realismo cinematográfico, voltado a uma redescoberta do dia-a-dia do homem comum, do que poderia parecer trivial e sem interesse dramático, em termos clássicos. Para Anderson, realismo era algo complexo e multifacetado, ao contrário do “realismo superficial” dos filmes das décadas de 1940 e 1950 e dos documentários da década de 1930, que apesar de parecerem progressivos na época revelaram-se com o passar do tempo essencialmente conservadores em sua propaganda social-democrática pelo esforço de guerra.

Conexões

Os escritos de Anderson também apontam para o tipo de cinema documental que ele admirava e que o influenciou no momento em que a câmera substituiu a máquina de escrever. A obra do documentarista inglês Humphrey Jennings representa sem dúvida a principal influência não apenas nos filmes de Anderson como também no Free Cinema de maneira geral. Em seu artigo “Only Connect”, escrito para a *Sight and Sound* em 1954, Anderson afirmou que “de fato é razoável dizer que Humphrey Jennings é o único verdadeiro poeta que o cinema britânico jamais produziu.”² (Anderson, 1954, p.

2. Texto original: “In fact it might reasonably be contended that Humphrey Jennings is the only real poet the British cinema has yet produced.”

181) Jennings iniciou sua carreira como membro da G.P.O. (General Post Office) Unit, sob a liderança de John Grierson. Entretanto, como Anderson mesmo sugeriu, “ele certamente nunca foi um documentarista tipicamente Griersoniano”.³ (citado em Levin, 1971, p. 65) A produtividade de Jennings atingiu seu ápice durante a Segunda Guerra Mundial, durante a qual ele realizou uma série de filmes-propaganda, financiados pelo governo, abordando o esforço de guerra britânico e a vida cotidiana sob o ataque inimigo. *London Can Take It* (1940) é uma crônica da vida em Londres durante os bombardeios alemães. O filme se refere ao maior exército de civis jamais visto, o das pessoas comuns que enfrentam o perigo no dia-a-dia com dignidade e confiança. *The Heart of Britain* (1941) se volta para a população de regiões como Yorkshire, Derbyshire, Durham e Liverpool County. O forte operário de Sheffield que à noite transforma-se em vigilante, as mulheres de Liverpool que tentam manter sua rotina de trabalho com amor e devoção, o coral da igreja em Yorkshire, “todos tem o poder de resistir e assim o farão, com a habilidade de sua mãos e o fogo em seus corações”, conforme nos comunica o comentário do filme. *Listen to Britain* (1942) segue estrutura parecida ao viajar por todo o país e mostrar a população mobilizada e unida em fazendas, fábricas, escritórios, minas de carvão, ferrovias, escolas, hospitais e salões de baile. Um filme anterior, *Spare Time* (1939), tratava do lazer dos trabalhadores das três principais indústrias britânicas, a do aço, a têxtil e a do carvão. O filme termina na segunda-feira de manhã, com o apito da fábrica e o início da rotina semanal. Anderson notou: “Um estilo, de fato, está sendo esculpido em seus filmes; um estilo baseado na intimidade peculiar da observação, em um fascínio pela pessoa ou coisa banal, que se torna significativa justamente por ser comum, e no padrão que emerge a partir do momento em que tais elementos comuns são encaixados

3. Texto original: “(...) was certainly never a typical Griersonian documentary filmmaker.”

na ordem correta.”⁴ (Anderson, 1954, p. 182) O interesse primordial de Jennings, como se pode apreender desta rápida descrição de alguns de seus filmes, recaía sobre as pessoas comuns unidas por um espírito de solidariedade, sem preocupações informativas ou educacionais abrangidas por uma pretensa objetividade. Seu método de trabalho apoiava-se mais na observação do que em um roteiro rígido, e esta espontaneidade o distanciava do realismo educacional dominante, sendo ao mesmo tempo inovadora e inspiradora para Anderson.

O diretor francês Jean Vigo parece dividir com Jennings a admiração não apenas de Anderson mas dos diretores do Free Cinema em geral. Suas noções de “documentário social” e “ponto de vista documentado” parecem ter norteado a realização de vários filmes do movimento. Anderson expressou em diversos textos sua vasta admiração pela obra de Vigo, e ao descrever seu filme *O Dreamland* no folheto de programação do Free Cinema 1 utilizou-se do termo “documentário social”, cunhado por Vigo ao se referir a seu primeiro filme, *A Propos de Nice*, de 1929. Vigo argumentava: “O documentário social é diferente do curta-metragem comum e do noticiário filmado já que nele seu criador estabelecerá seu próprio ponto de vista.”⁵ (citado em Feldman, p. 5) *A Propos de Nice* é uma investigação satírica do resort na Riviera francesa, e explora a luxúria e a decadência da classe-média no local, com seus enormes e suntuosos hotéis, seus cassinos, suas vaidosas mulheres e seus amantes, em contraste com os mendigos e os desprovidos. O método de Vigo era também observacional, apoiando-se no procedimento de filmagem inconspícua nas ruas. Além de Anderson, os diretores de *Nice Time* Alain Tanner e Claude Goretta também fizeram referências diretas a Jean Vigo no programa do Free Cinema 3, declarando que

-
4. Texto original: “A style, in fact, is being hammered out in these films; a style based on peculiar intimacy with observation, a fascination with the commonplace thing or person that is significant precisely because it is commonplace, and with the whole pattern that can emerge when such commonplace, significant things and people are fitted together in the right order.”
 5. Texto original: “Social documentary is distinct from the ordinary short film and the weekly newsreel in that its creator will establish his own point of view.”

tentavam apresentar em seu filme o que Vigo chamou de “ponto de vista documentado”.

O Manifesto

Conforme mencionado antes, o realismo de Anderson e do Free Cinema não pode ser reduzido a algo unidimensional, já que parece ser informado pela complexidade e pelas diversas dimensões presentes no próprio conceito de realidade. Destarte, diferentes níveis de realismo são encontrados nos filmes do Free Cinema, representando de certo modo a aplicação prática das idéias de Anderson. Trata-se, em primeiro lugar, de um realismo ideológico no que se refere à questão de classe, inextricavelmente ligado à extensão social da representação e à crítica à alienação do cinema inglês nos anos 1950. Em seguida, sua crença na inseparabilidade da forma e do conteúdo o levou a advogar um realismo estético, o que se deu nos filmes do Free Cinema através da combinação de uma escolha consciente e de uma imposição, ligada às restrições e aos avanços tecnológicos da época. Por fim, pode-se dizer que a fé no humanismo foi também determinante para a articulação do realismo de Anderson, uma indicação de seu temperamento idealístico e romântico. Distante da fachada jornalística, objetiva ou didática de muitos documentários, este realismo seria o fruto de uma preocupação com a importância de cada indivíduo. Dever-se-ia buscar a autenticidade no rosto das pessoas comuns, nos detalhes humanos capturados pela câmera, e não no coletivo.

Estes elementos estão de certa forma resumidos no manifesto que acompanhou a primeira mostra do Free Cinema:

“Estes filmes não foram realizados conjuntamente; e sem a intenção de serem mostrados conjuntamente. Mas quando reunidos, sentimos que neles havia uma mesma atitude. Implícita nesta atitude há uma crença na liberdade, na importância das pessoas e na relevância do dia-a-dia. Como cineastas nós acreditamos que nenhum filme pode ser pessoal demais. A imagem fala. O

som amplifica e comenta. O tamanho é irrelevante. Perfeição não é uma meta. Uma atitude significa um estilo. Um estilo significa uma atitude".⁶ (Free Cinema 1, 1956)

O termo Free Cinema pode sugerir o desejo de libertar o cinema das imposições propagandísticas e educacionais do movimento documentarista dos anos 1930, reafirmando assim a noção do filme como arte. Também poderia significar a liberdade em relação às constrações comerciais, que comprometem a expressão pessoal do diretor. "A importância das pessoas e a relevância do dia-a-dia" estão diretamente ligadas ao realismo de Anderson, que confere um valor cultural ao homem comum e ao quotidiano. A ênfase na imagem e o uso do som como contraponto está relacionada às restrições técnicas, bem como à liberdade criativa que a filmagem sem som direto pode proporcionar. "O tamanho é irrelevante" se referia principalmente à janela de projeção, menor no filme 16 mm, em uma época em que novos formatos – principalmente o CinemaScope – eram desenvolvidos de modo a enfatizar o aspecto espetacular do cinema. Também neste sentido o manifesto declara que a "perfeição não é uma meta", referenciando uma atitude na contramão do cinema comercial, no qual grande atenção é dada a técnica. O manifesto fecha com a frase "uma atitude significa um estilo, um estilo significa uma atitude", revelando a fé de Anderson na indissolubilidade da forma e do conteúdo de um filme. Vale ainda lembrar que os programas distribuídos nas cinco mostras do Free Cinema subsequentes também continham textos inéditos, reiterando os princípios e expandindo os ideais do manifesto inicial.

6. Texto original: "These films were not made together; nor with the idea of showing them together. But when they came together, we felt they had an attitude in common. Implicit in this attitude is a belief in freedom, in the importance of people and in the significance of the everyday. As film-makers we believe that no film can be too personal. The image speaks. Sound amplifies and comments. Size is irrelevant. Perfection is not an aim. An attitude means a style. A style means an attitude."

Curiosamente, o manifesto do Free Cinema terminava com um chamado “Envoi (Epigraph for a free cinema)”, nada mais que um trecho do poema de Dylan Thomas “Our Eunuch Dreams” de 1934, finalizando em nota otimista com o verso “This is the world. Have faith.” (1956, p. 15) Thomas integrou o movimento neo-romântico da poesia britânica que se iniciou nos anos 1930 e chegou ao fim com sua morte em 1953. Opunha-se ferozmente aos poetas do The Movement, que por sua vez condenavam sua retórica excessiva e seu abuso de metáforas, propondo um tipo de poesia mais ligada ao cotidiano e ao homem comum. Percebe-se então que poetas do The Movement tais como Philip Larkin pareciam estar bem mais próximos do espírito do Free Cinema do que Dylan Thomas. A escolha não usual do epígrafa, portanto, parece indicar os contornos românticos do realismo destes filmes, um realismo lírico que buscava extrair poesia do dia-a-dia.

O Cinema da Juventude

Os principais filmes do Free Cinema produzidos na Inglaterra são, assim como *Spare Time* de Humphrey Jennings, permeados pela dicotomia que caracteriza a vida da classe trabalhadora: o trabalho e o lazer. *Momma Don't Allow* trata de um clube de jazz na periferia de Londres, no qual jovens trabalhadores se divertem aos sábados; *O Dreamland* se passa em um parque de diversões no litoral, local de lazer típico da classe trabalhadora inglesa na década de 1950; *Together* trata do dia-a-dia de dois surdos-mudos que trabalham no porto fluvial em Londres, e vivem na região do East End, essencialmente industrial; *Nice Time* observa o lazer no sábado à noite nos arredores de Piccadilly Circus, no centro de Londres; *Every Day except Christmas* é um retrato de uma noite de trabalho no mercado de Covent Garden, em Londres; *We Are the Lambeth Boys* acompanha o movimento de um clube social de jovens no bairro de Lambeth, reduto da classe trabalhadora londrina na época.

Pode-se tomar como exemplo das principais características do movimento o filme *Momma Don't Allow*, de Tony Richardson e Karel Reisz, integrante do primeiro programa do Free Cinema.

Momma Don't Allow é o retrato de um grupo de jovens que todos os sábados passam suas horas de lazer em um *pub* no norte de Londres, dançando ao som de jazz. Assim como *We Are the Lambeth Boys*, dirigido três anos depois por Karel Reisz, este filme exemplifica outra tendência delineada pelo Free Cinema: o desejo de retratar o aparecimento dos *teenagers* na década de 1950, demarcando deste modo um outro espaço que não o de classe: o espaço da juventude. O nascimento da cultura jovem foi sem dúvida um dos traços essenciais no novo panorama social do pós-guerra. O termo *teenager* foi importado dos Estados Unidos através do mundo da publicidade, e era uma resposta direta ao aumento do número de adolescentes e de seu poder econômico. De acordo com o impulso rejuvenescedor proposto pelo Free Cinema, que buscava uma maior aproximação com as mudanças reais no país, estes dois filmes expuseram diferentes aspectos da vida dos jovens em Londres nos anos 1950.

Os diretores Karel Reisz e Tony Richardson sempre deixaram muito clara a sua intenção de evitar a todo custo a crescente abordagem sensacionalista do universo jovem, que via os *teenagers* como um “problema social”. O que desejavam em seus filmes era retratá-los e celebrá-los, e foi com este espírito que abordaram o fenômeno dos Teddy Boys. Comumente vistos como o primeiro movimento *teenager* inglês, os Teddy Boys apareceram em Londres nos anos 1950 e formavam um grupo essencialmente originário da classe trabalhadora. O nome Teddy Boy vem da apropriação de um estilo de vestimenta da era Edwardiana, vista como a época de ouro da aristocracia inglesa (1901 – 1910, reinado do Rei Eduardo VII). Nos anos 1950, as lojas mais sofisticadas ensaiaram um retorno a este estilo, e por uma ironia do destino os jovens trabalhadores endinheirados de Londres dele se apropriaram e passaram a ser chamados de Teddy Boys, ou Teds, já que Ted é o apelido de Edward. Eles usavam paletós mais longos do que o usual, com abas e punhos de veludo, e adicionavam outros detalhes ao estilo tais como o topete e ocasionalmente a gravata *maverick*. A imprensa reagiu primeiramente com desprezo, mas em pouco tempo o termo Teddy Boy se tornou sinônimo de delinqüente juvenil.

Momma Don't Allow, filmado em 1955, foi sem dúvida o primeiro filme inglês a mostrar os Teddy Boys e as chamadas Shop Girls – sua contrapartida feminina – sem qualquer traço de preconceito. No filme, eles e outros jovens dançam ao som da popular Chris Barber Jazz Band em um *pub* no norte de Londres. A banda toca o chamado *trad jazz*, ou jazz tradicional, estilo musical que viveu um retorno à moda nos anos 1950 entre os jovens trabalhadores ingleses, e que em seguida impulsionou a onda de *skiffle*, outro ritmo tradicional americano que voltava a ter grande sucesso entre os jovens. Ambos os fenômenos, tipicamente ingleses, precederam a invasão do rock 'n' roll em 1956.

O filme dura exatamente uma noite, da chegada dos músicos e o fim do dia de trabalho até a última música tocada pela banda, intitulada 'Momma Don't Allow'. As filmagens duraram nove sábados, editados de modo a parecer apenas um. O filme foi realizado com uma Bolex de corda 16 mm, e o som – não sincronizado – foi gravado em fitas comuns. Não há diálogos ou voz *over* no filme, e a trilha sonora consiste apenas de som ambiente e das músicas tocadas pela banda. O fotógrafo Walter Lassally, que trabalhou em inúmeras produções do Free Cinema e mais tarde continuou a colaborar com os mesmos diretores durante o ciclo dos *kitchen-sink dramas*, lembra que a pequena equipe de quatro pessoas (os dois diretores, ele e o operador de som) tentava causar o mínimo de alteração, de modo a preservar a espontaneidade da atmosfera do clube. Para tanto ele não usou tripés, e as luzes – quando necessárias – eram penduradas no teto do local.

Tudo isso poderia dar a falsa impressão de que *Momma Don't Allow* foi realizado de modo inteiramente espontâneo. Entretanto, uma visualização atenta revela que o filme foi cuidadosamente planejado e por vezes até encenado. Com duração aproximada de 20 minutos (117 planos), os diretores ainda levaram oito meses para editar o filme, seguindo uma narrativa pré-estabelecida. Lá estão o mundo do trabalho, presente na sequência inicial durante a qual os jovens terminam suas atividades e se preparam para sair, e o mundo do lazer, que compõe a maior parte do filme, a noite de dança na qual se esquece a rotina maçante. Em sua recriação poética da realidade,

Momma Don't Allow articula os vários níveis de realismo que caracterizam o Free Cinema: o ideológico (foco na juventude da classe trabalhadora, com a conseqüente extensão social da representação), o estético (a mobilidade do 16mm, a montagem ágil, a ausência de intenção educacional) e o humanista (o valor cultural outorgado ao indivíduo, as tonalidades românticas desalojando a objetividade). Por fim, deve-se enfatizar que a espontaneidade do filme origina-se diretamente dos jovens, que mesmo durante as seqüências de dança supostamente ensaiadas parecem não prestar atenção às filmagens e se entregam de corpo e alma à música. São seus rostos, sorrisos e movimentos de dança que contribuem para o frescor de *Momma Don't Allow*, nele imprimindo uma marca indelével de realidade.

Uma Reação, não uma Revolução

O Free Cinema acabou quase naturalmente em 1959, época em que os seus idealizadores Tony Richardson, Lindsay Anderson e Karel Reisz passaram para a ficção. Tony Richardson estréia na direção em 1958 com *Look Back in Anger*, adaptação da peça de John Osborne que alguns anos antes havia revolucionado a paisagem teatral inglesa. Em 1960 foi a vez de Karel Reisz, que dirigiu Albert Finney em seu primeiro papel importante no cinema em *Saturday Night and Sunday Morning*, adaptação do romance de Allan Sillitoe sobre o dia-a-dia de um torneiro mecânico em Nottingham. Lindsay Anderson veio por último e dirigiu em 1963 outra adaptação literária, desta vez do livro de David Storey *This Sporting Life*. Estes e outros filmes passaram a ser chamados de *kitchen-sink dramas*, ou de *British New Wave*, e representaram um momento de inflexão extremamente importante para o cinema inglês. Alguns anos mais tarde, nas décadas de 1960 e 1970, diretores como Ken Loach e Mike Leigh, influenciados pela geração de Anderson, passaram a dirigir filmes para a televisão quase sempre ocupados em retratar o cotidiano das parcelas menos favorecidas da população, inaugurando o chamado realismo social inglês (*social realism*).

Karel Reisz foi quem melhor definiu o Free Cinema ao dizer que ele representou mais uma reação do que uma revolução. O

movimento surgiu em uma época de intensa transição, e acabou por integrar esta força de mudança, simbolizando o início de uma nova fase do cinema inglês. Foi também uma plataforma para novos diretores e técnicos, que puderam ousar e aprender através de filmes essencialmente livres. A aliança do Free Cinema à “relevância do dia-a-dia” parece ter sido também essencial ao desenvolvimento de uma estética e de um estilo próprios. A estrutura circular, a repetição de imagens, os movimentos mecânicos e algumas seqüências mais ousadas em termos de montagem sugerem um avanço formal importante dentro da paisagem do cinema inglês, flertando com o cinema moderno que veio a ser firmar durante a época dos cinemas novos no início dos anos 1960. Entretanto, seus traços mais conservadores observados nas produções mais tardias como o uso de voz *over*, a montagem convencional e por vezes um sentimentalismo exagerado acabaram por atrelar alguns filmes a um certo conservadorismo formal, do qual tentam escapar em vão.

A partir do final da década de 1960 os filmes do Free Cinema passaram a ser duramente criticados pelo seu tratamento do homem comum (Durnat, 1969). Os três principais diretores pertenciam à classe média ou alta, haviam estudado em Oxford ou Cambridge, e por isso não teriam credibilidade para realizar filmes sobre a classe trabalhadora. Isso teria resultado em uma visão sentimentalizada do homem comum, ou em uma abordagem distanciada. A voz *over* em dois documentários, *Every Day except Christmas* e *We Are the Lambeth Boys*, também foi duramente criticada pelo seu tom paternalista. Com um sotaque ostensivamente da classe média, principalmente ao contrastado às vozes dos trabalhadores do Covent Garden ou dos jovens do clube em Lambeth, o comentário reforçava ainda mais a idéia de alguém alheio ao mundo observado, espreitando por trás das câmeras.

Na realidade, o olhar do Free Cinema nunca pretendeu ser aquele do ponto de vista interno. Sua fraqueza reside mais na indisfarçável fascinação que sente pelo trabalhador, pelo desconhecido e distante, do que em uma atitude paternalista. Neste processo de articulação, através do qual o Free Cinema se empenhou em conquistar um espaço para as classes trabalhadoras, além de um

espaço para um cinema visto como arte dentro da cinematografia inglesa, o aspecto quotidiano de seu realismo se uniu a uma abordagem subjetiva, resultando no que escolho chamar de “realismo lírico”. Pois que, como dizia Lindsay Anderson, “no fim das contas, um artista sempre faz filmes sobre si mesmo.” (citado em *Cinéma du Réel*, 1985, p. 72)⁷

Bibliografia

- ANDERSON, Lindsay. 1954. ‘Only Connect: Some Aspects of the Work of Humphrey Jennings’, *Sight and Sound*, 23 (1954), 181-186
- CASETTI, Francesco. 2002. *Teorie del Cinema: 1945-1990*. Milão: Studi Bompiani, 2002)
- CATÁLOGO. 1985. Catálogo da Mostra ‘*Cinéma du Réel: 9e Festival International de Films Ethnographiques et Sociologiques*’ (Paris: Centre Pompidou, 1985)
- CLARBE, Peter. 1997. *Hope and Glory: Britain 1900-1990*. London: Penguin.
- COOKE, Alan. 1951. ‘Free Cinema’, *Sequence* 13, pp. 11-13
- CURRAN, James e PORTER, Vincent Porter (Eds.). 1983. *British Cinema Book*. London: Weidenfeld and Nicolson.
- DICKINSON, Margaret. (ed.). 1999. *Rogue Reels: Oppositional Filmmaking in Britain 1945-1990*. London: BFI.
- DURGNAT, Raymond. 1969. ‘Brain Drains: Drifters, Avant-gardes and Kitchen Sinks’, *Cinema* 3 (1969), 12-15
- FELDMAN, Joseph e Harry, (eds.). *Jean Vigo*. (London: BFI New Index Series no. 4), [sem data], p. 5.
- FREE CINEMA 1, 1956. Programa do National Film Theatre, Fevereiro 1956.

7. Texto original: “In the end an artist makes films about him self.”

- HARDY, Forsyth, ed. 1946. *Grierson on Documentary*. London: Collins.
- HILL, John. 1986. *Sex, Class and Realism*. London: BFI.
- HOGGART, Richard. 1977. *The Uses of Literacy: Aspects of Working-class Life, with Special Reference to Publications and Entertainments*. Harmondsworth: Penguin.
- LAING, Stuart. 1986. *Representations of Working Class Life: 1957-964*. Basingstoke: Macmillan.
- LEVIN, G. Roy. 1971. *Documentary Explorations: 15 Interviews with Film-makers*. New York: Doubleday & Company.
- LOVELL, Alan e HILLIER J. 1972. *Studies in Documentary*. London: Secker & Warburg e BFI.
- MCFARLANE, Brian. 1997. *An Autobiography of British Cinema: by the Filmmakers and Actors Who Made It*. London: Methuen.
- RYAN, Paul, ed. 2004. *Never Apologise: The Collected Writings of Lindsay Anderson*. London: Plexus.
- THOMAS, Dylan 1956. 'Our Eunuch Dreams' (1934), in *Collected Poems 1934-1952*. London: J.M. Dent & Sons.
- WILLIAMS, Raymond. 1977. 'A Lecture on Realism', *Screen*, 18 (1977), 61-74

Comunicação e Semiótica: das mediações aos meios

LUCRÉCIA D'ALESSIO FERRARA

Programa de Pós-Graduação
em Comunicação e Semiótica – PUCSP

Resumo

Partindo de intencional inversão do título de conhecida obra de Jesus Martin Barbero “Dos Meios às Mediações comunicação, cultura, hegemonia”, este trabalho estuda a relação epistemológica que se constitui entre sujeito e objetos científicos quando, em processo de evolução cultural e tecnológica, se substitui a mediação, de base linear e monovalente, pela interação que assume características complexas, circulares e polivalentes entre emissor e receptor ou entre mensagem e meios. A título de hipótese, propõe-se que, na ambiguidade que se estabelece entre mediações e meios, se evidencia a tensão entre sujeito e objetos científicos, entre conhecimento e senso comum, entre o “que” e o “como” das interações construídas pelos meios, entre teoria e método, entre comunicação como controle e semiótica disponível ao sentido.

Palavras-chave

ciência, mediações, meios, comunicação, semiótica

Abstract

In analyse the very important Jesus Martin Barbero work's named “ Dos Meios às Mediações comunicação, cultura hegemonia” and in consider the technological, social and cultural nowadays revolution, we propose to invert the name of that work. In this way, the aim of this paper is to discuss a non linear communication process when we observe the interaction between sender and receiver, scientific subject and object, media and messages. We suppose who in the ambiguity relation between media and messages it is possible to find new dimension of knowledge, common sense, theory, method, communication and semiotics.

Key words

science, media, message, communication, semiotics.

1. Das mediações aos meios

O título desse trabalho foi inspirado pela conhecida obra de Jesus Martín Barbero “Dos Meios às Mediações Comunicação Cultura Hegemonia” e, sobretudo, pela proposta de uma inversão – Das Mediações aos Meios – que o autor apresenta no prefácio da quinta edição espanhola da obra, apontando aquela inversão como necessidade imposta pela relação entre globalização, ufanismo tecnológico, políticas culturais englobantes e, sobretudo, pela lógica do mercado que encontra, no desenvolvimento dos meios elétrico-eletrônico-digitais, condições estimulantes e adequadas para a ampliação e definitiva hegemonia da indústria cultural. Contra as mediações, os meios surgem como elementos sedutores porque aptos a instrumentalizar a comunicação que serve aos níveis de decisão política, econômica e cultural.

Como se vê, entende-se, nessa formulação, que os meios surgem como ingênuos veículos transmissores submissos a ardilosas estratégias de mediação capazes de submeter a recepção, aliciando-a na sedução proposta pelos seus personagens, valores e idéias. Desse modo, entende-se que o receptor é um passivo depósito de informação, enquanto os meios surgem perfilados como instrumentos suficientes a serviço do neologismo “mídia” a quem cabe desenhar, articular e assegurar o contorno estável da passividade do receptor e, ao mesmo tempo, o modelo ontológico-funcional que entende a comunicação como transferência de um pólo a outro.

Assim entendido, está óbvio que, ambos, o neologismo e o modelo se opõem à mediação chegando, até mesmo, a negar sua possibilidade de comunicação visto que, no controle funcional proposto, a comunicação, se minimiza e se reduz a um pacote de valores, slogans, modismos com os quais se propõe “massagear” o imaginário do receptor e controlar suas reações, ao mesmo tempo em que se manipula seus valores e comportamentos. Entretanto, a avassaladora e contínua revolução tecnológica dos meios levou à superação da ingênua hegemonia anterior e exigiu constatar que nenhuma mídia subsiste sem mediação que, na sua potencialidade relacional, evidencia que todo meio é o oposto da manipulação anterior.

Observa-se que a repulsa justificada pelo caráter midiático, que impregnou toda a indústria cultural e foi violentamente repelida pela Escola de Frankfurt e, notadamente, entre os alemães, por Adorno e Horkheimer e, na América Latina, pelo próprio Barbero, solidificou a interpretação da possibilidade comunicativa dos meios, considerando, apenas, sua atuação instrumental, em favor de uma passividade receptiva e de uma manipulação ideológica de duvidosa ética, submissa a interesses políticos e econômicos.

O equívoco dessa interpretação foi tão intenso que, frequentemente, se confunde meios com mídias quando, na revolucionária emergência dos meios tecnológicos, notadamente os digitais, se configurou a definitiva característica da sociedade da comunicação e da informação na gerência dos destinos econômicos do planeta, pretendidos pela globalização e acompanhados com sofreguidão pela mundialização da cultura. Confundir meios e mídias significa não compreender outra realidade comunicativa e cultural, distinta daquela construída pela comunicação manipulativa dos meios técnicos e voltada para a construção de uma sociedade maquínica e controlada no modo de pensar, nos seus valores e ações:

“Não são poucas as vozes que, nos últimos anos, convidaram-me a escrever um livro que respondesse à inversão do título, isto é Das mediações aos meios, pois este pareceria ser o novo rumo de que a investigação sobre as relações entre comunicação e cultura na América

Latina está necessitando. Porém, por trás dessa proposta, se misturam visões do devir social e de projetos muito diferentes. Chego a vislumbrar pelo menos dois. Um que partindo da envergadura econômico-cultural que adquiriram as tecnologias áudio-visuais e informáticas nos acelerados processos de globalização, busca levar em conta os meios na hora de construir políticas culturais que façam frente aos efeitos dissocializadores do neoliberalismo e insiram explicitamente as indústrias culturais na construção econômica e política da região. O outro projeto resulta da combinação do otimismo tecnológico com o mais radical pessimismo político, e o que busca é legitimar, através do poder dos meios, a onipresença mediadora do mercado.” (Barbero, 2006:11)

Nesse quadro, não admira que a interpretação de Barbero reduza a comunicação à passividade de uma transmissão onde o meio está a serviço de um “agir estratégico”, conforme foi proposto por Habermas. Desse modo e sintetizando, comunicação é transporte de informação, mediação é passividade receptiva e o meio é veículo técnico comandado, sem exceção, pelas diversas mídias. Reduz-se, portanto, a comunicação à transmissão de um código tecnológico; a mediação ao consumo cultural orquestrado politicamente pelo mercado e os meios são simples suportes entranhados em mediações lineares que vão do emissor cultural ao receptor disperso na massa uniforme e controlada pela redundância. Portanto, na singular unidade que vai dos meios às mediações, não cabe diferenças, antinomias ou complexidades.

Entretanto, no título proposto para esse trabalho “Das Mediações aos Meios” sugere-se uma inversão que não se reduz a uma troca de vocábulos, mas propõe uma sutil ordem que deve considerar a possibilidade de subverter o anterior conceito de comunicação enquanto transmissão, para substituí-lo pela interação que, sistemicamente, cria um ambiente de informação sugerido pelos meios enquanto manifestação semiótica. Essa característica deixa evidente que meios são constituídos por signos e produzem linguagens

que, independente da maior ou menor versatilidade tecnológica do instrumento que lhe dá suporte e, exatamente por isso, evidencia inesgotável capacidade de produzir interações, subjetividades, trocas entre igualdades não hegemônicas e, por isso, capazes de contemplar ou fazer surgir diferenças. De modo inalienável, esse movimento ocorre entre interações que se fazem dinâmicas, circulares, comunicativas e solidárias na produção de outras matrizes culturais que, na história, multiplicam a comunicação e a informação.

A confusa unidade que se construiu ao misturar meios e mídias impediu que, nos territórios políticos, técnicos e, sobretudo, epistemológicos da comunicação, se observasse que a mediação tende a se expandir e a superar as possíveis matrizes técnicas que a agenciam inicialmente e que tendem a ser substituídas rapidamente pela própria e vertiginosa mediação patrocinada pelos meios. Ou seja, assim como informação gera informação, comunicação gera mediação e meios. Observando aquela confusa unidade, entende-se que, na mencionada obra de Barbero, superar os meios é condição para atingir a única e adequada mediação cultural. Desse modo, parece que entre meios e mediações prevalece uma linearidade de causa e efeito que possibilita a suposta e inquestionável intervenção das mídias.

Entretanto, considerar a inversão proposta e produzir uma sobrevalência dos meios para transformar mediações em interações exige entender a comunicação como constituição de um macro ambiente natural, cultural e tecnológico em mútua impregnação para que seja possível efetivar a anterior circularidade interativa presente em todas as linguagens. Nela, as características técnicas e tecnológicas dos meios são também interativas, pois interferem no modo comunicativo, superando a subjetividade contenedora que, com frequência, impregna o conceito de mediação e, sobretudo, transforma o meio em simples veículo do próprio processo interativo.

Porém, deslocar o eixo do debate, fazendo-o migrar das mediações para os meios exige superar a comunicação centrada sobre a mensagem, para considerar os meios que a transmitem ou a estruturam enquanto signo capaz de caracterizar uma linguagem e, em continuidade, dar sentido cultural às variáveis históricas. Nessa radical metamorfose da compreensão dos meios, envolvem-se

comunicação e semiótica. Porém passa-se a entender a semiótica como ciência que supera sua rígida, embora eficiente, estratificação metodológica, para considerar os meios nas singularidades da sua codificação sígnica e nas possíveis interfaces que podem ocorrer entre elas, gerando outros meios e interações como elementos inevitáveis que estão presentes no imprevisto emaranhado das redes culturais: a interação submete a mensagem à semiose dos signos que evidenciam um modo de comunicar em expansão. Entretanto, o processo que nos leva das mediações aos meios supõe submissões e revisões: da comunicação que deve considerar a interação para perceber que o receptor é co-gestor do processo comunicativo; e da semiótica que deve considerar a semiose de todos os signos e linguagens que relativiza os significados e impõe a percepção de que todos os enunciados constroem a cultura e são por ela construídos.

2. Comunicação e Semiótica

Embora a noção de signo ou de estrutura inteligível da realidade possa ser encontrada como base teórica indiscutível no Crátilo ou no Sofista de Platão e, sobretudo, na Poética e na Retórica de Aristóteles, é possível encontrar, no território da filosofia, uma constante semiótica quando se deixa de considerar a linguagem de âmbito exclusivamente linguístico para convertê-la em questão lógica.

Esse foi o eixo da conferência apresentada por Roman Jakobson na sessão de abertura do Primeiro Congresso da Associação Internacional de Semiótica realizado em Milão em junho de 1974. Embora reportando-se a Saussure e a Peirce como os epígonos modernos da semiótica, Roman Jakobson procura, nas duas teorias, as bases lógicas que poderiam conceituar a Semiótica e justificar sua evolução.

Em clara base filosófica e lógica, Peirce vai buscar as raízes do seu sistema em filósofos do passado e, segundo Jakobson, em John Locke no século XVII e na obra fundamental denominada Ensaio sobre o Conhecimento Humano. Dentro de um âmbito rigorosamente linguístico, Saussure e outros que continuaram sua obra como Hjelmslev, o maior destaque teórico é dado para uma

estrutura da língua montada sobre características gerais do signo como arbitrariedade, necessidade e universalidade e, como consequência, à revelia do objeto de referência. Um conceito de linguagem como sistema fechado caracterizado pela precisão de valores de cada parte em relação ao conjunto sistêmico do qual cada uma depende.

Entretanto, estudando não propriamente um conceito de semiótica, mas seu desenvolvimento, Jakobson elabora arguta observação ao comparar, mas não em contrapor, Peirce e Saussure. Nessa comparação, não só Peirce e Saussure são apontados, cada um a seu modo, como origens da semiótica moderna, mas sobretudo, Jakobson procura, nos meandros da teoria de Saussure, os elementos que poderiam levar a pensar, não na dicotomia entre semiologia e semiótica, mas no modo de encontrar, nos dois autores, as bases fundamentais de uma só teoria que, como ciência unificada e interdisciplinar, surge no cerne de ciências que se voltam para objetos distintos que vão das estruturas culturais e históricas da sociedade para, passando pelas manifestações artísticas, atingir a complexa estrutura das relações comunicantes entre a mente, a cultura e a natureza.

A Peirce, Jakobson reconhece o saber

“organizar os argumentos conclusivos e desobstruir o terreno para erigir, por sua conta e risco, o edifício da ciência que foi antecipada e entrevista há dois séculos, pelo pensamento filosófico europeu” (Jakobson, 1978: 42);

e a Saussure, Jakobson atribui o reconhecimento da Semiótica:

“em todos os níveis e aspectos da linguagem, a relação recíproca entre as duas faces do signo o significante e o significado permanece válida, mas é evidente que o caráter de significado e a estruturação do significante mudam conforme a natureza do fenômeno lingüístico. Dos traços distintivos até a totalidade do discurso, as entidades lingüísticas, não obstante as respectivas

diferenças de estrutura, de função e de dimensão, devem ser entendidas como objeto de uma ciência comum e única, a semiótica.” (Jakobson, 1978: 53-54)

O confronto entre as duas citações permite observar que, para Peirce e para Saussure, a ciência dos signos compõe o universo da cultura e vai além da simples e metodológica escansão compositiva dos enunciados sígnicos, dando origem, portanto, a uma outra ciência que se ocuparia desse domínio mais amplo e complexo de âmbito cultural e cognitivo.

Porém, além dessa relação que permite a Jakobson aproximar, com argúcia, as bases de uma só ciência que tendia a apresentar-se em dois ramos dicotômicos, observa-se, sobretudo para aquilo que interessa a esse trabalho, outra afirmação contundente colhida em uma nota de Saussure para um estudo sobre Whitney, datado de 1894 e estudada em trabalho anterior, porém com características distintas(Ferrara, 2007):

“esta será a reação fundamental para o estudo da linguagem na teoria dos signos, abrir um horizonte nunca entrevisto, ensinando e revelando um lado totalmente novo do signo, isto é, aquele que diz que ele não começa a ser realmente conhecido, senão quando é considerado, não apenas como coisa transmissível mas, pela sua própria natureza, destinado a ser transmitido.” (Jakobson, 1978: 49)

Esta citação ilumina do âmago da própria semiologia de Saussure, a relação contundente que se estabelece entre signo e meio e é capaz de revelar, em ambos, idêntica essência: um signo, como a um meio, não cabe transmitir, mas ser transmitido no modo específico de um meio que, como pele do signo, é, ao mesmo tempo, elemento constitutivo de toda mediação comunicativa e exterioridade semiótica que permite transformar a mediação em dinâmica cognição, que repele o significado de matriz logocêntrica e antropomórfica.

Nessa visão abrangente do signo e do meio, não cabe embutir-lhes significados determinados “a priori”, visto que não são simples recursos instrumentais, ao contrário, é imperioso identificá-los na dubiedade entre o modo essencial de ser signo ou meio e o objeto que representam ou transmitem: a um signo ou meio não cabe apenas representar ou transmitir, mas o modo como o fazem, permite distinções no modo como constróem aquela transmissão e, nela, criam outras realidades culturais em semiose. Se a um signo cabe construir contornos e desenhos imediatamente perceptíveis, à transmissão cabe traduzir um significado ou sentido inerente ao objeto do signo. Está aberta a relação inerente a todos os processos sýgnicos e comunicativos e largamente estudados por Lotman quando relaciona signo e transmissão a uma invariante denominada código:

“Por conseguinte, la presencia de un código es considerada como algo precedente. A esa suposición está ligada la idea del lenguaje como un sistema cerrado que es capaz de generar una multitud de textos, que se multiplica infinitamente.” (Lotman, 1996:92)

Como se observa e considerando-se o caráter fechado da linguagem, parece haver uma contraposição entre ela e um texto transmitido, porém em nota esclarecedora, o próprio Lotman observa a possibilidade de dúvida em relação àquele caráter. Desse modo, linguagem e textos da cultura são imediatamente interdependentes, como o são um signo e o meio através do qual se transmite e se comunica. Desse modo, a natureza transmissível de um signo só se realiza na semiose dos textos que o comunicam:

“La correlación entre el texto y el código (el language) cambia. Al tomar consciencia de algún objeto como texto, con ello estamos suponiendo que está codificado de alguna manera; la suposición del carácter codificado entra en el concepto de texto. Sin embargo, ese código mismo nos es desconocido: todavía tendremos que reconstruirlo basándonos en el texto que nos es dado.” (Lotman, 1996: 93)

Processa-se, portanto, entre um signo e o meio que o transmite uma só relação que os congrega enquanto comunicação e os assinala no espaço da cultura, desse modo, todo signo é testemunhado do momento técnico e cultural que o nutre e constitui, estabelecendo uma irrecusável aliança entre semiótica e comunicação:

“Sin embargo, no se provocarían las consecuencias catastróficas si se tratara sólo del progreso técnico: el estudio muestra que las grandes revoluciones científico-técnicas se entrelazan invariablemente con revoluciones semióticas que cambian decididamente todo el sistema de la semiótica sociocultural. Ante todo, se ha de señalar que el mundo material que rodea al hombre, que llena su espacio cultural, tiene no sólo una función práctica, sino también una función semiótica. El brusco cambio en el mundo de las cosas cambia la actitud hacia las normas acostumbradas de apropiación semiótica del mundo.” (Lotman, 1996: 233)

Portanto, em textos da cultura, um signo ou meio nada transmitem, mas se transmitem, gerando um contexto comunicativo onde interagem homens, natureza, mente e cultura que se percebem como elementos conectados e consequência da natureza cultural de um modo específico de ser signo ou meio, tecnologia ou não. Reinventa-se ou revisita-se “O meio é a mensagem” de McLuhan e a partir da lúcida citação que nele próprio se pode colher:

“Quando digo que o meio é a mensagem, estou dizendo que o automóvel não é um meio. Noutras palavras, o meio do carro é constituído pelos efeitos do carro. Quando se eliminam os efeitos, o significado do carro desaparece... Assim “o meio é a mensagem” não é uma simples observação, e sempre hesitei em explicá-la. Significa realmente um ambiente oculto de serviços criados por uma inovação, e o ambiente oculto de serviços é o que muda as pessoas. O que muda as pessoas é o ambiente, não a tecnologia” (McLuhan, 2005: 284)

Desse modo, se de um lado, o significado de um signo não é inerente ao objeto que representa ou substitui, mas, ao contrário, produz-se como consequência específica de um modo também singular de representar, de outro lado, um meio nada transmite, mas cria, pelo seu modo de ser, uma interação que lhe é consequente. Assim, cria-se uma operativa simetria entre signo e meio, entre representação e interação e a citação de McLuhan sugere a possível inversão do título da obra de Barbero, além de deixar claro que os meios, acompanhando a semiose dos signos, organizam-se, transformam-se nos processos interativos e transitam no espaço da cultura, constituindo-o.

Situadas entre o signo e o meio, exige-se que a semiótica e a comunicação subvertam seus pressupostos tradicionais: à comunicação exige-se abandonar a linearidade funcional e instrumental que parte da atividade do emissor para circunscrever a passividade do receptor; à semiótica exige-se abandonar a instrumentação metodológica que disciplina a análise e submete o significado à imanência dos próprios recursos do método e à hermenêutica do sentido. Nessa subversão, ambas, comunicação e semiótica são obrigadas a abandonar o roteiro das mediações pressupostas para aderir à interação que, na sua reiterada circularidade, transforma o modo de ser signos ou meios em elementos de uma semiótica comunicativa.

Em trabalho anterior (Ferrara, 2007), sugeri ultrapassar o caráter designativo dos substantivos comunicação e semiótica e os transformei em verbos para explicitar a ação que subjaz aos substantivos. Essa operação parece ser necessária para explicitar o processo de simetria que leva à geração de um significado, a partir do modo específico de ser signo ou do efeito de um meio como elementos detonadores de uma nova comunicação, gerada pelos meios, evidenciados semioticamente.

Nos dois casos, emerge a operação relacional que só pode ser produzida por uma mente interpretadora que atua na continuidade dos processos de significação e dos efeitos comunicativos e semióticos. Nos dois casos, surpreendemos uma estreita complementaridade entre comunicação e semiótica, integradas em diálogo que surge como

matriz do próprio processo de semiose como produção de sentidos e interpretações que sustentam relações e vínculos comunicativos. Portanto, se sem semiose não há semiótica, sem diálogo e interação não há comunicação e, em consequência, sem semiótica não há comunicação e, sobretudo, cognição comunicativa através dos signos que a sustentam.

3. Comunicar e Semiotizar

Aparentemente e se os tomarmos separadamente, os dois verbos insinuam que seu emprego está diretamente relacionado à transmissão e produção de significado, ou a método e instrumento de análise, ou ainda, a produto acabado para atingir efeitos precisos e práticos. Entretanto esses possíveis significados dão origem a uma tensão marcante e de dimensões distintas àqueles verbos.

Tradicionalmente, considerar o meio nos levou a perceber sua maior ou menor eficiência instrumental no transporte da mensagem, mas se considerarmos as mediações e seus processos interativos, aquela eficiência pode não ser válida ou ser bastante relativizada. Isto que dizer que meios e mediações não se processam de modo linear, monovalente ou programado. Se o comunicar subjacente à mensagem tende a apresentar-se de modo exaustivo e monocórdico, ele impede ou abafa a característica dialogante do contínuo que dá origem às tensões e transformações culturais, impedindo, portanto, que a entonação semiótica dos meios se faça audível. Ao contrário, se superarmos a dicotomia tradicional que se observa entre meio e signo ou entre comunicação e semiótica, observaremos que, em processo, eles assinalam o ambiente interativo que, cada vez mais e como consequência inalienável das próprias tecnologias da comunicação, constitui a realidade social e cultural dos nossos dias, apontada por Sodré(2003) como o novo ambiente biosmiol tico. Nessa realidade,   possivel observar que, se não há comunicação sem semiol tica, também não há semiol tica que se estructure na singularidade s gnica. Fora dessa dinâmica, sobra um descompasso que reduz a comunica o a uma opera o est tica e corriqueira que desconhece o caráter processual e complexo inerente

ao reconhecimento dos vínculos que consolidam o caráter transmissível no contínuo cultural inerente à própria natureza dos meios.

Portanto, enquanto contínuo cognitivo, a semiótica exige a vitalidade das duas ações: comunicar e semiotizar. Nesse processo, a tensão está contida, não no conteúdo da comunicação, mas em um modo semiótico de comunicar, onde o signo e o meio nada transmitem, mas se transmitem. Quanto se inverte a relação entre meios e mediações, deixando aos meios técnicos, aos seus signos e linguagem a capacidade de transmitirem-se para comunicar, se reequacionam as constantes que subjazem ao comunicar e ao semiotizar e, ao mesmo tempo, se insinua radical mudança epistemológica que atinge as duas ações.

4. A epistemologia do comunicar nas estratégias contínuas do semiotizar

4.1. Ao transformar a mensagem em um modo contínuo de comunicar, estamos assumindo que esse signo ou meio técnico se apresenta de modo ambíguo porque, enquanto representação, não o faz por semelhança, mas sobretudo e ao contrário, como distância ou como diferença. Acrescenta ao mundo um outro comunicar que supera o conteúdo estático da mensagem, para alargar-se ou multiplicar-se na constituição do volume cognitivo que vai do homem à natureza ou da mensagem à cultura e aos seus significados em processo expansivo.

4.2. No comunicar, essa multiplicação supera a hegemonia de um emissor individual, coletivo ou institucional que, em linearidade mediativa ou em reversibilidade de causa e efeito, subjuga o destinatário condenado à inércia da ação meramente receptiva. Ao contrário, no semiotizar, exige-se que o signo seja considerado na sua espessura representativa que se expande em continuidades interpretativas e complexas, e não se reduzem à hermenêutica de um método adrede preparado para sua aplicação. Ao contrário, essa hermenêutica se expande na heurística que, em metalinguagem, transcodifica e questiona todos os métodos que se requalificam teoricamente, ao serem confrontados com a manifestação concreta

de um modo de transmitir. Se, no comunicar, se tangenciam emissor e receptor para se superarem em constante e circular troca de papéis; no semiotizar, o meio técnico expandido em signo, não se restringe à sólida e estrutural base de todos os métodos mas, subvertendo-os, se apresenta em semiose para construir um ambiente comunicativo que se expande na natureza e consolida a cultura, concretizando as premissas teóricas de Peirce e de Saussure:

“Se Peirce introduz, ao lado da noção de signo como representação ou mediação, o conceito de interpretante, Saussure aponta, ao lado de um signo com análogo desempenho, o conceito de valor. De um lado, o interpretante de Peirce supõe tudo aquilo que está implícito na própria maneira de ser signo, no próprio modo como o signo se estrutura enquanto representação e que o torna disponível à interpretação no seu próprio desenho; de outro lado, a noção de valor de Saussure supera a frágil compreensão do signo enquanto estrutura invariável e arbitrária, para propor uma outra dimensão relacional intrínseca à componibilidade do signo, estabelecendo que sua identidade só se define quando é enfrentada em relação de continuidade, como propõe Lotman, com o sistema do qual faz parte e que lhe confere “seu real valor” entendendo-se como o conceito saussureano supera o caráter arbitrário do signo, para conferir-lhe identidade sistêmica” (Saussure, 1969: 246; Todorov-Ducrot, 1972: 32; Jakobson, 1978: 50. Ferrara, 2007: 144)

4.3. Entretanto, comunicar e semiotizar vêm-se subjugados por incondicional imprecisão. De um lado, na circularidade que se processa entre emissor e receptor, a comunicação se apresenta ambigua na sua origem e vacilante nos seus objetivos pois, sem desenho preciso, flutua nas redes culturais que se tecem cada vez mais intensamente, à medida em que se sedimenta uma sociedade da comunicação. De outro lado, os meios técnicos e os signos que aquela sociedade

engendra vêm-se profundamente atingidos pelo constante e irreversível processo social e cultural que decorre dos avanços tecnológicos e determina outros valores e outros comportamentos. Nos dois casos, o comunicar e o semiotizar caracterizam-se como ações submissas a uma operação epistemológica pouco precisa porque se referem a um objeto científico que se apresenta de modo indeterminado e frágil que, embora capaz de estimular argutas e imprevisíveis interpretações, se apresenta de modo vulnerável e falível. Essa fragilidade que repele o consenso normativo do método, se justifica porque, nos dois casos, não há teorias ou métodos que os qualifiquem de antemão; ao contrário, ambos, teorias e métodos são, também, igualmente vulneráveis e falíveis, como características gerais do conhecimento apontadas por Peirce e citada por Vattimo ao identificar uma “comunidade ilimitada da comunicação”:

“Agora torna-se evidente que, por um lado, o sujeito do possível consenso com a verdade da ciência não é uma “consciência em geral” extramundana, mas sim a sociedade histórico-real; mas que, por outro, a sociedade histórico-real só pode ser adequadamente compreendida se for considerada como objeto virtual da ciência, incluindo a ciência social, e se a sua relidade histórica for sempre reconhecida, do modo ao mesmo tempo empírico e normativo-crítico, em referência ao ideal, a realizar na sociedade, da comunidade ilimitada da comunicação” (Vattimo, 1992:27)

4.4. Essa indefinição epistemológica se adensa se considerarmos que, pela lógica, em uma sociedade da comunicação, vive-se imerso em signos e informações que dão, ao comunicar e ao semiotizar, outras e reais condições de reconhecimento do novo ambiente cultural. Desse modo, exige-se daquelas ações, a indispensável flexibilidade operativa e cognitiva, capaz de considerar que, em semiótica, comunicam-se os homens, a sociedade, a política e a cultura e, em fronteiras, todos se espelham, embora se relativizem a cada novo processo interativo. Nessa dinâmica, comunicação e semiótica se superpõem, mas a ambas se faz exigências, agora irrecusáveis.

Da comunicação exige-se perceber que os meios não são instrumentos a serviço da linearidade mediativa como imaginava a indústria cultural repelida pela Escola de Frankfurt; da semiótica exige-se considerar que os signos são moventes à medida em que sofrem a descontinuidade fenomenológica da alteridade presente em cada mediação, porém enquanto capacidade sógnica e representativa, essa descontinuidade tende a ser superada em novas e reabilitadoras representações sógnicas e enunciativas. Desse modo, nos dois casos, exige-se considerar que as interações correspondem a fases processuais marcadas pela alteridade que não esgota o processo ou a capacidade sógnica do meio que, comunicador por excelência, se expande semioticamente, utilizando-se ou não das técnicas e tecnologias que lhe estão disponíveis.

5. Referências bibliográficas

- BARBERO, Jesús Martín. 2006. *Dos Meios às Mediações*. Rio de Janeiro: Ed.UFRJ.
- BARBERO, Jesús Martín. "Globalização comunicacional e transformação cultural" em *Por uma Outra Comunicação* (org. Denis de Moraes). 2003. Rio de Janeiro: Record.
- FERRARAS, Lucrécia. 2007. "Comunicar e Semiotizar" em *Cenários, Teorias e Epistemologias da Comunicação* (Jairo Ferreira, org). Rio de Janeiro: e-papers.
- JAKOBSON, Roman. 1978. *Lo Sviluppo della Semiotica*. Milão: Bompiani.
- LOTMAN, Yuri. 1996. *La Semiosfera I Semiótica de la cultura y del texto* (org. Desiderio Navarro). Madrid: Cátedra.
- McLUHAN, Marshall. 1969. *Mcluhan por Mcluhan entrevistas e conferências inéditas do profeta da globalização* (org. Stephanie Mcluhan e David Staines). Rio de Janeiro: Ediouro.
- SODRÉ, Muniz. 2002. *Antropológica do Espelho Uma teoria da comunicação linear e em rede*. Petrópolis: Vozes.
- VATTIMO, Gianni. 1992. *A Sociedade Transparente*. Lisboa: Relógio D'Água.

A Monocultura informática*

*Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho "Comunicação e Sociabilidade" do XVII Encontro da Compós, na UNIP, São Paulo, SP, em junho de 2008.

EDILSON CAZELOTO

Mestrado em Comunicação – UNIP

Resumo

Este artigo dedica-se a uma exploração preliminar da tensão entre a aparente pluralidade das práticas culturais contemporâneas e a uniformidade das condições de produção destas mesmas práticas, expressa na noção de “monocultura informática”. O problema apresentado é que, dado que a padronização (dos procedimentos produtivos e das práticas culturais) é uma necessidade constante do capitalismo, a pluralidade de manifestações e a polifonia das redes representaria uma força contrária aos pressupostos do capital?

A idéia desenvolvida é que a fragmentação da cena social ocorre a partir de uma lógica única (a *lógica informática*), determinada pela ascensão do computador ao papel de intermediário privilegiado na criação e transmissão da cultura.

Desta forma, a diversidade é redutível à uniformidade: a proliferação das práticas ocorre sobre uma uniformização de base, a saber, a necessidade da intermediação das tecnologias digitais, com seus protocolos, interdições e hierarquia.

Palavras-Chave

Monocultura informática. Cibercultura. Capitalismo.

Abstract

This article is dedicated to a preliminary exploration about the tension between the apparent diversity of contemporary cultural practices and the production conditions uniformity, expressed in a notion called “Informatics Monoculture”. The problem is: given that the standardization (in the production procedures, but also in the cultural practices), is always a capitalism need, the plurality and the polyphony found in the web could be seen as a counter-hegemonic force?

The developed idea is that the fragmented social scene runs upon a unitary logic (the “informatics logic”), determined by the ascending of the computer to the role of privileged intermediary in the culture creation and transmission. So, the diversity is, in fact, reducible to the uniformity. The proliferation of practices occurs over a basic standardization: the necessity of digital technologies, with their protocols, interdictions and hierarchy.

Key-words

Cyber culture, Capitalism, Informatics Monoculture.

1. Introdução

No ano de 1993, a física e ambientalista Vandana Shiva lançou o livro *“Monocultures of mind”*, alertando sobre as conseqüências dramáticas que os padrões de cultivo agrícola impostos globalmente pela chamada “revolução verde” estavam trazendo para os países pobres do sul, notadamente para a Índia, sua terra natal. A idéia, ao mesmo tempo simples e poderosa, é que conceitos como “desenvolvimento” e “produtividade” não constituem pontos observacionais neutros, a partir dos quais seria possível uma visão objetiva da realidade, mas antes, são construções valorativas tendenciosas, que traduzem a axiologia do sistema de idéias que as produziu. Ao transformar uma floresta tropical em plantação de eucalipto, a região se torna “mais produtiva” em um único elemento, a madeira, mas deixa de fornecer remédios, forragem animal e adubo orgânico, por exemplo. Como o sistema comercial global toma por “valor” apenas aquilo que pode ser comercializado (a madeira), têm-se a ilusão de uma maior produtividade, conseguida às custas da eliminação de um conjunto de insumos e saberes que não são levados em consideração. Maior produtividade, do ponto de vista do mercado madeireiro, implica menor produtividade, do ponto de vista das populações que extraíam da floresta o seu sustento e o seu modo de vida.

Segundo Shiva, a revolução verde nada mais seria que destruição deliberada da biodiversidade em favor da monocultura de produtos cujo interesse exclusivamente comercial é determinado pelos países do norte. Além disso, as tecnologias disseminadas globalmente

trazem consigo uma relação de dependência, já que requerem o uso intensivo de fertilizantes químicos e, mais recentemente, a compra de sementes patenteadas, ambos produzidos pelas multinacionais do setor agrícola. O apelo aos métodos “científicos” de produção seriam, na visão da autora, uma forma de legitimar e despolitizar as práticas predatórias do Ocidente.

O rótulo de “científico” atribui uma espécie de sacralidade ou imunidade social ao sistema ocidental. Ao se elevar acima da sociedade e de outros sistemas de saber e simultaneamente excluir os outros sistemas de saber da esfera do saber fidedigno e sistemático, o sistema dominante cria seu monopólio exclusivo. Paradoxalmente, os sistemas de saber considerados mais abertos é que estão, na realidade, fechados ao exame e à avaliação. A ciência ocidental moderna não deve ser avaliada, deve ser simplesmente aceita. (Shiva, 2003, p. 24)

A revolução verde, portanto, na visão da autora, não é apenas a disseminação de um padrão único de cultivo, mas igualmente o estabelecimento de um padrão único de relações sociais, baseadas na prioridade do econômico sobre o social e na construção de redes hierárquicas que drenam capitais, saberes e autonomia em direção ao capital internacional. Essa é a monocultura da mente: a impossibilidade de pensar (e agir) fora dos padrões estabelecidos por um ponto de vista único que pleiteia sua própria universalidade a despeito de outras possibilidades e de outros valores.

Expandindo as idéias de Shiva, podemos compreender que o capitalismo industrial, fundado no fordismo-taylorismo, *sempre* foi uma forma de monocultura. Seu aspecto mais evidente foi a padronização das mercadorias produzidas, encaradas como condição *sine qua non* para a produção em larga escala. Essa padronização foi construída a partir do controle “científico” das máquinas e dos operários, rigidamente controlados para repetir os mesmos movimentos, na cadência imposta pelo capitalista. Os saberes e práticas sociais tradicionalmente ligadas ao trabalho artesanal foram

considerados “irracionais”, “improdutivos” e “obsoletos”. A fábrica se impõe como *único* modelo produtivo viável e possível, legitimando assim, toda a divisão social do trabalho que lhe é subjacente. Na aceitação pacífica da “racionalidade produtiva” irmanaram-se, inclusive, os dois sistemas políticos antagônicos que marcaram a face do século passado (Harvey, 2006, p.115-134). Capitalismo e socialismo cultivavam essa forma de “monocultura”: o produtivismo industrial como única forma de relacionamento entre homem e natureza.

A “monocultura” do capitalismo industrial no século XX, sob o ponto de vista das relações sociais, viu florescer a chamada “cultura de massa”, forma compacta de denominar a destruição da diversidade de práticas e valores originários de uma miríade de pequenos grupos tradicionais em nome de uma homogeneização, material, imaginária e simbólica, promovida pelo aparato técnico e institucional da chamada “Indústria cultural”.

Do ponto de vista mais abstrato, a própria Modernidade, da qual o capitalismo industrial deriva, pode ser encarada como um movimento de padronização cultural, elevando ao *status* de neutralidade universal um conjunto de valores e práticas típicos do pensamento eurocêntrico, como a racionalidade técnica, a democracia representativa e as liberdades individuais. Não é por acaso que esse período da história humana deixa como herança não somente o capitalismo, mas também os grandes “metarrelatos”, que se propunham como uma chave única de interpretação do mundo e que produziram os grandes modelos totalitários como o nazismo e o stalinismo.

2. A Pós-modernidade

É contra essa “universalidade pressuposta”, profundamente autoritária, que os discursos da chamada “pós-modernidade” vão se insurgir, tentando demonstrar o quanto esses valores são marcados pela arbitrariedade. Desde que Lyotard (1986) chamou a atenção para o fenômeno da “crise dos metarrelatos”, uma idéia ganha força tanto no campo empírico quanto teórico, tendo sido muito frequentemente associada à própria “pós-modernidade”: a

fragmentação. Seja como conceito, estratégia política ou técnica de *marketing*, a fragmentação da sociedade (e da cultura) emerge como contraposição direta aos apelos universalistas da modernidade.

A estrutura produtiva também sofre alterações. Se o capitalismo industrial é marcado pela centralização da fábrica, a chamada especialização flexível (Harvey, 2006) vem impondo uma nova dinâmica, calcada na produção em pequenos lotes, na dispersão da cadeia produtiva e na diversificação (funcional, tecnológica e, principalmente estética) como forma de valorização do capital.

Neste nível de análise, a fragmentação seria, portanto, um “antídoto” contra a tendência capitalista à padronização. Não é casual a proliferação dos discursos que apontam as virtudes descentralizadoras da pós-modernidade, que permitiria o desabrochar de “novos atores sociais”, antes eclipsados pelo apelo aos grandes universais.

A cibercultura, entendida como estágio posterior à pós-modernidade (Trivinho, 2007), torna-se então a forma mais bem acabada de “libertação da pluralidade”, radicalizando as possibilidades técnicas da fragmentação ao possibilitar a cacofonia das redes telemáticas.

A reflexão que propomos iniciar é sobre o caráter da fragmentação e da diversidade na cibercultura, entendida como modo contemporâneo de organização do capitalismo transnacional. Trata-se de problematizar um dos axiomas centrais dos discursos de exaltação da tecnologia digital: a idéia de que a informatização é capaz de tornar a experiência vivida mais “rica e diversificada” pelo acesso, alegadamente não controlado, à produção e circulação da cultura em escala mundial. O problema é definir em que medida as características deste arranjo social, tais como a dissolução da dicotomia entre emissor e receptor, a interatividade típica dos equipamentos informáticos em rede e a proliferação alargada de mensagens, podem configurar uma tendência contrária às “monoculturas” inerentes ao modo capitalista de produção.

3. A fragmentação

A fragmentação é uma das noções intensamente associadas à cibercultura, tanto pela literatura especializada quanto pelo senso comum. Cabe, portanto, em um momento preliminar, tentar dar uma noção um pouco mais precisa a essa idéia.

“Fragmentar” pressupõe uma unidade anterior com a qual cada fragmento isolado guarda uma relação de causa e efeito. É nesse sentido que um “caco” pode ser compreendido como o fragmento de uma xícara e uma conversa entre um casal, entreouvada em um bar, pode tornar-se o “fragmento de um discurso amoroso”. Fragmentar implica dividir em pedaços, sendo que estes podem não apresentar nenhuma relação entre si, exceto o fato de uma origem comum.

A questão não é simplesmente semântica. Do ponto de vista do modo de produção, a “fragmentação” pós-moderna ocorre sobre um pano de fundo comum: a universalização das relações capitalistas. Assim, a aparente diversidade dos comportamentos empiricamente observáveis não é incompatível com a vigência de uma padronização anterior, que ocorre em um nível mais abstrato. A infinidade de produtos de um *shopping center*, por exemplo, é redutível a uma unidade conceitual prévia: são todos “mercadorias”. Da mesma forma, a explosão da oferta de canais por assinatura não modifica o fato de que são todos regidos pela mesma lógica de produção cultural em massa, ainda que se dirijam a “públicos” mais ou menos específicos.

Não se trata de criar, de maneira artificial, categorias abrangentes nas quais objetos e práticas distintas podem ser agrupados arbitrariamente. É necessário reconhecer que, dado um certo ponto de vista, é possível vislumbrar uma ordenação comum à diversidade aparente. Sob esse enfoque, a imensa variedade dos objetos que povoam as sociedades industriais surge como o resultado de um arranjo social *historicamente determinado* que, embora possua inflexões locais e temporais, tornou-se globalizado: o capitalismo.

Desta forma, tomados como mediadores de relações sociais, esses objetos são, na verdade, a manifestação concreta de uma padronização na forma de produzir e distribuir riquezas. Outras formas

de produção (como produção para a subsistência) continuam existindo, mas passam a ocupar um lugar marginal em relação à forma dominante.

Analogamente, a aparente fragmentação implicada na multiplicidade de comportamentos, usos e práticas culturais exercidos através de equipamentos informáticos revela uma padronização “de fundo”, uma vez que a lógica de funcionamento que preside essa dispersão é unitária. Neste nível de análise, não importa se estejamos diante de um computador para mandar um *email*, jogar *videogame*, consultar o extrato bancário ou colecionar imagens eróticas. Não importa que o acesso se dê por um computador de última geração ou por uma máquina “obsoleta”, em *software* aberto ou proprietário. O fato é que nos relacionamos com um conjunto mais ou menos homogêneo de códigos, interdições, técnicas, signos e posturas. Somos todos “usuários”, praticando uma forma de “interação”, “conectados” uns aos outros através de uma “interface”. Esse conjunto de termos genéricos aponta para o fato de que “operamos” em uma lógica comum, a qual convém denominar a a “lógica da informática”.

4. Simondon e a hierarquia da técnica

A lógica da informática e seu conjunto de protocolos, evidentemente, não é a única possibilidade da sociabilidade humana, o que equivale a dizer que ela não é nem “natural”, nem inescapável, mas o resultado de um certo desenvolvimento historicamente determinado. A supremacia dessa lógica é um caso concreto daquilo que Simondon denomina “dominância técnica”, ou seja, adoção, por uma determinada sociedade, de um padrão tecnológico único, com a conseqüente valorização de um conjunto de técnicas e objetos em detrimento de outros, igualmente possíveis.

A dominância técnica é, essencialmente, uma forma de hierarquização das relações humanas, determinando posições sociais específicas. Como aponta Simondon (p. 86), os textos bíblicos já demonstravam que Deus preferia os pastores aos agricultores, ou seja, não se trata apenas de supor que um certo conjunto de práticas seja considerado “superior” a outros, mas que *o indivíduo que*

exerça ou conheça as técnicas dominantes seja, em si mesmo, considerado “superior”. Não é possível “objetivar” o uso das tecnologias considerando apenas suas características materiais e a sua necessidade (o seu valor de uso) ou o sistema de equivalências que preside sua distribuição social (o seu valor de troca). Há uma dimensão, implícita na noção de dominância técnica, que é prioritariamente discriminatória, ou seja, que impõe um padrão como “correto”, “justo” “necessário”, clivando o tecido social entre dominantes (os que dirigem ou conhecem plenamente o padrão “superior”) e os dominados (os que, por alguma razão, não dominam a tecnologia dominante).

Para a maior parte da humanidade, “usuário”, “interatividade”, “conexão” e “interface” são termos mais próximos à ficção científica do que ao cotidiano vivido. Porém, no capitalismo contemporâneo, a lógica da informática está sendo construída como parâmetro universal, como “dominância técnica”. Ela se sobrepõe valorativamente como lógica desejável às outras formas de sociabilidade.

O consenso formado em torno do tema da “inclusão digital” é apenas um sintoma evidente dessa valoração. Em seu discurso (e, em menor escala, em sua prática), todo o ser humano tem o “direito” a se integrar à grande família digital. Somente o fato de que essa integração é, cada vez menos uma opção e, cada vez mais uma obrigação,¹ já seria o suficiente para criticá-la como forma de pensamento totalitário. A noção de “inclusão digital” como direito acaba ainda por permitir a drenagem de recursos públicos para a disseminação da lógica informática e reforça o *status* “defectivo” dos “excluídos” (Cazeloto, 2007).

A principal característica da cibercultura é a proliferação não apenas dos equipamentos informáticos concebidos em termos materiais, mas de um certo imaginário calcado na informatização. O computador torna-se uma máquina de produzir, disseminar e

1. Se a adoção das tecnologias dominantes fosse “opcional” elas não seriam dominantes e qualquer um, em princípio, poderia se furtar ao seu modo de dominação sem maiores prejuízos.

armazenar a cultura humana a partir de critérios e valores que lhe são pertinentes. A lógica da informática que, a rigor, seria pertinente apenas em uma dada dimensão da cultura humana, transborda seus critérios e valores para outras dimensões.

O ponto que queremos destacar é o fato a lógica subjacente ao uso do computador, com seus protocolos e hierarquias, impõe-se como uma monocultura, que propomos denominar a “monocultura informática”.

Mais do que a onipresença das máquinas baseadas em *chips*, a monocultura informática é um modo de valorizar uma única lógica (a lógica informática), empurrando para a periferia do social as práticas e os comportamentos que não são compatíveis a essa lógica, juntamente com os atores e grupos sociais que não conseguiram se adaptar.²

É neste aspecto que, juntamente com a revolução verde, a chamada “Revolução Informática” pode ser compreendida como parte de um movimento mais amplo de homogeneização da sociabilidade humana com vistas a atender às demandas do capitalismo contemporâneo. Não haveria, em princípio, contradição entre a aparente fragmentação provocada pela multiplicação dos discursos que a informatização do mundo propiciou e uma homogeneização *de base*, calcada na evidência de que esses discursos são produzidos e circulam a partir de uma mesma lógica.

A monocultura informática pode ser compreendida tanto pelos seus aspectos materiais quanto pelas práticas culturais que estes engendram. O termo utilizado pelo *marketing* e pelas teorias não-críticas para designar esse fenômeno é a “convergência digital”, ou seja, a tendência a um único tipo de tecnologia impor-se como ferramenta de produção, modo de transmissão de conhecimento, mediadora de práticas culturais, suporte de relações sociais etc.

2. Não se trata apenas dos “excluídos” propriamente ditos, mas dos grupos minoritários em relação à plena fluência dos recursos informáticos, a qual Trivinho denomina “sociossemiose plena da interatividade” (TRIVINHO, 2007, p. 141). Nesta discussão, a idéia de “desigualdade virtual” representa um avanço em relação à noção simplista e dicotômica de “exclusão digital” (MOSSEBERGER; TOLBERT; STANSBURY, 2003).

Essa onipresença nada tem de neutra, natural ou mesmo simplesmente com critérios aparentemente técnicos como “eficiência” ou “produtividade”. Como alerta Vandana Shiva (2002, p. 18), “a expansão de monoculturas tem mais a ver com política e poder”. Os equipamentos baseados em *chips*, assim como os programas a eles associados são desenvolvidos, quase exclusivamente, por grandes empresas transnacionais a partir de procedimentos de pesquisa altamente intensivos em capital, o que, de imediato, retira as possibilidades de concorrência tendendo a estabelecer oligopólios globais (Jambeiro, 2005, p. 61). Desta forma, o papel destinado à imensa maioria dos atores sociais é apenas o de usuário, sem possibilidade de interferência no ritmo ou nas finalidades sociais das inovações produzidas.

A convergência digital é, ainda, uma prática regida exclusivamente pelo mercado, independente de quaisquer formas de decisões calcadas em outra finalidade que não seja o lucro imediato. Além disso, ela reflete complexas relações de domínio que lhe são anteriores e que fortalece a posição de grupos específicos no seio do capitalismo internacional.

5. Interatividade: prática paradigmática da Monocultura Informática

Para efeito ilustrativo, convém demonstrar como a monocultura informática manifesta-se insidiosamente, naturalizando e universalizando seu conjunto de práticas e valores, relacionados à lógica informática. Tomaremos como exemplo um dos elementos centrais dessa lógica que tem se expandido cada vez mais, abarcando novas esferas do comportamento humano. Trata-se da idéia de “interatividade”.

Não será objetivo deste texto retomar a genealogia da noção de interatividade, uma vez que outros o fizeram (Primo, 2007; Monteiro, 2006; Trivinho, 2007; Sfez, 1994). Embora o termo suscite muitos questionamentos, é no exíguo espaço consensual formado entre múltiplas abordagens que propomos fazer incidir nossa análise: seja

o que for, a idéia de interatividade pressupõe uma troca simbólica mediada por um objeto técnico³, normalmente (mas não exclusivamente) um computador.

Parte dos problemas envolvidos na construção de um conceito de interatividade deve-se ao fato de que os usos deste termo ampliaram-se sobremaneira, incidindo sobre “relações” imprevistas. Qualquer objeto técnico que reaja a uma ação humana passou a se considerar “interativo”, seja um tênis que se adapta ao modo como o indivíduo caminha ou um aparelho de barbear que acompanha as curvas do rosto. A interatividade, como ressalta Sfez (1994) é um argumento publicitário mais do que um conceito, mas vamos nos ater à interatividade no âmbito das tecnologias digitais, no qual a presença constante do elemento técnico materializa-se nas relações mediadas por um computador.

Alex Primo (2007), na sua tentativa de retirar a discussão sobre interatividade dos parâmetros meramente técnicos (nas quais ela surge como uma característica dos *meios*, ou seja, como uma propriedade das tecnologias digitais), propõe que o fenômeno seja compreendido tendo como modelo o *diálogo interpessoal*. Assim, segundo Primo, seria interessante marcar uma diferenciação entre tipos de interatividade possíveis. O computador possui a capacidade de “responder” às ações humanas de acordo com uma programação prévia (capacidade que se relaciona ao que o autor denomina “interação reativa”), mas também pode funcionar como mediador para a interação entre seres humanos (na modalidade denominada “interação mútua”).

Na modalidade “reativa” é evidente que o computador restrinja sobremaneira as possibilidades da troca, uma vez que todas as respostas da máquina foram previstas e programadas e qualquer “imprevisto” implica o travamento ou a falha. No entanto é necessário

3. A troca simbólica não-mediada pertence ao universo da conversação, dos relacionamentos humanos, do “mundo vivido”. A idéia de interatividade surge para dar conta exatamente deste outro não-humano com o qual passamos a nos relacionar.

ressaltar que mesmo na modalidade mútua, o computador não é transparente, ou seja, não é um meio neutro capaz de não interferir no “diálogo” travado entre os seres humanos que o utilizam. Entendemos que independentemente da forma desta interação (reativa ou mútua), o conteúdo das trocas simbólicas efetivas é sempre moldado (ou largamente induzido) pelas possibilidades intrínsecas ao objeto computador. Mesmo quando falamos de uma relação homem-homem, a mediação do equipamento informático termina por criar condições favoráveis ao compartilhamento de certos conteúdos e não de outros. A interface tenta, de alguma forma, remediar essa limitação na medida do possível. E o caso, por exemplo, dos *emoticons*, elementos gráficos adicionados ao texto para revelar o estado de espírito com que o texto deve ser interpretado, substituindo o gestual e a entonação que cumpririam essa função em um encontro pessoal.

Além disso, as condições concretas e socialmente determinadas do uso do computador também favorecem certos tipos de interação em detrimento de outros. No caso do texto, há, por exemplo, uma tendência observável a redação telegráfica, já que pressupõe-se que textos longos, lido no monitor, se tornam mais cansativos. Em geral, a percepção e que se tem menos paciência para ler no computador do que no papel.

Podemos admitir, portanto, que a interação, por mais complexa que possa parecer, explora apenas certas dimensões tecnicamente determinadas, no sentido de que elementos constituintes de outras lógicas não-mediadas pelo computador não encontram resguardo nas possibilidades de interação fornecidas pelo computador.⁴ A interatividade possui uma gramática e uma economia próprias, sendo adequada para certos procedimentos e não para outros.

Esses procedimentos, ao transbordarem do universo propriamente informacional e se transformarem em “valor” para as

4. Outros objetos e tecnologias também o fazem: o telefone, por exemplo, implica uma redução do contato pessoal à sua dimensão sonora.

práticas culturais, tornam-se constituintes da monocultura informática e, ao mesmo tempo, “sintomas” de sua vigência. A interatividade naturaliza, legitima e valoriza positivamente o computador como intermediário das relações humanas, desqualificando (mas não eliminando) práticas culturais que não sejam compatíveis com os seus requisitos técnicos. Por isso funciona como argumento de venda: por trás da noção imprecisa de interatividade desvenda-se a *máquina como valor*. A interatividade é “desejável” porque o relacionamento com e pelo objeto técnico é considerado “superior” ao relacionamento mediado por outras tecnologias ou simplesmente não-mediado. Quando, por exemplo, o movimento pela inclusão digital pleiteia que todos tenham acesso às redes, estão, na verdade, instituindo o computador como padrão desejável de comportamento. Qualquer um que esteja fora das redes telemáticas é imediatamente identificado como o “excluído” e passa a ser objeto de uma política corretiva: é necessário resgatá-lo de uma posição em que seus saberes e valores não são considerados válidos para inseri-lo, ainda que de maneira subalterna,⁵ no padrão único da monocultura digital. Esses saberes e valores anteriores são considerados impróprios, ou, na expressão de Shiva (2002, p. 36), uma “erva daninha” que deve ser extirpada.

6. Monocultura e capitalismo

Podemos entender, desta forma, como o capitalismo contemporâneo e o processo de acumulação flexível que veio a substituir a rigidez do industrialismo fordista não se opõe à lógica da monocultura, em que pese a aparência de diversidade e a fragmentação produzidas. Subsiste e, talvez, radicaliza-se a tendência à monocultura, na medida em que a informática “engole” fatias cada vez maiores das práticas culturais, já tendo se tornado o padrão global do setor produtivo. É isso o que caracteriza a monocultura informática: o fato de que procedimentos instrumentais ligados à manipulação

5. Sobre a inclusão subalterna veja-se CAZELOTO, 2007.

dos computadores tenham se tornado um elemento central na produção e transmissão da cultura humana, servindo como padrão de comparação para o conjunto das atividades.

A monocultura informática uma das formas pelas quais o capitalismo contemporâneo se legitima e atua na construção das subjetividades, realizando aquilo que Negri e Hardt (2003) (inspirados em Foucault) denominam produção “biopolítica”, ou seja, a gestão dos comportamentos humanos com vistas a atender às demandas de reprodução do próprio capitalismo. Isso porque o computador, fonte de onde emana a monocultura informática, não é uma máquina política e economicamente neutra, mas o epicentro das transformações que o capitalismo vem sofrendo, de maneira mais acentuada, desde o último quartel do século XX.⁶

O capitalismo contemporâneo depende do computador não apenas como ferramenta de produção, mas como intermediário e depositário da cultura e das relações humanas. Em sua necessidade estrutural de expansão, a diversidade e a fragmentação experimentadas convivem com a padronização “de fundo”, da qual resulta a monocultura informática.

Bibliografia

CAZELOTO, Edilson. *A inclusão digital e a reprodução do capitalismo contemporâneo*. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica). Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica. São Paulo: 2007.

_____. “A velocidade necessária”. In: FERRARI, Pollyana (org.). *Hipertexto, hipermídia*. As novas ferramentas da comunicação digital. São Paulo: Contexto, 2007a.

6. Já apontamos, em outra ocasião, como o computador é uma máquina intimamente relacionada às necessidades de aceleração contínua (e, portanto, de defasagem e obsolescência) típicas de um modo de produção pós-fordista. Veja-se CAZELOTO, 2007a

- HARVEY, David. *A condição pós-moderna*. São Paulo: Loyola, 2006.
- JAMBEIRO, Othon. “Condicionantes para uma política de inclusão digital no Brasil”. In: BRITTOS, Valério; JAMBEIRO, Othon; BENEVENUTO JR., Álvaro. (org.). *Comunicação, hegemonia e contra-hegemonia*. Salvador: EDUFBA, 2005.
- LYOTARD, Jean-François. *O pós-moderno*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.
- MONTEIRO, Márcio Wariss. *A falácia da interatividade: crítica das práticas glocais na cibercultura*. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica). Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica. São Paulo: 2006.
- MOSSEBERGER, Karen; TOLBERT, Caroline J.; STANSBURY, Mary. *Virtual inequality*. Beyond the digital divide. Washington: Georgetown University Press, 2003.
- NEGRI, Antonio; HARDT, Michael. *Império*. Trad. Berilo Vargas. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- PRIMO, Alex. *Interação mediada por computador*. Porto Alegre: Sulina, 2007.
- SFEZ, Lucien. *Crítica da comunicação*. Trad. Maria Stela Gonçalves e Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Loyola, 1994.
- SHIVA, Vandana. *Monoculturas da mente*. São Paulo: Gaia, 2002.
- SIMONDON, Gilbert. *Du mode d’existence des objets techniques*. Paris: Aubier, 1989.
- TRIVINHO, Eugênio. *A dromocracia cibercultural*. Lógica da vida humana na civilização mediática avançada. São Paulo: Paulus, 2007.

Música e disco no Brasil: A Trajetória de André Midani

EDUARDO VICENTE

ECA-USP

Resumo

Esse artigo tem por objetivo apresentar a trajetória profissional de André Midani, provavelmente o mais importante executivo da história da indústria fonográfica no Brasil. Nascido na Síria, Midani chegou ao Brasil nos anos 50, ingressando imediatamente na indústria. Sua trajetória, desenvolvida especialmente nas gravadoras Odeon (EMI), Phillips/Polygram (Universal Music) e Warner, está profundamente ligadas a importantes movimentos da música popular brasileira como a Bossa Nova, o Tropicalismo, a Brazilian Black Music e o Rock Brasileiros dos anos 80. Além disso, o modelo de atuação empregado por Midani – baseado, segundo suas palavras, na promoção do artista e não da música – pode oferecer um interessante contraponto para a discussão do cenário atual e da crise que parece atingir globalmente a indústria do disco.

Palavras-chave

André Midani, música, músicos.

Abstract

This paper presents the professional trajectory of André Midani, a man who probably is the most important manager in the history of Brazil's phonographic industry. Midani was born in Syria and during the 1950 decade came to Brazil, where he immediately started on the music industry. His story is deeply connected to important Brazilian Popular Music movements such as Bossa Nova, Tropicalismo, Brazilian Black Music and the 1980's Brazilian Rock, styles whose was mainly developed inside the record labels Odeon (EMI), Philips/Polygram (Universal Music) and Warner. In parallel, the observation of the administrative model Midani has employed, according to his own words based on the promotion of the musician and not the music, can offer an interesting contrast for discussing the today's scenario and the crises of phonographic industry worldwide.

Keywords

André Midani, music, musicians.

Introdução

Equipamentos de gravação e reprodução de áudio são comercializados desde a década de 1880 e a audição de música gravada é, certamente, responsável pela formação da memória musical da quase totalidade dos indivíduos nascidos nos últimos 80 ou 90 anos. Essa presença hegemônica da música industrializada talvez nos leve a esquecer que, ao falar sobre a música popular de um certo período ou sobre o que muitos consideram como a pobreza estética e intelectual da música atual, não estamos falando sobre toda a produção musical existente, mas sobre aquela que empresas ou indivíduos decidiram, em algum momento, registrar em algum formato, distribuir e divulgar por diferentes meios.

Assim, quando refletimos sobre a riqueza e sofisticação da música desenvolvida no Brasil, notadamente ao longo das décadas de 60 e 70, por exemplo, talvez valha a pena atentar para a importância dos executivos e produtores envolvidos nessa atividade, num momento em que o satisfatório retorno financeiro, aliado à precariedade dos meios de produção e dos conhecimentos mercadológicos, talvez possibilitasse uma atuação mais marcante desses profissionais, capaz de imprimir sua marca pessoal às empresas que comandavam.

Dentre essas figuras, André Midani é, sem dúvida, um dos nomes de maior destaque, e não me parece possível discutir a história da indústria fonográfica brasileira sem considerar o papel que ele desempenhou a frente de empresas como Odeon (hoje EMI), Phillips/PolyGram (hoje Universal) e WEA (Warner).

Construí a narrativa que se segue a partir de entrevistas e matérias jornalísticas publicadas ao longo da carreira de Midani, de um artigo de sua autoria publicado recentemente, de uma entrevista em áudio disponibilizada na Internet e de um depoimento pessoal, que me foi generosamente concedida em fevereiro de 2007. O presente texto é parte de uma pesquisa mais ampla sobre a memória oral da indústria fonográfica brasileira que estou realizando, enquanto professor do CTR/ECA/USP,¹ com o apoio financeiro da FAPESP (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo).

O início da carreira

Haidar Midani nasceu na Síria, em 1932. Seu pai era membro de uma família tradicional daquele país e, sua mãe, uma francesa de origem judia. Ambos haviam se conhecido na França, durante a universidade, e decidiram – para evitar qualquer discussão sobre opção religiosa entre as duas famílias – batizar o filho no catolicismo. Sua permanência na Síria foi curta: seus pais se separaram quando tinha onze meses de idade e ele foi levado para a França pela sua mãe, onde viveu em Paris e na Normandia²

Mais tarde, ele assumiu o nome “Andre” como forma de ocultar sua origem Síria.

Seu interesse pela música começou aos 12 anos de idade, com o jazz dixieland. Ele também ficou fortemente impressionado, por essa mesma época, ao ver pela primeira vez um gramofone. Conforme suas lembranças, o impacto desse primeiro contato foi tão forte que ele chegou a dizer, naquele momento, que um dia iria trabalhar naquela atividade, produzindo discos³. Midani começou a tocar bateria pouco tempo depois e, entre os 17 e os 19 anos, chegou

1. Departamento de Cinema, Rádio e TV da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

2. A família residia na Normandia durante o Dia D e teve sua casa destruída durante os combates de 06 de junho.

3. Conforme depoimento concedido ao autor em fev/2007.

a se apresentar em casas noturnas com certa frequência e, em pelo menos uma ocasião, acompanhou Sidney Bechet, substituindo o baterista oficial da banda⁴.

Mas André não tem lembranças tão felizes do período:

Eu era um péssimo músico... Aí, achei que a coisa mais próxima de ser músico era trabalhar em disco... Primeiro fui à Odeon de lá, porque a Pathé Marconi não tinha emprego. Fui à Ducretet Thompson, não tinha emprego. Aí, entrei na Decca, no estoque, para arrumar discos. Em um ano e meio eu estava na gravação.⁵

Apesar da afirmação acima, Midani parece não ter estado diretamente envolvido com o processo de gravação durante sua presença na Decca francesa, iniciada em 1951. Suas intervenções na produção, segundo o depoimento que me foi prestado, teriam se dado através das sugestões para a gravação de dois trabalhos (ou, como ele prefere descrever, através de “dois acidentes”). O primeiro e mais significativo, foi o do registro, por Fernandel, em 1954, de *Les Lettres de Mon Moulin*, de Alphonse Daudet. Midani ouviu pela primeira vez a interpretação do ator para *La Chevre de M. Seguin* (um dos textos da coletânea de Daudet) durante um sarau promovido por uma atriz da *Comedie Française*. Midani lembra-se de ter ficado encantado com a força do texto declamado, especialmente por tê-lo considerado enfadonho quando o lera na escola fundamental. Ele atribui o sucesso da gravação – ainda hoje disponível em CD – principalmente a essa presença do texto no currículo escolar, que seria a grande justificativa comercial para a sua produção. As gravações foram dirigidas por Claude Colombini.

Pouco depois ocorre o segundo “acidente”, quando Midani recebe a informação, fornecida por um membro de uma sociedade

4. O baterista era François “Moustache” Galipedes e sua banda era a *Claude Luter et Son Orchestre*, provavelmente o mais tradicional grupo de *dixieland* da França.

5. Midanimidanimidani, *O Pasquim - um ponto de vista carioca*, 25/02/1974.

de estudos da história militar francesa denominada *La Sabretache*, de que haviam sido encontradas partituras originais de marchas militares do exército de Napoleão. Novamente por sua sugestão, essas peças são gravadas pela Decca em EPs (45 rpm), recebendo o nome de *As Marchas Imperiais de Napoleão*.

De qualquer maneira, esses dois “acidentes” ajudam a evidenciar não apenas o interesse de Midani pela área de produção e sua capacidade de intuir nichos de mercado, como a própria disponibilidade da indústria – ao menos naquele momento – para a exploração dessas novas possibilidades.

Midani demite-se da Decca em 1954 e acaba se engajando, como produtor e vendedor de discos, numa expedição promovida pelo Ministério da Cultura Francês com a finalidade de registrar manifestações folclóricas musicais na África. Ele deveria vender discos de música francesa e, ao mesmo tempo, cuidar do registro da música local em um dos caminhões da expedição (que dispunha de um estúdio móvel). Planejada para durar sete meses, a viagem acabou interrompida por conta da instabilidade política em Camarões,⁶ onde todos os caminhões foram incendiados. Assim, Midani volta prematuramente à França com uma significativa indenização pela interrupção da viagem.

Era o início da Guerra da Argélia (1954-1962), e vários amigos e parentes de Midani estavam sendo convocados para a luta. Não desejando engajar-se numa guerra em que – segundo suas palavras – não acreditava, ainda mais considerando-se sua origem Síria, ele decide deixar a França o mais rápido possível, fugindo da convocação militar. A decisão de vir para o Brasil deu-se por exclusão: era um dos poucos países onde conseguiria entrar sem visto. Sua idéia era passar apenas alguns dias no país, do qual quase nada sabia, e depois seguir para a Argentina. Porém, quando o navio adentrou a Baía da Guanabara, no final de 1954, a beleza do cenário o comoveu e ele decidiu permanecer no Rio.

6. Os incidentes em Camarões ocorreram, muito provavelmente, em função da campanha pela independência e reunificação das áreas francesa e britânica promovida pelo Cameroon People's Union.

A chegada ao Brasil

Midani ingressa na indústria fonográfica quase imediatamente após sua chegada ao país, e de um modo bastante curioso. Procurando emprego, ele acaba contatando por telefone o escritório da Odeon.⁷ Como não fala português, tenta se comunicar em seu inglês precário com a secretária, que acredita tratar-se de um enviado europeu da gravadora em visita ao país. Por conta disso, é recebido pelo presidente da gravadora já no dia seguinte! De qualquer forma, após o mal-entendido ser esclarecido, Midani acaba contratado como gerente de produto do selo Capitol, recém adquirido pela Odeon. Para André, essa foi uma sorte formidável pois o Brasil, na sua visão, era um país muito isolado culturalmente, mesmo quando comparado a vizinhos como Argentina e Chile. Por isso, pouco se sabia aqui sobre artistas do selo como Stan Kenton, Frank Sinatra e Nat King Cole, que Midani, como grande apreciador de jazz, conhecia muito bem. Isso lhe garantiu sucesso na função e um bom início para a sua carreira no país.

Deixando de lado seu componente exótico, vale notar que a contratação de Midani se dá no momento em que, como observa Renato Ortiz (1994), o país vivia a constituição de um mercado consumidor que “sem se transformar em massa, define sociologicamente o potencial de expansão de atividades como o teatro, o cinema, a música e até mesmo a televisão... uma audiência específica, mas considerável, formada pelas camadas urbanas médias” (Ortiz: 1994, p. 102). É essa audiência que responderá pelo consumo de jazz e, logo depois, pelo de Bossa Nova. Assim, Midani chegava aqui já afinado com as vertentes que iriam demarcar, no campo da música popular, a grande efervescência brasileira dos anos seguintes. Em 1978, ao falar de sua participação no surgimento da Bossa Nova, Midani acaba por se referir a essa questão:

7. A gravadora Odeon, atualmente parte da EMI, instalou sua primeira fábrica no Brasil em 1913, numa associação com Frederico Figner, pioneiro da indústria fonográfica no país (Vicente, 2002: 309).

A participação que eu tive na Bossa Nova – e olha que não estou querendo dizer que fui responsável por nada – foi de certa maneira importante, porque eu tinha, naquela época, o dinheiro da promoção e da publicidade. Quando eu cheguei ao Brasil, uma coisa que me desagradava muito era ainda esse símbolo de vozeirão. Era ainda época da tradição da música de voz grande. Eu, francamente, nunca havia transado esse tipo de voz, porque na França já estávamos na época existencialista... Eu tinha o dinheiro e era uma das pouquíssimas pessoas dentro do meio que acreditava que esse estilo de música fosse vingar ou tivesse futuro.⁸

Aloysio de Oliveira que ocupou papel central não só nessa aproximação de Midani com a Bossa Nova, como também em toda a sua atuação posterior dentro da indústria. Aloysio⁹ chegou à Odeon um pouco depois de Midani, em 1956, e a indentificação entre ambos foi imediata. Como Aloysio assumiu a função de diretor artístico e Midani passou a responder pela divulgação, ambos estabeleceram uma parceria estratégica, apoiando-se mutuamente. Para Midani, sua ligação com Aloysio deveu-se também ao fato de que, considerando a origem européia de Midani e a vasta experiência de Aloysio nos EUA, “os dois eram estrangeiros dentro de uma estrutura brasileira muito obsoleta”.¹⁰ Assim, enquanto Aloysio apresentava a Midani artistas de sua geração como Dorival Caymmi, Fernando Lobo e Antonio Maria, entre outros, além de nomes fundamentais da Bossa Nova como Tom Jobim e João Gilberto, Midani, por seu lado, fortalecia os projetos de Aloysio com verbas de seu departamento. Foi esse o caso, por exemplo, quando da contratação de João Gilberto e do lançamento de seu disco 78 RPM com as faixas *Chega de Saudade*

8. Midanimidanimidani, op. cit.

9. Aloysio fora integrante do Bando da Lua e esteve nos EUA, acompanhando Carmen Miranda, desde sua chegada, em 1939, até a morte em 1955.

10. Depoimento concedido ao autor, op. cit.

(Tom Jobim/Vinícius de Moraes) e *Bim Bom* (João Gilberto), em agosto de 1958.

Posteriormente, Midani assumiria também a responsabilidade pelas capas dos discos da gravadora. Ele “achava que as capas estavam muito feias naquela época”¹¹ e, para sua produção, acabou contratando profissionais como o designer César Vilela e o fotógrafo Chico Pereira, que iriam acabar mundialmente conhecidos pelos trabalhos realizados posteriormente para o selo Elenco, de Aloysio de Oliveira. Chico Pereira acabou ainda por auxiliar Midani em seu processo de socialização no Rio de Janeiro, introduzindo-o a um grupo de artistas do qual faziam parte Roberto Menescal, Nara Leão e Ronaldo Bôscoli, entre outros. Para a produção das capas dos discos Midani contrataria, ainda, Otto Stupakoff, que viria a se tornar o pioneiro na fotografia de moda no país.¹² Sempre segundo Midani, Stupakoff acabava de retornar ao país depois de seus estudos em Los Angeles. Tinha por volta de 23 anos e se encontrava em dificuldades financeiras por não conseguir trabalho junto às agências de publicidade.

A Odeon, através de Midani, desenvolveu várias ações promocionais de apoio à Bossa Nova, com destaques para o show da Faculdade de Arquitetura,¹³ para a produção de um jornal especializado em notícias musicais e para o que Midani aponta como os primeiros anúncios publicitários de música brasileira na imprensa¹⁴.

Mas, apesar de tudo isso, a Bossa Nova não era bem recebida pela conservadora direção da Odeon,¹⁵ que preferia investir em um

11. Idem, *ibidem*.

12. Sempre segundo Midani, Stupakoff acabava de retornar ao país depois de seus estudos em Los Angeles. Tinha por volta de 23 anos e se encontrava em dificuldades financeiras por não conseguir trabalho junto às agências de publicidade.

13. O show aconteceu em 20 de maio de 1960 e se chamou “A noite do amor, do sorriso e a flor”, sendo considerado o primeiro grande evento de Bossa Nova realizado no país.

14. Midanimidanimidani, *op. cit.*

15. Os confrontos mais sérios parecem ter sido com Henri Jessen que era, na ocasião, assistente de Bill Morris, presidente da Odeon. Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira: http://www.dicionariompb.com.br/verbete.asp?tabela=T_FORM_B&nome=Andr%E9+Midani

artista como Ary Barroso, de maior apelo popular, do que em Tom Jobim, que possuía poucas músicas de sucesso. Em virtude desses confrontos, Aloysio deixa a Odeon em 1960, indo para a Phillips. Midani se afasta pouco tempo depois.

É interessante observar que o caráter de confronto com a tradição musical estabelecida, proposto pela Bossa Nova, acaba por envolver também os executivos das empresas. Midani estava sintonizado com um público mais jovem, ao qual a Bossa Nova se dirigia, e que não era, naquele momento, o público visado pela Odeon (ou pela indústria fonográfica brasileira como um todo). Entendo que a opção por esse público só se daria a partir da consolidação da televisão como meio de divulgação musical, especialmente através dos festivais de música da década seguinte, quando a influência da Bossa Nova iria mobilizar toda uma nova geração de criadores.

Após a saída da Odeon, Aloysio e Midani seguem trajetórias um tanto diferentes. Aloysio ingressa imediatamente na Phillips e, ao deixar essa empresa, em 1962, funda a gravadora Elenco, através da qual produz e lança, entre 1963 e 1967, mais de 60 discos “com a participação dos maiores nomes da Bossa Nova” (Zan: 1998, p. 67). A empresa, no entanto, nunca se consolidou e acabou adquirida pela própria Phillips já em 1967 (Idem, p. 68/69). Midani ficaria alguns anos afastado das grandes gravadoras e também criaria sua própria empresa, mas com preocupações bem diferentes das de Aloysio.

A Imperial Discos e a Capitol Mexicana

O projeto independente de Midani chamava-se Imperial Discos. Para o início das atividades, ele utilizou o dinheiro que recebeu pela rescisão de seu contrato com a Odeon: aproximadamente 30 mil dólares. Com essa verba, ele conseguiu gravar por volta de 12 discos “de dança, bolero, tango valsa, aquele negócio todo...”¹⁶. Utilizando uma prática que depois se tornaria comum no país, muitas das

16. Midanimidanimidani, op. cit.

orquestras e artistas gravaram com pseudônimos que sugeriam uma origem estrangeira¹⁷ e Midani iniciou um sistema de vendas de porta em porta nas cidades do Rio e de São Paulo:

O Chiquinho gravou um disco lá. Eu me lembro que nos primeiros arranjos – o nome dele era Chiquinho de Moraes – a orquestra saía como Frank Moraes. Tínhamos o Pattané, a orquestra saía como não sei o quê do Caribe. Não me lembro. Pra mim foi uma flagelação muito grande gravar esse negócio. Eu nunca tinha encarado a música sob esse aspecto. Acontece que eu estava querendo provar que os caras não iam conseguir estrear minha vida. Então, começamos a vender. Duzentos e cinqüenta vendedores de porta em porta aqui no Rio e uns duzentos em São Paulo... Eu achei que ia dar certo, mas não achei que ia ficar muito tempo nesse negócio. Então me chamaram para fazer na Argentina, no Peru, no México, na Venezuela....¹⁸

Apesar do sucesso financeiro da empreitada, as lembranças de Midani sobre o período não são muito generosas: “a pior classe, a ralé dos vendedores, é o vendedor de porta em porta. E eu dando curso de vendas, vendendo de porta em porta, coisa que eu nunca tinha feito. Um troço horroroso”¹⁹. Apesar disso, Midani atribui ao projeto o mérito de ter lhe possibilitado “conseguir gravar bateria como se deveria gravar”, com um som mais próximo dos padrões internacionais de captação desse instrumento.²⁰

17. Midani afirma em seu depoimento que “gravava todo mundo com outro nome e todo mundo se divertia bastante”. De qualquer forma, essa tendência a mimetizar produções estrangeiras – que talvez fosse facilitada pelo isolamento do país a que Midani se referiu – iria alcançar seu auge na década seguinte através de diversos cantores e bandas “pseudo-internacionais” como Morris Albert, Light Reflexion, Mark Davis (Fábio Jr.) e Michael Sullivan, entre outros.

18. Depoimento concedido ao autor, op. cit.

19. Midanimidanimidani, op. cit.

20. Depoimento concedido ao autor, op. cit.

Apesar da obstinação com que Midani busca distanciar o projeto da Imperial Discos de seus valores artísticos e pessoais, fica evidente a atitude pragmática com que ele encarou a nova empreitada, além de sua capacidade, já citada aqui, para detectar e explorar novos nichos de consumo.

Essas qualidades certamente foram determinantes para o seu retorno a uma grande gravadora, que ocorreu em 1964 na forma de um convite para implantar a Capitol no México. A empresa estava sendo criada numa associação entre a Capitol norte-americana e o grupo mexicano de comunicações Televisa. Ele viveria então sua primeira experiência profissional como executivo de uma grande gravadora, responsável pela contratação do elenco e pelo direcionamento artístico da empresa. Para Midani, que ficaria quatro anos no México, o país vivia um momento semelhante ao que ele experimentara anteriormente no Brasil, ou seja, a presença dominante de uma música tradicional diante de uma crescente demanda por uma produção mais alinhada com o mercado jovem. Para atendê-la, Midani buscaria a receita que iria acompanhá-lo por muito tempo: desenvolver um casting de artistas locais, gravando músicas feitas por jovens para um público jovem. E naquele momento, no México, o referencial internacional para a produção dessa música era o rock.

Para Midani, o rock que se fazia no México naquele momento era uma música ingênua e “muito copiada dos brancos norte-americanos”.²¹ Sua busca por uma música mais “encorpada”, que refletisse melhor a miscigenação étnica e cultural do México, acabou por levá-lo a Tijuana:

Tijuana, naquela época era uma cidade muito especial: era muito pequena, tinha um enorme hipódromo..., alguns cassinos de terceira e uma rua onde praticamente só havia bares e bordéis. Íamos em um bar após o outro e, em um deles, encontramos um grupo de índios magros, altos... que cantavam em inglês e espanhol. Trouxemos o grupo,

21. Idem, *ibidem*

*Los Yaki, para a cidade do México, gravamos e imediatamente foi um enorme sucesso.*²²

O período de Midani no México possibilitou ainda sua maior aproximação com o meio televisivo. O projeto mais importante, nesse sentido, parece ter sido o de produzir a trilha sonora original de uma novela da Rede Televisiva. Tratava-se do folhetim *El Derecho de Nacer*, radionovela escrita na década de 1940 pelo cubano Félix Caignet²³. A novela estava recebendo uma nova adaptação televisiva, num projeto que incluía também a produção de um longa-metragem (Tito Davison, 1966) e de uma publicação comemorativa (provavelmente uma foto-novela). Essa experiência, como veremos mais adiante, será bem aproveitada por Midani quando de seu retorno ao Brasil.

Phillips/PolyGram

Midani volta ao Brasil, em 1968, para assumir a presidência Phillips.²⁴ A gravadora não se encontrava num bom momento e a incumbência do novo executivo era torná-la lucrativa em três anos ou ela seria fechada.²⁵ Ao chegar, Midani se depara com uma empresa que tinha, segundo se lembra, aproximadamente 150 artistas sob contrato. Sua primeira função foi a de reduzir esse cast para algo em torno de 50 nomes.²⁶ Midani encarou esse processo de “limpeza”

22. Idem, *ibidem*. Pode ser relacionada à atuação de Midani a contratação de pelo menos duas outras bandas de rock pela Capitol mexicana: *Los Profetas* (de Abraham Laboriel) e *Los Jets* <http://rockenmexico2.tripod.com/id22.html>.

23. *Direito de Nascer* foi apresentada também no Brasil e obteve enorme sucesso tanto no rádio quanto na TV (nas décadas de 1950 e 1960, respectivamente).

24. No Brasil, os negócios musicais da Phillips foram iniciados em 1960 através da aquisição da CBD – Cia Brasileira de Discos²⁵. Em 1971 seu nome é modificado para Cia Brasileira de Discos Phonogram e, em 1978, assume a denominação PolyGram (Vicente, 2002: 309). Em 1998 a gravadora foi vendida pela Phillips, tornando-se o cerne da Universal Music

25. Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira, *op.cit.*

26. Idem, *ibidem*.

com naturalidade pois, segundo ele, significava liberar a energia necessária para cuidar dos artistas realmente importantes da gravadora: “tinha um sentido evidentemente dramático, mas tinha um sentido regenerador, em poder dar a Elis o que ela merecia, a Caetano, a Gal...”²⁷. E através desse processo de escuta e seleção, Midani se encontra “...com a Tropicália, que estava lá, ainda não desenhada, perdida no meio de 150 artistas”²⁸ e “era óbvio que iria ser uma coisa importante”.²⁹

O envolvimento de Midani foi imediato e sua participação no Tropicalismo seria apontada por ele, em 1984, como o momento mais marcante de sua passagem pela indústria.³⁰ Quando de sua chegada à Phillips, já eram contratados da gravadora – além dos já citados Elis Regina, Gal Costa e Caetano Veloso – Gilberto Gil, Mutantes, Nara Leão e Jair Rodrigues, entre outros.³¹ Midani começou, então, a contratar artistas vinculados ao Tropicalismo, como Bethânia, e a toda a nova cena da música popular que então se constituía. Durante o período em que esteve à frente da gravadora, foi responsável pelo lançamento de Rita Lee em carreira solo e pela contratação de nomes como Chico Buarque, Erasmo Carlos, Wilson Simonal, Ivan Lins, Jorge Ben, Tim Maia, MPB4 e Raul Seixas, entre outros, além de artistas ligados a segmentos mais populares como Evaldo Braga e Odair José.³²

Apesar do sucesso que alcançaria na nova função, o fato é que o retorno de Midani ao Brasil não se deu sem sobressaltos. Inicialmente, a própria relação de Midani com Aloysio de Oliveira, seu antigo mentor, passou por momentos difíceis. Aloysio esperava que, agora na presidência de uma grande gravadora,³³ Midani voltasse

27. Depoimento concedido ao autor, op. cit.

28. Produtor musical sírio-francês André Midani fala de seu papel na MPB, *Folha de São Paulo*, 28/12/2001

29. Depoimento concedido ao autor, op. cit.

30. Midani, da WEA, aposta na renovação, *O Globo*, 07/10/1984.

31. Depoimento concedido ao auto, op. cit.

32. Esses artistas eram lançados através do selo Polydor, enquanto os nomes vinculados à MPB eram lançados através do selo Phillips.

33. Que havia, inclusive, adquirido o selo Elenco através de Alain Troussat, antecessor de Midani.

a se envolver mais intensamente com a Bossa Nova, o que não ocorreu. De qualquer forma, “esses atritos foram desaparecendo quando se verificou que eu continuava trabalhando com João Gilberto, Vinícius de Moraes, Elis Regina e que contratei Menescal como diretor artístico”.³⁴

Mas, considerando-se o momento político que vivia o Brasil³⁵, seria desse campo que viriam, evidentemente, as maiores atribulações do novo diretor. Por um lado, Midani enfrentava resistências porque, como afirmava, “representava um capital estrangeiro e era um estrangeiro”.³⁶ Nesse campo, o incidente mais marcante foi o texto produzido por Glauber Rocha para o *Jornal do Brasil* que o tachava como agente da CIA.³⁷

Já em relação ao Governo Militar os problemas foram consideravelmente maiores. Embora sem jamais ter assumido publicamente qualquer posicionamento político, Midani parece ter tido um papel ativo no apoio aos artistas da gravadora que foram perseguidos pelo regime, chegando a bancar a gravação de seus discos no exterior quando eles foram exilados, casos de Caetano e Gil (Inglaterra), ou se sentiram forçados a deixar o país, casos de Nara Leão (França) e Chico Buarque (Itália). Midani afirma ter sido obrigado a se submeter a freqüentes interrogatórios por suas ações pois “trazia de volta (ao país) um problema que estava lá fora”.³⁸

34. E-mail enviado ao autor em 16/02/2008.

35. O país vivia sob regime militar implantando a partir de um golpe ocorrido em 31 de março de 1964.

36. Depoimento concedido ao autor, op. cit.

37. Midas Midani, *Interview*, edição 136, março/1991.

38. Midani por trás das portas à prova de som, *O Estado de São Paulo*, 27/12/1988. Nessa mesma reportagem, Midani afirma ter contratado Wilson Simonal como uma concessão ao governo. Embora reconhecendo-o como “um homem de talento”, Midani alega que Simonal gozava da estima dos militares e, com sua presença na gravadora, Midani não iria “parecer tão engajado, só aparecendo na polícia quando dá bode”. Ainda segundo ele, a contratação enfrentou forte resistência por parte de outros artistas da gravadora (especialmente Chico Buarque). Em entrevista de 2001, Midani retornaria a esse tema, afirmando que “uma pessoa muito importante do governo militar, que não vou nomear, me pediu para contratar Wilson Simonal. Disse: ‘Se você quiser continuar como está, não pode ter só artistas que sejam contra o regime. Tem que ter alguém a favor, tem que contratar o Simonal’. Olhei aquilo com perplexidade, mas tive que contratar”, Produtor musical sírio-francês André Midani fala de seu papel na MPB, op. cit.

Em relação a Caetano e Gil, e falando do tipo de participação que tinha na produção artística de seus contratados, Midani relatava, em 1974, e de maneira ainda forçosamente velada, seu encontro com os dois compositores pouco antes de sua viagem para o exílio.³⁹

*Os meninos estavam lá completamente abatidos. Estavam na casa deles e não faziam nada. Então, eu me mandei para Salvador e encontrei com eles lá. Fiquei terrivelmente impressionado com aquela depressão deles e nós conversamos muito... Dali saíram os dois discos: o de Caetano, de capa branca, e o do Cristo, do Gil*⁴⁰

Em relação a Chico Buarque, Nelson Motta relata que, em 1969, ele se encontrava na Itália em situação econômica difícil quando

*...recebeu uma proposta de André Midani para sair da RGE e integrar a “seleção brasileira” da Phillips. E o melhor de tudo: com um adiantamento de 21 mil dólares. O produtor Manuel Barenbein voou para Roma com o contrato e só voltou para o Brasil com uma fita com Chico cantando as músicas do disco... Manuel encomendou os arranjos, gravou os playbacks com a orquestra no Rio e voltou para Roma, onde Chico gravou a voz no estúdio.*⁴¹

Além de atestar seu relacionamento próximo com contratados da gravadora, a participação de Midani nesses episódios me parece lançar luz sobre seu modo de atuação e sobre a própria situação da indústria no período. O ponto inicial é o de que, segundo

39. Caetano e Gil foram presos no final de 1968, poucos dias após a promulgação do AI-5, Ato Institucional n. 5, que iria reduzir drasticamente as liberdades políticas no país. Eles foram libertados em fevereiro do ano seguinte com a determinação de embarcarem para o exílio, sendo proibidos de realizarem shows no país ou qualquer outra manifestação pública.

40. Midanimidanimidani..., *O Pasquim*, op. cit. Os discos citados são foram lançados ainda em 1969 e trazem como títulos os nomes de seus autores.

41. Memórias da MPB – Chico no Exílio, *Revista Contigo*, 26/01/2006.

suas próprias palavras, ele possuía “uma liberdade total de atuação... sabendo que como executivo de empresa internacional... tinha um respaldo diante do governo”.⁴² Entendo que um importante fator a garantir essa “liberdade total” tenha sido a situação amplamente favorável que a indústria fonográfica vivia no país naquele momento. Dentro do processo de desenvolvimento e organização da indústria cultural que então se verificava, a produção de discos no país experimentou um ciclo de crescimento ininterrupto entre os anos de 1966 e 1979. Segundo dados da ABPD, Associação Brasileira dos Produtores de Discos, apenas no período em que Midani se manteve à frente da Phillips, entre 1968 e 1976, o salto da produção nacional de discos foi de 9.8 para 36.9 milhões de unidades.⁴³ Além disso, a indústria contava, desde 1967, com uma lei de incentivo que lhe facultava “abater do montante do Imposto de Circulação de Mercadorias os direitos comprovadamente pagos a autores e artistas domiciliados no país” (Idart, 1980: 118)⁴⁴. Assim, até os gastos gerados pela gravação dos discos dos artistas exilados acabavam cobertos pela isenção de impostos.

Mas mesmo diante desse quadro, acho que seria limitador atribuir a atitude de Midani exclusivamente à sua liberalidade em relação a artistas com quem tinha, seguramente, grandes afinidades artísticas e pessoais. Entendo que a sustentação desse elenco e a gravação desses discos enquadram-se perfeitamente na sua estratégia pessoal de atuação enquanto executivo da indústria, que se baseava na formação de um elenco consolidado junto a seu público numa situação onde, segundo o próprio Midani, o que se promovia era a imagem do artista e não a música que ele gravava. Em palestra proferida na ADVB (Associação dos Dirigentes de Vendas e Marketing do Brasil), em 1975, Midani discute essa questão:

Operar em cima da música ou em cima do artista? Se a companhia de discos escolher a música, ela acaba de

42. Depoimento fornecido ao autor, op. cit.

43. Dados fornecidos pela ABPD e utilizados em minha tese de doutorado (Vicente, 2002: 293).

44. As gravações beneficiadas recebiam o selo “Disco é Cultura”.

*entrar em uma mesa de pôquer. Quando ganhar, vai ganhar muito, mas até ganhar... tudo pode acontecer. Se, por outro lado, a indústria opera em cima do artista, ela parte para um artesanato onde a imagem de seu contratado é formada pouco a pouco. O retorno é menos veloz, mas provavelmente será mais duradouro”*⁴⁵

Assumindo esse segundo modelo, ele “analisava o artista, sacava se ia dar certo ou não e achava totalmente irrelevante analisar a música... existem discos de importantes artistas que eu lancei e nunca ouvi direito”⁴⁶. Nesse contexto, pode-se compreender a postura política do artista e até sua situação de exilado também como componentes dessa imagem, como elementos para a sua consolidação junto ao público. Não se pretende, aqui, um julgamento dessa estratégia, ou inferir quanto havia de construção nas imagens dos artistas. A questão é apontar para uma situação onde intencionalidade política, experimentação estética e considerações mercadológicas não se colocavam obrigatoriamente como forças antagônicas, estabelecendo uma convivência dentro da indústria do disco da qual Midani foi, sem dúvida, um dos principais artífices. Nesse quadro, as técnicas modernas de marketing não foram de forma alguma desprezadas e, no texto para a ADVB, dentro do subtítulo “Publicidade e Promoção”, Midani elenca entre as ações desenvolvidas por sua empresa tanto as gravações de seus artistas exilados e presos quanto o uso da “mídia da TV nas telenovelas para reavivar, num determinado momento, a carreira estabelecida de um artista, como por exemplo, Gal Costa e a personagem Gabriela”.⁴⁷

Ainda nos termos de sua relação com a TV e as telenovelas, seria importante mencionar a criação, por parte de Midani, Nelson Motta e dos irmãos Marcos e Paulo Sérgio Valle, da produtora

45. MIDANI, A. A Indústria da Loucura Humana, *Revista Mercado*, n. 35, julho - agosto/1975

46. Midani, por trás das portas à prova de som, *O Estado de São Paulo*, 27/12/1988

47. MIDANI, A. A Indústria da Loucura Humana, op. cit.

Aquarius. A empresa tinha a TV Globo como um de seus principais clientes e produziu para ela os temas de abertura de programas como Globinho, Globo Cor Especial e o tema de final de ano da emissora (*Um Novo Tempo*, utilizado até hoje).⁴⁸ Os irmãos Valle acabaram também produzindo as trilhas sonoras originais de séries infantis (Vila Sésamo e Sítio do Picapau Amarelo) e de novelas da emissora (como *Pigmalião 70*, em 1970, e *Ossos do Barão*, em 1973). Midani lançou a idéia das trilhas originais para novelas a partir de sua experiência no México e o projeto foi rapidamente aceito pela Rede Globo. Porém, apenas uns poucos trabalhos acabaram saindo pela Phillips, já que o próprio sucesso da empreitada fez com que a Globo não renovasse o contrato de parceria e criasse sua própria gravadora, a Som Livre, já em 1971.

Gostaria de retomar a questão da opção de Midani por trabalhar com o artista e não com a música. Sem que evidentemente possamos lhe atribuir esse mérito de forma exclusiva, é forçoso notar que a grande maioria dos artistas aqui citados mantém carreiras ativas até o presente e, de um modo geral, sem a utilização de recursos de revitalização como revivals, tributos, shows acústicos, encontros históricos, etc. Mas apesar desse sucesso, o próprio Midani acabou por reconhecer os limites da estratégia. Considerando a constante busca pelo mercado jovem que mobilizara sua atuação desde o início de sua carreira no país, Midani assinalava, em 1971, o descompasso do mercado brasileiro em relação ao cenário internacional já que, aqui, o consumidor típico de discos teria mais de 30 anos, enquanto no mercado mundial ele estava na faixa de 13 à 25. Em função disso, ocorria uma divisão etária no mercado, com os consumidores de mais de 25 anos comprando discos de música brasileira – preferencialmente LPs – e os jovens adquirindo música internacional na forma de compactos (Morelli, 1991: 67). Se considerarmos que, na tradição da indústria, as vendas de LPs estão relacionadas a artistas consolidados e as de compactos a músicas de sucesso (Vicente, 2002: 60), é forçoso

48. Nelson Motta promove encontro de Marcos Valle e convidados em SP, *Folha de São Paulo*, 16/08/2006.

notar que a estratégia de Midani para a Phillips, embora tenha alcançado grande sucesso comercial e importantes resultados artísticos, acabou não se mostrando eficaz para a conquista de um mercado efetivamente massificado.

Talvez o envelhecimento do cast da Phillips, aumentando ainda mais as dificuldades que Midani encontrava para atingir esse mercado jovem, tenha sido um dos fatores determinantes para a sua saída da empresa, ocorrida em 1976, com o objetivo de dirigir a instalação da WEA (Warner/Elektra/Atlantic) em solo brasileiro. Midani lembra que o convite surgiu de forma fortuita, durante um jantar com Neshui Ertegun, fundador da Atlantic, presidente do grupo e seu amigo de longa data.⁴⁹ À época, Midani alegou, como motivação para sua saída da Phillips, a “radical desafinação com os antigos padrões europeus, ‘pessoas ótimas, mas rígidas e conservadoras tanto pessoalmente quanto em termos econômicos’”.⁵⁰

Warner/Elektra/Atlantic

Mas talvez a desafinação não fosse apenas com os antigos padrões, já que diversas declarações de Midani, no período, acabaram atingindo de alguma maneira seus antigos contratados. A que teve maior reverberação foi, sem dúvida, a de que “o futuro da música brasileira está no rock”. Feita no momento de sua saída da Phillips, a afirmação provocou reações irritadas de nomes como Hermínio Belo de Carvalho, Albino Pinheiro, Fagner e Ivan Lins.⁵¹ Mas não se deve encará-la, necessariamente, como uma visão profética do que seria a explosão do rock brasileiro na década seguinte. Midani foi instado a explicar essa declaração em mais de uma ocasião e, em julho de 1976, afirmava que:

49. Eles haviam sido apresentados por Vinícius de Moraes, em Nova York, ainda durante a época da Bossa Nova, conf. depoimento prestado ao autor, op. cit.

50. A Minigravadora Warner e seu Voluntarioso Executivo Midani, *Jornal do Brasil*, 11/07/1976.

51. Um Chefão das Arábias, *Jornal do Brasil*, 01/12/1985

Fui mal compreendido quando falei isso. Primeiro, o que chamo de rock brasileiro é Gilberto Gil, Jorge Ben, Erasmo Carlos, Belchior, Caetano, Luis Melodia, Novos Baianos... posso estar esquecendo algum. Não acho, por exemplo, que o rock brasileiro seja a Rita Lee. Porque o que ela faz é receber uma informação de fora e ajeitar essa informação. Não é criar uma informação de dentro a partir de dados de fora. A segunda coisa que eu quis mostrar às pessoas, é que o rock sofre agora o mesmo preconceito que recebeu a Bossa Nova na época, de que eram vendidos aos americanos, de que eram músicos de jazz.⁵²

Mas junto à justificativa, Midani afirmava na mesma reportagem que, em sua nova gravadora, haveriam

...no máximo uns seis contratados nacionais, na faixa dos 30 anos para baixo, compositores que cantem suas próprias músicas... sem preconceito de gêneros ou faixas de público... conscientes de que o disco é um meio moderno e agressivo. Artistas que saibam administrar suas próprias carreiras com noção exata, como João Bosco. Não tenho disposição de querer entender um artesão que recusa e não quer mostrar sua própria estátua.⁵³

Não foram, é claro, apenas seis contratados. Essa afirmação “fazia parte de uma estratégia pessoal para transmitir a mensagem a certas pessoas. E a quem interessava chegou”.⁵⁴ Assim, embora num primeiro momento a gravadora tenha cuidado de explorar melhor seu catálogo internacional (representado anteriormente no Brasil pela gravadora Continental) e seu primeiro lançamento nacional tenha

52. A Minigravadora Warner e seu Voluntarioso Executivo Midani, op. cit.

53. Idem, ibidem.

54. O Mundo do Disco Segundo Midani, Um Executivo Fora da Rotina, *Folha de São Paulo*, 30/10/1976.

sido o álbum “Urubu”, de Tom Jobim, gravado nos EUA e negociado previamente com a Warner norte-americana, o elenco nacional foi logo ampliado. E se no ano de 1976 apenas as contratações de Belchior e da estreante Marina foram anunciadas,⁵⁵ em dezembro de 1977 a gravadora já reunia nomes como Gilberto Gil, Ney Matogrosso, As Frenéticas, Raul Seixas, Cor do Som, Banda Black Rio, Ednardo, Guilherme Arantes, Zezé Motta, Jorge Mello, Carlos Dafé e Candeia, além de João Gilberto, Hermeto Paschoal, Eumir Deodato, Airto Moreira e Flora Purim.⁵⁶ Pouco depois, chegaram Novos Baianos, com os trabalhos solo de Pepeu Gomes e Baby Consuelo, Paulinho da Viola, Tim Maia, Oswaldo Montenegro e Guilherme Arantes, entre outros.

De qualquer forma, acredito que essas e outras declarações de Midani demonstram que sua passagem para a Warner determinou uma mudança em sua relação com a mídia, onde a prudência e contenção que haviam caracterizado suas aparições anteriores parecem ter sido deixadas de lado. A impressão que fica é de que Midani buscou a afirmação de uma identidade diferenciada para a empresa tanto através do fortalecimento de sua própria imagem quanto da construção de um discurso próximo daquele que caracterizaria os selos independentes que surgiriam por aqui a partir de 1977. Assim, podem ser pinçados dos títulos e textos de diferentes artigos expressões como “A Mini gravadora Warner e seu Voluntarioso Executivo Midani” e “a menor gravadora em ação no país” (ambas no *Jornal do Brasil*), “uma companhia sem patrão” (*Aqui São Paulo*), “um executivo fora da rotina” (*Folha de São Paulo*), etc.

Mas a polêmica mais importante desse seu início com a Warner foi certamente aquela suscitada pelas suas declarações em favor da Black Music, que foram acompanhadas pela contratação de artistas como Carlos Daffé, Banda Black Rio e Tim Maia. Midani

55. Os Filhos da WEA, *Aqui São Paulo*, 30/09/1976. Porém, o primeiro disco de Marina só seria lançado em 1979.

56. Cantor Nacional Dá Mais Lucro às Multis, *Folha de São Paulo*, 25/12/1977. Alguns desses últimos nomes já eram, muito provavelmente, contratados da Warner internacional.

considera, no depoimento que me foi prestado, que sua ligação com a Black Music teve dois momentos distintos. No primeiro deles, ainda na Phillips, ele se limitou à contratação de artistas como Tim Maia, que parece ter sido o primeiro nome do segmento no país, Hildon e Cassiano. Já na Warner, seu contato com uma cena black já mais organizada se deu a partir do convite de um jornalista da Revista Manchete para que ele fosse a um evento em um ginásio esportivo, na Zona Norte do Rio. Impressionado com a força do movimento, Midani começou a divulgá-lo junto a jornalistas do Rio e de São Paulo, além de contratar os artistas já citados. A defesa de Midani ao movimento, diante das críticas acerca de sua evidente influência norte-americana, foram bastante contundentes:

...quando o pobre do negro brasileiro tem a infelicidade de sair de sua favela para fazer outra coisa que não samba, depara-se com uma imprensa branca que diz que ele está perdendo sua negritude, que ele tem de continuar fazendo samba de morro. É bonito, mas ao mesmo tempo é o mesmo que dizer: fica na tua favela, vive na tua favela, dana-te na tua favela e morre na tua favela. Recusam a possibilidade dele existir em outra estrutura ou manifestação que não a conhecida⁵⁷

Como consequência, Midani acabou alvo de um abaixo-assinado que, enviado ao Ministério da Justiça, o apontava como recebedor de fundos do movimento black norte-americano que ele estaria “distribuindo nas favelas para provocar uma guerrilha urbana”.⁵⁸ Ainda que o episódio tenha sido particularmente assustador, considerando-se sua condição de estrangeiro que vivia num país sob

57. O mundo do disco segundo um executivo fora da rotina, *Folha de São Paulo*, 30/10/1976.

58. *Um chefão das arábias*, *Jornal do Brasil*, 01/12/1985. Segundo a reportagem, Hermínio Bello de Carvalho e Albino Pinheiro, seriam dois dos signatários do abaixo-assinado.

regime de exceção, ele acabou não tendo maiores repercussões para Midani.

Embora o início de atividades da Warner tenha sido bastante promissor e os álbuns de artistas como Belchior, Gilberto Gil, As Frenéticas, Guilherme Arantes e Oswaldo Montenegro, entre outros, tenham figurado nas paradas do Nopem do final da década de 1970, a empresa acabou engolfada pela grande crise que atingiu a indústria no início da década seguinte, acumulando pesadas perdas. Como conseqüência, a Warner brasileira quase faliu, vendo-se obrigada a abrir mão de sua estrutura de produção e a demitir 400 funcionários, transferindo “a fabricação, distribuição e cobrança para outra gravadora, a Odeon”.⁵⁹

Midani sentiu fortemente a crise e o fracasso, atribuindo-as à uma mudança no mercado que não conseguira detectar e que seria, para ele, a valorização da música em relação ao artista. Seus depoimentos sobre a época demonstram um forte abatimento e, também, o caminho pelo qual a crise foi superada:

Foi uma catástrofe. Eu era visto como um Midas da música, tudo o que eu via dava certo, e aí chegou o dia em que tudo o que eu via dava errado. Isso aconteceu porque o comportamento do mercado mudou. No período 1968/1977 o que fazia sucesso era o discurso do artista. O importante era o personagem e o que esse personagem falava. Quando chegou em 77, uma das grandes mudanças que começaram a se desenhar é que o personagem ficou relegado a um segundo plano diante da música. Aí eu vi que tinha passado anos sem olhar direito para a música, sem sacar se ela fazia sucesso ou não. Eu fiquei completamente desamparado. De uma posição de muita força eu passei a uma posição de muita fraqueza. Isso coincidiu com a entrada da Ariola no mercado, oferecendo um milhão de dólares naquela época

59. Midani, por trás das portas a prova de som, op. cit.

*para o Chico. Todos os contratos começaram a ser milionários, e eu nunca fui um homem de finanças. Junto a isso ainda houve a recessão de 1980-1982. Uma companhia de discos se consolida muito lentamente, porque ela depende de catálogo e, em três anos, nós ainda não tínhamos catálogo formado. Foi um momento doloroso para mim. Pensei que ia pirar, pensei em cair fora, mas não podia sair assim, por baixo. Comecei então a tentar entender a estratégia de marketing a partir da música, em vez de ser a partir do artista. Passei uns três anos estudando isso e tive a felicidade de ter ao meu lado o Liminha e o Peninha... Aí a companhia foi bem de novo.*⁶⁰

Esse novo momento da Warner e da carreira de Midani vincula-se à emergência do rock brasileiro dos anos 80. Em São Paulo, Peninha (Pena Schmidt), que trabalhara anteriormente na Continental, levou até a Warner o projeto de lançamento de compactos de novas bandas como Titãs, Ira!, Ultraje a Rigor e Magazine. Midani apoiou o projeto e os grupos lançaram, posteriormente, álbuns de grande vendagem. Já Liminha, produtor da Warner no Rio, participou das produções dos primeiros trabalhos de alguns nomes mais importantes da cena carioca como Lulu Santos e Kid Abelha.

O protagonismo desses jovens produtores junto ao rock dos anos 80 parece indicar que Midani começava a se afastar do contato direto com os artistas e com o trabalho de produção. Ao ser perguntado, ainda em 1976, se acumularia também na Warner a chefia comercial e a área artística, influenciando em carreiras como fizera anteriormente, Midani respondeu:

Devo reconhecer que o tempo vai passando e o meu distanciamento dos meninos que fazem música se torna cada vez maior. E cada vez maior é o perigo deles me

60. Midani Midani, Interview, ed. 136, março/1991.

*considerarem uma imagem paterna, com a qual a comunicação é difícil. O gap da idade para mim já é grande. Já não dá mais.*⁶¹

A partir da segunda metade da década de 80, Midani começa a ser cada vez mais requisitado por Ertegun para projetos internacionais da gravadora, afastando-se aos poucos da cena musical nacional. Seu período à frente da Warner brasileira se encerra definitivamente em 1990, quando ele se muda para Nova York “assumindo a função de Presidente da Warner para a América Latina e, depois, a função de Presidente da Warner Internacional”. Em relação a Warner, Midani

*...estabeleceu a companhia Latina nos Estados Unidos, consolidou a gravadora no México e na Argentina, instalou a companhia em países como Colômbia, Peru, Venezuela e Chile e fez parte do Conselho de Direção da gravadora na Itália e na Espanha. Tornou-se membro do Conselho Consultivo da gravadora em 2000..., membro do conselho da Federação Internacional dos Produtores de Discos (IFPI) e presidente da IFPI Latino-Americana.*⁶²

Após a sua aposentadoria, em 2002, Midani voltou a residir no Brasil. Logo a seguir – e a partir de uma sugestão de seu amigo o jornalista Zuenir Ventura – ele passa a colaborar com a ONG Viva Rio, coordenando o portal Viva Favela, que produz conteúdo para rádios comunitárias. A colaboração se estende até 2005. Entre suas premiações, vale mencionar sua eleição, pela Revista Billboard (1990), como uma das 90 pessoas mais importantes da indústria fonográfica mundial, e sua indicação, em 1999, como Personalidade do Ano pelo Midem Américas.

61. A Minigravadora Warner e seu Voluntarioso Executivo Midani, op. cit.

62. Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira, op. cit.

Conclusões

Entendo que o papel de Midani à frente da indústria teve várias significações importantes. Em primeiro lugar, considerando sua permanente busca pelo público jovem e sua sintonia com movimentos como a Bossa Nova e o Tropicalismo, ele representou um impulso de modernização num momento em que o crescimento do mercado fonográfico e a expansão de seu público – dentro de um quadro histórico, cultural e político bastante complexo – impunham novas demandas. Assim, num certo sentido, entendo que ele preparou a indústria para o seu encontro com toda uma geração de consumidores e de criadores, tornando-a apta, em relação a esses últimos, a interpretar melhor suas necessidades artísticas e potencialidade comercial.

Em segundo lugar, eu diria que Midani deu uma face à indústria. Sua considerável habilidade política parece ter permitido, como muitos dos textos jornalísticos aqui citados sugerem, um diálogo mais constante com a imprensa e a sociedade, personalizando a atividade do executivo. Sob esse aspecto, talvez seja válido perguntar se a presença de um rosto representativo, com um certa legitimidade política, intelectual e artística, não estaria fazendo falta no conturbado cenário da indústria atual.

Finalmente, devemos destacar o que Midani chama de opção entre promover a música e o artista. Sua forma de atuação, como vimos, baseou-se durante boa parte de sua carreira no investimento na imagem do artista e, como consequência, na consolidação de carreiras de longa duração. É evidente que Midani não tem a exclusividade nesse campo de atuação e que, como vimos nesse texto, ele também soube lançar mão de estratégias mais imediatistas ao longo de sua carreira (como nas atividades da Imperial Discos, por exemplo). Porém, mesmo considerando que a ênfase de muitos de seus depoimentos na idéia da promoção do artista seja, em alguma medida, uma estratégia de legitimação pessoal, isso não invalida a pertinência do debate: a ênfase na busca por vendas maciças e resultados imediatos, que tende a desconsiderar o processo de formação do artista e sua identificação mais duradoura com o público,

é o resultado da evolução “natural” da indústria, que teria superado a fase romântica simbolizada por Midani, ou um dos componentes de sua crise atual?

Talvez a sobrevivência de muitas das empresas hoje envolvidas com o mercado fonográfico venha a depender, em alguma medida, da resposta que conseguirão oferecer a essa questão.

Referências Bibliográficas

- IDART, Departamento de Informação e Documentação Artísticas. *Disco em São Paulo*, Damiano COZZELLA (Org.), São Paulo, Secretaria Municipal de Cultura/ Centro de Pesquisa de Arte Brasileira, 1980
- MORELLI, R. C. L., *Indústria Fonográfica: Um Estudo Antropológico*. Campinas, Ed. Unicamp, Série Teses, 1991
- ORTIZ, Renato, *A Moderna Tradição Brasileira*. São Paulo, Brasiliense, 1988.
- VICENTE, Eduardo. *Música e Disco no Brasil* tese de doutorado não publicada, São Paulo: ECA/USP, 2002.
- ZAN, J. R. A Gravadora Elenco e a Bossa Nova. In: *Cadernos da Pós-Graduação*, Campinas, IA/Unicamp, 1998, v.2, n.1, p. 64-70.

Semiosis antropófaga como estrategia deconstructiva para una re-escritura* de la diferencia contracultural

*Nos referimos a la idea deconstructiva de *escritura* como marca, suplemento, injerto y diseminación, incorporándole el prefijo *re* para destacar la idea de que no es posible la marca escritural sin la *repetición*, la *iteratividad*, la marca del *doble*. Todos los ejemplos citados en el presente texto tienen esas características *escriturales*.

RODRIGO BROWNE SARTORI

Universidad Austral de Chile (Valdivia)
rodrigobrowne@uach.cl

VÍCTOR SILVA ECHETO

Universidad de Playa Ancha (Chile)
vsilva@upla.cl

Resumo

Inspirado en las proyecciones devoradoras estimuladas por el Movimiento Antropófago que encabezaron Oswald de Andrade y Tarsila do Amaral a principios del siglo XX, el presente artículo pretende elucidar una estrategia deconstructiva que permita *re-escribir*, contraculturalmente y desde el rescate de la diferencia, una *semiótica antropófaga* que desarticule los viejos y canonizados estereotipos construidos bajo la lógica eurooccidental y defienda espacios intermedios, desautorizaciones, silencios y secretismos. El ejemplo que acompaña permanentemente la propuesta teórica descansa en una crítica a los códigos semióticos que, desde la colonización, se han erigido en torno a los caníbales y a los antropófagos materiales.

Palabras clave

Semiótica – antropofagia – canibalismo – escritura – deconstrucción – contracultura.

Abstract

Inspired by the devouring implications stimulated by the Anthropophagous Movement led by Oswald de Andrade and Tarsila do Amaral at the beginning of the XX Century, the following article intends to elucidate a deconstructive strategy which allows to re-write – in a countercultural way and starting from a recognition of the difference –, an anthropophagous semiotics which will dismantle the old and canonized stereotypes built under the Euro-Occidental logic, and will defend the intermediate spaces, the disauthorizations, silences, and secrecy. The example which permanently accompanies this theoretical proposal hinges on a criticism at the semiotic codes which, since colonization, have emerged around the cannibals and the material anthropophagous.

Key Words

semiotics, anthropophagi, cannibalism, writing, deconstruction, counterculture.

“Casi me atrevería a decir que no entiendo la deconstrucción sin el escándalo, sin aquello que (la) derriba y (la) hace caer a cada paso interrumpiendo su marcha, su continua cadencia”

Paco Vidarte.

“Y en efecto: la ‘oblique offering’, que no era menos mía que suya, tenía un dejo irónico, sarcásticamente eucarístico (ningún vegetariano -y yo conozco al menos dos entre los convidados- nunca podrá romper con la sublimidad del canibalismo místico): ¿el ‘este es mi cuerpo, se os entrega, guardadlo como recuerdo de mí’ no es acaso el don más oblicuo? ¿Acaso no lo he comentado a lo largo de años en Glas o en seminarios recientes sobre el ‘comer al otro’ y la ‘retórica del canibalismo’? Razón de más para no responder. Esta no es una Cena, y la irónica amistad que nos reúne consiste en saberlo, al mismo tiempo que lanzamos una mirada estrábica con un ‘squinty eye’ hacia ese canibalismo enlutado”.

Jacques Derrida.

I. Primera inscripción *de-velada*: la des(*autor*)ización antropófaga.

A principios del siglo XX, Oswald de Andrade hace público su “Manifiesto Antropófago”. El objetivo de esta provocación artístico-filosófica es reivindicar la tradición antropófaga que proviene y despierta de los olvidados aborígenes que habitaban en la selva Amazónica. El último día de la felicidad fue el 11 de octubre de 1492 sentencian las fauces de los devoradores y hambrientos intelectuales paulistas.

La idea, sin duda, es coquetear en y con los límites de las conciencias occidentales para, con ello, superar las peculiares nociones de las vanguardias europeas, consumirlas, devorarlas y defecarlas con un fuerte carácter mestizo latinoamericanista. Es la resistencia *tupi*, el triunfo devorador de los *Tupinambas*: “Nunca fuimos catequizados. Lo que hicimos fue Carnaval. El indio vestido como senador del Imperio” (De Andrade, 1928).

La antropofagia como lucha y resistencia frente a una sociedad occidental y occidentalizada que invita –de y en acuerdo con sus propios intereses– al consumo simbólico de una sola y victoriosa verdad. “Contra la Memoria fuente de la costumbre. La experiencia personal renovada” (De Andrade, 1928). La misión del vanguardista colectivo de los antropófagos brasileños es familiarizar la ajenidad y la marginalidad que construye el discurso de autoridad y aceptar los nomadismos y las migraciones contraculturales. “Las migraciones. La fuga de los estados tediosos. Contra las esclerosis urbanas. Contra los Conservatorios y el tedio especulativo” (De Andrade, 1928).

La verdad antropófaga no existe y para su existencia es necesaria la multiplicación y la *carnevalización* de los sentidos que se alejan de UNA VERDAD. Los sentidos y sus paradojas superan a la verdad única y definida, desequilibrándola, en virtud de un *contrapensamiento* que se deja llevar y permite la libre navegación por los canales de las diferencias.

Las voces de la intolerancia, las guerras, las ajenidades son síntomas del cansancio de las modernidades y sus consecuencias. El desgaste de occidente y sus secuaces se hace patente en el rescate antropófago. Es la crisis de las ciencias humanas y –como lo sugiere Foucault (1966)– la muerte del hombre. La propia *des(autor)ización* del autor occidental. En síntesis, es también la muerte del autor (Barthes, 1968; Foucault, 1969).

Por ejemplo, Borges no es el autor de su obra, sólo es quien habilita a un narrador que estimula las múltiples lecturas que se pueden desprender de un escrito: es la panacea antropófaga de la lectura-escritural y el quiebre de los límites entre autor y lector, entre devorado y devorador: “contra la verdad de los pueblos misioneros...” (De

Andrade, 1928). Los narradores de Borges anulan la propia figura del Autor-Borges, le desautorizan y le hacen parte del silencio (Block de Behar, 1984). El silencio es el reto al que la escritura se enfrenta siempre. “Y, por tanto, el límite que la cerca, de ahí que, de alguna de las maneras posibles, se haga presente en las obras literarias desde su comienzo, que no podría ser sino él mismo, pues está ahí como condición misma de la palabra” (Blesa, 1998: 13).¹ Por tanto, el silencio no es callar, sino, por el contrario, el discurso que tiene como condición la señal de que la palabra ha sido suprimida, el indicio que *marca* las huellas en las *inscripciones* de lo efímero. Una de las principales características del silencio es su *indecidibilidad*, es decir, aquello que no se dice, que no puede decirse sino solo balbucearse.

Escuchar las voces y escrituras de los silencios que desarticulan la condición del dios, que superan “La escritura del Dios” y que dan vida a muchas lecturas del Quijote –tal como lo hace Pierre Menard, uno de los tantos autores/otros del clásico de Cervantes. Es que las obras de Cervantes y de Menard son prácticamente idénticas pero, la del segundo de éstos es casi infinitamente más rica: “(Más ambiguo, dirán sus detractores; pero la ambigüedad es una riqueza)” (Borges, 1979: 45). Como se plantearía, desde una lectura desconstruccionista, y lo demuestra Pierre Menard, el lugar de la literatura es el *lugar del secreto*. “Sobre ese secreto se puede rodar, enredar, merodear y dar vueltas, pero el secreto permanecerá secreto” (Cragolini, 2008: 9). Sobre el secreto se puede hablar pero, también, es la imposibilidad de referirse a una totalidad cerrada y representativa: “siempre se puede hablar sobre él, pero esto no basta para romperlo. Se puede hablar de él hasta el infinito, contar historias sobre él”, pero el secreto permanecerá mudo (Derrida, 2008). El lugar del secreto “es, entonces, el lugar del resto que es nada, nada más que resto” (Cragolini, 2008: 9 y Derrida 2008). En sentido benjaminiano es el espacio de las ruinas (Benjamin,

1. Sobre lo mismo, Blesa sostiene que es un “tópico de la escritura y, más en particular, de alguna de sus páginas, entre las que es forzado aludir a la mística, en donde se plantea una auténtica batalla con la incapacidad de la palabra para trasladar la experiencia absolutamente insólita” (Blesa, 1998: 13-14).

1979), el imposible espacio de la representación. “(...) la literatura es para Derrida –siguiendo en esto a Blanchot– el lugar por excelencia del secreto”. La expresión repetida (*plus de secret, plus de secret*) “patentiza la paradoja de la experiencia del secreto: no hay secreto como ocultamiento que puede ser desvelado -no hay ningún secreto-, y por eso siempre hay más secreto. Estamos expuestos a ese secreto: ese secreto nos llama, ese secreto nos dice ‘Ven’” (Cragolini, 2008: 10). Al fin de cuentas, si todo es secreto y, por tanto, no hay más secretos que quieren ser develados aunque sepan de esa imposibilidad: *¿qué importa quién está hablando?* Esta autorización a decirlo todo erige al autor, paradójicamente, en autor no responsable ante nadie, ni siquiera ante sí mismo, por ejemplo, de cuanto dicen las personas o personajes de sus obras y, en consecuencia, de lo que se supone él mismo ha escrito. “Y esas ‘voces’ atraen o convocan, inclusive en las literaturas sin persona y sin personaje. Esta autorización de decirlo todo (que corre pareja, sin embargo, con la democracia como hiper-responsabilización aparente del ‘sujeto’) reconoce un derecho a la no-respuesta absoluta, allí, donde no sería cuestión de responder, de poder o deber responder” (Derrida, 2008: 20-ss.). Esa no-respuesta es más originaria y más secreta, porque, en el fondo, es más heterogénea al origen y al secreto que las modalidades del poder y del deber. En definitiva, “allí estaría la pasión. No hay pasión sin secreto, este secreto, pero no hay secreto sin esta pasión. *En lugar del secreto*: allí, donde sin embargo, todo queda dicho y donde el resto no es nada -nada más que resto, ni siquiera literatura (Derrida, 2008). En *Pierre Menard*, pero, también, en las creaciones antropófagas (*Macunaíma* es un excelente ejemplo al respecto) no hay más que secretos y repeticiones, firmas e iteratividades, singularidades y suplementos, pastiche y diferencias: “por oposición a una relación de identidad o igualdad, que presupone intercambiabilidad mutua entre los términos (como en una ecuación matemática, donde el signo de igualdad significa precisamente tal posibilidad de sustitución), una repetición es el re-torno de algo que no puede ser reemplazado” (Avelar, 2000: 196). Aunque aparentemente es un oxímoron, la expresión deleuzeana repetición diferencial (Deleuze, 1992), “a menudo usada para definir la estructura

del pastiche sería de hecho redundante”, porque la única posibilidad de la repetición es retornar desde la diferencia: “no quería escribir otro Quijote sino El Quijote” (Borges, 1979: 47). Es decir, una repetición sólo puede “tener lugar dentro de la diferencia: la repetición lleva consigo, necesariamente, el imperativo de la autodiferenciación”. Avelar cita, también, el caso de Pierre Menard: “En el ejemplo ya clásico, Pierre Menard, al repetir el texto de Cervantes letra por letra, fuerza a Cervantes a diferenciarse de sí mismo, interrumpe la identidad de la firma de Cervantes consigo misma” (Avelar, 2000: 197). Como plantea Gilles Deleuze (1992) la repetición más exacta, *la de la letra por letra* (como en el poema), tiene su correlato en la diferencia. Nos encontramos frente a un pastiche, y, esta figura (*la del pastiche*) no es una parodia como, tampoco, una repetición no es una identidad. “El emblema de la fisura entre la parodia y el pastiche la ofrece de nuevo Pierre Menard” (Avelar, 2000: 197) al no resignarse a la fácil empresa de componer otro Quijote sino al escribir (*re-escribir*) El Quijote. Nuevamente el secreto: “allí no hay tiempo ni lugar” sino “hay secreto”. Se calla, no para conservar una palabra reservada o retirada, sino porque permanece extraño a la palabra, sin siquiera que se pueda decir –sintagma relevante– “el secreto, es lo que es, en la palabra, extraño a la palabra” (Derrida, 2008: 20-ss.). No responde a la palabra, no dice “Yo, el secreto”, no corresponde, no responde: ni de él ni a nadie, ni ante algo o alguien. No-respuesta absoluta a la cual no se le podría siquiera pedir cuentas o dar a cuenta, pactar descargas, excusas o “descuentos”, estrategias siempre para arrastrarlo a un proceso filosófico, ético, político, jurídico, etc. El secreto no da lugar a ningún proceso. Ni siquiera es un “efecto de secreto” (Derrida, 2008: 20-ss.). *Macunaíma*, como ya se precisó, se mantiene en secreto...

II. Segunda inscripción *de-velada*: Colón el libre hermeneuta

El 12 de octubre de 1492 del calendario colonizador se llevó a cabo el primer encuentro entre miembros de la cultura eurooccidental

y representantes del “nuevo mundo”. Estos últimos, fueron catalogados, curiosamente y a pesar de ser los invadidos, como “Otros”, a partir de la mismidad predominante de los recién llegados:² “Es sabido que la frontera de la persona como fenómeno de la semiótica histórico-cultural depende del modo de codificación” (Lotman, 1984: 24-25).

Colón ante la necesidad de hacer realidad su sueño y dar con los supuestos dominios del *Gran Kan* (Señor de los señores) o emperador de China –personaje del cual tenía referencias por los relatos de viaje de Marco Polo– comienza a realizar las más diversas interpretaciones de la lengua de los nativos –por esto Todorov (1982) bautizó al Almirante como un “hermeneuta”. Un ejemplo elocuente ante lo dicho fue cuando el navegante denominó a los antropófagos como *caníbales*, tras una libre e interesada adaptación del término nativo *cariba* y al comprender “(...) de la lengua de los nativos lo que quiere entender, desechando categóricamente toda diversidad semántica...” (Reding Blase, 1996: 36).

Cuando arriba a la pequeña isla de los *Guanahani* en el archipiélago de las Lucayas, Colón, “obcecado por las pasiones”, interpreta a los isleños y entiende que en dirección al sur del territorio se encontraban las grandes islas denominadas *Colba* (actualmente Cuba) y *Bohío* (Haití) y supuso –ante su deseo incontrolado por llegar a las tierras del *Gran Kan*– que el tan anhelado *Cipango* estaba a la vuelta de la esquina. En relación a estas deducciones del navegante, Todorov (1982) es categórico al asegurar que Colón escucha *cariba* y lo asocia con la gente del Kan, sin invertir mayor tiempo en el intento de comprensión del otro.

Poco después de referirse a lo complejo que es señalar con exactitud el inicio de la práctica caníbal, y con respecto al caso específico de América del Sur, W. Arens no escatima comentarios acerca de que el primer tema relativamente concreto de estudio

2. El conquistador sabía, de ante mano, lo que tenía que “descubrir” para que la “empresa” fuese redonda. La experiencia que se rescatará en este texto es la del propio Cristóbal Colón.

antropófago es el de los *cariba*, “(...) de cuyo nombre derivó, a través del español de la época, la palabra caníbal” (Arens, 1979: 47). Para Roberto Fernández Retamar (1995: 27) el nombre *caribe* y su degeneración a caníbal quedaron estampadas entre los europeos, “(...) sobre todo de manera infamante”. A modo de ejemplo para la proyección en el “nuevo mundo” de los imaginarios que circulaban y circularon por la vieja Europa, este intelectual cubano expone la visión que sobre *Caliban*³ (re)presenta el propio Shakespeare en su obra *La Tempestad* (1613): Caliban “es anagrama forjado por Shakespeare a partir de ‘caníbal’ –expresión que, en el sentido de antropófago, ya había empleado en otras obras, como *La tercera parte del Rey Enrique VI* y *Otelo*– y este término, a su vez, proviene de ‘caribe’ (...) en Shakespeare (...)” *Caliban/caníbal* “es un esclavo salvaje y deforme para quien son pocas las injurias. Sucede que Shakespeare, implacable realista, asume aquí al diseñar caliban *la otra opción* del naciente mundo burgués” (Fernández Retamar, 1995: 27 y 30).

Marvin Harris (1997) aporta un interesante ejemplo en torno a las particulares y codificadas interpretaciones de las lenguas nativas precolombinas por parte de los conquistadores y su futura adaptación al castellano de la época. Para ello, este antropólogo se refiere a la palabra “barbacoa”: “Proviene de la palabra carib *barbricot*. Los carib -de ahí la palabra “caníbal”- utilizaban la *barbricot*, una parilla hecha con ramas verdes, para preparar sus festines caníbales” (Harris, 1997: 160).

-
3. “Si al nacer fue llamado por su prodigioso inventor Cáliban, con acento en la primera a, ello se debe a que es anagrama del inglés *cannibal*. En francés, debido a similar razón, de la palabra *cannibale*, ya presente en Montaigne, se derivó Calibán, acentuada desde luego en la segunda a (...) Y en español, por contagio francés, aceptamos y propagamos (yo también lo hice, de modo copioso) ‘Calibán’ (...) Sin embargo, en nuestra lengua, después de todo la madre del cordero, Colón, de la palabra *caribe*, hizo *caniba*, y luego *caníbal*, cuyo anagrama lógico es Caliban, palabra llana que es la que empleo desde hace tiempo, a partir de una conferencia que ofrecí en Santiago de Cuba (...) Me gustaría que se aceptara esta sana rectificación, a sabiendas de lo difícil que es modificar arraigados hábitos lingüísticos mal avenidos con la lógica. Por mi parte, me parece bien paradójico que un texto que se quiere anticolonialista empiece por no serlo en el título mismo” (Fernández Retamar, 1999: 203-204).

En definitiva, la *semiosfera* del colonizador no respetó la porosa frontera⁴ que permitía traducir abiertamente los mensajes externos y se dejó llevar por su lenguaje interno monologizador que, finalmente, dificultó el contacto entre los abstractos espacios semióticos de la *semiosfera* colonizada y colonizadora. Es así de sencillo como se institucionaliza en Europa la oscura figura de la bestia inhumana que se come a sus pares, siendo la única alternativa para eliminar estas acciones homogeneizar hacia la lógica occidental, es decir, occidentalizar “oriente”.

Es la imposibilidad deconstructiva de la traducción que abre la posibilidad de la ruptura, del ritmo, de la cadencia, de los residuos (estos sí de lo traducido) como excremento: “el entrometerse de la ruina, de la ceniza, del resto, del desvío postal, de la promesa susceptible de traición, de lo intraducible, de la errancia, de lo indeestructible quizás: no hay deconstrucción sin algo que se (le) entromete siempre y (le) impide la marcha, (la) obstaculiza, al modo de la más singular *resistencia en deconstrucción*” (Vidarte, 2008: 103). En términos de Derrida: “Caída prematura, lapsus, prolapsus, expresión, excremento, neonato suplantado, deformado y desviado, desde entonces, loco de deseo por renacer” (Derrida en Vidarte, 2008: 102).

III. Tercera inscripción *de-velada*: “Somos gratamente los otros...”

Estudios fundamentales en relación al canibalismo y la antropofagia son los que propone, en el siglo XVI y poco antes que Shakespeare escribiera sobre *Calibán* (*Caliban*), el noble francés Michel de Montaigne. Considerado como unos de los pioneros en el

4. Para Lotman, la frontera -como parte fundamental de la *semiosfera*- necesita de un entorno exterior “no organizado” que se construye en caso de ausencia de éste. “La cultura crea no sólo su propia organización interna, sino también su propio tipo de desorganización externa” (Lotman, 1984: 29).

análisis de los actos antropófagos, este ex-concejal de Bordeaux irrumpe con unas ideas que fueron vitales para poner en tela de juicio la teoría homogeneizadora imperante. En su publicación “Des cannibales” del libro *Essais* (1604), el autor, en virtud de la creación de imágenes provenientes tanto de lo escritural como, posteriormente, de las artes plásticas –las construidas por los expedicionarios en América y las generadas por su directa influencia en el imaginario de los europeos– opina que es esencial redactar sólo sobre aquello que cada uno conoce y maneja con cierto conocimiento de causa.

Colón no sólo dio pie a la construcción del caníbal americano sino que, por otro lado, estimó que para el indio caníbal el comer carne humana era parte, por su truculencia y sabrosura sensacionalista, de un ritual digno de animalidad. Colón sentó bases transcendentales para colocar a occidente como centro dominador y hegemónico del mundo. Por la misma causa, Iain Chambers detecta este acto como un punto de partida para arribar a lo que, en la actualidad, son nuestras sociedades, “(...) cuando se empezó a imponer la visión occidental” (Chambers, 1998: 29). La eurocéntrica palabra descubrimiento fue, más bien, un encuentro de dos mundos que se ignoraban y donde uno se impuso frente al otro, al menos fuerte. Hombrecillos de menor importancia, desvestidos, inocentes y mansos que viven en la Edad de Oro, “(...) o execrables sodomitas antropófagos que deben vivir bajo tutela perpetua de Occidente, el Otro cultural, el hombre americano, finalmente está ausente porque se le describe bajo la perspectiva occidental...” (Reding Blase, 1992: 17).

Por lo visto, occidente, además de ser una excelente, exitosa y creativa máquina productora de imágenes se va transformando, al mismo tiempo, en el peor y el más avasallador aparato destructor. En este marco, zarpó Colón en busca de las “nuevas tierras”, siendo su único y gran objetivo la expansión del imperio español y el desarrollo del capitalismo europeo. Reding Blase, denuncia que todo conquistador fue un encubridor (y no un descubridor) ya que encubrió una realidad que, siendo ajena a la suya, podría haber enriquecido su propio universo.

En el siglo XVI, Europa se considera el centro del universo, la única realidad posible, condicionando su futuro modelo imperialista.

Bajo estas egocéntricas circunstancias, el Otro no existe, queda al margen y en la periferia. Por lo tanto, el centro sólo se dedica a conquistar y a vencer. La etapa de la “nueva América” comienza con una evolutiva disminución de la población indígena debido a las guerras, las epidemias y el hambre. En palabras de Eduardo Subirats: “El concepto de ‘teología de la colonización’ comprende desde su raíz constitutiva este proceso de aniquilación de las culturas no cristianas a una escala global” (Subirats, 2000: 89).

Completamente en contra de la teoría asimiladora e imperialista, Montaigne precisa que cada uno llama barbarie lo que está fuera de su alcance y defiende a los antropófagos aduciendo que no son más bárbaros que los colonizadores, quienes, en nombre de la religión, cometen actos mucho más despiadados.

El ensayo de Montaigne sobre el canibalismo es importante para entender que todo el etnocidio realizado por los europeos en América es un acto de “engullimiento” simbólico (ya que no comen literalmente) de una cultura, de una sociedad que, por el sólo capricho temporal de ser el centro de operaciones del mundo, logra destruir, apoderarse y aniquilar al extraño.

El Otro que se encuentra aislado, fuera de los márgenes establecidos y que, al ser colonizado, debe someterse a las normas y códigos de un dominador cuyo objetivo es, nada más y nada menos, que el de beneficiar la “voracidad” desmedida europea y colonizadora por medio de su explotación y abuso.

En su afán por devorarse toda cultura ajena, los colonizadores caen en una gran regresión primera (o primitiva desde la mirada occidental) que es denunciada por la vanguardia antropófaga de Oswald de Andrade y su colectivo engullidor. El europeo de la época se contradice a sí mismo en sus creencias trascendentales y sufre una suerte de involución a periodos prehistóricos ya que comienza, metafóricamente, a devorarse tribus desconocidas que son tildadas de no humanas, considerándose como los únicos hombres del universo.

No hay que desconocer que las teorías clásicas de la antropología dicen, en una de sus líneas de investigación, que un homínido se come a otro porque éste asegura que el otro no es hombre y se convence que no están comiendo seres iguales a ellos, sino

inferiores, aunque sean vecinos y, en épocas anteriores, familiares cercanos. Entonces: ¿cómo pueden definirse los actos antropófagos de los cristianos? Es más ¿los cristianos no ejercían, previamente, una suerte de canibalismo simbólico o *teofagia*⁵ al comer la ostia como parte del cuerpo de Cristo?, sin olvidar, por supuesto, que Jesús también fue un hombre. “Kamper alinhava os pressupostos dogmáticos que dao origem às grandes descobertas. Para ele, o cristianismo abandonou seu horizonte a renunciar à diferença entre o sagrado e o profano...” (Pelegrini, 2001: 3), habilitando y ayudando, con esto, a instalar la (auto)canibalización del mundo moderno.

Así es como posteriormente, el “complejo de culpa del europeo” o “la ética culpable del colonizador” los llevó a “descubrir” que su descubrimiento les permitió comerse simbólicamente a esos Otros como a sí mismos, dejando huellas imborrables de aquel engullimiento y haciendo que el crimen (el acto de “engullimiento”) sea (im)perfecto.

Como precisa Jean Baudrillard, al referirse a la eliminación del Otro bajo todas sus formas, sin considerar las diferencias de raza y lengua: al tratar de eliminarlos para hacer relucir nuestra positividad total, estamos a un paso de eliminarnos nosotros mismos. Mismos que fueron víctimas de un acto de “autoengullimiento”, de *autoantropofagia simbólica*, donde “(...) el asesino y la víctima son una misma persona...” (Gans en Baudrillard, 1995: 10) que “al destruir en el adversario la inhumanidad del contra-hombre” (Reding Blase, 168) no puede sino más que destruir la humanidad del hombre

5. “Dietmar Kamper, professor de sociologia e antropologia desde 1979, na Universidade Livre de Berlim, define o tema de fundo desta Reforma, que moldava as reflexões da época. ‘Tudo girava em torno da presença de Cristo na Santa Ceia’, explica. Era uma leitura para entender o corpo de Cristo como corpo e outra para ocultá-lo, como signo. O catolicismo e o protestantismo disputavam a visão da Santa Ceia como Comunhão ou Comunicação. A antropofagia e a teofagia começavam a fundar os códigos de uma Europa despota a canibalizar o mundo em troca da comprovação de suas certezas. Staden testemunhou este conflito quando esteve como alimento-prisioneiro dos Tupinambás e os convenceu a não transformá-lo em um banquete para os Deuses ou em um banquete” (Pelegrini, 2001: 2-3).

y realizar en sí su inhumanidad. El narrador borgeano –al escribir desde el sacerdote indígena Tzinacán, encarcelado por los españoles– busca “La escritura del Dios”, pero sumergido en la *misma nocturnidad* teñida por el euroccidentalismo predominante: “Ese hombre *ha sido él* y ahora no le importa. Qué le importa la suerte de aquel otro, qué le importa la nación de aquel otro, si él, ahora es nadie. Por eso no pronuncio la fórmula, por eso dejo que me olviden los días, acostado en la oscuridad” (Borges, 1949: 140-141).

IV. Cuarto inscripción *de-velada*: *semiosis antropófaga* contracultural

La antropofagia paulista del '28, se ubica en un contexto de obras de ruptura (como la *escritura borgeana*) que deconstruyen el canon de la representación occidentalizadora de cierta modernidad, que instaló la *comodidad representativa* e intentó eliminar todos los residuos que se le escapaban a la mediación del signo, del lenguaje y, en definitiva, de la metafísica de la presencia. Pero esas marcas residuales aparecen por *entre* las grietas, se *re-escriben* y multiplican las paradojas del *sentido-sinsentido*. Performativamente aparecen desde las añadiduras del suplemento y desestabilizan el sentido de dirección única.

Esas tácticas y estrategias fueron las que impulsaron como prácticas subversivas de resistencias los antropófagos, cuestionando la identidad y las herramientas territorializadoras que interpretan y representan al Otro desde la mismidad.

Para vitalizar este ejercicio, es inminente deconstruir las enquistadas normas de la antropofagia material. La idea es batallar “contra la realidad social, vestida y opresora, catastrada por Freud – la realidad sin complejos, sin locura, sin prostituciones y sin las prisiones del matriarcado de Pindorama” (De Andrade, 1928).⁶ Los

6. Oswald de Andrade explica que es necesario crear un nuevo espacio: *el Matriarcado de Pindorama, el matriarcado de las palmeras*, nombre de la tierra del Brasil en *nheengutú*, la lengua general de los habitantes de esa zona.

antropófagos brasileños no escuchan las monógamas disciplinas, sino que gozan de sus nómadas indisciplinas, en busca de un intercambio promiscuo y desestabilizador. Es la radicalización y posterior ruptura del disciplinamiento foucaultiano y la entrada en vigor de la ilimitación de la semiosis. Semiosis antropófaga que concibe *contrapensamientos* superadores de las *sorderas ideológicas* (Peñuela, 2007) que despiertan el apetito en el amplio y frenético ámbito de la semiótica, como un dispositivo *re-escritural* de las verdades nómadas y no sedentarias; rizomáticas y no arbóreas ni monotemáticas.

Bibliografía

- ANDRADE, Oswald de (1928). “Manifiesto antropófago” en *HISTAL* enero 2004. <http://www.histal.umontreal.ca/espanol/documentos/manifiestoantropofago.htm>.
- ARENS, W. (1979). *El mito del canibalismo. Antropología y antropofagia*. México, Siglo XXI, 1981.
- AVELAR, Idelber (2000). *Alegorías de la derrota. La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago, Cuarto Propio.
- BAUDRILLARD, Jean (1995). *El crimen perfecto*. Barcelona, Anagrama, 1996.
- BARTHES, R. (1968). “La muerte del autor” en *El susurro del lenguaje. Más allá de las palabras y la escritura*. Barcelona: Paidós, 1987.
- BENJAMIN, Walter (1979). “Tesis sobre la filosofía de la historia” en *Discursos interrumpidos*. Madrid, Cátedra.
- BLESA, Túa (1998). *Logofagias*. Zaragoza, Tropelías.
- BLOCK DE BEHAR, L. (1984). *Una retórica del silencio. Funciones del lector y procedimientos de la lectura literaria*. México, Siglo XXI, 1994.
- BORGES, J. L. (1949). “La escritura del Dios” en *El Aleph*. Madrid, Alianza, 2001.
- (1979). *Obras completas en colaboración*. Buenos Aires, Emecé.

- CHAMBERS, I. (1998). "Cielos comunes, horizontes divididos. Entrevista a Iain Chambers", entrevista de Adell Joan-Elies en *Quimera*, nº 174, Barcelona.
- CRAGNOLINI, Mónica (2008). "Prólogo. Por amor a Derrida o por qué el amor es un cierto, extraño performativo" en *Por amor a Derrida*. Buenos Aires, La Cebra.
- DERRIDA, Jacques (2008). *Pasiones ("La ofrenda oblicua")*, traducción de Jorge Panesi, material de la cátedra: Teoría y análisis literario "C", Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Edición digital de Derrida en castellano. Consultado el 8 de agosto de 2008.
- DELEUZE, Gilles (1989). *Lógica del sentido*. Barcelona, Paidós.
- (1992). *Diferencia y repetición*. Madrid, Ediciones del Júcar.
- ECO, U. (1990). *Semiótica y filosofía del lenguaje*. Barcelona, Lumen, 1995.
- FERNÁNDEZ RETAMAR, R. (1995). *Calibán Contra la Leyenda Negra*. Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida.
- (1999). "Caliban ante la antropofagia" en *Anthropophagy today?, Antropofagia hoje?, ¿Antropofagia hoy?, Antropofagia oggi?*, Stanford, Nuevo Texto Crítico 23/24, Department of Spanish and Portuguese, enero-diciembre.
- FOUCAULT, M. (1966). *Las palabras y las cosas*. México, Siglo XXI, 1996.
- (1969). "Qué es un autor" en *Henciclopedia*, <http://www.henciclopedia.org.uy/autores/Foucault/Autor.html>. Montevideo, 2000.
- HARRIS, M. (1977). *Caníbales y reyes. Los orígenes de las culturas*. Barcelona, Argos, 1978.
- LOTMAN, I. (1996). "Acerca de la semiosfera" en *La semiosfera I*. Madrid, Cátedra y Universidad de Valencia.
- PEÑUELA, E. (2007). "Interdisciplinariedad, polisemia y dialogismo" en BROWNE, R., ONETTO, B. y VALENZUELA, Víctor Hugo (2007). *Diálogos culturales. Interdisciplinas para la comunicación*. Valdivia-Sao Paulo, Annablume.
- PELEGRINI, M. (2001). "Antropofagia e teofagia". GREBH, Revista del Centro Interdisciplinar de Semiótica da Cultura e da Mídia (CISC), Pontificia Universidad Católica de Sao Paulo, www.cisc.org.br/biblioteca/index.html,

REDING BLASE, S. (1992). *El buen salvaje y el caníbal*. México, U.A.M.

RODRIGO ALSINA, M. (2000). “Apuntes sobre una semiótica intercultural” en Actas del IX Congreso de la Asociación Española de Semiótica, Valencia.

SILVA ECHETO, V. y BROWNE, R. (2004). *Escrituras híbridas y rizomáticas. Pasajes intersticiales, pensamiento del entre, comunicación y cultura*. Sevilla, Arcibel.

(2007). *Antropofagias. Las indisciplinas de la comunicación*. Madrid, Biblioteca Nueva.

SUBIRATS, E. (2000). “Antropofagia contra globalización o el Paraíso en América Latina” En *Quimera*, nº 193-194, Barcelona.]

TODOROV, T. (1982). *La conquista de América. El problema del Otro*. México, Siglo XXI, 1998.

VIDARTE, P. (2008). “De una cierta cadencia en deconstrucción” en *Por amor a Derrida*. Buenos Aires, La Cebra.

Othello entre gêneros

ROBERTO MOREIRA
ECA-USP

Resumo

O texto analisa como, no *Othello* de Shakespeare, em torno do personagem Iago se articula uma reflexão sobre a tragédia clássica e o ainda incipiente gênero do melodrama.

Palavras-chave

Shakespeare, tragédia, melodrama, gêneros dramáticos

Abstract:

The text analyses how, in Shakespeare's *Othello*, a reflection upon classic tragedy and the still newborn genre of melodrama is built around Iago's character.

Keywords

Shakespeare, tragedy, melodrama, dramatic genres.

Desenhar a fronteira entre tragédia e melodrama é difícil. O trágico não é um, mas vários: cada autor teatral, cada filósofo ou crítico possui uma definição diferente.¹ Tal dificuldade conceitual do trágico não pode ser atribuída a uma insuficiência crítica, mas sim a uma questão que toca na essência mesma do conceito. Já ao melodrama associamos filmes, livros e novelas de televisão de fácil apelo sentimental, personagens esquemáticos e tramas convencionais. Assim, o descartamos como banal e indigno de atenção. No entanto, os textos que podemos definir como trágicos ou melodramáticos partilham inúmeras características: são gêneros sérios, que propõem ao espectador uma experiência intensa, muitas vezes dolorosa e movimentam, todos os dois, conflitos de ordem moral. Os dois gêneros são respostas diferentes a problemas semelhantes.

Em *The Melodramatic Imagination* (1995) o melodrama é analisado como uma modalidade definidora da imaginação ocidental a partir do século XVIII. Sua primeira característica é a luta entre bem e mal que está encarnada em dois personagens caracterizados sem nenhuma sutileza: a jovem heroína que representa a virtude *versus* o traiçoeiro e dissimulado vilão. Na maior parte do tempo o mal reina triunfante, controlando a estrutura dos acontecimentos e ditando as coordenadas morais da realidade. A vitória final da virtude não é uma regra absoluta. O mais importante é indicar a presença e modo de operação do bem e do mal no mundo, tornando evidente,

1. Um rica investigação das variações no tratamento do conceito de trágico pela filosofia alemã pode ser encontrada em Peter Szondi, *Saggio sul tragico* (1996).

legível, a escolha entre esses modos de ser. A função das peripécias e golpes de teatro é justamente fornecer a oportunidade para os personagens nomearem os atributos morais absolutos do universo e posicionarem-se em relação a eles. No melodrama os personagens emitem explicitamente seus julgamentos morais em relação ao mundo. “Nothing is *understood*, all is *overstated*.” (Brooks, 1995: p.41).

A busca melodramática de intensidade emocional é complementar à recusa das convenções sociais, as quais ocultam o real caráter das personagens. Do mesmo modo, a recusa de um teatro da palavra, convencional, como o teatro clássico, corresponde à valorização do palco como um *tableau* plástico, um espaço para os sentidos visuais.

O melodrama tenta indicar um sentido que ultrapassa a experiência cotidiana, que está além, ou por trás, dos objetos e homens. Como afirma Brooks, é a modalidade do excesso: a postulação de um significado que excede as possibilidades do significante, um texto que indica sentidos amplos (por exemplo, a graça divina) que nunca será capaz de alcançar. Seus gestos, falas e ações são *metáforas*. O lugar onde está localizado o sentido latente é o espaço do *oculto moral*, o domínio dos valores espirituais que está, ao mesmo tempo, indicado dentro e mascarado pela superfície da realidade. O oculto moral não é um sistema metafísico, mas sim o repositório dos restos dessacralizados e fragmentários do sagrado. Ele pode ser comparado ao inconsciente, pois trata-se de uma esfera do ser onde nossos desejos e interdições mais básicas residem, um lugar que na nossa existência cotidiana parece inalcançável, mas ao qual devemos ascender pois é o domínio do sentido e do valor. A modalidade do melodrama existe em larga medida para localizar e articular o oculto moral oferecendo um universo legível para aqueles que desejam ver e interpretar corretamente os seus signos.

Em linhas gerais este é o sentido da argumentação do livro. Para Brooks, o melodrama procura construir significados para um mundo dessacralizado, incapaz de dar sentido a existência.

Ao contrário de Brooks, Robert B. Heilman (1968) caracterizou o melodrama e a tragédia como duas categorias atemporais. A sensibilidade melodramática não surge apenas com a

Revolução Francesa, mas é uma modalidade do ser. Na tragédia temos personagens divididos:

In tragic life, man may feel competing loyalties; aspire to virtue or pursue a noble end, and be betrayed by a passion; seek an evil end, and be betrayed by undismisable good; or try to fill one need, and find that another blocks his course. (Heilman, 1968: p.14)

Compelidos a realizar escolhas, os personagens trágicos desenvolvem alguma consciência sobre a situação em que estão inseridos e, ao agir, sabem e assumem plenamente as conseqüências de seus atos. São personagens inteligentes e fortes cujas escolhas são, ao mesmo tempo, uma afirmação de si e um suicídio. No melodrama, ao contrário, o personagem é coeso e a origem do conflito externa. O protagonista é uma vítima, seja da sociedade, da natureza, de um vilão ou de si mesmo.

Atualmente, o melodrama parece estar em todos os lugares. A partir das análises de Heilman e Brooks é possível afirmar que o cinema clássico americano é intrinsecamente melodramático. Personagens como Indiana Jones², Michael³ ou Travis⁴ não são divididos e conscientes de suas escolhas. Todos ocupam a posição de vítimas. Quando o ponto de partida é um conflito interno, como em *Tootsie* ou *Taxi Driver*, ao final a personagem reencontra a unidade perdida, exibindo essa completude apontada por Heilman e definida por Bordwell como uma característica do cinema clássico americano. O seu conflito não implica uma escolha, ou seja, uma opção consciente entre termos igualmente válidos. Ao contrário, Michael e Travis, de modo desastrado e impulsivo conseguem expelir um invasor que os vitimizava, reconquistando sua unidade. Eles se tornam “bons” e pegam o “mal” que os invadia, dotando de sentido

2. Protagonista de *Indiana Jones*

3. Protagonista de *Tootsie*

4. Protagonista de *Taxi Driver*

a sua existência. O processo vitimizador é tão disseminado na dramaturgia ocidental que tornou-se imperceptível e pode ser encontrado nas modalidades mais “altas” ou “baixas” da cultura. Heilman caracteriza uma importante vertente da dramaturgia moderna, da qual fazem parte tanto Beckett quanto O’Neill, como uma literatura do desespero que coloca em cena “the disaster of the self”. (Helman, 1968: p.56) Como aponta Ismail Xavier (2000), esse processo vitimizador presta-se a ficções de esquerda e direita e é também difundido na mídia contemporânea. O apelo visual aliado ao maniqueísmo das forças em conflito presta-se com perfeição a este processo de espetacularização do cotidiano que caracteriza o telejornalismo.

Para compreender o que não é melodramático é preciso deter-se sobre textos anteriores ao século XIX. A análise que segue pretende discutir como o melodramático e o trágico aparecem simultaneamente em *Othello*. Esse caráter híbrido e complexo do texto exige uma caracterização precisa dos conceitos.

Os aspectos melodramáticos da peça são:

- A virtude perseguida. Desdêmona encarna com perfeição a vítima inocente e mesmo Othello pode ser considerado uma vítima das maquinações de Iago.
- Os personagens esquemáticos: Desdêmona é fiel a si mesma do começo ao fim, sua última fala é a melhor prova. Também Othello apresenta poucas variações. Trata-se de um altivo guerreiro, portanto, o uso da violência está integrado ao seu personagem. A mudança, mais de uma vez evocada como trágica (sua serenidade após o assassinato de Desdêmona) é psicologicamente coerente. Estamos longe aqui de um Macbeth ou Hamlet que continuamente refletem sobre seus atos ou de Édipo cuja *anagnorisis* lhe desvenda aspectos que ignorava de si mesmo.
- É um drama doméstico. No centro da trama não há nenhum reino usurpado, mas sim os ciúmes de um soldado pela sua esposa.

- A passividade dos protagonistas aproxima a peça da estrutura do pesadelo.⁵ É um comentário comum⁶ o mal-estar provocado pelo texto justamente porque o amor de Othello e Desdêmona levam ao extremo o engano criado por Iago. Os dois estão a um passo da verdade, mas ela escapa continuamente. A importância da intriga diminui a responsabilidade dos personagens, acentuando a sensação de não existirem alternativas. A fatalidade toma o partido do mal. Tudo parece favorecer as intrigas de Iago.⁷
- A peripécia é uma oportunidade para os personagens se identificarem moralmente. Os quiproquós da peça aumentam a intensidade do momento em que a identidade moral dos personagens é plenamente estabelecida ao final da peça.⁸
- Didatismo moral: Desdêmona é uma vítima tão passiva que nem chega a compreender que é perseguida. No entanto, ao final, sua integridade moral vence a confusão gerada por Iago. Ela esclarece e torna inteligível os absolutos éticos em jogo no texto.⁹

5. "Subjected to horror, virtue must undergo an experience of the unbearable. Melodrama is similar to tragedy in asking us to endure the extremes of pain and anguish. It differs in constantly reaching toward the "too much," and in the passivity of response to anguish, so that we accede to the experience of nightmare (...). The familial structure that melodrama (like Greek tragedy) so often exploits contributes to the experience of excruciation: the most basic loyalties and relationships become a source of torture". (Brooks, 1995: p.35.)

6. "I am glad I have ended my revisal of this dreadful scene. It is not to be endured", Johnson, *Notes to Shakespeare*, in: *Johnson: Prose and Poetry*, seleção de Mona Wilson (Londres: Rupert Hart-Davis, 1969) 621. "Of all Shakespeare's tragedies (...) Othello is the most painfully exciting and the most terrible." A. C. Bradley, 1965: p.148). *Shakespearean Tragedy: Hamlet, Othello, King Lear, Macbeth* (Greenwich: Premier, 1965) 148. "... those feelings of oppression, of confinement to a comparatively narrow world, and of dark fatality, which haunt us in reading Othello", *ibid.*, 151. M. C. Bradbrook, *The Living Monument: Shakespeare and the Theater of his Time* (Cambridge: Cambridge University Press, 1976) 163, comenta a sensação de horror que causava a Voltaire o assassinato de Desdêmona no seu leito.

7. Bradbrook, *Living Monument*, 163.

8. Bradley, *Shakespearean Tragedy*, 153.

9. The peripeties and *coup de théâtre* so characteristic of melodrama frequently turn on the act of nomination or its equivalent, for the moment in which moral identity is established is most often one of dramatic intensity or reversal. (...) Melodrama needs a repeated use of peripety and coups de théâtre because it is here that characters are best in a position to name the absolute moral attributes of the universe, to say its nature as they proclaim their own. Brooks, *Melodramatic Imagination*, 39-40.

- A mistura de alta e baixa cultura. Por exemplo, no uso da canção *Willow, willow, willow*.
- A morte de Desdêmona em seu leito nupcial, vestida de noiva, é um *tableau* acabado.
- Temos em Iago uma ótima encarnação do vilão. Dissimulado, traidor, intrigante e portador de um mal sem motivação clara são características tradicionalmente reconhecidas em Iago.¹⁰ Eis como Brooks descreve o personagem melodramático:

*Opposed to virtue and innocence stands the active, concerted denial of them in the person of evil, known traditionally as le traître, no doubt because he dissimulates, but also because he betrays and undoes the moral order. Betrayal is a personal version of evil.*¹¹

*If there is a typical discrepancy between motive and villainy, it is no doubt because evil in the world of melodrama does not need justification: it exists, simply.*¹²

*In the clash of virtue and villainy, it is the later that constitutes the active force and the motor of the plot.*¹³

Apenas a personagem de Othello parece escapar ao melodrama. Robert Heilman chama a atenção para este aspecto:

Othello also appears to have closer affiliations with the literature of disaster; for throughout the play we have a villain victimizing the hero; it is almost as though Othello were overcome by an irresistible outer force or enemy, indeed, some critics see Othello as a pathetic victim of an evil man. If we take this view, we can hardly call the

10. *Ibid.*, 52-53.

11. *Ibid.*, 33.

12. *Ibid.*, 33.

13. *Ibid.*, 34.

*play tragedy. But we do not have to use some other generic term if we perceive two facts: Othello transcends the role of victim by choosing to act evilly, and even in bending to Iago's influence he is actually failing to control a part of himself rather than giving way under outside pressure. If this is true, then he acts in the tragic stile. Nevertheless a villain is there, and when there is a villain, we need to see whether he is the major source of evil visited upon others whom he victimises, or, on the other hand, objectifies or corresponds to a a prior, more fundamental source of evil in the "good man" or "hero" himself. The latter situation is tragic; the former is something else.*¹⁴

Portanto, seria a divisão interna entre os impulsos de vingança e amor que impede Othello de assumir a completude característica das personagens melodramáticas. Esse é um ponto de vista problemático e aberto a interpretação. Para um guerreiro é natural expressar-se com violência, assim podemos considerar o personagem coerentemente impulsivo. A mesma força que o leva à paixão o induz ao assassinato. Sem a intervenção de Iago, provavelmente o amor do casal continuaria sua trajetória positiva. Nada indica que a semente da destruição está dentro de Othello e Desdêmona.

Mas a citação de Heilman também ilustra a angustia do crítico frente a um objeto inclassificável. O personagem Othello é trágico ou melodramático? Como se as obras fossem ilustrações dos gêneros, e não os gêneros categorias deduzidas das obras.

Othello realiza muito do projeto melodramático, principalmente ao personalizar os conflitos. Após matar Desdêmona, em vez de perceber (como Édipo, Orestes ou Fausto) seu ato como uma falha moral, Othello é tomado pelo arrependimento. "He feels

14. Heilman, *Tragedy*, 33. Conferir também Eric Bentley, *The Life of Drama*, (Atheneum: Nova York, 1967) 268. Segundo o autor existe uma divisão de responsabilidades entre os dois personagens que não permite considerar Othello uma vítima.

less that he has incurred guilt than that he has made a bad mistake".¹⁵ Ele mesmo se coloca na posição de vítima ao comentar "The pity of it, Iago. The pity of it" ou na cena final, ao insistir na responsabilidade de Iago pela sua desgraça.¹⁶ Um personagem plenamente trágico assume toda a responsabilidade pelos seus atos.

Concluimos, portanto, que nenhum dos personagens possui uma estatura realmente trágica. Mas estamos portanto frente a um melodrama? Não necessariamente. O título *Othello* desvia a atenção daquele que é de fato o personagem principal do drama: Iago. É ele o motor da ação e portanto o personagem responsável, aquele que enfrenta as consequências de seus atos.¹⁷ É o próprio Othello que se recusa a identificar Iago com o demônio, o que poderia livrá-lo de sua responsabilidade:

*I look down towards his feet; but that's a fable.
If that thou be'st a devil, I cannot kill thee.*¹⁸

O desfecho é um exemplo acabado de ironia trágica.¹⁹ Iago, o intrigante infalível fracassou: o desfecho das tramas que ele mesmo elaborou desvendam seu caráter traiçoeiro. A variável imprevisível foi justamente um sentimento que reiteradamente desprezou: o amor. Ele subestimou a afeição de Emilia por Desdêmona.

Durante toda a peça fomos seduzidos pela habilidade de Iago, ainda que seja difícil admitir fascinação por um personagem tão desprezível. Por isso, evitamos reconhecer nele o personagem principal: nossas inclinações morais, o título da obra e as regras do gênero apontam para Othello.

15. Heilman, 12.

16. *Ibid.*, 151.

17. "Iago's plot is Iago's character in action", Bradley, *Shakespearean Tragedy*, 150.

18. Todas as citações da peça são conforme Shakespeare, *Othello*, The New Cambridge Shakespeare, editado por Norman Sanders (Cambridge University Press: Cambridge, 1984) 5.2.283-284.

19. Richard G. Mouton, *Shakespeare as a Dramatic Artist* (New York: Dover Publications, Inc., 1966) 239.

Não à toa Bradley dedicou a Iago tanta atenção. Toda a sua crítica pretende libertar Iago da definição melodramática transformando-o em um ser humano complexo.²⁰ Uma das características do texto que logo chama a atenção é a insistência com que os personagens da peça consideram Iago *honesto*. Tamanho sucesso para sua hipocrisia só pode ser explicado pelo seu prodigioso autocontrole na dissimulação e a frieza de suas emoções, mas também por uma boa natureza superficial que nunca antes havia deixado se manifestar suas tendências criminosas. Por isso Iago compartilha a tragédia de Othello. Jamais agiu de modo reprovável e, mal suas forças interiores manifestam-se, ele é imediatamente destruído.

A grande objeção mantém-se: o que motiva as ações de Iago? Coleridge expressou esta dificuldade na expressão “the motive hunting of a motiveless malignity”.²¹ Daí a ver Iago como uma alegoria do mal, como uma manifestação do mal em si mesmo, é um passo fácil que Bradley refuta com veemência. Também é um erro aceitar as razões que o próprio Iago enumera. A multiplicação de motivos indica a dificuldade da personagem em compreender qual a sua intenção. Segundo Bradley, seus três desejos inconscientes seriam: satisfazer seu senso de superioridade e de controle; pôr à prova suas habilidades numa empreitada perigosa e, finalmente, exercer sua capacidade criativa.

*He is (...) an amateur of tragedy in real life; and, instead of employing his invention on imaginary characters or long forgotten incidents, he takes the bolder and more dangerous course of getting up his plot at home, casts the principal parts among his nearest friends and connections, and rehearses it in downright earnest, with steady nerves and unbated resolution.*²²

Essas características de Iago não são em si mesmas más: o personagem não pode ser reduzido a uma figura simbólica, o mal

20. Bradley, 177 e passim.

21. Citado por Bradley, 189.

22. Hazlitt citado em Bradley, 191.

puro. Seu intelecto excepcional, sua vontade e perspicácia despertam uma admiração misturada a ódio e horror. Se o mal nele fosse absoluto, seria um monstro completamente indiferente à opinião dos outros, o que não é verdade. Ainda que Iago busque conquistar essa indiferença, podemos discernir traços de consciência, vergonha e humanidade. Afinal, se ele não possuísse nenhum senso moral

*...we should never have heard those soliloquies which so clearly betray his uneasiness and his unconscious desire to persuade himself that he has some excuse for the villainy he contemplates. These seem to be indubitable proofs that, against his will, Iago is a little better than his creed.*²³

Mas a necessidade de Bradley construir Iago como um ser humano o impede de alcançar uma verdade mais profunda do personagem. Ele precisa integrar os vários elementos contraditórios de Iago em um todo coerente que oponha-se a simplificação do símbolo. No entanto, Iago não é um organismo, mas sim um personagem, uma construção do texto. Granville-Baker afirma que Iago é um ator melodramático inserido na vida real.²⁴ Ainda assim, seu viés naturalista o desvia do âmagô. Não existe apenas um Iago, e sim vários: “I am not what I am” (1.1.66).

O *honesto* Iago é a sua máscara social. Durante a peça todos os personagens (com exceção de Brabantio) tratam Iago com estima e deferência.

O *vilão* Iago é seu papel no melodrama vivido por Othello, Desdêmona e Emilia que, ao final, o nomeia vilão.

O *trágico* Iago (no mesmo sentido que podemos falar do trágico Sófocles) é o autor da trama que só o espectador presencia: “How? How? Let’s see”²⁵ para concluir ao final “I haven’t. It is

23. Bradley, 194.

24. Harley Granville-Baker, *Prefaces to Shakespeare: Othello* (B. T. Batsford: Londres, 1982) 115.

25. *Othello*, 5.2.359 a 361.

engendered”²⁶; “‘Tis here, but yet confused” ou “Am I to put our Cassio in some action”.²⁷ Mas não se trata de uma trama qualquer que está sendo elaborada, e sim de uma tragédia. É isto que mobiliza e atíça Iago.

So will I turn her virtue into pitch,
And out of her own goodness make the net
That shall enmesh them all.²⁸

Esta qualidade será reconhecida ao final por Ludovico que, apontando o corpo de Desdêmona, diz para Iago:

Look on the tragic loading of this bed:
This is thy work. The object poisons sight
Let it be hid.

[The bed-curtains are drawn.]²⁹

Por fim, temos o *narrador* Iago, porta-voz de Shakespeare. As where’s that palace, whereinto foul things Sometimes intrude not? Who has a breast so pure, But some uncleanly apprehensions Keep leets and law-days, and in session sit³⁰

Aqui o tom introspectivo indica uma reflexão do próprio Shakespeare. É como se o dramaturgo justificasse para si mesmo a gênese de criaturas tão abjetas como Iago ou Macbeth, ecoando a máxima de Terêncio: “Eu sou um homem e nada de humano me é estranho”.

A estrutura em abismo do personagem Iago espelha-se na estrutura da peça. Nós acompanhamos três “encenações”.

A primeira é aquela que Iago constrói para Othello em torno do adultério de Desdêmona. A cena de mímica presenciada por Othello

26. *Othello*, 1.3.376.

27. *Othello* 1.3.385.

28. *Othello* 1.3.326-328

29. *Othello* 2.3.52.

30. *Othello* 3.3.138-142.

entre Cassio e Iago é um dos momentos fortes desse registro.³¹ Seu ponto culminante é a afirmação de Othello apontando o leito: “there lies your niece” (5.2.200). Este seria um bom *tableau* final para o projeto original de Iago.

Mas logo em seguida, a intriga de Iago desmorona e Othello suicida-se caindo sobre o leito de Desdêmona. Ludovico fecha as cortinas. Segundo *Tableau*. Ainda que o desenlace tenha escapado a seu controle, Iago ainda é o responsável por esse final.

Por fim, Ludovico encerra propriamente a peça que estamos assistindo após a prisão de Iago. *Tableau* final. Essa estrutura coloca em questão qualquer pretensão a uma “realidade” da cena: existe sempre um contexto mais amplo que relativiza uma verdade anterior.

A sobreposição de diferentes registros na ficção, conduzida por Shakespeare e pelo próprio Iago, procura demonstrar como os eventos mais corriqueiros do dia-a-dia são determinados pelo ponto de vista de quem os descreve, tornando a fronteira entre ilusão e realidade tênue e arbitrária. Esse movimento que leva a apagar as diferenças entre fato e ficção corresponde na peça a várias instâncias em que as diferenças sociais são ignoradas. Iago reclama, com relação a promoção de Cassio:

Preferment goes by letter and affection,
Not by the old gradation, where each second
Stood heir to the first.³²

Ou quando Iago ironicamente equipara-se a Brabantio.

Brabantio
Thou art a Villain.
Iago
You are a senator.³³

31. É impossível não recordar aqui a importância e ambiguidade da gestualidade no melodrama como descrita por Brooks, *Melodramatic Imagination*, 72.

32. *Othello* 1.1.36-38.

33. *Othello* 1.1.117.

Como quem diz que essa é uma diferença irrelevante... É este mesmo Brabantio, ao comentar o casamento de Othello e Desdêmona, que chama a atenção para o perigo:

For if such actions may have passage free,
Bondslaves and pagans shall our statesmen be.³⁴

É essa a ameaça da união de Othello e Desdêmona. Eles estão separados por uma diferença de extração social e de raça. Abrir mão desta diferença pode levar a uma crise profunda da sociedade. Quando Iago encoraja Roderigo a gritar o nome de Brabantio, ele está conscientemente lançando as bases dessa crise:

Do, with like timorous accent and dire yell,
As when, by night and negligence, the fire
Is spied in populous cities.³⁵

O fogo é uma boa imagem do modo como a crise das diferenças espalha-se rapidamente contaminando todas as instâncias e ganha dimensão cósmica com a tempestade que destrói a frota turca. Sua culminação dramática encontra-se na cena em que Othello descobre que Cassio tem a posse do lenço que havia dado de presente a Desdêmona. Ele ajoelha-se e jura que

My bloody thoughts with violent pace
Shall ne'er look back, he ne'er ebb to humble love
till that a capable and wide revenge
Swallow them up.³⁶

Em seguida, Iago também ajoelha-se e coloca-se a serviço do “wronged Othello”. A disposição espacial dos dois personagens

34. *Othello* 1.2.98-99.

35. *Othello* 1.1,75-77.

36. *Othello* 3.3.458-461

ajoelhados reforça a idéia de simetria. Neste pacto de sangue (“O, blood, blood, blood!”) diversas linhas convergem e alcançam um desenlace. Aqui fica evidente como Iago é movido pela necessidade de igualar-se a Othello:

And nothing can or shall content my soul
Till I am evened with him, wife for wife;³⁷

Othello abandona as características ativas que faziam dele um herói e entrega-se a trama de Iago. Os dois personagens possuem então a mesma estatura. Mas, nessa cena o processo de anulação das diferenças também permuta os papéis de Iago e Desdêmona. Iago sempre realçou o caráter bestial da relação sexual entre Othello e Desdêmona, atitude que camufla um profundo ressentimento. O mesmo ciúme sente por Cassio.

If Cassio do remains,
He hath a daily beauty in his life
That makes me ugly.³⁸

Antes de ajoelhar em frente a Othello, Iago acabara de inventar uma cena na qual dormia com Cassio quando

In sleep I heard him say, ‘Sweet Desdemona,
And then, sir, he would gripe and wring my hand,
Cry, ‘O sweet creature!’ and then kiss me hard,
As if he pluck’d up kisses by the roots
That grew upon my lips; then laid his leg
Over my thigh, and sighed, and kissed; and then
Cried, Cursed fate that gave thee to the Moor!’³⁹

37. *Othello* 2.1.279-280.

38. *Othello* 5.1.18-19

39. *Othello* 3.3.421-427.

Esta sugestão de homossexualismo indica que Iago rompe com uma diferença ainda mais perigosa. Ao final do juramento declara: “I am your own for ever”.⁴⁰

O primeiro momento do processo que transforma Othello no igual de Iago é o juramento: ele passa a dissimular suas emoções (“O hardness to dissemble!”⁴¹) e transforma-se em vilão. O absurdo da anulação das diferenças persiste nas imagens antitéticas durante o assassinato de Desdêmona. “So sweet was ne’er so fatal.”⁴² “It strikes where it doth love.”⁴³ “The death’s unnatural that kills for loving.”⁴⁴ Mas a incriminação foi tão bem orquestrada que ao final

Thou dost stone my heart,
And mak’st me call what I intend to do
A murder, which I thought a sacrifice.⁴⁵

Esta é a culminação do processo de transformação de Desdêmona em uma prostituta completamente vazia de valor. A trama que a transformou em vítima subjugou completamente a capacidade de julgamento de Othello. Este é o processo descrito por Girard⁴⁶ no engendramento da vítima sacrificial, onde a versão que autoriza o crime oculta a arbitrariedade do ato. Iago comenta esse deslocamento ao justificar a atitude agressiva de Othello em relação a Desdêmona:

Iago
The business of the state does him offence,
And he does chide with you.⁴⁷

40. *Othello* 3.3.480.

41. *Othello* 3.4.30.

42. *Othello* 5.2.20.

43. *Othello* 5.2.22.

44. *Othello* 5.20.43.

45. *Othello* 5.2.63-65. Esta afirmação de Othello parece corroborar a visão hegeliana da tragédia moderna como uma infração jurídica e não mais como o conflito entre imperativos morais igualmente válidos como na tragédia antiga. É apenas um assassinato, sem o conteúdo paradoxal do sacrifício.

46. Girard, René. *La Violence et le sacré*. Éditions Bernard Grasset, 1972.

47. *Othello* 4.2.165-164.

Aparentemente essas justificativas são racionalizações que desviam da questão, quando na realidade apontam para uma verdade profunda do processo de vitimização da personagem. Uma outra passagem atesta o quanto Shakespeare estava consciente de tal processo.

Casio

O God, that men should put an enemy in their mouths to steel away their brains! That we should with joy, pleasance, revel and applause transform ourselves into beasts!⁴⁸

O confronto com Emilia,⁴⁹ onde sucedem-se em cascata as antíteses, cristaliza a convicção de Othello, ao mesmo tempo que anuncia a reviravolta. Logo em seguida, Othello passará a ser vítima de Iago, que, por sua vez, de honesto aos olhos da sociedade passa a vilão. “Who can control his fate?”⁵⁰ A sucessão de reviravoltas ilustra a arbitrariedade da escolha da vítima sacrificial. Os papéis podem inverter-se continuamente.

Voltando à discussão dos diferentes gêneros: também a sua definição muda de acordo com o ponto de vista. Se a história é narrada do ponto de vista de Othello ou Desdêmona estamos frente a um melodrama. A trama armada por Iago é melodramática. No entanto, se nos distanciamos um pouco, o que não quer dizer assumir o ponto de vista de Iago, mas sim um que o inclua, passamos a ver uma tragédia. Em *Othello* este jogo de ponto de vista complica-se porque as qualidades do herói trágico encontram-se desdobradas em dois personagens, quando o valor e a responsabilidade são atributos, em geral, de uma mesma pessoa.

A intuição de Bentley parece se confirmar: “There is a melodrama in every tragedy”.⁵¹ Como observou Girard toda tragédia é uma desconstrução parcial do mito, pois ao final, na reconciliação, o

48. *Othello* 2.3.265-267

49. *Othello* 5.2.130.

50. *Othello* 5.2.263.

51. *Othello* 5.2.263.

mito reafirma-se: Iago e Othello são castigados. Já o melodrama, com suas dicotomias maniqueístas, desde o início atualiza o mito. É a linguagem por excelência do discurso sacrificial. Brooks tem razão ao afirmar que o objetivo do melodrama é tornar o mundo legível. O conceito de tragédia é problemático justamente porque nesse gênero manifesta-se a dificuldade e arbitrariedade da constituição do sentido. Assim, é através do trágico que aflora o surgimento de uma consciência crítica em relação aos esquemas do sagrado.

Bibliografia

- BRADBROOK, M.C. 1976. *The Living Monument: Shakespeare and the Theater of his Time*. Cambridge: Cambridge University Press.
- BRADLEY, A. C. 1965. *Shakespearean Tragedy: Hamlet, Othello, King Lear, Macbeth*. Greenwich: Premier, 1965)
- BROOKS, Peter. 1995. *The Melodramatic Imagination*. New Haven: Yale University Press, 2ª Ed.
- HEILMAN, Robert Bechtold. 1968. *Tragedy and Melodrama: Versions of Experience*. Washington: University of Washington Press.
- GIRARD, René. 1972. *La Violence et le sacré*. Paris: Éditions Bernard Grasset.
- MOUTON, Richard G. 1966. *Shakespeare as a Dramatic Artist*. New York: Dover Publications, Inc.
- SZONZI, Peter. 1996. *Saggio sul trágico*. Turim: Einaudi.
- XAVIER, Ismail Norberto. 2000. “Melodrama, ou a Sedução da Moral Negociada”, em *Novos Estudos* 57 (julho de 2000).

A televisão Digital: concessionária de ilusões

IVAN PEÑUELA

Mestrando em Comunicação

Resumo

O artigo aborda aspectos relacionados à televisão aberta brasileira, que se encontra num processo de transição do sistema analógico para o digital. No entanto, destaca-se que apenas a adoção de um sistema mais eficaz e versátil não trará ao meio a eficácia comunicativa esperada, uma vez que sua programação, de um lado, está moldada a interesses comerciais e, de outro, regulada por políticas inadequadas. A televisão aberta chega a mais de 90% dos lares brasileiros, influenciando comportamentos de um povo com uma cultura miscigenada, o que enfatiza a necessidade de se reavaliar as práticas comunicativas deste meio.

Palavras-chave

televisão, analógico, digital e cultura midiática.

Abstract

The article approaches aspects related to the Brazilian open television, that it finds in a process of transition of the analogical system for the digital one. However, it is relevant to observe that only the adoption of a more efficient and versatile system will not guarantee its communicative effectiveness, mainly in a period in which television programs are molded by commercial interests. The open television reaches more than 90% of the Brazilian homes, influencing behaviors of a people with cultural mixtures. Thus it seems necessary to reevaluate the practical communicative of this media.

Keywords

television, analogical and digital systems and culture.

Desde o seu nascimento em 1950, a mais significativa mudança tecnológica da TV aberta brasileira ocorreu em 1972, quando as imagens deixaram o preto e branco, passando a ser transmitidas em cores. Agora, 57 anos depois, o maior veículo de comunicação de massa do país vai transitar para o mundo digital. O código binário está chegando à TV aberta e, com ele, uma série de novas possibilidades que vão, desde a melhoria de qualidade de som e imagem, passando por uma suposta interatividade e culminando na convergência com outros aparelhos do mundo digital (celular, internet, etc.).

Sendo assim, não perderemos mais o capítulo da novela das oito quando estivermos em meio a um mega-congestionamento, já não exclusivo das metrópoles, mas também de um grande número de cidades brasileiras que trocaram charretes e cavalos por modernos e sofisticados veículos de duas ou quatro rodas. Estes são produzidos e distribuídos em massa, graças à colaboração dos “sonhos de consumo” vendidos, principalmente, pela publicidade televisiva.

Quando se fala aqui em charretes e cavalos, não se trata de fazer referência a uma visão nostálgica que se opõe ou nega muitos dos benefícios que advêm das novas tecnologias, mas sim, em termos mais humanos, da aplicação e usufruto delas. Aqui reside a nossa preocupação, o receio de que esta “mudança” na TV aberta fique limitada a uma melhoria de qualidade de sons e imagens, relegando a um plano secundário a reflexão sobre o paradigma funcional da comunicação do país que, logo de início, se finca em leis e decretos atidos, basicamente, às viabilidades técnicas e econômicas dos processos de implantação e concessões de canais dos meios de comunicação, centrando seus interesses no “como” da comunicação

e, em detrimento da sua essência ou do seu porquê, aproximando-se consideravelmente da “teoria funcionalista da comunicação”. Isto é, assumindo uma “visão” pragmática em que a eficácia da comunicação se encontra num sistema de emissão e recepção de sinais sem ruídos, sem interferências, com a finalidade de que tudo chegue ao seu receptor com a maior qualidade técnica possível.

Na perspectiva de Malena Segura Contrera (2007), tal paradigma assenta fortemente seus fundamentos sobre os estudos da cibernética de Shannon e Weaver. E, por isso, as primeiras e principais reflexões dedicadas especificamente aos fenômenos comunicativos do século XX ficaram marcadas por uma visão tecnicista da comunicação, visão essa em que o ser humano era o ente resultante das referências com que se pensavam os até então recentes sistemas artificiais de informação. Ancorando-se em idéias de Rüdiger, quem destaca alguns dos efeitos negativos das concepções mecanicistas. Por um lado, a autora assinala que tal posição parece ignorar, sobretudo, a complexidade dos sistemas vivos e suas profundas diferenças com relação aos sistemas artificiais. Por outro, o pragmatismo a que essa tendência se vincula. Não há dúvida de que essa atitude, por razões históricas e ideológicas, se pergunta, quase sempre, pelos “comos” e jamais pelos “porquês”. A prioridade dada aos “comos” parece ser, portanto, o alicerce do atual ethos reinante nas práticas comunicativas, quase sempre a serviço do compromisso utilitário de extrair o melhor proveito e a máxima eficiência das últimas parafernálias técnicas e tecnológicas, transformando-as em concessionárias exclusivas na venda de ilusões.

Cada vez mais, o mundo digital vai rompendo fronteiras a uma velocidade absurda, a internet, o telefone celular, a TV a cabo, os I-pods, enfim, tudo ganha velocidade e quantidade, para que o ser humano “ganhe” tempo,¹ para que tenha mais opções do que fazer com seu tempo “livre”. O que se diz por aí é que hoje podemos “chegar” à Europa ou ao Japão com um simples “click”, mandar um

1 . Mesmo que pareça uma constatação óbvia, talvez seja conveniente pensar que, se algo existe que não podemos acumular, é tempo.

E-mail para o Papa, simular uma transa com a Madonna, tudo na rede virtual da WWW. As distâncias ficaram mais “curtas”, porém as relações humanas mais distantes. Com tantos pixels, megapixels, megabytes e bytes, todos estamos ficando “bytolados” à frente de monitores de computador ou TV, buscando preencher os vazios das angústias que, muitas vezes, derivam de nossa solidão. Somos bandos de solitários espalhados em blogs por todo o planeta e às vezes esquecemos que a verdadeira comunicação, ou aquela que gostaríamos de ter, não passa de virtualidade. A esse respeito, vale à pena lembrar estas palavras de Marcondes Filho:

“O vivo na comunicação está fora dos modelos, está fora da “comunicação”, está, como vimos, nos olhares, cuja força, como dizia Törless, não cabe em nenhuma aula de Física. Está na paixão, num algo mais presente no abraço entre dois amantes que não querem ou não podem oficializar esse amor, no diálogo a-sígnico, extralingüístico, não significante dos olhares que se falam à margem, lateralmente à fala que está sendo proferida; dá-se quando estes se sabem amantes num amor que nenhum deles precise pronunciar palavra” (2004, p. 99).

A industrialização, a ascensão da burguesia, a relação do homem com o planeta, que passa a ser um instrumento de obtenção de lucro, geram o que Weber (1920) chamou de “desencantamento do mundo”. Temos, desde então, um homem cada vez mais voltado a si, individualista e menos coletivo, um ser narcíseo que se revela à frente dos monitores, cada vez com mais conforto e comodidade num estado “hipnótico” de absorção de mensagens de uma “comunicação”, quase sempre de uma só via. Enfim, um ser incomunicável.

Assumindo agora a primeira pessoa, tive a oportunidade de ouvir numa rádio, parte de um comentário de Jabor a respeito das ONG’S e dessa onda de preocupação com a preservação do planeta; tsunamis, aquecimento global, etc.”O planeta vai seguir o seu caminho”, dizia ele, “o planeta quer que o homem se “lasque”, não

depende dele pra continuar.”² No campo da comunicação, neste caso, podemos observar nitidamente que a grande preocupação do homem é com ele mesmo e não com o planeta, o contrário do que se noticia na maioria desses movimentos, é nesse momento que a intenção acaba camuflada em seu sentido mais profundo. Soterra-se, assim, uma verdade que deveria se encontrar no íntimo de cada ser humano, e se ganha uma coletividade de pensamento ausentado de reflexão individual e, de uma forma quase “irrefletida”, o indivíduo transfere a sua responsabilidade ao coletivo (Governos, ONG’S, Comunidade Científica, etc.). Nesse caso, nota-se uma situação de comunicação paradoxal, uma vez que a mensagem que deveria mobilizar cada indivíduo tem o efeito reverso, de acomodação e conforto, e esse mesmo indivíduo não abre mão das regalias do sistema que adotou para sobreviver. Um sistema que depende da exploração máxima e desenfreada dos recursos do planeta e, acorrentadas nele, as pessoas repetem aos celulares, em seus carros, que o planeta está “doente”. “Doente” ele está na visão exclusiva do ser humano que atribui à sua condição de morte a de morte do planeta. Ou como sintetiza a questão Ciro Marcondes Filho:

“Os relacionamentos humanos trabalham contra a comunicação. Grandes sistemas sociais (rádios, televisões, jornais, revistas, divulgação pública e comercial) difundem mensagens diversas, mas não comunicam. Pessoas cumprimentam-se diariamente, trocam-se algumas palavras, mas não se comunicam. As formas modernas de contato entre as pessoas, as imagens de cada um que podem ser veiculadas pela internet, os telefones celulares, as câmeras que capacitam qualquer um a fazer um filme sugerem que as pessoas assim aproximem-se mais, conheçam-se mais. Mas eles iludem. É difícil fazer com que o outro sinta as coisas que estamos

2. Não estamos transcrevendo a fala: apenas memorizamos o que o cineasta parece ter dito.

sentindo. É difícil compartilhar um sentimento, uma preocupação, uma dor. Mais difícil ainda, senão impossível, é trazê-lo para dentro de nós, instalá-lo no interior de nossa alegria ou de nossa dor; saber como os sentimos de fato. Pois a dor da gente, de fato, ninguém sabe. (2004, p. 98).

Essas constatações exigem, no caso da TV aberta brasileira, que a reflexão se torne ainda mais necessária, uma vez que seus sinais “invadem” mais de 90% dos domicílios do país, atingindo todas as faixas etárias e camadas sociais, devorando os traços mais autênticos de nossa miscigenada população. Uma propagação de sinais que espalha detritos numa sociedade em que as imagens podem ter missões mais profundas, principalmente quando se pensa como Norval Baitello Junior o faz no seguinte fragmento:

“as imagens são indelévels e, através de novas configurações, elas conquistam uma segunda existência e ganham status, no dizer de (Bystrina, 1989) numa segunda realidade: a presença de uma ausência e seu oposto, a ausência de uma presença. Cabe lembrar que, nessa instância, as imagens preservam vestígios dos significados que o termo imago tinha na língua latina. Isto é, elas podem significar entidades fantasmagóricas ou retratos de um morto”. (2005, p. 20).

Segundo o autor acima citado e fazendo uma paráfrase das suas idéias, a defrontação com a morte possibilitou, ao homem, a invenção da cultura através do desenvolvimento de mundos e formas paralelos, ficcionais, jogos imaginativos com espaço e tempo do lúdico. Sendo assim, o homem passou a se reinventar e os entes criados por ele recebem tal investimento de crença que passam a determinar a vida do homem. Assim, o mundo da cultura possui esta característica: criar seres que atuam sobre os criadores. A descaracterização das imagens, em nosso caso podemos entender também como memórias culturais, fazem delas representações de representações, ilustrações

de ilustrações, realidades cada vez mais distantes, abstratas e descarnadas de interioridades, vazias ou ocas. Para o autor, fantasmas, em soma, de aparição súbita e efêmera que serão sucessivamente substituídos por mais fantasmas, como uma imagem sucede a outra infinitamente, sem nunca levar a algo que não seja também uma imagem. E, a esse respeito, resume a questão citando a seguinte frase de Hans Belting: “as imagens convidam os vivos à fuga do corpo”.

Relatando histórias populares ou não, as configurações imagéticas passam a ser utilizadas com outros interesses em fábulas que se descaracterizam e, pior, adquirem o atributo veracidade absoluta, seja qual for o contexto em que surgem, como se este fosse algo descartável e não fizesse parte da comunicação. Tal utilização mutila os relacionamentos instituídos pelos atos comunicativos, pois, como assinala Muniz Sodré

“toda e qualquer mensagem é tributária das circunstâncias ou do protocolo de emissão/recepção (produção e consumo). Uma lenda narrada por um contador de histórias numa tribo ou numa pequena comunidade, ao pé da fogueira, tem um vigor próprio atribuído pelo código oral de sua cultura. Através da TV ou de qualquer outro medium, a mesma lenda não teria força nenhuma, assim como não costumam ter sentido os ritos da cultura popular nordestina exibidos no vídeo.”
(Muniz Sodré, 1977, p. 57).

Sendo assim, sinto a desumanidade que há no pensamento daqueles que acreditam no princípio de que, na TV comercial, uma história passa a ser um produto e este mesmo produto tem de ser consumível. Lembro-me do dia em que fui conhecer a escola onde estudaria o meu filho de dois anos e meio. Chamou-me a atenção o fato de que todos os bonecos ou bonecas tinham na face somente o nariz. Confesso que fiquei um pouco impressionado com essa imagem e perguntei à pedagoga o motivo: “As expressões dos rostos são criados na imaginação das crianças, de acordo com suas histórias,

jamais poderiam fantasiar um momento de tristeza, em um boneco que ri o tempo todo.” disse-me ela. Mas é claro, pensei, as emoções vêm de dentro para fora: do íntimo do ser, como deveria ocorrer no verdadeiro ato comunicativo, sem máscaras, sem distorções, e, então, percebi que nós, adultos, já estamos contaminados e envolvidos nesse jogo de ilusões das imagens e não intuímos que deixamos de sonhar os nossos sonhos: sonhamos os sonhos que nos são vendidos.

Entristece-me, enfim, pensar que a TV digital venha a ser utilizada apenas para tornar os nossos sonhos mais “reais”, mas nítidos, como eu pensava serem os bonecos com nariz. E causa mais pena ainda que milhões e milhões de pessoas acreditem nisso, pois as grandes redes difundem quase que exclusivamente a qualidade da imagem como o maior trunfo do novo sistema.

Bibliografia

- BAITELLO JUNIOR, Norval. 2005. *A sociedade das imagens em série e a cultura do eco*, in Revista F@ro, número 2.
- MARCONDES FILHO, Ciro. 2004. *Até que ponto de fato nos comunicamos?* São Paulo, Editora Paulus.
- SEGURA CONTRERA, Malena. 2007. *Em meio ao desencanto: a comunicação fundada no pensamento mecânico-funcional*. Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho “Epistemologia da Comunicação”, do XVI Encontro da Compós, CD.
- SODRÉ, Muniz. 1977. *Monopólio da Fala*. Rio de Janeiro: Editora Vozes.

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 seqüência:

- 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. VHS NTSC

(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 300 exemplares, o que corresponde ao consumo
de 2,4 árvores reflorestadas sob a norma ISO 14001.
RECICLE SEMPRE.



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

**EDUARDO PEÑUELA
CAÑIZAL**

Luis Buñuel: el fantasma de la libertad
entre el instinto y la risa

NANCY J. MEMBREZ

El ángel exterminador de Luis Buñuel:
Auto sacramental cinematográfico

JAVIER HERRERA

La mujer que mira: análisis de un
"arrepentimiento" en la obra de Buñuel o
donde *Las Hurdes* comienzan a ser *Tierra
sin Pan*

**CECÍLIA ANTAKLY DE
MELLO**

Free Cinema: o elogio do homem
comum

**LUCRÉCIA D'ALESSIO
FERRARA**

Comunicação e Semiótica: das
mediações aos meios

EDILSON CAZELOTO

A monocultura informática

EDUARDO VICENTE

Música e disco no Brasil: a trajetória de
André Midani

**RODRIGO BROWNE
SARTORI E VÍCTOR SILVA
ECHETO**

Semiosis antropófaga como estratégia
deconstructiva para una re-escritura de la
diferencia contracultural

ROBERTO MOREIRA

Othello entre gêneros

IVAN PEÑUELA

A televisão digital: concessionária de
ilusões