



Significação

Revista de cultura Audiovisual

primavera - verão 2009

32

Significação

Revista de Cultura Audiovisual

primavera - verão 2009

32

Significação é uma revista acadêmica que, do número 13 ao 30, fazia parte das atividades do Centro de Pesquisa em Poética da Imagem, do Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da ECA/USP. A partir do número 31 passa a ser uma publicação semestral vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

Comissão editorial

Eduardo Peñuela Cañizal
Eric Landowski
Etienne Samain
Maria Dora Genis Mourão
Eduardo Victorio Morettin
Rubens Luis R. Machado Junior
Ester Império Hamburger

Conselho científico

Muniz Sodré
Eugênio Trivinho
Gilberto Prado
Ismail Norberto Xavier
Janete El Haouli
Jorge La Ferla
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 A. de A. Gervaiseau
Robert Stam
Philippe Dubois
Marcius Freire
Michael Renov
Vicente Sánchez Biosca

Editores

Eduardo Peñuela Cañizal
Geraldo Carlos do Nascimento

Coordenação editorial

Maria Dora Genis Mourão

ANNABLUME

Comissão editorial

Eduardo Peñuela Canizal
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

Ivan Antunes

ANNABLUME

editora. comunicação

Rua Martins, 300. Butantã
05511-000. São Paulo. SP. Brasil
tel e fax: 11 3812-6764
televidas: 11 3031-1754
www.annablume.com.br

Projeto gráfico

João Parenti
Meire Assami
Thomas Yuba

Capa

Imagens da série de *reality TV*
The Up Series.

Significação

Revista de Cultura Audiovisual

primavera - verão 2009

32







Sumário

// Apresentação
pag. 9

//////////////////// Persistência da *reality TV*
pag. 11 **Arlindo Machado e Marta Lucía Vélez**

//////////////////// Um mito exótico? A recepção crítica de
pag. 43 *Orfeu Negro* de Marcel Camus (1959-2008)
Anaïs Fléchet

//////////////////// Luis Buñuel: Uma poética do selvagem
pag. 65 **Eduardo Peñuela Cañizal**

//////////////////// A recepção mediática e a perspectiva da “dupla mediação”
pag. 83 **Mauro Wilton de Sousa**

//////////////////// Negando o connexionismo:
pag. 101 *Notas Flanantes e Sábado à Noite*
ou como ficar à altura do risco do real
Cezar Migliorin

//////////////////// O cinema brasileiro contemporâneo
pag. 119 diante do público e do mercado exibidor
Arthur Autran

//////////////////// “O fantasma de um clássico”:
pag. 137 recepção e reminiscências de *Favela dos Meus*
Amores (H.Mauro, 1935)
Marcos Napolitano

//////////////////// Da ficção ao brinquedo:
pag. 159 enunciados plásticos em *As Meninas Superpoderosas*
Juliana Pereira de Sousa

//////////////////// Carri e Murat: Memória, política e representação
pag. 189 **Miguel Pereira**





Apresentação

Este número da **Significação**, publicado com auxílio do CNPq, acolhe um conjunto de trabalhos que são fruto de pesquisas feitas em várias universidades em nível da pós-graduação. Os autores, no geral, abordam temas pertencentes aos domínios de conhecimento da comunicação e do audiovisual: particularidades da *Seven Up Series* enquanto construto da *reality TV*; a importância de *Orfeu Negro*, a inervação de sons e imagens em filmes de Buñuel; a questão da dupla mediação; o risco do real em documentários brasileiros; a exibição e o público de cinema no Brasil; as reminiscências de *Favela do Meus Amores*; as relações de representação de personagens de desenhos animados reproduzidos em brinquedos e a memória, a representação e a ideologia em duas cineastas latino-americanas.

Os Editores





Persistência da *reality TV*



Arlindo Machado

USP/PUCSP

Marta Lucía Vélez

Universidad de Caldas, Manizales, Colombia

Resumo

The Up Series é a mais longa série de *reality TV* ainda em processo, tendo começado em 1964 e sem prazo para terminar. Ela trata do processo de crescimento de um grupo de meninos britânicos de sete anos de idade. A cada sete anos, o diretor Michael Apted retorna a esses “meninos” para saber o que aconteceu com eles durante os sete anos anteriores. O programa ainda segue sendo produzido, mas os “meninos” têm agora 52 anos. Baseado nesse programa, o artigo discute questões relacionadas com a vigilância, o voyeurismo, a invasão de privacidade, a auto-exibição pública e também a evolução técnica, política, econômica e semiótica da televisão nos últimos 50 anos. Em outras palavras, *The Up Series* é visto aqui como uma síntese da história da televisão e do espaço público.

Palavras-chave

The Up Series, *reality TV*, televisão pública, televisão privada, história da televisão.

Abstract

The Up Series is the longest-running reality TV series on television, having started out in 1964, with no time to finish. It’s about the growing up of a group of British seven-year-old children. Every seven years, the director Michael Apted returns to these “children” to know what happened to them during the previous seven years. The program is still being made, but the “children” are now 52 years old. Based on this program, the article discusses questions related to surveillance, voyeurism, privacy invasion, public auto-exhibition, and also the technical, political, economic and semiotic evolution of television in the last 50 years. In other words, *The Up Series* is seen here as a synthesis of the history of both television and public space.

Key-words

The Up Series, *reality TV*, public television, private television, history of television

O impressionante sucesso do programa holandês *Big Brother* (1999), que já conta com cerca de 200 edições em todo o mundo (até a época de redação deste artigo), sem contar os plágios apócrifos (com outros nomes), lançou uma luz nova sobre um formato de televisão tão antigo quanto o próprio meio, mas que até então não tinha merecido a devida atenção. Embora John de Mol, o idealizador do *Big Brother* original, tenha cunhado o termo *reality show* para designar essa forma de fazer televisão, os holandeses Meijer e Reesink (2000), organizadores do mais sério estudo sobre esse fenômeno de mídia, preferem usar a expressão *reality soap*, levando em consideração o coeficiente de ficção que há em quase todas as edições do programa. De nossa parte, preferimos adotar a expressão *reality TV* para designar não apenas os programas que seguem o formato *Big Brother*, mas também outros que seguem a mesma direção, embora com propósitos e conceitos diferentes.

A idéia de submeter um grupo de pessoas a uma permanente vigilância através das câmeras de televisão vem de longa data. Já na aurora da televisão, nos anos 1940, Allen Funt fez furor com seu programa *Candid Camera*, em que câmeras escondidas na paisagem flagravam situações cômicas ou vexatórias, sem que os seus protagonistas soubessem que estavam sendo filmados. Em geral, a produção fazia desencadear acontecimentos, para observar a reação dos protagonistas involuntários. Colocado em situação de voyeurismo explícito, o público americano se divertiu durante várias décadas com o vexame alheio e essa idéia rendeu (e ainda rende) versões as mais

diferenciadas em todas as partes do mundo. Mas, na verdade, esse “gênero” televisual, se é que o podemos chamar assim, nasceu já na era do rádio, a partir do programa radiofônico *Candid Microphone*, do mesmo Allen Funt (Stark, 1997: 269). Nada de muito novo, portanto. Tudo já existia antes mesmo que George Orwell concebesse o onividente e onipresente Big Brother, em seu romance 1984.

Possivelmente, a primeira experiência explícita de vigilância auto-consentida foi o programa *An American Family*, exibido na televisão norte-americana em 1972, dando nascimento àquilo que Jean Baudrillard (1981: 50), por sua vez, chamou de *télévision-vérité*: a vida cotidiana de uma típica família americana (uma família de verdade; nada de atores, nem de ficção) observada minuciosamente em sua privacidade, por inúmeras câmeras de televisão, durante sete meses seguidos. O polêmico “seriado” produzido pela rede pública PBS mostrou não exatamente o que é, de um ponto de vista documental, uma típica família americana, mas sim o que acontece quando um grupo de pessoas é submetido sistematicamente, ininterruptamente, até mesmo na sua intimidade mais secreta, ao olhar voyeurista das câmeras que o colocam em conexão com vinte milhões de *peeping toms* (*voyeurs*, em inglês) espalhados por todo um país. De fato, a família Loud, de Santa Bárbara (Califórnia), foi destruída pelas câmeras de televisão. O casal Bill e Pat Loud se divorciou durante as filmagens. O personagem mais sacrificado foi o filho Lance Loud, flagrado pelas câmeras numa relação homossexual e transformado em alvo de chacotas em todo o país.

Hoje os programas de vigilância auto-consentida não são tão destrutivos como *An American Family* porque, na verdade, são ficções disfarçadas, interpretadas por atores profissionais ou amadores, depois de meses de ensaios e leituras dos *scripts*. Terminam sempre com um *happy end*, como em qualquer telenovela. São apenas simulacros de *An American Family*. Mas há um outro “gênero” televisual, aparentemente inocente e inofensivo, que retoma, num sentido completamente diferente, a idéia da auto-vigilância e do voyeurismo. No Brasil ele costuma ser chamado de *vídeo-cassetadas* (nome popularizado no *Programa do Faustão*), mas a sua matriz é o *America’s Funniest Home Videos*, série produzida pela ABC norte-americana, iniciada em 1990 e que segue sendo exibida até hoje. A idéia desse programa é simples: hoje as câmeras de vídeo estão em todos os lugares e, portanto, qualquer coisa que aconteça, da mais banal à mais insólita, está provavelmente sendo registrada, seja por

um profissional, seja mais provavelmente por um amador. Em outras palavras, tudo o que acontece está potencialmente apto a aparecer numa tela de televisão. No limite, todos nós hoje fazemos parte desse *Big Brother* permanente e universal e a nossa vida privada pode, a qualquer momento, estar sendo revelada em público, através da televisão, sobretudo se contiver algum componente particularmente favorável a uma exploração espetacular.

Nossa sociedade, como já observou Michel Foucault (1988: 190), é menos a dos espetáculos do que a da vigilância. Mas a sua esperteza está em transformar a própria vigilância em espetáculo. A maioria das operadoras de cabo oferece hoje um serviço extra aos edifícios que subscrevem os seus serviços: essas operadoras destinam um ou mais canais de televisão para a visualização das câmeras de vigilância do próprio prédio. Assim, simultaneamente com o *Big Brother*, o espectador pode espiar também – e na mesma televisão – os seus filhos brincando no parquinho, as pessoas que entram e saem do prédio, os vizinhos tomando banho na piscina ou o que acontece na garagem, ao vivo e vinte e quatro horas por dia. A audiência desses canais nunca foi aferida pelos institutos de pesquisa, mas tudo indica que ela não deve ser muito pequena. Afinal, a televisão conseguiu fazer da vigilância uma forma de atração e de prazer escópico, de modo a generalizar a idéia de Jeremy Bentham (1829) a respeito de uma sociedade auto-vigiada: o Panóptico.

Um episódio a cada sete anos

Este artigo objetiva examinar uma série da televisão britânica conhecida como *The Up Series*, possivelmente a mais radical experiência de *reality TV* já realizada e que segue ativa até hoje. Embora anterior a *An American Family* (a série começa em 1964, portanto oito anos antes), ela não foi concebida originalmente como uma série de *reality TV*, mas apenas como um ou dois documentários. Tim Hewat, um jornalista australiano que dirigia em Londres o programa *World in Action*, produzido pela Granada Television, teve a idéia de realizar um documentário sobre as crianças britânicas, para fazer parte de uma das edições de seu famoso programa semanal. Ele mal podia imaginar no que iria se transformar o seu documentário sobre crianças.

Nos anos 1960, a Grã-Bretanha era o centro da cultura pop. Os movimentos estudantis, as manifestações de rua contra o racismo, as

correntes feministas, o movimento hippie e, sobretudo, a música pop ditavam as atitudes culturais e o comportamento social da juventude de todo o mundo. Nesse contexto, Tim Hewat considerou a possibilidade de realizar um documentário de prognóstico do futuro, tentando imaginar se essa revolução que estava em marcha teria algum impacto na sociedade britânica do futuro. O objetivo era indagar se a convulsão social e cultural vivida nos anos 1960 poderia mudar o rígido sistema de divisão de classes que dominou a Grã-Bretanha por cerca de 800 anos. A idéia era tomar um grupo de meninos em idade de alfabetização (sete anos) e de classes sociais diferentes e indagar qual seria o destino de cada um de seus membros na virada do século XX para o XXI, ou seja, quase quarenta anos depois. “*Give me the child until he is seven and I will give you the man*” (Dê-me um menino de sete anos e eu lhe devolverei um homem): foi com essa premissa (na verdade, uma corruptela de uma frase do jesuíta São Francisco Xavier) que começa uma das séries de maior duração na história da televisão mundial. Hewat queria, nesse primeiro momento, se perguntar sobre o destino dos garotos britânicos dos anos 1960: se eles teriam oportunidades idênticas, se teriam chances de vencer suas limitações de classe, sexo e cor, se seriam vencedores ou perdedores no ano 2000. “*The shop steward and the executive of 2000 are now seven years old*” (o líder sindical e o executivo do ano 2000 têm hoje sete anos): assim começa o primeiro episódio de *The Up Series*, denominado justamente *Seven Up*. Catorze meninos nascidos entre 1956 e 1957 são reunidos num zoológico de Londres e assim se inicia uma saga de desenvolvimentos imprevisíveis, enquanto o narrador impessoal explica: “*We brought these children together, because we wanted a glimpse of England in the year 2000*” (Juntamos estes meninos porque queríamos visualizar a Inglaterra do ano 2000). Essas três frases se repetiriam depois em todos os demais episódios da série.

Seven Up, levado ao ar em 1964, foi dirigido pelo canadense Paul Almond, com assistência do inglês Michael Apted. Esse primeiro episódio foi concebido como um documentário especial para a Granada Television e não como um episódio da série televisiva que se conhece hoje. Foi Denis Foreman, diretor de programação da Granada, quem convenceu Apted (Almond desistiu do projeto), cinco anos depois da emissão do primeiro episódio, a tentar descobrir o que aconteceu com esses meninos (Bruzzi, 2007: 11). Como resultado, sete anos depois (em 1970, considerando que as imagens de *Seven Up* foram tomadas em 1963), surge *7 Plus Seven*, a conti-

nuação do documentário anterior, com os meninos agora já adolescentes de 14 anos. O novo episódio foi dirigido por Apted, que assumiria definitivamente a condução da série. Mas até 7 *Plus Seven* não havia ainda a idéia de uma série. Foi depois de 21 *Up*, colocado no ar em 1977, que a Granada tomou a decisão de conceber o produto como uma estrutura seriada, com um episódio novo a cada sete anos, focalizando a evolução da vida de cada um dos meninos do primeiro episódio. Essa decisão produziu mudanças radicais tanto no conteúdo, como no estilo de edição e até mesmo na maneira de (re)ler os dois documentários iniciais. Depois de 21 *Up*, surgiram 28 *Up* (1985), 35 *Up* (1991), 42 *Up* (1998) e 49 *Up* (2005), com promessas de continuação. O próximo episódio – 56 *Up* – está sendo esperado para 2011 ou começo de 2012. Com a decisão de transformar os dois primeiros documentários em episódios de uma série de *reality TV* (embora esse nome ainda não existisse), a vida pessoal, econômica, profissional e afetiva desses catorze meninos passou a ser monitorada ininterruptamente. Talvez os seus destinos tivessem sido completamente diferentes se a câmera indiscreta de Apted não os perseguisse periodicamente, colocando-os diante do julgamento público, como se a cada sete anos eles tivessem de revelar a toda Grã-Bretanha se triunfaram ou fracassaram.

A seleção dos meninos do primeiro episódio foi feita de forma mais ou menos cuidadosa (embora Apted se criticaria depois por ter cometido alguns erros, como veremos à frente), procurando deixar representadas todas as classes sociais majoritárias da Grã-Bretanha. Foram escolhidos quatro meninos da classe rica, sendo três de uma escola exclusiva para o sexo masculino (John Brisby, Andrew Brackfield e Charles Furneaux) e uma menina também de família próspera, Suzy Dewey. Outros dois meninos, Paul Kligerman e Simon Basterfield (este último negro), vieram de um albergue para meninos pobres ou abandonados. Quatro das crianças eram provenientes da classe trabalhadora pobre do East End, na periferia de Londres. Eram eles Tony Walker e as três inseparáveis amiguinhas: Jackie Bassett, Lynn Johnson e Sue Sullivan. Foram selecionados ainda dois garotos da classe média dos subúrbios de Liverpool: Neil Hughes e Peter Davies. Finalmente, havia mais dois meninos da classe média prestadora de serviços: Bruce Balden, que foi abandonado por seu pai, e Nick Hitchon, filho de um pequeno criador de gado.

Com o tempo, Apted (1998: 14-15) se deu conta de que a série examinava mais os pontos extremos da hierarquia social do que os seto-

res intermediários, sobretudo a classe média, que sofreria mudanças profundas nos últimos 30 anos. Muitos setores da classe média britânica puderam conseguir títulos universitários a partir dos anos 1950, mas não havia trabalho para todos e o desemprego se tornou um problema sério nos setores especializados. Esse problema acabou não se refletindo na série. Apted também se arrepende de ter selecionado apenas quatro mulheres, pois durante o período de duração da série a inserção das mulheres na vida política e profissional foi muito intensa. De fato, em 1964 era impossível prever que uma mulher como Margaret Thatcher chegaria a primeiro ministro. Além disso, a mudança de papel da mulher ao ingressar no mercado de trabalho gerou muitos conflitos tanto na vida familiar como no próprio trabalho. As quatro mulheres que Apted selecionou não refletiram todas essas transformações: casaram-se muito jovens, tiveram filhos quase imediatamente e se dedicaram exclusivamente ao trabalho doméstico. Apenas Lynn seguiu uma carreira profissional e teve de manejar a dura conciliação da família com o trabalho.

Como se trata de um exame periódico, a cada sete anos Apted visita todos os seus protagonistas para interrogá-los sobre suas expectativas profissionais, acadêmicas e afetivas, sobre o manejo das riquezas ou da falta delas, o lugar de cada um na hierarquia social, a relação com o amor, com os filhos, os amigos etc. Ao mesmo tempo, indaga-os sobre os propósitos manifestados nos episódios anteriores e os questiona sobre se conseguiram cumprir ou não as metas projetadas. Dessa maneira, a série retorna sempre ao passado, refresca a memória de espectadores e protagonistas sobre as promessas feitas anteriormente, compara-as com a situação presente e cria expectativas para o futuro. A cada novo episódio, Apted faz um resumo do processo anterior de cada um (necessário para uma série que só acontece a cada sete anos) e avalia a sua evolução ou involução. A necessidade de ter sempre progressos para mostrar a cada sete anos exerce uma pressão às vezes insuportável na vida dessas pessoas. Elas se sentem de alguma maneira comprometidas a mostrar ao público britânico os resultados obtidos a partir dos propósitos anunciados nos episódios anteriores. É como se fosse possível assumir o controle da própria vida, para que ela possa ser exposta e examinada publicamente. Alguns protagonistas se sentem bem participando da série, sobretudo porque se tornaram figuras públicas e famosas. Outros participam sem muito entusiasmo e alguns acabam por não suportá-la mais e a abandonam em algum momento. Em 1963, nenhum

daqueles meninos poderia ter consciência do que poderia significar a sua participação no programa. O que começou como um jogo divertido se converteu, para alguns, em um estímulo para avançar, mas, para outros, num fardo pesado demais para carregar. Para Apted, por sua vez, a tarefa mais difícil é encontrá-los (alguns desaparecem) e conseguir persuadi-los a colaborar a cada sete anos.

Charles Furneaux abandonou a série depois de 21 *Up*. Foi o primeiro a fazê-lo. A partir de então é apresentado apenas através de voz *over*, com fotos fixas e as imagens dos três primeiros episódios. Furneaux ameaçou processar a Granada por invasão de privacidade e pediu que não exibissem mais as suas intervenções nos episódios precedentes, mas a produtora não pôde aceitar porque ele sempre aparecia nesses programas com Andrew e John. Por sua vez, a aparição de John Brisby tem sido esporádica. Ele não aceitou participar em 21 *Up* e 42 *Up*. A partir de 35 *Up*, as entrevistas com John passam a ser feitas por Claire Lewis, pesquisadora e produtora da série, e não mais por Apted, talvez porque as relações entre os dois se deterioraram. Mas ele regressaria à série novamente em 49 *Up*, porque foi alçado ao posto de conselheiro da rainha e o prestígio público poderia lhe render dividendos políticos. Simon Basterfield não participou de 35 *Up* porque estava se divorciando e achou que esse tema lhe seria desfavorável, mas retornou em 42 *Up* e 49 *Up*. Peter Davies desistiu depois de 28 *Up*. À diferença dos outros, sua ausência nunca foi explicada no programa ou fora dele. Depois de 49 *Up*, Susy declarou não participar mais da série por não gostar da maneira como estava sendo retratada, como uma menina rica e refinada, com idéias um tanto racistas (dados extraídos de Bruzzi, 2007: 6-20).

Contrariamente a esses protagonistas, Tony Walker mostrou-se o maior entusiasta da série, pois ela influenciou positivamente sua evolução profissional e afetiva. Ele praticamente assumiu o seu papel na série como um projeto de vida. A cada novo episódio, ele conta com orgulho como cumpriu e superou todas as expectativas anunciadas anteriormente. Vive em função disso e pode-se mesmo dizer que se assumiu como personagem de um programa de TV, como o Truman Burbank (Jim Carrey) de *The Truman Show* (1998). Tony nasceu num ambiente pobre, mas trabalhando como taxista e poupando muito pôde construir uma vida não necessariamente rica, mas confortável. Tudo isso lhe parece um ganho, que ele faz questão de marcar como parte de um projeto de vida bem sucedido. Aparte isso, a série lhe rendeu grande popularidade, porque é o personagem

mais animado do programa e, exatamente por isso, Apted sempre lhe dá um destaque especial. Ao final do processo, depois de famoso na Grã-Bretanha, ele acabou sendo alçado à categoria de ator de televisão, atuando em programas e comerciais como co-adjuvante. É um dos casos raros em que a participação no *reality* mudou radicalmente a sua vida e o transformou em estrela involuntária do espetáculo televisivo.

Neil, por sua vez, estava completamente desaparecido depois de 21 *Up*. Nem mesmo seus pais tinham notícias dele. Depois de três meses de investigação, a equipe de produção o encontrou no norte do País de Gales, já de partida para a Escócia, onde finalmente o filmaram para 28 *Up*. Ele havia se transformado num homem solitário, quase um mendigo vagando sem rumo pelo mundo. Apted se interessou muito por ele e por sua insólita história de vida, sobretudo porque ela tinha um componente melodramático de fácil assimilação pela televisão. Procurou ajudá-lo onde foi possível, tornou-se seu amigo num momento de maior dificuldade e, depois de muitos contratempos, a participação na série ajudou esse personagem a recuperar o sentido de sua vida. Neil acaba por se converter no personagem mais emocionante do programa e, no final, com a ajuda também de Bruce, outro protagonista da série, dá a volta por cima e se torna um *district councillor* (equivalente a um *vereador* no Brasil, com um pouco mais de poderes) em Eden, no distrito de Cumbria, no norte da Inglaterra (Bruzzi, 2007: 13).

Com o tempo, o próprio Apted vai deixando de ser um mero apresentador ou entrevistador e se converte em mais um personagem do programa. Embora nunca o vejamos, mas apenas ouçamos a sua voz em *off*, alguns protagonistas se dirigem diretamente a ele e o questionam pela constante intromissão em suas vidas e pela invasão de suas privacidades. Essa interpelação direta denuncia a sua presença na cena e o transforma num personagem freqüentemente visado e referido. A partir de certo momento, o interrogador também passa a ser interrogado, o observador é também observado, além de avaliado e discutido. Nos últimos episódios, esse questionamento passa a ser frontal. Seria o caso de se examinar também o caráter obsessivo da investigação de Apted. Apesar de se ter convertido num diretor de prestígio, com um título premiado em sua carreira – *Coal Miner's Daughter* (1980) – além de alguns James Bond, ele jamais desistiu do projeto um tanto neurótico de perseguir esses 14 garotos ao longo de toda sua vida.

A conversão dos dois documentários iniciais numa das mais longas séries de *reality TV* da história, produziu mudanças substanciais. Em primeiro lugar, ainda que o objetivo inicial de discutir as estruturas sociais e educativas da Grã-Bretanha não tenha sido inteiramente abandonado, o programa vai aos poucos se desviando para temas mais individuais e emotivos, com a intenção de explorar o melodrama televisivo, à medida que começa a ficar claro aos produtores que o seu público estava mais interessado em histórias humanas comoventes do que em temas políticos. Em segundo lugar, as mudanças sofridas pela televisão britânica ao longo da duração da série, sobretudo com a quebra do monopólio estatal e o surgimento da concorrência das redes privadas, fizeram com que os produtores comesçassem a se preocupar com problemas de *rating* (afecção de audiência), introduzindo no modelo documental inicial algumas técnicas narrativas mais modernas, encenações típicas de programas de ficção, hibridização de gêneros, edição mais rápida, incrementos tecnológicos etc. Como resultado, a diferença entre o episódio inicial (*Seven Up*) e o último (*49 Up*) é chocante. Nem parecem pertencer à mesma série.

De qualquer forma, o aspecto mais interessante de *Up Series* é o fato, decorrente aliás de sua longa duração (de 1964 até hoje), do programa refletir todas as transformações econômicas, tecnológicas e estéticas sofridas pela televisão ao longo desses mais de 40 anos. A série sozinha já é uma aula de história da televisão. O que começou como um documentário de fundo antropológico, de facção mais próxima do cinema da época, foi se transformando pouco a pouco num *reality show* sem prazo para terminar. De certa forma, isso foi o que aconteceu com a própria televisão. Dominique Wolton (1990: 23-29) divide a história da televisão europeia em três grandes épocas. De 1950 a 1970, domina o modelo dito *público*, que tinha como ideologia a televisão como um *serviço* à comunidade e como vocação a produção de programas culturais e educativos. De 1970 a 1980, começa a haver o confronto de dois modelos distintos, graças ao surgimento da televisão privada e comercial, de inspiração norte-americana, que se opõe ao antigo modelo público. O modelo privado, antes rechaçado como algo demoníaco, começa a parecer, num primeiro momento, inevitável, depois irresistível e, ao final, até mesmo desejável e fascinante. De 1980 para diante, ocorre a virada radical: os governos privatizam a televisão e o modelo comercial se impõe. Essa imposição se dá menos pelas virtudes desse novo modelo e mais

pelas insuficiências da televisão pública, que paradoxalmente passa a imitar o modelo comercial e a concorrer com ele nos (poucos) lugares em que ainda continua a existir alguma televisão pública. Imitar e concorrer significam: obsessão pelos números de audiência, redução da diversidade da programação, diminuição da produção de documentários, incremento da dose de “espetáculo” em todos os gêneros e formatos televisivos. Vale recordar que os britânicos foram os primeiros europeus que tiveram canais privados.

A partir da década de 1980, com o *frisson* dos canais comerciais, era preciso ser competitivo no mercado televisivo para poder disputar as fatias do bolo publicitário e isso significava ser mais incisivo na sedução do espectador. O documentário foi o gênero que mais sofreu com as mudanças, pois ele estava muito associado ao antigo modelo público. Na França, o documentário é substituído pelo conceito de *grand reportage*, gênero que mantém algumas características de investigação e documentação do documentário clássico, mas lança mão também de recursos narrativos dos formatos de ficção, para dar mais dinamismo às cenas e explorar melhor os aspectos emocionais e espetaculares do assunto tratado. De certa maneira, a *grand reportage* alude à ficção, explora a histrionice dos personagens, escolhe aqueles que são mais fotogênicos, filma-os em situação (e não apenas dando uma entrevista), decupa as cenas em vários planos previamente planejados, com diferentes ângulos, distâncias e enquadramentos e, sobretudo, mimetiza o melodrama, dando mais relevância a cenas comoventes, dramas pessoais, personagens que choram diante das câmeras e assim por diante. Embora não se possa dizer que *Up Series* seja uma *gran reportage*, ela vai adotando, à medida que evolui em direção ao século XXI, vários desses recursos descritos. Não é por coincidência que os dois personagens mais histriônicos – Tony e Neil – sejam os que vão ganhar maior destaque na série.

A partir de 28 *Up*, muitas cenas são planejadas e decupadas, como num filme de ficção, provavelmente com várias repetições para depois poder escolher o melhor resultado. Em 28 *Up*, por exemplo, Tony está chegando em casa e seus filhos correm ao seu encontro, sem que ele sequer tenha tocado a porta. Como sabiam os filhos que o pai estava chegando? As atividades de Nick na granja familiar são perfeitas demais para terem sido tomadas em situações de naturalidade. Em 21 *Up*, por exemplo, há um plano que mostra Nick chegando à granja num trator. A cena começa com um *traveling*

sobre a paisagem rural e termina fechando a zoom justamente no momento em que aparece o trator onde Nick vem com seu pai. Uma cena claramente decupada e possivelmente repetida várias vezes.

Da mesma forma como a série vai refletindo as mudanças que se dão nos planos da linguagem e da estética televisiva ao longo do tempo, ela reflete também a evolução tecnológica da mesma televisão. Começa com imagens cinematográficas em preto e branco, editadas com corte seco, e termina com imagens digitais coloridas, processadas em edição não-linear no computador. O fato de podermos hoje ter acesso a todos os episódios através do registro em vídeo permite fazer comparações instantâneas e verificar claramente as transformações que se deram. É como se cada episódio representasse um momento diferente da história da televisão. Analisando-os, é possível ver o momento em que surge a cor na televisão, o momento em que se começa a empregar computação gráfica, o momento em que a captação da imagem passa de fotoquímica a videográfica e de analógica a digital, e assim por diante. A seguir, vamos proceder a uma pequena análise de cada episódio para ver como a série vai se transformando ao longo de seus 40 anos e como essas mudanças estão afinadas com as transformações econômicas, tecnológicas e estéticas da própria televisão.

Os episódios

Seven Up, 1964, 16 mm, preto e branco. Documentário clássico, à maneira do cinema, com uma visualidade que lembra um pouco o primeiro filme de François Truffaut *Les quatre cents coups* (Os Incompreendidos/ 1959), também sobre crianças. A montagem se dá por contraponto, ou seja, uma pergunta é feita pelo entrevistador oculto e depois cada criança a responde individualmente. A sucessão das respostas ajuda a evidenciar os contrastes resultantes das origens sociais dos meninos, em função das diferenças de vocabulário, sotaque, nível de formação e expectativas de vida. Aqui predominam as perguntas curtas, o diálogo íntimo, as ações espontâneas e sem artifícios. Um entrevistador discreto estimula sutilmente os meninos e os deixa falar sem interrompê-los, deixando espaços para a reflexão. As crianças são muito espontâneas e sinceras nas suas respostas. Não há nenhuma dramaturgia planejada anteriormente, a inocência e a liberdade dos meninos se impõem. A câmera é respeitosa e distan-

ciada, registrando apenas as atividades e brincadeiras dos garotos. Os meninos são colocados em seus contextos sociais, nas escolas, salas de aulas, lugares de brincar, dentro de suas casas, em seus bairros e arredores. Nenhum adulto aparece: nem os pais, nem os professores. São eles mesmos, os meninos, que se apresentam e se representam, fora do mundo dos adultos. As expressões, os gestos, os comentários e até mesmo o riso dos garotos neste primeiro programa serão o alicerce para a construção dos perfis e personalidades dos protagonistas nos episódios seguintes e por isso eles sempre retornam.

7 *Plus Seven*, 1970, 16 mm, colorido. Os trechos preto e branco de *Seven Up* utilizados aqui são agora virados para o sépia, para equilibrá-los com as imagens coloridas. Continua o diálogo direto entre o diretor e os protagonistas, sem a intervenção de outras pessoas. Tudo se baseia em perguntas do diretor e respostas dos meninos, que agora já são adolescentes. Os contextos seguem sendo neutros, com poucas ações em salas de aula, interiores de casas ou ambientes externos. Mas já se percebe aqui a insegurança dos jovens, própria dos catorze anos. Já não respondem com a mesma espontaneidade dos sete anos. A timidez os impede de serem francos e diretos, eles medem as palavras antes de falar, evitam olhar para a câmera e manifestam seu desconforto através de gestos e olhares. Começam a aparecer os primeiros lampejos de questionamento sobre as razões que os teriam levado a ser escolhidos para expor suas vidas a uma grande audiência. As imagens de *Seven Up* e *7 Plus Seven* serão referências constantes na articulação de todos os demais episódios, segundo Bruzzi (2007: 63) porque a Granada Television destruiu os negativos que não foram utilizados na montagem final dos dois primeiros episódios e portanto não havia outros materiais.

21 *Up*, 1977, 16 mm, colorido. As histórias individuais agora estão mais desenvolvidas, mas ainda se mantêm as respostas coletivas às mesmas perguntas. Há um leve incremento de seqüências com maior número de ações, para acompanhar os protagonistas em atividades esportivas, acadêmicas ou recreativas. Agora já há planejamento das seqüências, não se deixam mais as situações a sabor do acaso. Por exemplo, o programa começa com uma reunião de todos os protagonistas em uma sala de cinema para assistir à projeção do primeiro episódio. Câmeras estrategicamente colocadas na sala de projeção registram as expressões e gestos de cada um dos presentes no momento da exibição, flagrando as emoções e constrangimentos diante de suas imagens aos sete anos. Depois da projeção, há um

coquetel onde os protagonistas conversam entre si e também com Apted (que continua não aparecendo) e essas cenas serão utilizadas como “gancho” para introduzir imagens de cada um deles nos seus contextos atuais. Agora já começa a haver decupagem das cenas e um princípio de *mise en scène* que denuncia a introdução de técnicas de ficção na construção do documentário, como aquela de Nick chegando de trator, que já descrevemos acima. Foi depois deste episódio que a Granada decide transformar os documentários em uma série de televisão. Este é também o último episódio onde ainda aparecem todos os catorze protagonistas originalmente escolhidos para *Seven Up*.

28 Up, 1984, 16 mm, colorido. Este é o capítulo que marca a transição do formato documentário para a estrutura do seriado televisivo, o que determinará mudanças profundas na forma e conteúdo da série daqui em diante. Abandona-se em definitivo a montagem por contraponto e se adota a estrutura dos capítulos independentes, um para cada protagonista. Apenas os três jovens burgueses (John, Andrew e Charles) e as três amigas da classe média (Jackie, Lynn e Sue) aparecerão juntos, cada trio em um bloco separado. No total, são dez blocos. Note-se que até então não havia blocos. Os programas eram exibidos por inteiro, sem intervalos, como se exibem os filmes nos cinemas. A noção de bloco surge por influência das televisões privadas, que precisam interromper regularmente os programas para a entrada dos *breaks* comerciais. Embora o programa ainda continue sendo apresentado nas televisões públicas, a necessidade de concorrer leva os produtores a adotarem modelos das televisões comerciais. Começa também a utilização de efeitos digitais, provavelmente com a ajuda da máquina ADO (Ampex Digital Optics). As vinhetas de entrada ficam mais sofisticadas: de início aparece um mural com as fotos de todos os protagonistas e, de repente, uma das fotos se destaca e avança até o primeiro plano, ocupando todo o quadro: essa foto selecionada indica quem será o protagonista do próximo bloco. Aquela câmera imóvel, íntima, com enquadramentos fechados, que marcava os primeiros episódios, desaparece por completo. Agora se dá também preferência a ações e movimentos de câmera e não apenas a entrevistas. Os personagens são mostrados em seus contextos cotidianos, bem mais complexos do que antes: trabalho, férias, amor, vida em família etc. Pela primeira vez, pessoas afetivamente envolvidas com os protagonistas (namoradas, esposas, filhos, pais, colegas e amigos) aparecem não apenas como pano de fundo, mas também

como protagonistas, a ponto de algumas vezes ganharem tanto destaque quanto o próprio personagem que dá nome ao bloco. A vida íntima – e não mais as condições de classe – passa a ser explorada de forma obsessiva, a ponto de gerar reações por parte dos envolvidos: alguns se expõem sem nenhuma vergonha, outros se mostram mais reservados e outros ainda se tornam herméticos.

35 *Up*, 1991, 16 mm, colorido. Continua o formato de capítulos independentes, um para cada protagonista, com diferentes durações, dependendo do interesse maior ou menor do personagem focado. Aos trinta e cinco anos, quase todos já têm família (Neil será o único que nunca a terá), muitas vezes numerosas, vidas afetivas complicadas, separações, divórcios, novas alianças amorosas. A série, mais ainda do que antes, se mostra muito interessada nos percalços da vida íntima das pessoas e se torna cada vez mais voyeurista e indiscreta. Decupagens complexas, com decomposição de ações em maior número de planos e *mise en scènes* explícitas são cada vez mais numerosas. A edição se torna mais dinâmica, com múltiplos jogos de planos, cortes rápidos e ágeis. A paisagem aparece agora com mais ênfase, grava-se muito mais em exteriores.

A partir deste episódio, a série dá maior ênfase a alguns personagens do que a outros, de um lado porque são os que concordam em participar e, de outro, porque suas vidas acabam se revelando mais interessantes em termos de rendimento dramático e plástico. Tony, por exemplo, é muito ativo, corre toda a cidade de Londres com seu táxi, gosta de equitação, de futebol e de sair para se divertir com a mulher e os filhos. Neil dá o necessário contraponto a esse personagem febril. Ele, ao contrário, é um homem solitário e desamparado, que perambula como um pária por paisagens distantes e inóspitas, sempre em direção a lugar algum. O caráter marginal de Neil e as paisagens desoladas por onde ele transita dão ao diretor os elementos melodramáticos para compor uma história comovente de descida ao inferno e de recuperação no final feliz. Por sua vez, Paul vive na Austrália e gosta muito de viajar em seu automóvel com sua mulher e seus filhos. As paisagens exóticas desse país e a escapada para fora do contexto britânico dão uma impressionante riqueza visual ao programa. Mais tarde, Apted convida a família australiana de Paul a ir visitar a Inglaterra e conhecer Londres pela primeira vez. Andrew tem dinheiro, viaja a Nova York, vai esqui nas montanhas e tem uma casa de campo: mais oportunidades para incrementar o visual do programa. Bruce, sempre com idéias missionárias, viaja

a Bangladesh para tentar cumprir seus planos comiserados de ajudar os miseráveis do planeta e, obviamente, Apted o acompanha na viagem, em busca de imagens e histórias comoventes. Jackie, ao contrário de todos esses personagens, vive só em seu apartamento, inteiramente dedicada à tarefa cotidiana de cuidar de seus três filhos. Ela não oferece muitos recursos dramáticos para segurar uma série televisiva, o que obriga Apted a criar situações, como a visita ao parque de diversões, nitidamente produzida pela equipe de televisão.

42 Up, 1998, 16 mm, colorido. Normalmente, a série deveria acabar aqui, se levarmos em conta a premissa que aparece em *Seven Up*, quando o narrador diz: “*We brought these children together, because we wanted a glimpse of England in the year 2000.*” De fato, essa era até então a idéia de Apted e da Granada Television, tanto assim que logo depois que este episódio foi ao ar, a série inteira foi lançada em DVD como que encerrando o projeto. Mas o sucesso deste episódio (e também da venda do DVD) fez a equipe mudar de idéia e dar continuidade ao programa com o *49 Up* e o prometido *56 Up*. No entanto, como originalmente *42 Up* foi pensado como um episódio de conclusão, ele tem a cara de um balanço final sobre a vida desses homens e mulheres. Apted se apóia no imenso arquivo de imagens e sons que acumulou ao longo de todo seu projeto e faz uma espécie de *replay* de tudo o que aconteceu, na esperança de poder tirar alguma conclusão sobre o percurso dessas pessoas. Chegado a esse ponto, 35 anos depois de ter reunido os 14 garotos num zoológico de Londres, Apted já conhecia muito bem todos os seus protagonistas, já os havia seguido e analisado por toda uma vida. Ele conhecia suas fraquezas emocionais, já sabia de antemão quais seriam suas reações, detinha todas as técnicas para conseguir comovê-los, provocá-los, produzir neles o riso, a tristeza, ou as lágrimas. Tony chora quando Apted lhe pergunta sobre seus pais, Lynn fica triste quando é consultada sobre seus problemas de saúde, Neil volta a integrar-se depois de décadas de solidão voluntária, graças à intervenção de Apted. O diretor já pode manipular os seus personagens como num teatro de marionetes. Do registro documental de 1964 a este melodrama de 1998 vai uma longa distância.

49 Up, 2005, vídeo digital, colorido. Primeiro programa da série captado em vídeo digital. Apted garante que isso facilitou muito o trabalho, porque ele podia deixar os entrevistados mais à vontade para falar. Antes, era preciso interromper os trabalhos a cada dez minutos para trocar os rolos de filme. Apesar disso, o resultado é um

pouco desolador. Todos agora têm 49 anos, seus filhos já estão grandes, alguns já são avôs. A maioria é barriguda, tem a cara cheia de rugas, varizes nas pernas, os homens estão carecas e as mulheres de cabelo branco. Já não são mais engraçados ou fotogênicos e também não têm muitas novidades para contar. Apted avalia o nível de vida alcançado por cada um, seja em função do poder aquisitivo alcançado ou da situação afetiva, mas também não sabe mais o que fazer com essa gente. Tudo tem um sabor de *déjà vu*.

Neste episódio, alguns protagonistas aparecem muito magoados e expressam claramente o incômodo que a participação na série lhes causou. Esse é o único lado realmente interessante deste episódio, pois ele acaba funcionando como uma metalinguagem de reflexão sobre a própria série e sobre a televisão em geral. Surpreendentemente, desta vez são as mulheres que lideram os ataques. Jackie critica Apted dizendo que o programa só se interessou pelo lado privado da vida das pessoas, como os casamentos e divórcios, desentendimento entre casais, tudo isso justamente que jamais deveria ter se tornado público. Também se recorda de que, em *21Up*, Apted lhe perguntou se ela havia tido relações sexuais antes de casar-se (esse trecho não entrou na edição daquele episódio) e revela que ficou muito incomodada com a pergunta, chegando a pedir a interrupção da gravação. De sua parte, Susy afirma que tudo foi uma experiência muito dolorosa para ela, uma experiência de que ela não desfrutou em nenhum momento. Conclui que o seu bem mais precioso é a sua privacidade e por isso jamais gostou de ter a sua vida monitorada por milhões de pessoas. Também Lynn, referindo-se a seu marido, observa que ele nunca quis aparecer no programa e que sempre considerou a *Up Series* uma intromissão na vida privada do casal. Mais incisivo, John Brisby observa:

I bitterly regret my headmaster pushing me forward to do the programme. I have a little pill of poison to endure every seven years... It's like Big Brother, but with the added bonus that you see people grow old, get fat, lose their hair. Fascinating, I'm sure. But does it have any value? That's another question. (Lastimo amargamente o dia em que o diretor da escola me colocou no programa. Tenho uma pequena dose de veneno para engolir a cada sete anos... É como o Big Brother, mas com o adicional de que você vê as pessoas ficarem velhas, ficarem gordas, perderem seus cabelos. É fascinante, sem dúvida. Mas isso tem algum valor? Essa é outra questão).

Os protagonistas

Como nos seriados de ficção, *Up Series* utiliza recursos para caracterizar seus personagens e para que possamos facilmente nos recordar de quem são eles. Esses recursos são mais do que necessários quando nos damos conta de que é um programa que acontece uma vez a cada sete anos e ainda mais num meio tão dispersivo e desmemoriado como a televisão. Uma das maneiras de conseguir isso é escolhendo um trecho do primeiro episódio onde a criança diz alguma frase marcante e que tenha algo a ver com a sua personalidade. Esses pequenos trechos em preto e branco vão reaparecer reiterativamente ao longo de todos os sete episódios do programa. Quem não se recorda de Neil dizendo “*When I grow up, I want to be an astronaut.*” (Quando eu crescer, quero ser um astronauta)? Ou Nick dizendo: *I don't answer questions like that.* (Eu não respondo perguntas como essa), quando Apted lhe pergunta se tem namorada. Ou ainda Paul dizendo “*What does university mean?*” (O que quer dizer universidade?), quando Apted lhe pergunta o que ele vai querer estudar quando chegar à universidade. Além de servirem como uma referência familiar para ajudar na identificação de cada um dos personagens, essas pequenas frases vão servir também de alicerce para Apted construir um perfil coerente para os seus protagonistas. Afinal, só mesmo um menino pobre, proveniente de um orfanato, poderia não saber aos sete anos o que é uma universidade.



Bruce



Bruce, juntamente com Nick, forma o time dos dois meninos provenientes da classe média. Logo no começo do primeiro episódio, quando Apter lhe pergunta quais eram seus planos para o futuro, Bruce responde: *“Well, I’ll go into Africa and try to teach people who are not civilized to be more or less good.”* (Bem, eu irei para a África para tentar ensinar as pessoas que não são civilizadas a serem mais ou menos boas). A reiteração dessa frase em todos os episódios vai caracterizar esse personagem como um eterno missionário e ele mesmo vai acabar assumindo esse destino, não se sabe se por vocação ou por influência da série. Acaba se dedicando à docência em escolas públicas destinadas a crianças pobres e imigrantes. Aos 21 anos, cursava o último ano de matemática em Oxford e aos 28 ensinava em escolas públicas de Londres. Aos 35, viajou para Sylhet, um vilarejo ao nordeste de Bangladesh, para ensinar em uma escola, sempre acompanhado pela câmera de Apter. Numa das cenas desse episódio, o diretor lhe pergunta se o seu sonho missionário finalmente se concretizou e Bruce responde: *“Well, not exactly. I’m a teacher now in London, and I’ve had the opportunity to come here for a term. It just so happens the school I am in has great links with this part of the world, and I’ve come here to find out about the background of many of the boys that I teach back in London.”* (Bem, não exatamente. Atualmente sou professor em Londres e tive a oportunidade de vir aqui por um período. O que acontece é que a escola onde eu trabalho tem grandes ligações com esta parte do mundo e então eu vim para cá para entender as origens de muitos dos garotos a quem eu ensino em Londres). Casou-se um tanto tardiamente e o seu casamento foi filmado para *42 Up*, tendo Neil como padrinho (situação nitidamente arranjada para a série). Em *49 Up* já tinha dois filhos.

Nick



Nick nasceu e cresceu no campo, em Yorkshire Dales, no norte da Inglaterra, onde seus pais criavam vacas e ovelhas, mas ele preferiu se dedicar mais aos estudos e acabou se tornando um cientista. Seus primeiros anos de escolaridade foram cumpridos numa escola rural perto de sua casa de campo. Aos 21 anos, cursava o segundo ano de Física em Oxford. Aos 28, já era professor assistente na Universidade de Wisconsin, nos Estados Unidos, onde fazia experimentos buscando produzir energia atômica livre de radioatividade. Casou-se com Jackie, que havia conhecido em Oxford, e com ela teve um filho. Aos 35 anos, já estava separado e foi promovido a professor associado em sua mesma universidade. Nick é o personagem que mais questiona APTED durante toda a série. Em 35 *Up*, o diretor pergunta a cada um dos protagonistas qual havia sido o impacto causado pela sua participação na série e Nick lhe responde: “*We were talking about my ambitions as scientist. My ambitions as scientist is to be more famous for doing science than for being in this film. But unfortunately, it’s not going to happen*” (Estávamos falando sobre minhas ambições enquanto cientista. Minha ambição enquanto cientista é tornar-me mais famoso fazendo ciência do que fazendo este filme. Mas desgraçadamente isso não está acontecendo). Aos 42 anos, a série o ajudou (financeiramente inclusive) a visitar sua antiga casa em Yorkshire Dales e ali foi feita a entrevista para o episódio 42 *Up*, como em *Seven Up*. Em uma entrevista que deu a Stella Bruzzi (2007: 59) em 2006, ele confessou: “*Seven days every seven years, it’s very biblical – and weird... You live a completely normal existence for seven years and then they descend on you for seven days. Suddenly you’re transported into this alternative universe... A really very special place.*” (Sete dias a cada sete anos, isso é muito bíblico – e estranho... Você vive uma



existência completamente normal durante sete anos e então eles baixam sobre você durante sete dias. De repente, você é transportado a esse universo alternativo... Um lugar realmente muito especial).

Suzy



Suzy, juntamente com Andrew, John e Charles, forma o time dos meninos burgueses e bem nascidos. Ela provém de uma família particularmente privilegiada na Grã-Bretanha, mas, como costuma acontecer nessas famílias, sempre foi uma menina muito solitária e praticamente foi criada por sua babá. Muito cedo a mandaram estudar num colégio interno, o que a fez sentir-se abandonada pelos pais, pois só os podia ver nos períodos de férias. Não frequentou universidade. Aos 22 anos, trabalhou como secretária em Londres. Aos 28, já estava casada com Rupert Dewey, um conhecido advogado de Bath, cidade costeira ao sudoeste da Inglaterra. Juntos tiveram três filhos. A partir de então, tornou-se apenas uma dona de casa, dedicada a cuidar dos filhos. Por sua vontade, jamais mandaria seus filhos a um colégio interno. Como Nick, também costuma questionar Apted e sua série. Já aos 14 anos, Apted lhe perguntou: “*What do you think about making this program?*” (O que você acha de estar fazendo este programa?). E Susy lhe responde: “*I think it’s just ridiculous. I don’t think there’s any point in doing it.*” (Eu acho simplesmente ridículo. Não vejo nenhuma razão para fazê-lo). Apted insiste: “*Why not?*” (Por que não?). E Susy responde: “*Well, what’s the point of going into people’s lives and saying: Why do you do this? And why you do that? I don’t see any point in it.*” (Bem, qual é a razão para entrar na vida das pessoas e perguntar-lhes: Por que você faz isso? E por que você faz aquilo? Não vejo nenhum sentido nisso).

John, Andrew e Charles



John



Andrew



Charles



Andrew, John e Charles são os três meninos ricos selecionados em um mesmo colégio masculino em Kensington, a oeste de Londres. Nos três primeiros episódios são apresentados sempre juntos, sentados em um sofá, em geral falando de temas econômicos. Aos sete anos, o entrevistador pergunta: “*Do you read newspapers?*” (Você lê jornais?). Andrew responde: “*I read the Financial Times.*” (Eu leio o Financial Times). E John: “*I read the Observer and the Time.*” (Eu leio o Observer e o Time). Isso aos sete anos! Compare-se com Paul, que nem sabia o que era universidade... Aos 21 anos, Andrew estu-



dava advocacia no Trinity College, em Cambridge. Aos 28, já trabalhava como advogado em uma grande empresa de Londres. Aos 35, era sócio de uma empresa de advocacia. Ele casou-se com Jane, que deixou o trabalho para dedicar-se apenas ao lar. Nos fins de semana, o casal costuma freqüentar uma casa de campo. Em 42 *Up*, Apted acompanhou o casal a uma viagem a Nova York. Andrew é o único dos três burgueses que concordou em participar de todos os episódios da série, abrindo sua vida pessoal e profissional às câmeras de *Up Series*. John, ao contrário, participou de poucos programas e os fragmentos em que aparece são curtos e geralmente gravados fora dos lugares que ele costuma freqüentar. Graduou-se em Oxford como advogado. Aos 28 anos, começou sua carreira como juiz na corte. Aos 49, fazia parte do conselho da rainha. Casou-se com a filha de Sir Donald Logan, ex-embaixador da Grã-Bretanha na Bulgária. Charles, finalmente, e como havíamos apontado antes, só participou da série até 21 *Up*. Não estudou em Oxford ou Cambridge como os outros, mas na Durham University. Trabalhou inicialmente em alguns jornais de Londres, depois foi contratado como produtor na rede BBC de televisão e finalmente se converteu em editor de documentários de ciências para o Channel Four.

Jackie, Lynn y Sue



Jackie, Sue e Lynn são as três inseparáveis amigas do East End, na periferia de Londres, bairro de classe média baixa. Tal como os três burgueses, elas também são apresentadas juntas na maior parte das vezes e também sempre sentadas em um sofá, talvez por uma intenção irônica por parte de Apted de explorar o contraste. De fato, a maneira de falar, expressar-se e de vestir dos dois trios, além da

decoração dos respectivos ambientes, criam um contraste bastante nítido entre os dois grupos sociais, ainda que a *mise en scène* seja a mesma. Jackie, aos 14 anos, estava estudando na St. Paul's Way Comprehensive School (escola secundária) e, aos 21, já havia se casado com Mick, que conheceu em um bar. Aos 28, trabalhava em uma companhia de seguros e vivia em Londres. Aos 35 anos já havia se divorciado de Mick e tinha um filho que não era dele. Aos 42, tinha mais dois filhos e vivia com o pai desses outros. Lynn, por sua vez, já havia finalizado o primeiro grau (*grammar school*) aos 14 anos. Seu pai era carvoeiro e ela se lembra de vê-lo chegar em casa sempre com a cara negra. Aos 21, já havia se casado com Russ, que conheceu na escola e depois trabalhou com ela numa livraria do East End. Aos 28 anos, tinha duas filhas: Emma e Sarah. Aos 35, estava trabalhando numa biblioteca móvel. Aos 42, havia perdido o pai carvoeiro. Sue, por fim, era filha de um marceneiro e viveu a vida toda no East End. Aos 21 anos, trabalhava em uma companhia de viagens. Aos 28, já havia se casado e tinha um filho. Aos 35, tinha se divorciado e estava com mais outro filho de um novo marido. Aos 42, vivia apenas com seus dois filhos e tinha algumas relações amorosas esporádicas. Aos 49, estava com um novo companheiro e um cachorrinho que ela apresenta no programa como sendo seu novo bebê.

Tony



Tony foi o que mais cumpriu os prognósticos dos primeiros episódios. Aliás, seu propósito de vida era mostrar que podia cumprir o que prometia, pois ele praticamente vivia em função da série. Em *Seven Up*, dizia que queria ser um *jockey*. De fato, aos 14 anos estava treinando para ser *jockey* e até conseguiu participar de três corridas.

Quando, em *Seven Up*, o entrevistador lhe pergunta o que ele seria se não conseguisse ser um *jockey*, ele respondeu que seria um motorista de taxi. E de fato foi. Aos 28 anos, tinha o seu taxi particular, mas continuava treinando para ser *jockey*. Aos 35, dividia o trabalho de taxista com sua esposa Debbie e já tinha três filhos. Aos 49, mostra com orgulho os resultados de seus esforços: tem uma casa de férias na Espanha, é ator de televisão e já tem dois netos. Ao final, ele, Debbie e os filhos conseguem atingir uma vida pequeno-burguesa confortável, embora um tanto óbvia. Tony faz o papel do tipo esforçado, que trabalha muito e que precisa mostrar progressos em cada novo episódio. É o personagem mais histriônico da série e expõe a sua intimidade sem nenhum pudor. Desde *Seven Up*, já se pode notar seu caráter extrovertido e hiperativo, principalmente quando aparece correndo, pulando muros e esmurrando um companheiro de classe. É o único que publicamente admite gostar de *Up Series*, porque ela deu lhe deu razões para batalhar e lograr seus êxitos econômicos. Apter se apaixonou particularmente por este personagem e, por essa razão, Tony sempre tem blocos muito mais extensos que qualquer outro.

Simon



Simon, junto com Paul, faz o time dos meninos oriundos de um orfanato em Middlesex. Filho de mãe solteira, nunca conheceu o pai, de quem herdou a cor negra. Cresceu nesse albergue para meninos pobres, onde viveu muitos conflitos, principalmente nas mãos de um supervisor autoritário. Ele conta que uma noite, por castigo, o supervisor o colocou para engraxar todos os sapatos da casa, ao todo cinquenta pares. Aos 21 anos, trabalhava como operário em uma empresa de alimentos. Aos 28, vivia com sua mulher Ivonne e já tinha cinco filhos! Aos 42 e 49, aparece com uma nova mulher, com quem teve outro filho. Nessa época, trabalhava conduzindo um carro de carga em uma empresa. Faz parte do time dos fracassados da série, aqueles que, se fosse no *Big Brother*, seriam postos para fora do jogo logo no começo do programa.



Paul



Paul viveu sua infância em Londres, com seus pais e um irmão, mas depois do divórcio de seus pais, foi enviado ao mesmo albergue onde viveu Simon, local em que também teve uma vida infeliz. Aos 14 anos, havia se mudado para Melbourne, na Austrália, onde passou a viver com seu pai, seus irmãos e sua madrasta. Deixou a escola aos 16 anos. Aos 21, trabalhava como pedreiro em construções civis. Aos 28, havia se casado com Susan e já tinha dois filhos: Katie e Robert. Aos 35, a produção da série levou toda a família para conhecer Londres. Aos 42, dá-se conta de que sempre foi instável no trabalho e de que nunca ficou mais que três anos em um emprego, pois se desmotiva muito facilmente. Em *21 Up* e *49 Up*, a produção da série promove encontros entre Paul e Simon, tentando reaproximá-los. Mas depois das filmagens de *42 Up*, Paul é submetido a um tratamento médico, devido à forte depressão. Enfim, como Simon, é outro fracassado.

Neil



Neil compõe com Peter o time dos dois meninos de Liverpool. Ele cresceu com seus pais, ambos professores em Woolton, nos subúrbios de Liverpool. O que mais lhe agradava era viajar de trem. Aos 14 anos, estudou em um colégio em Liverpool. Aos 21, queria ir estudar em Oxford, mas não conseguiu. Alternativamente, entrou na Aberdeen University, onde ficou por pouco tempo. Durante esse tempo, vivia em albergues do Estado e tinha trabalhos ocasionais. Aos 28, era quase um indigente, depois de perambular pela Grã-Bretanha, sem rumo e sem residência fixa. Durante sete anos, viveu nas montanhas ao oeste da Escócia, com o dinheiro que conseguia do seguro social do Estado (espécie de salário-desemprego). Aos 35, vivia num *trailer*, no arquipélago de Shetland, ainda às custas do Estado. Com a ajuda de Bruce e da produção de *Up Series*, é levado a Londres e, a partir de lá, muda significativamente de status, terminando como *district councillor* em Eden, como já apontamos acima. Foi padrinho de casamento de Bruce, personagem que sempre procurou ajudá-lo. Nunca se casou ou teve namorada e sente falta da presença feminina em sua vida. Afirma-se cristão e sempre faz questão de salientar que isso o ajudou a manter-se mentalmente equilibrado, embora, nas entrevistas, tenha mencionado, algumas vezes, intenções de suicídio. A trajetória de Neil foi, sem dúvida, a mais imprevisível de todo o grupo. Aos 49 anos, inesperadamente, ele dá a volta por cima, aparece fazendo um discurso na Câmara de Representantes de Eden, apresenta-se bem vestido e ostenta um carro particular novo.

Peter



Peter também é de Liverpool, como Neil. Aos 21 anos, já estava casado. Aos 28, ganhava uma miséria como professor num colégio privado. Sem nenhuma explicação oficial, ele desaparece depois de 28 *Up*. A ausência de Charles Furneaux, que também abandonou a série a partir de 21 *Up*, é sempre explicada em cada episódio, mas a ausência de Peter é simplesmente ignorada. Na Wikipedia, aparece

uma explicação, evidentemente não documentada ou comprovada: ele cai fora da série porque criticou o governo de Margaret Thatcher em um tablóide e com isso perdeu o emprego de professor. Não se sabe se o seu desaparecimento da série foi decisão do diretor ou dele mesmo.

Considerações finais

Como aconteceu com *Big Brother*, *Up Series* também teve inúmeras outras versões em países tão diferentes como Alemanha, Rússia, África do Sul, Japão, Estados Unidos, Austrália, França, Dinamarca e Holanda, sem falar de uma nova versão britânica, que começou em 2000 com *7 Up 2000* e continuou em 2007 com *14 Up 2000*, sob direção de Julian Farino. Muitas das versões não britânicas tiveram supervisão do próprio Michael Apter. O interesse pela fórmula inventada pela Granada Television demonstra a sua eficiência como espetáculo audiovisual. Vale ressaltar também que a duração de cada episódio de *Up Series* vai aumentando gradativamente ao longo do tempo: *Seven Up* tem apenas 39 minutos, enquanto os quatro últimos episódios passam dos 130 minutos cada um e são divididos em duas ou três partes para emissão em dias diferentes. Isso demonstra que o interesse pela série foi crescendo gradativamente, a ponto de sugerir aos produtores que eles poderiam tirar melhor proveito desse crescimento.

A *reality TV* é, de um lado, um formato genuinamente televisivo, porque se vale da característica principal desse meio que é a *serialidade*, ou seja, o fato dos programas serem seccionados em capítulos ou episódios, cada um deles mostrado num dia, mês ou ano diferente. A *reality TV* transforma a temporalidade da televisão em sua própria forma e conteúdo. No caso de *Up Series*, temos uma serialidade radical, porque o intervalo de tempo entre os capítulos é de sete anos (não há outro programa com uma estrutura seriada tão extrema assim), com riscos relacionados com a memória e fidelidade da audiência, desinteresse dos protagonistas em continuar e até mesmo o possível falecimento de alguns participantes, o que até agora, por sorte, não aconteceu. Mas somente essa serialidade radical poderia permitir essa coisa até então insólita que é acompanhar a vida de um grupo de pessoas por quase meio século.

Por outro lado, a *reality TV* inverte aquilo que sempre foi considerado o sentido original da televisão: em vez de ser um veículo que traz as notícias do mundo exterior para a intimidade da família,

ela, ao contrário, leva a intimidade da família para o exterior e expõe publicamente o que antes era privado e secreto. É como se, na *reality TV*, as casas dos participantes tivessem todas as paredes de vidro e fossem transparentes. O meio doméstico por excelência acaba por “domesticar” a esfera pública. Hoje, essa tendência se alastra não apenas dentro da televisão, através dos *reality shows*, das “videocassetadas” (*home videos*) e dos shows de câmeras ocultas, mas também na internet, através dos blogs, fotoblogs, web câmeras e sites como You Tube e Orkut, que exibem diariamente, 24 horas por dia, a banalidade do cotidiano íntimo de cada um.

O planeta não se converteu em uma aldeia – afirma Paula Sibilia (2008: 73) – mas em uma gigantesca alcova global, com cada um de nós assistindo, pela televisão, confortavelmente instalados em nossos quartos próprios, a um show de intimidades alheias.

Resta saber o que restou dos propósitos originais de *Seven Up*, afirmados por Tim Hewat em 1964. A sociedade britânica mudou nesses quase cinquenta anos? Pouca coisa, pelo que parece. A rígida divisão de classes, que era o tema inicial, parece ter permanecido intacta. Os que nascem pobres permanecem pobres, multiplicam a pobreza e não conseguem sair desse beco sem saída. O mesmo acontece com os ricos e os remediados. Tony poderia ser visto como a única exceção, mas uma exceção que não elimina a regra. Neil, apesar de uma aparente crescida no final, continuou um eterno desempregado. Parece que a revolução cultural dos anos 1960 não deixou marcas na civilização dos antigos celtas. O que houve apenas é que os Rolling Stones se tornaram velhos e chatos.

No mais, a série permite analisar aspectos importantes da evolução da televisão, sobretudo da televisão européia, deixando bastante nítido o impacto que a privatização dos serviços produziu na história recente desse meio. As metamorfoses que a série foi sofrendo ao longo de toda a sua duração não foram jamais arbitrárias, mas refletem os múltiplos aspectos da evolução da televisão como um todo, como a mudança dos modelos de gerenciamento e financiamento, o surgimento da competitividade no mercado televisivo, a imposição das pesquisas de audiência (*rating*) como critério para a continuidade dos programas, os avanços nos planos narrativos e tecnológicos e assim por diante.

Bibliografia de referência

- APTED, Michael 1998. *42 Up*. New York: New Press.
- BAUDRILLARD, Jean. 1981. *Simulacres et simulation*. Paris: Galilée.
- BENTHAM, Jeremy. 1829. *Oeuvres*. Bruxelles: Louis Hauman.
- BRUZZI, Stella. 2007. *Seven Up*. London: British Film Institute.
- FOUCAULT, Michel. 1988. *Vigiar e Punir*. História da Violência nas Prisões. Petrópolis: Vozes.
- MEIJER, Irene Costera (en) Maarten Reesink. 2000. *Reality Soap. Big Brother en de Opkomst van het Multimediaconcept*. Amsterdam: Uitgeverij Boom.
- SIBILIA, Paula. 2008. *O Show do Eu. A Intimidade como Espetáculo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- STARK, Steven. 1997. *Glued to the Set. The 60 Television Shows and Events that Made Us Who We Are Today*. New York: Free Press.
- WOLTON, Dominique (1990). *Éloge du grand public. Une théorie critique de la télévision*. Paris: Flammarion.





Um mito exótico?

*A recepção crítica de **Orfeu Negro** de Marcel Camus (1959-2008)*



Anaïs Fléchet

*Universidade Paris IV-Sorbonne e Pesquisadora do Centro
de Estudos do Brasil e do Atlântico Sul.*





Resumo

Palma de Ouro em 1959, *Orfeu Negro*, do cineasta Marcel Camus, conhecido também como *Orfeu do carnaval* e *Black Orpheus*, teve uma recepção crítica ambígua desde então. Se, por um lado, o sucesso do filme deu um impulso fundamental à divulgação do cinema e da música brasileira no exterior nos anos 1960, foi também denunciado em nome da autenticidade da própria cultura brasileira. A análise dos documentos da produção, bem como dos artigos publicados nas revistas européias e norte-americanas, permite repensar o papel do filme nas relações interculturais entre Brasil, França e Estados Unidos. A hipótese defendida é que, apesar das críticas formais e ideológicas, *Orfeu Negro* constitui um documento de primeira ordem para o estudo da paisagem cultural carioca do final dos anos 1950 e da história das transferências culturais.

Palavras-chave

Intercâmbios culturais, Crítica cinematográfica, Música popular, Brasil, França, Estados Unidos..

Abstract

Winner of the Palme d'Or in 1959, *Black Orpheus* by Marcel Camus, also known as *Orfeu Negro* and *Orfeu do carnaval*, obtained an ambiguous critical reception. If, on the one hand, the success of the movie gave an impulse to the divulgation of Brazilian music and cinema on the 60's, on the other hand, it was severely criticized in the name of the authenticity of the Brazilian popular culture. The analysis of the production's documents and the film critics published in Europe and Americas, invites us to revalue the role of the movie in the cultural exchanges between Brazil, France and United States. The hypothesis defended here is that *Black Orpheus*, despite the formal and ideological critic, is a first class document for the study of the carioca cultural scene of the late 50's, and the story of cultural transfers.

Key-words

Cultural exchanges, Film criticism, Popular music, Brazil, France, Estados Unidos.

Realizado por Marcel Camus a partir de uma idéia original de Vinicius de Moraes, o filme *Orfeu Negro* pode ser considerado como um marco na história da divulgação da cultura brasileira no mundo. Ganhou a Palma de Ouro em Cannes em maio de 1959, o Oscar e o Globo de Ouro do melhor filme estrangeiro em 1960. Graças a esses prêmios, beneficiou-se de uma ampla distribuição na Europa, nas Américas e até no Japão, sempre atraindo um grande número de espectadores. Na França, por exemplo, foram contabilizadas cerca de quatro milhões de entradas desde a estréia em junho de 1959 (Simsi, 2000, p. 30). Além do sucesso de público, *Orfeu Negro* obteve boas críticas na imprensa internacional, (Stam, 1997, p. 173) tanto nos jornais de grande difusão quanto nas revistas especializadas, como *Les Cahiers du cinéma*, *Filmkritik*, *Kine Weekly* ou *Film Quaterly* (Fléchet, 2007, p. 512-515). O romance brasileiro de Orfeu e Eurídice agradou por três motivos principais: as imagens coloridas do Rio de Janeiro e da Baía de Guanabara, filmada a partir do morro de Babilônia na zona sul da cidade; o elenco inteiramente negro, no qual se destacam o ex-jogador de futebol Breno Mello, a atriz norte-americana Marpessa Dawn e a jovem Lourdes de Oliveira; e a trilha sonora, incluindo músicas de Luiz Bonfá e Tom Jobim, baterias de escola de samba e pontos de macumba.



Os ritmos fascinantes do Brasil

Elogiado e premiado, *Orfeu Negro* abriu vários caminhos para a cultura brasileira no mundo. No meio cinematográfico, suscitou um interesse novo pelo Brasil, um país até então pouco conhecido pelos espectadores europeus e norte-americanos, antes da boa recepção crítica de *O Cangaceiro* de Lima Barreto, primeiro filme brasileiro a obter um prêmio em Cannes em 1953. O sucesso comercial de *Orphée noir* deu origem a uma onda de filmes musicais franco-brasileiros no início da década de 1960. O próprio Marcel Camus realizou *Os Bandeirantes* em 1960, seguindo a fórmula já aprovada pelo público internacional, “uma viagem filosófica no norte e no nordeste do país”, com elenco negro e trilha sonora do sambista José Monteiro. Robert Mazoier, assistente de Camus em *Orfeu Negro*, também quis se aproveitar da moda brasileira: em 1960, realizou *Santo Módico*, uma história de pescadores interpretada por Breno Mello e a cantora Leny Eversong, com música de Tom Jobim. O compositor Antoine d’Ormesson seguiu caminho idêntico com *Les Amants de la mer*, adaptação da lenda de Tristão e Isolda na Baía de Guanabara, com roteiro de Vinicius de Moraes. Num registro mais leve, o italiano Steno realizou a comédia *Copacabana Palace* em 1964, uma co-produção franco-italiana com participação especial de Tom Jobim, Luiz Bonfá e João Gilberto (Castro, 2002, p. 218). Ainda em 1964, o Brasil serve de cenário para as aventuras de Jean-Paul Belmondo em *L’Homme de Rio*, comédia de Philippe de Broca que atraiu aproximadamente 5 milhões de espectadores (Simsi, 2000, p. 40).

Se esses filmes não obtiveram o impacto de *Orfeu Negro* e foram esquecidos rapidamente, tanto pelo público quanto pela crítica, alimentaram a moda do Brasil nos cinemas franceses nos anos 1960 e tiveram um papel importante na divulgação do cinema brasileiro no exterior, criando uma expectativa em relação às produções nacionais. Assim, a atribuição da Palma de Ouro ao realizador brasileiro Anselmo Duarte para *O Pagador de promessas* em 1962 pode ser interpretada como uma consequência do choque criado por *Orfeu Negro* três anos antes. Da mesma maneira, o filme de Camus pode ser visto como uma das origens da descoberta do Cinema Novo pela crítica européia na década de 1960, mesmo com uma proposta estética radicalmente oposta (Ferreira, 2000).

O impacto de *Orfeu Negro* foi ainda maior na história da mú-

sica popular brasileira, permitindo uma difusão inédita dos ritmos afro-brasileiros além das fronteiras nacionais, tanto na Europa como nos Estados Unidos. Incluindo músicas de Tom Jobim e Vinicius de Moraes, o filme é tradicionalmente visto como o ponto de partida da moda internacional da bossa nova na alvorada dos anos 1960. Vale lembrar, porém, que as gravações da trilha sonora começaram em fevereiro de 1958, alguns meses antes do lançamento dos dois primeiros discos da bossa nova: o LP *Canção de amor demais*, de Elizeth Cardoso, e o compacto *Chega de Saudade*, de João Gilberto. Porém, mesmo se algumas músicas do filme anunciavam o novo gênero musical, como *A Felicidade* de Tom Jobim e Vinicius de Moraes, gravada por Agostinho dos Santos e Roberto Menescal no violão, a trilha sonora não continha nenhuma bossa nova canônica. Aliás, a música do filme que obteve maior sucesso foi *Manhã de carnaval*, um samba-canção romântico composto por Luiz Bonfá e Antônio Maria, com forte influência do bolero mexicano. O tema ficou conhecido, nos Estados Unidos, como *Black Orpheus*, onde ganhou mais de 700 gravações, além da interpretação de Frank Sinatra, e entrou no famoso *Real Book*, coletânea de partituras que reúne os principais *standards* de jazz, em 1974 (Kernfeld, 2006).

De fato, os *jazzmen* norte-americanos foram os mais sensíveis ao charme e à variedade da música apresentada no *Orfeu Negro*. O flautista Herbie Mann, por exemplo, conta que:

“Anyone who as seen Black Orpheus can surely recall the haunting, primal feelings the movie evoked and the music that counterpointed the dark, erotic story line (...) When I left that theatre, however, my feelings about Brazil, its music, and music in general had been forever transformed (...) the movie seared Brazil forever in my being” (apud Perrone, 2001, p. 59)

O trompetista Dizzy Gillespie se expressa de modo semelhante:

“My first exposure to samba was in the soundtrack of the film Black Orpheus, and when they first started getting into it, I thought, ‘Those are some brothers down there?’ Arriving in Brazil, I found out that there were and that our music had a common bond. I really dug the connection, when they took me to escola de samba in Rio de Janeiro. (...) Samba is the bossa nova, rather the bossa nova is a watered down version of samba. I first heard samba live, when we toured South



America. You could really learn a lot about rhythm down their, especially in Brazil. (...) We were the first in the US to play that music, samba, in the context of jazz. We had a lot of samba music and Stan Getz used to bug me to death trying to get some of those tunes.”
(Gillespie, 1985, p. 428-431).¹

As lágrimas de Orfeu, harmonizadas por Tom Jobim e Luiz Bonfá, foram um choque inicial para vários *jazzmen* norte-americanos, que viajaram para o Brasil pouco depois de terem visto o filme. No decorrer dessas viagens, algumas financiadas pelo *State Department*, ocorreram encontros entre músicos de jazz e representantes da bossa nova, cujos primeiros reflexos chegaram aos Estados Unidos durante o ano de 1961, com a gravação de *Jazz Samba* de Stan Getz e Charlie Byrd (Fléchet, 2006).

O tempo das polêmicas

Apesar do seu sucesso de público e da sua importância para a projeção internacional da cultura brasileira, *Orfeu Negro* deu origem a muitas polêmicas desde a primeira projeção no Palácio dos Festivais de Cannes em maio de 1959.

As polêmicas começaram no Brasil, antes mesmo da primeira apresentação em Cannes, com a classificação do filme na seleção francesa do Festival. Sendo realizado no Brasil, com atores e roteiro brasileiros, o filme bem poderia ter sido apresentado na seleção brasileira. Todavia, as resistências foram múltiplas. Os diplomatas do Itamaraty, dentre outros, temiam que os personagens negros e as favelas fossem responsáveis por uma má imagem do país no mundo, como contou Vinicius de Moraes numa entrevista dada em 1967 a equipe do Museu da Imagem e do Som:

“Os capitalistas achavam que a gente fazia filme sobre os assuntos errados, que não tinha nada que mostrar favela, que devia fazer um filme bonitinho, [sobre] o Copacabana Palace e os ambientes bonitos daqui... Inclusive, as coisas precisam ser ditas porque as pessoas precisam saber delas mais tarde, o então embaixador em Paris, Embaixador Alves de Sousa, lutou fortemente contra o filme ser mandado para o Festival de Cannes porque era um filme sobre negros.”²

1. Nesse trecho da sua autobiografia, Gillespie confunde diversos episódios brasileiros. O trompetista foi ao Brasil pela primeira vez em 1956, três anos antes da estréia do filme nos Estados Unidos. Todavia, a lembrança de *Black Orpheus* é tão forte que Gillespie o considera, retrospectivamente, como o ponto de partida de sua experiência brasileira.

2. Museu da Imagem e do Som – Rio de Janeiro. Arquivo sonoro. Ciclo Depoimentos de Música Popular: Antônio Carlos Jobim, 25/08/1967.

3. Arquivo Vinicius de Moraes, Fundação Casa de Rui Barbosa – Rio de Janeiro: VMcp392 (1).

4. Arquivo Histórico Itamaraty – Rio de Janeiro: Emb. Paris/Rerservado/no 241/640.612(00)/1959. Carta de Carlos Alves de Sousa Filho a Francisco Negrão de Lima, Paris, 20/05/1959.

O posicionamento das elites econômicas, políticas e diplomáticas brasileiras não pode ser visto como tão caricatural e categórico: a Pan Air do Brasil, por exemplo, na época uma das maiores companhias do país, apoiou o filme, oferecendo passagens de graça à produção francesa.³ Marcel Camus beneficiou-se também do apoio do exército brasileiro, que disponibilizou o material elétrico necessário para as filmagens (Stam, 1997, p. 174). No entanto, as resistências foram grandes antes do lançamento do filme e a consagração em Cannes foi a única coisa que ajudou a modificar o discurso oficial sobre *Orfeu Negro*. Os diplomatas brasileiros, que tinham recusado a inscrição do filme na seleção brasileira, foram os primeiros a falar em “sucesso nacional” nas notas oficiais comunicadas ao Itamaraty⁴.

As polêmicas, porém, não pararam com a consagração do filme. A atribuição da palma de Ouro deu origem a duas séries de críticas na mídia brasileira. A primeira tratava do pagamento dos atores e músicos brasileiros: Marcel Camus foi acusado de roubar para si o sucesso do filme, de não reconhecer os direitos autorais dos artistas brasileiros e de confiscar todo o dinheiro e a glória da Palma de Ouro. Essas críticas foram muito frequentes no meio musical, a partir do lançamento do primeiro disco da trilha sonora pela Philips France em maio de 1959. Nesse disco, nem os intérpretes, nem os autores das músicas foram registrados de maneira correta (Passos, 1959). Ainda que uma parte dos erros tenha sido corrigida na segunda edição do disco, os nomes dos intérpretes brasileiros ficaram totalmente desconhecidos do público europeu e norte-americano. As capas reproduziam fotografias de Marpessa Dawn, que muitas vezes passou por ser a cantora de *Manhã de carnaval* no lugar de Elizeth Cardoso, revelando a pouca importância dada aos músicos do filme, sobretudo aos intérpretes, pelas gravadoras européias e norte-americanas. Tal atitude criou um sentimento de amargura nos intérpretes brasileiros mais conhecidos. Vinicius de Moraes e Elizeth Cardoso falaram de entrar na justiça, porém nunca o fizeram, deixando a história do “sucesso roubado” virar uma lenda no meio musical brasileiro (Fléchet, 2007, p. 521).

A segunda série de críticas apontava a falta de realismo e a inautenticidade do filme. Logo depois da estréia no Brasil, jornalistas cariocas denunciaram a imagem exótica do Rio de Janeiro criada por Marcel Camus e destinada ao público internacional. Moniz Vianna, então diretor da cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, lamentou que “a câmera de Marcel Camus sempre desvia

do seu objeto para mostrar uma curiosidade turística ao público francês” (apud Stam, 1997, p. 179). No decorrer dos anos 1960, a falta de autenticidade do filme foi denunciada por vários críticos brasileiros, que usavam o *Orfeu Negro* como um contra-modelo para o cinema brasileiro: o exotismo de Marcel Camus era exatamente tudo o que o cinema brasileiro devia evitar, tanto na estética como na ideologia, como explica o crítico baiano Walter da Silveira no seu ensaio “*Orfeu do carnaval: um filme estrangeiro*” (da Silveira, 1966, p. 107). Foi também divulgado pelos artistas brasileiros que trabalharam no filme, a partir da segunda metade dos anos 1960. Assim, Vinicius de Moraes e Tom Jobim denunciaram o exotismo carregado de *Orfeu Negro*, um “filme comercial” sem grande valor artístico.⁵

Na maior parte dessas críticas⁶, a mediocridade de *Orfeu Negro* foi oposta à criatividade da peça de teatro *Orfeu da conceição* de Vinicius de Moraes, que deu origem ao filme de Camus. A peça foi montada em setembro de 1956 no Theatro Municipal do Rio de Janeiro por Leo Jusi, com os atores do Teatro Experimental do Negro e participações especiais de Tom Jobim e Oscar Niemeyer, encarregados da música e do cenário respectivamente. Apesar de ter permanecido só por 10 dias em cartaz, a peça foi bem recebida pela crítica na época e é hoje considerada como um momento de surgimento da modernidade musical e teatral brasileira. Em comparação, o filme pareceu muito fraco aos olhos de vários críticos brasileiros, que denunciaram a “traição” do espírito original da peça, esta sim verdadeiramente brasileira.

A denúncia da inautenticidade de *Orfeu Negro* ganhou novo impulso no final dos anos 1990, com o lançamento do filme *Orfeu*, realizado por Cacá Diegues, com direção musical de Caetano Veloso. Tanto o cineasta como o músico fizeram questão de esclarecer o seu posicionamento em relação ao primeiro filme de Camus. Segundo Cacá Diegues:

“O filme *Orfeu Negro* enveredava por visão exótica e turística da cidade, o que traía o sentido da peça e passava muito longe das suas fundadoras e fundamentais qualidades. Saí do cinema sentindo-me pessoalmente ofendido. Passei então a sonhar com o filme que veio a se tornar o meu *Orfeu*, realizado 40 anos depois. Nosso *Orfeu* não era, portanto, nem de longe um remake do *Orfeu Negro* de Camus, mas sim um novo filme baseado na mesma peça” (Diegues, 2003, p. 18)

5. Museu da Imagem e do Som – Rio de Janeiro. Arquivo sonoro. Ciclo Depoimentos de Música Popular: Antônio Carlos Jobim, 25/08/1967.

6. Museu da Imagem e do Som – Rio de Janeiro. Arquivo sonoro. Ciclo Depoimentos de Música Popular: Antônio Carlos Jobim, 25/08/1967.

Caetano Veloso desenvolveu o mesmo argumento nas colunas do *New York Times* em 2000, quando opôs a “the general voodoo for tourist ambiance” de *Orfeu Negro* – tradução livre da “macumba para turistas” já denunciada por Mário de Andrade em 1928 (de Andrade, 1962, p. 15) – ao realismo do *Orfeu* de Cacá Diegues. Aliás, segundo o músico, “*Black Orpheus* wasn’t much different than Carmen Miranda’s phony fruit hairdress” (Veloso, 2000).

Assim, a inautenticidade de *Orfeu Negro* teria uma dupla explicação : 1) A falta de adequação às realidades do Rio de Janeiro; 2) A traição do espírito original – e profundamente moderno – da peça de Vinicius de Moraes. Para reparar esses “erros”, Cacá Diegues e Caetano Veloso teriam decidido realizar um novo *Orfeu*, que daria conta da vida nas favelas do Rio de Janeiro nos anos 1990, incluindo tráfico de drogas, rap e samba-funk. O projeto era ambicioso, mas não alcançou o sucesso desejado: foi criticado no Brasil em nome do próprio “realismo” que pretendia defender⁷ e não substituiu *Orfeu Negro* nas paradas de sucesso internacionais.

Os brasileiros, porém, não foram os únicos a criticar o filme de Marcel Camus. A busca do autêntico deu origem a polêmicas na Europa e nos Estados Unidos desde 1959. Na França, Jean-Luc Godard criticou a “inautenticidade total” do filme nas colunas dos *Cahiers du Cinéma*, já em 1959:

“C’était très bien de faire un film au Brésil plutôt qu’à Saint-Germain-des-Prés, de filmer les tramways de Rio plutôt que les surbours de Passy. Mais alors, on ne dirige pas ses comédiens noirs avec les mêmes mots et les mêmes gestes que Jean Boyer dirigeant Line Renaud et Darry Crowl dans une guinguette reconstituée sur les plateaux de Billancourt. (...) Marcel Camus, sans argent, attendant un chèque de Sacha Gordine⁸, pour terminer son film, a eu tout loisir de se promener à pied dans cette ville assez prodigieuse qu’est Rio de Janeiro. C’est à ce moment, dit-il, et grâce à ces flâneries, qu’il prit vraiment conscience de ce qu’étaient Rio et ses habitants. Et c’est à ce moment que je lui fais des reproches. Il se trouve que je me suis trouvé exactement dans la même situation. Et, je m’étonne, et je suis très étonné de ne rien voir de Rio dans Orfeu Negro” (Godard, 1959).

A denúncia do exotismo e da inautenticidade de *Orfeu Negro* foi retomada nos Estados Unidos em 2007, por Barack Obama, atual candidato à presidência da República. No seu livro autobiográfico *Dreams*

7. O musicólogo Guilherme Maia mostra que tanto Camus quanto Diegues tiveram uma “escuta estrangeira” das favelas cariocas. Discute também a escolha de Caetano Veloso e Gabriel, o Pensador, “dois compositores sem nenhum antecedente na área específica do samba-enredo.” (Maia, 2005).

8. Sacha Gordine foi o produtor e o idealizador do filme *Orfeu Negro*: contratou Vinicius de Moraes em 1955 e Marcel Camus em 1956.

from my father: A Story of Race and Inheritance, o candidato conta que sua mãe Ann Dunham se apaixonou por seu pai, então estudante queniano em Hawaia, logo depois de ter assistido a *Black Orpheus*. O candidato critica a visão do negro apresentada no filme como “simples fantasias”, denunciando o olhar estrangeiro tanto da mãe sobre a África, quanto de Marcel Camus sobre o Brasil (Obama, 2005).

Orfeu Negro suscitou várias polêmicas na Europa e nas Américas, a inautenticidade sendo o tema mais frequentemente abordado pelos críticos. Entre 1959 e 2008, o filme teve uma recepção ambígua no meio artístico internacional: se por um lado deu um impulso fundamental à projeção da cultura brasileira no mundo, por outro lado foi sempre denunciado em nome da autenticidade da própria cultura brasileira.

Essas polêmicas dificultam o bom entendimento do filme e a avaliação do seu papel na história das relações culturais internacionais. A pesquisa sobre a difusão e a recepção do filme, feita nos arquivos brasileiros, franceses e norte-americanos, permite não somente superar o debate sobre a autenticidade de *Orfeu Negro*, mas também entender os significados desse debate, no contexto da globalização cultural dos últimos 50 anos. A reflexão sobre as “transferências culturais” (Espagne, 1997) e a presença do imaginário nas relações internacionais (Frank, 1994) leva a desmitificar alguns aspectos da história do filme, a partir de duas perguntas simples: o que *Orfeu Negro* nos diz a respeito do Brasil do final dos anos 1950? O que *Orfeu Negro* nos permite compreender sobre as relações culturais entre a França e o Brasil e, de maneira mais geral, sobre a imagem do país no exterior?

O Brasil de Orfeu : a autenticidade da inautenticidade

Apesar de todas as críticas feitas em nome da autenticidade, *Orfeu Negro* constitui um documento de primeira ordem para a história cultural do Brasil. Sem entrar numa análise social do filme, que levaria muito tempo e iria além da nossa competência, analisaremos alguns exemplos relativos à história da música popular brasileira.

A trilha sonora de *Orfeu Negro* contém vários gêneros musicais, que podemos ordenar em três grandes categorias:

1) As canções românticas interpretadas por Orfeu. São duas: *A Felicidade*, de Tom Jobim e Vinicius de Moraes, e *Manhã de*

Carnaval, de Luiz Bonfá e Antônio Maria.

2) As músicas de carnaval, que acompanham os ensaios e o desfile da Escola de samba Babilônia, liderada por Orfeu, e cuja diversidade revela o caráter ainda heteróclito da festa no final dos anos 1950 (Sandroni, 2008). O samba é representado pelo tema *O Nosso amor*, composto por Jobim, que serve de fio condutor do filme. Já o frevo pernambucano surge no tema *Frevo de Orfeu*, composto por Jobim, e em gravações feitas ao vivo durante o carnaval de 1958. A marchinha também está presente, ainda que rapidamente, nas cenas noturnas do carnaval.

3) A música tradicional afro-brasileira, que aparece na segunda parte do filme, quando Orfeu assiste a uma macumba. Cantados em português, os pontos de macumba e umbanda se referem a Ogum Beira-Mar, divindade cultuada em vários terreiros de umbanda do Estado de Rio de Janeiro.

Flutuando entre o samba moderno pré-bossa nova e os pontos de macumba, a trilha sonora de *Orfeu Negro* surpreende hoje por sua diversidade. As gravações realizadas entre agosto e dezembro de 1958 oferecem ao pesquisador um panorama da paisagem musical carioca da época, convidando-o a refletir sobre as categorias utilizadas pelos atores da época.

Em primeiro lugar, vemos que os principais gêneros musicais que marcaram a paisagem sonora dos anos 1950 estão representados no filme, inclusive gêneros regionais como o frevo, que alcançou uma repercussão nacional no decorrer da década e era, então, totalmente desconhecido fora do Brasil. A diversidade de ritmos é notável, pois vai ao encontro das disputas que agitavam o meio cultural brasileiro da época, entre as chamadas “música moderna” e “música de raiz”. Nesse sentido, a trilha sonora de *Orfeu Negro* escapa às classificações em vigor na indústria nacional dos anos 1950 e oferece ao historiador um olhar privilegiado sobre esse momento musical paradoxalmente pouco conhecido, situado entre a *idade de ouro* do samba e o surgimento da bossa nova:

“Perdida num vão de memória, espécie de limbo entre os gloriosos anos 1930 e a mítica década de 1960, os anos 1950 passaram a ser sinônimo de música de baixa qualidade, representada por bolerões exagerados, sambas pré-fabricados e trilha sonora de quermesse. Mas, afinal, será que a década de 1950 foi realmente uma idade das trevas musicais?”
(Napolitano, 2007, p. 63).



A música de *Orfeu Negro* sugere exatamente o contrário, revelando “uma cena musical muito mais rica e complexa do que se pode supor” (*idem*). A direção musical de Tom Jobim indica a frequência dos intercâmbios entre os diferentes ambientes musicais do Rio de Janeiro. Além de compor músicas em parceria com Vinicius de Moraes, o músico supervisionou as gravações das baterias de escolas de samba e serviu de guia para Camus no universo sonoro do Rio de Janeiro, indo muito além do roteiro bossa-novista. O filme é testemunha dos contatos que existiam entre os grandes nomes da bossa nova e os músicos populares antes mesmo da invenção da canção de protesto no início dos anos 1960 (Treece, 1997). Beneficiou também da participação de intérpretes reconhecidos em cada gênero musical apresentado.

Os sambas-canções são interpretados por Elizeth Cardoso e Agostinho dos Santos, escolhido por Camus no lugar de João Gilberto, cuja voz foi julgada demasiado “branca” para interpretar o *Orfeu Negro*⁹. Denunciada logo depois do lançamento do filme, essa escolha foi analisada como um último *rendez-vous manqué* entre Marcel Camus e os artistas brasileiros. Todavia, correspondia ao contexto musical da época, ainda dominado pela produção de sambas-canções românticos, interpretados no estilo do bel canto italiano (Naves, 2001).

As batucadas são interpretadas por três das escolas de samba mais célebres da época: Mangueira, Portela e Salgueiro. Para as gravações, Marcel Camus contou com a ajuda dos sambistas Djalma Costa e Cartola, que indicaram os músicos da seção rítmica. Cartola, que tinha acabado de ser redescoberto pelo jornalista Sérgio Porto, ganhou ainda um papel no filme: “No *Orfeu*, eu e Zica fomos os padrinhos de casamento do Orfeu com aquela menina. Além de ator, fui também roupeiro do filme. Tomava conta das fantasias e Zica fazia comida para eles.” (apud Cabral, 1996)¹⁰.

As batucadas de samba de *Orfeu Negro* estão entre os registros mais antigos do som das escolas de samba:

“São posteriores em quinze anos às gravações da Mangueira feitas por Stokowsky a bordo do navio “Uruguai”, e às gravações feitas por Orson Welles nas ruas do carnaval carioca. Representam um elo precioso para a compreensão do desenvolvimento dessa forma musical, incluindo três das mais célebres escolas e um foco específico no som da bateria, características que lhes dão vantagem em relação aos registros feitos até então” (Sandroni, 2008).

9. O músico gravou as canções de *Orfeu* logo depois da estréia do filme (*Orfeu do Carnaval*, Odeon, 1959, 45rpm), aparecendo no Brasil como o intérprete legítimo da trilha sonora.

10. Na verdade, Orfeu e Mira cruzam com Cartola e Zica no cartório, um pouco antes de assinarem os papéis do casamento. O sambista e sua mulher não atuam como os padrinhos do casamento, mas como um casal com o qual os noivos se esbarram por acaso. Trata-se de uma das mais antigas imagens filmadas do compositor de samba de que dispomos atualmente.

Os pontos de macumba apresentados no filme constituem outros documentos etnológicos de primeira importância. Foram gravados ao vivo, provavelmente num terreiro do morro do Salgueiro, para acompanhar as cenas de macumba, quando o espírito de Eurídice se encarna no corpo de uma mulher idosa. Essa parte do filme foi a mais criticada quanto à autenticidade e ao realismo. Jornalistas e pesquisadores denunciaram a falsidade da reconstrução, que incluía um pai de santo caboclo e o uso de drogas no terreiro, dois elementos julgados alheios às religiões afro-brasileiras. Carlos Sandroni lembra, porém, que o critério de “autenticidade” não pode ser aplicado de maneira simples, já que as religiões afro-brasileiras se caracterizam por uma grande diversidade, referente às diferentes regiões do país e às diferentes modalidades de ritual (como nagô, gêge ou angola, entre outros). As cenas de macumba de *Orfeu* podem parecer inautênticas se a referência for o candomblé ketu ou o xangô pernambucano de tipo mais tradicional. Todavia, pode ser uma apresentação fiel da macumba carioca, modalidade religiosa mais “sincrética” e menos “africana” que o candomblé da Bahia (Sandroni, 2008).

Além das polêmicas, podemos falar então de uma certa “autenticidade da inautenticidade” em *Orfeu Negro*, um mito exótico cuja realização envolveu diversos mediadores culturais que pertenciam a meios sociais muito diversificados. Apesar das limitações formais, o filme constitui então um documento único sobre a música brasileira da década de 1950, vista através do olhar estrangeiro do cineasta.

Olhar estrangeiro

O filme *Orfeu Negro* necessitou de cerca de quatro anos para ser realizado. O primeiro projeto de roteiro foi apresentado por Vinicius de Moraes ao produtor Sacha Gordine em setembro de 1955. Depois de algumas modificações, foi adaptado em francês por Jacques Viot, que indicou a Gordine o nome de Marcel Camus. O cineasta, regressando da Indochina, onde acabara de filmar *Mort en Fraude*, entusiasmou-se com o tema do roteiro que remete às suas próprias crenças órficas, como explicou posteriormente em *Les Lettres françaises*:

“Aos vinte anos, um mestre espiritual me iniciou no orfismo (...). Para o orfismo, o universo é antes de tudo vibração e as reações químicas

////////////////////
nascem do choque das vibrações. Um choque em uma pedra torna as vibrações interiores audíveis e elas se diferenciam entre si pelo ritmo.
(Camus,1959).

Segundo seus próprios termos, ele era “predestinado” a dirigir *Orfeu Negro*. No entanto, as dificuldades materiais se acumularam. Depois de uma viagem ao Rio em 1957, a equipe teve que esperar pelo carnaval de 1958 para realizar as primeiras tomadas (3 000 metros de película, dos quais somente alguns planos e ecos sonoros serão guardados por Camus na montagem). O essencial das cenas de carnaval será reconstituído posteriormente e somente em setembro terá início o trabalho com os atores.

A longa duração da realização ajudou Marcel Camus a entrar em contato com vários atores do cenário cultural carioca, o que explica a riqueza da matéria sonora apresentada. Explica também a gênese do olhar de Marcel Camus sobre o Brasil: apesar de ser lançado em 1959, *Orfeu Negro* é um filme dos anos 1950, que nos diz muito mais sobre a França dos anos do pós-guerra do que sobre as lutas culturais da década de 1960. A imagem do Brasil nele apresentada é uma criação dos anos do pós-guerra, que foram marcados por uma intensificação inédita das relações culturais franco-brasileiras.

Entre 1945 e a década de 1950, a cultura brasileira alcançou uma difusão inédita na França, em setores diversificados. No meio acadêmico, os primeiros ensaios sobre o país tiveram grande repercussão – Claude Lévi-Strauss publicou *Tristes Tropiques* em 1955, Roger Bastide, *Brésil, Terres de Contrastes*, em 1957 –, assim como as traduções de clássicos brasileiros – *Casa Grande e Senzala* de Gilberto Freyre foi publicado em 1952, sob o título de *Maîtres et Esclaves*, com tradução de Roger Bastide e prefácio do historiador Lucien Febvre. Na literatura, Jorge Amado publicou seus primeiros romances em francês no mesmo período, com boa repercussão crítica. A música brasileira obteve também grandes sucessos nesse momento em suas diferentes vertentes. A música erudita foi muito bem acolhida pelo público e pela crítica francesa, graças à presença de mediadores culturais de primeiro plano, como Heitor Villa-Lobos, que realizou dezenas de concertos e gravações em Paris, e do musicólogo Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, que atuou como presidente do Conselho Internacional da Música na UNESCO (Fléchet, 2004). A música popular brasileira teve um sucesso ainda maior na França do pós-Guerra. Aproveitando-se da moda das danças latinas,

iniciada com o tango e a rumba, o samba e o baião foram adotados pelos músicos franceses e adaptados ao público nacional. *La samba brésilienne*, com letras em francês e ritmo de habanera, virou uma verdadeira moda popular a partir de 1947, contando-se mais de 500 partituras e 2400 discos de samba francês nas coleções da Fonoteca nacional francesa (para o período 1945-60)¹¹.

11. Instituição criada em 1938 para conservar os discos produzidos e distribuídos na França, submetidos à exigência de depósito legal.

Tanto os livros acadêmicos como as letras das canções populares criaram uma imagem exótica do Brasil na França dos anos 1950. No contexto do pós-guerra e da descolonização, os franceses buscavam fugir do cotidiano, procurando distrações para esquecer o trauma do conflito mundial. O Brasil aparecia então com um paraíso longínquo, um país tropical, feito de praias, sol e lindas mulheres, cuja descrição correspondia perfeitamente à busca de distração exótica manifestada por boa parte da população francesa. Rodado no final da década, o filme *Orfeu Negro* pode ser analisado como o apogeu dessa moda brasileira, enquanto também anuncia novos tempos nas relações culturais franco-brasileiras.

Por um lado, todos os elementos característicos da moda brasileira dos anos 1950 estão presentes. O imaginário francês do Brasil era então dominado por quatro temas, que servem de base ao filme:

1) A paisagem tropical, feita de sol, praia e natureza selvagem está presente no filme, que enfoca as belezas da Baía de Guanabara. Camus criou uma favela no morro da Babilônia para mostrar a natureza tropical em todo o seu esplendor, procedendo assim ao ensauagement da cidade da mesma maneira que Blaise Cendrars nos anos 1920 (Cape, 2005).

2) O carnaval, que chamou a atenção dos espectadores franceses a partir dos anos 1940, através das reportagens das atualidades cinematográficas (*Actualités Françaises e Actualités Mondiales*) e serviu de tema para várias músicas populares, como *Un soir de carnaval*, interpretada por Georges Guétary. Nas letras, como nas reportagens, o carnaval era apresentado como uma gigante festa espontânea, tempo de desordem e de fugas amorosas. “Tout est permis un soir de carnaval”, cantava Georges Guétary. A ordem na desordem presente no carnaval (da Matta, 1979; Augras, 1998) era totalmente desconhecida do público francês, bem como os regulamentos dos concursos das escolas de samba. Essa imagem estereotipada da festa popular aparece no *Orfeu Negro*, nas cenas do desfile das escolas de samba, como anota Robert Stam:

“We see little of the creative work that goes into a samba scholl presentation, nor do we see evidence of the high degree of organization required (...). Everything is presented as if spontaneous, giving the European spectator a sens of carefree tropical ‘other’ playing out a more gratifying life. (...) And unlike *dos Santos’* two Rio films [Rio 40 Graus, Rio Zona Norte], *Black Orpheus* glosses over such issues as who controls the samba schools and who profits from their performance” (Stam, 1997, p. 16).

3) A mulher. A sensualidade e o charme da mulher brasileira viraram clichês na França a partir dos anos 1940, com o sucesso dos filmes norte-americanos de Carmen Miranda, que conjugavam exotismo e erotismo em grande escala. A partir desse momento, a mulher brasileira dominou a imagem do país na França, tanto nas anotações de viajantes, como no repertório das canções populares, seguindo o exemplo de *Maria de Bahia*, mulher altamente desejável e disponível, cantada por Henri Salvador com *Ray Ventura et ses collègues* em 1947. De modo semelhante, *Orfeu Negro* apresenta duas visões da mulher fatal : a mulher desejada, incorporada por Mira, e a mulher amada, feita de doçura, interpretada por Eurídice.

4) As religiões afro-brasileiras. Retratados por Roger Bastide e Pierre Verger, as tranças do candomblé suscitaram a curiosidade de vários intelectuais franceses nos anos 1950, como o cineasta Henri Georges-Clouzot e Simone de Beauvoir (Clouzot, 1951; de Beauvoir, 2004). Os rituais afro-brasileiros fascinavam uma parte intelectualizada do público francês na linha do primitivismo dos anos 1920. O “sangue negro”, como era chamado, tinha então um papel muito importante no discurso sobre o Brasil, já que a presença africana era freqüentemente ligada ao tema da magia (Henriot, 1947, p. 144). Nesse sentido, as cenas de macumba de *Orfeu Negro* se enquadram perfeitamente no contexto de criação do filme. Ainda que a descida aos infernos fosse representada por um clube carnavalesco chamado “os maiorais do inferno” na peça de Vinicius de Moraes, Marcel Camus optou por um terreiro de macumba para o reencontro místico entre Orfeu e Eurídice, permitindo assim a inclusão dos cultos afro-brasileiros no filme. A diferença entre o filme e a peça corresponde ao *horizon d’attente* (Koselleck, 2000) do público europeu e norte-americano tal como incorporado pelo cineasta.

Orfeu Negro constitui uma versão cinematográfica do discurso sobre o Brasil, desenvolvido na França durante os anos 1950. Porém,

o filme de Marcel Camus anunciou também uma mudança de paradigma nas relações culturais entre os dois países. As imagens coloridas e as músicas chocaram o público, que não estava muito acostumado a assistir a filmes produzidos fora da Europa e da América do Norte. Mesmo sendo uma variação sobre um imaginário brasileiro já construído, o filme trazia emoções novas e parecia muito mais real do que letras de música ou livros científicos. Além disso, *Orfeu Negro* concentrava todo o discurso sobre o Brasil num produto único, o que deu origem a dois fenômenos distintos: para a maior parte do público, o filme permaneceu como a referência última sobre a cultura brasileira; enquanto para alguns artistas, foi o choque inicial, o ponto de partida de uma “história de amor” com a cultura brasileira que se desenvolveu nas décadas seguintes. As imagens foram um tipo de apelo. Apelo à viagem que levou vários artistas franceses ao Brasil durante os anos 1960, além dos músicos de jazz norte-americanos já citados, e mudou o quadro tradicional das relações culturais franco-brasileiras, até então marcado por uma forte atração européia (Compagnon, 2003).

Antes dos anos 1960, poucos eram os artistas franceses que atravessavam o oceano atlântico para buscar inspiração no Brasil. Ao contrário, os artistas brasileiros vinham freqüentemente à França, para estudar no Conservatório, na Escola de Belas-Artes, ou nas mais recentes escolas de cinema, como o Institut Des Hautes Études Cinématographiques (IDHEC). A partir dos anos 1960, os indicadores mostraram uma multiplicação e uma inversão do sentido das viagens. O desenvolvimento do transporte aéreo comercial deu origem a uma intensificação dos intercâmbios culturais entre os dois países. Ao mesmo tempo, artistas franceses começaram a viajar para o Brasil, a fim de conhecer a cultura “verdadeira” do país, seguindo o caminho de Marcel Camus em *Orfeu*. Esses artistas buscavam um contato real com a cultura popular brasileira: procuravam a “autenticidade” e a “intimidade” com formas e práticas culturais estrangeiras. Essa nova busca do Outro deu origem a uma severa condenação do exotismo do pós-guerra e alimentou as polêmicas em torno de *Orfeu Negro*.

Todavia, esse novo olhar sobre o Outro não escapa dos clichês e estereótipos. Tanto hoje como nos anos 1960, a cultura popular brasileira é descrita na França sob o prisma da alteridade. A busca da “autenticidade” deu origem a um novo paradigma do Outro; um novo *Goût des autres* (de l’Estoile, 2007), que não escapa da atração do exotismo. Nesse novo paradigma do Outro, cujo desenvolvimen-

////////////////////

to anuncia o processo de globalização cultural do último quarto do século XX, o discurso sobre o Brasil aparece renovado, incluindo aspectos menos agradáveis do que a paisagem tropical, o charme da mulher e a beleza do carnaval. Tal como Alice no país das maravilhas, artistas e críticos quiseram olhar do outro lado do espelho e denunciaram as desigualdades sociais e a violência política dos anos da ditadura. Com esses temas, pretendiam ultrapassar o exotismo presente no filme de Camus para tocar o Brasil real. Porém, o tratamento da violência e da miséria sempre esteve presente na busca do Outro perdido, transformando progressivamente o realismo social em novos clichês e expectativas por parte do público europeu; em novos *horizons d'attente* que permitiram o sucesso de outros filmes, do Cinema Novo à retomada do cinema nacional nos anos 1990, com *Cidade de Deus* ou mais recentemente *Tropa de Elite*, rejeitando a favela colorida de Orfeu como o mito exótico e ancestral.

Bibliografia

- AUGRAS M. 1998. *O Brasil do samba-enredo*. Ed. Fundação Getúlio Vargas. Rio de Janeiro.
- CABRAL S. 1996. *As Escolas de Samba do Rio de Janeiro*. Lumiar Editora. Rio de Janeiro.
- CAMUS M. 1959. "Orfeu Negro. *Un cœur où bat le sang noir*". *Les Lettres françaises*, Paris. 21- 27 de maio.
- CAPE A. 2005. "Febrônio/Fébronio. Transfigurations d'un fait divers dans l'imaginaire brésilien de Cendrars". *Cahiers des Amériques latines*. Paris, n. 48/49, p. 41-57.
- CASTRO, R. 2002. *Chega de saudade. A história e as histórias da Bossa Nova*. Companhia das Letras. São Paulo. (1a ed. 1990).
- CLOUZOT H-G. 1951. *Le Cheval des dieux*. Julliard. Paris.
- COMPAGNON O. 2003 "L'Euro-Amérique en question. Comment penser les échanges culturels entre l'Europe et l'Amérique latine ?". In : *Coloquio L'histoire des mondes ibériques avec François-Xavier Guerra : rencontres, parcours, découvertes*. Universidade Paris 1 Panthéon-Sorbonne. França.

- Da MATTA R. 1979. *Carnavais, malandros e heróis : para uma sociologia do dilema brasileiro*. Jorge Zahar. Rio de Janeiro.
- Da SILVEIRA, W. “Orfeu do carnaval, um filme estrangeiro”. In : *Fronteiras do cinema*. Rio de Janeiro. Ed. Tempo Brasileiro. 1966, p. 105-111.
- De ANDRADE M. 1962. *Ensaio sobre a música brasileira*. Livraria Martins. São Paulo (1a ed. 1928).
- De BEAUVOIR S. *La Force des choses*. Gallimard. Paris. (1a ed. 1963).
- De L’Estoile B. 2007. *Le Goût des Autres. De l’Exposition coloniale aux Arts premiers*. Flammarion. Paris.
- DIEGUES 2003. Pela vitória do amor e da arte. In : *Cancioneiro Vinicius de Moraes*. Orfeu. Jobim Music. Rio de Janeiro. p. 17-20.
- ESPAGNE M. 1999. *Les transferts culturels franco-allemands*. PUF. Paris.
- FERREIRA A. F. 2000. *La Vague du cinema novo en France fut-elle une invention de la critique?* L’Harmattan. Paris.
- FLÉCHET A. 2004. *Villa-Lobos à Paris : un écho musical du Brésil*. L’Harmattan. Paris.
- FLÉCHET A. 2006 A bossa nova, os Estados Unidos e a França : um exemplo de transferências culturais triangulares. *Revista de Cultura Brasileira Contemporânea*. Rio de Janeiro, v.1, n.1, p. 116-126.
- FLÉCHET A. 2008. *Aux rythmes du Brésil : exotisme, transferts culturels et appropriations. La musique populaire brésilienne en France au XXe siècle*. 902p. Tese de Doutorado – Departamento de História. Universidade Paris 1 Panthéon-Sorbonne.
- FRANK R. 1994. “Images et imaginaires dans les Relations Internationales depuis 1938”. *Cahiers de l’Institut d’Histoire du Temps Présent*. Paris, n.28, p. 5-11.
- GILLESPIE D. 1985. *To Be or Not... to Bop*. Da Capo Press. New York. (1a ed. 1979).
- GODARD J-L. 1959. “Le Brésil vu de Billancourt”. *Cahiers du cinéma*. Paris, jul., p. 59-60.
- HENRIOT E. 1947. *Beautés du Brésil*. Jules Tallandier. Paris.
- KERNFELD B. 2006. *The Story of Fake Books : Bootlegging Songs to Musicians*. Scarecrow Press, Lanham.
- KOSELLECK R. 2000. *Le Futur passé : contribution à la sémantique des temps modernes*. École des Hautes Études en Sciences Sociales. Paris.



- MAIA G. 2005. “Orfeu e Orfeu: a música nas favelas de Marcel Camus e de Cacá Diegues” *Artcultura*. Uberlândia, v.7, n.10, p. 95-109.
- NAPOLITANO M. 2007. *A síncope das idéias. A questão da tradição na música popular brasileira*. Ed. Fundação Perseu Abramo. São Paulo.
- NAVES S. C. 2001. *Da Bossa nova à Tropicália*. Jorge Zahar. Rio de Janeiro.
- OBAMA B. *Dreams from my father. A Story of Race and Inheritance*. Times Book. New York.
- PERRONE C. A. 2001. “Myth, Melopeia and Mimesis. *Black Orpheus, Orfeu, and Internationalization in Brazilian Popular Music*”. In : PERRONE C.A., DUNN C. (org). *Brazilian Popular Music and Globalization*. University Press of Florida. Gainesville, p. 46-71.
- ROCHA G. 1959. “Orfeu merafísica de Favela”. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro. 24 de out.
- SANDRONI C. 2008. “Orfeu Negro” In : libreto *Orfeu Negro. Deluxe edition*. Universal Jazz France.
- SIMSI S. 2000. *Ciné-Passions, 7e art et industrie de 1945 à 1999*. Dixit. Paris.
- STAM R. 1997. *Tropical Multiculturalism. A Comparative History of Race in Brazilian Cinema and Culture*. Duke University Press. Dunham/Londres.
- TREECE D. 1997. “Guns and Roses : bossa nova and Brazil’s music of popular protest (1958-1968)”. *Popular Music*. Cambridge, v.18, n.1, p. 1-29.
- VELOSO C. 2000. “Orpheus, Rising From Caricature”. *New York Times*. New York, 20 de ago., p. AR1.







Luis Buñuel: *uma poética do selvagem¹*



Eduardo Peñuela Cañizal
UNIP/USP

1. Este trabalho faz parte de projeto de pesquisa que realizo com bolsa do CNPq. O texto, com algumas modificações, corresponde ao da comunicação apresentada ao GT Fotografia, Cinema e Vídeo, no XVIII Encontro Anual da COMPÓS, junho de 2009.

**Resumo**

Este artigo é uma análise do efeito das rupturas retóricas no nível da trilha sonora e do enxerto de imagens em filmes de Luis Buñuel. Seu principal objetivo é estudar o papel que esses recursos têm numa poética do selvagem.

Palavras-chave**Abstract**

This article is an analysis of the effect of rhetorical disruptions at the levels of soundtrack and images inserts in Luis Buñuel's films. Its main objective consists in detaching fragments of films with the finality of studying the role of a wild poetics.

Key-words

Figura 1



Numa das sequências de um documentário reproduzido fragmentariamente na fita *A propósito de Luis Buñuel* (2000), o cineasta, no palco do seu rosto, encena gestos e fonações que me intrigam. Nas toscas imagens da sequência em que Buñuel inventa um relato surrealista— Figura 1 —, os lábios e os dentes do diretor se movimentam no entremeio da confiança de quem diz o que deseja e da convicção de quem deseja que o dito adquira um determinado tono. Esses visíveis personagens da morfologia corporal combinam suas ações com as de outros personagens bucais que o espectador não vê² e, por conseguinte, não percebe as contribuições que eles fazem durante a fala. Tudo indica, entretanto, que esses personagens-órgãos são responsáveis diretos por um trabalho de inervação cujos resultados se deixam sentir nas imagens sonoras da fala, nessa espécie de *trilha fônica* em que um componente tão complexo como a *representação de palavra intervém*.

Para se avaliar o grau de complexidade de tal representação pensemos na operação que um usuário da língua portuguesa tem de fazer quando pronuncia uma palavra ou elabora uma frase. Um fa-

2. Não vejo a traquéia, a faringe, a glote, a cavidade nasal ou o palato duro, para não citar outros.

lante deste idioma, ao proferir, por exemplo, o substantivo *montanha* associa a imagem sonora a um sentimento de inervação de palavra e, assim, o falante passa a ser sujeito de uma espécie *de pós-fala* – um ato de fala em que se repete o dito por outrem –. Esse é o caminho que, segundo Freud³, conduz ao falar sintático: enlaçamos as palavras entre si e para completar a frase com uma nova palavra será necessário levar em conta a inervação da última palavra dita e aguardar a chegada da imagem sonora da palavra a ser incorporada. Contudo, a inervação não é algo exclusivo da palavra. Ela também age na escrita, entendida simplesmente como sistema alfabético ou como artifício de inscrever imagens num suporte apropriado. O processo é semelhante e suas conseqüências no trabalho de leitura podem ser extraordinariamente significativas⁴. Há vestígios importantíssimos da inervação na grafia de uma letra ou, mesmo, na camada sensível de uma película, pois não se deve menosprezar a idéia de que uma fotografia, por exemplo, começa com o disparo de uma câmera produzida, no geral, por um aperto do dedo indicador⁵.

Os fotogramas transcritos na Figura 1 se reportam a um conjunto de planos em que Luis Buñuel conta um relato singular. Uma pequena anedota, inventada por ele mesmo, para construir uma fábula exemplar sobre o que significa ser ateu e os matizes que esse estado pode assumir num trajeto que vai do sorriso ao riso. O cineasta aí imagina que, na hora da sua morte, reunirá seus melhores amigos – comunistas e descrentes – para que ouçam seu *testamento ideológico* através da confissão que ele fará a um padre da sua confiança. Declarará em voz alta que ele acredita piamente em Deus e se arrepende de todos os seus pecados nefastos, pedindo aos que assistem ao ato que tomem sua morte como exemplo. Seus amigos ficarão horripilados ao terem sido envolvidos nessa situação. Rindo de si mesmo, Buñuel termina sua historiola vendo-se no fogo eterno por ter tramado semelhante brincadeira. O saboroso da inventiva não advém exclusivamente do conteúdo das peripécias, mas também da maneira hilariante de narrar: o cineasta degusta as palavras e toda a sua pós-fala parece que se vai maquinando com o intuito de romper com o já dito e fazer com que a inervação dos gestos expresse o prazer de quem sabe estar elaborando uma espécie de parábola libertária.

A tendência à subversão é uma constante tanto na obra quanto em muitos dos comportamentos deste criador de sonhos, fascinado sempre pela possibilidade de transformar a pacata sensatez do sorriso na liberadora mordacidade do riso. Enquanto vestígio primitivo de

3. Faço um uso não muito rigoroso do pensamento que Freud formula num pequeno escrito intitulado *Palabra y Cosa* (1993: p.207-212).

4. Exploro alguns aspectos desta questão na leitura que faço de *Citizen Kane*. Cf. Peñuela Cañizal (2008).

5. Nos meses de outubro e novembro de 2008, o Centro Nacional de las Artes, de México, celebrou a exposição *Buñuel entre dos mundos*. No catálogo encontramos informações que podem nos servir para explicar melhor o processo de inervação de imagens. A primeira seção desta exposição está dedicada à exibição de fotos feitas pelo cineasta no intuito de compreender a fundo os espaços marginalizados – urbanos e rurais – do México e, também, com o propósito de escolher a localização de cenas de seus filmes mexicanos. Muitas dessas fotos reaparecem, com enquadramentos muito parecidos, em seus filmes da fase mexicana. Assim, para dar tão somente um exemplo, veremos a árvore da fazenda San Francisco de Cuadra que “inspirou” os planos de apresentação do filme *Abismos de Pasión*. Creio que essas fotos são, em relação com o filme a que elas se vinculam, representações imagéticas nas quais, de certa maneira, encarna um sentimento de inervação a partir do qual as sequências filmicas onde se “repetem” se impregnam, enquanto representações “ditas”, das reminiscências de algo embrionário: tema sempre presente nos momentos mais marcantes do cinema de Buñuel.

6. O termo *escríção* é por mim usado na acepção que lhe confere Roland Barthes quando, em várias passagens da sua obra, destaca o compromisso da escrita com o trabalho manual, com as rasuras do estilete sobre a superfície que venha a ser usada na condição de suporte. Se pensarmos que a fotografia nasce das marcas que deixa a luz na superfície de um corpo sensível e que a produção do som implica na utilização de várias partes do corpo, a escrita fílmica tem sua origem na *escríção* entendida como inscrição. Recomendo, a quem se interesse pelos matizes desta questão, a leitura da coletânea de textos de Barthes sobre este assunto reunidos em *Variaciones sobre la escritura* (2002)

uma atitude agressiva domesticada pelo animal humano, o sorriso pode se transformar, paulatinamente, na subversão de uma gargalhada. Criando tensões entre esses dois pólos, o cineasta – como pretendo mostrar neste trabalho – constrói uma poética do selvagem para tumultuar aspectos da *escríção*⁶ fílmica feita mediante combinatórias expressivas em que imagens e sons se interpenetram e buscam, com essa simbiose, as raízes do originário. Uma poética ancorada no princípio retórico da ruptura utilizada enquanto meio de desfigurar as formas expressivo-semânticas dos falares sintáticos consagrados pelo hábito e, no caso, procurar no entremeio dessas desfigurações vestígios do primitivo, ressonâncias do embrionário e das pulsões do instinto.

Não deve causar surpresa que o cineasta tire proveito de suas “petites histoires” e que em muitas ocasiões as utilize dando-lhes uma nuance jocosa. No entanto, quem melhor traduz e interpreta esse traço é o romancista chicano John Rechy (1999: p.34-9). Este escritor, alimentando sua imaginação com boatos, elabora um delicioso texto de ficção em que os sons das palavras e a conhecida surdez de Buñuel tecem instigantes mal-entendidos. Um deles se engendra do encontro havido entre o cineasta e Marilyn Monroe durante as filmagens de *El Angel Exterminador*. Segundo o narrador, a atriz estava acostumada a que lhe fizessem perguntas banais – por exemplo, sobre o sabonete usado ao tomar banho antes de dormir – e esperava, fazia tempo, que alguém lhe fizesse uma pergunta diferente, como a feita por Buñuel quando ele quis saber o que ela pensava da vida. E, como se diz ter assistido à filmagem de uma das cenas em que as personagens falam sem parar sentadas à mesa, ela teria respondido: “A vida é um enorme sem sentido....*falando* (*talking*), todos falando ao mesmo tempo... *inconscientemente* (*obliviously*).” E ao dizer isso, a atriz lembrou que a primeira vez que usou *obliviously* – ainda não era casada com Arthur Miller –foi corrigida pelo dramaturgo, quem a intimou a dizer *obviously*.

A autoritária correção de Arthur Miller carecia de fundamento e Buñuel, anos mais tarde, nas filmagens de *Le Discret Charme de la Bourgeoisie*, recorda, ao ver a cena em que as personagens caminham sem rumo, a frase de Marilyn e, entusiasmado, exclama: “*Dedico este filme à la hermosa y brillante Marilyn Monroe!*” Mas o assistente – Pierre Lary –, julgando que tudo era fruto de um equívoco provocado pela surdez de Buñuel, houve por bem colocar as coisas em seu lugar e se dirigiu ao cineasta para informar-lhe que a

estrela tinha dito “talking” (falando) e não “walking” (caminhando). Mal sabia ele que a questão não era essa: o motivo que levou Buñuel a tal dedicatória vinha do discreto encanto da palavra *obliviously* encenada na bela boca de Marilyn Monroe. O mistério se engendrou na insólita combinatória em que uma forma sonora ambígua de *per si* se acopla a uma excitante imagem carnal. Essa talvez seja uma das interpretações mais belas e profundas do cinema poético de Luis Buñuel⁷, sobretudo se a avaliarmos no contexto da pós-fala e do falar sintático. Não há dúvida de que Buñuel constrói uma complexa metáfora através do processo de substituir o já dito pelo ainda não dito. Um tipo de tropo cuja índole surrealista se faz sentir num processo de associação semelhante ao desencadeado pelo trabalho do sonho com base no estabelecimento de relações analógicas entre o dito na véspera e o não dito a que o sonho enigmaticamente se refere. Nesse jogo arraiga o poder subversor da poética de Buñuel, sempre direcionada, através de seus atentados contra a lógica e o lugar comum, no rumo de libertar as energias do instinto.

As experimentações levadas a cabo no trabalho de sincronização de elementos do som e das imagens formam, no domínio poético do audiovisual, um campo de indagação particularmente atraente. Não só pela complexidade dos objetos que o integram, mas também porque a elaboração desses objetos decorre, em muitos casos, de práticas inovadoras e revolucionárias. A esse respeito, vale a pena se deter nalguns dos resultados conseguidos em *Belle de Jour*, considerado um dos filmes mais populares de Buñuel e, supostamente, uma obra de fácil compreensão. O sucesso deste filme é um dado incontestável. Mas, no atinente à compreensão, o assunto muda de rumo a partir do instante em que o espectador percebe que, nesta obra, o texto foi estruturado seguindo o ardil de confundir cenas atreladas à vida social com cenas comprometidas com o mundo interior dos sonhos. Tal sorte de estratégia constitui, sem dúvida, um atentado contra as plataformas em que se alicerçam as colunas de uma narrativa tradicional. E vai mais longe se tomarmos consciência de que ele é também uma ferramenta poética capaz de abalar as estruturas construídas perversamente para acobertar como verdades indiscutíveis as sectárias inverdades veiculadas por requintados dispositivos postos irrestritamente a serviço do mundo artificial da informação.

Vem daí a força corrosiva que vai pouco a pouco enferrujando a engrenagem que movimenta ordenadamente as concatenações determinadas pelo princípio de causa e efeito. Por isso, diante de

7. Freddy Buache (1970: p.59-60) foi um dos primeiros em chamar a atenção para o poder de sugestão das “boutades” de Buñuel e a valorização, por esse meio, de fatos aparentemente insignificantes. No texto da entrevista a Conchita – irmã do cineasta – transcrito por Max Aub em seu livro *Conversaciones con Buñuel* (1984: p.177) se faz menção a um episódio saboroso: para se livrar de uma namorada a quem tinha prometido casamento, o jovem Buñuel “inventa” a existência um amigo que escreve uma carta comunicando à moçoila que seu namorado tinha perdido a vida num grave acidente de moto. O sarcasmo de fantasias desta índole aparece em muitos dos seus filmes.

uma imagem e do som que a acompanha, o espectador se vê amiúde aturdido e, longe de ter certeza do significado palpável daquilo que está contemplando, se perde nas incógnitas da ambigüidade. Esse desconcerto aumenta porque, como muito bem assinala Harmony H. Wu, Buñuel se entrega à ironia e ao rompimento das normas utilizando as mesmas regras usadas na construção das mundividências que ele deseja destruir:

“... a maneira particular de subverter que se observa em ‘Belle de Jour’, embora diferente à que se manifesta em ‘Un Chien Andalou’, se assemelha com a que aparece em ‘Le Charme Discret de la Bourgeoisie’: trata-se de se opor às convenções da narrativa sem se afastar, porém, das mesmas regras de jogo. As cenas “reais” de Séverine em seu apartamento estão acusticamente marcadas pelo tique-taque e as badaladas dos relógios, sublinhando hiperbolicamente a hipotética “realidade” com a progressão “real” do tempo. A obsessão com o tempo não representa somente a instância mais elevada da estrutura do mundo da burguesia, como acertadamente sugere Evans, mas também a progressão da estrutura fechada do tempo na narrativa convencional.” (1999: p.127)⁸.

8. A tradução ao português dos fragmentos de obras que constam da referência bibliográfica no idioma original em que foram escritas é da minha responsabilidade.

Em algumas ocasiões, Buñuel apresenta os laços de Séverine com sua vida pregressa através de mediações feitas pela manipulação de signos acústicos. Nos devaneios da personagem, freqüentemente os elementos auditivos antecipam o retorno à vida cotidiana ou a regressão a momentos anteriores ao presente que as imagens designam. Wu destaca várias passagens em que essa técnica é praticada. Assim, quando Séverine-menina está na iminência de ser violada se escuta uma voz que a chama, uma voz cujo ponto de vista é indefinido: não se sabe de onde vem e tampouco se sabe se coincide com o passado ou com o presente da personagem. Signos acústicos como esse são inseridos na transição das imagens e, por esse motivo, geram um clima de ambigüidade que afeta a ordem causal do relato. E, sobretudo, tergiversa a informação a partir da qual o espectador teria a possibilidade de distinguir os atos cotidianos das ações fantasmagóricas decorrentes do trabalho da imaginação ou das fantasias a que amiúde se entrega a Bela da Tarde. Esse tipo de enxerto sonoro atua como um elemento intermediário em que oscilam o dito presente no sentimento da inervação e o repetido da representação de palavra, processo através do qual se geram indefinições que afetam a

significação das imagens e, conseqüentemente, tornam ainda mais ambíguos seus conteúdos.

Além de formatar simbioses específicas das imagens com o som, esse recurso expande as molduras e as bordas dos enunciados⁹ filmicos e, por conseguinte, alarga as possibilidades de significação. Tanto é assim que, nesse conjunto de cenas formado pela suposta saída de Séverine do prostíbulo até aquelas em que ela é enlameada e insultada por Pierre e Husson, os signos auditivos se desencontram com o que seria uma sincronização “realista” e criam uma ambiência enigmática. No plano fechado em que Séverine aparece ensimesmada, depois de haver queimado suas roupas íntimas, ecoam ressonâncias de sinos que, sinestesticamente, parecem representar os latidos da dor de cabeça fingida pela personagem para justificar, perante o seu marido, sua indisposição para ir jantar fora. Mas, depois de uns segundos, essa impressão se dilui e na tela surgem as imagens de um rebanho de touros escuros. De imediato, os animais se metaforizam no diálogo de Pierre e Husson: passam, de representar o arrependimento, a encarnar a expiação da culpa. Um jogo de palavras mediante o qual se instituem as bases para ampliar os espaços expressivo-semânticos do filme permitindo a entrada de outros textos: no caso, o *Angelus*, de Millet. A intromissão dessa configuração pictórica faz com que a intertextualidade implantada, vagamente previsível¹⁰ nas particularidades da trilha fônica instaurada pelo diálogo de Pierre e Husson, não seja fruto de uma expectativa vinculada aos significados ditos na representação de palavras postas na boca destas duas personagens.

De repente, o bucolismo aparente da cena campestre explode e uma vez rompida essa ordem simbólica entra no palco das ações a violência primitiva de Pierre e Husson: Séverine se transforma no alvo da ira moralista dos dois homens e seu corpo é apedrejado e maculado com punhados de lama amassada. Percebe-se que Buñuel estrutura a concatenação das imagens seguindo um modelo em que a representação dos signos acústicos medeia a junção das imagens, com a particularidade, no entanto, de que a representação de palavra, de per si encadeada com a inervação sonora, não atende à expectativa de um espectador acostumado às normas de um falar sintático habitual. Não se espera o salto de uma imagem mental – a de Séverine com suas preocupações sexuais – para a configuração de uma imagem campestre – a do rebanho de touros escuros –. Nem tampouco se esperava a irrupção de uma *trilha fônica* em que a ilusão de continuidade acústica se desmorona.

9. Os termos moldura e borda estão sendo aqui usados na acepção que lhes confere o Groupe μ no livro *Traité du Signe Visuel* (1992: p. 377-399).

10. Digo vagamente previsível porque, no falar sintático de Pierre e Husson, as palavras arrependimento e expiação não necessariamente exigem a presença de um quadro que complemente e ilustre seus respectivos conteúdos, embora o quadro “simulado” no filme remita a uma obra pictórica de Millet que trata do arrependimento e da expiação

A ironia atravessa o todo das seqüências em questão e sua mordacidade é, no fundo, iconoclasta. Por trás desse delirante arranjo de imagens e sons se escondem, como nos processos oníricos, sentidos latentes com os que o espectador não atina em suas primeiras tentativas de interpretar este fragmento do texto fílmico. A atmosfera sarcástica se faz, no entanto, perceptível. E, envolvido nela, mesmo o espectador desorientado pelos enigmas das metáforas presente a força das ações selvagens. Em seqüências destas características, a poesia de Buñuel lança aos campos da imaginação as sementes da ira e, sobretudo, seu permanente desejo de libertação, de arrombar as argolas da moral burguesa e da opressão. Compreende-se que seja este o tipo de arranjo que o cineasta aproveita para introduzir as ambigüidades de suas “boutades” e, também, que tais enxertos auxiliem a leitura uma vez conhecida a origem dos mesmos. A respeito dessa passagem do filme, lembro que Agustín Sánchez Vidal (1991: p. 257) diz ter ouvido de Jean Sorel – ator que encarna a personagem de Pierre – o que se segue:

“Numa seqüência, Michel Piccoli e eu devíamos arrojamos punhados de lama sobre o rosto e o corpo de Catherine Deneuve, cobrindo-a também de insultos atrozes, gritando obscenidades muito vulgares e palavrões que a censura não teria permitido. Em lugar de tudo isso, Buñuel nos fez gritar os nomes dos escritores que detestava e durante a filmagem ele ria sem parar.”

Evidentemente, enxertos desta natureza não eliminam a riqueza significativa do trecho em questão. Apenas apontam para um rumo possível de leitura, ainda quando não tenham sido mantidos – como é o caso – na versão final da fita. Independente de tais enxertos estarem presentes ou simplesmente aludidos, o procedimento de enxertar desencadeia, sem dúvida, relações de intertextualidade, muitas vezes paródicas até o exagero, que alargam e dão profundidade aos enunciados cinematográficos propriamente ditos. Não raro, eles permitem, por outro lado, a realização de artifícios que acentuam a sua ironia.

Os planos que formam as seqüências finais de *Le Journal d'une Femme de Chambre* mostram, através de imagens próprias de um documentário de cunho realista, um grupo de manifestantes de extrema direita defendendo aos berros seus slogans ultranacionalistas. Um detalhe, porém, chama a atenção de Freddy Buache. Em sua descrição do episódio, o crítico observa:



“O cortejo desaparece no fim da rua. Os gritos de “Viva Chiappe” continuam. Na fachada de um prédio, à esquerda, aparece um cartaz em que se promove a marca do aperitivo **Picon**. O cartaz escamoteia as letras PI. (Talvez se trate de um mero acaso da projeção, o que serviria para mostrar que o acaso nunca é um fenômeno simples!). O resto da palavra é a injúria sorridente que Buñuel dirige ao chefe de polícia cujo nome é uivado por um bando de pequenos burgueses fanatizados, disposto a tudo com tal de que triunfe a mitologia da ordem, da nação, da raça e, no entanto, indiferentes à tarefa de tirar os outros da alienação....”. (1970: p.152).



Figura 2. *Le Journal d'une Femme de Chambre*
(Frames da última seqüência)

Faz-se necessário, entretanto, prestar alguns esclarecimentos para que o leitor de hoje compreenda melhor o contexto histórico-social em que se situa o comentário de Buache e possa avaliar o alcance de “l’injure souriante” a que se refere o estudioso. Assim, no tocante a Chiappe, o nome do chefe da polícia enaltecido fanaticamente pelos pequenos burgueses tem um antecedente histórico e não é, por conseguinte, uma personagem arbitrariamente inventada por Buñuel para fazer parte, através de signos sonoros, do episódio. Jean Chiappe foi chefe da polícia de Paris, de 1927 a 1934. Foi precisamente ele quem mandou prender as cópias de *L'âge d'or* em 1930. Ele teve, pois, um papel “relevante” no escândalo causado pelo filme e reunia “méritos” suficientes para receber, portanto, “l’injure souriante”. Mas a retribuição de Buñuel a este patriota empedernido, sempre apoiado por grupos de extrema direita, não é tão óbvia quanto se possa imaginar. O cineasta, na última seqüência de *Le Journal d'une Femme de Chambre*, se vale de dois artifícios para expressar ironicamente

11. Não nego que esta forma de escrita possa ser fruto do acaso. Mas, de qualquer modo, ela se apresenta como elemento concreto do filme, o que permite ao espectador participante organizar sua modalidade de leitura.

Tal procedimento não é alheio à poética de Buñuel, já que esta lida sempre com imagens geradoras de ambigüidade e é nesse núcleo em que se concentram plurivalências significativas onde o leitor pode exercer seu papel interpretante. Não se trata, por conseguinte, de procurar justificativas nas possíveis intencionalidades do cineasta. Trata-se, isso sim, de levar em conta que a intencionalidade não é propriedade, consciente ou inconsciente, de um autor: ela se engendra, casualmente ou não, no corpo do texto e é desse corpo que emanam seus significados particulares.

12. O rébus é passível de outras leituras, mas penso que a proposta é suficiente para compreender seu teor. Cabe observar ainda que este recurso já é utilizado por Buñuel em *L'âge d'or*, o que não impede, porém, que ele seja visto como um possível nexos da obra de Buñuel com procedimentos semelhantes postos em prática por Godard. Lembre-se, por exemplo, a brincadeira que este cineasta faz com a palavra Ri[vie]ra em *Pierrot le Fou*.

sua vingança. De um lado, os seguidores de Chiappe são representados, com recursos especificamente cinematográficos, pulando como macacos na estreiteza de uma rua que parece não levar a nenhuma parte. De outro, tal qual se pode constatar nos frames da Figura 2, o diretor utiliza um procedimento escritural primitivo¹¹: constrói uma espécie de hieróglifo a partir da grafia da palavra Picon.

Na caminhada sem sentido dos manifestantes, os indivíduos que passam diante do cartaz do aperitivo fazem com que a palavra se decomponha em PI e CON. O leitor interessado em entrar no jogo instituído poderá armar seu processo de leitura rastreando os indícios dessas duas sílabas. Assim, uma leitura viável nasce do fato de que PI é a transcrição da letra do alfabeto grego π e, em nosso contexto científico-cultural, essa letra simboliza o número irracional mais famoso da história: um número que nunca se completa. Quanto a CON, é só procurar seus significados num bom dicionário de francês e, feita a consulta, obter-se-á a informação de que CON designa “imbecil”, “indivíduos idiotizados” ou, num contexto mais vulgar, a acepção pejorativa dada ao órgão sexual feminino para fazer insultos ou exclamações grosseiros. Dessa perspectiva, o isolamento de cada uma das sílabas possibilita a identificação de conteúdos que se escondiam por trás do nome Picon e, em decorrência, a junção dos novos conteúdos descobertos leva o leitor a uma frase do tipo “um bando de seguidores imbecis”.¹²

No exemplo de *Belle de Jour*, os signos acústicos, embora desrespeitando uma sincronização “realista”, são percebidos direta e explicitamente pelo espectador. Isso não ocorre na passagem escolhida de *Le Journal d'une Femme de Chambre*. Nesta fita, a sonoridade do rébus se oferece através de um processo sinestésico: o espectador chega ao som das palavras por vias do visual e, uma vez reconstruído mentalmente esse som, ele “escuta” uma voz que vem do interior da palavra, de igual maneira que Séverine, na cena já comentada, escuta uma voz que vem do seu mundo entranhável. Séverine deixa que o espectador ouça a ressonância da manada dos seus instintos metaforizados no caminhar apinhado dos touros. E o cartaz produz, por sua vez, uma ressonância jocosa que somente o espectador da cena escuta, pois o rebanho de idiotas seguidores de Chiappe caminha sem rumo e não tem condições de ouvir sua própria alienação. Essas duas maneiras diferentes de lidar com os elementos sonoros possuem, entretanto, algo em comum: ambas remetem ao entranhável, ao que, tanto nas coisas quanto nos seres, sobrevive do mundo originário.



Daí que o espectador atento viva também, diante das combinações em que se imbricam as imagens e os sons, as tensões de um conflito poético nascido do confronto entre o centrífugo dos componentes imagéticos e o centrípeta dos componentes acústicos. Porque como defende Jean-Louis Alibert (2008: p.18), o olho propende à análise, a fazer um percurso e afastar-se, na direção da abstração, das coisas vistas. Em contrapartida, o ouvido tem a tendência ao global e, com isso, favorece a imersão no campo do sonoro, colocando o sujeito da percepção no “centre d’une *boule sonore*.” Vista na perspectiva freudiana¹³, essa inclinação ao centrípeta se observa também no domínio sonoro da fala, pois, ao sermos donos de um ato de voz passamos a possuir uma representação motriz em que atuam as sensações centrípetas dos órgãos da linguagem. Falar pressupõe, portanto, criar uma inervação de palavra e, ainda, fazer audível em nós mesmos essa inervação, sempre presente, com mais ou menos intensidade, cada vez que exteriorizamos, nos atos de comunicação, a pronúncia da palavra inervada.

Inseridos nesse contexto, os rompimentos poéticos conseguidos por Buñuel em múltiplas combinações de imagens e de sons de seus principais filmes evidenciam uma constante preocupação por trazer ao domínio do perceptível os traços originários que se ocultam do outro lado das coisas. Ou seja, explorar recursos retóricos que possuam a capacidade de ultrapassar os limites do espaço emoldurado das imagens associadas à sonoridade. Pouco importa se, em ocasiões, essa associação é motivada ou inconsciente. O relevante, a meu ver, é ampliar o achatamento da superfície em que se plasmam as imagens pela intervenção inovadora de outros elementos materiais: o som, no caso. Essa técnica produz efeitos contundentes pelo fato de que o caráter centrífugo das imagens, responsável por uma ilusão de perspectiva que o cinema herda da pintura, sofre uma alteração radical a partir do instante em que a força centrípeta dos componentes sonoros passa a intervir. Isso fica claro nos dois exemplos rapidamente comentados, mas seu potencial poético se deixa sentir com mais contundência em combinações em que, de maneira surpreendente, a inervação sonora arranha a derme das imagens. Esse procedimento não só fragmenta a unidade da narrativa linear, como ocorre em *Belle de Jour*: ele alarga o horizonte da significação e, com isso, introduz um ominoso efeito de profundidade nos processos de sincronização. Assim, para me deter apenas num exemplo, acontece em *La Voie Lactée*.

13. Freud trata especificamente deste assunto em seu texto *Palabra y Cosa*, in *Obras Completas*, Volume XIV, 1993; p. 207-218. É verdade que Freud analisa aspectos das perturbações afásicas, mas de qualquer modo suas observações sobre a relação simbólica entre a representação-palavra e a representação-objeto são certamente de utilidade para os propósitos deste trabalho.

La Voie Lactée é um filme, segundo Drouzy (1978), em que não se pretende demonstrar nada. Não é nem um teorema nem uma tese. Mais bem um instigante convite feito ao espectador para que este participe do discreto encanto de um jogo aprazível. Na opinião de Taranger (1990), seu texto funciona com a precisão das parábolas evangélicas, um tipo de escrita onde as metáforas encontram abundantes viveiros e proliferam em ambigüidades para, no fim, agrupar-se em alegóricas revoadas. Transitam de um lado para outro – dos dogmas até as heresias –, deixando vestígios que remetem a uma complexa inervação dos sentidos responsável pelos não menos complexos mundos da significação. Nas derradeiras páginas de *Mi último suspiro* (1998: p.297-298), Buñuel não vacila em situar a informação como um dos cavaleiros mais nefastos do apocalipse. Usando metáforas do texto bíblico – ou seja, valendo-se do dito encarnado na representação de palavra –, o cineasta afirma:

“O último roteiro por mim feito – e que nunca chegarei a filmar – repousa sobre uma tríplice cumplicidade: ciência, terrorismo, informação. Esta última, apresentada de ordinário como uma conquista, como um benefício e às vezes como um direito, talvez seja, em realidade, o mais pernicioso de nossos cavaleiros (refere-se aos cavaleiros do Apocalipse), pois segue de perto aos outros e só se alimenta de suas ruínas. Se sobre ele caísse de repente uma flecha logo se produziria um descanso do ataque constante em que nos tem subjogados.”¹⁴

14. O roteiro a que Buñuel faz menção é precisamente *Agón*, escrito em colaboração com Jean-Claude Carrière e publicado pelo Instituto de Estudios Turolenses, Teruel, em 1995. O tema abordado é de uma atualidade impressionante: a vida e as ações de um grupo de terroristas que pretende explodir o Louvre e que a última hora, convencido de que esse ato não causará nenhum impacto, decide desistir.

Na seqüência da Instituição Lamatirne, Jean, um dos peregrinos de *La Voie Lactée*, imagina, ao escutar a informação modulada com obediência pelas alunas adolescentes do orfanato, um ato terrorista consumado no fuzilamento do Papa que poderia ser realizado por um grupo de jovens revolucionários. Mas Francisco, um dos familiares das meninas que cantam, escuta realmente os disparos do pelotão de execução e, inquieto, pergunta a Jean se tinha conhecimento da existência de alguma pedreira por lá perto. Jean responde que não, que o ruído ouvido era o dos disparos que ele tinha apenas imaginado em sua fanatasia de fuzilar o Papa. Mais uma vez, o enxerto sonoro abala a continuidade das imagens, algo que o cineasta vem preparando para que o espectador se defronte com a ambigüidade na hora de discernir o que acontece na Instituição Lamartine e na mente da personagem. Fica-se com a sensação de que a trilha fônica instituída pelo diálogo das personagens é complementada por aspectos de uma



trilha sonora em que se privilegia o ruído: os estampidos dos disparos metaforizam um rugido primitivo, uma espécie de rugido animal mediante o qual se instala na cena um clima de inquietação. E não tenho dúvida de que, no caso, esse clima tem suas raízes no ominoso da inervação dos gritos selvagens que rompem, ameaçadoramente, a calma aparente do silêncio protetor.



O uso destes recursos de sincronização não só desmantela a estrutura narrativa do cinema clássico e popular, mas se apresenta como uma espécie de atentado poético sobre os conteúdos que os relatos veiculam. Já se sabe que o que mais interessa, no geral, aos espectadores do cinema é a concatenação dos acontecimentos e a informação que o avanço da fábula vai paulatinamente fornecendo. Aos espectadores comuns pouco importam os códigos especificamente cinematográficos – tipo de plano, de lente ou de montagem, por exemplo –. Para eles, o relevante é saber ou ter “informações precisas” do que vai acontecer às personagens, pois são completamente alheios ao fato simbólico de que todo esse processo informativo é fruto de um falar sintático em que a representação de palavra impõe as normas da pós-fala. Ou seja, os relatos chamados clássicos e lineares, quase sempre, trabalham sobre dados de uma informação baseada não na inervação de palavra, mas na representação de palavra e, em virtude disso, trabalham habitualmente com algo já dito e, por consequência, com algo já ouvido. Ao contrário, Buñuel, ao desmantelar a fábula mos-

Figura 3. Fotogramas de *Journal d'une femme de chambre*

tra, de um lado, seu inconformismo com a informação e, de outro, seu fascínio pelo originário, por aquilo que ainda não foi dito e se esconde por trás dos sentimentos de inervação. Em soma, as particularidades da trilha sonora e da trilha fônica apontadas colocam em evidência que o que Buñuel busca parece ser precisamente o que a teoria da informação deseja, a todo custo, evitar: o ruído.

Dessa perspectiva, os momentos mais significativos, no atinente às imagens, se definem em enxertos em que as forças do instinto estão presentes. Em cenas marcantes de filmes como *Los Olvidados*, *Subida al cielo* e *The Young One*, por citar alguns. Neles, a representação dos fenômenos naturais da morte, do sexo e da alimentação espeta as pupilas dos espectadores através de imagens inesperadas. Os enxertos, sempre situados no entremeio delas, são flashes em que a irracionalidade das pulsões descarrega parte da sua energia. Eles surgem quando menos se espera, mas sua irrupção parece ter uma finalidade bem definida: atentar contra atos de comunicação fortemente marcados pela informação e implantar as condições mínimas para que o ominoso¹⁵ se manifeste.

Tomoo como paradigma desse processo o enxerto que aflora numa das seqüências mais instigantes de *Le Journal d'une femme de chambre* (Figura 3). Aparece no entremeio das cenas em que a câmara descreve o passeio trágico da menina na floresta. A adolescente vai vestida à maneira de Chapeuzinho Vermelho e distraída com sua própria inocência. Ela procura caracóis naquele dia de inverno e os guarda numa cestinha de arame. Come frutinhas silvestres no instante em que se encontra com Joseph, a quem oferece um. Finalmente se adentra no mato e, depois de algumas alternâncias de planos da personagem e de animais selvagens, o corpo da menina surge inerte com as pernas cheias de sangue e os caracóis caminhando parcimoniosamente sobre suas coxas. Ao espectador lhe é negada qualquer informação sobre este desenlace, pois não há nenhum tipo de dado informativo que permita apontar com certeza qual o criminoso ou qual a causa da morte. As interrogações se instalam no enxerto e, na atmosfera de ambigüidade que dele emana, Joseph e o javali – um dos animais que participa da ação – se tornam suspeitos.

Para Victor Fuentes (2000: p.167), esta passagem arraiga na pulsão sexual e as metáforas – sendo a mais evidente a da babugem dos caracóis – que nela afloram serviriam muito bem para legitimar essa interpretação. Contudo, não me parece ser, para meus propósitos, os mais relevante neste momento, já que o que me importa é mos-

15. Em seu famoso ensaio sobre o ominoso (unheimlich), publicado em 1919, Freud reconhece que a inquietante estranheza se relaciona com o sentimento de ser despojado dos olhos e, também, com a repetição.

Ambas as coisas são muito significativas para estudar alguns aspectos do papel do originário e do primitivo na obra de Buñuel.



trar que a continuidade decorrente da concatenação das imagens, responsável direta pelo relato, foi repentinamente rompida. E, com isso, criou-se a possibilidade de inserir na sequência outras probabilidades narrativas capazes de alterar os conteúdos da fábula central e, assim, deslocar as fontes de informação para colocar em seu lugar imagens pertencentes a um saber instintivo. Ou seja, imagens que possuem as características inerentes aos sentidos que antecedem à inervação. Algo semelhante ao que ocorreu com os enxertos de componentes acústicos já comentados ocorre também com os signos imagéticos. Por isso, minha inclinação se prende à idéia, defendida por Charles Tesson (1992: p. 263), de que existe no bestiário manipulado por Buñuel o desejo de colocar em questão “le mystère de la provenance”. O desejo de buscar a origem e esse desejo se manifesta em suas constantes tentativas de expressar o inexpressável de coisas que são visíveis e não se podem ver ou de coisas que são audíveis e não se podem ouvir.

Em suma, os aspectos da sincronização que acabo de comentar mostram, de um lado, que as rupturas poéticas levadas a cabo por Buñuel no uso dos componentes sonoros privilegiam o aparecimento do ruído e, de outro, que as promovidas no campo das imagens favorecem a participação dos animais, domésticos ou não. Pode-se dizer que a junção de tais elementos produz efeitos de ambigüidade em que o ruído e a irracionalidade se apresentam como traços predominantes, como forças que se opõem às estruturas normativas sobre as quais assentam as ações dos relatos do cinema clássico. Além disso, a maneira de configurar esses rompimentos expressivo-semânticos caracteriza o que aqui se entende por poética do selvagem.

Bibliografia de Referência:

- ALIBERT, Jean-Louis. 2008. *Le son de l'image*. Paris: PUG.
- AUB, Max. 1985. *Conversaciones con Buñuel*. Madrid: Aguilar.
- BARTHES, Roland. 2002. *Variaciones sobre la escritura*.
Barcelona: Paidós,
- BUÑUEL, Luis. 1998. *Mi último suspiro*. Barcelona:
Plaza & Janés Editores.
- CERVERA, Elena e Espada, Javier (comisarios). 2008.
Buñuel entre dos mundos, catálogo. México: SEACEX.
- DROUZY, Maurice. 1978. *Luis Buñuel Architecte du Rêve*.
Paris : Lherminier,
- FREUD, Sigmund. 1993. *Palabra y cosa*. In: *Obras Completas*,
volumen XIV. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- FREUD, Sigmund. 1993. *Lo ominoso*. In: *Obras Completas*,
volumen XVII. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- FUENTES, Víctor. 2000. *Los mundos de Buñuel*. Madrid: Akal.
- GROUPE μ. 1992. *Traité du signe visuel*. Paris: Seuil.
- PEÑUELA CAÑIZAL, Eduardo. 2008. Imagens e Vestígios do
Imemorável: uma leitura possível de *Citizen Kane*, in
Monzani, Josette e Monzani, Luiz R. (orgs.): *Imagem/
Memória*, São Paulo: Pedro & João Editores.
- RICHY, John. 1999. *How Marilyn Monroe Profoundly Influenced
'The Discreet Charm of the Bourgeoisie'*, in Marsha
Kinder (editor) *Luis Buñuel's The Discreet Charm of the
Bougeoisie*. Cambridge: Cambridge University Press.
- SÁNCHEZ VIDAL, Agustín. 1991. *Luis Buñuel*. Madrid : Cátedra.
- TARANGER, Marie-Claude. 1990. *Luis Buñuel. Le jeu et la loi*.
Paris : PUV.
- TESSON, Charles. 1992. *Luis Buñuel*. Paris: Cahiers de Cinéma, 1992.
- WU, Harmony H. 1999. *Unraveling Entanglements of Sex,
Narrative, Sound, and Gender : The Discreet Charm of
'Belle de Jour'*, in Marsha Kinder (editor) *Luis Buñuel's The
Discreet Charm of the Bougeoisie*. Cambridge: Cambridge
University Press, 1999.





A recepção mediática e a perspectiva da “dupla mediação”



Mauro Wilton de Sousa
CTR/ECA/USP



A recepção mediática como perspectiva em processo de mutação

A relação entre indivíduo e sociedade tem sido marcada desde o século passado pela presença generalizada de ferramentas de informação e comunicação de longo alcance, também denominadas de massivas, constituindo-se como um dos elementos fundamentais de caracterização do lugar de mediação que a comunicação tem exercido na sociedade contemporânea. O contexto histórico da sociedade na época, definida pelos princípios da modernidade capitalista em expansão e igualmente marcada pela significação do advento de ferramentas que alteraram as condições de produção econômica e de condução da vida pessoal e coletiva, formaram um amplo, diverso e complexo conjunto de fatores que se associaram no dimensionamento não só desse papel mediador que a comunicação tem exercido desde então, mas na caracterização da própria sociedade denominada de contemporânea.

Esse lugar mediador da comunicação nas relações que sustentam a vida pessoal e coletiva das pessoas tem sido, pois, especialmente estudado no que se refere ao papel e à significação social, política e cultural das ferramentas de informação e comunicação, espaço também denominado de tecnologias da informação e da comunicação. Ainda que o processo da comunicação social não se restrinja ao uso de suas ferramentas de suporte, os esforços no alinhar o conhecimento e a construção interpretativa desse processo, e que resultaram no que se denomina de teorias da comunicação, refletiram bastante a preocupação em qualificar o tecido social a partir das possibilidades e da significação do uso dessas ferramentas, especialmente no

estratégias de marketing e mesmo sobre as relações públicas nas organizações na verdade sintonizam, ainda que com termos diferentes mas com preocupações semelhantes, essa mesma racional de meios e fins e que na verdade tem marcado o tema da recepção mediática na contemporaneidade.

Atente-se, ainda que em uma rápida retomada histórica, que o tema da recepção mediática nessa perspectiva até aqui apontada, adquiriu especial importância desde a tradição norte-americana de estudos em comunicação. Estudos e práticas de recepção mediática, no âmbito acadêmico, e estudos de consumo, no âmbito do mercado, muitas vezes se confundiram e ainda hoje se interpenetram.

Esses estudos foram igualmente marcados pela crítica frankfurtiana e a advertência das conseqüências advindas na dimensão massiva aí resultante não só quanto ao consumo de bens como no que se refere aos valores que sustentam as práticas culturais. (Martin-Barbero, 1995, p.39).

Os estudos a respeito foram sobretudo trabalhados até há alguns anos por essas duas tradições de pesquisa. A dimensão de recepção cada vez mais associada ao consumo e a marca como que imputada ao receptor como passivo de um processo cultural, político e ideológico são alguns dos traços que aos poucos foram tornando o tema da recepção limitado e pouco expressivo em seu poder interpretativo, razão de preocupação e da necessidade de busca de novos caminhos.

Dois aspectos se colocaram, no entanto, na última década, com a perspectiva de novos olhares a respeito: de um lado, as possibilidades advindas dos estudos culturais ingleses, em especial na versão assumida na América Latina e, de outro lado, o desenvolvimento e expansão generalizada de tecnologias da informação e da comunicação, também chamadas de tecnologias horizontais ou tecnologias pós-massivas e que propiciaram diferentes processos de qualificação das práticas de comunicação.

A presença dos estudos culturais tem apontado um deslocamento possível e metodologicamente desafiador: compreender a comunicação não a partir do emissor, mas das práticas que no mundo da cultura permeiam a recepção, o espaço das múltiplas mediações aí possíveis. (Martin-Barbero, 1997).

A presença crescente das tecnologias horizontais reforçava essa possibilidade metodológica dos estudos culturais em sua acepção assumida na América Latina, ainda que na multiplicidade de aparatos tecnológicos permeando essas mesmas práticas, cada vez mais plu-



rais, e também cada vez mais convergentes.

A emergência de ferramentas de informação e comunicação, não mais só verticais e voltadas ao consumo massivo, mas que também possibilitam relacionamentos sustentados na horizontalidade de relações individuais e em redes, vêm se dando na simultaneidade do aflorar de problemáticas novas ou retomadas e revisadas em sua significação como as que se referem a identidade cultural, a subjetividade, o imaginário social, a comunidade, o público e o privado. Esse aflorar de novas problemáticas sociais e culturais se de um lado não possibilita apontar uma relação causal decorrente das novas mídias, ou de sua convergência, surge na confluência de reconhecimento de todo um processo cultural que se manifesta marcado pela diversidade cultural, por um tecido social onde se evidencia o questionamento de valores e normas tanto quanto crises na significação de instituições tidas como estruturantes do estar junto coletivo na modernidade.

Estes diferentes aspectos se colocam na verdade como indagação do que de fato significa a mediação desempenhada pelos meios de comunicação no contexto da relação entre indivíduo e sociedade na contemporaneidade, admitido que a causalidade da relação do emissor sobre o receptor através das ferramentas de suporte, expressão de poder de controle social, tem na diversidade mesma desses suportes e das razões de seu uso, tanto quanto na pluralidade das práticas culturais que sustentam as pessoas e suas razões na produção da subsistência e na condução da vida individual e coletiva, racionalidades que não se ajustam entre si e entre seus muitos e diferentes atores. O modelo paradigmático de emissor-receptor, canal-mensagem sustentado na busca de controle social tem em si mesmo, na contemporaneidade, os elementos de sua contradição. (Sousa, 1998, p.39).

O tema da recepção mediática, nas tradições desenvolvidas até agora em seu estudo, mostra-se, pois, já com dificuldade para dar conta de relações sociais e culturais onde a presença e atuação de ferramentas tanto verticais e massivas, como as que se reportam ao rádio, à televisão, à imprensa e ao cinema, se compõem e ao mesmo tempo se diferenciam do acesso a formas e razões de uso das ferramentas horizontais, mais individuais e em rede, ligadas à internet, aos blogs, às redes de relacionamento, entre outras; dificuldade ainda no apreender práticas culturais de atores ativos, individuais e coletivos, e onde essas práticas são marcadas pela pluralidade e diversidade de valores e símbolos assumidos e expressos em suas razões de ser e de uso público.

É oportuno então observar que as práticas de recepção mediática na verdade podem ter se dedicado muito mais ao estudo das relações dos media com as pessoas, e do lugar destas com aqueles, em função de um fim que se oculta no social e que na verdade se define como sujeito da própria comunicação. Esse viés a um só tempo do objeto e da metodologia de seu estudo confere a possibilidade de dizer que ao invés de se estudar a relação das pessoas com a sociedade através dos media, em sua função de mediação, os estudos sobre recepção mediática têm buscado o social e o cultural numa perspectiva que se concentra muito mais no estudo da relação entre os media e as pessoas. Assim, saliente-se a pertinência da afirmação que sugere esse deslocamento do objeto de estudo da comunicação “dos meios às mediações” (Martin-Barbero, 1997).

Estes e outros fatores assinalam limites no estudo da comunicação na perspectiva da recepção mediática, tanto quanto podem ser indicadores do que Escosteguy aponta como um arrefecimento no entusiasmo que marcou essa perspectiva de estudos especialmente no Brasil, nos anos 90 (Escosteguy, 2008). Fatores esses possivelmente se juntam aos limites das próprias teorias da comunicação, como apontado há pouco, e nas quais se situam as perspectivas de estudo que também envolvem a recepção aos media.

A perspectiva da “dupla mediação” em Miège

Como assinalado há pouco, a presença dos estudos culturais ingleses, especialmente em sua vertente latino-americana, tem apontado desde o final do século passado, um deslocamento possível e metodologicamente desafiador no âmbito de estudos sobre a recepção mediática: compreender a comunicação não a partir do emissor, mas das práticas que no mundo da cultura permeiam a recepção. Nesse objetivo importa privilegiar as mediações, ainda que plurais e diversas, mas passíveis de uma relação hegemônica, e que na verdade se interpõem como os sentidos que orientam a relação das pessoas através dos media com a própria vida, ou seja, também com a sociedade. É nesse processo que sentidos em negociação se colocam como mediação fundamental de compreensão da relação que se estabelece entre as pessoas e as ferramentas da comunicação. É bem verdade que o tema da mediação, ainda que historicamente presente em várias posturas teóricas interpretativas, é polemico pela

Um dos aspectos mais debatidos por ele está no questionamento do determinismo das ferramentas técnicas nos processos da informação e da comunicação, propondo a análise das lógicas sociais e transversais que sustentam esse processo na atualidade. Contrapõe que o lugar das ferramentas se coloca na proporção mesma de compreensão da dinâmica social como elo igualmente fundamental para se compreender o pensamento comunicacional em construção na contemporaneidade. E esse parece ser um eixo a partir do qual desenvolve e sugere caminhos. Uma afirmação de Castoriadis, indicada e debatida por Miège, bem aponta o eixo de sua preocupação “*Mas o conjunto técnico ele mesmo está privado de sentido, técnico ou qualquer que seja, se o separarmos do conjunto econômico e social...*” (Miège, 2009/A, p.9)

Assim, como que em uma síntese de suas preocupações está a relevância do olhar para o que denomina de “dupla mediação” entre a técnica e o social, indicando ainda a pertinência do “enraizamento social” das práticas comunicacionais como objeto a ser mais e melhor trabalhado pela pesquisa. Opta, pois, por uma abordagem por ele mesmo assumida como decididamente comunicacional, evidenciando as múltiplas mutações e mudanças operantes nas nossas ações comunicacionais cotidianas. Desenvolve então um longo e complexo quadro de análise e de crítica do pensamento e da pesquisa em comunicação na contemporaneidade e de forma instigante.

Sobre “a dupla mediação” e “l’ancrage social”.

Miège reconhece que as novas ferramentas da comunicação, ora denominadas de TICs (tecnologias da comunicação e da informação), ora de Novas Media, se encontram dentro de um estágio de maturidade já observável pela sua presença generalizada em todos os setores da vida produtiva, social e cultural, constituindo-se como componentes da vida cotidiana. Entende, no entanto, que se definiu um discurso cada vez mais evidente de criação de certezas e de evidências sobre essas ferramentas. Isso se manifesta com a antecipação crescente dos seus usos possíveis e de sua eficácia, bem como com a certeza de que propiciarão resultados sociais e culturais. São discursos antecipatórios que procuram a convergência de redes e ferramentas de relacionamento e que propiciam na verdade conflitos múltiplos na relação com os usuários. Muitas das posturas teóricas

comunicação e não apenas como participantes de mudanças políticas, de sociabilidade, de aparatos organizacionais e de produção comercial; analisar mais do que fatos e circunstâncias, mas a contribuição dos media na evolução da sociedade contemporânea e não reduzi-los a quadros interpretativos de pouca significação; segundo, buscar compreender a temporalidade da técnica, fator quase sempre negligenciado, e fundamental para se entender a tendência da técnica como um movimento. Só utópicos apressados e tecnólogos interessados ignoram essa importância da temporalidade; terceiro, importa ter melhor evidenciada a distinção entre o que é inovação de outros aparatos próximos como os processos de mutação, os de mudança, de aperfeiçoamento social e cultural envolvidos na relação técnica e sociedade.

Essas suas sugestões na verdade assinalam sua proposta de que a hipótese da “dupla mediação” entre a técnica e o social seja mais trabalhada no que ele denominou de “ancrage social”, ou segundo ele mesmo, a necessidade do estudo do “enraizamento social” derivado da presença e atuação das novas tecnologias da informação e da comunicação.

Esse enraizamento social, marca de sua proposta de estudos, pode se efetivar através de um esquema de análise em sete eixos de aprofundamento: o estudo da 1. “informatização”; 2. da mediatização da comunicação; 3. da ampliação do seu domínio; 4. da “marchandisation des activités communicationnelles”; 5. da generalização das relações públicas; 6. da diferenciação das práticas comunicacionais; 7. da circulação e fluxo de informações e da transnacionalização das atividades.

Entre outros aspectos que Miège desenvolve na seqüência deste desejado diálogo entre técnica e o social, especialmente sobre o enraizamento social da técnica, está a distinção que faz entre técnica e tecnologia. A tecnologia seria um termo que se aproxima mais da noção de um discurso sobre a técnica, e estaria voltada a uma esfera prática de atuação. As TICs envolvem a técnica/ferramenta e não tecnologia, o mesmo se dando na apreensão do termo Novas Media. Esse reconhecimento indica a intenção implícita de reforçar a própria idéia de dupla-mediação, pois ao abordar as práticas (técnicas) e não o discurso sobre elas (tecnologia) ele propõe a análise dos desenvolvimentos técnicos a partir de suas determinações sociais e não mais somente como consequência de inovação tecnológica.

As perspectivas que desenvolveu nessa relação entre técnica e o



social envolvem dimensionar sob ângulos instigantes outros aspectos, que não serão aqui adensados, como a relação entre redes, dispositivos e conteúdos.

Sobre o espaço público mediático

Um outro eixo de estudos de Miège se refere à crítica e à atualização do tema do espaço público mediático. Retoma os estudos seminais de Habermas admitindo que diversos aspectos deram forma histórica a esse processo e que hoje possibilitam hipóteses novas a respeito. Na sua perspectiva, o espaço público mediático tem seu primeiro instante na significação da imprensa de opinião, mais tarde, já no século dezenove, com o surgimento da imprensa comercial e de massa. Um terceiro momento se dá com o surgimento dos meios audiovisuais de massa e particularmente da televisão generalista, e enfim, em quarto momento, com o advento das relações públicas generalizadas, quando surgem as estratégias de comunicação das grandes organizações, sindicatos e igrejas.

Esses quatro diferentes momentos da evolução histórica do espaço público surgem sucessivamente no contexto europeu e norte-americano, o que não lhes traz uma necessidade ou homogeneidade, devem ser vistos na dependência de fatores sociais históricos tanto quanto de atores sociais.

Essa evolução não significa a definição do espaço público desde as atualizações e mudanças tecnológicas, por si só, mas significa que os modelos de comunicação respondem a lógicas sociais que lhes atribuem sentido.

Miège entende que essas mutações do espaço público estão em curso: sua fragmentação bem como sua ampliação em espaços públicos parciais; a formação de espaços públicos mais sociais do que políticos influenciando bastante na construção dos modos de vida cotidiana e do estar junto social, o que tem levado os meios de comunicação cada vez mais para atuação na esfera da vida privada e individual. Isso propicia assimetrias como as de classes sociais no acesso ao espaço público através dos media importando muito cuidado para não se chegar a conclusões rápidas e que não levem em conta a longa duração desses mesmos processos.

Contrariamente a certos discursos que assinalam mudanças radicais e espetaculares acontecendo no seio das práticas sociais, das

relações de trabalho e mesmo na vida cotidiana, assinala que na verdade há mudanças que lentamente vem acontecendo em pelo menos três direções:

1. A comercialização e mesmo a industrialização de quase todos os produtos comunicacionais, processo muitas vezes associado à globalização neo-liberal em curso, acelerando e facilitando os mecanismos de trocas sociais e culturais, a industrialização de conteúdos, a expansão das redes e ferramentas.

2. A mediatização técnica da comunicação, donde a cibercultura, as comunidades virtuais, tidas muitas vezes como prejudiciais à comunicação presencial cotidiana, de ruptura de laços e tecidos sociais, ou de limitadores de participação democrática.

3. A individualização das práticas sociais é outro aspecto em evidência no espaço público contemporâneo. Esse deslocamento que propicia do cinema ao uso do DVD em casa, as múltiplas opções da Net e de fóruns mediáticos especializados evidentemente propiciam mudanças e trocas sociais e que devem ser analisadas com cuidado.

Esse conjunto de variáveis indicadoras de um processo de espaço público em mutação evidentemente tem que levar em conta a emergência de novas normas reguladoras da ação comunicacional. Por outro lado, a interpenetração da esfera privada e a esfera do mundo do trabalho, incorpora aí as novas tecnologias em um trânsito entre ambas. O mesmo se dá nas esferas do lazer, nas tomadas de decisão, na escola criando um laço estreito entre viver, decidir e trabalhar na complexidade mediadora de múltiplas ferramentas.

Em síntese, estas reflexões de Miège (2009/B) até aqui sintetizadas apontam a possibilidade de que o espaço público mediático estaria construindo nos dias atuais uma quinta fase, na seqüência das quatro que ele apontou há pouco, indicando que nos dias atuais ainda prevalece o acesso ao espaço público mediático pelas mídias massivas, matriz dos chamados públicos de massa.

No contraponto com o pensamento habermasiano e da prevalência de um espaço público de argumentação, basicamente na esfera política, e tendencialmente único, chega-se a um espaço público mediatizado cada vez mais na confluência de espaços parciais, mais sociais do que políticos, mais tendentes ao individual do que ao coletivo, e por isso mesmo mais conflitivos. A *dimensão simbólica* de participação no espaço público através da mídia se torna uma marca da contemporaneidade.

Na verdade Miège tem destacado que mais do que o envolvi-



mento de tecnologias massivas e pós-massivas há um espaço público cada mais mediado por práticas *sócio-simbólicas*. Engajados na maioria das vezes com a preocupação mais ou menos expressa de dar todo o apoio ao ator final, o usuário consumidor, as práticas se encontram paradoxalmente na dependência direta das tendências cuja inserção social pretendem acompanhar, com o risco nem sempre evitado de valorizar todas as vezes a perspectiva de um salto qualitativo ou mesmo de uma nova comunicação baseada no determinismo técnico.

Perspectivas advindas para compreensão do objeto da recepção mediática.

Já é bastante conhecido entre nós no Brasil que a tradição de estudos franceses em comunicação não se volta ao estudo do tema da recepção mediática como temos feito aqui até agora, perspectiva esta advinda muito mais da tradição norte-americana de estudos em comunicação. Os estudos franceses se voltam para a relação entre mídia e receptor buscando a compreensão de processos sociais envolvidos, com referenciais teóricos outros, donde os estudos que embora se sirvam de termos como usuários de mídia se voltam para preocupações mais ligadas às práticas de comunicação.

Miège se coloca na perspectiva de estudo sobre as indústrias culturais e a metodologia de análise de que se serve torna sua aqui pertinente e sob vários ângulos.

Primeiro, sua hipótese referente à "dupla mediação" entre a técnica e o social retoma dimensões do conceito de mediação que os estudos culturais têm resgatado atualmente, mas Miège indica um campo muito mais amplo de indagação, objetiva por onde deve ser buscada a mediação. Indica ele na verdade que o nexo entre emissor/receptor não se limita a uma verticalidade ou causalidade entre esses dois atores, nem deve ser visto apenas como uma questão de mediação tecnológica massiva ou pós-massiva, mas deve ser buscada no interior dos processos onde esses mesmos nexos se dão, o campo por ele denominado de enraizamento social dessas mesmas técnicas, atentos ao fato de que conjugam-se com um processo social que não lhe é passivo ou independente. Na verdade, sob argumentos vários Miège está sugerindo que o lugar das novas tecnologias no processo da comunicação deve ser trabalhado não como um nexo causal ou circunstancial e de curta duração entre atores e ferramentas, mas

como prática social, de fato e em toda a sua extensão, como lógicas que a sustentam e que estão também em mutação.

As indicações de sua proposta referentes ao conhecimento mais detalhado e processual de emergência e consolidação de ferramentas de comunicação, tanto quanto sua estratégia de estudo dos processos de enraizamento do social, “a dupla mediação”, configuram para os estudos de recepção um deslocamento metodológico de objetos e de processos de estudo da relação das pessoas não mais com os media mas com a sociedade através dos media, de fato mediação.

Segundo, nossa hipótese de estudos sobre as praticas de recepção mediática serem vistas como expressão de busca de pertencimento a um comum mediático e que é ao mesmo tempo um comum-público (Sousa, 2006. p.215) tem a contribuição de Miége na indicação de que o espaço público sócio-simbólico, mais societal do que político, mais dependente de seu lugar social do que tecnológico, mais cultural-prática de vida do que de argumentação, podem configurar um novo modo e razão de estar-junto social.

As indicações sobre a “dupla mediação” e o “enraizamento social” acabam se juntando com as dimensões de pertencimento público sócio-simbólico oferecendo perspectivas de um deslocamento instigante para estudo. As temáticas do sentimento de pertencimento a espaços públicos mediados pelos diferentes media, sua inserção em um comum mediático que se define pela própria experiência individual ou coletiva de exposição a linguagens e conteúdos, ganha a oportunidade de encontrar sob termos antigos apropriações conceituais novas (Sousa, 2007). Questões que envolvem as práticas de recepção mediática como a sua individualização crescente, a exposição mediática como manifestação da subjetividade e da busca de identidade, a mediação que leva a relacionamentos buscados em redes e comunidades são, entre outros, fatores que podem amadurecer a hipótese da recepção mediática ser vista como espaço mediador da construção de experiências que se traduzem em formas atualizadas de expressão pública do estar junto coletivo.



Referências Bibliográficas

- ESCOSTEGUY, A. C. 2008. Quando a recepção já não alcança, por uma revisão no objeto e método. Grupo de Trabalho Recepção, Usos e Consumo Mediático. COMPÓS. São Paulo, Junho
- MARCONDES FILHO, C. 2008. *Para entender a comunicação*. São Paulo: Ed. PAULUS
- MARTIN-BARBERO, J. 1997. *Dos meios as mediações*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ.
- MARTIN-BARBERO, J. 1995. América Latina e os anos recentes: o estudo da recepção em comunicação social. In: SOUSA, M. W. (org) *Sujeito o lado oculto do receptor*. São Paulo: Ed. Brasiliense.
- MIEGE, B. 2009/A. *A sociedade tecida pela comunicação*. São Paulo: Ed. PAULUS
- MIÈGE, B. 2009/B. Penser l'espace public: les enjeux actuels. São Paulo. .Paper - Seminário Mutações no Espaço Público – ECA/USP
- SODRÉ, M. 2009. *Antropológica do espelho*. Petrópolis. Ed. VOZES
- SODRÉ, M. 2001. O objeto da comunicação é a vinculação social, in: *Entrevista/Revista PCLA*. Rio de Janeiro. N.1 p.s/n..

- SOUSA, M. W. 1998. *A recepção sendo reinterpretada*, in: Revista *Novos Olhares*. São Paulo. Ano I, n.1
- SOUSA, M. W. 2006. Práticas de recepção mediática como práticas de pertencimento público. in: SOUSA, M. W.. (org.) *Recepção Mediática e Espaço Público*. São Paulo: Ed. PAULINAS.
- SOUSA, M. W. 2007. Recepção mediática como linguagem de pertencimento. in: MEDOLA, A. S. L. D. e outras (org) *Imagem, visibilidade e cultura mediática*. Porto Alegre. Ed. SULINA.
- SANTOS, M. S. T. e NASCIMENTO, M. R. 2006 Revendo o mapa noturno: análise da perspectiva das mediações nos estudos de recepção. in: SOUSA, M. W.. (org.). “*Recepção Mediática e Espaço Público*”. São Paulo: Ed.. PAULINAS
- SIGNATES, L. 2006. Estudo sobre o conceito de mediação e sua validade como categoria de análise para os estudos de comunicação. in: SOUSA, M. W..(org.) “*Recepção Mediática e Espaço Público*”. São Paulo: Ed. PAULINAS.
- TRIVINHO, E. 2007. *A dromocracia cibercultural*. São Paulo: Paulus.





**Negando o conexionismo:
*Notas Flanantes e Sábado à
Noite* ou como ficar à altura
do risco do real**



Cezar Migliorin

Universidade Federal Fluminense





Resumo

Discuto neste artigo as formas como alguns documentários contemporâneos brasileiros lidam com o que chamamos o *risco do real*, expressão do teórico e cineasta francês Jean Louis Comolli e largamente utilizada pela crítica para indicar o “lugar” em que o cineasta deveria se encontrar na sua relação com o real. Estar sob o risco do real aparece como a garantia de uma imagem compartilhada entre os “atores” de um documentário. Estar sob o risco do real é o paradigma do chamado documentário moderno e está incorporado à produção brasileira recente. Uma importante diversidade de formas e estilos, dispositivos e práticas aparecem nesta recente produção. Aqui desenvolvo a questão do risco do real em relação ao papel que o *conexionismo* passou a ter no capitalismo contemporâneo e o diálogo de dois documentários brasileiros, *Sábado à noite* (2007), de Ivo Lopes e de *Notas Flanantes* (2008) de Clarissa Campolina, com seus dispositivos e com os desafios da imagem contemporânea.

Palavras-chave

Documentário Brasileiro, Dispositivo, Capitalismo contemporâneo.

Abstract

In this paper I discuss the way in which a selection of contemporary Brazilian documentaries relate themselves to what has been called “the risk of the real”, an expression coined by the French critic and filmmaker Jean Louis Comolli, which has been widely used by scholars to identify the “place” the filmmaker should occupy in relation to the real and to the other. Being at “the risk of the real” evolves as a commitment to a shared image of the self and the other. This concept emerges as something of a paradigm for the so-called modern documentary and it is widely embraced by contemporary Brazilian production. An important diversity of forms and styles, mechanisms and procedures take part in this practice. One of my lines of argument is that this tension is part of a distance these films intend to create in relation to contemporary forms of power and contemporary connectionist capitalism, as studied by Boltanski, and Chiapello (*The new spirit of the capitalism*). I specifically refer to two recent documentaries that in my opinion face this problem and dialogue with the limits of “the risk of the real”; *Sábado à noite* (2007), by Ivo Lopes and *Notas Flanantes* (2008) by Clarissa Campolina.

Key-words

Brazilian Documentary, Apparatus, Contemporary capitalism

1. Do conexionismo na arte e no documentário

1. Em “O dispositivo com estratégia narrativa”, esboço a seguinte definição: “O dispositivo é a introdução de linhas ativadoras em um universo escolhido. O criador recorta um espaço, um tempo, um tipo e/ou uma quantidade de atores e a esse universo acrescenta uma camada que forçará movimentos e conexões entre os atores (personagens, técnicos, clima, aparato técnico, geografia, etc). O dispositivo pressupõe duas linhas complementares; uma de extremo controle, regras, limites, recortes e outra de absoluta abertura, dependente da ação dos atores e de suas interconexões.”

2. *Passaporte Húngaro* (2003), de Sandra Kogut, *Edifício Máster* (2002), de Eduardo Coutinho, *Prisioneiro da Grade de Ferro* (2004) de Paulo Sacramento, *Rua de Mão Dupla*, (2003) de Cao Guimarães, *Babilônia 2000* (2000), de Eduardo Coutinho, 33 (2003), de Kiko Goifman, *Acidente* (2006), de Cao Guimarães Pablo Lobato e KFZ-1348 (2008) de Gabriel Mascaro, Marcelo Pedroso.

Na última década vimos uma série de documentários utilizarem o que temos chamados de *dispositivos* como estratégia de aproximação e relação com seus objetos¹. Esta prática retomou e transformou os chamados filmes-estruturais realizados entre o final dos anos 60 e o início dos 70, sobretudo nos Estados Unidos. Diretores ligados ao cinema experimental como Hollis Frampton, Ernie Gehr e Michael Snow realizaram filmes como *Nostalgia* (1970) e *Zorn's Lemma*, (1971) no caso de Frampton, *Serene Velocity* (1970), de Gehr e *Wavelength* (1967) e *La Région centrale* (1971), de Snow. Uma das linhas que podemos destacar destes trabalhos é a dureza dos dispositivos utilizados. O efeito poético e fortemente perturbador está ligado à forma como somos levados a uma experiência singular com a imagem e com a narração dentro de uma estrutura repetitiva e formalista. O espectador, antes de perceber o que é narrado, o tema ou o sujeito, é confrontado com uma estrutura que ele deve entender o funcionamento. E desta relação com a estrutura que se forma uma narração ou uma relação com o objeto. Não se trata, é claro, de uma linha de continuidade entre aquele momento do cinema experimental e o documentário contemporâneo, mas de operações que se repetem na história do cinema com objetivos e efeitos diversos, mas não isolados. Os filmes estruturais fazem parte de um saber coletivo sobre o cinema e se configuram como condição de possibilidade para esta produção contemporânea.

Se podemos ainda manter essa comparação por algum tempo, interessa destacarmos a acentuada perda de rigidez na utilização de dispositivos quando vemos alguns documentários contemporâneos².

O dispositivo inicia a obra, no entanto, para manter a relação com o acaso e com o descontrole durante o filme ele é frequentemente alterado ou aberto. Em um documentário no qual o dispositivo está colocado, a produção de sentido, a conjunção de forças e os possíveis efeitos da obra, surgirão desse lugar intermediário, próprio às conexões rizomáticas; entre o aleatório e a repetição programada, entre o controle e descontrole. A potência do dispositivo busca impedir assim o duplo risco da imagem e da experiência estética contemporânea, a saber: 1) a repetição sem diferença baseada em uma sucessão causal e na desordem, 2) a imagem de tudo desconectada, caótica e separada das relações com o real que o dispositivo enseja. A presença de sujeitos e espaços habitados traz assim uma maleabilidade e uma fluidez para os dispositivos, desdobrando-se em uma falta de rigidez que desvia o interesse excessivamente concentrado na estética e na materialidade da imagem para os modos de conexão entre os atores que habitam um dispositivo.

Estivessem os meios de produção presentes ou não, o realizador, presente ou não, os indivíduos e seu lugar ímpar no mundo atravessam as produções do cinema moderno como fonte de vitalidade para o mundo como um todo, para a vida em geral, para futuros possíveis. Entre “tirar das pessoas o que elas têm a dizer” (Ismail Xavier comentando o trabalho de Eduardo Coutinho³), “fabular com”, “tornar-se outro junto com o personagem” (Teixeira, 2004), encontramos no documentário formas de, não só dizer do mundo, mas de, ao dizer, forjar um mundo com a abertura para a diferença. Este princípio opera quando Deleuze escreve que “é o devir da personagem real quando ela própria se põe a ‘ficcional’, quando entra ‘em flagrante delito de fazer lenda’ e contribui deste modo para a invenção do seu povo” (Deleuze, 1985 p. 196). Esta *potência fabulatória* atravessou o elogio que fazemos aos filmes de Eduardo Coutinho ou de Jean Rouch, por exemplo. O filme configura-se como *acontecimento* uma vez que produz o que não existiria sem ele e sua força conexcionista.

O risco do real se filia ao elogio conexcionista que fora do documentário ganhou fôlego do ano 2000 para cá, tendo o trabalho do crítico francês, Paul Ardenne como paradigma com o livro *Uma arte contextual* (Ardenne, 2002). O elogio de Ardenne à arte contextual se baseia em uma arte que se coloca *sob o risco do real*, para voltar à expressão de Comolli. Para Ardenne, colocar-se em contexto significa estabelecer conexões que recusam o distanciamento do artista da realidade e o colocam em contingência. Esse corpo-a-

3. Folha de São Paulo, Caderno Mais, São Paulo, 03/12/2000.

corpo com o real é seguido da necessidade de experimentar – a si e ao mundo –, conectar, se colocar em relação com o outro, procurar co-implicações, confrontações com o espaço coletivo, ação no lugar da contemplação, expansão fundada na experiência e, por fim, uma posição, menos estética que política. A experiência é o que permite alargar o saber, os gestos, as atitudes, os conhecimentos, dinamizar as criações e as conexões, possibilitando a vivência de fenômenos inéditos e melhores formas de habitar o mundo. “O artista é um conector”, mais que um criador. Enfim, são exemplos em que a crítica ao isolamento do artista, que enseja uma *territorialização* do ser e do mundo, encontra, no elogio à proposição contrária – conexão, “estar junto”, improviso, escuta e experiência com a diferença –, os caminhos para um processo de individuação do espectador e do documentarista que forjam um *outro mundo*.

2. Do conexionismo no capitalismo contemporâneo

Mas, como compartilhar o *risco do real* com o que Luc Boltanski e Ève Chiapello chamaram de um *novo espírito do capitalismo*⁴ que antes de buscar a disciplina e a ordem tem como principal força de produção a singularidade, a invenção e a criação de si com o outro. O dispositivo relacional deixou o campo das resistências para ser compartilhado por práticas e discursos distantes dos documentários, dando enfáticas feições à percepção embrionária de Félix Guattari, em 1970.

4. Boltanski, Luc.; Chiapello, Ève. *Le Nouvel Esprit du Capitalisme*. Paris: Éditions Gallimard, 1999.

“...a primeira fase da revolução industrial consistia em transformar os indivíduos em robôs, em autômatos, com a fragmentação do gesto do trabalho. Agora, cada vez mais, no seio mesmo da evolução das forças produtivas, está colocado o problema das singularidades, da imaginação, da invenção. Cada vez mais, o que será demandado aos indivíduos na produção é que eles sejam eles mesmos. (Les Vendredi de la Philosophie. Emissão radiofônica. France Culture, Arquivo INA - 26/04/1970 – tradução nossa)

Este *novo espírito* justifica o engajamento no capitalismo e guarda como característica central o conexionismo entre indivíduos e estéticas diversas, sem necessariamente de conexão espacial supondo a formação de uma ampla teia comum. Para os autores, a conectividade se desdobra em mobilidade – espacial, identitária, profissional, cultural, etc.

O esforço dos autores nesta obra riquíssima é o de perceber como o capitalismo contemporâneo incorporou a crítica que o antecedia, e uma das mais interessantes incorporações é do que eles chamam de uma *crítica artística*. A percepção de mundo desta *crítica artística* guarda íntima relação com o elogio da escuta, da singularidade, da formação de teias e da experiência. O artista é modelo e ao mesmo tempo sua liberdade é mercadoria de alto valor no capitalismo conexcionista. Neste ambiente, o chefe se torna um mediador e um animador de uma equipe de competências que se organizam por projetos e que se auto-controlam com grande liberdade produzindo “conexões ativas próprias a fazer nascer a forma” (Boltanski; CHIAPELLO, 1999, p. 157 - tradução nossa -). A proximidade com um dispositivo não é coincidência, Boltanski e Chiapello conectam a noção de rede ao conceito deleuziano de *plano de imanência*; um plano em que os encontros não se fazem por relações mensuráveis, mas por variação de velocidades e ritmos entre partículas não formadas, em individuação.

Assim, as qualidades que, neste novo espírito do capitalismo, são garantias de sucesso – a autonomia, a espontaneidade, a mobilidade, a capacidade rizomática, a pluricompetência, a convivialidade, a abertura aos outros, a disponibilidade, a criatividade, a intuição visionária, a sensibilidade às diferenças, a escuta em relação ao vivido e a recepção de experiências múltiplas, a atração pelo informal e a procura de contatos interpessoais – são diretamente emprestadas do repertório de maio de 68. (Boltanski; Chiapello, 1999, p. 150, - tradução nossa -).

Chiapello e Boltanski encontram a fala de Guattari, ao dizer que o novo *management* chama cada vez mais a “saber ser” do que a “saber fazer”. (Boltanski & CHIAPELLO, 1999, p. 151) Um saber ser com o outro, que inclui flexibilidade e adaptabilidade.

O problema do documentário é evidente. Dilatar a experiência do sensível não é uma exclusividade da arte ou do documentário, é matéria prima e desafio mesmo do capital. Entretanto, seria o documentário afetado pelo capitalismo contemporâneo que leva ao limite a singularização dos desejos e formas de vida, se abstendo em disciplinar corpos e mentes para atuar nas possíveis capturas da vida e dos modos de ser? De que forma ele coincide com o elogio à singularidade e à experiência compartilhada pelo capitalismo e, nesse caso, os filmes-dispositivo, rizomáticos ou conexcionistas, não

5. Agradeço aos alunos da UFF Diego Vasconcelos, Felipe Mussel, Luciano Dayrell e Rodrigo Sellos com quem pude debater os dois filmes aqui analisados no grupo de estudos sobre o Documentário Contemporâneo ligado ao *Laboratório de Investigação Audiovisual* (UFF).

6. Produzido com recursos do DOCTV - Ministério da Cultura.

7. Produzido com recursos da CEMIG/Governo de Minas

estariam na dianteira desta confusão? Resistir em ambiente disciplinar era se opor às instituições que encarnavam a disciplina ou singularizar o que era normatizado pela instituição. Em um momento pós-disciplinar esses limites não estão mais explícitos.

3. Da negação dos dispositivos: dois filmes⁵

Em *Sábado à Noite*⁶ (HDV/35mm | 62 min | PB | 2007) e *Notas Flanantes*⁷ (HDV | 47 min | cor | 2008) o dispositivo aparece enfraquecido, perdendo-se. Enfraquecidos eles cedem a outros movimentos, são desrespeitados pelos próprios filmes. Entretanto os filmes insistem, negando o dispositivo e, ao fazê-lo, convocam outras formas de estar sob o risco do real.

Sábado à Noite parte de um desafio que conhecemos logo no início do filme. Um membro da equipe, algo entre co-realizador e ator, aborda um carro na rodoviária de Fortaleza e pede para acompanhar essas pessoas até o seu destino. Prepara-se assim um filme de encontros pouco organizados, abertos ao acaso. Com as pessoas, *Sábado à Noite* se prepara para vagar pelas ruas de Fortaleza. De certa maneira, a estratégia inicial: “encontrar pessoas que me levem para outro lugar e ter um contato com essas pessoas no caminho”, lembra a tradição de Jean Rouch de *Moi un Noir* (1958) a *Route One* (1989) de Robert Kramer, em que um co-autor atua como mediador, na tela, entre o filme e o mundo. O que no caso de *Sábado à Noite* poderia ser um *dispositivo forte* acaba por ser abandonado logo no início do filme, para, bem mais tarde, voltar transformado. Depois do primeiro encontro fracassado – o casal se nega a levar o filme para outro lugar – a equipe toma um transporte público, instaurando um outro filme.

Sábado à Noite é um filme complexo envolto em uma grande simplicidade. Um dos maiores riscos do documentário contemporâneo reside no distanciamento do realizador e do filme da possibilidade de enfrentamento com o que lhe acontece. Essa fórmula funciona mais ou menos assim: o filme se coloca em uma situação em que está aberto ao acaso, aberto a sons, pessoas e acontecimentos que não podem ser antecipados antes do filme. Ou seja, não é um roteiro ou uma tese que será experimentada com o filme. Mas, o risco com que lida *Sábado à Noite*, e que me parece uma tendência atual, coloca o problema do acaso em outra dimensão. O filme se configura com abertura para o acaso, porém, quando o que não está



controlado começa a marcar a imagem, o filme apenas contempla, não age, não interroga. Ou seja, estes dispositivos frágeis acabam não gerando nenhuma tensão maior, nenhum recorte muito claro o que acaba levando o filme para a contemplação e para a exacerbação do acaso e da espera. O acaso, no lugar de ser uma força de conexão entre sujeitos e situações não dominadas, passa a ser o fim em si.

Se nos acostumamos com *filmes de busca*, como chamou Jean Claude Bernardet ou com os filmes-dispositivo em que logo no início do filme as regras já eram expostas e compartilhadas com os espectadores, no caso do filme de Ivo Lopes, não é isso que acontece, antes de conhecermos o dispositivo somos jogados para longe dele. O primeiro plano do filme é feito de dentro de um carro, à noite, com a câmera filmando a partir do vidro traseiro. Vemos as luzes dos faróis distorcidas pela água e pela sujeira do vidro. Este primeiro plano dura dois minutos e já impõe o ritmo e certa estranheza ao filme. Mas, essa contemplação, este prazer estético nos faróis que fazem marcas abstratas na imagem é anterior ao *fracasso do dispositivo*.

Quando o personagem aborda o casal na rodoviária ele o faz com pessoas que estão em uma camionete. Este carro não possui lugar para o câmera, logo eles teriam que ficar na caçamba, separados do casal. O casal diz que não quer entrar no filme pois esta indo para casa; resposta: deixa a gente lá mesmo. Porque o filme não quer ir até a casa da pessoa? Ele quer o acaso, a carona, mas não quer o contato. Nessas opções o filme começa a negar as possibilidades rizomáticas ou conexonistas do dispositivo. O risco parece muito pequeno.

Poderíamos então pensar que o dispositivo nunca teve importância. Se não é o encontro que o filme procura, o que ele deseja então? A espera, os longos tempos mortos, o isolamento das imagens, configuraríamos a procura de uma imagem síntese, de uma imagem única? Ou seja, no lugar da tensão dos contatos entre sujeitos e situações, o documentário estaria optando em buscar imagens que representassem “a verdadeira experiência” do sábado à noite em Fortaleza? Os tempos largos estendidos apresentados no filme seriam parte desta imagem que em algum momento falará sobre o mundo porque nela insistimos, porque esvaziamos sua possibilidade de se transformar em informação?

O real que o filme nos oferece é silencioso e de baixíssima tensão, não deixa cicatrizes, é delicado e livre da brutalidade espetacular que atravessa o jornalismo, os *reality-shows* e também tantos documentários. Mas, até que ponto a delicadeza e a ausência de qualquer tensão não se desdobra em um desinteresse e um descaso

com o mundo? Quando o professor Denílson Lopes, em seu artigo *Poética do Cotidiano*, fala de uma poética que de certa maneira se aproxima do zen: *acontecimentos isentos de tensão, naturalidade*, que traduz uma certa inocência e *Latência*, “como se o paraíso infinito estivesse em uma poça d’água” (LOPES, 2007, p.88), entre outras características, não é justamente uma transcendência da imagem que se espera? Nesse caso a imagem ganharia, nela mesma, uma força gigantesca, uma força que a isola de outras imagens. O real, de repente, se encontra todo concentrado na poça d’água, como se tivesse estado sempre ali e não na escritura, com o outro, como se bastasse um olhar privilegiado do artista. O outro no documentário é um problema de montagem. A poética do cotidiano aponta para a serenidade, escreve Denílson Lopes, e, citando Bobbio completa, “uma reação contra a sociedade violenta em que estamos forçados a viver” (Lopes, 2007, p. 89). Mas, a arte política, não se faz por oposição, não transforma o mundo e a moral ao exacerbar o real ou ao fazer uma *mimesis revertida* do real. O risco de opor o silêncio e a delicadeza ao ruído e à brutalidade é de negar a possibilidade da imagem testemunhar sobre o real, abrindo-se em múltiplas representações – não se trata de múltiplas interpretações, estamos distantes de um relativismo do espectador: “cada um pensa o que quer”. Esta múltipla representação, nem sempre delicada, se abstém em simplesmente contemplar ou acusar o real.

A separação entre o desejo de uma cidade expresso em um documentário e a efetivação desse desejo encontra todos os obstáculos. Conhecemos a morte da relação direta entre ação e reação no cinema utópico desde o Holocausto e do advento do cinema moderno. Se não é possível achar a imagem que tudo diz, que contém o “paraíso na gota d’água”, não se faz imagem nenhuma; ou, se entrega para o acaso a feitura da imagem e se contempla o que o acaso nos devolve. O poético forjado pelo acaso e pela pura contemplação inventa uma nova transcendência para a imagem. No lugar da *voz de Deus* colocamos a *voz do acaso*, trazendo uma verdade do real. Uma verdade que depende de uma pureza na relação com o mundo e que passa por um olhar privilegiadamente do realizador.

No caso do filme de Ivo Lopes, as imagens estão ali, não se trata de uma tela escura e de um apagamento da cidade. Mas, até que ponto essas imagens são desejadas, até que ponto elas constituem uma cena que não exclui realizadores e espectadores?

Primeira hipótese: a imagem se constitui pelo que ela não diz,



e isso não é apenas uma poética do silêncio, mas uma relação com outras imagens e sons que habitam o espectador. Tentando ser mais claro, uma imagem é formada por tudo que ela mostra, mas também por tudo que ela não mostra e pelo o que ela aponta como possibilidade do visível. A imagem do documentário pode ser pensada como modo de alteração e relação com outras imagens não necessariamente visíveis. Não se trata assim de um infinito abstrato que pode ser sentido pelos espectadores, mas uma montagem real entre as imagens do filme e entre os não-ditos e os não-vistos que as imagens do filme fazem pulsar, produzindo um evento sensível e a constituição de uma cena, indissociavelmente.

Essa dupla presença é explícita em *Sábado à Noite*. A maioria dos planos do filme privilegia a arquitetura e a cidade como cena. São planos longos e fixos em que as linhas da cidade recortam um espaço, criam uma cena. *Sábado à Noite* filma o teatro vazio. A cidade se torna um espaço de ressonância. Enquanto cena, *Sábado à Noite* é o interstício entre os estrondos da cidade movimentada, barulhenta e quente de um dia e o dia seguinte. A cada seqüência temos a sensação da existência de uma cena desabitada, pronta para ser ocupada, recriada. *Sábado à Noite* é o final de uma semana e um filme de abertura; os espaços e silêncios não são *mudezas*, mas espaços virtuais, lugares em que a *polis* se reconstrói, se reorganiza. A cidade como espaço de possíveis, não é assim nem um espaço que pode ser habitado por falas e discursos já organizados, nem por gestos e movimentos que ocupam a imagem. As pessoas estão ali, mas antes delas a cidade como possibilidade.

Temos, nesse caso, um realizador que se distancia dos três modos mais comuns de os sujeitos estarem na tela, aquele em que o documentarista narra o outro de maneira transparente, como um documentário mais clássico, aquele que o documentarista narra a si e aquele em que o documentarista se encontra com o outro. No caso de *Sábado à Noite*, há uma tripla recusa. Quem filma então? Que interesse por si e pelo outro atravessa essa imagem? A pergunta é simples, no entanto é a pergunta fundamental em qualquer documentário. O filme é desde o início montado para ser esse espaço virtual, o dispositivo que o filme ensaia no início acaba por se tornar uma falsa pista ou, melhor ainda, uma parte do processo. Assim como alguns documentários exibem a equipe e os meios de produção, nesse caso o que aparece é o dispositivo e seu necessário abandono.

No meio do filme, depois de passar pela praia – lugar menos de

lazer do que de saída - o filme ameaça reaver o dispositivo. Desta vez sem pedir autorização, o filme acompanha o casal colocando o espectador em um lugar voyeurístico pouco confortável. No meio da noite há uma vigilância desse casal que se beija na praia e depois segue de moto para um bar com TV no teto e cadeiras de plástico. Um lugar dos mais banais de qualquer cidade brasileira. Nesse bar o casal é abandonado em detrimento de um outro que assiste TV e troca leves carícias. Meia noite e cinco. Na TV um casal se despede em câmera lenta no inverno nova-iorquino. O homem passa a mão na cintura da mulher. São pequenos gestos distanciados que vão formando esse espaço. Depois da TV, das carícias e da cerveja vemos quatro planos com mesas vazias. Novamente o filme monta o espaço de poucos gestos com a Rede Globo e com cadeiras de plástico, com espaços onde aquilo pode se repetir ou não. As mesas vazias fazem deslizar aqueles pequenos eventos para fora do fluxo de imagens sobre a noite e sobre o bar, como se sempre fosse possível uma outra organização espaço-temporal da cidade e dos sujeitos que a habitam, incluindo o filme que se torna *voyeur*. As mesas acabam por se constituir como cenas dentro de cenas – um pequeno espaço teatral que pertence e ao mesmo tempo se separa da cena maior, aquela com a TV e os casais. Digamos que se trata aqui de uma montagem paralela que comporta um caminho mais narrativo enquanto parte daquele dispositivo que eventualmente retorna, com micro-elementos e descrições pouco ou nada expressivas.

Em relação ao acaso excessivo como forma transcendente de forjar as imagens há uma solução propriamente fotográfica. O filme pode nos levar para qualquer lugar porque o que está em jogo é encontrar a cena pouco habitada, as ressonâncias dos modos de habitar aqueles espaços. No momento que o dispositivo é abandonado, *Sábado à Noite* se torna um filme único, não há mais um dispositivo que pode ser refeito. Se o dispositivo tinha a importante função de retirar do realizador o excesso de poder em relação à enunciação, é com o esvaziamento da ação que o *Sábado à Noite* enfrenta a dificuldade. Colocando-se sempre em um lugar em que flutua na indiscernibilidade entre o que é intenção do filme, estética e discursiva, e o que é pura presença, sem objetivo.

A espera e o acaso em *Sábado à Noite* podem nos dar a impressão de estarmos diante da tentativa de imagens únicas e totais, como se a cidade pudesse se revelar em algum canto da imagem, em alguma sensação por ela provocada. Mas o filme não se presta à contempla-



ção de espaços belos ou da cidade que desejamos. Vemos espaços comuns: o ponto de ônibus, a banca de revista, a passarela de pedestres. Em todos eles eu arriscaria dizer que há uma *espera ativa*. Não sou apresentado a espaços em que devo reconhecer a cidade, mas a espaços em que o filme parece ser tomado por uma *ignorância criativa*. Ignoro o que pode ser esse lugar, por que pessoas e de que forma ele pode ser habitado, mas essa ignorância é acompanhada de uma criatividade latente. Uma vibração que se produz a partir de uma dimensão propriamente política da montagem e da organização dos espaços, da organização sonora, fundamental para colocar o espectador entre o reconhecimento e a falta dele em cada seqüência do filme.

Notas Flanantes, de Clarisse Campolina, não deixa de compartilhar com *Sábado à Noite* algumas características do documentário contemporâneo que aqui venho apontando. Neste filme também estamos no risco de entregarmos ao acaso e à contemplação toda a possibilidade da imagem, impedindo que filme e espectadores se aproximem de espaços e sujeitos em que possa haver os conflitos e tensões inerentes a movimentos que ameacem, mesmo que com poesia, uma determinada partilha do sensível.

“Um dia me pediram para definir a cidade em que eu acordo todos os dias. A falta de respostas me levou a procurar um método para descobrir esse lugar que me é tão corriqueiro. Com o mapa de Belo Horizonte em mãos, sorteava o quadrante aonde deveria ir. O vídeo se constrói nesses passeios, revelando o cotidiano de lugares escolhidos ao acaso e de meu encontro com essa outra cidade.” Esta é a sinopse do filme. Uma curiosidade, um dispositivo e o acaso para o contato.

Assim como no filme de Ivo Lopes o dispositivo transita pelo filme, parece abandonado e reaparece transformado. Quando atuando, o dispositivo não chega a trazer maiores tensões para as imagens, sobretudo porque a cada novo lugar que o filme passa as imagens pouco variam, os contatos humanos são mínimos e o filme se vê pouco afetado pela variação que o dispositivo traz para a imagem. Aparentemente, o filme pouco faz além de contemplar cada nova rua para onde é jogado. Apesar do dispositivo (fundamentalmente um limite espacial), o filme continua podendo filmar qualquer coisa. Também aqui estamos diante de um dispositivo fraco, que colocado em prática não traz novas imagens ou sujeitos, nem imprime ao filme um caminho necessário, mesmo que a revelia do realizador. O acaso nos leva a diversos lugares, mas esses lugares são sempre parecidos, como se a realizadora pouco se movesse, questionado assim

o próprio acaso. Independente do lugar da cidade ou das pessoas que encontra, o tom do filme parece inalterado; o filme sabe como filmar antes de se relacionar com o espaço.

Se no lugar da contemplação há o risco do real – risco que não é necessariamente dialético - deve haver espaço para o dissenso⁸. Como se configuraria então nesses casos esses espaços dissensuais? Que tipo de presença o filme possibilita ao espectador, e a ele mesmo, para forjar novas formas de liberdade em meio ao controle? Em seu mais recente livro, *Le spectateur émancipé*, o filósofo francês Jacques Rancière formula a noção de *imagem pensante* (*image pensive*). Esta noção tem algumas características que podem nos ajudar a compreender a operação de Clarissa Campolina em seu filme para lidar com a baixa tensão e o fracasso do dispositivo. Primeiramente Rancière retoma algumas fotografias clássicas de Lewis Payne e Alexandre Gardner para dizer que a *pensividade* pode ser definida como um “nó entre diversas indeterminações. Ela poderia ser classificada como o efeito da circulação entre o sujeito, o fotógrafo e nós, do intencional e do não-intencional, do sabido e não-sabido, do expresso e do não-expresso, do presente e do passado. [...] A *pensividade* na imagem seria então a tensão entre diversos modos de representação” (Rancière, 2008, p.122 - tradução nossa) nesta tensão, alguma coisa resiste “ao pensamento de quem a produz e de que tenta a identificar”. Esta, digamos, dupla possibilidade, entre a representação e o que dela escapa, mesmo ao realizador e ao espectador, Rancière já havia desenvolvido com um outro conceito, o de *frase-imagem*, trabalhado no livro, *Le destin des images* (2003)

Em um primeiro momento, em *Notas Flanantes*, há uma procura da beleza nas marcas humanas deixadas na cidade, nos movimentos descontrolados das folhas ao vento, da mobilidade de um pássaro e dos sons captados ao longe; os elementos da cidade são pontual e precisamente recortados. O rasgo que essas imagens poderiam fazer no ambiente que filma, esse nó entre várias indeterminações de que fala Rancière, tem dificuldade de se estabelecer na medida que temos sempre algo para ver, sempre algo sendo efetivamente mostrado na tela, uma representação que aplaca todas as outras. Essa cidade apresentada no filme demanda engajamento, devemos acompanhar as marcas deixadas, as falas divertidas, os movimentos repetidos e singulares que por vezes lembram *O Homem com a câmera* (1929), ao acreditar com entusiasmo e admiração na cidade que vê.

Uma das sequências mais felizes do filme traz a presença da reali-

8. Permito-me aqui mencionar meu artigo sobre a questão do dissenso “Igualdade Dissensual: Democracia e biopolítica no documentário contemporâneo”. http://www.revistacinetica.com.br/cep/cezar_migliorin.htm

zadora no *off*. Neste dia ela decide não sair por conta do mau tempo – ela pode não sair - e narra a presença de duas mulheres molhadas pela chuva enquanto nós vemos a água escorrendo pela janela. Trata-se de alguém que circula, conhece, apresenta, mas nunca consegue chegar realmente perto, o que não é em si um problema. No passeio seguinte - o oitavo – vemos outras micro-narrativas; uma senhora negra esta parada no canteiro central de movimentada avenida, um empalhador de cadeiras espalha seu trabalho na calçada. Estas micro-narrativas fazem transitar o documentário entre as ações banais e aquelas que parecem chamar atenção pelo seu exotismo, uma transição entre quem assume uma posição em relação ao que vê e alguém que toma partido. Talvez aqui exista uma grande diferença em relação à *Sábado à Noite*. O filme de Ivo Lopes é um filme de quem conhece muito bem a cidade, de quem tem grande intimidade com ela e com os lugares filmados, enquanto Clarissa descobre e, nesse passeio, seu olho busca, examina e se espanta. Ao inventariar ações, gestos e detalhes, há uma aposta na cidade existente, no que está talvez escondido dos olhos dos que, como nós, pouco circulam pela cidade. O filme se torna assim um inventário de práticas esteticamente ricas, mas, de maneira geral, prontas. No filme não há espaço para a cidade dos grandes edifícios feitos a partir de modelos básicos (*templates*) de programas de arquitetura. A presença e a transformação da cidade pelos homens é o que interessa para essas imagens. Nesses espaços, menos nobres, freqüentemente mais pobres, parece haver uma harmonia na relação do espaço com os moradores. A cidade ainda parece ser uma opção de seus habitantes.

A cidade representada nesse inventário ganha uma segunda camada que volta a nos conectar com os passos da realizadora, e este momento é decisivo. Ao sentar-se um banco ela conversa com uma senhora que pergunta seu nome e, naquele momento, a realizadora decide que se chamaria Aparecida. Assim como a seqüência com as duas mulheres na chuva, aqui as imagens se distanciam da narração, apenas escutamos a realizadora enquanto vemos a rua. Essa postura *falsificante* da narradora, que agora se confunde com um personagem de ficção, como em um filme de Chris Marker⁹, é decisiva para que possamos reconectar a cidade com uma experiência pessoal e não identitária. A descoberta da cidade é também uma possibilidade de se contar e inventar outras histórias. Nestes momentos a contemplação da cidade encontra uma mistura, muito diferente do risco do real que nos demanda palavras rápidas, escutas e perguntas, mas um

9. Penso obviamente em *Sans Soleil* (1983), mas também poderíamos lembrar *Level Five* (1997).

risco do real que pode esperar o momento da montagem. Monta-se assim a imagem de um banco, com um encontro existente ou não, com o desejo de dizer eu sou Clarissa, Aparecida, e...

Nesse momento, a circulação flanante se transforma nessa imagem indiscernível entre várias representações; a cidade, o trajeto, a curiosidade da pessoa encontrada, o desrespeito ao dispositivo, a invenção e o desejo da realizadora. Uma *flanerie* que não se resume ao “passeio”, mas à circulação sem ponto fixo entre as representações das imagens. Uma *flanerie* no interior das imagens, entre os dispositivos, entre a intencionalidade e não-intencionalidade das imagens.

Para concluir, poderíamos dizer que o documentário contemporâneo se vê em uma crise da enunciação, não porque toda imagem é colocada em questão uma vez que ela não pode falar sobre a totalidade do mundo, como é a crise do documentário nos anos 60 e 70 que vai gerar, no caso brasileiro, um filme como *Congo* (1972), de Arthur Omar, mas uma crise de enunciação porque enunciar, criar informação, gerar dados e procedimentos sensíveis, sobre si e sobre o mundo, seria, também, uma maneira de incrementar o controle e os meios de confinamento que não dependem mais de espaços fechados, mas sim de modos de atuação da subjetividade, das possibilidades de invenção de si. O desafio que esses filmes parecem enfrentar se encontra entre a construção de uma imagem que é subjetiva e que eventualmente pode se configurar como informação, mas que, por outro lado, precisa inviabilizar a instrumentalização da informação - a cidade está sempre escapando, assim como seus habitantes - e negar o subjetivismo como garantia de indiciabilidade ou como voyeurismo. O *eu* que narra é presente, mas ele precisa, como faz Clarissa, se dobrar em outros, nunca coincidir consigo mesmo. O risco do real não se faz assim sem uma dimensão dispersante e ficcionalizante, como inadequação. O risco do real, baseado nas desroteirizações, como formula Comolli, encontra aqui também a necessidade de não acreditar no acaso que forja conexões inesperadas a como potência que o garantiria. E a própria dimensão conxionista, no acaso e no acontecimento, que parece colocada em questão. *Sábado à Noite* e *Notas Flanantes* podem ser pensados como sintoma e diálogo com o que Deleuze chamou de *dividual*, esse sujeito que não é mais *modelado*, como na tradição disciplinar ou tipificado, como no documentário sociológico, mas é *modulado*, sujeito desejado pelo capitalismo contemporâneo.

Referências

- ARDENNE, Paul. 2002. *Un Art Contextuel. Création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*. Paris: Flammarion.
- BERNARDET, Jean-Claude. 2003. *Cineastas e Imagens do Povo*. São Paulo: Cia das Letras.
- _____. 2005. O documentário de busca; 33 e Passaporte Húngaro. In: MOURAO, Dora e LABAKI, Amir (org.) *O cinema do Real*. São Paulo: Cosac Naify.
- BOLTANSKI, Luc.; CHIAPELLO, Ève. 1999. *Le Nouvel Esprit du Capitalisme*. Paris: Éd. Gallimard.
- COMOLLI, Jean-Louis. 2004. *Voir e Pouvoir. L'innocence perdue: cinema, télévison, fiction, documentaire*. Paris: Verdier.
- DELEUZE, Gilles. 1985. *L'image-Temps*. Paris: Les Éd. de Minuit.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. 2003. *Images malgré tout*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- GUIMARÃES, César. 2004. A experiência estética e a vida ordinária. In: edição 1. dezembro de 2004, Compós. Disponível em: <http://www.compos.org.br/e-compos>. Acesso em 15/12/2006.
- LOPES, Denilson. 2008. *A delicadeza; estética, experiência e paisagem*. Brasília: EdUnB.
- RANCIERE, Jacques. 2008. *Le spectateur émancipé*. Paris, La Fabrique.
- _____. 2003. *Le destin des images*. Paris: La Fabrique.
- TEIXEIRA, F. E. 2004. Eu é outro: documentário e narrativa indireta livre. In: Documentário no Brasil: tradição e transformação. Teixeira, F. E. (org.) São Paulo: Summus.
- XAVIER, Ismail. 2003. Documentário e afirmação do sujeito: Eduardo Coutinho, na contra-mão do ressentimento. In: Estudos de Cinema: Socine IV/Socine. São Paulo: Fapesp/Panorama.







O cinema brasileiro contemporâneo diante do público e do mercado exibidor¹



Arthur Autran

Universidade Federal de São Carlos (UFSCar)²

1. Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho “Fotografia, Cinema e Vídeo”, do XVIII Encontro da Compós, na PUC-MG, Belo Horizonte, MG, em junho de 2009.

2. Este trabalho é parte da pesquisa que desenvolvo atualmente com o financiamento da Fapesp por meio do Programa Jovens Pesquisadores em Centros Emergentes.



Resumo

Este trabalho parte de um panorama da produção cinematográfica brasileira entre os anos de 1990 e 2005 no qual ela é situada em relação ao público e à exibição. Em um segundo movimento é feita a exposição, a análise e a desconstrução dos discursos elaborados neste período pela corporação cinematográfica em torno da questão do pequeno público alcançado pela produção nacional, tendo como pano de fundo as grandes transformações na estrutura do setor de exibição. O trabalho também propõe que a discussão sobre o público, a atual configuração do mercado exibidor e suas relações com o cinema brasileiro leve em conta o processo de mundialização da cultura.

Palavras-chave

Cinema Brasileiro, Público Cinematográfico, Exibição

Abstract

This paper begins with an overview of Brazilian cinematographic production between the years 1990 and 2005, in which it is situated concerning to the audience and exhibition. After this, we perform the exposition, analysis and deconstruction of speech elaborated during this period by the cinematographic corporation concerning the matter of the small number of viewers reached by the national production, having the great transformations in the structure of the exhibition sector as a background. This paper also suggests that the discussion about the audience, the current configuration of the exhibition market, and its relations with Brazilian cinema take into consideration the process of culture globalization.

Key-words

Brazilian Cinema, Audience, Exhibition.

1. Introdução

No artigo “As concepções de público no pensamento industrial cinematográfico” (Autran, 2008) fiz uma análise das principais formas como o público do cinema brasileiro foi compreendido por diretores, produtores e críticos desde os anos 1920 até os anos 1970.

Nesta comunicação busco analisar as noções de público e mercado exibidor que entre 1990 e 2005 orientaram tanto a corporação cinematográfica quanto as políticas públicas de cinema. O recorte temporal tem como marco inicial a extinção da Embrafilme (Empresa Brasileira de Filmes S. A.) e marco final o engavetamento pelo governo federal do projeto da Ancinav (Agência Nacional do Cinema e do Audiovisual). A análise aqui delineada tem como escopo o mercado cultural de ampla circulação, evitando discutir questões mais ligadas à difusão cujo viés principal é marcado por finalidades educativas e / ou de formação, tais como os cineclubes. Tal análise é fundamental porque permite compreender parcialmente para quem os cineastas imaginam que se dirigem ou a quem eles gostariam de se dirigir ao realizar seus filmes, além de balizar algumas das principais reivindicações da corporação junto ao Estado; por outro lado também surgirão elementos para avaliar a lógica da ação governamental para o campo do cinema e qual a concepção de cinema brasileiro presente nesta ação.

2. O novo contexto cinematográfico

O ano de 1990 representou um momento de início de mudanças profundas na relação entre cinema e Estado no Brasil. Após longa crise que se estendeu por praticamente toda a década de 1980, a Embrafilme – principal instrumento das ações do governo federal para o campo cinematográfico – foi fechada em um dos primeiros atos do presidente Fernando Collor de Mello. Também foram extintos os outros dois órgãos federais ligados ao cinema, a Fundação do



Cinema Brasileiro e o Concine (Conselho Nacional de Cinema), deixando a atividade sem nenhum tipo de apoio, financiamento ou regulação protecionista por parte do governo. Tais medidas eram o resultado do ideário neo-liberal furioso que aquela administração aplicou de forma desastrosa a diversos setores no Brasil, mas também, é necessário que se reconheça, tinham relação com o extremo desgaste do modo como o Estado atuava em relação ao cinema brasileiro, desgaste que assumiu a forma de um questionamento social bastante difundido sobre a utilização de recursos públicos na produção cinematográfica.

Esta situação perdurou até 1993, quando já no governo Itamar Franco foi aprovada a Lei do Audiovisual, instrumento que bem ou mal permitiu o início do reaquecimento da produção de longas-metragens, a qual em alguns anos voltou a um patamar significativo em termos numéricos. Esta lei tem sido desde então o principal meio pelo qual a produção consegue se estruturar no Brasil, ela é baseada no mecanismo de renúncia fiscal, o que também significou uma nova forma de relação do Estado para com o cinema. Ao invés de um órgão estatal centralizado que definia a forma da liberação dos recursos financeiros e que atuava politicamente dentro do aparelho do Estado em busca de legislação protecionista, recursos financeiros, etc.; a partir dos anos 1990 estrutura-se um modo privado de gerir os recursos públicos através das empresas que se utilizam das leis de incentivo, o Estado apenas autoriza os projetos cinematográficos a captar recursos, fiscaliza o sistema e delibera sobre qual o montante anual de recursos a serem incentivados. Tornou-se necessário que o produtor se relacione não apenas com o órgão público, mas também com empresas privadas e estatais que têm o poder de decisão sobre o investimento nos filmes.

A partir do sucesso de público e / ou de crítica de alguns filmes como *Carlota Joaquina, princesa do Brasil* (Carla Camurati, 1994) *Como nascem os anjos* (Murilo Salles, 1996) e *Central do Brasil* (Walter Salles Jr., 1998) há o crescimento da reverberação cultural e social do cinema brasileiro. Isto e a continuidade da produção permitiram o início da rearticulação política da corporação em um nível mais complexo. Diante do marasmo da Secretaria do Audiovisual – que se subordina ao Ministério da Cultura – nos primeiros anos do governo Fernando Henrique Cardoso, a corporação buscou reivindicar avanços na política estatal para o cinema organizando o III e o IV Congressos Brasileiros de Cinema, realizados respectivamente

em 2000 em Porto Alegre e em 2001 no Rio de Janeiro, ambos sob a presidência de Gustavo Dahl. Entre 1999 e 2000 ocorreram ainda as atividades da Subcomissão do Cinema Nacional do Senado Federal, presidida pelo Senador José Fogaça (PMDB-RS) e cujo relator foi o Senador Francelino Pereira (PFL-MG), na qual foram ouvidos nomes de destaque do meio tais como Carlos Diegues ou Luiz Carlos Barreto.

Toda esta movimentação resultou em 2000 na criação pelo presidente Fernando Henrique Cardoso do GEDIC (Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica), o qual era integrado pelos ministros Pedro Malan (Fazenda), Francisco Weffort (Cultura) e Pedro Parente (Casa Civil), bem como por pessoas ligadas ao cinema e à televisão, tais como Gustavo Dahl e Evandro Carlos de Andrade. Segundo Melina Marson este grupo executivo colocou em primeiro plano “o caráter industrial do cinema” (Marson, 2006, p. 136). Foi o GEDIC que sugeriu a criação da Ancine (Agência Nacional de Cinema), criada no apagar das luzes do governo Fernando Henrique Cardoso e que se estruturou de fato já no governo Luiz Inácio Lula da Silva. A Ancine é hoje o órgão regulador da atividade cinematográfica em nível federal, esta agência está afeta ao Ministério da Cultura, o qual também é responsável pela já mencionada Secretaria do Audiovisual.

De fato a legislação de fomento via incentivos fiscais possibilitou o aumento significativo na quantidade de filmes realizados, embora a médio prazo não tenha ocorrido alteração sensível na participação do filme brasileiro na quantidade de ingressos vendidos, que, fora 2003, têm permanecido em um patamar próximo de 10%. Isto pode ser verificado na tabela abaixo:

ano	Número de longas-metragens brasileiros lançados	Participação do filme brasileiro no mercado de salas (ingressos vendidos)
1995	17	3,50%
1996	18	2,00%
1997	24	4,62%
1998	25	5,15%
1999	35	8,65%
2000	34	10,60
2001	40	9,30%
2002	35	8,00%
2003	45	21,40%
2004	48	14,30%

FONTE – Caetano, 2005, p. 339-350.

bem como de qualquer outro tipo de forma de exibição – televisão aberta, televisão por assinatura, DVD, etc. Ou seja, de maneira geral, o produto cinematográfico brasileiro depende integralmente das verbas públicas para sua realização, pois a legislação e a política cinematográfica estatal em vigor não possibilitam nem a capitalização dos produtores e nem o estabelecimento de relações profundas da produção com a exibição em cinemas, na televisão ou no home video. O único espaço significativo em termos de salas de exibição é o reservado aos chamados “filmes de arte”, que também desde os anos 1990 tem crescido nas grandes metrópoles brasileiras. Algumas como o Estação Botafogo no Rio de Janeiro ou o Espaço Unibanco no Rio e em São Paulo são tradicionais aliados do cinema brasileiro e por vezes alguns filmes obtêm boas rendas neste tipo de sala.

3. O público do cinema brasileiro e o mercado exibidor

Um artigo do produtor Luiz Carlos Barreto publicado poucos meses após a extinção da Embrafilme dá o tom com o qual a corporação justificava o baixo desempenho em termos de público da produção nacional nos últimos anos (Barreto, 1990, p. 9). Buscando desmentir a idéia de que o público não gosta do filme brasileiro, ele argumenta que quando este é exibido na televisão alcança índices expressivos de audiência. Quanto à exibição tradicional, aspecto que interessa mais a este texto, o autor afirma:

“No que diz respeito à outra faixa do mercado, as salas de cinema, nos anos 70 e começo dos anos 80, quando a crise econômica geral ainda não havia atingido a fundo a classe média e o povo, o cinema brasileiro liderava as estatísticas.

[...]

Então, esse papo de que o povo brasileiro prefere o cinema estrangeiro é uma mentira, uma empulhação.

Quem prefere o cinema estrangeiro é a pequena burguesia e a classe média ascendente que também prefere o sapato, a roupa, a gravata, o eletrodoméstico, o perfume, a meia, a batata frita, o videocassete, o vinho, o uísque, o disco, os valores e padrões de vida lá de fora, mesmo pagando “os olhos da cara”, desconhecendo as alíquotas e ad-valorium [sic] para saciar sua vontade voraz e se sentir igual aos brancos civilizados de além do mar. “[grifo do texto]

“Tradicionalmente, na história do cinema brasileiro, o que sempre fez o sucesso dos grandes filmes brasileiros, sobretudo na época de ouro da relação do cinema brasileiro com o seu público, como na época das chanchadas, ou na época da Embrafilme, do final dos anos 70 até o início dos anos 80, o que fez o grande sucesso dos nossos filmes foi justamente o público popular, que não vai mais ao cinema não porque não gosta dos filmes, mas porque não tem mais dinheiro para ir ao cinema. Esse público nem entra num shopping center, quanto mais assiste aos filmes.” (Bassanesi, s.d., p. 92)

Interessante esta união estabelecida por meio do público popular entre as chanchadas e a Embrafilme controlada pelos cinemanovistas. Evidentemente, não se menciona a produção que se concentrou nos anos 1970 na Boca do Lixo paulistana a qual também atingiu grande público e que se aproxima efetivamente muito mais da chanchada dos anos 1950, pois ambas se estruturavam no cinema de gênero, apostavam muito no humor malicioso, tinham forte apelo à paródia, dirigiam-se aos setores mais explorados da população e se relacionavam com o mercado por meio de ligações com exibidores e distribuidores. Ocorre que esta produção da Boca do Lixo foi atacada pelo grupo que controlava a Embrafilme e obteve pouquíssimo acesso ao financiamento da estatal. Para Carlos Diegues é mais fácil porque harmonioso criar a ligação da Embrafilme com as hoje cultuadas chanchadas, em um processo complexo de reapropriação da cultura de massa pelos intelectuais.

Alguns críticos e pesquisadores também apontam para questões ligadas à forma e ao conteúdo dos filmes como fatores que levariam o público de classe média que frequenta os cinemas localizados em *shopping center* a ter preferência pela produção norte-americana e resistência ao filme brasileiro. Para André Gatti deve-se atentar que o “cinema comercial globalizado” possui “a linguagem do videoclipe, da imagem nervosa”, as quais formaram este tipo de espectador (Gatti, 1999, p. 47); por sua vez, José Geraldo Couto acredita que o público atual de cinema está totalmente envolvido pelo “modelo hollywoodiano de dramaturgia e cinematografia” e não quer assistir “imagens mais incômodas do país do que as apresentadas pela televisão” (Couto, 2003, p. 33).

São idéias interessantes, pois indicam elementos nas próprias

se desfizeram ou nem chegaram a povoar a mente de produtores experientes como Luiz Carlos Barreto:

Eles [os multiplex] são bem-vindos, mas não resolvem nada. Vão operar em uma faixa do público de classe média alta, já que o morador da periferia não entra em shopping, primeiro porque o segurança não deixa, segundo porque ele não sente vontade, pois sabe que não é bem-vindo. O mercado só será revigorado a partir da revitalização dos cinemas populares. (Eduardo, 1997-1998, p. 9)

A perspectiva de Barreto será repetida quase como um mantra pelos principais ideólogos do cinema brasileiro. Significativamente, o documento final do 3º Congresso Brasileiro de Cinema propõe a constituição de um pool de salas localizadas nos bairros e nas periferias dos grandes centros que estivessem fechadas, seus proprietários ou arrendatários poderiam utilizar financiamentos do BNDES com prazo longo de pagamento (Bassanesi, s.d., p. 166). E Orlando Senna, secretário do Audiovisual do primeiro governo Lula, colocou mesmo entre suas prioridades na administração federal a “criação de uma rede de salas a preços populares” (Senna, 2003, p. 57). Ainda em relação ao mercado de salas podemos reencontrar Luiz Carlos Barreto defendendo a construção de conjuntos multiplex nas periferias das metrópoles e nas cidades pequenas e médias, os quais teriam ótima qualidade técnica mas sem a ostentação dos multiplex existentes (Oricchio, 2003, p. 3).

Este tipo de solução tinha a reforçá-la tanto o desempenho em geral muito fraco dos filmes nacionais nos multiplex quanto o fato de que alguns grandes sucessos brasileiros de público dos últimos anos como *Carandiru* (Hector Babenco, 2003) ou *Maria, mãe do filho de Deus* (Moacyr Góes, 2003) tiveram boa parte das suas receitas obtidas em cinemas de rua ou em salas localizadas em shoppings com forte afluência da classe média baixa.

É de se observar que a situação do cinema brasileiro no mercado interno chegou a tal ponto que parcela da corporação ligada à produção passou mesmo a defender alguma forma de subsídio para os exibidores que passassem filmes nacionais, para além de financiamentos com largo prazo de pagamento. Na Subcomissão do Cinema Brasileiro organizada pelo Senado Federal, Gustavo Dahl em uma das audiências públicas afirmou ser necessário o subsídio, de maneira a elevar a renda média do produto nacional, muitas



vezes inferior à proporcionada pelos filmes estrangeiros segundo os exibidores (Pereira, 2001, p. 73).

Para Luiz Carlos Barreto, Orlando Senna, Gustavo Dahl e outros tratar-se-ia de reformar ou formar o mercado exibidor de maneira que ele passasse a ter a imagem e semelhança do filme brasileiro.

4. Pensar público e mercado a partir do pressuposto da mundialização

Conforme é possível constatar, a situação da produção brasileira no mercado de salas de exibição não apenas se afigura muito ruim, assim como as soluções aventadas parecem longe de resolver os problemas, pois a construção ou reforma de salas nas grandes e pequenas cidades exigem investimentos altos de capital com retorno lento e incerto para a iniciativa privada. Eventualmente o governo federal poderia entrar no campo da exibição mantendo salas, tal como ocorre na Argentina através do INCAA (Instituto Nacional del Cine y Artes Audiovisuales), mas isto representaria custos elevados para os recursos apertados do Ministério da Cultura, além de uma operação de grande monta em termos de pessoal e de organização para se obter algum resultado efetivo em termos de mercado. Concretamente, nestes últimos anos nada avançou na constituição de um mercado exibidor imaginariamente propício para o cinema brasileiro.

Ao meu ver, o primeiro passo para que consigamos pensar um pouco melhor a questão do público do cinema brasileiro, ou da sua ausência, é encarar a mundialização da cultura. Negar isto ou querer voltar ao tempo no qual o Estado-Nação possuía importância central na vida social é uma forma de impedir o aprofundamento da reflexão e da discussão. Os processos econômicos, sociais e culturais contemporâneos são marcados pela globalização, diante da qual as fronteiras dos mais variados tipos ou a vigilância do Estado-Nação são porosas e ineficientes. A globalização pode ser definida como a “produção, distribuição e consumo de bens e serviços, organizados a partir de uma estratégia mundial, e voltada para um mercado mundial” (Ortiz, 1994, p. 16).

É importante observar que o quadro atual do cinema brasileiro nada tem de único, muito ao contrário, as mais variadas cinematografias nacionais encontram-se emparedadas nos seus respectivos mercados internos e com uma configuração do setor de exibição que

se assemelha à nossa. Esta situação geral decorre parcialmente do avanço do cinema hegemônico a partir de estratégias globalizadas.

Octavio Getino ao analisar a situação do público cinematográfico na América Latina entende que como consequência da alta concentração de poder econômico houve também concentração do consumo cinematográfico e aumento generalizado dos preços dos ingressos. O crescimento do número de salas e da venda de bilhetes nos últimos anos não representou a volta das faixas da população que freqüentavam o cinema até os anos 1970, mas uma maior assiduidade daquela elite econômica (Getino, 2007, p. 261). Ou seja, trata-se de um quadro no qual o Brasil se encaixa perfeitamente. O avanço avassalador do cinema dominante ocorreu até em mercados antes mais voltados para o produto nacional, tais como o do México, país que historicamente constituiu a mais importante indústria cinematográfica da região.

Nos países industrializados da Europa tais como a França, a Inglaterra, a Itália ou a Alemanha o fluxo do público ao longo do tempo apresentou-se de forma um tanto diferente, pois já no final dos anos 1950 e ao longo década de 1960 a maior parte destes países observou forte queda na venda de ingressos, seguida por um período de estabilidade para ocorrer nova queda nos anos 1980. A partir do final deste período e do início da década de 1990 ocorreu o crescimento do público baseado, sobretudo, no advento do sistema multiplex. Este sistema pôs fim a cerca de quarenta anos de recessão do setor de exibição cinematográfica da Europa e, segundo Claude Forest, ele combina elementos quantitativos a qualitativos que levaram o público de volta às salas (Forest, 1999, p. 103-104). De par com este avanço do multiplex está o predomínio cada vez maior do cinema hegemônico norte-americano, incluindo em países com ampla tradição cinematográfica e de políticas protecionistas industriais, como a França.

A importância do sistema multiplex para o estímulo da exibição em salas é, portanto, um dado comum ao mercado da Europa e da América Latina, inclusive o Brasil. Note-se, entretanto, que este sistema não se traduz apenas pela conjugação de dado número de salas em um mesmo complexo. Ele é marcado também por uma série de características tais como: o lançamento das principais estréias em termos comerciais, a diversidade na opção de horários das sessões, diversidade na oferta da quantidade de títulos, o preço do ingresso mais elevado, cadeiras confortáveis, facilidade de estacionamento,

alta qualidade de reprodução de imagem e som, localização próxima a zonas comerciais, grande oferta no mesmo espaço de outros produtos para consumo como guloseimas, livros, DVDs, etc.

Ou seja, o sistema multiplex apresenta um conjunto de elementos associados ao visionamento do filme propriamente dito formando um programa atraente para o público espectador – no Brasil e no resto do mundo bastante concentrado na faixa etária dos 15 aos 24 anos.

A mera multiplicação de salas, pregada por setores da comunidade cinematográfica brasileira, provavelmente não vai levar o público de classe média baixa ou outro qualquer aos cinemas, pois a própria concepção de “ir ao cinema”, digamos assim, passou e passa por ampla transformação, cujo contexto mais amplo é o da mundialização. Este é um conceito chave para se compreender a cultura hoje e buscar ampliar o entendimento sobre a situação do cinema brasileiro e do seu público. Renato Ortiz emprega a idéia de globalização para “processos econômicos e tecnológicos”, enquanto a de mundialização para o campo da cultura. O mesmo autor define a mundialização como:

Processo que se reproduz e se desfaz incessantemente (como toda sociedade) no contexto das disputas e das aspirações divididas pelos atores sociais. Mas que se reveste, no caso que nos interessa, de uma dimensão abrangente, englobando outras formas de organização social: comunidades, etnias e nações. A totalidade penetra as partes no seu âmago, redefinindo-as nas suas especificidades. Neste sentido seria impróprio falar de uma “cultura-mundo”, cujo nível hierárquico se situaria fora e acima das culturas nacionais ou locais. Raciocinar desta maneira seria estabelecer relações dicotômicas entre os diversos patamares (uma “cultura-mundo” interagindo com esferas autonomizadas, local ou nacional), promovendo a razão dualista em escala planetária (oposição entre cultura estrangeira x autóctone, Norte x Sul). O processo de mundialização é um fenômeno social total que permeia o conjunto das manifestações culturais. Para existir, ele deve se localizar, enraizar-se nas práticas cotidianas dos homens, sem o que seria uma expressão abstrata das relações sociais. Com a emergência de uma sociedade globalizada, a totalidade cultural remodela portanto, sem a necessidade de raciocinarmos em termos sistêmicos, a “situação” na qual se encontrava as múltiplas particularidades. (ORTIZ, 1994, p. 30-31)

No caso específico em análise ocorreu e ocorre a “remodelação” das formas de consumo cinematográfico nas salas de cinema. Após os processos de esvaziamento das formas antigas, cujas temporalidades e mesmo as razões de base têm algumas variantes de um país para o outro, mas resultando em uma mesma situação, o sistema multiplex de par com a oferta de filmes do cinema hegemônica interagiram e modificaram por dentro as maneiras e os significados de “ir ao cinema”, alterando-os radicalmente em escala global.

É por meio da ação dos grandes conglomerados capitalistas transnacionais detentores do controle da produção hegemônica e da sua circulação que foram geradas as condições para que tais transformações ocorressem. Mas ao mesmo tempo trata-se de compreender que a sociedade brasileira – no que pese as suas enormes desigualdades – está permeada como um todo pelo sistema capitalista globalizado, de maneira que havia e há demanda pelo menos em determinados setores por este novo tipo de forma de consumo e de hábito cultural. Produção, circulação e consumo de cinema nos multiplex formam uma mesma trama vinculada à mundialização.

É de se notar ainda que mesmo países europeus que estão longe de apresentar o quadro de desigualdade social do Brasil, tais como a França, o chamado “público popular” desapareceu das salas de cinema desde meados do século passado justamente devido ao aumento do preço dos ingressos. Pierre Sorlin ao analisar o público cinematográfico europeu do período 1960-1990 destaca que fatores como a renda familiar e os hábitos culturais familiares eram determinantes na definição da frequência ao cinema dos espectadores na faixa etária dos 15 aos 24 anos – que em 1990 representavam 55% do público total –, resultando em uma situação na qual os filhos da classe média baixa e da classe trabalhadora tinham uma frequência muito inferior em relação aos universitários (Sorlin, 1996, p. 91-92 e 148-150).

Em relação ao Brasil também é necessário pensar o hábito de “ir ao cinema” como uma forma de distinção social de determinados setores – as classes médias e altas das grandes cidades, em especial seus jovens. Este foi um movimento mundializado em termos de configuração do público, sendo incorporado por franjas sociais relativamente equivalentes em diversos países.

Por outro lado, é preciso ampliar a compreensão em torno do comportamento daqueles que não vão ao cinema verificando as razões que levam as pessoas a preferir gastar o seu dinheiro em outras formas de lazer tais como shows musicais, bares, festas, jogos de

////////////////////////////////////
futebol e turismo; reservando o consumo de filmes para o âmbito privado do DVD e da televisão. Poder-se-ia ainda confirmar ou não a hipótese de que os setores oprimidos socialmente em parte definem-se do ponto de vista cultural desprezando ou pelo menos desconsiderando espaços e práticas culturais que são marcas da elite e da classe média mais estabelecida, tais como “ir ao cinema”. Uma coisa é certa: há muito que o espectador do cinema brasileiro não tem mais nenhuma relação com a simpática figura do caipira que deseja assistir a um filme de Mazzaropi tal como representando no filme Tapete vermelho (Luiz Alberto Pereira, 2006), este personagem é mero desejo saudosista de parcela da corporação cinematográfica.

Bibliografia

- AUTRAN, Arthur. 2008. *As concepções de público no pensamento industrial cinematográfico*. Revista Famecos, Porto Alegre, n. 36, ago. p. 84-90.
- BARRETO, Luiz Carlos. 1990. *Cinema brasileiro – Verdades e mentiras (Parte I)*. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 21 jul. p.9.
- BASSANESI, Consuelo (ed.). sd. *Discussões e resoluções do 3º Congresso Brasileiro de Cinema*. [Porto Alegre]: Fundacine.
- BUTCHER, Pedro. 1997. *O desembarque dos shoppings culturais*. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 4 maio . p. 12.
- CAETANO, Daniel (org.). 2005. *Cinema brasileiro 1995-2005 – Ensaios sobre uma década*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial.
- COUTO, José Geraldo. 2003. *Eterno renascimento*. Revista Problemas Brasileiros, São Paulo, jan. fev. p. 32-33.
- EDUARDO, Cléber. Luiz Carlos Barreto. *Cinema*. 1997-1998. São Paulo, v. II, n. 10, dez. 1997 – fev. 1998. p. 8-9.
- FOREST, Claude. 1999. *Les multiplexes et l'économie de l'exploitation cinématographique*. In: CRETON, Laurent (org.). *Le cinéma et l'argent*. Paris: Nathan, p. 103-119.
- GATTI, André. 1999. *Cinema fast food*. Marketing Cultural, São Paulo, n. 22, abr. p. 47.

- GATTI, André. 2008 *A exibição cinematográfica: ontem, hoje e amanhã*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo..
- GETINO, Octavio. 2007. *Cine Iberoamericano – Los desafíos del nuevo siglo*. Buenos Aires: Fundación Centro Integral Comunicación, Cultura y Sociedad.
- JOHNSON, Randal. 1993. *Ascensão e queda do cinema brasileiro, 1960-1990*. Revista USP, São Paulo, n. 19, set. out. nov. 1993. p. 30-49.
- MARSON, Melina Izar. 2006. *O cinema da retomada: Estado e cinema no Brasil da dissolução da Embrafilme à criação da Ancine*. Campinas: dissertação apresentada ao IFCH-UNICAMP..
- NAGIB, Lúcia. 2002. *O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo: Editora 34, 2002.
- ORICCHIO, Luiz Zanin. 2003. *Multiplex popular é saída para diversificar público*. O Estado de São Paulo, São Paulo, 14 ago. p. 3.
- ORTIZ, Renato. 1994. *Mundialização e cultura*. São Paulo: Brasiliense.
- PEREIRA, Francelino. 2001. *Na busca da tela*. Brasília: Senado Federal..
- SENNA, Orlando. 2003. *A semente e a floresta: o cinema e o desafio audiovisual do Brasil*. Revista de Cinema, São Paulo, v. IV, n. 40, ago. p. 57.
- SORLIN, Pierre. 1996. *Cines europeos, sociedades europeas: 1939-1990*. Barcelona: Paidós.





**"O fantasma
de um clássico":
recepção e reminiscências
de *Favela dos Meus Amores*
(H. Mauro, 1935)**



Marcos Napolitano

Professor Doutor do Departamento de História da USP



1) Música, cinema e carnaval na encruzilhada do nacional-popular.

A memória histórica da década de 1930 ficou marcada pela imagem da ditadura getulista que se anunciava desde 1930 e foi confirmada pelo golpe do Estado Novo em novembro de 1937. As ricas experiências políticas, sociais e culturais da primeira metade da década ficaram esfumadas pelas imagens da repressão, censura, cooptação, ufanismo e dirigismo cultural que estão ligadas ao período varguista. É preciso lembrar, entretanto, que o Brasil vivia uma espécie de carnaval social entre 1930 e 1935, em que pesem os graves conflitos políticos que perturbavam o país, como a revolta da oligarquia paulista em 1932 e os embates públicos entre fascistas e comunistas no período que vai de 1932 e 1935. Não seria exagero afirmar que, em meio a estes debates e conflitos, a sociedade brasileira reinventou o sentido de “povo” que lhe fornecia o substrato cultural e ideológico para sua auto-imagem como nação.

O governo Vargas catalisou uma política cultural agressiva, que incorporava elementos da leitura modernista da “brasilidade” e arregimentava intelectuais na tarefa de construir uma nova cultura nacional-popular, visando integrar os regionalismos e domar a classe operária (CAPELATO, 1998; VELLOSO, 2003). Não é por acaso

os moços de classe média que formavam o “Bando dos Tangarás” - Almirante, Noel e João de Barro - subiram o morro da Mangueira, na busca dos sons “autênticos” do samba, resultando na gravação da canção *Na Pavuna*, o primeiro samba que incorporava os sons da “orquestra de percussão” das recém criadas escolas de samba. O deslocamento do lugar social do carnaval, do entredo ibérico de gosto duvidoso e do curso elitista de bom gosto artificial, para os blocos negros cada vez mais presentes na vida urbana carioca, também foi sintoma de emergência de uma nova cultura popular, assumida pela cidade do Rio de Janeiro após 1930.

Nesta busca das coisas populares como signos de uma nova cultura brasileira, é notável o trabalho dos jornais cariocas a partir de dezembro de 1932, a começar pelo *O Globo*, logo seguido por outros periódicos. Este conjunto de matérias formam as “reportagens de Carnaval”, preparatórias para a festa de 1933. No clima de “redescobrimto” do Brasil, tão ao gosto do nosso modernismo, a matéria d’*O Globo* concluía: “A Mangueira não fica na África, mas na cidade do Rio de Janeiro”. O samba e o carnaval, cujos sentidos culturais foram reinventados no começo da década de 1930, ajudavam a incorporar os “morros lendários” na paisagem geográfica e cultural da cidade que era a capital do Brasil e sua principal usina de formas e idéias. O rádio e o cinema, cuja boa parte da produção era feita no Rio de Janeiro, ajudaram a espalhar estas formas e idéias pelo resto do Brasil.

O rádio já existia desde 1922, mas foi no começo dos anos 1930 que seu casamento com a música popular foi facilitado pela normatização da propaganda comercial. O “Programa Casé”, da Rádio Phillips, foi o primeiro programa de variedades musicais que indicou o formato da rádio popular e comercial (CASÉ, 1995). O disco também já era um fenômeno do começo do século, e desde os anos 1920 voltava-se cada vez mais para aquilo que seria chamado de “música popular”, marcada pelos gêneros que se confundiam com as nações que os criaram: O samba brasileiro, o tango argentino, o fox norte-americano e a rumba cubana, entre outros. O deslocamento progressivo da experiência fonográfica das suas três formas básicas, herdadas do século XIX (árias solenes de Ópera, peças instrumentais dançantes de salão e modinhas empoladas), coincidiu no Brasil com a descoberta do samba e da marchinha de carnaval como grandes gêneros comerciais. O rádio não foi o único veículo da música popular, ao longo da década de 1930. O cinema falado, também serviu como veículo para a música popular, apesar de causar um certo de-



semprego nos meios musicais, que deixaram de ter as salas de espera e de projeção dos filmes mudos como espaços de trabalho. Enfim, cinema, carnaval e rádio se consolidavam como o grande espaço de divulgação da música popular brasileira, substituindo o domínio do teatro de revista e do comércio de partituras impressas que davam o tom da vida musical desde as décadas finais do século XIX.

O rádio e o disco eram meios de comunicação falantes havia algum tempo, mas o filme ainda teria que esperar um pouco para falar. Diga-se, o flerte do cinema com a música e o carnaval era anterior à conquista do som diretamente gravado na película ou sincronizado na projeção. Os “filmes falantes”, espécie de dublagem ao vivo, ou os filmes cantados pela sobreposição do disco à imagem, como o famoso filme do Bando dos Tangarás feito em setembro de 1929 por Paulo Benedetti, já indicavam a obsessão do cinema pelo som vinculado de alguma maneira à projeção de imagens na sala escura. A corrida pelo som entre Paulo Benedetti e Lulu Barros acabou com o sucesso deste último, que lançou o filme *Acabaram-se os Otários*, de 1929, considerado o primeiro filme falado e cantado. O sistema de som deste filme era dependente do fonograma registrado em disco, pois os diálogos foram gravados nos estúdios da Parlophon e sincronizados na projeção com o movimento dos lábios. Com argumento de Mennotti Del Pichhia, retratava as desventuras de um caipira e de um imigrante italiano na Paulicéia Desvairada. “Carinhoso”, de Pixinguinha, fez parte da trilha sonora. Paraguaçu (Roque Ricciardi), cantor de grande sucesso, executou as modinhas. Segundo informações foi visto por 40 mil pessoas, nas primeiras semanas (SILVA NETO, 2004).

No entanto, o tema do caipira cederia lugar ao carnaval na consagração da experiência sonora e musical do cinema. Na verdade, o carnaval era tema de documentários – os chamados filmes “naturais” - desde a primeira década do século XX, com cerca de 50 películas deste tipo realizadas entre 1908 e meados dos anos 1930 (AUGUSTO, 1989). O grande sucesso do “Carnaval cantado” de 1918, com acompanhamento do Trio Pepe, era sinal da grande demanda do público pela experiência do som musical no cinema. Além disso, o filme de carnaval veiculava um conjunto de imagens sintomáticas da experiência urbana moderna, pois, no Brasil, foi através das imagens de carnaval que as massas se viam no cinema. Ao lado dos cinejornais, filmes de cavação e filmes educativos, o filme de carnaval foram os gêneros dominantes da história do cinema brasileiro, fora dos padrões ficcionais que marcam outras cinematografias

nacionais e exigem uma outra narrativa histórica (BERNARDET, 1979). Neste sentido, cabe perguntar se a reiterada lembrança de *Favela* pela historiografia, e do que o filme prometia – um cinema de enredo e de qualidade - não seja indicativo de um projeto recalcado de cinema, inviabilizado pelas condições materiais e técnicas da indústria cinematográfica brasileira.

O filme *A voz do Carnaval*, de 1933 (Ademar Gonzaga e Humberto Mauro) incorporava definitivamente o som na experiência fílmica, até então privilégio da experiência radiofônica, e anunciava um casamento promissor entre os dois veículos, permitindo que os fãs não apenas ouvissem os seus ídolos sem vê-los ou os vissem sem ouvi-los. Agora, era possível ver e ouvir os grandes “cartazes” do rádio. Com “Alô, Alô Brasil” (Wallace Downey, 1935), as experiências do rádio e do cinema articulavam-se no formato do “filmusical” típico, muito próximo da “revista musical”, marca dos palcos cariocas desde meados do século XIX. O próprio Downey já havia filmado *Coisas Nossas* (1931) também inspirado no teatro de revista, filme que influenciaria até as chanchadas dos anos 1940 e 1950. Basicamente, os filmes eram pautados pela aparição dos astros do rádio que alternavam números humorísticos e musicais.

Assim, em meados da década de 1930, o terreno cultural e político estava preparado para a arquitetura inacabada de *Favela dos Meus Amores*. A intelectualidade redescobria, ou melhor, reinventava o sentido da brasilidade. O cinema descobria o som e a música popular como grande filão. O nacionalismo dominante sonhava com um cinema de qualidade, em todos os sentidos. O caipira, até então o personagem popular e típico dos filmes musicais, dividiria espaço com o “cidadão precário do samba”, o negro proletário, favelado e pobre, tendo o aval de uma nascente política cultural de esquerda. Entretanto, se o primeiro era aceito como representação de uma visão (exótica) de povo, a emergência do segundo no imaginário sócio-cultural não seria aceita por muitos, traduzindo um racismo ainda explícito nos meios de comunicação.

Esse cenário promissor, ancorado na parceria cinema-música popular foi saudado pela imprensa especializada. A revista *Cinearte* (CINEARTE, 10/415, maio de 1935) elogiava a safra de produção de filmes de enredo, considerando *Allo, Allo Brasil* (sic!), marco inicial desta nova fase que prosseguia com *Estudantes* (Downey) e com *Favela dos Meus Amores* (anunciado com o seu título provisório *A Alma do samba*).



Favela dos meus amores: o filme e sua recepção.

O casamento entre música popular e cinema, anunciado nos anos 1930, prosseguiu nos anos 1940 e 1950, sem o mesmo reconhecimento da crítica, apesar das notas simpáticas de uma parte da crítica nacionalista e de esquerda. Já na segunda metade da década alguns filmes de muito sucesso indicavam a fórmula seguida pelas chanchadas da Atlântida – tipos caricaturais, números musicais e paródias com trama mirabolantes, como *Samba da Vida* (1937), *Banana da Terra* (1938) e *Laranja da China*, de 1939 (FERREIRA, 2003; AUGUSTO, 1989). As chanchadas carnavalescas e musicais não chegaram a constituir uma tradição canônica e, do ponto de vista de argumento temático e linguagem, o gênero foi rejeitado pelos realizadores do Cinema Novo e pela crítica como um todo.

Assim, o lugar estético e ideológico do filmusical brasileiro ainda apresenta problemas para o debate historiográfico. O caso de *Favela dos Meus Amores* é particularmente complexo, pois a perda de todas as cópias, nos remete para um debate sobre as recepções que o filme teve à época e para as reminiscências tardias, que, na feliz expressão de Henrique Pongetti, transformaram o filme num “fantasma de um clássico”. Portanto, podemos partir da idéia que alguns “filmusicais” operam a articulação entre música popular e cinema numa perspectiva que, sob muitos aspectos, apresenta semelhanças e diferenças em relação à “chanchada” clássica, mas que não deve ser confundida com esta. Na chanchada, o clima de teatro de revista e os temas humorísticos pueris são dominantes, sintomas de uma carnavalização da vida social e dos conflitos (STAM, 1983). Na tradição – abortada, diga-se - marcada por filmes como *Favela dos Meus Amores*, *Moleque Tião* e *Tudo Azul*, para citar alguns, a música popular pontua uma tensão dramática e um certo discurso sobre o social, que aponta para uma outra tradição, abortada, diga-se. Tradição esta que chegará até o primeiro Nelson Pereira dos Santos, de *Rio, Zona Norte e Rio, 40 graus*. São filmes que incorporam muitos números musicais como parte da diegese, conciliando o realismo narrativo com a apresentação de canções, claramente voltadas para as platéias populares das chanchadas. A sequência de *Rio, Zona Norte* em que Ângela Maria encontra com o personagem de Grande Otelo, Espírito Santo da Luz, e se encanta com o seu samba é paradigmática, neste sentido. A cantora popular é a única a compreender a arte do sambista.

Ao situar estes filmes dentro da tradição da chanchada, estes elementos poderiam ficar obscurecidos.

Esta tradição foi sugerida em artigo de Alex Viany, publicado em 1957, marcado pelo olhar nacionalista de esquerda que na década seguinte mudaria de perspectiva, à medida que a vanguarda e o "bom gosto" cosmopolita pautariam nossa cultura artística engajada (VIANY apud AUTRAN, 2003:94).

Se bem que castigado em bloco pelos amigos e inimigos do pobre cinema brasileiro, o film musical já mostrou possibilidades de se tornar num dos mais pródigos, rendosos e autênticos gêneros que podemos cultivar entre nós. Desde o pioneiro 'Coisas Nossas', desde as nobres experiências de João Ninguém e Moleque Tião ao subestimado 'Tudo Azul', desde o interessantíssimo 'Favela dos Meus Amores' ao discutidíssimo 'Rio, 40 graus' (...) Os erros e imbecilidades, sem dúvida, serão encontrados em número irritante e desalentador; mas o observador atento não deixará de encontrar sugestões e indicações perfeitamente válidas sob os pontos de vista técnico, artístico, coreográfico, musical, comercial e brasileiro.

Favela dos meus amores foi a convergência não apenas de várias linhas de fuga de um contexto político e cultural singular, mas também fez convergir atores sócio-culturais que vinham de experiências individuais bem demarcadas: Carmem Santos, Humberto Mauro e Henrique Pongetti. Carmem era uma "estrela" *avant-la-lettre*, de filmes inexistentes ou pouco vistos, mas presença regular na fotogenia das revistas ilustradas. Carmem contruiu uma persona feminina paradigmática da modernidade dos anos 1920, mistura de produtora e *star* e conseguiu fundar sua própria produtora em 1934, a Brasil Vox Film, renomeada como Brasil Vita Film em 1935 (PESSOA, 2000).

Humberto Mauro, diretor de *Favela*, chegou ao Rio de Janeiro no início dos anos 1930, como parte do staff da Cinédia, depois de experiências bem sucedidas no chamado "ciclo regional" de Cataguases. Nesta cidade realizou filmes como *Tesouro Perdido* (1927), *Brasa Dormida* (1928) e *Sangue Mineiro* (1929), este último protagonizado por Carmem Santos. Sua produtora, Phebo Films era incentivada pelos críticos da revista *Cinearte*, fundada em 1926, que divulgava as idéias de importantes críticos como Ademar Gonzada e Pedro Lima, entusiastas de uma cinematografia ficcional "bem feita", nos padrões "internacionais", na verdade, norte-americanos (ALMEIDA, 1999:54).



Henrique Pongetti era um cronista e comediógrafo de sucesso, também fez parte de um improvável e bizarro evento cultural, a transmissão da batucada da Mangueira, em janeiro 1936, diretamente para Berlim, via *Voz do Brasil*. O curioso é que, no ano anterior, o mesmo Pongetti agradara a esquerda com seu argumento de *Favela dos meus amores*, escreveu páginas perfeitamente adequadas para a sensibilidade da extrema-direita, intitulada “reportagem de Carnaval”, na qual tecia loas à criatividade popular brasileira de negros e mestiços. Afinal, ambas disputavam a hegemonia do campo nacional-popular, compartilhando, em grande medida, muitos símbolos populares e valores nacionalistas, ainda que apropriados de maneiras diferenciada e oposta. Pongetti, destaque-se, orgulhava-se do fato de ter “subido o morro” para pesquisar, in loco, o povo brasileiro oculto sob a capa da cultura oficial. Em suas memórias, o cronista narra sua experiência, numa mistura de narrativa etnográfica, lembrança pessoal e monumentalização do passado (apud ANDRIES, 2001:57):

Subi o morro, atrás da Central onde se localiza a primeira e quase única favela carioca, temida como viveiro de marginais. Estudei o meio entre a desconfiança e a ironia dos moradores. Ao propor o aluguel da sala de uma escola de samba, a contratação de figurantes e o fornecimento de comida à equipe, percebi que me consideraram um embusteiro, provavelmente a serviço da polícia. O filme, precursor indiscutível do neo-realismo, seria protagonizado pelo povo e por uns poucos artistas profissionais. No dia seguinte, com a chegada do diretor Mauro e da atriz e produtora Carmem Santos, dos refletores e das câmeras, os mais perigosos elementos confraternizaram e começaram a se desdobrar em atenções e ajudas

Pongetti chegou a ser apresentado como “diretor artístico” do filme, enquanto Mauro seria o “diretor técnico” (CINEARTE, 10/412, abril 1935).

Tudo indica que a relação entre os três não foi muito tranquila. Em 1949, Pongetti dizia que “A busca do diretor reduziu o simples a zero (...) não repudio Favela... que tendo muitos defeitos tinha o idealismo de Humberto Mauro” (SCENA MUDA 29/30, 1949). Um pouco antes, lembremos que o ferino Pongetti havia qualificado Humberto Mauro de “Freud de Cascadura”, pelos arroubos psicanalíticos de *Ganga Bruta* (1933). O segundo filme do trio Santos-

Mauro-Pongetti, *Cidade Mulher* (1936), não conseguiu o mesmo êxito de *Favela*. Mas é um importante documento histórico, pois tem uma grande participação de Noel Rosa. Já o primeiro, além do sucesso retumbante de crítica e público, incorporava o enredo com elemento narrativo estruturante, ao lado dos números musicais. Portanto, *Favela* sinalizava com um paradigma ficcional que, ao mesmo tempo, incorporava uma dada tradição herdada das “vistas” de carnaval e dos filmes musicais.

O argumento de Pongetti retratava o envolvimento de uma professora da cidade com habitantes do morro, interpretada por Carmem Santos, também produtora. As músicas eram de Ary Barroso, Nássara, Custodio Mesquita e Silvio Caldas, que também aparecia cantando no filme. O filme parece ter sido um marco importante em meio ao processo de incorporação do morro na paisagem cultural carioca e brasileira. Parte das filmagens foram realizadas no Morro da Providência, a primeira favela carioca, surgida no final do século XIX. Mesmo como pano de fundo para uma história de amor – dois rapazes recém chegados de Paris abrem um cabaré no morro e um deles se apaixona pela professora da comunidade – as classes populares e o mundo do samba eram uma presença contundente, para os padrões conservadores da época e provocaram uma dupla leitura. Para a crítica conservadora ou ufanista, a presença dos negros e do ambiente da favela era vista como “pitoresca” e “folclórica”. Para os intelectuais de esquerda, era a primeira aparição cultural, em forma de cinema, das classes populares e da realidade brasileira. Para estes, bem ou mal, era a primeira vez que as classes populares brasileiras apareciam na tela, encenando a si mesmas. Do ponto de vista comercial, o filme procurava canalizar o crescente interesse do público pelos filmes musicais brasileiros que, desde *Voz do Carnaval*, do mesmo Mauro, produzido em 1933, ocupavam um bom espaço nas telas, como demonstrariam o grande sucesso de *Alo, Alo, Brasil*(1935) e *Alo, Alo Carnaval*(1936), ambos de Wallace Downey.

Havia grande expectativa em torno do filme e já durante suas filmagens ele era saudado como mais um exemplo da “fase promissora do cinema brasileiro”, ancorada em “filmes de enredo” e não em meras vistas e filmes musicais (CINEARTE, 10/415, maio 1935) . A revista SCENA MUDA (16/814, out 1936: 6) saudava o filme como marco do cinema sonoro, primeiro filme musical com “valor artístico”, pois antes dele os filmes não passavam de um “mero desfile pela tela de

cida da vida humilde, ambiente em que, melódico e dolente, nasce o samba, a nossa música folclórica característica"(DN, 02/10/1935, 10/2^a). O morro ainda não era visto nem como ameaça à ordem, nem como reserva de identidade nacional, mas como "ambiente pitoresco", exótico e folclórico, para deleite dos espectadores citadinos.

Neste sentido, vale a pena reproduzir a resenha da Revista *Fon Fon*, em outubro de 1935:

Dois rapazes alegres à mímica dos seus recursos procuram tomar uma direção na vida, o que não lhe é muito fácil, visto que pouco ou coisa alguma sabem fazer. Um deles, levado pelo espírito da vida moderna, pelo exotismo de certas propensões artísticas, lembra a criação de um cabaret, um cabaret original, alguma coisa de sensacional e modernista. E sugere que este famoso cabaret deve ser erguido em pleno morro da Favela, entre aqueles tipos curiosos e malandros e aquelas casas feitas de latas de querosene.

Os rapazes são movidos por um espírito de vida "moderna", pelo exotismo e os tipos do morro são "curiosos" e "malandros" e na visita ao morro se descobre um povo que "canta e dança e bebe com absoluto desinteresse pelas coisas sérias da vida".

Um dos rapazes aventureiros encontra Rosinha, professora "alma bondosa que vive naquele meio original, gastando os dias a ensinar os pequeninos e à noite a admirar aquele povo sentimental do morro, que afoga suas tristezas e as suas misérias cantando ao luar as músicas mais românticas e delicadas. É como uma flor estranha, que conserva pura no meio daquela gente pervertida, que a compreende e respeita".

A se julgar pela resenha de uma revista de grande circulação, destinada ao leitor de classe média, não há nenhuma consciência social em jogo. O morro é o lugar de gente "curiosa", "romântica", "miserável", "pervertida", "desinteressada das coisas sérias".

A personagem "Rosinha", generosa professora interpretada por Carmem Santos, está mais para uma alma caridosa exilada no morro, do que para uma ativista social. Em carta ficcional, publicada pelo *Diário de Notícias* (13/10/1935 : 8), a personagem responde aos críticos que notavam seu apreço pelo luxo, incompatível com a vida no morro. O documento revela as contradições entre personagem e encenação:

"Sr. Redator. A competente e culta crítica dos jornais cariocas estranha ao apreciar os vestidos de "Favela dos Meus Amores" que eu, sim-

Apesar destas contradições e chaves diversas de interpretação fora da tradição "realista", o filme agradou os intelectuais de esquerda, justamente pela figuração do morro, visto por este segmento como lugar do popular e do nacional. Humberto Mauro, tornado ícone pelos cineastas do Cinema Novo, reforçaria essa chave, em vários depoimentos posteriores: "*Eu peguei a vida na favela como ela é, documentei tudo. Já no começo quando a gente vai subindo aquela escadaria, tem um canto, um samba por ali, e eu mostro uma porção de cenas paradas, um sujeito vê isso, ou vê aquilo. São costumes da vida na favela. O que é o neo-realismo? Não é neo-realismo?*" (*Jornal do Brasil*, 14/05/1990, p. B 5).

Os comunistas, envolvidos na organização da Ação Nacional Libertadora, frente anti-fascista, no mesmo momento em que iniciavam uma aproximação com a cultura popular, coerentemente elogiaram *Favela*, que apresentava os favelados in loco, como nunca antes acontecera. Aliás, nascia nos anos 1930 o flerte entre o samba e a esquerda nacionalista que, nos anos 1960, viraria casamento assumido. O então membro da juventude comunista Carlos Lacerda, antes da sua guinada à direita, escreveu no jornal *Tribuna Popular*, em fevereiro de 1936:

"O samba nasce do povo e deve ficar com ele. O samba elegante das festas oficiais é deformado: sofre as deformações na passagem de música dos pobres para divertimento dos ricos. O samba tem de ser admirado onde ele nasce, e não depois de roubado aos seus criadores, transformado em salada musical para dar lucro aos industriais da música popular (...). O samba é música de classe. O lirismo da raça negra vive nele (...) é preciso defender o samba contra as concepções de seus deformadores, que preferem mostrá-lo como curiosidade exótica (...) quando os oprimidos vencerem os opressores o samba terá o lugar que merece" (apud FERNANDES, 2001:96).

Jorge Amado, outro notório militante comunista, escreveu palavras entusiasmadas sobre o filme de Humberto Mauro, dizendo que era "um filme que merece todos os louvores, pondo à margem inteiramente esta questão de ser filme brasileiro. Não é este o motivo que se louve o filme. É ótimo como filme brasileiro, mas é ótimo como filme apenas" (AMADO, 1935:10). Depois de admitir alguns defeitos técnicos no filme, Amado diz que estes são mínimos em relação às virtudes. Sobre o morro da Providência, ele diz:

mostrar a “realidade”, numa perspectiva integracionista de raças e classes. Mas, sobretudo num clima predominantemente racista e conservador de orientava a vida cultural brasileira do período, a polissemia da obra permitia uma apropriação à esquerda, estimulada pelo contexto de politização das ruas suscitada pela campanha antifascista da ANL.

3) *Favela* e a construção da memória histórica.

A se julgar pelas reminiscências e pelos dados de época, *Favela* foi realmente impactante. O filme já circulava em setembro de 1935, estreando oficialmente no cine Alhambra em 14 de outubro do mesmo ano. Foi eleito um dos dois melhores filmes de 1935, em concurso realizado pelo *Diário de Notícias* do Rio de Janeiro.

O *Jornal do Brasil* registrou: “*Há mesmo em quase todas as sessões de lotações completas, o entusiasmo a ponto de ouvirem palmas e chamados dos intérpretes da cena. É sem dúvida, que vaticinamos ao grande filme brasileiro igual sucesso dos filmes records de bilheteria*” (*Jornal do Brasil*, 17/10/1935, p. 13). No mesmo tom laudatório, que expressa o sentimento em torno do filme, o *Diário de Notícias*, reiterava: “*A alegria e felicidade de compreender o idioma que falam, a ausência completa de letreiros, a música bem nossa, os intérpretes nossos e bons, panoramas lindíssimos do Rio, um trabalho que já orgulha o Brasil. Tudo isso faz com que o público deixe satisfeito o Alhambra após assistir ‘Favela dos meus amores’ e comentando essa ou aquela cena que achou mais bonita ou mais engraçada (...) Humberto Mauro com a varinha mágica, que é sua grande inteligência transformou em realidade com ‘Favela...’ o sonho de se ter cinema no Brasil*” (*Diário de Notícias*, 18/10/1935, p.8). Há registros que o filme ficou quatro meses em cartaz, no bairro de Madureira.

No ano seguinte, ainda provocava comentários apaixonados na imprensa especializada:

Quem negará, por exemplo, a influencia notável de Favela nos nossos destinos cinematográficos? Antes de Favela o cinema sonoro no Brasil não tinha artisticamente nenhum valor pois não passava de um mero desfile pela tela de artistas repetindo para a câmara o que já haviam cantado para os microfones das estações de rádio. Produzindo Favela dos meus amores Carmem Santos deu-nos nosso primeiro filme verda-

a história de um conjunto de mediações entre a obra e seu público. Do ponto de vista da história da cultura, estas mediações parecem apontar para um projeto histórico de cinema que se daria, ao mesmo tempo, por um processo de aglutinação e triagem de elementos herdados dos documentários de carnaval, dos dramas ficcionais e dos filmes musicais, na configuração fílmica de uma paisagem cultural e de um tema nacional-popular que, a rigor, teria que esperar até os anos 1950 para concretizar-se na área do cinema. Entretanto, ao se fixar como imagem, este projeto de cinema logo seria negado e ultrapassado pelo projeto do Cinema Novo.

Favela seria o elo perdido deste processo formativo, incompleto e abortado? Ou seria mais um *filmmusical* brasileiro, exótico, generoso com as coisas populares, mas pueril em seu tratamento? Ou ainda, um “fantasma de um clássico”, canonizado como parte de um passado cheio de promessas não realizadas pela história?



Bibliografia

- ALMEIDA, Cláudio. 1999. *O cinema como agitador de almas. Argila, uma cena do Estado Novo*. São Paulo, Annablume.
- AMADO, Jorge. 1935. Boletim de Ariel, set.
- ANDRIES, André. 2001. *O cinema de Humberto Mauro*. Rio de Janeiro, Funarte.
- AUGUSTO, Sérgio. 1989. *O mundo é um pandeiro. A chanchada de Getúlio a JK*. São Paulo, Cia das Letras.
- BANDEIRA, Manuel. 2006. *Crônicas da província do Brasil*. São Paulo, Cosac-Naify.
- BERNARDET, Jean Claude. 1979. *Cinema Brasileiro: propostas para uma história*. São Paulo, Paz e Terra.
- CAPELATO, Maria H. 1998. *Multidões em cena: propaganda política no Vargasismo e no Peronismo*. Campinas, Papirus.
- CASÉ, Rafael. 1995. *Programa Casé: o rádio começou aqui*. Rio de Janeiro, Mauad.
- FERNANDES, Nelson. 2001. *Escolas de Samba: sujeitos celebrantes, objetos celebrados*. Rio de Janeiro, Secretaria de Culturas.
- FERREIRA, Suzana. 1980. *Cinema carioca: anos 30 e 40*. São Paulo, Annablume.
- GALVÃO, M.R. & SOUZA, Carlos R. Cinema Brasileiro, 1930-1964. IN: FAUSTO, B. e HOLLANDA, S.B. (Orgs.). *História Geral da Civilização Brasileira*, Volume 11., p. 463-500
- PESSOA, Ana. 2000. *Carmem Santos e o cinema dos anos 20*. Rio de Janeiro, Aeroplano.
- PONGETTI, Henrique. 1977. Depoimento a Regina Maria Dias da Silva. Acervo Cinemateca Brasileira (datilografado)
- SILVA NETO, Antonio. 2004. *Dicionário de Filmes Brasileiros*. São Paulo.

- STAM, Robert. 1983. *A chanchada no cinema brasileiro*.
São Paulo, Brasiliense.
- VELLOSO, Mônica P. 2003. Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo. IN: FERREIRA, Jorge et all. (orgs.). *O Brasil Republicano*, vol 2. *O tempo do nacional-estatismo*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, p. 145-180..
- VIANY apud AUTRAN, Artur. *Alex Viany: crítico e historiador*. São Paulo, Perspectiva.
- VIANY, Alex .1978. *H. Mauro Sua Vida Sua Obra*, Ed. Artenova.
- VIANY, Alex. 1957. *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro, INL.

Anexos:

1) Ficha técnica

Atores: Carmen Santos, Belmira de Almeida, Antonia Marzulo, Ítala Ferreira, Rodolfo Mayer, Sylvio Caldas, Armando Louzada, Jayme Costa, Pedro Dias, Eduardo Viana, Russo do Pandeiro.

Diretor de Roteiro e Fotografia: Humberto Mauro

Argumento: Henrique Pongetti

Cenário: H. Collomb

Produção: Carmen Santos

Assistente de Fotografia: Oswaldo Nunes

Música: Ary Barroso, Custódio Mesquita, Sylvio Caldas, Orestes Barbosa, Antonio Nássara e Waldemar Henrique.

Aparição: Eros Voluzia

Filmagem em Locação – Morro da Providência

Filmagem em estúdio – Teatro Cassino / Passeio Público

Filmado em 35 mm (material original com 2.982m e material editado e certificado pela censura em 1946, com 2.600m)





Da ficção ao brinquedo:
enunciados plásticos em
As Meninas Superpoderosas



Juliana Pereira de Sousa
Centro Universitário Curitiba



A materialidade da imagem

A conjunção entre a criança e o mundo se dá também pelo brinquedo. Ele se transforma na medida em que o imaginário coletivo e as práticas culturais em relação à criança se modificam no tempo e na história. Sua competência comunicacional está justamente no fato de se apresentar como um *mediador*, apontando em uma extremidade as marcas de uma cultura específica e contextualizada pela enunciação de uma certa rede imaginária sobre a infância; e na outra ponta, a criança enunciatária também contextualizada, para quem o brinquedo se dirige.

Legitimado pelos meios de comunicação de massa, o brinquedo pode ser visto como um objeto em conjunção com valores socio-culturais, transformando-se como produto de um mercado cultural. Ele deixa revelar marcas do consumo de signos a partir de uma nova linguagem, a linguagem instituída pela *imagem*. Propostos como um texto plástico da personagem “fora da tela” da televisão ou do cinema, os brinquedos-personagem abrem a possibilidade de estender o acesso dessa experiência a outros sujeitos.

Assim potencializada, a relação entre desenho animado e criança favorece o desejo pelos brinquedos na medida em que os transforma em *ícones de uma imagem* narrativizada e os insere em uma categoria específica impregnando-os de consumo. A fórmula desse sucesso parece ser a de uma imaginação proposta em sentido contrário – de “fora” para “dentro” – dando vida à personagem na forma da imagem em movimento, para depois trazer sua presença concreta na vida “real” da criança. E a televisão foi o meio que tornou possível

mentos, condomínios, escolas, parques temáticos – lugares comuns da infância urbana.

As irmãs *Superpoderosas* diferenciam-se pelas cores, gostos e personalidades distintas – características que favorecem a identificação da criança com as personagens a partir de três possibilidades: delicada e romântica em *Lindinha*; aventureira e rude em *Docinho*; ou inteligente e feminina em *Florzinha*. A presença de uma característica particular (em vez de apresentar todos os atributos em uma única personagem) profundamente explorada no percurso narrativo evita a concorrência, permite reconstruções adaptadas do mundo real para a criança e incentiva as coleções de brinquedos pela “presença” das personagens em objetos dos mais variados tipos: bonecas, pijamas, toalhas de banho, camisetas, roupas íntimas, pantufas, bijuterias, produtos de maquiagem e perfumaria, material escolar, bolsas e mochilas. Além disso, ancorados na ficção televisiva, a identificação com as personagens funda um sentimento de pertencimento a um grupo social regido pelo prazer da aquisição do brinquedo.

A análise das características imanentes das personagens *As Meninas*

Figura 1. Personagens da série “*As Meninas Superpoderosas*”. Disponível em www.cartoonnetwork.com.br



Superpoderosas, para além do crivo simbólico assumido pela estrutura narrativa em uma condição de intertextualidade mimética para com a cultura contemporânea, as formas plástico-visuais de *Lindinha*, *Florzinha* e *Docinho* também se tornam capazes de propor significações seja enquanto imagem, na forma de desenho animado, seja enquanto bonecas¹ de brinquedo. Partindo-se de uma estrutura lógica que apresenta a investigação de aspectos como o *design* (*dimensão cromática e eidética*) e suas relações de gênero, princípios de *manipulação e uso* (*dimensão topológica*) e *estímulos sensoriais* despertados pelos *materiais de fabricação* (*dimensão matéria*)

1. Utiliza-se nesta investigação o termo “boneca” para designar: “pequena figura de mulher ou de menina, feita de pano, cartão, madeira, porcelana, plástico ou outro material e destinada a brinquedo de crianças”. (Houaiss, 2001, verbete “boneca, p. 342”).

gem pudesse existir de *verdade* para a criança, na forma concreta de um brinquedo determinando uma identidade quanto à espécie *bonecas*. Originadas de uma imagem que se transformou num brinquedo, e, portanto, tratadas como produtos midiáticos, as bonecas apresentam características que as adjetivam e as qualificam apontando semelhanças e diferenças dessas para com outras representações do gênero. Ou seja, pressupondo-se a existência de traços sempre presentes entre as personagens e destas para outras representações, determina-se, nessa investigação, *boneca* o termo geral ao qual uma série de atributos se subsistiria propondo a especificação de um coletivo, de uma forma universal extraída da multiplicidade do gênero *brinquedos*. As personagens *Lindinha*, *Florzinha* e *Docinho*, determinadas então como *substância própria*, podem ser colocadas como um termo específico do termo geral *boneca*. Como substância primeira, elas próprias, sujeitos da análise que se desencadeia entre aproximações do que muda e do que permanece entre elas e delas para outras bonecas.

2.O termo design é utilizado nesta análise conforme a significação coloquial utilizada no Brasil para designar o conjunto constituído pelas características de forma, cor, diagramação (ou distribuição espacial) de um objeto de investigação o que, conseqüentemente, retine as dimensões de análise eidéticas, cromáticas e topológicas de acordo com a teoria semiótica de origem francesa.

O design: dimensão eidética, cromática e topológica

Partindo-se do *design*², *Lindinha*, *Florzinha* e *Docinho* apresentam características que lhes são comuns e outras que sofrem uma certa transitividade. As características permanentes do *design* podem ser observadas tanto na imagem (desenho animado) quanto no brinquedo (bonecas).

Fig.2 – Bonecas “*As Meninas Superpoderosas*” (plástico). Coleção particular.



3.“*Forma psicológica de o homem perceber o mundo. Projeções dos processos mentais para o exterior. Imposições das leis que regem a vida mental às coisas reais*”. (Freud, 1999, p. 98). Ou seja, quando o homem percebe os esquemas corporais propostos como um fazer figurativo resultante da leitura do seu próprio corpo como modelo.Coleção particular.

As personagens são apresentadas por uma forma de base antropomórfica³: cabeça, tronco e membros que lembram representações do corpo humano com desproporções acentuadas, conotando um exagero à beira da distorção. A cabeça de forma ovalada e sentido horizontal, apóia-se na superfície de base menor do tronco em trapézio e de sentido vertical de forma que, dividindo-se a forma-base da es-



trutura plástica em unidades iguais poder-se-ia dizer que a proporção da cabeça em relação ao tronco e membros está na relação 2:1:1.

Ou seja, a cabeça situada na porção superior do plano “personagem” ocupa metade da área total composta por uma outra metade constituída de tronco, braços e pernas. Nessa relação, pode-se identificar a oposição que se estabelece entre cabeça *versus* tronco na qual o esquema das formas visuais da cabeça *oval/horizontal/superior* se contrapõe ao tronco *angular/vertical/inferior* sendo que as proposições superiores ganham maior valor em relação às inferiores pelo tamanho da área que ocupam na totalidade do objeto.

Os braços situados na porção superior e sentido lateral do tronco – trapézio são representados por $\frac{1}{4}$ (um quarto) de círculo, cilíndrico e contínuo, não denotando a existência de dedos ou articulações como o cotovelo e punhos. Isso se repete também na representação das pernas retas e cilíndricas, em sentido vertical ocupando a base inferior do tronco trapézio o que não deixa de aparentar uma certa continuidade da forma-tronco.

Cabeça, tronco, braços e pernas assim constituídos configuram uma outra oposição que pode ser entendida quando se percebe que a porção superior constituída não apresenta nenhuma articulação ou movimento em relação aos braços e pernas – de movimentos contidos (e não totais). Ou seja, porção superior / sem mobilidade vs porção inferior / com mobilidade, conotando o sentido de que a *atitude* está na porção geométrica superior associada ao *espaço de interioridade* no qual se exteriorizam plasticamente as características imanentes da *personalidade* de cada heroína (como os diferentes traços que caracterizam os cabelos e as cores a eles e aos olhos aplicadas). E prevalece sob o *agir*, porção inferior onde se manifestam as características que lhes são comuns deixando-se perceber apenas a diferença das cores como um recurso de reiteração das diferentes personalidades. Dessa maneira têm-se:

SUPERIOR	INFERIOR
<i>cabeça</i>	<i>tronco/membros</i>
<i>oval/horizontal</i>	<i>angular/vertical</i>
<i>imóvel</i>	<i>móvel</i>
<i>interioridade</i>	<i>exterioridade</i>
<i>transcendência</i>	<i>permanência</i>
ATITUDE	AÇÃO

As oposições assim determinadas pelo nível da expressão plástica podem ser fundantes de significados conotados e contextualizados em relação ao sujeito-imagem (desenho animado) *As Meninas Superpoderosas*. Ponderadas e delicadas por suas percepções cognitivas as heroínas priorizam o raciocínio e as suas experiências sensório-emocionais em detrimento da *força física*, do *lutar* contra as forças do mal.

O contraste entre os tamanhos das áreas ocupadas também conduz à leitura de que é na porção superior que se encontram as marcas mais importantes das personagens, potencializadas a emanar a transcendência de atitude entre elas: nas diferentes representações dos cabelos e acessórios aplicados e também nas diferentes duplas de cores associadas. Em *Lindinha* pode-se perceber uma divisão central da área total/superior que representa o cabelo simetricamente moldado por amarras esféricas lateralmente colocadas próximo da altura dos olhos. A forma estrutural que representa o cabelo em *Lindinha* conduz à percepção de que se trata de cabelos longos, claros (louros) e estão comportados, passivos (dado o sentido cultural da expressão plástica). Em *Florzinha*, os cabelos estão presos por uma única amarra posterior/superior da área geométrica da cabeça, denotando a qualidade de cabelos compridos e retos até a altura dos pés. Na porção superior/central encontram-se duas formas elípticas iguais, angulares e paralelas no sentido vertical ligadas por uma porção menor e esférica. O conjunto dessas formas leva à leitura do que parece ser um *laço de fita*, dada a significância cultural conotada. O conjunto das formas estruturais, por sua vez, que representam o cabelo de *Florzinha*, conduz à leitura de que se trata de cabelos longos, ruivos e igualmente comportados apresentando, no entanto, formas esféricas e arredondadas combinadas com formas angulares e retas. Já em *Docinho*, a representação dos cabelos se dá por uma extensa área geométrica elaborada por rupturas e descontinuidades sugerindo a leitura de que se trata de cabelos curtos, angulares, escuros (ou castanhos), levando à percepção de cabelos ativos ou rebeldes. As características assim manifestas podem sugerir a leitura de que as formas arredondadas, culturalmente associadas a representações de emoção e do feminino estão em oposição às formas angulares e retas, percebidas como figuras de racionalidade e do masculino. As formas arredondadas encontradas nos cabelos de *Lindinha* sugerem uma certa delicadeza em relação a *Docinho*, cujos cabelos sugerem uma certa agressividade. Já em *Florzinha* encontram-se um conjunto de formas *redondo-angulares* sugerindo a presença da deli-



cadeza de *Lindinha* em equilíbrio com a agressividade de *Docinho*. Entretanto, o conjunto das formas no topo da área frontal do cabelo – e que sugere a leitura de um laço de fita – assim posicionado em *Florzinha*, também pode sugerir a leitura de “estar coroada”, com um “manto” posterior formado pela extensão longitudinal de seus cabelo, levando ao conteúdo da “majestade”, “daquela que lidera” a relação de três entre as personagens. Nesse sentido, têm-se uma continuidade que aponta em uma extremidade *Lindinha* como *interioridade* e *sensibilidade*, conduzindo ao conteúdo da *feminilidade* e *liderança* em *Florzinha*, e na outra extremidade, *exterioridade* e *força*, conduzindo ao conteúdo de uma porção *masculina* em *Docinho*:

CABELOS		
LINDINHA	FLORZINHA	DOCINHO
<i>arredondados</i>	<i>redondo-angulares</i>	<i>angulares</i>
<i>semi-longos</i>	<i>longos</i>	<i>curtos</i>
<i>passivos</i>	<i>passivos</i>	<i>rebeldes</i>
<i>interioridade</i>	<i>interior e exterior</i>	<i>exterioridade</i>
<i>claros</i>	<i>meio tom</i>	<i>escuras</i>
FRAGILIDADE	EQUILÍBRIO	FORÇA
Sensibilidade		Racionalidade

Pressupondo-se que se trata de personagens (e bonecas) de ação, dada a referência do enredo narrativo, não se pode deixar de observar que, ao contrário de outros personagens de ação – que em sua maioria são representações do gênero *He-man*, *She-Ha* ou mais atualmente *MaxStill* – *Lindinha*, *Florzinha* e *Docinho* não apresentam a figurativização de músculos salientes. São esguias, pequenas se comparadas a outras representações e aparentemente frágeis já que não oferecem nenhum tipo de apoio para a sustentação da porção inferior/vertical em função da desproporção geométrica das partes. Desta forma, as bonecas não ficam em pé sozinhas solicitando sempre um suporte para auxiliá-las, levando a perceber que as características dos superpoderes, que as permitem saltar “*mais alto que um prédio*”, enxergar através de paredes e obstáculos, congelar superfícies, objetos e organismos vivos; socar e chutar o inimigo até nocauteá-lo, só estão manifestas no desenho animado e não fisicamente nas personagens, convocando o espectador a *completá-las* imaginariamente. Ou seja,

elas só são heroínas no desenho animado, pois suas características físicas não sugerem a presença de poderes sobre-humanos, a não ser nos olhos grandes predominantes na área geométrica superior, formados por quatro círculos concêntricos. O primeiro círculo abriga internamente todos os outros em um tom contínuo de branco. O segundo, diametralmente menor, deixa revelar um tom cromático, também contínuo, entretanto diferente para cada personagem: azul em *Lindinha*, rosa em *Florzinha* e verde em *Docinho*. O terceiro círculo é preenchido por preto e o quarto, de branco, representando a pupila dos olhos, a partir do qual se pode perceber o foco do olhar das personagens.

Ausência de nariz, presença de uma boca identificada por um traço em forma de semi-círculo (em formato de “U”) justificando apenas a presença de um lugar “por onde sai o som” e conduzindo à leitura de uma ordem hierárquica dos sentidos na qual “ver” tem maior valor na representação plástica do que o “falar”, constituído pela presença de uma pequena área e está em grau de superioridade ao “ouvir” já que não há manifestação plástica desse órgão dos sentidos. Desta maneira, também as expressões emocionais são favorecidas pelo olhar na porção geométrica superior – e está em um valor de superioridade em relação às ações (porção inferior das manifestações plásticas), seja pelo tamanho dos olhos ou pela localização da área geométrica ocupada.

Reiteradamente, são as diferentes posições assumidas pelos olhos que sugerem modificações totais nas expressões das personagens, conduzindo o enunciatário à leitura de mudanças de *estados* passionais. Percebe-se que, ao alterarem (as personagens) a direção do círculo branco e central que constituem o ponto pupilar dos olhos, tanto no desenho animado como através de alguns mecanismos encontrados nas bonecas, oferecem expressões que podem estar associadas à alegria e à tristeza, raiva e amor, compaixão, medo e coragem. Nesse sentido, a importância dos olhos apresenta-se plasticamente evidenciada sugerindo o predomínio das manifestações visuais provocando *mudanças totais* nas *expressões* das personagens e prevalecendo-se sobre as ações corporais das lutas, gestos e poses.

Nota-se, ainda, que a porção geométrica pupilar leva o enunciatário à percepção de uma inversão de representação. Enquanto em sua maioria as representações da pupila dos olhos “copiam” de uma certa maneira a pupila humana de forma circular, diâmetro pequeno, preto e central; nas personagens a pupila é branca e grande.



Fig.3 – Bonecas “As Meninas Superpoderosas” (plástico). Coleção particular.

Como se sabe, a pupila tem a função de receber a luz do exterior para o interior. Nas personagens, essa luz parece ser projetada do interior das personagens para o mundo exterior, de dentro para fora, conotando impressões que beiram a significação de “estarem sempre ligadas”, “alertas”, “vendo tudo com clareza” caracterizando a manifestação de um *estado permanente de vigília das heroínas*.

Além disso, na ordem de leitura visual dos formantes plásticos, as personagens incitam o enunciatório a *ver primeiro os olhos* em função do alto contraste preto/branco. Este parece ser o principal traço distintivo das *Meninas Superpoderosas* conhecidas na trama narrativa como “aberrações de olhos grandes” (*freaky bug-eyed*). As personagens estabelecem o primeiro contato com o enunciatório infantil, através do olhar, e a partir desse momento tem-se a oportunidade de uma nova forma de comunicação, a comunicação não-verbal. Por conseqüência favorecem *ler primeiro* as manifestações emocionais das personagens que se fazem representantes das experiências passionais do homem. Esta atração pelo contato visual *olho-no-olho* faz das personagens “reais” e diretamente conscientes da presença de outro ser humano, a criança enunciatória, dotada também de consciência e de intenções próprias.

A representação dos olhos como objeto de comunicação através de uma linguagem corporal nas *Meninas Superpoderosas* pode revelar uma influência, ainda que indireta, dos desenhos japoneses conhecidos como *mangás*. Neles, o predomínio dos olhos grandes e iluminados é acentuado pelos traços exagerados e cores em tons variáveis e gradativos. Caricaturas que favorecem, sobretudo, a leitura dos *estados de alma* das personagens. Nesse sentido, por exemplo, observa-se na boneca *Docinho*, em um primeiro momento, um olhar calmo e sereno “olhando para a criança que brinca”. Quando se dá a mudança do olhar, por um mecanismo próprio da boneca, esta passa a expressar (*a new expression in her eyes*⁴), pelo traço reto e de sentido descendente sobre os olhos, uma alteração físico-emocional que pode sugerir *raiva e agressividade* reforçando sua personalidade *explosiva, inconstante* e os valores *de auto-suficiência* evidentes na narrativa do desenho animado.

Na boneca *Florzinha*, em um primeiro momento, ela “olha para a criança que brinca”, possibilitando, pelo mesmo mecanismo, a alteração do foco visual para um dos lados apenas (lado direito de quem segura o brinquedo) sugerindo um “estado” *pensativo e desconfiado*, reforçando sua personalidade *intelectual e autoconfiante*.

4. Mensagem encontrada na embalagem do brinquedo.

Por sua vez, a boneca *Lindinha* incide seu olhar “para a criança que brinca” oferecendo uma mudança de foco no sentido esquerdo e “para cima”.

O traço retilíneo e ascendente que se forma no canto exterior dos olhos sugere um “estado” *acolhedor, altruísta, meigo* reforçando sua personalidade *frágil e sensível*.

As personagens não denotam também a sexualidade própria de representações como *Barbie e Witch*, caracterizadas pela existência de traços curvos e formas cilíndricas nos seios, cintura, pigmentação na boca e nos olhos revelando que estão de maquiagem, de vestimentas curtas e de acessórios como brincos, colares, bolsas e sapatos de salto. *Lindinha, Florzinha e Docinho* originariamente são representadas por traços simples, sem detalhes e podem estar figurativizando a presença de uma linguagem que se dirige não exclusivamente mas sobretudo ao público espectador, ou seja, de uma linguagem que se dirige, pela mediação do traço e das formas, ao público infantil. Já nas vestimentas, configuradas por uma forma-trapézio, de traços retos e contínuos, sem detalhes e de tom único. O caráter de simplicidade da forma-vestido que se apresenta como uma representação intertextual capaz de citar personagens como, por exemplo, *Mônica e/ou Luluzinha*, pode conduzir o enunciatário ao conteúdo da infância, ainda que imaginária, pertinente ao gênero feminino. Mostra-se como uma vestimenta de lazer, mas que na narrativa é utilizada para “salvar o dia”, missão rotineira das personagens no desenho animado. Entretanto, trocam de roupas “para dormir e brincar”, trazendo para os brinquedos roupas e acessórios para vestir e enfeitar as bonecas incitando, nas caixas das embalagens, um universo de moda e aventura como cenário para as brincadeiras (*action to fashion*). Ainda pela mediação do traço, o predomínio do tamanho da cabeça redonda em relação ao corpo, a presença dos olhos representados por círculos fechados grandes, corpo retangular, braços e pernas constituídas por linhas simples, retas, e deslocadas junto à cabeça, podem ser manifestações também associadas a uma linguagem que se dirige ao público infantil, se comparadas a representações do esquema corporal de crianças por volta dos quatro anos de idade e podem estabelecer relações com as expressões gráficas das personagens.

Nessa linguagem do traço, a forma geométrica do desenho da criança – e que traduz sua experiência sensorial em relação ao seu próprio corpo – cria possivelmente um discurso inteligível de reconhecimento e verossimilhança das personagens, ou seja, uma apro-



ximação sensível na busca por uma igualdade imaginária já que “a criança projeta no desenho o seu esquema corporal, deseja ver a sua própria imagem refletida no espelho do papel (...) índice de uma realidade psíquica não imediatamente acessível, exibindo uma atividade profunda do inconsciente.” (Derdyk, 1994, p.51).

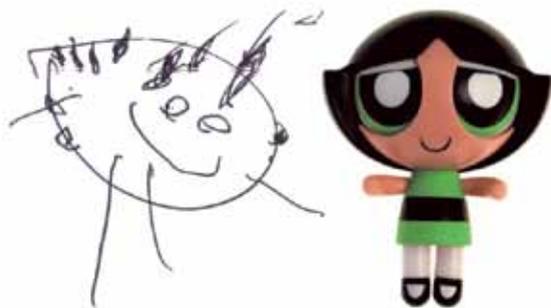


Figura 4. Desenho corporal de criança (4 anos). Fornecido por Escola de Educação Infantil Tustu, Curitiba, Paraná, 2006.

Dessa maneira, enunciadas por uma forma conhecida pela criança, as personagens adquirem uma existência imaginária: “a personagem tem uma alma quando a sua representação é antropomórfica”. (Brougère, 2004, p.75) levando o enunciatário infantil a perder de vista que o “jogo” é proposto por um desenho animado conduzindo-o à ilusão de que as personagens “realmente existem”.

Se por um lado são delicadas, subjetivas, expressivas e estáticas na porção superior, são também um pouco ágeis e cinéticas na porção inferior. Ou seja, apresentam na parte superior a manifestação de marcas da *feminilidade*, seja pelas expressões dos olhos, pela representação dos cabelos, pela área geométrica ocupada; e na parte inferior, uma porção *masculina* que se manifesta tanto na narrativa através dos *superpoderes* quanto fisicamente sugerindo movimentos, porém contidos, nas articulações. Assim *feminino* e *masculino* assumem um percurso de existência nas personagens transitando geometricamente nas porções superior/inferior e imaginariamente na ficção televisiva.

A cor: dimensão cromática

Uma outra dimensão plástica passível de ser investigada nas personagens *Meninas Superpoderosas* e reiterada nos brinquedos-personagem trata da categoria dos significantes cromáticos. Segundo

Oliveira (2004) “as formas-cores agem como codificadoras de mundos; são em si mesmas uma linguagem autônoma e é a sensibilidade para apreendê-las e um desenvolvimento do modo de olhar que possibilitam o reconhecimento de seus efeitos de sentido” (*id. ibid.*, p. 119). Conseqüentemente, pode-se afirmar que a experiência humana com a cor é uma construção de sentido contextualizada, pois está em relação com as significações culturais de aplicação e uso, ou seja, a cor está em relação a simbolismos construídos culturalmente solicitando atualização efetiva da percepção.

A utilização simbólica da cor cumpre as funções de distinção dos objetos do mundo e de poder de expressão, justificando seu caráter comunicativo, instigando que a idéia de cor também depende da definição dada pela área de sua aplicação, ao mesmo tempo em que “provoca uma vibração psíquica e seu efeito físico superficial é apenas, em suma, o caminho que lhe serve para atingir a alma”. (Kandinsky, citado por Guimarães, 2004, p. 14). O que se propõe, sobretudo, trata da análise dos princípios cromáticos das personagens *Lindinha*, *Docinho* e *Florzinha* a partir das conjunções culturais definidas pela relação entre os princípios cromáticos cor/área aplicados e os possíveis efeitos das cores sobre o espectador, ou seja, os efeitos de sentidos e “estados de alma” provocados.

Dessa maneira, o uso da cor nas *Meninas Superpoderosas* pode revelar significações culturais contextualizadas pelo desenho animado que se organizam por sistemas de regras (ou códigos) constituídos pelos fatores biofísicos somados às características intrínsecas da cor, levando a conceitos como tranquilidade, agressividade, passionalidade, entre outros.

Lindinha, *Florzinha* e *Docinho*, além de seus traços e formas figurativas, são distinguidas também pela cor. *Lindinha* tem a predominância do amarelo aplicado a uma grande área representada pela cabeça, que pode ser entendida como a figurativização do cabelo. Traçando-se uma escala de referência para a desproporcionalidade da personagem, poder-se-ia dizer que *Lindinha* possui $\frac{2}{4}$ (dois quartos) de sua representação cromática em um matiz de amarelo. A qualidade ou valor de amarelo pode ser encontrado a partir da escala aditiva⁵ ou das cores-luz que, na natureza, formam-se a partir da decomposição da luz branca em um espectro de sete cores fundamentais correspondentes a sete comprimentos de ondas diferentes: vermelha, alaranjada, amarela, verde, azul, anil e violeta e como tons primários o vermelho, o azul e o verde:

5. Figura 20.



Consideramos tons primários as cores que não podem ser formadas pela soma de outras cores, e secundárias ou complementares, as cores formadas pelo equilíbrio óptico ou físico entre duas cores primárias, ou seja, cores formadas pela mistura de duas cores primárias em iguais quantidades ou iguais intensidades. (Guimarães, 2004, p. 66.

Assim obtêm-se as cores-luz secundárias cyan, magenta e amarelo pela mistura em igual intensidade das luzes azul e verde (cyan), das azuis e vermelhas (magenta) e das luzes verde e vermelha (amarelo). As três cores-luz primárias projetadas em igual intensidade reconstroem a luz branca qualificando-a como “a adição máxima de luminosidade” (*id. ibid.*, p. 67). Conseqüentemente, a ausência das cores-luz produz o preto “a subtração máxima de luminosidade”. Sabe-se que a partir do mundo natural encontram-se ainda a escala formada pela síntese subtrativa, ou cores-pigmento cujos matizes primários cyan, magenta e amarelo foram definidos pela indústria como as três cores básicas de impressão (Guimarães, 2004).

A utilização da análise das cores das personagens a partir da *síntese aditiva* ou *cores-luz*, deve-se ao fato de que as personagens surgem antes em uma forma-luz, na forma do espectro luminoso da televisão e define-se pela composição dos *pixels* – entendidos como unidades de composição da imagem em meios eletrônicos e digitais. As cores primárias dos *pixels* estão para as cores-luz em valor de igualdade. São definidas pelos matizes *Red*, *Green* e *Blue*, ou escala RGB. Dessa maneira, os brinquedos-personagem são fabricados a partir da referência às cores-luz do desenho animado, contexto no qual as significações cromáticas propõem-se a criar efeitos de sentido no espectador.

O segundo matiz predominante em *Lindinha* pode ser encontrado no conjunto dos formantes dos olhos acompanhando a porção circular externa à porção pupilar definida por círculos concêntricos, um preto e um branco. Trata-se da cor azul-claro, tom que se repete também no vestido da heroína. O preto também é aplicado à forma arredondada dos pés representando os sapatos “tipo boneca” e o branco, representando a meia-calça componente da vestimenta. A pele da personagem, que pode ser vista no rosto e nos braços despidos, está representada por um tom rosa-claro contínuo aproximando-se de um matiz naturalístico da pele humana que se caracteriza culturalmente como “branca”. No conjunto dos elementos cromáticos de *Lindinha* pode-se perceber, então, a predominância do amarelo e do azul, em iguais intensidades, criando uma identidade para a

personagem. A combinação cromática constituída pelos tons predominantes em relação ao contexto do desenho animado (forma da sua primeira aparição) é capaz de criar um efeito de sentido que pode ser percebido pelo espectador infantil como pureza, luminosidade e harmonia. A combinação cromática do azul e do amarelo, cores secundárias na escala aditiva, apresenta também equilíbrio na polaridade da temperatura percebida que por correspondência convoca o “quente” ou calor, na faixa amarelo-laranja-vermelho, e o “frio” na faixa verde-azul (Guimarães, 2004). Assim, dividindo-se o hemisfério das cores em superior para os tons quentes e inferior, para os tons frios, pode-se encontrar em posição ambígua a polaridade do amarelo-superior e do azul-inferior. Ou seja, um contraste entre amarelo-quente e azul-frio, dois tons que se complementam.

Dessa maneira, o enunciado cromático de *Lindinha* deixa perceber marcas de uma personalidade que em correspondência às significações contextualizadas na narrativa, mostra-se sensível, equilibrada, luminosa, harmoniosa e agradável. O amarelo, encontrado na escala tonal a um grau abaixo do vermelho, pode ser percebido como a cor que mais se associa à luz depois do branco e que antecipa o vermelho. A utilização simbólica do amarelo pode representar agilidade e luminosidade (a partir das características físicas da cor), e também pode convocar a frágil sensibilidade emocional da personagem *Lindinha*, que, em uma situação de “ação” contra as “forças do mal”, convoca a presença de suas irmãs, *Florzinha* (ou do vermelho), e *Docinho* (ou do verde) em igual complementaridade. Já o azul, aplicado aos olhos – lugar do primeiro ou principal contato visual com a personagem, e também ao vestido, simbolicamente pode convocar outras características da identidade de *Lindinha* (elementos de sua personalidade) em sensações associadas à passividade e à tranqüilidade (a partir das características físicas da cor), que, em oposição à agitação do amarelo, sugere que a personagem está em equilíbrio e harmonia, ou seja, as forças de atração e repulsão entre as cores azul e amarelo compensam-se mutuamente e a totalização da composição sugere pausa, ou repouso. Nesse contexto, em *Lindinha*, o equilíbrio visual pode sugerir no espectador um “estado” de estabilidade e distensão, apesar de carregar consigo toda a energia do amarelo e das relações entre seus elementos.

Em *Florzinha*, assim como em *Docinho*, a utilização da aplicação cromática de preto, branco e rosa-claro (na figurativização da pele) são reiteradas, no entanto em *Florzinha* a predominância



dos matizes encontra-se na faixa tonal amarelo-vermelho da escala aditiva. O cabelo está representado pelo tom alaranjado e os olhos e o vestido, pelo tom rosa em um valor intenso quase próximo ao vermelho. Na divisão bipolar do hemisfério das cores (quente-frio), *Florzinha* encontra-se na porção mais superior, formada pela agitação das partículas físicas dos tons quentes. A predominância de dois matizes próximos, laranja-rosa, deixa perceber pouco contraste e definição cromática, levando o enunciário à leitura de um tom único percebido, o vermelho. Isso se deve ao valor cromático do laranja, que, na escala tonal, forma-se pela intermediação dos tons vermelho e amarelo. Já o rosa, sugere uma breve suavização do vermelho, por sua intermediação ao branco. Nesse contexto, *Florzinha* é formada por significantes cromáticos intermediários, de grande agitação física e luminosidade, sugerindo calor, intensidade, dinamismo e pouco contraste. Os matizes aplicados à personagem e contextualizados pelo desenho animado simbolicamente podem revelar valores percebidos de identidade, associando *Florzinha* à liderança, à intermediação de conflitos entre suas “irmãs” e à coragem para a ação. Além disso, o laranja, tom aplicado a maior área geométrica, apresenta predominância cromática de extrema força suportando uma atenuação ascendente, tornando-se suave e feminino no rosa. Conseqüentemente, a personagem pode ser distinguida também pela atenuidade de sua “força guerreira” e “espírito de liderança” a partir de suas características femininas sugeridas pelo tom rosa intenso que, apesar de simbolizar possivelmente vaidade e forte personalidade emocional, não deixa revelar a delicadeza e a sensibilidade sugerida pelos tons mais claros. Nesse contexto, o par cromático de *Florzinha* (laranja e rosa) pode oferecer ao espectador um efeito de sentido capaz de provocar um “estado” de excitação e euforia que, por um lado, se evidencia nos valores físicos da cor (excesso de vibração) e, por outro, associa-se às características de personalidade da personagem propostas no contexto do desenho animado.

Já em *Docinho*, pode-se perceber a presença do preto, em tom contínuo, em grande proporção da cabeça, figurativizando os cabelos e o matiz de verde; também em tom contínuo, aplicado aos olhos e vestidos. A aplicação de um tom único da escala aditiva pode sugerir na forma plástico-cromática da personagem marcas de uma característica bem definida de personalidade que se associa às qualidades de valor do matiz presente. O verde, que na escala tonal aproxima-se do hemisfério inferior sugerindo uma sensação associativa de “frio”

constitui-se por um matiz puro, sem misturas, levando-o ao conceito de tom primário. O preto, que na escala aditiva forma-se pela ausência total de luz, associado ao verde no par cromático da personagem, forma um conjunto percebido “pesado” sugerido pelo excesso de contraste e pela falta de harmonia. O efeito de sentido provocado por *Docinho* sugere a presença da escuridão que, contextualizada pelas ações das personagens no desenho animado, pode simbolizar, entre as irmãs, aquela que se encanta pelos perigos, mistérios e que age com agressividade reiterando as características de personalidade da heroína que se mostra de estilo rebelde, arisca, corajosa e auto-suficiente. *Docinho*, em comparação às suas irmãs *Lindinha* e *Florzinha* (formadas por pares combinados suaves e quentes), parece sugerir um “estado” de tensão e suspense no espectador, que se antecede às ações das personagens, capaz de evidenciar características culturalmente propostas para a personalidade masculina. Nesse contexto, *Docinho* figurativiza, no papel de sua personagem, aquela que se identifica pela busca de aventura, de desafio e de ação.

Figura 5. Bonecas “As Meninas Superpoderosas” (plástico). Coleção particular. Estudo Cromático.



Além das características cromáticas imanentes em cada personagem, o conjunto formado pelas três heroínas também deixa perceber marcas de uma identidade *Superpoderosa*. Basicamente, *Lindinha*, *Florzinha* e *Docinho* são identificadas pelo espectador infantil através dos matizes azul, rosa e verde. O conjunto desses matizes, constituído a partir dos tons percebidos pela criança, pode ser associado ao conjunto dos tons primários dos *pixels* da televisão, a partir das cores primárias da escala R (red), G (green), B (blue). Como unidades eletrônicas, os *pixels* possuem a função de formar “todas as cores” no *écran* do aparelho, partindo-se da alta luminosidade (branco) à ausência de luz (preto), equiparando-se à escala aditiva das cores-luz.



Por analogia, *Lindinha*, *Florzinha* e *Docinho* também se constituem em unidades, porém heróicas, no desenho animado agindo “sempre juntas” para “salvar a cidade” das “forças do mal”. A unidade que as constitui pode ser percebida e reiterada, além da trama narrativa, a partir das representações cromáticas nas assinaturas visuais encontrada nos produtos e brinquedos que levam a marca *Meninas Superpoderosas*. Fundamentalmente, a percepção cromática que as distingue (e é percebida pela criança) parte da representação de formas coloridas, fazendo fundo às figuras geométricas das personagens. Assim, a figura de *Lindinha* é acompanhada por um fundo predominantemente azul (*Blue*) no mesmo matiz que caracteriza sua personagem. Respectivamente, *Florzinha* é representada pelo rosa (*Red*) e *Docinho* pelo verde (*Green*).

Nas representações visuais em que as personagens não aparecem – constituídas apenas por letras – há o predomínio de três diferentes tons de rosa, principalmente identificando as caixas dos brinquedos: púrpura, malva e rosa-claro. Contextualizados pela narrativa, a partir das características emocionais das personagens, e também intertextualmente pelas aplicações culturais contemporâneas, as variações do rosa-pink podem revelar, por comparação, três tipos de feminilidade. Além das identificações de gênero, no tom mais claro podem-se encontrar significantes indicativos de inocência, vida familiar e delicadeza. No malva, ou rosa intermediário, uma feminilidade mais marcante, decidida e que desperta para a sexualidade. Já no púrpura, ou rosa escuro, pode-se encontrar, por sua vez, uma feminilidade misteriosa, indicativa das aventuras associadas à adolescência. Reiteradamente, essas características também podem ser identificadas nas personalidades imanentes das personagens: o rosa claro como índice de *Lindinha*, a personalidade mais frágil e comovente; o rosa-malva como índice de *Florzinha*, a personalidade mais marcante e decidida; e o rosa-púrpura em *Docinho*, a mais agressiva e imprevisível personalidade feminina.



Figura 6. Assinatura de “As Meninas Superpoderosas”. Disponível em www.cartoonnetwork.com.br. Acesso em abril de 2009.



Figura 7. Assinatura de “As Meninas Superpoderosas”. Disponível em www.cartoonnetwork.com.br. Acesso em abril de 2009.

O que se deixa perceber, no nível fundamental do conjunto cromático das personagens, parece ser uma estrutura isotópica capaz de convocar a presença dos meios eletrônicos na infância contemporânea. *Pixels* e cores se integram nos personagens do desenho animado e nos brinquedos-personagem a que dão origem enfatizando que se trata de figuras de ação advindas antes do meio eletrônico, artificial e simulado da televisão do que das formas naturalísticas encontradas no mundo “vividó” pela criança. Assim, crianças e adultos se encantam com personagens que magicamente “saem” da televisão e passam a fazer parte de suas vidas como ícones de um universo de imagens.

As relações sensoriais: dimensão matérica.

Nas manifestações originais em plástico, borracha e pelúcia das bonecas das personagens de *As Meninas Superpoderosas* não existe a presença de mecanismos eletrônicos. Totalmente analógicas, solicitam a participação tátil da criança que, em sua maioria e dada a proporção das bonecas (não ultrapassam de dez centímetros de altura) apóiam-nas na palma da mão pela parte superior (pela cabeça) e as manipulam com os dedos.

As bonecas elaboradas em material plástico e rígido não se apóiam sozinhas verticalmente, solicitando sempre a presença de um aparador (seja a criança que brinca ou um suporte fixo de encaixe). Oferecem como acessórios roupas do mesmo material (de plástico rígido) conformadas em uma peça única. Essas roupas apresentam-se para a criança enunciatória como “peças”, sugerindo-se como brincadeira, também nas inscrições das caixas de embalagens, um jogo de encaixe e transformação - dado o mecanismo na parte posterior da “cabeça” que, acionado mecanicamente, muda a expressão das personagens:

Help Bubbles transform from action to fashion. Snap the included fashion outfit over your Powerpuff Girl's superhero dress. Then roll the button on the back of her head, either up or down, to see a new expression in her eyes.

Ajude Lindinha a se transformar da luta para a moda. Encaixe a moderna roupa de descanso sob a roupa de super-heroína da sua Superpoderosa. Depois gire o botão atrás da cabeça dela, para cima ou para baixo, para ver uma novo expressão nos olhos dela.



Encaixar e transformar parecem ser as funções lúdicas despertadas por essa manifestação que, comparada a outros materiais, como a borracha e a pelúcia, mostra-se artificial, fria, rígida e insegura ao tato, estimulando pouca proximidade e intimidade da criança ao brincar.

Nas bonecas de borracha e cabelos cinéticos, as roupas são elaboradas em tecido, com fechamento em velcro, em peças separadas: *shorts*, saias, blusas. A criança que brinca é incentivada, também pelas inscrições nas embalagens, a vestir a boneca, pentear seus cabelos, aplicar acessórios:

- Brush my hair!

- Give Blossom a new hairstyle and dress her in one of the two outfits and she's ready to hit the town.

Escove meu cabelo!

Dê a Florzinha um novo estilo de cabelo e de vestir com uma das duas roupas de passear e ela estará pronta para o sucesso na cidade.



Pequenas no tamanho (sete centímetros em média) e de material mais “quente”, macio e natural ao tato (convoca a lembrança da maciez da pele humana) tanto no corpo da boneca (de borracha) quanto nos cabelos (em fios de *nylon*) do que o plástico rígido e “frio” da primeira manifestação, a manipulação nessas bonecas se

Figura 8. Bonecas “As Meninas *Superpoderosas*” – modelo borracha e cabelos cinéticos. Coleção Particular. Guliver.

torna mais intensa, diversificada e duradoura, permitindo combinações diferentes dos acessórios ao inaugurar um *jogo* do “vestir” no qual “*deixá-las na moda*” parece ser o *desafio* da brincadeira. Nessa manifestação, as bonecas de borracha são acompanhadas de uma pequena base de plástico rígido em formato “coração”, na qual são encaixadas pela parte inferior dando-lhes apoio para ficarem em pé. Como se pudessem, depois de “transformadas” pela imaginação da criança ao brincar de combinar as peças de roupas, ficar expostas para serem vistas, como pequenas manequins em uma vitrina.

A terceira manifestação das bonecas, entre as mais comuns encontradas nas lojas de brinquedo no Brasil, é aquela que se apresenta em tecido. Com aproximadamente trinta centímetros de altura, são grandes se comparadas a outras representações, e costuradas em tecido artificialmente peluciado, permitindo que a criança a manipule apoiando-a pelo corpo (e não mais pela cabeça).

Figura 9. Bonecas “*As Meninas Superpoderosas*” – modelo pelúcia. Coleção Particular. Mattel.





O tamanho, além de oferecer mais segurança, entra em conformidade com o material capaz de despertar um sentido mais agradável do que a borracha pela maciez do tecido. Nesse sentido, tamanho e maciez incentivam a criança a relações afetivas de grande intimidade e aproximação: na brincadeira, podem se manifestar como um abraço, um carinho, um beijo, um “dormir com a boneca”. A função lúdica que compreende esta manifestação parece convocar imaginariamente a presença da personagem como companheira e amiga da criança espectadora: “*As meninas mais valentes e adoráveis da TV agora vão brincar com você!*”⁶⁷.

A relação de proximidade também se reitera no formato da embalagem que acolhe a boneca. De papelão em formato retangular-vertical e plástico transparente na área frontal, a estrutura em conjunto com as cores e os detalhes impressos, lembra o formato de um prédio com janelas, referenciando duplamente, por um lado, o cenário da ficção, e por outro, o cotidiano moderno das crianças urbanas – ou espectadoras.

Nesse sentido, as três representações originais das bonecas das personagens *Lindinha*, *Florzinha* e *Docinho*, em plástico, borracha e pelúcia, inauguram manifestações sensoriais nos brinquedos que podem assim ser configuradas:

6. Inscrição da caixa da embalagem.

RELAÇÕES SENSORIAIS		
PLÁSTICO	BORRACHA	PELÚCIA
<i>rígido</i>		<i>macio</i>
<i>artificial</i>		<i>natural</i>
<i>frio</i>		<i>quente</i>
<i>frágil</i>		<i>forte</i>
<i>desagradável</i>		<i>agradável</i>
<i>racionalidade</i>		<i>sensibilidade</i>
<i>exterioridade</i>		<i>interioridade</i>
JOGO		AFETO

Levando em conta outro aspecto, as funções que parecem prevalecer nas bonecas configuram-se prioritariamente como *de representação*, por um lado, dada a existência de um desenho animado, de uma realidade ficcional que serve como referência para o *design* dos brinquedos; e *de imitação*, pois a trama ficcional tenta, por outro lado, copiar

o cotidiano do enunciatário introduzindo elementos de sua cotidianidade nos brinquedos como os cenários nas caixas das embalagens (na praia, no parque, no quarto de dormir, na cidade), os animais de estimação que acompanham algumas bonecas, da moda contemporânea nas roupas para “vestir”. Nesse intuito, uma hierarquia de sentidos faz prevalecer a visão (na forma do desenho animado) sobre o tato (na forma da boneca personagem) convocando o imaginário da criança, ao brincar, a estabelecer um *ir e vir* entre *ficção e realidade*. Ou seja, entre a fantasia proposta pela narrativa (no desenho animado) e a “realidade” concreta da imagem (na boneca) nos diferentes estímulos materiais provocados, situando o espectador infantil como um mediador, há um elo *entre* ficção e brinquedo: só a ele cabe “apropriar-se do sentido dado” ao personagem na representação que dele se faz no brinquedo.

Do conjunto de objetos que levam a assinatura *As Meninas Superpoderosas*, recentemente pôde ser observado o surgimento de materiais escolares, papéis de carta, diários, rádios CD, *walkman*, com uma “nova forma das personagens”.

Figura 10. Representação em papel de carta. Coleção particular. *Cartoon Network*.



De traços mais finos, contrastes cromáticos atenuados e proporção geométrica regular, as novas *Superpoderosas* deixam perceber que o enunciatário infantil cresceu, está com aproximadamente nove anos de idade, revelando que durante estes dez anos de convivência com a *imagem* das personagens (desde 2001, data da primeira aparição em televisão de canais por assinatura), elas também cresceram e acompanham agora os objetos-brinquedos de seu antigo e fiel público-alvo. Estes objetos, que atualmente fazem parte da intimidade da



infância, preencham, por fim, o percurso dos objetos originados pela série revelando, sobretudo, que uma imagem possui a competência de fazer parte da vida imaginária e da vida real das crianças, participando de brincadeiras na materialidade de uma boneca e da vida prática, na materialidade dos objetos de uso.

Considerações finais

Com mais de dois milhões de domicílios-assinantes do canal *Cartoon Network*⁷, o desenho animado *As Meninas Superpoderosas* passou a ser referência de uma classe privilegiada da sociedade que se impôs como eixo temporal de uma fase superficial e prestigiosa da elite infantil. De uma classe inscrita em um jogo mais amplo no qual “jamais se consome um objeto por ele mesmo ou por seu valor de uso, mas em razão de seu valor de troca signo, isto é, em razão do prestígio, do status, da posição social que confere”. (Lipovetsky, 2003, p. 171). De um jogo no qual, por meio da imagem, as crianças passam a participar da existência serial dos brinquedos transformando-se em receptores também seriados.

Além da incorporação do “lugar” do masculino na narrativa, elas são também vaidosas, preocupadas com a aparência, delicadas, sensíveis e altruístas, remetendo-se a um híbrido de personalidade masculino-feminina. Onipotentes, elas transmitem a sensação de serem mais fortes e potentes que o próprio corpo: superforça, supersalto, visão além do alcance humano.

Desproporcionais na forma física, intensas nas manifestações cromáticas, as personagens exibem uma imagem especular: uma criança imaginada, ficcional, sobre a qual se projetam as expectativas dos adultos. De uma infância que, por isso, requer cuidados específicos de lazer, segurança, saúde, educação; e de um adulto que não cuida apenas, mas que se torna refém dessa criança assim atribuída de “superpoderes”.

Se antigas reflexões sobre o brinquedo repousavam sobre conhecimentos do campo da psico-aprendizagem ou da sócio-antropologia, ele se propõe nessa investigação como um objeto de potencialidade comunicativa atualizando a reflexão necessária, examinando novos contornos delineados entre a criança e a sociedade.

Ainda que seja substantivo, como objeto que se manipula e com o qual se interage, ou tornado verbo, como ato de brincar, o

7. Fonte: PTS 94 Dezembro 2004. Departamento de Pesquisa da TBSI/ Distribuição Outubro 2004.

brinquedo constitui-se como um *meio superpoderoso*, um suporte de mensagens culturalmente entendidas como representando uma possibilidade analítica a partir da qual se pode compreender a produção cultural dos diferentes momentos que compõem a trajetória humana e, conseqüentemente, de que tipo de identidade se trata de constituir.

Que tipo de identidade, portanto, os brinquedos-personagem tratam de constituir? Seja talvez a identidade de uma infância permeada de experiências simuladas em suportes midiáticos. Ou então, a identidade de uma infância que se rende à lógica do consumo, do sistema de classes e do efêmero. Mas, sobretudo, a identidade de um homem que pode buscar no herói de sua infância a sua própria história.

Afinal, “*para todo homem existe uma imagem que faz o mundo todo parar. Para quantos essa imagem não está em uma caixa de brinquedos?*” (Benjamin, 2002).

- LACAN, J. 1998. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- LANDOWSKI, E.; OLIVEIRA, A.C. (Eds.). 1995. *Do inteligível ao sensível. Em torno da obra de Algirdas Julien Greimas*. São Paulo: EDUC,
- LARAIRA, R. 1995. *Cultura. Um conceito antropológico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar,
- LEBOVICI, S. 1985. *Significado e função do brinquedo na criança*. Porto Alegre: Artes Médicas.
- MEREDIEU, F. 1995. *O desenho infantil*. São Paulo: Cultrix.
- MORIN, E. 2002. *O Espírito do Tempo*. Vol. 1 e 2. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- OLIVEIRA, A. C. (org.). 2004. *Semiótica plástica*. São Paulo: Hacker Editores.
- OLIVEIRA, V. B. 1996. *O símbolo e o brinquedo*. São Paulo: Vozes.
- PIETROFORTE, A.V. 2004. *Semiótica visual. Os percursos do olhar*. São Paulo: Contexto.
- POSTMAN, N. 1999. *O desaparecimento da infância*. Rio de Janeiro: Graphia.
- STEINBERG, S.R.; KINCHELOE, J.L. 2001. *Cultura infantil. A construção corporativa da infância*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira,
- SUTTON-SMITH, B. 1986. *Toys as Culture*. Nova York: Gardner.
- THE POWERPUFF GIRLS. THE MOVIE. 2002. Craig McCracken: Cartoon Network Production: Warner Bros. DVD (74 min.): son., digital color.
- AS MENINAS SUPERPODEROSAS. Disponível em: http://www.cartoonnetwork.com.br/tv_shows/ppg/index.htm. Acesso em 22/08/2005.
- THE POWERPUFF GIRLS – THE MOVIE. A Cartoon Network Production. Criado e dirigido por Craig McCracken. Waner Bros: 2004.





Carri e Murat: Memória, política e representação

Miguel Pereira

PUC-Rio



Resumo

A partir da análise dos filmes *Quase dois irmãos*, de Lúcia Murat, e *Los rubios*, de Albertina Carri, discute-se o lugar da memória e suas representações através de personagens e cenários políticos contemporâneos. Interessam, especialmente, as questões relativas ao papel da memória no que diz respeito às relações entre militantes políticos dos anos 1970, o poder político e a configuração da sociedade atual.

Palavras-chave

Cinema Latino-americano, Memória, Documentário,
Cinema político

Abstract

From the analysis of the films “Almost two brothers” (original title “*Quase dois irmãos*”), by Lucia Murat, and “*Los rubios*” (same original title), by Albertina Carri, it is examined memory’s place and its representations through characters and contemporary political scenarios. It is specially important the questions related to memory role regarding the relationships between 1970’s political activists, political power and configurations of modern society.

Key-words

Latin-American cinema, Memory, Documentary, Political movie.

Introdução

Filmes latino-americanos recentes têm se debruçado sobre questões relacionadas com o universo da política enquanto representação da vida social. Em muitos casos, os temas abordados referem-se a fatos relacionados com os anos de chumbo em nosso continente. Neste texto, interessa-me, especialmente, investigar os lugares da memória, parafraseando o livro de Pierre Nora, que podem ser identificados em dois desses filmes, o brasileiro *Quase dois irmãos*, de Lúcia Murat, e, o argentino *Los rubios*, de Albertina Carri. Por coincidência, são dirigidos por mulheres que, no entanto, pertencem a gerações diferentes. Lúcia Murat foi militante política, no Brasil, durante os anos 1960 e 1970, sendo, inclusive, presa e torturada, enquanto que Albertina Carri era ainda criança, quando, aos três anos de idade, seus pais foram presos e assassinados sob tortura durante a ditadura militar argentina.

Seus filmes também se distinguem não apenas pelas abordagens diferenciadas em relação à linguagem e gênero, mas também no que tange às experiências narradas. Se Lúcia Murat, embora de uma forma assimétrica, busca, no passado, uma relação com o presente, Albertina Carri faz do documentário presente uma investigação sobre o passado vivido por seus pais e sua família.

Quase dois irmãos passa por três momentos diferentes da representação política em nossa sociedade. Nele, a cineasta representa os finais dos 50 e inícios dos 60 num contexto que pode ser definido como o entre-lugar do movimento cepecista e da relação idealizada entre a favela e o asfalto. Os anos 70 são o espaço da repressão aos

taram suas atividades na interconexão entre diferentes suportes e linguagens destinados a refigurar a perda, ou a tornar presente, diante da comunidade, as conseqüências inextinguíveis da violência do passado” (Almado, 2004: 180)

Assim, a violência política aparece de formas diferentes em ambos os filmes. Mas, no filme de Lúcia Murat essa questão está também associada a outros temas, até por seu filme ser uma ficção. Na verdade, o episódio contemporâneo, que mostra a nova forma de relacionamento entre favela e asfalto, é o gerador do raciocínio narrativo do filme. Embora não se possa estabelecer uma relação de causalidade entre o passado e o presente, essa parece ser a sua tese.

Binarismo narrativo

Mas, no filme de Lúcia Murat encontra-se também essa mistura de elementos. Na simbologia do tempo passado está o próprio motivo do filme explicitado logo na sua abertura, através do texto:

“Nos anos 70, durante a ditadura militar, presos políticos e presos comuns acusados de assalto a banco, estavam submetidos à Lei de Segurança Nacional. Cumpriam pena nos mesmos presídios. Este filme se inspira no encontro desses dois mundos”.

Esta última frase enseja o mote principal do filme, expresso num texto reflexivo de Miguel, personagem do militante político, que, em off, diz: “Temos todos duas vidas, uma a que sonhamos e outra a que vivemos”. Este tom afirmativo é, no entanto, precedido pela história de Cinderela, narrada a Miguel por sua mãe nas primeiras imagens do filme. Portanto, um terreno ficcional e simbólico. Em oposição a Miguel, o menino do morro, Jorginho, seu amigo de infância, adulto transforma-se no chefe do tráfico numa favela do Rio de Janeiro.

A narrativa se desenvolve assim numa estrutura binária. É também importante dizer que *Quase dois irmãos* contempla aspectos biográficos de gerações bastante específicas que estão condensadas em alguns dos personagens centrais. A estrutura binária não apenas contempla as diferenças como as acentua. No cárcere, por exemplo, mesmo entre os presos políticos, são evidentes as facções de origem, como os trostkistas em relação aos outros, para não falar das diferen-

na tela, ficam como marcas na mente e na memória dos espectadores, evitando ambigüidades, confusão e interpretações errôneas dos episódios narrados. Logo no início, por exemplo, aparece o letrado “1957 – Favela de Santa Marta”, sob a imagem de uma cena do compositor de samba cantando. Um pouco mais adiante, “2004 – Presídio de segurança máxima de Bangu”, no encontro dos dois principais personagens. E, finalmente, sob a imagem dos presos voltando para as celas depois do futebol, “1970 – Presídio da Ilha Grande”. Talvez por isso, se explique a estratégia que utiliza atores diferentes para os dois principais tempos do filme, os anos 70 e o momento atual. De um modo geral, nas dramaturgias cinematográficas mais convencionais, os personagens envelhecem na figura dos mesmos atores. Estratégia que produz mais credibilidade no espectador. Neste caso, o corpo quebra o sentido de uma lógica dramática e provoca um certo distanciamento do espectador frente aos episódios narrados.

Essa mesma estratégia de quebras constantes pode ser observada nas passagens de tempo que são feitas ora por diálogos, ora por imagens ou mesmo cortes aleatórios. As deixas de imagem são bastante convencionais, como a bola que é chutada pelo personagem menino e quando cai já é o adulto que está jogando em outro espaço, o campo de futebol do presídio da Ilha Grande. Assim, as formas de narrar misturam estratégias tradicionais e clássicas com um modo mais contemporâneo de articular e dar ritmo ao filme.

É muito claro também que o filme tem seu núcleo principal no presídio. É nesse espaço que ele desenvolve uma dramaturgia em que a postura ideológica e a representação da política aparecem de forma mais constante. Ocupa, certamente, quase dois terços da narrativa. É aqui também que o sentido ideológico aparece como uma espécie de aparelho organizador das atividades políticas e as valorações surgem como categorias de verdade, convicções, ordem em oposição ao caos, governo, instituições, enfim, aparatos característicos da vida social. Reproduzem-se, na cadeia, as mesmas relações de poder observadas na sociedade, assim como a sociabilidade que se verifica fora do confinamento. Na realidade, o presídio da Ilha Grande torna-se, no filme, uma espécie de microcosmo humano com todas as características do mundo externo. Na verdade, o confinamento não é tratado como tal. Presos comuns e presos políticos se reproduzem no espaço da cadeia como se nela não estivessem, quando, sabemos todos, esse fato do aprisionamento toca profundamente o ser privado de liberdade, alterando acentuadamente elementos constitutivos da persona-



lidade humana, cuja pena é acarreta também a perda da cidadania. O tratamento dramático instaurado no filme sublinha principalmente as características políticas e as relações de poder.

No que diz respeito ao espaço cênico do presídio, observa-se também o espelho de um cotidiano que se vive fora dele. A decoração das celas dos presos políticos é composta, basicamente, por livros, caracterizando os personagens como militantes políticos, partindo de valores universais buscados na literatura engajada. Além dos recortes de jornais presos às paredes, assim como as manobras para desviar a atenção dos carcereiros para a obtenção de notícias sobre a situação política do País sob a ditadura militar. Em oposição a isso, as celas dos presos comuns estão decoradas com pôsteres de mulheres nuas. Esses índices são, de certo modo, óbvios, mas também funcionais. Compõem um quadro que valoriza os sinais externos e não interioriza o drama. Os conflitos pessoais e emocionais cedem lugar ao que eles mesmos chamam de única resistência viva à ditadura. Sem dúvida, do ponto de vista do sentido de todo aquele período da nossa história, o que pode ser percebido, ainda hoje, como valor, é mesmo a resistência, ingênua ou não, a um estado ditatorial e opressivo. Portanto, uma reação explicável na lógica do processo político.

A ruptura entre favela e asfalto não está apenas no cárcere entre presos comuns e presos políticos. Esta discriminação aumenta na medida em que a narrativa avança. Ela tem fundamento no âmbito jurídico e se justifica por isso. No entanto, o que o filme mostra é que em se tratando de presos políticos com uma base ideológica que pregava a igualdade de direito para todos, as reivindicações de tratamento especial e diferenciado soavam, no mínimo estranhas e incoerentes. Isto é, invocavam privilégios que as leis lhe davam, deixando de lado suas crenças e ideologias. A partir do ingresso na prisão dos presos comuns, que, segundo os políticos, não deveriam ir para o mesmo cárcere, as regras de convivência são por eles anunciadas como obrigatórias naquele ambiente. Essa atitude revela-se tão autoritária quanto o autoritarismo imposto pela ditadura militar. Esse traço chega ao seu ponto culminante na seqüência do roubo do relógio. Ali, até mesmo as práticas da violência assumidas pelos presos comuns são praticadas pelos presos políticos, criando mesmo uma barreira física que, em definitivo, separa as duas culturas. Enquanto o muro não foi construído, impedindo o contato físico entre os dois grupos, as relações eram apenas toleradas. Só Miguel e Jorginho mantinham laços cordiais. Com o levantamento do muro, a

separação toma corpo definitivo num organismo sem futuro. Por isso, não parece coerente o reencontro entre Miguel e Jorginho no início do filme. Só faz sentido mesmo quando se atualiza o discurso político.

Múltiplos relatos, um só discurso

No filme de Albertina Carri, a viagem à memória se dá na forma de uma investigação reconstrutora da trajetória dos pais da cineasta. Não apenas pelo lado político, mas, também pelo afetivo e familiar. É, sem dúvida, uma viagem, por assim dizer, a um único lugar que se multiplica pelas diversas vozes e elementos que a constroem. A forma documental adotada por Albertina Carri assume todos os riscos de uma narração fragmentada e inovadora da linguagem cinematográfica. Seu filme fala de si e para si a ponto de colocar uma atriz interpretando a ela própria. Assim, o primeiro destinatário de seu filme é ela mesma.

Neste sentido, cabe a observação de Ana Amado quando se refere ao trabalho de reconstrução das perdas como sendo um lugar simbólico de imagens e linguagens que não devem ser lidas a partir de uma estratégia de (auto) consolação. E completa dizendo:

“Tal idéia equivaleria a pensar estas representações como uma espécie de recurso compassivo ou exercício de ‘saneamento’ pessoal e algumas vezes, social. Porém, seu efeito, sem dúvida, se tornaria irrisório diante da atual super-oferta cotidiana de imagens midiáticas com sua visão contundente de mortes, privações e conflitos de toda a ordem”.

(Amado, 2004: 181)

Essa não foi, com certeza, a proposta de Albertina Carri. Tudo que ela quis evitar foi exatamente a mesmice de um espaço povoado pela abundância e o excesso de imagens comuns. No fundo, tem razão Gérard Wajcman, citado por Ana Amado, quando diz “todo o visível se ergue sob o fundo de uma falta”. Albertina Carri vai construir o sentido da falta e não da presença. Portanto, sua memória não pode ser confundida com o memorialismo tradicional. Sua postura é de duvidar e não afirmar. No fundo se questiona o tempo todo sobre o processo que está vivendo. Seu filme é uma espécie de voz única que se utiliza da polifonia para reafirmar a própria voz. Suas decisões são muitas vezes aparentemente frias e racionais, embora,

que ela considera bom. A Albertina real filmando um fragmento ficcional em que ela mesma está sendo representada. E a frase parece contradizer esse cenário quase idílico do início do filme com a cena dos playmobiles, ao dizer que odeia os “panaderos, las vaquitas de San Antonio, las velitas de cumpleaños y los deseos”. Com isso, reforça o mesmo discurso da não convivência com os pais como uma perda, cujo sentido está ainda buscando. Assim, ao negar-se a investigação sobre informações objetivas, a cineasta se utiliza de estratégias narrativas que misturam gêneros e formas cinematográficas, diluindo fronteiras e espaços de representação da memória.

Até mesmo o título do filme se enquadra na negação de uma verdade possível. Os pais de Carri não eram louros. O mal já está feito e sua busca parece inútil. Ao mesmo tempo, o filme afirma o gosto experimentado pelo fato de Albertina ser filha de desaparecidos e com isso ter um status herdado perante a sociedade argentina. Essa posição, porém, em nada facilita a sua vida de cineasta iniciante. Também a leitura do fax da comissão do INCAA, encarregada de avaliar o roteiro de *Los rubios*, é consistente com esse tipo de discurso que subtrai a informação em vez de fornecê-la ao espectador. A comissão recomenda que o roteiro seja mais pesquisado e aprofunde as investigações sobre a militância dos Carri. Ao mostrar o fax dos avaliadores e ler alguns trechos em voz alta, a equipe do filme, incluindo a própria Albertina, explicita essa contradição. E a real Albertina diz, peremptoriamente, que esse seria o filme que eles da comissão fariam, mas não o que ela tem em sua cabeça.

Assim, *Los rubios* é um filme “sobre o sentimento da ausência, sobre o vazio, que pede explicação sobre essa ausência. Por isso, *Los rubios* não propõe adesão nem reivindicação à militância dos anos 70” (Reynoso, idem). Na verdade, é um filme sobre a não memória, ou a quase memória, como diria Carlos Heitor Cony ao romancear as histórias de seu pai. Portanto, é também um filme sobre um não lugar, ou por outra, sobre todos os lugares da memória que se embatem constante e permanentemente na imaginação de todos nós. Sua poética é a da não submissão aos cânones do cinema, seja ele documentário ou de ficção. Tenta, de algum modo, reinventar a forma construindo um único discurso sobre o passado que lhe foi negado. A segunda negação é, portanto, a afirmação de si como identidade múltipla, fragmentada e partida nesse nosso mundo contemporâneo.



Conclusão

Embora por caminhos diversos e com tratamentos narrativos diferentes, estes dois filmes da safra recente do cinema latino-americano têm como centro a memória enquanto espaço de representação política e histórica da sociedade contemporânea. *Quase dois irmãos*, de Lúcia Murat, parece defender uma tese, ao construir uma narrativa que enlaça três tempos diferentes. Já *Los rubios*, de Albertina Carri, foge dessa armadilha como o diabo da cruz. O filme de Lúcia Murat é convencional no sentido de se expressar através de uma estética que mistura fórmulas do cinema tradicional com as da televisão, especialmente das telenovelas. Sua expressão é quase sempre híbrida, embora consiga, em alguns momentos, tons mais ambíguos e até mesmo um certo distanciamento reflexivo sobre os acontecimentos narrados.

Se de um lado, favela e asfalto se distanciam independentemente da vontade política dos atores sociais, de outro o filme trata essa relação de modo diferenciado. Se na primeira fase, nos anos 50, a vontade estava sob a influência de uma aura romântica, na segunda, nos anos 70, e na terceira, nos tempos atuais, o que predomina é o sentido realista de um mundo em que é impossível a reconciliação entre classes, indivíduos e instituições. Neste sentido, o filme aponta para a impossibilidade do retorno das utopias do passado e se vê perplexo diante das novas realidades. As posições sociais e culturais parecem inconciliáveis. O mundo contemporâneo perdeu o elã revolucionário. Estagnou. Está imerso na cultura da violência e a tudo assiste sem uma reação eficiente e transformadora. Neste sentido, o filme de Lúcia Murat representa a política como uma instituição falida, ou quase. A permanecer o atual contexto, a política nos leva a um lugar sem saída. O espaço público está de tal modo deteriorado e desprezado que nele as identidades se perdem também. Em parte, as respostas religiosas parecem suprir essa carência. Não é por outro motivo que se assiste hoje ao crescimento dos fundamentalismos religiosos e políticos, ao mesmo tempo em que a cultura do individualismo não apenas se propaga como assume ares de uma nova e inalienável verdade. Acima de tudo, o sujeito, o seu corpo, as suas sensações, o seu gosto, a sua imagem, a sua presença no mundo como realidade única e quase axiomática.

Não me parece, no entanto, que o filme evoca uma atmosfera nostálgica em relação a um passado cujo processo foi abortado. Também não me parece haver ressentimento. Há talvez uma in-

dagação sobre o presente. Significa dizer que a memória também estancou as vias do passado e não encontra no presente soluções e alternativas. Este olhar pessimista para o presente, joga, por outro lado, para o passado um sentimento de generosidade de uma geração que viveu a aventura de uma luta justa. Atualizando esse discurso, o filme, de certo modo, resgata, mesmo que criticamente, a crença que moveu a geração da diretora no sentido de encontrar sentido para a própria vida. Esta postura afirma também a crença num futuro diferente, onde as relações entre os homens possam ser mais justas e fraternas. Porém, sem idealismos, mas numa reconstrução dos processos utópicos. Assim, ao falar do passado e denunciar as práticas equivocadas da esquerda, Lúcia resgata também o valor desse lugar de sonhos e possibilidades de um mundo em que todos seremos irmãos, e não quase irmãos. A metáfora do título é também um desejo afirmado ao longo de toda a narrativa. Aponta para uma outra representação da política em que essa possibilidade possa ser colocada em andamento.

Enquanto autobiografia de uma geração, o filme torna ativa a memória de seus protagonistas e a atualiza. Se a vida não faz sentido, o sonho sim. Esta me parece a conclusão do relato de Lúcia Murat. Será verdadeiro? Impossível dizer. É certo, porém, que se trata de uma autobiografia da geração dos utópicos, reafirmada no filme como um valor em si. Num discurso indireto livre, para usar um conceito que Pier Paolo Pasolini aplicou ao cinema com muita propriedade, Lúcia Murat acertou as contas com a sua geração de modo a valorizá-la, em vez de negá-la.

Já o filme de Albertina Carri é um mergulho na impossibilidade de se reconstruir um mundo já passado. O afeto que perpassa sua narrativa familiar não conduz sua autora e protagonista a um sentido único, integrador. Ao contrário, revela a precariedade desse lugar de memória que passa por um inesgotável processo de construção e reconstrução para afirmar o discurso de que as perdas não são recuperáveis. Produzem um vazio que muitas vezes nem precisa ser preenchido. A experiência de Carri, ao realizar *Los rubios*, é da impossibilidade de uma verdade coerente, justa e única em relação ao passado. Nem as múltiplas vozes presentes à cena, nem os diferentes controles narrativos que empregou em seu filme, nem a segurança de seus desejos como cineasta, foram capazes de elaborar um espaço de identidade confiável. Fica-se até mesmo com a impressão de que o filme é um relato sobre o nada. Ou, por outra, um lugar



a ser preenchido ainda por novos caminhos que ainda não foram potencializados em obras. Seu filme é assim um discurso único, sob formas múltiplas, que afirma menos do que se indaga a respeito da memória da própria autora.

Bibliografia

- AMADO, Ana. 2004. Ficciones Críticas de la Memoria. Rio de Janeiro: In *Cinemas Revista de Cinema e Outras Questões Audiovisuais*. n 37 outubro/dezembro.
- BUTCHER, Pedro. 2005. *Cinema Brasileiro Hoje*. São Paulo: Publifolha.
- CENTRE FOR CONTEMPORARY CULTURAL STUDIES DA UNNIVERSIDADE DE BIRMINGHAM. 1980. *Da Ideologia*. Rio de Janeiro: Zahar Editores.
- EAGLETON, Terry. 2005. *Depois da Teoria*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. 2005. *Sete Aulas sobre Linguagem, Memória e História*. Rio de Janeiro: Imago.
- LOPES, Denilson (Org.). 2005. *Cinema dos Anos 90*. Chapecó: Argos.
- MÉSZÁROS, István. 2004. *O Poder da Ideologia*. São Paulo: Boitempo.
- MATTELART, Armand. 2002. *A Globalização da Comunicação*. Bauru: Edusc.

- MOURÃO, Dora e LABAKI, Amir (Orgs.). 2005. *O Cinema do Real*. São Paulo: Cosac Naify.
- PAULINELLI, Maria (Org.). 2005. *Poéticas en el cine argentino 1995-2005*. Buenos Aires: Comunicart.
- RAMOS, Fernão. 2005. *Teoria Contemporânea do Cinema* (V1 e 2). São Paulo: Senac.
- SARLO, Beatriz. 2007. *Tempo Passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras/ Editora da UFMG.
- STAM, Robert e SHOHAT, Ella. 2002. *Multiculturalismo, Cine y Medios de Comunicación*. Barcelona: Paidós.
- TAL, Tzvi. 2005. *Pantallas y Revolución*. Buenos Aires: Lumiere; Israel: Universidad de Tel Aviv.
- XAVIER, Ismail. 2001. *O Cinema Brasileiro Moderno*. São Paulo: Paz e Terra.
- ZIZEK, Slavoj (Org.). 1996. *Um Mapa da Ideologia*. Rio de Janeiro: Contraponto.

Normas para publicação

1. Objetivos da publicação

A Revista *Significação* – Revista de Cultura 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 de textos

Os textos deverão ser encaminhados por *e-mail* ou gravados em CD para:

Escola de Comunicações e Artes

Departamento de Cinema, Rádio e Televisão

Av. Prof. Lúcio Martins Rodrigues, 443

Prédio 4, Boco C, Cidade Universitária,

São Paulo – SP – CEP: 05508-900

Telefone: (11) 3091-4020 *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 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.
- Espaçamento: simples.

- 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.

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: 300 dpi.
 - Tamanho: largura mínima de 4,4cm.
- ** 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. n° 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).



Significação

Revista de cultura Audiovisual

32

USP

IMUSP
IMÁGIAS EM LÍNGUA

Persistência da *reality TV*
Arlindo Machado e Marta Lucía Vélez

Um mito exótico? A recepção crítica de *Orfeu Negro* de Marcel Camus (1959-2008)
Anaïs Fléchet

Luis Buñuel: Uma poética do selvagem
Eduardo Peñuela Cañizal

A recepção mediática e a perspectiva da “dupla mediação”
Mauro Wilton de Sousa

Negando o conexionismo:
Notas Flanantes e Sábado à Noite
ou como ficar à altura do risco do real
Cezar Migliorin

O cinema brasileiro contemporâneo
diante do público e do mercado exibidor
Arthur Autran

“O fantasma de um clássico”:
recepção e reminiscências de *Favela dos Meus Amores* (H.Mauro, 1935)
Marcos Napolitano

Da ficção ao brinquedo:
enunciados plásticos em *As Meninas Superpoderosas*
Juliana Pereira de Sousa

Carri e Murat: Memória, política e representação
Miguel Pereira