



Significação

Revista de Cultura Audiovisual
janeiro-junho 2012

37

Significação

Revista de Cultura Audiovisual
janeiro-junho 2012

37

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.

Site

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

E-mail

significacao@usp.br

Significação

Revista de Cultura Audiovisual
Primeiro semestre de 2012

Foto da capa

Imagem de *Miss Universo, 1929*
(2006), Péter Forgács

ISSN 1516-4330

Universidade de São Paulo

Reitor

João Grandino Rodas

Vice-Reitor

Hélio Nogueira da Cruz

Escola de Comunicações e Artes

Diretor

Mauro Wilton de Sousa

Vice-Diretora

Maria Dora Genis Mourão

Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais

Coordenador

Eduardo Victorio Morettin

Vice-Coordenador

Eduardo Vicente

Assistente editorial e Webmaster

Paula Paschoalick

Preparação de originais e revisão de textos

Juliana Doretto

Projeto gráfico

João Parenti

Meire Assami

Thomas Yuba

Comissão editorial

Cristian Borges

(Universidade de São Paulo)

Eduardo Peñuela Cañizal

(Universidade de São Paulo)

Eduardo Vicente

(Universidade de São Paulo)

Eduardo Victorio Morettin

(Universidade de São Paulo)

Geraldo Carlos do Nascimento

(Universidade de São Paulo)

Irene Machado

(Universidade de São Paulo)

Maria Dora Genis Mourão

(Universidade de São Paulo)

Rosana de Lima Soares

(Universidade de São Paulo)

Conselho científico

Arlindo Machado

(Universidade de São Paulo)

Eric Landowski

(Centre National de la Recherche
Scientifique - Fr.)

Esther Hamburger

(Universidade de São Paulo)

Etienne Samain

(Universidade Estadual de Campinas)

Eugênio Trivinho

(Pontifícia Universidade Católica de SP)

Gilberto Prado

(Universidade de São Paulo)

Henri Pierre Gervaiseau

(Universidade de São Paulo)

Ismail Norberto Xavier

(Universidade de São Paulo)

Janete El Haouli

(Universidade Estadual de Londrina)

Jorge La Ferla

(Universidad de Buenos Aires - Arg.)

José Luiz Aidar

(Pontifícia Universidade Católica de SP)

José Manuel Pérez Tornero

(Un. Autónoma de Barcelona - Es.)

Marcus Freire

(Universidade Estadual de Campinas)

Maria de Fátima Tálamo

(Universidade de São Paulo)

Mauro Wilton de Sousa

(Universidade de São Paulo)

Mayra Rodrigues Gomes

(Universidade de São Paulo)

Michael Renov

(School of Cinematic Arts - EUA)

Muniz Sodré

(Universidade Federal do R. de Janeiro)

Norval Baitello Junior

(Pontifícia Universidade Católica de SP)

Philippe Dubois

(Université Paris III/Sorbonne
Nouvelle - Fr.)

Robert Stam

(New York University - EUA)

Rubens Luis R. Machado

(Universidade de São Paulo)

Vicente Sánchez Biosca

(Universidad de Valencia - Es.)

Significação

Revista de Cultura Audiovisual
janeiro-junho 2012

37



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

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

Semestral – primeiro semestre de 2012
Subtítulo entre 1974 e 2008: Revista brasileira de semiótica
ISSN 1516-4330

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

CDD – 21.ed. – 302.2



Sumário

/// pág. 9	Apresentação
///////// pág. 10	Filme documentário, leitura documentarizante Roger Odin
///////// pág. 31	<i>Sans soleil</i> , o trabalho do imaginário Barbara Lemaître
///////// pág. 52	Filmes de família, cinema amador e a memória do mundo Consuelo Lins e Thais Blank
///////// pág. 75	Um apóstolo do modernismo na Exposição Internacional do Centenário: Armando Pamplona e a Independência Film Eduardo Victorio Morettin
///////// pág. 93	A narcocultura na mídia: notas sobre um narcoimaginário latino-americano Maurício de Bragança
///////// pág. 110	O caipira e o travesti. O programa gestual de um ator-autor: Matheus Nachtergaele Pedro Maciel Guimarães
///////// pág. 126	Corpos significantes na metrópole discursiva: ensaio sobre fetichismo visual e ativismo juvenil Rosamaria Luiza (Rose) de Melo Rocha
///////// pág. 147	Potências animadas do traço: fixidez e animação da caricatura no humor gráfico Benjamim Picado e Jessica Neri
///////// pág. 167	Política da imagem na era da convocação Jose Luiz Aidar Prado
///////// pág. 188	Comunicabilidade na rede: chances de uma alteridade medial Ciro Marcondes Filho



Contents

/// page 9	Presentation
///////// page 10	Film documentaire, lecture documentarissante Roger Odin
///////// page 31	<i>Sans soleil</i> , le travail de l'imaginaire Barbara Lemaître
//////////////////// page 52	Family films, amateur cinema and memory of the world Consuelo Lins e Thais Blank
///////// page 75	An apostle of modernism at the International Exhibition for the Centennial of Brazilian Independence: Armando Pamplona and Independência Film Eduardo Victorio Morettin
///////// page 93	The narcoculture media: notes on a Latin American narcoimaginary Maurício de Bragança
///////// page 110	The 'caipira' and the transvestite. The physical program of an actor-author: Matheus Nachtergaele Pedro Maciel Guimarães
///////// page 126	Significant bodies in the discursive metropolis: essay on visual fetishism and youth activism Rosamaria Luiza (Rose) de Melo Rocha
///////// page 147	Animated potencies of drawing: fixity and animation of caricature in graphic humor Benjamim Picado e Jessica Neri
///////// page 167	Image policy in the age of convocation Jose Luiz Aidar Prado
///////// page 188	Communicability network: chances of a medial otherness Ciro Marcondes Filho



Apresentação

Neste seu 37º número, a Revista Significação apresenta dois temas em destaque: o cinema documental e a reflexão sobre as múltiplas possibilidades de uso da imagem na sociedade contemporânea. Em relação ao primeiro tema, o texto de Roger Odin, traduzido por Samuel Paiva, trata predominantemente da relação entre o cinema documental e o cinema de ficção. Já Barbara Lemaître, em texto traduzido por Krishna Gomes Tavares, oferece um novo olhar sobre o filme *Sans Soleil*, de Chris Marker. Consuelo Lins e Thais Blank, por sua vez, debruçam-se sobre os filmes de família e sobre a obra de Péter Forgács.

Vinculados o segundo tema, temos os textos de Rose de Melo Rocha, que trata da ditadura dos padrões estéticos e das estratégias juvenis de visibilidade; de José Luiz Aidar Prado, que discute o conceito de imagem dialética na era da convocação; de Maurício de Bragança, que reflete sobre a narcocultura na mídia latino-americana; e de Ciro Marcondes Filho, que compara as formas de comunicação presencial, telefônica e eletrônica, tomando como exemplo o rosto e o avatar.

A Revista traz ainda contribuições de Pedro Maciel Guimarães, que analisa a obra do ator-autor Matheus Nachtergaele; de Eduardo Victorio Morettin, que se dedica à participação de Armando Pamplona na Exposição Internacional do Centenário da Independência Brasileira; e de Benjamin Picado e Jessica Neri, que discutem o desenho e a representação de ações nas tirinhas diárias.

Os editores agradecem aos autores e tradutores que participam deste número.

Boa leitura!

Os editores



Filme documentário, leitura documentarizante¹

Roger Odin²

1. Texto original: ODIN, Roger. “Film documentaire, lecture documentarizante”. In: ODIN, R.; LYANT, J. C. (Ed.). *Cinémas et réalités*. Saint-Etienne: Université de Saint-Etienne, 1984, p. 263-277.

Tradução de Samuel Paiva (professor adjunto do Departamento de Artes e Comunicação e do Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som da Universidade Federal de São Carlos).

2. Professor de ciência da informação e da comunicação na Universidade de Paris III Sorbonne Nouvelle, onde dirige o Instituto de Pesquisa de Cinema e Audiovisual. É autor, entre outros, de *Cinéma et production de sens* (1990) et *De la fiction* (2000).



Resumo

Refletir sobre as relações entre cinema e realidade não é, certamente, tentar distinguir o espaço do documentário daquele da ficção, uma vez que a oposição ao filme de ficção tornou-se o critério de definição privilegiado do filme documentário. Notando a existência, no espaço de leitura dos filmes, de uma leitura documentária ou, mais exatamente, de uma leitura documentarizante, pensamos que existe um conjunto de filmes que se mostram como documentário (todo o problema consiste precisamente em estudar como se efetua essa exibição).

Palavras-chave

documentário, ficção, leitura documentarizante

Résumé

Réfléchir sur la relation entre le cinéma et la réalité n'est pas, bien sûr, tenter de distinguer l'espace du documentaire de celui de la fiction, au point que l'opposition avec le film de fiction est devenu le critère de définition privilégié du film documentaire. Prenant acte l'existence, dans le espace de la lecture des films, d'une lecture documentaire ou, plus exactement, d'une lecture documentarisante, nous pensons qu'il y a un ensemble de films que s'affiche comme documentaire (tout le problème est précisément étudier comment s'effectue cet affichage).

Mots-clés

documentaire, fiction, la lecture documentarisante

3. Algumas citações para sustentar essa afirmação: “Documentário: gênero cinematográfico que rejeita a ficção para tornar presente a própria realidade” (BESSY, M.; CHARDON, J-L. *Dictionnaire du cinéma et de la télévision*, p. 124); “Documentário: que tem o caráter de um documento ou que tem base sobre documentos. Filme documentário, por oposição a filme de ficção” (*Dictionnaire Robert*); “Um documentário é um filme no qual não é identificável a ficção” (BURCH, N. “Two recent British films and the documentary ideology”, *Screen*, v. 19, n. 2, p. 122, 1978); “Filme documentário: filme geralmente de curta ou média metragem, de caráter informativo ou didático, que apresenta documentos autênticos sobre um setor da vida ou da atividade humana ou sobre o mundo natural” (*Trésor de la langue française*, *Dictionnaire de la langue du XIX^e et du XX^e siècle*, CNRS; Klincksieck).

4. “Onde termina o documento? Em parte alguma, pois, sem dúvida, todo filme pode, na

Com algumas exceções, os textos reunidos aqui estão voltados para o problema sobre as relações entre cinema documentário e cinema de ficção.

Não seria de surpreender: refletir sobre as relações entre cinema e realidade não é, certamente, tentar distinguir o espaço do documentário daquele da ficção, uma vez que a oposição ao filme de ficção tornou-se o critério de definição privilegiado do filme documentário.³

Entretanto, o que se coloca em destaque nesta análise são as dificuldades insuperáveis com que nos debatemos quando tentamos precisar essa oposição.

Alguns autores ressaltam assim esse tipo de “banalidade” (GAUTHIER): o documentário não tem o privilégio de referir-se à realidade. A filmagem em exterior faz de todo *western* um documentário sobre as paisagens que lhe servem de cenário (LEUTRAT) e “é por meio dos filmes indianos, dos westerns, dos policiais e dos filmes de caratê” que os espectadores africanos “aprenderam como se vestem os homens e as mulheres de outros países”, “como se constrói um avião”... etc. (JACQUINOT).

Todo filme de ficção pode então ser considerado, sob um certo ponto de vista, como um filme documentário.⁴

De todo modo, o problema se complica quando se descobre que é possível sustentar de maneira legítima o inverso: na medida em que “o filme industrial, o filme científico, como o documentário,

condição de ser examinado sob a perspectiva adequada, revelar um aspecto documentário. A fronteira entre documentário e ficção é por natureza evanescente; os critérios discriminativos não se sustentam. No máximo, podem distinguir níveis de penetração do aspecto documentário nos filmes de ficção” (TARDY, M. *Image et Son*, n. 183, p. 63). “Todo filme de ficção é um documento sobre seu autor, seus atores, sua época [...]” (SONET, H. *Cinéma et réalité*. Bruxelles, p. 15).

estão sujeitos à lei que deseja que, por sua matéria de expressão (imagem em movimento, som), todo filme ‘desrealize’ [*irréalise*] aquilo que representa”, “todo filme é um filme de ficção” (METZ, 1975, p. 31 apud AUMONT et al, 1983, p. 70-71).⁵

A própria noção de referência à realidade não se coloca sem dificuldade: ela restringe aquilo que se pode entender por realidade e se engaja, desse modo, no delicado debate filosófico entre Real e Imaginário, Verdadeiro e Falso (a análise de *Moi, un noir* de M. Scheinfeigel testemunha a precariedade dessa distinção), em uma interrogação sobre “a honestidade, a coragem, a profundidade” do trabalho do cineasta (P. Warren, em “La technique n’est pas innocente”), sobre o valor dos modelos de realidade convocados (cf. G. Bettetini e G. Combes, a propósito de Flaherty) ou, mais radicalmente ainda, sobre o estatuto mesmo do que se vê (J. Aumont define claramente a questão no início de seu artigo sobre Vertov).

5. A expressão “todo filme é um filme de ficção”, citada em *Esthétique du film*, provém de: METZ, C. “Le signifiant imaginaire”, *Communications*, 23, 1975, p. 31.

A conclusão a que, em geral, chegamos com essas observações é que “podemos nos questionar se realmente existe um gênero documentário” (GAUTHIER, 1965, p. 7); raros são os autores dessa obra que, ao menos, não colocam a questão, insistindo sobre a falta de critérios “susceptíveis de constituir o documentário como um gênero” (GARDIES; MARIE), sobre “a fragilidade de uma tal categorização” (MARSOLAIS) e também sobre sua inutilidade (LEUTRAT).

6. Quer dizer que nós nos situamos aqui em uma perspectiva de uma semiologia da leitura, e não de uma semiologia da realização; é certo que o problema do cinema documentário demandaria ser estudado, igualmente, na perspectiva de uma semiologia da realização. Não estamos convencidos de que essas duas abordagens estejam isoladas como a frente e o verso de um mesmo procedimento (dito de outra maneira, não acreditamos na ficção de um “modelo neutro”); contentamo-nos com um exemplo particularmente importante para aqueles que se interrogam sobre o documentário: no espaço da realização, o estado do pró-filmico dificilmente coloca o problema; sabemos, trata-se de um cenário de estúdio ou de um cenário real,

A posição que nós queremos defender aqui é um pouco diferente. Notando a existência, no espaço de leitura dos filmes⁶, de uma leitura documentária ou, mais exatamente (perdoem a indignidade do neologismo), de uma leitura documentarizante — quer dizer, de uma leitura capaz de tratar todo filme como documento —, nós tentaremos, em um primeiro tempo, caracterizar essa leitura e, depois, efetuaremos um certo número de considerações sobre seu funcionamento, para chegarmos, enfim, aos critérios distintivos dos próprios filmes documentários, porque nós insistimos em pensar que existe um conjunto de filmes que se exhibe, que se mostra como documentário (todo o problema consiste precisamente em estudar como se efetua essa exibição).

de um ator que interpreta um personagem ou de um personagem real; em contrapartida, no espaço da leitura, esse tipo de questão é muito frequentemente indeterminável. Para outro exemplo ilustrativo da necessidade de distinguir essas duas abordagens semiológicas, cf. nosso artigo: “A propos d’un couple de concepts: son in vs son off...”, *Linguistique et sémiologie* (“Sémiologie”), n. 6, PUL, p. 98.

7. Os editores mantiveram a numeração de tópicos do texto original.

8. Observem que falaremos de *leitura fictivizante*, e não de *leitura ficcionalizante*; é que para nós esses dois conceitos não se confundem: toda leitura ficcionalizante é fictivizante, mas não o inverso; ou seja, o processo de ficcionalização é mais complexo que o processo de fictivização que ele integra: a leitura ficcionalizante assume especialmente, além da fictivização, a execução da operação de *mise en phase*. Sobre essa noção, cf. ODIN,

R. “*Mise en phase, déphasage et performativité dans Le Tempestaire de Jean Epstein*”, *Communications*, n. 38 (“Enonciation et cinéma”), p. 218-226, 1983, e “*Pour une sémiopragmatique du cinéma, Iris*, n. 1, 1983, p. 75-76. [Nota do tradutor: a expressão *mise en phase*, que aqui distingue as duas operações — fictivizante e ficcionalizante —, não é facilmente traduzível. Entretanto, encontra uma explicação em Robert Stam, que, referindo-se aos processos semiopragmáticos propostos por Roger Odin, especificamente sobre a operação em questão, afirma: “*mise*

1. Leitura documentarizante vs leitura fictivizante⁷

Para caracterizar a leitura documentarizante, parece-nos operatório proceder por oposição à leitura fictivizante⁸, todo filme podendo ser submetido por seu “leitor”,⁹ a uma ou a outra dessas leituras¹⁰.

1.1. Primeira abordagem

A única solução, ao que parece, para evitarmos a recaída nas aporias precedentes é nos estabelecermos não sobre a realidade ou não realidade do representado, mas sobre *a imagem que o leitor faz do Enunciador* (por enquanto, nós definiremos — de uma forma um tanto vaga; depois se verá o porquê — o Enunciador como aquele que é observado na origem da comunicação fílmica). Essa maneira de abordar o problema não é nova.

É assim que um certo número de teóricos pertencentes à linguística textual [*textlinguistik*] alemã, ou inspirados nela, propôs caracterizar o espaço literário (a literariedade) pelo modo como o leitor constrói a imagem do autor: o leitor de um texto literário “espera que o autor tenha fictivizado o seu papel, que suas asserções não devam então ser tomadas como afirmações segundo sua verdade na semântica referencial” (SCHMIDT, 1978, p. 27).

Pouco importa, para nosso propósito, que S. J. Schmidt assimile indevidamente “literariedade” [*litterarité*] e “fictividade” [*fictivité*]¹¹; o próprio processo parece fundamentalmente correto. Nessa perspectiva, poderia se considerar em seguida uma sugestão de K. Hamburger (1968) — que por sua vez empresta essa dupla de conceitos de K. Bühler (1934) —, para definir as leituras fictivizantes e documentarizantes pela seguinte dicotomia:

Leitura fictivizante	Leitura documentarizante
O leitor constrói um eu-origem fictício	O leitor constrói um eu-origem real



en phase (literalmente ‘colocação em fase’, ou o gradual engajamento do espectador), a operação que põe todas as instâncias filmicas a serviço da narração, mobilizando o trabalho rítmico e musical, o jogo de olhares e o enquadramento, para fazer que o espectador vibre ao ritmo dos acontecimentos filmicos” (STAM, R. *Introdução à teoria do cinema*. Tradução de Fernando Mascarello. Campinas: Papyrus, 2003, p. 280-281).]

9. Para uma justificativa da utilização dessa denominação, em vez da denominação “espectador”, cf. nosso artigo “Pour une sémio-pragmatique du cinéma, *Iris*, n. 1, 1983, p. 74-75.

10. Evidentemente, não é o caso aqui de pretender que existam somente dois tipos de leitura no espaço cinematográfico; à “leitura fictivizante” e à “leitura documentarizante”, que nos interessam neste artigo, já se pode acrescentar a “leitura estetizante”, característica do campo artístico.

11. Para uma crítica dessa assimilação, cf. SEARLE, J. “Le statut logique du discours de la fiction”. In: SEARLE, J. *Sens et expression*. Paris; Minuit, 1979, p. 101-103 (“Distinction entre fiction et littérature”).

12. Na perspectiva de Benveniste ([s.d.], p. 240), o “discurso” se opõe à “história” como “toda enunciação conjugando um locutor e um ouvinte”.

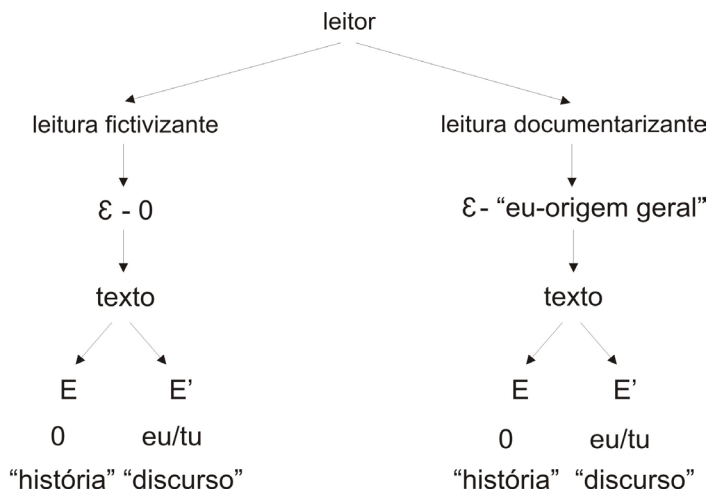
Esse sistema de oposições não é, entretanto, para nós, totalmente satisfatório.

1.2. Segunda abordagem

Parece-nos, com efeito, que o que constitui a leitura fictivizante não é tanto a construção de um “eu-origem fictício”, mas, mais radicalmente, a recusa do leitor em construir um “eu-origem”.

Partindo dessa constatação, poderia ser tentador deduzir que a leitura fictivizante se remete à enunciação “histórica” de Benveniste ([s.d.], p. 241): “Ninguém fala aqui, os eventos parecem falar por eles mesmos”. É necessário observar, entretanto, que aquilo que Benveniste denomina de enunciação “histórica” não está no mesmo nível daquilo que nos interessa, ou seja, a ausência de construção de um “eu-origem”; o que M. Colin nota da seguinte maneira: “nada parece justificar a utilização das noções de Benveniste aqui”. A “falta” enunciativa de que falamos tem, com efeito, a propriedade de poder se manifestar mesmo quando o texto funciona com uma estrutura de enunciação marcada (textos em primeira pessoa), mesmo quando o texto pertence à categoria do discurso¹². É que aquilo que é visado pela oposição “história” vs “discurso” são as *enunciações enunciadas*; enquanto a oposição que nós tentamos definir concerne ao próprio *fazer enunciativo* — um fazer enunciativo que é justamente posto, no quadro da leitura fictivizante, como *ausente* ($\epsilon = 0$).

Com o propósito de melhor esclarecer esse ponto, mostraremos as conclusões dessa segunda abordagem não com um quadro, mas com uma “árvore” (que tem a vantagem de manifestar mais claramente a hierarquização dos níveis enunciativos considerados).



Notarão, seguindo essa descrição, que a oposição “história” vs “discurso” é um efeito do Texto (a oposição se coloca através das marcas inscritas no enunciado¹³), enquanto a oposição leitura fictivizante vs leitura documentarizante é um efeito do posicionamento do leitor face ao filme, o resultado de uma operação *externa* ao filme: uma operação estritamente *pragmática*.

Encontra-se aqui aquilo que nós temos tentado mostrar de outras maneiras: a necessidade de colocar a pragmática *no posto de comando da análise*, porque é ela que rege, em primeira instância, o modo de leitura posto em execução frente a um filme¹⁴.

N.B¹⁵: A análise das enunciações enunciadas não pode, evidentemente, se reduzir apenas a um sistema de oposições: “história” vs “discurso”; o artigo de F. Casetti (“L’apparition du réel, ou faire regarder, regarder ensemble, revoir”) mostra bem que a tipologia prevista é muito mais complexa e deve levar em conta diferentes eixos de estruturação; mas esse não é o nosso problema no momento.

1.3. Terceira abordagem

Convém agora precisar aquilo que se coloca como base da noção de “eu-origem real”.

Para isso, poder-se-ia recorrer à noção de “enunciação indireta” tal qual foi definida por J. Searle (1979) em seu artigo sobre “Le statut logique du discours de la fiction” (diz-se que essa definição

13. Benveniste enumera algumas marcas para o texto escrito: formas verbais, formas pronominais...

14. Sobre este ponto, cf. nosso artigo “Pour une sémio-pragmatique du cinéma”, *Iris*, n. 1, 1983.

15. Abreviação de “nota bene”, expressão que indica uma observação ao texto.

16. Para uma definição do ato de asserção, cf. SEARLE, J. *Les actes de langage*. Hermann, 1972. Cap. III.

17. “O critério de identificação que permite reconhecer se um texto é ou não uma obra de ficção deve necessariamente residir nas intenções ilocutórias do autor” (SEARLE, 1979, p. 109). [Nota do tradutor: para Searle, existem cinco tipos de atos ilocutórios: assertivos, diretivos, compromissivos, expressivos e declarações. Já os atos de fala indiretos estão relacionados a sentenças nas quais o falante quer significar não apenas o que diz mas também algo mais. Em suas palavras: “O problema levantado pelos atos de fala indiretos é o de saber como é possível para o falante dizer uma coisa, querer significá-la, mas também querer significar algo mais. E, já que a significação consiste, em parte, na intenção de produzir no ouvinte a compreensão, grande parte desse problema é saber como é possível para o ouvinte compreender o ato de fala indireto quando a sentença que ouve e compreende significa algo mais” (SEARLE, J. *Os actos de fala: um ensaio de filosofia da linguagem*. Coimbra: Andina, 1981, p. 49).]

18. Índices = signos não intencionais; sinais = signos intencionais; cf. MOUNIN, G. *Introduction à la sémiologie*. Paris: Minuit, 1970, p. 13; mesmo sistema de oposições em Buysens e Prieto.

se estabelece sobre o ato ilocutório da *asserção*)¹⁶, mas as condições postas para caracterizar o ato de assertar nos parecem bastante restritivas para serem aplicadas à leitura documentarizante.

Dois pontos nos parecem essencialmente problemáticos.

Em sua definição de asserção, Searle mobiliza noções de *verdade e sinceridade* (regras 1 e 4). Ora, é certo que um filme permanece como um documentário mesmo quando se coloca sobre ele um julgamento negativo no que concerne à verdade do representado e à sinceridade de seu autor, mesmo quando aquilo que ele diz é falso ou mentiroso. Todo documentário não é, além disso, de uma certa forma, segundo a bela fórmula de A. Varda, um *documenteur* [*menteur* = mentiroso]?

Mas há mais; a definição de “enunciação indireta” proposta por J. Searle (1979) se estabelece explicitamente sobre a pressuposição de uma certa *intenção, da parte do autor*, de enunciar¹⁷; ora, o recurso a essa pressuposição nos parece duplamente inútil.

De uma parte, porque o filme pode ser lido como um “documento” sem que o leitor pressuponha a equivalência entre Enunciador e “autor”; é o caso, por exemplo, de quando o leitor decide ler um filme como um reflexo da sociedade na qual ele foi produzido. Não é necessário então reduzir o Enunciador de um filme a seu “autor” (admitindo-se que se possa atribuir um conteúdo preciso à noção de “autor” no cinema).

De outra parte, porque um filme pode ser lido como um “documento” sem que o leitor pressuponha qualquer “intenção documentária” por parte do Enunciador. Poderíamos aqui nos contentar com a remissão ao exemplo anterior; mas, geralmente, é possível dizer que esse é o caso quando a leitura se efetua em termos de *índices*, e não em termos de *sinais*¹⁸ — é isso que evidentemente ocorre quando o leitor toma o filme como revelador da personalidade profunda de seu realizador (= leitura do tipo psicanalítica).

Nessas condições, como se vê, a noção de “eu-origem real” torna-se um tanto inadequada. Ela deixa de compreender claramente que

se lida com um Sujeito que funciona por meio de um modo de intencionalidade; quer dizer, que se lida com uma pessoa¹⁹.

19. P. Bange fala de “pessoa real”; cf. “Pragmatique et littérature”. In: BANGE, P. et al. *Logique, argumentation, conversation*. Berna: Peter Lang, 1983, p. 156.

De fato, o único critério que, nos parece, deve ser mantido para caracterizar aquilo que advém na hora de executar a leitura documentarizante é que o leitor constrói *a imagem do Enunciador, pressupondo a realidade desse Enunciador*.

Uma tal especificação da leitura documentarizante permite compreender por que mesmo “um objeto *irreal* não prejudica o caráter de realidade do enunciado” (BANGE, 1978, p. 138); por que um leitor, mesmo consciente do caráter mais ou menos fantasioso das reconstituições e das antecipações de J. Painlevé em *Voyage dans le ciel* e em *Notre planète la terre*, não deixa de considerar esses dois filmes, até então, como “filmes científicos” — “filmes científicos” questionáveis cientificamente falando, mas ainda assim filmes científicos (= filmes que pertencem ao “gênero” científico) —; por que *O homem de Aran* continua sendo lido como documentário mesmo se não ignoramos nada das liberdades tomadas por R. Flaherty com a realidade da vida cotidiana dos pescadores-cultivadores dessa ilha (cf. o artigo de G. Combes: “Le cinéma d’Aran”).

O que estabelece a leitura documentarizante é a realidade pressuposta do Enunciador, e não a realidade do representado.

O sistema de oposições entre leitura fictivizante e leitura documentarizante será então formulado da seguinte maneira:

Leitura fictivizante	Leitura documentarizante
O leitor recusa a construção de um “eu-origem”	O leitor constrói um <i>Enunciador pressuposto real</i>

2. Funcionamento da leitura documentarizante

Tentando definir o que estabelece a leitura documentarizante, nós podemos de agora em diante nos interrogar sobre suas modalidades de funcionamento.



2.1. Níveis de funcionamento da leitura documentarizante

A linguística da enunciação nos ensina que “quando interpretamos um enunciado” somos levados a reconhecer que ele exprime “uma pluralidade de vozes”, que toda enunciação é, em graus diversos, “polifônica” (a expressão é de O. Ducrot, 1980)²⁰.

Essa concepção plural de enunciação é capital para nossa proposição; só ela permite compreender como a leitura documentarizante pode se aplicar:

- a. a um filme de ficção: para isso é suficiente, por exemplo, que o leitor, recusando-se a construir um Enunciador para a história contada, decida considerar o cenário que lhe é dado ver como um Enunciador real (como os cenários naturais);
- b. a diferentes níveis de um mesmo filme (que seja ou não um documentário). Esse ponto requer um tanto de atenção.

Existem diferentes modos de pôr em ação a leitura documentarizante; de fato, há tantos modos de fazer operar a leitura documentarizante quantas são as possibilidades de construir, diante de um filme, Enunciadores reais.

Enumeramos algumas dessas possibilidades.

1. O leitor pode tomar a *câmera* como Enunciador real.

Nessa perspectiva, tudo o que se encontra diante da câmera (cenários, figurinos, personagens etc.) torna-se objeto da leitura documentarizante. Assim considerados, como observa sabiamente P. Sorlin (1980, p. 24), “os filmes não são senão uma série de ilustrações documentárias”.²¹

Um dos melhores exemplos desse tipo de leitura sem dúvida é dado por S. Kracauer, para quem o cinema “é exclusivamente equipado para registrar e revelar a realidade física [...] A única realidade que nos interessa é a realidade realmente existente — o mundo transitório em que vivemos” (KRACAUER, 1965 apud SORLIN, 1980, p. 28)²².

20. Diz-se que Roland Barthes propôs denominar de *bathmologie* a ciência que estudaria esse “escalonamento da linguagem” (*Roland Barthes par Roland Barthes*, Seuil, 1975, p. 71). [Nota do tradutor: na tradução de L. Perrone-Moisés do livro de Roland Barthes para o português, encontramos a seguinte explicação do conceito de “batimologia”: “Todo discurso está preso ao jogo dos graus. Podemos chamar esse jogo de *batimologia*. Um neologismo não é demais, se chegarmos à idéia de uma ciência nova: a dos escalonamentos da linguagem. Essa ciência será inédita, pois ela abordará as instâncias habituais da expressão da leitura e da escuta (‘verdade’, ‘realidade’, ‘sinceridade’); seu princípio será uma sacudida: ela passará por cima, como se pula um degrau, de toda *expressão*” (BARTHES, R. *Roland Barthes par Roland Barthes*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003, p. 80).]

21. “Looked at this way, films are only a series of documentary illustrations”.

22. A citação de Kracauer foi retirada de *Nature of film*, reeditado em 1965 sob o título *Theory of film*.

2. O leitor pode tomar o *cinema* como Enunciador real. Evidentemente, esse é o tipo de leitura praticado pelos teóricos (historiadores, semiólogos) do cinema.

Um filme, escreve S. Heath (1981, p. 191-192), “é sempre um documento — um documentário — do filme e do cinema”; “todo filme é um documento de si próprio e de sua real situação a respeito da instituição cinematográfica e da complexidade da instituição social da representação” (p. 238).

3. O leitor pode tomar a *Sociedade* na qual o filme é produzido como Enunciador real. Aqui se reconhecem a leitura histórica (à la M. Ferro, 1977) e a leitura sociológica (à la P. Sorlin, 1977).

4. O leitor pode tomar o *cameraman* [o cinegrafista] como Enunciador real. É o caso típico do filme de reportagem. O pressuposto do leitor, nesse caso, é o de que o *cameraman* esteve no local onde os fatos aconteceram: ele os viu com os seus próprios olhos.

5. O leitor pode tomar o *realizador* do filme como Enunciador real.

Trata-se da leitura cinéfila, que faz de todo filme um documento sobre o seu “autor”, ou ainda da leitura psicanalítica, a que já se fez alusão.

6. O leitor pode tomar o *responsável pelo discurso*, em posse do filme, como Enunciador real.

Esse responsável não se confunde com o realizador; em um filme pedagógico, por exemplo, a realização é assegurada por um profissional de cinema, mas a responsabilidade do discurso é do professor, do pesquisador ou do especialista que se exprime no filme (aquele que pressupostamente possui o Saber).

Poderíamos continuar por muito tempo essa enumeração, uma vez que são muitas as possibilidades de construir um Enunciador real; não há portanto *uma* leitura, mas *várias* leituras documentarizantes.



2.2. Alcance da leitura documentarizante

A leitura documentarizante pode dizer respeito a um segmento mais ou menos importante do filme considerado.

Em relação ao eixo sintagmático temporal, primeiramente, a leitura documentarizante pode afetar um único fragmento do filme.

Em relação ao eixo sintagmático tópico, em seguida, quer dizer, em relação ao eixo das simultaneidades²³, ela será concernente, considerando que o leitor construirá um ou mais Enunciadores reais, a um ou mais estratos de filme: assim, um mesmo movimento documentarizante pode tomar como Enunciadores reais, ao mesmo tempo, a Sociedade, o *cameraman*, o realizador e o responsável pelo discurso do filme.

Enfim, nada impede que a leitura documentarizante funcione de forma descontínua, tanto em um nível como em outro; tanto de modo prolongado como de modo extremamente pontual.

De fato, uma grande flexibilidade preside a manifestação e a combinação das diferentes formas de leituras documentarizantes.

Tudo isso nos leva a interrogar as modalidades de produção dessas leituras.

2.3. Modalidades de produção da leitura documentarizante

Devem-se distinguir, acreditamos, dois grandes blocos de produção:

- a produção individual;
- a produção institucional.

2.3.1. A produção individual

Todo leitor tem a possibilidade, não importa em que momento do filme, de se conectar à leitura documentarizante. Sublinhamos, entretanto, que essa operação não pode sempre se efetuar em qualquer nível: o filme tem, com efeito, o poder de interditar certos níveis; é assim que a exibição, nos créditos, da participação dos atores bloqueia a possibilidade de construir personagens como

23. Sobre esta distinção, cf. METZ, C. *Langage et cinéma*. Larousse, 1971, p. 130-131.

Enunciadores reais (uma possibilidade que não relatamos até agora, mas que se manifesta especialmente no cinema direto). Convém, entretanto, insistir no fato de que um filme não tem jamais o poder de bloquear totalmente a leitura documentarizante — a qual pode sempre ao menos operar (mesmo no caso de filmes experimentais abstratos) no nível de construção da câmera e/ou do cinema, como Enunciadores reais.

Não deveríamos mais reduzir a produção da leitura documentarizante a um ato voluntário do leitor; ela pode surgir à sua revelia, de uma maneira totalmente súbita e improvisada, como uma “fissura na qual a duração não é mensurável nem previsível”, durante o momento em que se assiste a um filme, e mesmo depois disso (parece-nos que é isso o que visa M. Bouvier com a sua noção de “primeiro documentário” [*abord documentaire*]).

2.3.2. A produção institucional

Existe um grande número de instituições que programam a leitura documentarizante dos filmes. Como prova disso, basta ver a enumeração que nós apresentamos das diferentes possibilidades de produção de um Enunciador real. A quase totalidade das leituras observadas remete a uma instrução do tipo institucional: instrução da instituição pedagógica, da instituição histórica, sociológica ou psicanalítica, instrução da instituição história do cinema ou análise de filmes...

Evidentemente, o espectador “em carne e osso” tem sempre a possibilidade de recusar a instrução institucional à qual ele é submetido (ele pode, por exemplo, se deixar encaminhar para a leitura fictivizante ainda que a instrução seja analisar o filme), mas, ao fazer isso frequentemente (não sempre, é claro), recai no golpe de uma outra instrução institucional: a leitura fictivizante é assim o resultado da aplicação da instrução da instituição cinematográfica dominante, instrução que interiorizamos de tal modo que temos dificuldade de modificá-la quando nos encontramos face a um filme que demanda ser lido segundo outro modo de leitura (leitura documentarizante ou outra). Este

último ponto, que pressupõe a existência de filmes que pedem para serem lidos segundo um modo de leitura determinada, nos conduz naturalmente a tentar precisar como se efetua, nesses mesmos filmes, a apresentação documentarizante; isso quer dizer voltar à definição de *conjunto documentário*.

N.B.: Perceber-se-á que nós falamos de conjunto documentário, e não de gênero documentário; é que a noção de gênero nos parece ser de um nível inferior ao da distinção que nós tentamos colocar aqui: com efeito, assim como existem gêneros no conjunto de filmes de ficção (western, policial, comédia musical etc.), também existem gêneros no conjunto documentário (filmes etnográficos, filmes industriais, filmes científicos etc.).

3. O conjunto documentário

Diremos que um filme pertence ao conjunto documentário quando ele integra explicitamente em sua estrutura (de um modo ou de outro) a *instrução* de fazer acionar a leitura documentarizante: quando ele *programa* a leitura documentarizante. Essa instrução pode se manifestar seja nos créditos, seja no próprio texto fílmico.

24. Nota do tradutor: Office Français des Techniques Modernes d'Éducation [Escritório Francês de Técnicas Modernas de Educação].

3.1. O crédito como instrução de leitura documentarizante

Vamos enumerar alguns casos:

25. Nota do tradutor: Serdav (Service d'Étude de Réalisation et Diffusion de Documents Audiovisuels) [Serviço de Estudo de Realização e Difusão de Documentos Audiovisuais], um setor do CNRS (Centre National de la Recherche Scientifique) [Centro Nacional de Pesquisa Científica], que, por sua vez, é relacionado ao CFE (Comité du Film Ethnographique) [Comitê do Filme Etnográfico], criado por Jean Rouch, Claude Lévi-Strauss e Henri Langlois, entre outros.

- presença de uma legenda indicando claramente que se trata de um documentário: “uma reportagem de...”, “uma enquête filmada...”;
- presença de uma legenda designando uma estrutura de produção especializada em filme documentário: “Ofrateme²⁴ apresenta...”, “uma produção Serddav-CNRS. CFE.²⁵”... etc.;
- ausência de nomes de atores: é uma ausência que serve de marca; os linguistas e os semiólogos conhecem bem esse fenômeno; contudo, a ausência do nome de atores não pode funcionar como marca senão porque nós todos interiorizamos a norma do filme de ficção e porque esperamos dos créditos do filme que nos apresentem a lista dos atores que veremos;

- forma do título: títulos como *Notre planète la terre* (Painlevé), *Le tonnelier*, *Le charron* (Rouquier), *Bûcherons de la Manouane* (Lamothe) anunciam, sem ambiguidade, um documentário;
- ausência de crédito: essa marca por ausência evidencia um fraco nível de elaboração do texto fílmico proposto; o filme se mostra como não sendo nem uma obra nem uma mensagem: é um simples *documento*; essa figura, frequente nos filmes de família, encontra-se igualmente em certos filmes médicos, etnográficos etc.; note-se que, em geral, essa ausência de créditos anda de mãos dadas com a presença real dos realizadores do documento apresentado, no momento da projeção.

3.2. As instruções textuais

Um fato é certo: “um espectador — que entrasse de olhos fechados em uma sala onde se projetasse um filme sobre o qual ele jamais ouviu falar —, depois de alguns minutos, compreenderia se tratar de um filme de ficção ou de um documentário” (ZAGAGLIA, 1982, p. 178), mesmo que ele não tivesse visto os créditos.

Existe então figuras estilísticas típicas do documentário.

F. Pelletier (1983, p. 144) tem, entretanto, razão de sublinhar que as figuras estilísticas, elas mesmas, não atuam tanto no papel de instrução — “tomadas individualmente”, elas são “idênticas em cada domínio” —, quanto certos “agenciamentos estilísticos”, uma combinatória, uma estrutura de figuras.

É provável, além disso, que existam diferentes estruturas estilísticas suscetíveis de produzir uma leitura documentarizante.

Vamos esboçar rapidamente a análise de dois desses subconjuntos estilísticos:

- o subconjunto filmes pedagógicos;
- e o subconjunto filmes de reportagem.



3.2.1. O sistema estilístico do subconjunto *filmes pedagógicos*

Foi descrito por G. Jacquinot em sua obra *Image et pédagogie* (1977). Lembremos as figuras essenciais:

- aparição na tela daquele que sabe (o professor ou o especialista);
- remissão direta do detentor do saber ao leitor ou a seu interlocutor no filme (o entrevistador);
- estruturação abstrata do representado pelo discurso;
- comentário do tipo explicativo;
- utilização de esquemas ou gráficos.

3.2.2. O sistema estilístico do subconjunto *filme de reportagem*

Os filmes de R. Depardon (*Reporters, Numéro zéro, Faits divers*) são exemplares desse subconjunto; eles podem servir de *corpus* de referência para a observação desse sistema estilístico.

As figuras seguintes, nos parece, podem ser consideradas:

- no nível da imagem: *flou* [foco embaçado], tremulação da imagem, *travellings* aos solavancos, panorâmicas hesitantes, golpes de *zoom*, rupturas brutais no desenvolvimento dos planos e no encadeamento das sequências, longos planos-sequências, iluminação deficiente, grão da película...
- no nível do som: timbre específico do som direto (por oposição ao som de estúdio: ausência de ressonância), ruído, estrutura linguística da palavra “viva”... (esse nível não está, evidentemente, sempre presente nos filmes de reportagem, pois existem reportagens silenciosas);
- no nível da imagem e/ou do som: direcionamento para o *cameraman* (as personagens filmadas olham para o câmera, interpelam-no, tomam partido...).

É significativo que seja precisamente esse conjunto de figuras que se encontra nos filmes de ficção que pretendem produzir uma ilusão de filmes de reportagem (que desejam produzir o que se

26. Peter Watkins é um especialista em “falsas reportagens”; cf. *Forgotten faces, Culloden, The war game*; para explicações sobre o seu trabalho nesse tipo de filme, cf. sua entrevista em *Le Cinéma Pratique*, n. 67, p. 114-121.

pode chamar de um “efeito reportagem”): *Punishment Park*, de P. Watkins²⁶; *L’Ambassade*, de C. Marker; *Zelig*, de W. Allen... A função desse conjunto de figuras é clara: marcar na própria estrutura do filme a existência real do *cameraman*; fazer o espectador saber que o *cameraman* é tomado como *Enunciador real*. As figuras citadas evidenciam, especialmente, a dificuldade que teve o *cameraman* ao filmar nas condições em que ele se encontrava, o seu engajamento físico no evento, ou, ainda, o risco que ele sofreu.

Notar-se-á como sintomático desse subconjunto que a Ninfa de Ouro que premiou a melhor reportagem no Festival de Monte Carlo foi atribuída, em 1983, a um filme que inscreve em sua própria película a morte de seu *cameraman*: Jean Lugo – 4 juin 1982, *Beyrouth, la mort d’un cameraman*.

Observação: subconjuntos vs gêneros

Os subconjuntos dos quais acabamos de falar, e que se definem em termos de sistemas estilísticos, não devem ser confundidos com os gêneros documentários, definidos em termos de conteúdos e/ou de restrições pragmáticas.

É assim que o subconjunto que denominamos “reportagem” engloba documentários pertencentes a gêneros bem diferentes: documentários etnográficos, filmes de atualidade, reportagens de guerra, filmes de família... Nada, com efeito, distingue, por exemplo, no nível estilístico, os filmes de família de outros tipos de reportagem; a diferença não está nem mesmo no nível dos conteúdos veiculados (de fato, encontra-se de quase tudo nos filmes de família), mas nas condições pragmáticas particulares: a leitura dos filmes de família se faz por referência a uma diegese anterior ao filme (as lembranças do vivido)²⁷. Igualmente, só um critério pragmático permite estabelecer a especificidade do gênero “atualidade” no interior do subconjunto “reportagem”: os filmes de atualidade referem-se a acontecimentos recentes (na pior das hipóteses, da última semana). Reciprocamente, todos os filmes de um mesmo gênero não pertencem obrigatoriamente ao mesmo

27. Sobre o filme de família, cf. nosso artigo: “Rhétorique du film de famille”. *Rhétoriques, sémiotiques*, col. 10/18, UGE, p. 340-373, 1979.



subconjunto estilístico: certos documentários etnográficos não se apresentam como “reportagens”, mas como “filmes pedagógicos”.

A relação subconjunto/gênero constitui então um caso típico de classificação cruzada.

3.3. O funcionamento da instrução documentarizante

Como na leitura documentarizante produzida de modo externo ao filme, a instrução documentarizante inscrita na estrutura do filme pode dizer respeito tão somente a certos níveis de funcionamento do filme.

Nos filmes documentários de reconstituição (ex. *Le grand Méliès*, de G. Franju; *Lumière et l'invention du cinématographe*, de P. Paviot), os créditos nos convidam a não considerar como Enunciadores reais os atores de fato, mas o responsável pelo discurso, aquele que garante a autenticidade dos eventos relatados e das palavras pronunciadas.

A instrução documentarizante dada por um filme pode então ser mais ou menos *seletiva*.

Existem assim uma *escala documentária* e *níveis de “documentaridade”*, avaliáveis em termos do número de níveis convocados para a construção do Enunciador real: dito de outra forma, há documentários que são “mais documentários” que outros.

Existem também filmes *híbridos*, na interseção entre dois (ou mais) conjuntos cinematográficos, filmes que entrelaçam duas (ou mais) instruções de leitura (ex. *Lettres de Somalie*, de F. Mitterrand).

Enfim, existem filmes *ambíguos*, que não oferecem as instruções de forma clara a seus leitores (que não permitem determinar rapidamente quando e se convém fazer funcionar o modo documentário ou o modo ficcional) — exemplo: *La pyramide humaine*, de J. Rouch; *Shadows*, de J. Cassavetes —, e também filmes enganadores, que pegam os leitores na armadilha de sua competência textual: *L'Ambassade*, de C. Marker, será lido como uma reportagem até o último plano do filme, que revela que a ação se passa em Paris e remete ao ficcional tudo o que vinha de outro olhar.

4. Dois tipos de conclusão podem resultar desse breve estudo:

- um diretamente ligado ao objeto deste artigo;
- outro, de sentido mais geral.

4.1. Quatro grandes modos de produção da leitura documentarizante foram postos em evidência

1. dois externos ao filme:

- a produção pelo leitor;
- e a produção pelas instituições sobre as quais se realiza a leitura do filme.

2. dois internos ao filme:

- a produção pelos créditos;
- e a produção pelo sistema estilístico do filme.

A distinção entre instruções externas e instruções internas é particularmente importante: ela permite especialmente explicar, por um lado, a instituição de espectadores que dividem o campo cinematográfico em conjuntos e reconhecem a existência de um campo documentário e, por outro, faz que todo filme seja susceptível a ser lido como um documentário.

Quanto à detecção dos diferentes *níveis de leitura*, definidos em termos da modalidade de construção do Enunciador, ela dá conta da diversidade de leituras que podem ser produzidas no quadro da leitura documentarizante.

4.2. Genericamente, todo ato de leitura aparece à luz daquilo que foi definido como uma operação que põe em ação *um sistema interativo de três actantes*:

- *um filme*, que demanda, mais ou menos urgentemente, mais ou menos explicitamente, ser lido segundo um ou outro modo de leitura;

- *uma instituição*, que programa de um modo mais ou menos restritivo um ou outro modo de leitura;
- e *um leitor*, que reage à sua maneira às solicitações e instruções das duas outras instâncias.

Não é necessário que as relações entre esses três actantes sejam sempre de natureza pacífica: um filme pode ser rejeitado pela instituição na qual foi projetado²⁸, o leitor pode recusar-se a jogar o jogo demandado pelo filme ou não se dar conta das determinações que a instituição faz pesar sobre si etc.; da mesma forma, seria falso acreditar que essas relações permanecem estáveis ao longo da leitura de um filme: às vezes, o leitor se conforma à demanda do filme; às vezes, à da instituição; às vezes, ele se deixa levar a outras determinações... a menos que mobilize simultaneamente vários modos de leitura...

Confrontado com esse jogo tripartite, o teórico não será levado pelas reações individuais e imprevisíveis dos leitores; em contrapartida, ele pode se colocar como tarefa a descrição das diferentes formas de instruções institucionais que intervêm no campo cinematográfico, e das suas inscrições no próprio sistema do filme (a demanda de um ou outro modo de leitura manifestada por um filme reflete, com efeito, a instrução institucional que funcionou no espaço da realização). Um tal estudo, que nós sugerimos denominar de “semioprágmató”, acaba de começar... ele deverá ser capaz de dar conta tanto da heterogeneidade quanto da complexidade e da estruturação do campo cinematográfico em seu conjunto²⁹.

28. Para um exemplo de rejeição de um filme por uma instituição (nesse caso, instituição do filme de ficção), cf. nosso artigo: “Mise en phase, déphasage et performativité dans *Le Tempestaire* de Jean Epstein”, *Communications*, n. 38, p. 213-238.

29. Para especificações sobre esse programa, cf. Roger Odin: “Pour une sémio-pragmatique du cinéma”, *Iris*, n. 1, 1983.

Referências

- AUMONT, J. At al. *Esthétique du film*. [S. l.]: Nathan Université, 1983.
- BANGE, P. “Semiotique littéraire: sur fictionnalité”. In: *Regard sur la sémiologie contemporaine*, Travaux XXI. [S.l.]: Cierec-Université de Saint-Etienne, 1978.
- BENVENISTE, E. *Problèmes de linguistique générale*, 1. [S.l.]: Gallimard, col. TEL [s. d.].
- BÜHLER, K. *Sprachtheorie*. [S.l.: s.n.], 1934.
- DUCROT, O. *Les mots du discours*. Paris: Minuit, 1980.
- FERRO, M. *Cinéma et histoire*. Paris: Denoel/Gontier, 1977.
- GAUTHIER, G. Texto introdutório. *Image et Son*, n. 183, (“Un cinéma de la réalité”), abril, 1965.
- HAMBURGER, K. *Logik der dichtung*. Stuttgart: [s.n.], 1968.
- HEATH, S. *Questions of cinema*. [S.l.]: Macmillan Press, 1981.
- JACQUINOT, G. *Image et pédagogie*. Paris: PUF, 1977.
- PELLETIER, F. *Imaginaire du cinématographe*. Paris: Librairie des Méridiens, 1983.
- SCHMIDT, S. J. “La communication littéraire”. In: *Stratégies discursives*. PUL, 1978.
- SEARLE, J. “Le statut logique du discours de la fiction”. In: SEARLE, J. *Sens et expression*. Paris: Minuit, 1979.
- SORLIN, P. *Sociologie du cinéma*. Paris: Aubier, 1977.
- _____. *The film in history*. Oxford: Basil Blackwell, 1980.
- ZAGAGLIA, P. “Naissance d’un genre: le documentaire-fiction”. In: *Cinéma et réalité: Centre de l’Audiovisuel, Vie Ouvrière*, Bruxelles, 1982.



*Sans soleil, o trabalho do imaginário*¹

//////////////////// *Barbara Lemaître*²

1. Texto original: LEMAÎTRE, B. “*Sans soleil, le travail de l’imaginaire*”. In: DUBOIS, Philippe (Org.). *Théorème 6*. Paris: Sorbonne Nouvelle, 2002. Tradução de Krishna Gomes Tavares.

2. Professora da Université Sorbonne Nouvelle - Paris III e pesquisadora do Institut de Recherche sur le Cinéma et l’Audiovisuel. Publicou, entre outros, *Entre film et photographie. Essai sur l’empreinte* (Presses Universitaires de Vincennes, 2004).



Resumo

Sans soleil se apresenta, inicialmente, como um conjunto de imagens heterogêneas. No entanto, uma questão é trabalhada no filme do início ao fim: a noção de imaginário compreendida no sentido psicanalítico de trabalho ou de experiência. O imaginário em *Sans soleil* é ao mesmo tempo um espaço em que o indivíduo pode tornar-se interlocutor, um instrumento de conexão entre zonas heterogêneas e um movimento que unifica os contornos da experiência da alteridade.

Palavras-chave

Sans soleil, imaginário, psicanálise

Résumé

Sans soleil se présente d'abord comme un ensemble d'images hétérogènes. Pourtant, une question est présente dans le film du début au jusqu'à la fin: la notion d'imaginaire, à entendre en son sens psychanalytique du travail ou de l'expérience. L'imaginaire dans *Sans soleil* est donc à la fois un espace où l'individu peut se pendre comme interlocuteur, un instrument de raccordement entre des zones hétérogènes et un mouvement qui épouse les contours de l'expérience de l'altérité.

Mots-clés

Sans soleil, imaginaire, psychanalyse

A origem deste texto está em uma questão simples, que reaparece a cada nova exibição de *Sans soleil*: do que nos fala Marker? Se o “tema” de seus outros filmes pode ser sintetizado e nomeado, mesmo que de modo reduzido, é difícil situar *Sans soleil* em uma questão precisa. O que podem ter em comum uma dama de honra da corte imperial do Japão do século XI, guerrilheiros africanos em luta contra a colonização portuguesa, homens e mulheres de Tóquio apegados a signos e lendas que se desdobram em seu entorno (tudo isso nos é transmitido pelo intermédio de um viajante, que navega, essencialmente, entre a Guiné-Bissau e o Japão)? *Sans soleil* se apresenta, inicialmente, como um conjunto de imagens heterogêneas. Parece-me aleatório extrair desse filme um único tema e, desse modo, esperar dar conta de sua especificidade. No entanto, me parece que uma questão é trabalhada no filme do início ao fim. Uma questão que não é de fato um tema e que vai além do filme e até mesmo do cinema. Essa questão roda em torno de uma noção de imaginário compreendida no sentido psicanalítico de trabalho ou de experiência.

Inicialmente, eu gostaria de definir essa noção da forma mais clara possível. O imaginário tem na psicanálise uma significação muito complexa e frequentemente indissociável da cura psicanalítica: não é uma noção muito cômoda de manusear fora do contexto terapêutico. A definição mais frequentemente citada é a elaborada por Jacques Lacan em seu célebre texto sobre o estádio do espelho³ (“le stade du miroir”). Lacan se interessa pela constituição do imaginário como uma das etapas da evolução

3. LACAN, J. “Le stade du miroir comme fondateur de la fonction du Je, telle qu’elle nous est révélée, dans l’expérience psychanalytique”. In: LACAN, J. *Écrits I*. Paris: Seuil, 1966.



psíquica do ser humano; essa etapa remete ao momento no qual, ao perceber seu reflexo em um espelho, a criança se reconhece e se identifica com essa imagem. Desse modo, Lacan “atribui à imagem um papel constitutivo no que nós podemos continuar a chamar de Eu” (CHEMANA, 1993, p. 292).

De um modo geral, o imaginário remete a um conjunto de imagens fundadoras da relação de um indivíduo, não somente com ele mesmo mas também com o outro e com o seu meio. Eu mesmo, o outro, o mundo, tudo isso existe somente através do que eu projeto; eis o imaginário. Ele é descrito como sendo, por excelência, o campo da ilusão, o que explica que ele seja frequentemente assimilado à ficção e à invenção. Todavia, mesmo que o imaginário participe da construção de uma ilusão, ele tem um papel essencial, simplesmente porque ele está sempre presente, como um filtro que se intercala entre nós e o mundo. A psicanálise de Jacques Lacan (1966), assim como a filosofia de Mikel Dufrenne (1976), por exemplo, insistiram sobre esse ponto: o imaginário não pode ser localizado fora do real.

O que ocorre a partir do momento em que o imaginário não diz respeito exclusivamente a imagens com características particulares, como aquelas com as quais a psicanálise se preocupa, a saber, as imagens psíquicas? Ao falar delas, eu retomo fielmente o vocabulário psicanalítico, que as nomeia de imagens mentais. De acordo com Edgar Morin (1956, p. 210), em *O cinema ou o homem imaginário*, “o cinema reflete o comércio mental do homem com o mundo”.

Um comércio mental com o mundo; eis o que me parece que Chris Marker realiza em *Sans soleil*. Seja o que for essa estranha história de homens captados nas imagens, o filme de Marker se desdobra e explora alguns aspectos importantes, tais como: Para que serve a imagem? O que é o imaginário? Que funções certas imagens preenchem na apreensão do mundo pelo homem? Certamente, essas questões atravessam todo o cinema. Mas poucos filmes as enfrentam tão diretamente quanto *Sans soleil*.

Dito de outro modo, de certa forma, um grande número de filmes — talvez todos os filmes — repousam fundamentalmente

sobre tais interrogações, mas poucos as reconhecem a ponto de transformá-las no objeto principal de uma reflexão. *Sans soleil* possibilita observar a emergência progressiva de uma relação, através da confrontação de um indivíduo com um conjunto de imagens, que o coloca ora como produtor, ora como espectador. O filme decompõe e encarna um processo psíquico — que é um trabalho de imagens — através do qual nós apreendemos tudo o que está em nossa volta.

Ressalto que tal problema contém uma importante questão para a teoria da imagem: remeter a imagem fílmica ao imaginário que a elabora e que ela põe em cena nos leva a uma interrogação sobre os vínculos entre imagens perceptíveis (ou imagens-objetos, segundo a expressão de Serge Tisseron, 1995) e imagens mentais, e a estabelecer entre elas uma ponte. Julgaremos, talvez, perigoso, ou até mesmo abusivo, empregar o termo imagem para qualificar fenômenos de qualidades, ou melhor, de texturas fortemente diferentes. No entanto, acredito que o que separa a imagem mental da imagem do filme não deve nos impedir de ressaltar o que elas têm em comum. E tentarei mostrar que o que permite essa aproximação encontra-se em um determinado modo de funcionamento das imagens.

Concretamente, como tudo isso aparece no filme? Um viajante ocidental efetua idas e vindas entre o continente africano e o asiático. Ele será colocado na presença de um conjunto de realidades que lhe são radicalmente estrangeiras; pode-se dizer que isso é uma experiência de alteridade, uma confrontação com o outro. Essas realidades são de ordem social, política, cultural, geográfica, histórica... De qualquer forma, esse viajante curioso vai tentar compreender essas realidades que, inicialmente, lhe escapam. Como o estrangeiro, exterior a essas realidades, pode apreendê-las? Porque ele é um *cameraman*, ele será conduzido a passar pela imagem. Mas ele também é escritor. Tendo acumulado numerosas imagens do Japão, da Guiné-Bissau ou de outros lugares, o viajante de *Sans soleil* volta a essas imagens e se interroga sobre suas funções, sobre o que elas lhe possibilitam

apreender do outro e sobre o que permanece na imagem dessas realidades captadas. Pela criação de um dispositivo singular e pela modificação constante da relação do viajante com essas imagens, o filme nos permite ver a maneira segundo a qual um indivíduo domina esse conjunto de realidades das quais ele está excluído. Certamente, o sujeito não é aquela criança da teoria lacaniana; mas, passada a fase do espelho, o imaginário continua seu trabalho entre o homem e seu mundo (AUMONT, 1990, p. 88).

O espaço do imaginário ou a invenção de um outro Eu

Sans soleil consiste, aparentemente, na *mise-en-scène* das cartas enviadas por um escritor-cameraman chamado Sandor Krasna. O nome de Krasna evoca Michel Krasna, autor presumido da banda eletroacústica do filme, e Norma Krasna, roteirista de Hitchcock em *Mr. and Mrs. Smith*⁴. Sandor Krasna pode não existir realmente, mas o filme lhe atribui um lugar central no dispositivo enunciativo: deveríamos lhe remeter o conjunto das reflexões e das imagens que o narrador nos restitui. O narrador é, na verdade, uma narradora. Eu voltarei a esse ponto mais tarde. Nos créditos, Marker atribui a si mesmo apenas a função da montagem e a da composição do conjunto; ele é, por assim dizer, o organizador. Aquele que volta a um material constituído anteriormente com o objetivo de voltar à imagem, definindo, assim, uma postura que encontraremos em outras iniciativas do cineasta, como em *Si j'avais quatre dromadaires*.

A maioria dos olhares lançados sobre o filme reconhece imediatamente Marker atrás de Sandor Krasna, sobrepondo, uma à outra a pessoa que escrevia e aquela que havia composto o filme. Guy Gauthier (1990) assim exclama: “Naturalmente, é Marker que escreve para ele mesmo”. Isso não nos impede de questionar esse “desdobramento” do cineasta. Por que criar um personagem responsável pela escrita das cartas e pelas tomadas? Podemos esclarecer esse desdobramento ao pegarmos um pequeno atalho pelo *Le dépays*, o livro que Marker elabora ao mesmo tempo que *Sans soleil*.

4. É notório que Marker frequentemente faz referência à Hitchcock. *Sans soleil* e *La jetée* se constituíram, notadamente, a partir de alusões a *Vertigo*.

5. Nota dos editores: trata a si mesmo por *tu*, pronome que na língua francesa indica proximidade com o interlocutor.

No livro, Marker se recusa a dizer “eu”, mesmo que o texto seja essencialmente um monólogo: ele se tuteia⁵ no decorrer do livro. O “tu” é colocado também como um outro, mas Marker fornece as indicações necessárias para sua identificação. Ele escreve: “Não é somente a leitura assídua de Jorge Semprún que me fez empregar, desde o início do texto, o tuteio romanesco. Sobretudo, a vontade instintiva de estabelecer uma distância entre aquele que, de setembro de 1979 a janeiro de 1981, fez estas fotos no Japão e aquele que em 1982 escreve em Paris. Não é o mesmo. Não somente por questões claramente biográficas: as pessoas mudam, nunca se é o mesmo, é preciso se chamar de “tu” toda a sua vida. Mas eu sei que, se eu voltar amanhã ao Japão, eu encontrarei o outro, eu serei o outro” (MARKER, 1982).

O outro, explicitamente instituído por Marker em *Le dépayés*, não reivindicado em *Sans soleil*, é, portanto, como uma parte dele mesmo colocado a distância, um “eu” escondido sobre um “tu” ou sobre um “ele”. A experiência da viagem, no decorrer da qual o indivíduo é confrontado com um mundo não familiar, o modifica e o constitui como um outro ordinário. Esse outro não desaparece completamente com o retorno, quando o viajante reintegra o seu meio, mas permanece ligado a esse além onde ele apareceu. É um outro “ele”, deixado em terra estrangeira, que Marker situa no coração da enunciação de *Sans soleil*. Rosalind Krauss (1990, p. 84) observa que “o habitante do imaginário não tem identidade unívoca ou orientada em torno de um ponto focal único, pois sua identidade é simultaneamente constituída dele mesmo e de um outro”.

Segundo o psicanalista Pierre Kaufmann, a invenção de outro “eu” é uma das determinações do espaço imaginário. O indivíduo coloca a distância essa pequena voz — sua “consciência” — e, tendo sido criada a distância, ele pode se assumir como interlocutor. Kaufmann ([s.d], p. 738) acrescenta: “A constituição do mundo imaginário, sua coesão, sua organização em uma totalidade original, tem seu fundamento na singularidade do destinatário, para o qual a mensagem subjacente se endereça. Não teria cada indivíduo, na sua intimidade, um interlocutor



secreto com o qual seu discurso se reúne e encontra sua norma e sua medida?”. O discurso se unifica. Dito de outra forma, ele está disperso... O espaço da imaginação nasce justamente nessa lacuna, no intervalo entre o indivíduo e o outro que ele inventa para si mesmo. A partir disso, pode-se considerar que Marker e Krasna estão cada um em um polo desse espaço.

Há um problema. A citação de Kaufmann mostra que esse outro, esse duplo, é ao mesmo tempo aquele que fala e aquele para quem a palavra é destinada. Ora, o destinatário é um problema em *Sans soleil*. As cartas são lidas por uma mulher, a quem elas parecem se endereçar. Essa mulher é uma atriz; no entanto, ela não interpreta o texto, ela não acelera o ritmo; ao contrário, ela transmite em um tom quase que neutro, uma voz *branca*. Eu tenderia a vê-la, sobretudo, mais como uma mediadora que como uma destinatária, e considerar o filme inteiro como a resposta de Marker àquele que lhe escreve do fim do mundo. Essa presença feminina em *Sans soleil* pode estar relacionada a outra presença feminina, que aparece em um dos últimos filmes de Marker, *Level 5*.

Nesse filme, uma mulher chamada Laura se dirige, de frente para a câmera, a um homem dado como morto. Localiza-se uma variante complicadora da relação triangular. Em *Sans soleil*, o triângulo que compõe o filme se organiza a partir de Krasna, da narradora e de Marker. Em *Level 5*, trata-se de um homem morto, de um amigo cineasta (Marker) e dessa mulher onipresente. Mais uma vez é muito tentador, mas também muito problemático, colocar o cineasta como o criador do jogo e ver nesse homem morto o seu duplo fantasmagórico. *Level 5* aparece, portanto, como uma palavra vinda, pelo menos em parte, de entre os mortos... O que me parece interessante é que a figura feminina se oferece, nos dois filmes, como uma figura intermediária entre duas masculinas. Se a mulher, em *Sans soleil*, assim com em *Level 5*, não é a destinatária, ela é uma mediadora indispensável para a emergência e para a transmissão da palavra.

O espaço do imaginário em *Sans soleil* consiste, sobretudo, na invenção pelo cineasta de um outro “ele mesmo”: o outro que permaneceu no Japão, ou na África, ou em outro lugar; e,

no espaço traçado por esse desdobramento, um segundo outro surge, o outro feminino. A primeira aparição do imaginário se atém, essencialmente, a um desdobramento singular, que permite ao indivíduo se colocar como interlocutor. Esse conjunto de observações aborda o filme em sua globalidade. É preciso, nesse momento, se ater mais precisamente ao filme.

A montagem da memória ou o imaginário da montagem

Sans soleil está estruturado em quatro atos, precedidos por um prólogo. Ao escrever essa frase, me dou conta de que me pautei na decupagem do filme tal qual ele aparece no comentário escrito. Se nós lhe assistimos sem ter esse texto em vista, nenhuma das suas partes pode ser chamada de *ato*, e a separação entre as diferentes partes não são tão evidentes; eu me refiro por comodidade à decupagem, pois ela nos oferece um instrumento muito útil de orientação no filme.

Cada parte entrelaça imagens diversas, no estágio de idas e voltas conduzidas por Marker, segundo uma lógica singular. Não se trata de uma alternância estrita, regular, entre dois polos geográficos. O ato “dois” se desenvolve quase inteiramente no Japão — em alguns momentos, no Japão contemporâneo ao filme e, em outros, no Japão dos anos 60. O ato “três” inicia-se na Guiné-Bissau, confronta as imagens da guerrilha àquelas da pós-revolução e segue para São Francisco, desde *Vertigo* até *Sans soleil*, e para Okinawa, em 1945. Inicialmente, o filme aparece como uma tentativa de recolher os fragmentos espalhados de um quebra-cabeça incompleto. O terceiro ato oferece um índice para compreender a lógica que preside essas junções de um lugar a outro, de uma época a outra. De fato, é nesse momento que Marker formula a ideia de *montagem da memória*.

Antes de descrever esse *raccord* peculiar, é preciso dizer que não se encontram vestígios desse procedimento nas teorias clássicas da montagem e que, se Marker não é seu inventor, é ao menos um fervoroso utilizador dela. Esse “*raccord* de lembrança” permite atravessar a lacuna entre dois motivos, duas imagens, dois tempos, dois espaços, dois pontos de vista ou ainda dois acontecimentos,



em princípio distantes ou desconectados radicalmente. Ela pode ser induzida por um comentário ou por um parentesco visual, e ela é mais ou menos explícita. Assim, qualquer coisa em um rosto japonês, um olhar particular, pode evocar, chamar ou lembrar um outro olhar mostrado em um rosto africano. A compreensão desse *raccord* — do que apesar de tudo faz a montagem — leva a uma confrontação com o imaginário daquele que a produziu. De fato, somente a passagem através de uma rede de imagens intermediárias, ora invisíveis ou atualizadas (é preciso então considerar a montagem entre os planos não consecutivos), ora virtuais e sugeridas (aqui, é necessário imaginar ou restabelecer o que está ausente entre os planos), permite compreender o vínculo entre os dados visuais e os sonoros comparativamente. O “*raccord* de lembrança” descobre o imaginário, não apenas como possibilidade para o indivíduo se colocar como interlocutor mas também como instrumento de ligação entre elementos heterogêneos.

Passaremos, por exemplo, de um plano sobre as bonecas japonesas a um plano que nos permite ver uma boneca africana, ou melhor, uma boneca com a qual brincam pequenas africanas. A boneca japonesa é uma minijaponesa; no entanto, a boneca da Guiné possui um pequeno rosto muito branco... e nada africano. De certo modo, nada mais distante que uma boneca do que outra boneca: elas não têm a mesma aparência nem exatamente a mesma função, pois elas não assumem a mesma experiência (as bonecas também têm uma historicidade). A montagem da memória possui, nesse caso, uma eficácia crítica, e o salto entre esses dois planos mostra bem o que a colonização produz, especialmente no nível do imaginário: a pequena africana não tem uma boneca à sua imagem, com a qual possa se identificar.

Encontramos outro “*raccord* de lembrança” interessante no início do filme. No momento em que a câmera para sobre a imagem de uma jovem africana, o comentário coloca a seguinte questão: “Como se lembrar da sede?” As imagens que vêm a seguir propõem uma resposta: pela evocação de um dia no qual alguns japoneses, entre os mais pobres, são vistos oferecendo saquê em um bistrô de Namidabashi — saquê oferecido, em outras circunstâncias, sobre as

tumbas dos mortos... Na passagem, a memória está incrustada em um único corpo: não há memória coletiva; somente “mil memórias de homens”. Isso o filme nos ensinará, um pouco mais adiante, um pouco mais tarde (sem dúvida, é preciso rever a ilusão de uma memória coletiva e a ilusão de um imaginário coletivo).

Esse *raccord* se inscreve entre duas paradas sobre a imagem (e sobre um rosto): o rosto da jovem africana e o de um velho japonês, que se fazem ecoar. A montagem não reproduz uma imagem (e uma outra imagem lhe sucede diretamente), mas circula entre várias, no intervalo circunscrito a dois planos “suspensos”. Água, sede, saquê, embriaguez, leite fermentado e mais saquê: eis uma junção que opera na duração, pelo intermédio de uma rede que associa livremente as palavras e os motivos ordenados em torno do extremo da sede. Ao *raccord* clássico que reduz ou elimina a distância entre dois planos — pela semelhança de um momento, pela lógica de um olhar —, Marker opõe o intervalo, ou seja, uma construção que leva em conta a distância, reconhecendo-a e enfatizando-a. A sede, por duas vezes, mas não a mesma sede.

Outro gesto crítico é dirigido a toda forma de montagem ocultante, que apaga ou nega o intervalo. Quando Marker escreve que ele não está à procura de contrastes, podemos ver não a negação entre situações regularmente opostas, mas o desejo de mensurar a distância que as separa. Daí o intervalo. Em um primeiro momento, constatamos que essa montagem tem como função colocar em relação fragmentos do filme que mantêm ligações pouco aparentes para o espectador. É preciso acrescentar que a montagem não atua somente entre sequências ou imagens sucessivas: ela intervém, às vezes, no interior de uma imagem ou de uma sequência e conduz, pelo intermédio do texto, uma imagem visível a uma invisível. Encontraremos, então, na imobilidade de homens adormecidos em um barco, o tempo de uma travessia, a mesma suspensão temporal em um momento de alerta a bombas de uma guerra passada.

Mais especificamente, saberemos que certo bar de Shinjuku tem a faculdade preciosa de fazer ressurgir, apenas para alguns ouvintes, algumas notas da música do filme *La jetée*... Por que essa montagem da memória entre o bar de Shinjuku e *La jetée*?



A resposta se encontra no *Tokio Ga*, de Wim Wenders... em que constatamos que o imaginário, assim como afirma Mikel Dufrenne (1976, p. 103), não retorna a uma “arquitetura-transcendental”!

O “*raccord* de lembrança” coloca em contato zonas ordinariamente separadas por uma divisão estanque: aqui e além, agora e depois, o outro e eu. Mas esse *raccord*, daí a sua originalidade, não procura preencher a distância entre essas zonas nem atenuá-la. A montagem a torna visível e a exhibe. Entretanto, esse *raccord* não é da mesma ordem do que se costumou chamar de falso *raccord*: não enfatiza tanto a artificialidade e a restrição do contínuo sobre o descontínuo, mas aproxima, apesar de tudo, ordens e coisas dessemelhantes. Ela não é um fator de destruição da continuidade, mas um instrumento criador de outra continuidade, mais ou menos secreta, fundada sobre indivisíveis ligações. A montagem da memória rompe a imagem e a coloca em uma dimensão suplementar que não está somente na própria imagem mas que assegura sobretudo a relação que essa imagem institui com alguém que a vê. Seja qual for o valor poético, a montagem é, em seu princípio, um gesto transgressivo com o objetivo de conciliar o inconciliável, reparar o distanciamento — e não apenas entre os tempos: aqui e além, agora e depois, o outro e eu. A montagem da memória, fundada sobre o imaginário, é uma montagem crítica.

Essa força de expansão sobre a qual se funda a montagem das lembranças, o movimento pelo qual cada imagem atrai uma ou muitas outras — que, imediatamente, tornam-se visíveis ou não —; é tudo isso que o termo imaginário procura identificar. O imaginário é, no sentido matemático, o expoente de toda imagem.

Uma vez aceita a ideia de que a maioria dos diferentes elementos que compõem o filme mantém tais vínculos, ainda não compreendemos qual é a trajetória que se efetua da primeira imagem até a última. É preciso dar conta de uma reflexão que percorre esse e muitos outros filmes do mesmo cineasta. Essa reflexão refere-se à imagem e, sobretudo, a seus poderes ou a suas funções.

Sans soleil resulta da tensão entre, de um lado, uma imagem isolada (uma imagem-movimento, um plano islandês

precisamente) e, de outro, um conjunto de imagens do Japão, da Guiné-Bassau, a respeito das quais o viajante se interroga. Dois problemas emergem conjuntamente: inicialmente, será preciso introduzir a única imagem em uma formação, encontrar para ela um lugar entre as outras. Em seguida, será preciso compreender o conjunto, extremamente resistente, formado por todas as outras imagens. Os dois problemas estão ligados, pois somente após ter percorrido e questionado as imagens dessas realidades estrangeiras o viajante será capaz de localizar sua imagem. Em que momento e em que lugar, solicita o viajante, associar minha imagem de felicidade às outras imagens? O que fazer com essas imagens que são imagens do outro? Como situar-se em relação a elas, como apreendê-las, como compreendê-las?

A experiência da alteridade: os poderes da imagem, a atividade do imaginário

A citação inaugural de Racine nos leva a considerar o filme como uma tragédia. Essa propensão ao trágico é também atribuída pelo título do filme, e a sequência de abertura situa os dados. A tragédia é, a princípio, a de uma imagem de felicidade...

A felicidade para Marker seria, inicialmente, o horizonte de livros de Giraudoux. Ele fala a respeito dos últimos romances: “A que rumo tendem esses romances aparentemente desprovidos de sentido e adequados ao real? Rumo a uma imagem de felicidade humana” (MARKER, 1952, p. 18). Em seguida, a ideia de felicidade se encarnou em algumas imagens de *La jetée*, imagens surgidas como confissões... Enfim, a felicidade se associa à descoberta do filme de mesmo título e ao encontro decisivo com seu realizador, Alexandre Medvedkine. O filme de Medvedkine, realizado em 1934, começa com um velho homem que morre por alguns bolos. A felicidade — nenhum dos personagens do filme a conhece — é dada como uma coisa indispensável que é preciso procurar, uma coisa preciosa que deveria, ao menos, como uma mercadoria qualquer, encher um saco.



A seu modo, a abordagem de *Sans soleil* responde ao filme de Medvedkine. A questão não é mais “o que é a felicidade?” ou “será que ela está em um pequeno saco?”, mas “onde achar um lugar para uma imagem de felicidade?”; é o que o comentário expressa: “A primeira imagem da qual ele me falou foi a de três crianças em uma estrada, na Islândia, em 1965. Ele me dizia que, para ele, essa era a imagem de felicidade e que ele havia tentado, várias vezes, associá-la a outras imagens — no entanto, isso nunca funcionou” (MARKER, 1993, p. 79). A imagem em questão representa crianças andando ao longo de uma falésia, conscientes de estarem sendo filmadas; elas se distanciam lentamente, até ficarem fora da vista. A felicidade é, sem dúvida, a imagem frágil de um instante que anuncia a proximidade de seu desaparecimento.

Essa imagem e o comentário nos colocam um pouco antes do fim da terceira parte: “Na Islândia, eu coloquei a primeira pedra de um filme imaginário. Neste verão, eu havia encontrado três crianças em uma estrada...” Nós sabemos, agora, que o germe do filme se encontra nessa imagem, que ela continha alguma coisa que iria desencadear a realização da obra. Por que essa imagem é tão única, por que ela não pode ser associada a nenhuma outra imagem? Primeira resposta: porque é preciso deixar o tempo fazer o seu trabalho sobre ela.

O trabalho do tempo sobre a imagem consiste em liberá-la da mentira, ou seja, liberá-la de seu referencial na realidade; a mentira é a imagem tida como reflexo de alguma coisa situada na realidade — pois, se a imagem permanece vinculada à realidade, ela passa e se esvai. A imagem deve, portanto, romper as amarras com o seu referencial. O plano é finalmente inserido após as cerimônias ritualísticas do *Dondo-Yaki*, ou seja, após as celebrações japonesas da destruição, do abandono, do desaparecimento. A imagem encontra um lugar; no entanto, não é mais a mesma imagem. Num primeiro momento, ela tornou-se estremeçada — “mas por que as imagens começam de repente a estremeecer?”. O plano recupera algumas imagens que o filme, no início, havia censurado, “para deixar limpo”. Essa imagem se encontra dotada de uma sequência, de um destino; ela é colocada

em perspectiva: ela adquiriu subitamente um futuro, dado por Haroun Tazieff, que filmou o mesmo lugar cinco anos depois de Marker; mas esse futuro dado à imagem é também um fim, pois uma erupção vulcânica arrasou a paisagem. Desse modo, a imagem de felicidade somente encontra seu lugar no momento no qual o que vemos não existe mais a sua volta. Somente quando todas as referências da realidade são apagadas definitivamente a imagem pode enfim encontrar um lugar, um status particular. Nesse sentido, a imagem é como os objetos da cerimônia do Dondo-Yaki, “um resíduo que tem direito a imortalidade”...

Nesse divórcio entre a imagem e seu referencial, Hayao Yamaneko é uma figura interessante. Ele começa desfigurando a imagem fílmica em seu sintetizador e faz surgir, desse modo, no lugar da imagem anterior um “pequeno bloco de realidade”, uma não imagem. A não imagem (eletrônica) é a imagem do que não pode ser nomeado na realidade e que, portanto, existe: imagem daquilo que não tem nome nem existência oficial, mas, de qualquer forma, tem uma existência, imagem clandestina... As intervenções sucessivas de Hayao, a partir do segundo ato, elaboram, finalmente, uma imagem paradoxal: uma imagem que não se remete mais a um referencial nomeável, mas encarna ou indica um visível sem nome. O gesto de Hayao Yamaneko, comparado ao de Kurosawa no início de *Kagemusha*, tem por objetivo colocar em evidência essa parte invisível, porém essencial, da relação entre imagem e seu referencial: o imaginário.

Disso decorrem algumas preposições fundadoras de uma postura singular frente à imagem: distanciar o máximo possível o referencial, tentar não fechar a imagem em ligações espaçotemporais muito coordenadas e olhar essa imagem de outro modo, como se fosse o fóssil de um acontecimento ou de um objeto da realidade. De seu modo, o filme unifica a questão que Georges Didi-Huberman (1992) não cessou de reformular: o visual começa no ponto em que, frente à imagem, todas as tentativas de nomeação, todas as nossas certezas descritivas desaparecem. Essa imagem de felicidade que pode associar-se somente às imagens que celebram o desaparecimento — a felicidade na imagem



como característica de uma perda — dá ao filme uma tonalidade levemente melancólica. *Sans soleil* é quase que inteiramente uma lista de imagens perturbadoras; o filme tece uma carta avassaladora da infelicidade humana. Guerra, morte, pobreza, exílio, suicídio, esperança revolucionária frustrada, impossibilidade de conjugar a memória e a história; compreendemos que seria preciso um filme inteiro para situar a imagem da felicidade!

Mas isso não é tudo. Assim que o viajante consegue, finalmente, inserir sua imagem de felicidade, ele completa uma jornada e percorre, em todos os sentidos, a geografia da infelicidade. Essa jornada, essa confrontação com as imagens do outro, se traduz em uma modificação progressiva de sua relação com as imagens. Por não poder ressaltar tudo o que o filme diz ou mostra dessa relação, eu escolhi alguns instantes que me parecem constituir tantas etapas. Etapas referentes a quê? Ao que é preciso lembrar a respeito da definição de imaginário, formulada no início do texto, como “um conjunto de imagens constitutivas de um sujeito no mundo”. O filme *Sans soleil* permite reconhecer o movimento pelo qual um indivíduo consegue finalmente apreender o outro através de suas imagens. O filme inteiro esforça-se para construir a relação entre um indivíduo colocado como observador e esses nós de realidades singulares que definem o outro. O trabalho do filme é o trabalho do imaginário.

A primeira interrogação essencial sobre a imagem diz respeito ao que o filme apresenta como a igualdade do olhar. Essa igualdade consiste, inicialmente, em achar um lugar capaz de assegurar o equilíbrio precário entre quem olha e quem é olhado. Essa busca de um ponto de vista ou de uma posição do olhar aceitável frente ao outro se traduz, notadamente, pelo recurso do *olhar câmera*. O *olhar câmera*, frequentemente associado a uma fixação sobre a imagem, aparece como solução para render o seu olhar ao outro, cuja imagem captamos. E render seu olhar ao outro é, por sua vez, aceitar ser olhado — ao menos, correr o risco disso. Assim, o viajante integra aquele que o vê ao que ele vê: “pois os viajantes de imagens são vistos por imagens maiores que eles”. A sequência a respeito da televisão japonesa fornece um exemplo, cujo comentário reforça

isso: “Quanto mais vemos a televisão japonesa, mais temos a sensação de sermos vistos por ela” (MARKER, 1993, p. 82 e p. 85).

No primeiro ato, vemos a igualdade do olhar se estabelecer e, no final, assinala-se a realização: “É nos mercados de Bissau e de Cabo Verde que eu reencontrei a legalidade do olhar e esta sequência de figuras tão próximas do ritual da sedução: eu a vejo — ela me viu —, ela sabe que eu a vejo —, ela me oferece seu olhar, mas justo a um ângulo em que é ainda possível fazer como se não estivesse direcionado a mim — e, para terminar, o verdadeiro olhar, diretamente...” (MARKER, 1993, p. 82 e p. 85). A igualdade do olhar é o primeiro contrato entre o viajante e aquele que ele filma. A atenção dada igualmente a todas as coisas, sobretudo as menores, as mais comuns, as mais banais ou aquelas que são ordinariamente negligenciadas, e a maior reciprocidade possível entre quem filma e quem é filmado são as condições de abordagem da alteridade. Mais uma vez coloca-se a ideia de que o que vemos deve também ser visto; ele constata que aquele que o vê é indecifrável: imerso em uma paisagem desconhecida, bombardeada com imagens que ele não compreende, o viajante ainda não encontrou acesso a “imagem do outro”.

Pouco a pouco, ele vai começar a procurar as soluções. Ele é curioso, ele quer compreender. Surge, então, uma nova estratégia, que consiste em relatar suas impressões e suas percepções, suas imagens, a outras imagens menos subjetivas, que não são somente suas próprias imagens, imagens que existiam antes dele. O viajante se move em direção à dupla dimensão da lenda e da história. A segunda e a terceira parte são todas as viagens ao longo da história japonesa e a história da Guiné. Além disso, para usar outras imagens além das próprias, é preciso também, de forma mais metafórica, pegar emprestado imagens de outros cineastas; a terceira parte é quase que inteiramente constituída de tais imagens emprestadas.

A estratégia do viajante tem a forma de uma comparação entre o que ele vê e olha e o que foi visto anteriormente por outro e transmitido a ele. Esse modo de observação tem como objetivo localizar no presente da observação os traços de um passado — legendário ou histórico. Todas as tentativas de vincular o presente



ao passado (para lembrar o olhar do viajante àquele que foi visto anteriormente por outros) serão falhas — sem deixar de formar configurações temporais originais... O aeroporto de Narita oferece a imagem de um presente ou de um passado perpétuo, de um tempo caracterizado pela ausência de mudança. Os diferentes documentos sobre o movimento revolucionário da Guiné mostram um tempo que se repete incessantemente. O presente anula um passado esquecido, pois um futuro iminente já está pronto para recomeçar. Em Okinawa, nesse lugar onde ocorreu o massacre, resta somente uma loja de souvenirs que vende isqueiros em forma de granada: um presente puro, preso entre dois “nada”, radicalmente rompido com o passado (inacessível e quase invisível) e privado de futuro (“...Norô continua a dialogar com os deuses. Depois dela, o diálogo acabará”; MARKER, 1993, p. 93). As imagens históricas, os mitos e as lendas podem responder a esse desejo de compreensão do outro, a essa vontade de saber? Decifrar o indecifrável: história, memória, duas impossibilidades. Nenhum passado jamais explicará o presente: o que os outros viram antes de mim não pode me ajudar a ver e a compreender o que eu vejo.

Ao mesmo tempo, outras imagens se apresentam ao viajante; imagens que pouco a pouco se insinuam para ele. Antes do fim da segunda parte, ele diz: “Cada vez mais meus sonhos se apropriam da decoração das grandes lojas de Tóquio, das galerias subterrâneas que prolongam e duplicam a cidade. Um rosto aparece, desaparece, um traço se encontra, se perde, todo o folclore do sonho está tão bem situado que, no dia seguinte, acordado, eu percebo que eu continuo a procurar no labirinto de subsolos a presença roubada na noite anterior. Eu começo a me perguntar se os sonhos são meus ou se eles fazem parte de um conjunto, de um gigantesco sonho coletivo no qual a cidade inteira seria a projeção” (MARKER, 1993, p. 87). O rosto que aparece e desaparece, a busca de uma presença onírica no subsolo, o sentimento de um sonho roubado do sonhador: percebe-se o quanto *Sans soleil* faz alusão a *La jetée*.

Nota-se que nesse momento do filme um Japão singular emerge e começa a se revelar ao viajante através das imagens oníricas — o sonho sendo, como se sabe, um dos lugares

privilegiados do imaginário. O corpo do viajante, no lugar mesmo da sua maior intimidade, deixa aflorar o rastro de uma impregnação lenta e, por uma transfusão espantosa, esse rastro é lançado para fora dele; em um movimento de ida e volta, o Japão (alguma coisa do Japão) ocupa insidiosamente os sonhos do viajante, e ele mesmo *enxerta* no rosto impassível de um japonês adormecido fantasmas e sonhos absolutamente violentos (para violentar o aspecto pacífico desses rostos).

As imagens oníricas formam uma alternativa às imagens históricas e legendárias; elas são, de alguma forma, colocadas em concorrência. A questão é saber por quais meios — qual postura, qual imagem (ou quais imagens) — o viajante conseguirá apreender o Japão, ou melhor, conseguirá construir alguma coisa que, para ele, será o Japão. Além dessas imagens oníricas, o imaginário torna-se instrumento de conhecimento, a única possibilidade para que a palavra “Japão” venha a fazer sentido (que o conhecimento seja uma armadilha, que o sentido seja ilusório, eu não julgo). Novamente, *Le dépayés* teria aberto o caminho, afirma Marker (1982) no início do livro: “Inventar o Japão é um modo de conhecê-lo como um outro qualquer. Tendo superado o senso comum de fazer oposição ao senso comum, matematicamente as chances são as mesmas para todos”. A última parte do filme mostra que o viajante é, doravante, capaz de associar sua imagem ao conjunto.

Última etapa dessa abordagem do outro: o momento em que o sentimento de incompreensão frente à alteridade desaparece. Agora, o viajante pode apreender as imagens do outro, que não são mais terrivelmente indecifráveis, e ele é capaz de associá-las às suas próprias imagens. Ao fazer isso, ele se modifica e torna-se o outro. A relação com o outro se constituiu, e a compreensão do outro se transforma em uma identificação com o outro: “Quando a primavera chegou, quando cada corvo aumentava seus gritos para anunciá-la, eu pegava o trem em direção a Yamanote Line e eu descia na estação de Tóquio, vizinha do correio central. Mesmo quando a estrada estava vazia, eu parava no sinal vermelho, à japonesa, com o objetivo de deixar o lugar para os espíritos dos carros quebrados. Mesmo sem esperar nenhuma carta, eu parava na frente do correio,



pois é preciso honrar os espíritos das cartas rasgadas, e na frente do guichê do correio aéreo, para saudar os espíritos das cartas não enviadas. Eu media a insuportável vaidade do Ocidente, que nunca parou de privilegiar o ser sobre o não ser, o dito sobre o não dito” (MARKER, 1993, p. 96). Novamente, o paralelo com *Le dépayés* se impõe como um eco a *Sans soleil*: “Tantas são as coisas do meu país, meu país imaginado, meu país que eu inventei totalmente, meu país que me deixa sem país a ponto de ser eu mesmo apenas nessa desorientação⁶. Meu *Dépayés*” (MARKER, 1982).

6. O termo em francês utilizado por Marker é *dépayement*.

O imaginário em *Sans soleil* é ao mesmo tempo um espaço em que o indivíduo — desdobrado — pode tornar-se interlocutor, um instrumento de conexão entre zonas heterogêneas e um movimento que unifica os contornos da experiência da alteridade. Sobre o imaginário, Mikel Dufrenne (1976, p. 118) escreve que ele une o desejo, a percepção e a linguagem: “Imaginar é talvez pertencer a si mesmo, a seus desejos, estar no mundo, capturar a imagem através da percepção, ser a linguagem; quer dizer, apreender a imagem a partir dos signos que a suscitam e a fixam”. Compreendemos que pensar o imaginário em sua dimensão ilusória talvez oculte uma parte de seu trabalho. E, se um filme pode dar conta de tal experiência, de tal processo, compreende-se também que dissociar radicalmente imagens psíquicas de imagens objetos “afeta nossa compreensão uns dos outros” (TISSERON, 1995, p. 13).

Referências

AUMONT, J. *L'image*. Paris: Nathan, 1990.

CHEMAMA, R. *La psychanalyse*. Paris: Larousse, 1993.

DIDI-HUBERMAN, G. *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Paris: Minuit, 1992.

DUFRENNE, M. "L'Imaginaire". In: DUFRENNE, M. *Esthétique et philosophie*, tome 2. Paris: Klincksieck 1976.

GAUTHIER, G. "Chris Marker, cinéaste, téléaste, vidéaste, photographe, écrivain, bricoleur e philosophe". *Bref*, n. 6, sept-oct 1990.

KAUFMANN, P. "Imaginaire et imagination". In: *Encyclopédie Universalis*, v. 8, p. 733-738, [s.d.].

KRAUSS, R. "Marcel Duchamp ou le champ imaginaire". *Le Photographique*, Paris, Macula, 1990.

LACAN, J. "Le stade du miroir comme fondateur de la fonction du Je, telle qu'elle nous est révélée, dans l'expérience psychanalytique". In: LACAN, J. *Écrits I*. Paris: Seuil, 1966.

MARKER, C. *Giraudoux*. Paris: Seuil, 1952. (Col. Écrivains de Toujours).

_____. *Le dépayés*. Paris: Herscher, 1982. Não paginado.

_____. "Sans soleil" (commentaire). *Trafic*, n. 6, printemps 1993.

MORIN, E. *Le cinéma ou l'homme imaginaire*. Paris, Minuit, 1956.

TISSERON, S. *Psychanalyse de l'image: de l'imgo aux images vituelles*. Paris, Dunod, 1995.



Filmes de família, cinema amador e a memória do mundo

//////////////////// *Consuelo Lins*¹

*Thais Blank*²

1. Professora da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, pesquisadora do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico e cineasta. Autora de *O cinema de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo* (2004) e, em parceria com Cláudia Mesquita, de *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo* (2007). E-mail: consuelolins@gmail.com

2. Montadora e doutoranda em comunicação pela ECO/UFRJ. Desenvolve uma tese em torno dos filmes de família e sua apropriação pelo cinema. E-mail: thaisblank@gmail.com



Resumo

A retomada de imagens amadoras e de registros familiares em filmes documentários se intensificou no decorrer das últimas duas décadas. Esse artigo discute as noções de cinema amador e familiar propostas pelo pesquisador Roger Odin, o gesto de apropriação e de deslocamento dessas imagens, bem como sua recontextualização, no cinema contemporâneo. Concentraremos-nos na obra do artista húngaro Péter Forgács, que desde os anos 1980 realiza instalações e documentários com imagens amadoras produzidas, em grande parte, por cinegrafistas judeus da Europa Central. Forgács cria nesses filmes uma trama complexa, em que a vida dos personagens e os rumos tomados por eles se confundem com o destino do mundo.

Palavras-chave

filme de família, apropriação, documentário

Abstract

The resumption of amateur images and home movies in documentaries has intensified over the past two decades. This article discusses the notions of amateur and family movies proposed by the theorist Roger Odin and the gesture of appropriation and displacement of these images, as well their recontextualization, in contemporary cinema. We focus our analysis on the work of the Hungarian artist Péter Forgács, who since 1980 makes installations and documentary films with amateur images, largely produced by Jews cameramen from Central. Forgács creates complex plots in his films, where the characters' life, the directions taken by them and the fate of the world entwine.

Keywords

home movies, appropriation, documentary

Documentário e filme de família

Como transformar filmes de família que interessam apenas aos que neles estão envolvidos em imagens de uma memória comum, a ser compartilhada com um público mais amplo? Como fazer que a vida de personagens quaisquer se confunda com os destinos de uma época, dissolvendo as fronteiras entre as memórias pessoais e a “memória do mundo”?

Os filmes de família vêm ganhando nas últimas décadas cada vez mais atenção de cineastas ligados ao campo do documentário. Desde o final dos anos 80, momento em que a subjetividade se sedimentou como uma tendência forte do documentário, as imagens realizadas por câmeras amadoras têm sido incorporadas pelos documentaristas, com objetivos variados: narrar aspectos biográficos da vida do realizador; evocar trajetórias de personagens filmados por ele; interrogar o próprio material, identificando nele camadas menos visíveis de imagens e sentidos. Imagens perdidas, esquecidas, dispersas, arquivadas sem critério ou sem sentido ressurtem em filmes diversos. Rolos de película desprovidos de uma narrativa contínua e nos quais é possível encontrar uma festa de aniversário, depois de uma viagem de navio, e uma parada militar — sem que se possa identificar as relações entre esses acontecimentos, a menos que tenhamos informações “extraimagem”.

Em filmes como *Tren de sombras: el espectro de le Thuit*, do espanhol José Luis Guerin (1997), *Mort à Vignole*, do belga



Olivier Smolders (1998), *The future is behind you*, da americana Abigail Child (2004), *Intimate stranger* (1991), do americano A. Berliner, e em toda a obra do cineasta húngaro Péter Forgács, imagens domésticas são retomadas de formas distintas: não como documento do que aconteceu, tampouco como expressão de uma verdade familiar, mas como imagens capazes de nos fazer acessar novos pontos de vista sobre a memória e sobre a história, coletiva e individual. Ao longo desse texto, os filmes de Péter Forgács serão nossos exemplos privilegiados das questões teóricas apresentadas. Entre os cineastas citados acima, é ele quem faz da apropriação de imagens amadoras a marca mais evidente de todo o seu trabalho.

Para entendermos esse movimento de retomada de imagens domésticas na produção audiovisual atual, propomos, em primeiro lugar, investigarmos o que são essas imagens: de onde elas vêm, para que são feitas e a finalidade com que são produzidas antes de serem apropriadas por artistas e cineastas profissionais. Operamos com a noção de que os filmes de arquivo são como “palimpsestos”: antigos manuscritos em pergaminho nos quais os copistas apagavam o texto original para escrever algo novo, procedimento que podia acontecer sucessivas vezes. Mas, apesar da raspagem, alguns caracteres das escritas anteriores ainda continuavam visíveis nos pergaminhos. Os “filmes palimpsestos” — noção elaborada pela pesquisadora francesa Sylvie Lindeperg³ — apresentam as marcas de sua construção e dos seus diferentes usos ao longo do tempo; uma imagem familiar, ainda que “ressignificada” e retirada do contexto, guarda consigo a marca da intimidade, e são essas marcas, essas diferenciações que propomos entender neste primeiro momento.

3. A noção de “filme palimpsesto” foi desenvolvida por Sylvie Lindeperg em seu livro *Les écrans de l'ombre: la Seconde Guerre mondiale dans le cinéma français (1944-1969)*. Nele, Lindeperg elabora um método de análise que intitula de “o cinema em ação”, no qual convida o pesquisador a entrar no interior da “caixa-preta” do cinema para refazer o processo de fabricação dos filmes.

A apropriação, o deslocamento e a recontextualização de imagens já fabricadas expressam um gesto muito particular do cinema contemporâneo. Como lembra o pesquisador espanhol Josep M. Català, não se trata mais de sair em busca do arquivo para ilustrar um determinado acontecimento, como o documentarista clássico, mas de trabalhar diretamente com a memória visual (CATALÀ, 2007), montando, construindo, inventando novas memórias. São obras que libertam as imagens do universo doméstico e fazem que elas se integrem ao mundo, adquirindo

em muitos casos uma dimensão política, nos termos de Jacques Rancière. Para o filósofo francês, agir politicamente é agir sobre “partilhas” dadas, seja no campo político, seja no campo da arte, seja no campo social. Nos filmes em questão aqui, os cineastas dissolvem as funções originais do material encontrado — filmes de família para serem vistos pela família, visando o fortalecimento dos laços e a continuidade do grupo — para obter novas configurações sensíveis. As imagens deixam de estar a serviço da memória familiar para se tornar testemunhas da história, compartilhadas, produzindo experiências inéditas para um público de anônimos.

Filme de família como ‘objeto teórico’

É somente a partir de meados dos anos 90 que o filme de família se institucionaliza efetivamente como uma vertente importante da pesquisa acadêmica. Uma coletânea de artigos, reunindo diferentes autores sob o título de *Le film de famille, usage privé, usage public*, organizada pelo pesquisador Roger Odin, faz do filme de família um objeto de pesquisa digno de atenção especial dentro do campo do cinema. Também na década de 90, a pesquisadora americana Patricia Zimmermann, da Universidade de Ithaca, publica sua primeira pesquisa sobre os filmes de família, *Reel families: a social history of amateur film*, que mapeia a história do cinema não profissional atravessando quase todo o século XX. Para delimitarmos o nosso campo de trabalho e para entendermos o que caracteriza um registro audiovisual como filme doméstico, partiremos de algumas noções propostas por esses pesquisadores e, principalmente, pelos autores que compõem a coletânea de Roger Odin.

É importante ressaltar que neste artigo temos como interesse principal os filmes amadores e familiares realizados em película. Na década de 1980, o advento do vídeo transformaria os modos de produção e de exibição de imagens familiares, e Zimmermann e Odin estiveram atentos às mudanças provocadas pela nova tecnologia. Em artigo intitulado “As produções familiares de cinema e vídeo na era do vídeo e da televisão” (1995)⁴, Roger Odin analisa as transformações acarretadas pela entrada definitiva das imagens familiares no espaço público — primeiramente, na televisão e, mais

4. Artigo publicado em *Cadernos de Antropologia e Imagem*, n. 17, Rio de Janeiro, 1995.



tarde, na internet. Algumas das questões que levantamos ao longo do texto devem, portanto, ser atualizadas quando pensadas em relação à produção de imagens familiares em vídeo e em digital.

Roger Odin afirma que os filmes de família foram esquecidos pelo movimento de reflexão sobre o cinema que se desenvolveu depois dos anos 1960 e estariam ausentes da história, das teorias e das enciclopédias cinematográficas. Para o autor, além da dominação incontestável dos filmes de ficção no campo de pesquisa cinematográfico, os filmes domésticos são geralmente desvalorizados por sua “cotidianidade”, por serem praticados como simples distração por pessoas que ignoram todas as regras cinematográficas, e aparecem, muitas vezes, como fúteis e fundamentalmente tediosos (ODIN, 1995).

Para Patricia Zimmermann, as imagens amadoras costumam ocupar no imaginário popular o lugar do “malfeito”, do “não profissional” e do desnecessário. A autora explica ainda que os filmes familiares e amadores tiveram, desde 1895, uma trajetória histórica e comercial paralela à do cinema comercial e, apesar do desenvolvimento e do uso contínuo da tecnologia “caseira” desde a década de 1920, os filmes domésticos têm sido frequentemente percebidos como passatempos irrelevantes e descartados como insignificantes subprodutos do consumo tecnológico (ZIMMERMANN, 2008, p. 1).

No entanto, na última década, temos presenciado um maior interesse em preservar essas imagens, não só por parte de pesquisadores e de cineastas mas também dos próprios arquivos. No Brasil, um bom exemplo é o da Cinemateca Brasileira de São Paulo, que tem constituído um grande acervo de imagens amadoras e familiares — constantemente consultado e utilizado por artistas brasileiros.

Podemos apontar como uma das causas para o interesse crescente por imagens domésticas o entendimento de que filmagens da privacidade são mais do que simples registros da trivial vida familiar. São também “documentos históricos”. No artigo “Le film de famille comme document historique”, Susan

Aasman defende que os filmes domésticos se inscrevem em uma tradição que é anterior ao próprio cinema: a dos retratos de família pintados como um gênero, que aparecem na Renascença com a ascensão da burguesia. Em seu estudo *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*, o historiador Philippe Ariès mostra de que forma esse tipo de pintura pode ser vista como um “documento histórico”, como testemunha de uma mudança de atitudes na esfera da infância e da vida privada. Para Aasman, a substituição dos retratos pintados pela fotografia — e, mais tarde, sendo possível também capturar esses momentos da família pelo cinema — não representou apenas uma troca de técnicas mas também uma verdadeira revolução social. Os filmes domésticos seriam, assim, testemunhas e agentes dessa revolução.

Em “Aux origines du cinéma: le film de famille”, Eric de Kuyper afirma que os filmes domésticos mudam de status quando são depositados em um arquivo público. De suvenires familiares destinados ao uso dos íntimos se transformam em fragmentos da memória coletiva, testemunhas de um tempo que não conhecemos, do cotidiano de uma época e de outras formas de vida. Para o autor, além de interesse histórico, os filmes amadores possuem força e autenticidade refrescantes. Em meio à saturação da produção audiovisual, tomamos consciência de uma certa “força original” das imagens amadoras, como se na sua autenticidade e no seu despojamento elas guardassem uma dimensão perdida do cinema (KUYPER, 1995).

Cinema amador e familiar: definições

Os filmes amadores e familiares representam a face privada do cinema; o seu desenvolvimento está ligado à ampliação e à diversificação das formas de lazer para além das salas de teatros e das feiras de atrações. A disseminação da produção amadora se deu principalmente a partir da década de 1920, quando equipamentos mais simples de filmagem e projeção, diretamente voltados para o uso doméstico, foram lançados no mercado. Porém, desde sua origem, o cinema já apresentava um



caráter privado. Em artigo intitulado “L’amateur: une figure de la modernité esthétique”, Laurence Allard defende a hipótese de que o curta-metragem *Le repas du bébé* (1895), realizado pelos irmãos Lumière, teria sido o primeiro filme de família da história. Para a autora, o interesse dos Lumière pelo cinema pode ter tido sua origem em um uso familiar da imagem em movimento, que serviria como substituto dos álbuns de fotografia.

O cinema não substituiu o instante fotográfico, mas o sonho de preservar a memória em movimento esteve presente desde os primórdios. Em 30 de dezembro de 1895, quando o cinematógrafo acabava de ser criado, o jornal francês *La Poste* publicou uma resenha sobre a nova invenção. Lida mais de cem anos depois, ela nos parece premonitória. Ainda muito cedo, seu autor foi capaz de perceber a potência democrática do cinema, que permitiria a perpetuação de múltiplas memórias.

Quando esses aparelhos estiverem livres ao público, quando todos puderem fotografar os entes queridos, não mais na sua forma imóvel, mas em seu movimento, em suas ações, em seus gestos familiares, a morte deixará de ser absoluta. E a história cotidiana, da nossa moral, dos nossos costumes, o movimento das nossas multidões passarão para a posteridade, não mais fixada, mas com a exatidão da vida (LA POSTE, 1895 apud ALLARD, 1999, p. 3-31).

O registro da história cotidiana, do movimento das multidões, encontrará lugar em dois “personagens” que surgem nesse momento inicial de desenvolvimento tecnológico do cinema. De um lado, os pais de família que, com a câmera em punho, acompanhavam o crescimento dos filhos, as viagens de férias, as confraternizações. De outro, o cineasta amador interessado em aprender a técnica cinematográfica e em reproduzir os padrões profissionais e que não se limitava em registrar a família.

A pesquisadora brasileira Lila Foster, que realizou uma investigação sobre a institucionalização do cinema amador no Brasil, mostra que as campanhas publicitárias destinadas a vender equipamentos não profissionais desenvolvidos na década de 1920, tinham como público-alvo o primeiro grupo de cineastas. Segundo

Foster, “em todas as campanhas publicitárias, a família era o alvo principal para a produção de filmes de preservação da memória” (2010, p. 42). A autora apresenta diversos anúncios publicados na revista brasileira *Cinearte* durante esse período nos quais podemos observar a constante presença da família. Em 1928, a câmera Pathé Baby era vendida da seguinte forma pelos seus anunciantes:

Um acompanhamento interessante que deve fazer parte de sua bagagem é a MOTOCAMERA PATHE-BABY, que vos permite filmar sem mesmo conhecer fotografia, os pitorescos aspectos que geralmente se apresentam no banho de mar, e que muitas recordações felizes ou risonhas vos proporcionarão passando os filmes em sua casa num projetor (apud FOSTER, 2010).

Foster mostra em sua pesquisa que, se as campanhas publicitárias eram destinadas ao cineasta familiar, as publicações e as colunas especializadas tinham como público-alvo os cineastas amadores. Geralmente voltadas para o aperfeiçoamento da técnica, para a difusão de novas tecnologias e para as discussões estéticas, as publicações especializadas faziam parte de uma rede de conhecimentos e relações na qual o cineasta amador deveria ser iniciado.

A distinção entre os cineastas amadores e os familiares é tema recorrente nos artigos de Roger Odin, para quem essas duas figuras, ainda que sejam frequentemente confundidas, possuem uma atitude radicalmente diferente diante da filmagem e das próprias imagens (ODIN, 1999). Segundo Odin, enquanto o cineasta amador declara querer fazer um cinema de qualidade, o cineasta familiar não pretende sequer fazer um filme. Para se tornar um cineasta amador, o cinegrafista precisa retirar de suas imagens a família, ou se retirar da família para produzir imagens dela. Se quiser reproduzir a estética profissional e fazer um filme “benfeito”, o cineasta terá que se colocar de fora, se excluir. Precisarà dirigir os integrantes, ajeitar a luz, encontrar o enquadramento adequado, deixar de ser um membro da família para se tornar um diretor.

Odin cita como exemplo o filme *O amador* (1979), de Kieslowski. O filme narra a trajetória de um cineasta familiar que pouco a pouco é tomado pelo desejo de “fazer cinema” e que por



causa dessa troca de papéis perde a esposa e a filha. Em uma das cenas citadas por Odin, vemos o personagem filmar sua filha se balançando em uma cadeira. Quando a cadeira desmonta, o cinegrafista pede para a mulher não pegar o bebê e continua filmando. “E se ela cair de uma varanda, vai continuar filmando?”, pergunta a esposa, com raiva. Para Odin, essa sequência define a distinção radical entre os cineastas familiares e os amadores, que, no fundo, sonham em ser profissionais: “filmar sua vida como cineasta é excluir a si mesmo da família, transformar a vida familiar em espetáculo” (ODIN, 1999, p. 52).

São, portanto, atitudes diferentes diante do mundo a ser filmado, mas em muitos casos elas se encontram em um mesmo indivíduo, em momentos diversos. Não são poucos os exemplos em que um cineasta familiar é também um amador em eventos que não dizem respeito à vida doméstica, problematizando essas definições e misturando essas atitudes na prática. De todo modo, partir dessas definições nos auxilia a identificar nas imagens aspectos particulares que, de outro modo, passariam despercebidos.

Péter Forgács entre os filmes de família e as imagens amadoras

Cineastas amadores e familiares produziram ao longo do tempo imagens de naturezas distintas, e podemos reconhecer essas diferenças quando essas imagens são reutilizadas em documentários contemporâneos. Mesmo nas ocasiões em que já não sabemos nada sobre os cinegrafistas, o desejo que os move, ou o gesto original, parece sobreviver nas imagens. Esse é o caso dos arquivos utilizados pelo húngaro Péter Forgács: o cineasta se baseia na reapropriação de filmagens amadoras e domésticas realizadas por cinegrafistas, em sua maioria judeus da Europa Central, entre os anos que antecederam a Segunda Guerra Mundial até a era comunista do pós-guerra. São imagens que mostram momentos da vida privada, como viagens de férias, casamentos e brincadeiras infantis, e que revelam acontecimentos importantes da época, como os campos de batalha da Guerra Civil Espanhola e a fuga de judeus para a Palestina.

No filme *O êxodo do Danúbio* (1998), as imagens produzidas pelo capitão Nándor Andrásovits foram claramente feitas sob um sentido de urgência. O capitão do navio que transportava os judeus fugidos da Eslováquia para a Palestina não filma a viagem para incluir as imagens em sua coleção de souvenirs familiares; ele parece perceber que está diante de um evento histórico. Já o filme *Miss Universo, 1929* (2006) é montado em grande parte com as filmagens familiares de Marci Tenczer, que filmou ao longo da vida a prima Lisl Goldarbeiter, por quem era apaixonado. Em *Miss Universo*, a história da guerra europeia entra no filme pelas mãos de Forgács; essa narrativa não está contida nas imagens feitas por Tenczer.

Em *El Perro Negro* (2005), o cinegrafista Ernesto Noriega, que filmou as cenas de batalha durante a Guerra Civil Espanhola retomadas por Forgács ao longo do filme, conta que por sorte não teve que atirar em ninguém durante a guerra. Ele explica que, apesar de ter estado presente nos campos de batalha, estava sempre filmando e que, para isso, precisava ficar a pelo menos 700 metros das pessoas, distância muito longa para atirar. A fala de Noriega ilustra a diferença entre os cinegrafistas amadores e os familiares destacada por Roger Odin: o amador é um observador, se coloca de fora da cena para registrá-la; o cineasta familiar é antes de tudo um participante.

O espectador dos filmes de família: entre identificação e voyeurismo

Ser “participante” implica um tipo muito particular de interação entre a câmera e os filmados e que se traduz na estética das imagens. Ao contrário da câmera invisível dos filmes de ficção, reconhecemos o aparato, que é tratado como sujeito da ação tanto quanto os personagens filmados. Há um verdadeiro diálogo entre aqueles que se encontram diante e atrás do equipamento. Pelo fato de ser um integrante da família, o cinegrafista compartilha a

5. Trata-se de um ritual que acontece cada vez menos, já que as imagens são vistas de maneira muito mais informal do que quando eram necessários um projetor e a organização de uma efetiva “sessão”.

experiência vivida e recebe olhares, sorrisos, acenos que se dirigem diretamente para a lente. Nas projeções em família⁵, revisitam-se os “paraísos perdidos” da vida familiar (JOURNOT, 2011): o tempo em que o avô ainda estava vivo, a filha era uma graça de bebê ou a esposa era uma jovem linda. Roger Odin chama a atenção para a importância dos comentários durante as exhibições: as imagens são acompanhadas pelo burburinho da plateia, que identifica, aponta, destaca personagens e acontecimentos. Durante a projeção, cada indivíduo da família dá a sua versão sobre o que as imagens significam. Mais do que espectadores, eles são personagens ativos, que atuam na criação coletiva da narrativa familiar (ODIN, 1995). Nesse sentido, a incoerência do filme importa pouco, já que a construção da coerência constitui a finalidade mesma da projeção.

É por esse motivo que Odin afirma que, para ser “bem-sucedido”, um filme de família não deve ser “benfeito”; pelo contrário, ele deve possuir lacunas que permitam que cada um projete e recrie a sua própria narrativa memorial dos eventos mostrados. Quanto menos construído for, mais os membros da família poderão recriar juntos a história familiar e maior será a coesão do grupo. Para Odin, montar um filme de família é exercer poder sobre a narrativa familiar e bloquear a possibilidade de uma construção coletiva consensual. Odin vai ainda mais longe e afirma que a projeção de um material familiar montado pode causar um verdadeiro “mal-estar” na família, pois, depois de editadas, as imagens passam a se desenrolar sob um único ponto de vista, o do narrador, que não corresponde necessariamente à visão que outros envolvidos tiveram do evento.

Se, para Odin, os espectadores se tornam participantes, para Kuyper, eles são testemunhas de algo que aconteceu durante a filmagem. No jogo de afetos, olhares e sorrisos desencadeado entre o operador da câmera e os personagens filmados, um espectador posterior não é, na maior parte dos casos, levado em conta. Não é raro encontrar nesses filmes imagens que muitas vezes não foram feitas sequer para serem mostradas para além do círculo familiar. Para Kuyper, quando assistimos a essas imagens, somos apenas testemunhas de um evento vivido, testemunhas da cumplicidade, da felicidade e da intimidade familiar. Kuyper afirma que nos filmes

de família um outro tipo de identificação é colocada em cena: se nos filmes de ficção o espectador se identifica com a câmera-projeção, nos filmes familiares, ele deve se identificar com o sujeito que está atrás da câmera, com quem é partilhada a comunicação da intimidade. Caso contrário, o espectador ficará excluído e se transformará em um verdadeiro *voyeur* (KUYPER, 1995).

O caráter por vezes voyeurístico das imagens familiares e o desejo de compartilhamento da intimidade permitem que Kuyper estabeleça uma relação entre os filmes de família e os filmes pornográficos. Para o autor, o cinema pornô e os filmes domésticos visam um uso interno e não espetacular e possuem em comum uma certa intimidade obscena: “olhares para a câmera que se fazem sem vergonha no prazer de dividir um segredo íntimo” (KUYPER, 1995, p. 18).

Mas o que acontece quando esses filmes são retirados de seu local de origem? Quando espectadores anônimos e desconhecidos se colocam diante de imagens tão íntimas? No artigo “C’est beau, ici”. Se regarder voir dans le film de famille”, Karl Sierek se pergunta se o visionamento de imagens amadoras não envolveria problemas de cunho ético e questiona se nós temos o direito de ver imagens que não nos foram destinadas e de nos apropriarmos delas (SIEREK, 1995, p. 64). Para ele, o espectador dessas imagens é antes de tudo um intruso⁶.

6. As questões levantadas por Kuyper e Sierek nos parecem pertinentes quando pensamos em filmes de família feitos em película. Os novos modos de produção e de circulação das imagens familiares demandam uma revisão dos problemas identificados pelos autores.

Estranho, intruso, estrangeiro. Esses seriam bons adjetivos para qualificar os cineastas que se apropriam de imagens domésticas. Por possuírem um olhar de fora, mesmo quando falam de dentro, eles são capazes de descobrir novos sentidos nas imagens — que não eram previstos quando essas imagens eram destinadas apenas ao âmbito doméstico. Não é por acaso que o procedimento que marca os filmes de arquivo que utilizam imagens amadoras da intimidade é a montagem. Interditada na esfera familiar, ela se torna essencial para fazer que as imagens ganhem o mundo e estabeleçam com o espectador relações mais amplas e mais complexas do que o prazer voyeurístico de assistir à intimidade alheia.



Péter Forgács e a montagem da história

Como escapar dos riscos apontados por Odin (identificação) e Kuyper (voyeurismo)? Como trabalhar esse material “bruto”, essas imagens tremidas e mal enquadradas, esses planos curtos ou longos demais? Como montar tantos olhares e acenos para a câmera? Como extrair arte dessas imagens enfadonhas? Na obra do húngaro Péter Forgács, que tem como marca imprimir nas imagens amadoras os rumos da história europeia no século XX, podemos apontar, de imediato, pelos menos dois procedimentos recorrentes: trabalhar os filmes amadores como “objetos encontrados” e articular essa concepção a uma abordagem “imane” do material registrado. Vejamos mais de perto o que isso quer dizer.

Para Forgács, tudo começa com a pergunta: “*O que é um ‘objeto encontrado’*”? (apud HABIB, 2008). O gesto dadaísta de deslocar um “objeto encontrado” do ambiente e função originais para a fabricação e montagem de um novo trabalho é, para o cineasta, fundamental. Os filmes de família e as imagens amadoras são os seus “objetos encontrados” ideais. Considerar esses acervos familiares como “objetos encontrados” significa, para Forgács, não vê-los como arquivamento do real nem como documento do que existiu, mas como imagens captadas em certas circunstâncias sociais, técnicas e políticas, atravessadas, portanto, por contextos específicos. Imagens que devem ser trabalhadas, desmontadas, remontadas, relacionadas a outros tempos, a outras imagens, a outras histórias e memórias e, ao mesmo tempo, que não devem ser vistas como ilustração de um real preexistente.

Forgács tampouco utiliza esse material como ilustração de uma ideia prévia, distanciando-se do uso mais convencional do arquivo no documentário clássico. É certamente a filiação do cineasta às artes plásticas, nos anos 70, e suas afinidades com a atitude artística do movimento *Fluxus*, que o afastou do uso meramente ilustrativo de imagens de arquivo. De certo modo, Forgács tem uma abordagem que poderíamos chamar de “imane”, que parte do que o material contém, e não de uma

ideia já estabelecida ou de um conceito anterior. A singularidade do que vemos é crucial. Ele escava as imagens, descreve situações, descobre camadas, nomeia personagens: não é a toa que os nomes próprios são tão importantes — e repetidos — ao longo dos filmes, assim como a relação entre aqueles que aparecem nas imagens, a evolução dessas relações e também as circunstâncias da morte de muitos personagens. Os procedimentos estéticos que utiliza ressaltam justamente essas singularidades — além de imprimir um estilo particular aos filmes: repetição de imagens, câmera lenta, paradas na imagem, fusões, legendas, colorizações, trilha sonora. Estão lá para chamar a atenção para certos aspectos das imagens e retirar delas qualquer função ilustrativa.

No entanto, buscar uma abordagem “imaneante” não significa ater-se exclusivamente ao material de um único cineasta amador — isso pode acontecer, mas não é, em absoluto, uma regra. As associações de materiais domésticos alheios, tendo como base a filmagem de um cinegrafista amador, acontecem em muitos filmes, mas Forgács retoma esse procedimento de maneira quase sempre diversa.

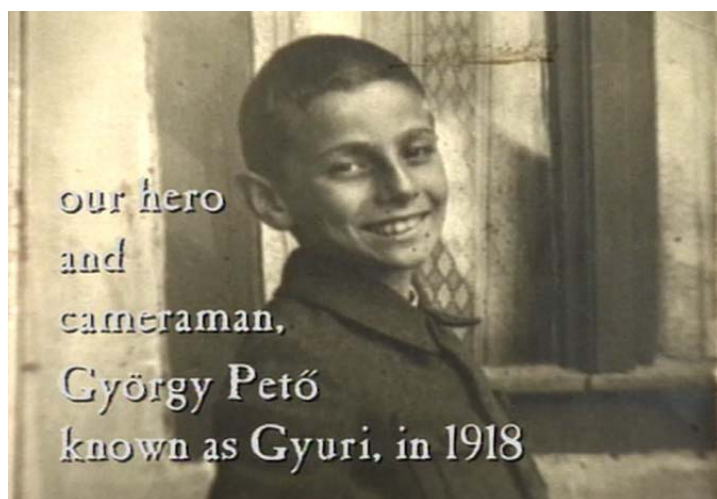
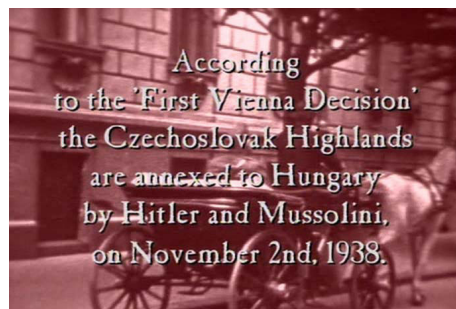
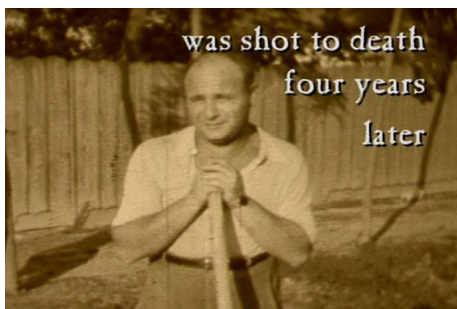


Figura 1. Imagem de *Queda livre* (1996), Péter Forgács



Figuras 2 e 3. Imagens de *Queda livre* (1996), Péter Forgács

Em *Queda livre* (1996), por exemplo, Forgács utiliza, na maior parte do filme, imagens produzidas pelo cinegrafista familiar György Pető, com exceção de algumas fotografias e de três notícias de jornal. Quando o filme aproxima-se do seu final, o diretor passa a inserir cinejornais de época e imagens de outros cinegrafistas. As últimas filmagens feitas por György durante a guerra mostram o cinegrafista, a esposa e o filho no quintal de uma “casa judaica” em março de 1944, mês da ocupação da Hungria pelos nazistas. Nesse filme, o contraponto entre espaço público e vida privada é criado menos pela inserção de imagens de outras fontes e mais enfaticamente pela trilha sonora, composta por diferentes narrações em *off* e por efeitos visuais. Sobre as imagens familiares registradas por Pető, ouvimos uma voz feminina narrando detalhadamente as leis de restrições aos judeus que foram implementadas na Hungria antes mesmo da invasão germânica: limitações ao trabalho, a atividades econômicas, ao casamento etc.

Em *O turbilhão: uma crônica familiar* (1997), imagens cotidianas da família Peereboom são associadas a imagens de situações domésticas envolvendo nazistas: cenas de Seyss-Inquart, administrador nomeado por Hitler para dirigir a Holanda ocupada, em família e com os amigos, em suas horas de lazer. Excetuando as sequências em que vemos homens em uniforme, são cenas bastante semelhantes, com gestos parecidos: Max e Annie Peereboom patinam em um dia de inverno, assim como a família Seyss-Inquart. Bebês e crianças são objeto de interesse nas duas famílias.



Figuras 4, 5 e 6. Imagens de *O turbilhão: uma crônica familiar* (1997), Péter Forgács



7. Arthur Seyss-Inquart foi julgado, condenado e executado pelo Tribunal de Nuremberg por crimes contra a humanidade.

8. Expressão de G. Didi-Huberman. In: *Images malgré tout*, p. 43.

9. “You can only understand these Nazi or Soviet or Cambodian criminals who led these massacres if you look at them as human

Em muitos momentos, nada nas imagens do líder nazista nos diz claramente que ali está um antisemita de primeira, responsável pela morte de milhares de pessoas, pela promulgação de leis de exclusão cada vez mais duras, pela implantação do estado de terror absoluto para os judeus holandeses⁷. Apenas a banalidade familiar cotidiana. O que faz o espectador perceber as diferenças é a montagem de Forgács, mas a semelhança entre as imagens familiares reforça uma ideia central para o diretor: conceber o genocídio como uma “possibilidade humana”⁸, perpetrado por pessoas normais, com uma vida normal. Para Forgács, “só é possível compreender esses criminosos nazistas, mas também os soviéticos ou cambojanos que lideraram esses massacres, se você olha para eles como seres humanos capazes de fazer essas coisas”⁹. Postura que ecoa as palavras do escritor Georges Bataille, em



beings who are capable of doing such things.” Tradução das autoras.

Disponível em:
<<http://www.rouge.com.au/12/forgacs.html>>.

1947: “A imagem do homem está inseparável, daqui para a frente, de uma câmera de gás” (apud DIDI-HUBERMAN, 2003, p. 42).

Essa concepção contribui para Forgács não integrar em seus filmes imagens dos campos de concentração ou de sofrimento explícito — vemos no máximo judeus obrigados a andar com a estrela amarela ou em filas de registro nos guetos. Para ele, de todo modo, as imagens da *Shoah* estão arquivadas na mente do espectador; não é preciso insistir nelas. O que interessa “é a estrada que leva até lá”, a partir de uma visão interna do que poderia ter sido a vida das vítimas. “A cena do crime é prova suficiente”, diz. Nesse sentido, ele se coloca explicitamente ao lado do cineasta Claude Lanzmann, diretor de *Shoah* (1985), para quem não há imagens do extermínio, e qualquer cena dos campos, ao contrário de evocar o horror, o banaliza, intensificando o que a máquina midiática de produção e difusão de imagens não cessa de fazer.



Figuras 6, 7 e 8. Imagens de *Miss Universo*, 1929 (2006), Péter Forgács



Em um filme mais recente, *Miss Universo, 1929*, já citado aqui, Forgács parte inicialmente das filmagens realizadas pelo húngaro Marci Tenczer a partir do final dos anos 20 e ao longo das décadas seguintes, mas as associa com muitos outros materiais: fotografias familiares ou de arquivos públicos, atualidades cinematográficas, recortes de jornal, legendas, trechos de diários, cartas, cartões-postais e uma conversa com o próprio Marci — tudo isso mesclado a uma elaborada trilha sonora. Forgács cria uma trama complexa em que a vida dos personagens e os rumos tomados por eles se confundem com o destino do mundo, estilizando as fronteiras entre o universo privado e a história.

O filme narra a trajetória da jovem judia austríaca Lisl Goldarbeiter, primeira europeia a receber o prêmio de Miss Universo. Apaixonado pela prima, Marci Tenczer registrou com sua Pathé Baby diversos momentos da vida da jovem de classe média que se transformou em ideal de beleza universal. A trajetória de Goldarbeiter é mostrada a partir de vestígios da sua intimidade: a fama, o amor, o casamento, as relações familiares. Ao mesmo tempo, acompanhamos a dissolução do império Austro-Húngaro, a direita ganhando força em manifestações de rua em Viena, a anexação da Áustria pela Alemanha, a invasão da Hungria. Essa outra história não está, na maior parte do tempo, nos registros produzidos por Marci, mas em um “fora de campo” que nos é dado pela montagem, nas relações criadas pelo diretor entre som e imagem.

Péter Forgács adota em *Miss Universo* um procedimento diferente dos encontrados em seus outros filmes. Em vez de contrapor a vida privada aos acontecimentos históricos, ele os entrelaça: a própria imagem de Lisl não pertence apenas às pessoas próximas; ela está no mundo como figura pública, e sua vida é imediatamente afetada pelos eventos que assolam a Europa. Ao contrário do que ocorre em *Queda livre*, a questão que inquieta o espectador em *Miss Universo* não é se os personagens sobreviverão ao Holocausto. Forgács não cria nenhum suspense sobre o destino final de Lisl: ainda no início do filme, ele insere uma imagem da



personagem nos anos 80; sabemos que ela sobreviverá, assim como Marci, que é um dos narradores dessa história. O que o espectador se pergunta é como eles sobreviverão e que rumo darão às suas vidas, e se Marci conseguirá casar com Lisl depois de tantos anos de amor e dedicação a distância. Apesar da história, ainda há em *Miss Universo* a possibilidade de um final “feliz”.

É raro, em meio à produção artística envolvendo os acontecimentos da Segunda Guerra Mundial, experimentar em uma obra tamanha proximidade com personagens reais que ignoram absolutamente que estão à beira do precipício. É raro compartilhar com tanta intensidade existências ao mesmo tempo reais, banais e trágicas. A mistura entre o que nós sabemos da história e o que os personagens filmados ainda não sabem é o que há de mais perturbador nos filmes de Forgács.

Como extrair de memórias pessoais uma memória do mundo? Essa questão, colocada no início deste texto, não possui evidentemente resposta definitiva, dada de uma vez por todas. Os procedimentos são múltiplos e inventados a cada obra. De todo modo, um caminho possível pode estar na expressão “artista-arqueólogo”, elaborada por G. Didi-Huberman, ao analisar a obra do cineasta e artista multimídia Harun Farocki¹⁰. Trata-se de um artista que se volta para os documentos da história abandonando o pensamento prévio, desarmando os olhos e reaprendendo as imagens. Para Huberman, o “artista-arqueólogo” não é em absoluto um nostálgico voltado para o passado: é um indivíduo que “abre” os tempos das imagens e dos documentos, atento às singularidades dos materiais no ato mesmo de construir suas montagens. Péter Forgács procede, a nosso ver, do mesmo modo, ao se voltar para o passado, reconstruindo sentidos de imagens que não são mais que vestígios de um projeto familiar, de uma experiência de vida. Escava ruínas da intimidade, descobre nelas elementos latentes que não eram visíveis à época de sua captação, extraindo dos pequenos dramas

10. Didi-Huberman faz uma extensa reflexão sobre o trabalho de H. Farocki nos textos citados na bibliografia, datados de 2010.

individuais os destinos de uma época. O espectador é capturado nas suas emoções, identificando-se com narrativas e personagens jogados à revelia nas tragédias do século XX — uma empatia que não perde de vista uma distância crítica. Podemos pensar então que os cineastas que escavam imagens tal qual um arqueólogo estão determinados a aguçar os sentidos do espectador, a abrir seus olhos, a fazê-lo ver documentos do passado de formas novas e a torná-lo mais apto a decifrar por conta própria a ligação entre as imagens e a violência do mundo. Nem sempre com o talento de Péter Forgács.



Referências

- AASMAN, S. “Le film de famille comme document historique”. In: ODIN, R. (Ed.). *Le film de famille: usage privé, usage public*. Paris: Méridiens Klincksieck, 1995.
- ALLARD, L. “L’ amateur: une figure de la modernité esthétique”. *Communications*, Paris, 68, 1999.
- CATALÀ, J. M. “Las cinizas de Pasolini y el archivo que piensa”. In: WEINRICHTER, A. (Dir.). *La forma que piensa: tentativas en torno al cine-ensaio*. Navarra: Gobierno de Navarra, 2007.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Images malgré tout*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2003.
- _____. *L’oeil de l’histoire: remontages du temps subi T2*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2010.
- _____. “Remonter, refrendre, restituer”. In: CRIQUI, J. (Dir.). *L’image-document entre réalité et fiction*. Paris: Images en Manoeuvres Éditions: Le Bal; Marseille: Images en Manoeuvres Éditions, 2010.
- SCOREL, E. “Camadas ocultas”. In: FORGÁCS, P. *Arquitetura da memória*. São Paulo: [s.n.], 2012.
- ESQUENAZI, J. “L’effet ‘film de famille’”. In: ODIN, R. (Ed.). *Le film de famille: usage privé, usage public*. Paris: Méridiens Klincksieck, 1995.
- FOSTER, L. *Filmes domésticos: uma abordagem a partir do acervo da Cinemateca Brasileira*. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2010.
- HABIB, A. “It’s just a waste of time to walk and play tennis”. Entrevista com Péter Forgács, 2008. Disponível em: <<http://www.Forgácpeter.hu/english>>.
- JOURNOT, M. *Films amateurs dans le cinéma de fiction*. Paris: Armand Colin, 2011.
- KUYPER, E. de. “Aux origines du cinéma: le film de famille”. In: ODIN, R. (Ed.). *Le film de famille: usage privé, usage public*. Paris: Méridiens Klincksieck, 1995.

LE GALL, L. “Films amateurs et sociétés littorales dans la Bretagne des années 1920 et 1930”. *Annales de Bretagne et des pays de l’Ouest*, Rennes, n. 117-3, p. 127-152, 2010.

LINDEPERG, S. “Le film palimpseste”. In: DOC’S KINGDOM, SEMINÁRIO INTERNACIONAL SOBRE CINEMA DOCUMENTAL, 2008, Serpa (Portugal). *Paisagens: o trabalho do tempo*.

_____. *Nuit et brouillard: un film dans l’histoire*. Paris: Odile Jacob, 2007.

LINS, C; BLANK, T. “Ruínas da intimidade: os objetos encontrados por Péter Forgács”. In: FORGÁCS, P. *Arquitetura da memória*. São Paulo: [s.n.], 2012.

NICHOLS, B. *Cinema’s alchemist: the films of Peter Forgács*. Minnessota: University of Minnesota, 2012.

ODIN, R. “As produções familiares de cinema e vídeo na era do vídeo e da televisão”. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, 17, Rio de Janeiro, 2003.

_____. “La question de l’amateur dans trois espaces de réalisation et de diffusion”. *Communications*, Paris, 68, p. 47-89, 1999.

_____. “Le film de famille dans l’institution familiale”. In: ODIN, R. (Ed.). *Le film de famille: usage privé, usage public*. Paris: Méridiens Klincksieck, 1995.

RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível: ética e política*. Rio de Janeiro: 34, 2005.

SIEREK, K. “‘C’est beau, ici’. Se regarder voir dans le film de famille”. In: ODIN, R. (Ed.). *Le film de famille: usage privé, usage public*. Paris: Méridiens Klincksieck, 1995.

ZIMMERMANN, P. *Mining the home movie: excavations in histories and memories*. Berkeley: University of California, 2008.

_____. *Reel families: a social history of amateur film*. Bloomington: Indiana University, 1995.



Um apóstolo do modernismo na Exposição Internacional do Centenário: Armando Pamplona e a Independência Film¹



Eduardo Victorio Morettin²

1. Texto apresentado ao Grupo de Trabalho Estudos de Cinema, Fotografia e Audiovisual do XXI Encontro da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, ocorrido na Universidade Federal de Juiz de Fora em junho de 2012.

2. Professor da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. É um dos organizadores de *História e cinema* (2ª ed., SP, Alameda Editorial, 2011) e *História e documentário* (RJ, Ed. FGV, 2012). Bolsista do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico. E-mail: eduardomorettin@usp.br



Resumo

O objetivo deste paper é traçar a trajetória de Armando Pamplona na Exposição Internacional do Centenário da Independência Brasileira, em 1922, a partir da análise da participação de sua produtora, a Independência Film, e de seus filmes. Pretendemos avaliar as relações entre cinema e Estado neste período, tomando Pamplona — denominado ‘apóstolo do modernismo’ por Menotti del Picchia — como estudo de caso.

Palavras-chave

cinema e história, história do cinema brasileiro, Exposições Universais.

Abstract

The aim of this paper is to trace the trajectory of Armando Pamplona at the International Exhibition for the Centennial of Brazilian Independence, in 1922, analyzing the participation of his production company, Independência Film, and his films. We intend to evaluate the relationship between cinema and the state in this period, taking Pamplona — named ‘apostle of modernism’ by Menotti del Picchia — as a case study.

Keywords

film and history, history of Brazilian cinema, Universal Exhibitions,

São Paulo na Exposição Internacional do Centenário da Independência do Brasil: a Independência Film

No início da década de 1920, o Brasil se preparava para celebrar os cem anos de sua independência, comemoração que teve na Exposição Internacional do Centenário da Independência do Brasil um de seus momentos simbólicos mais significativos. Ocorrido na cidade do Rio de Janeiro, entre 7 de setembro de 1922 e 2 de julho de 1923, o evento mobilizou grandes recursos financeiros e foi responsável por um novo “vandalismo arquitetural”: o espaço urbano foi mais uma vez reordenado, com a construção de pavilhões e de novas avenidas, que promoveram a expulsão do contingente populacional mais pobre que ainda morava no centro, retirando do cenário da cidade referências centenárias, como o morro do Castelo, demolido e “arrasado”, para recuperarmos um termo da época.

No que diz respeito ao cinema, o Estado, por intermédio da comissão organizadora do evento, incentivou pela primeira vez a realização de documentários, isentando os produtores contratados para as filmagens do pagamento da taxa de importação dos negativos e dos materiais químicos para revelação (MORETTIN, 2011a). A intenção, em consonância com as ações empreendidas pelos governos de outros países no período, era utilizar o cinema como veículo de propaganda, de expressão da nossa pretendida modernidade. A ocasião era considerada propícia, dada a presença de representantes de diversos Estados estrangeiros, oportunidade única para mostrar ao mundo o retrato de nosso desenvolvimento.

3. Contrato em duas folhas assinado em 20 de março de 1922 entre Pamplona, Del Picchia e Cia, Mario Borges Barreto e Antonio de Pádua Assis Rezende ([AN] Arquivo Nacional, Fundo 11, [Cecci] Comissão Executiva da Comemoração do Centenario da Independência, pasta 2440).

Rezende era o segundo vice-presidente da Comissão Executiva da Exposição de 1922, designado também como “superintendente do Serviço de Films”.

A Independência Film, que na documentação consultada aparece também como Pamplona, Del Picchia e Cia, se associou nessas empreitadas à produtora carioca Omnia Film, de Mário Almeida Borges Barreto. O cinegrafista da empresa do Rio de Janeiro, às vezes indicado também como seu representante, era Juan Etchebehere.

4. Sobre Gilberto Rossi e sua empresa, ver GALVÃO, 1975, p. 34 e ss.

5. Todos os programas estão reunidos no *Relatório da Vice-Delegacia Geral apresentado ao Exmo. Snr. Ministro da Justiça e Negócios Interiores (1921 a 1923)*, p. 56-146 (AN, Fundo 11, Cecci, pasta 2373, paginação manuscrita no documento).

Várias produtoras de todo o Brasil foram selecionadas e contratadas para percorrer os diferentes Estados da União, a fim de registrar sua economia, história e vida social. De São Paulo, a Independência Film, de Armando Pamplona e dos irmãos José e Menotti Del Picchia, foi a escolhida pela comissão organizadora. Com essa decisão, a representação cinematográfica paulista na então capital federal, em 1922, ficava a cargo dessa empresa, exclusividade que se estendeu, no princípio, à cobertura do evento e à sua documentação cinematográfica³. Apesar da experiência anterior de Pamplona como cinegrafista, a empresa era nova: fora criada em 1922 para aproveitar a chance de obter os largos recursos para filmagem provenientes dos órgãos públicos, preocupados com a nossa imagem no exterior. Existiam outras produtoras com mais experiência, como era o caso da Rossi Film⁴. Os prováveis motivos dessa seleção, bem como o contexto de produção à época, serão comentados mais à frente.

Como todas as produtoras, a Independência Film tinha um programa geral a ser obedecido, conforme rezava o contrato⁵. Esse programa, concebido pela comissão organizadora, detalhava os temas que deveriam ser filmados. No documento assinado entre a produtora e a comissão, em 3 de janeiro de 1922, estava previsto que haveria um “film geral sobre o Estado de São Paulo”⁶, compreendendo cinco partes: uma histórica, outra “panoramica”, seguida de uma “industrial e commercial” e de uma “agricola e pastoril” e, por fim, uma parte “administrativa”. A intenção era fornecer “em conjuncto, a visão integral do progresso do Estado de S. Paulo por ocasião do Centenario”⁷.

A “parte histórica” estava subdividida em dois itens: geral e particular. Na geral, a atenção é dada às cidades antigas, aos mapas com indicações de núcleos coloniais e às “primitivas estradas de rodagem”. Na “particular”, o subtítulo é “Ypiranga”, tendo a região em torno do Museu Paulista como cenário, a deduzir pela menção à “topographia da participação de S. Paulo na independencia politica nacional” e aos “monumentos commemorativos – vistas de conjuncto e detalhes”⁸. Há outras informações, referentes ao que seriam, provavelmente, alguns dos temas do filme. Dos “grandes

6. A ideia de um “film geral” deve ser entendida dentro da perspectiva da época. Podia ser tanto uma série de pequenos filmes sobre os diferentes tópicos abordados (o café, as estradas de ferro, a cidade de São Paulo etc.), comercializados e exibidos individualmente, quanto uma longa-metragem composto desses curtas-metragens, montados em sucessão e em obediência ao programa geral. A decisão final variava conforme a conveniência e a qualidade geral do trabalho. Essa perspectiva fica bem clara quando acompanhamos de perto o processo de produção de uma obra como *No país das Amazonas* (1922), de Silvano Santos, filme de maior repercussão da exposição de 1922 (sobre o assunto, ver MORETTIN, 2011b).

7. Carta de Pamplona, Del Picchia e Cia a Pádua Rezende, de 3 de janeiro de 1922 (AN, Fundo II, Cecci, pasta 2440).

8. *Programma geral do “film” do Estado de S. Paulo. Organizado pela Empresa Cinematographica “Independencia Film”*. São Paulo, 23 de janeiro de 1922, p. 1-2 (AN, Fundo II, Cecci, pasta 2440).

9. Sobre a representação do trabalho nos documentários feitos no período silencioso, ver XAVIER, 2009, p. 9-24. Nesse artigo, o autor analisa outra produção da Independência Film, *Sociedade Anônima Fábrica Votorantim* (1922).

vultos”, o filme se ocuparia de: “Os Andradas, Feijó, Pró-Homens da Independencia”. Em nota, uma observação importante: “os programmas detalhados desta parte ficaram a cargo de competentes historiadores”. Pelo contrato, os filmes deveriam ser entregues em 15 de julho de 1922.

O resultado concreto desse projeto geral foram cerca de 14 mil metros de filmes distribuídos em 19 documentários, sendo 6 longas-metragens e 13 curtas (BRASIL, 1931, p. 235). De todos os títulos, apenas um sobreviveu à ação do tempo: *Companhia Fabril de Cubatão*, filme já analisado em outro momento (MORETTIN, 2006, p. 196)⁹. Além desse, graças à Filmografia Brasileira estabelecida pela Cinemateca Brasileira, era conhecida a existência de outros três títulos, considerados hoje desaparecidos: *Os bandeirantes de hoje, cidade de São Paulo* e *Os festejos do centenário em São Paulo*, todos de 1922.

No acervo da Cinemateca Brasileira há, porém, *Ipiranga* (1922), data e título atribuídos pela instituição, produção de Pamplona sobre a qual pouco se sabe. Na ficha filmográfica, não há o vínculo à Independência Film. Nosso objetivo é estabelecer as possíveis relações entre esse projeto inconcluso e a turbulenta participação da produtora paulista na Exposição Internacional do Centenário, como será discutido à frente. Tratemos primeiro da trajetória de Pamplona nesse evento.

Armando Pamplona e a exposição internacional

Armando Pamplona, além da participação assegurada pelos filmes da Independência Film, teve papel destacado na exposição. Dos três sócios, foi o que participou de maneira mais direta do evento. Era responsável pelo Departamento de Cinematografia, e também oficial de gabinete de Ferreira Ramos, delegado-geral da exposição, secretário da Comissão de Festas e Propaganda e, por fim, membro do Júri de Recompensas¹⁰.

O poder expresso pelos cargos obtidos dentro da exposição e pela exclusividade concedida, conforme vimos, à Independência Film somente pode ser explicado, acreditamos, pelas articulações

10. “Relação a que se refere o officio 12.382”, datado de 14 de dezembro de 1922. De acordo com essa relação, o trabalho como oficial de gabinete e secretário da Comissão de Festas não era remunerado (Cf. AN, Fundo 11, Cecci, pasta 2455). Conforme consta em outro officio, Mário Barreto também fora chamado para auxiliar Ferreira Ramos, “ficando os mesmos encarregados do serviço do pagamento dos jornais e organização das festas realizadas na Exposição” (Cf. Carta de Pádua Rezende ao ministro da Justiça, João Luiz Alves, de 7 de julho de 1923, p. 3, officio n. 1721. AN, Fundo 11, Cecci, pasta 2318). Barreto e Pamplona, junto com Alberto Botelho e Antonio Leal, participaram do Júri de Recompensas da classe 8 (fotografia e cinematografia) da exposição (Cf. *Diário Oficial da União*, 7 de outubro de 1922, p. 19049)

11. Título, não à toa, de um dos filmes produzidos pela Independência Film. Em carta de Armando Pamplona a Pádua Rezende, de 24 de maio de 1922, o diretor diz que o documentário trata da “colonização, e lavoura de juta, na Sorocabana”, mostrando “como, em dois annos, numa região que era pleno sertão, foi transformada em riquíssima zona productora, tendo uma cidade de mais de 800 casas. O titulo do ‘film’ é, ‘et pour cause’, ‘Os Bandeirantes de Hoje’”. Além da juta, duas partes registraram a cultura de trigo, arroz,

políticas e culturais que envolviam no Estado de São Paulo a figura de um de seus sócios, Menotti Del Picchia, então já diretor do jornal *A Gazeta* e colaborador de *O Correio Paulistano*. É sabido, conforme depoimento por ele dado a Maria Rita Galvão, que o escritor emprestava sua reputação às produtoras às quais se associou, sem se envolver diretamente na realização dos filmes (GALVÃO, 1975, p. 251-257).

Afora a sociedade na produtora de filmes, a proximidade era também de ordem estética, pautada pela defesa do modernismo. Como relata Menotti, em texto bastante conhecido:

os paulistas, renovando as façanhas dos seus maiores, reeditam, no século da gasolina, a epopéia das “bandeiras” [...]. Os bandeirantes de hoje¹¹ compram um leito noturno de luxo e seguem, refestelados numa poltrona “poolman”, ardorosos e minazes, rumo da Capital Federal. Anteontem partiu para o Rio a primeira “bandeira futurista”. Mário Moraes de Andrade — o papa do novo Credo — Oswald de Andrade, o bispo, e Armando Pamplona, o apóstolo, foram arrostar o perigo de todas as lanças¹² (apud GOMES, 1993, p. 67).

Sinal desse apostolado é a intermediação de Pamplona a fim de que a medalha idealizada por Victor Brecheret para a celebração do centenário¹³ fosse adquirida pela Comissão Executiva. A tentativa de venda ocorreu em outubro de 1921; antes, portanto, de Pamplona se envolver oficialmente com a exposição. O parecer de João Baptista da Costa, então diretor da Escola Nacional de Belas Artes e membro da Comissão Executiva do Centenário, foi contrário, por outro artista já ter sido contratado. Entretanto, os problemas eram de outra natureza: divergências estéticas que eclodiriam alguns meses mais tarde, com a Semana de Arte Moderna. Em officio de 20 de novembro, Mello e Souza, secretário-geral, confia à comissão: “para servir de premio para os expositores declarou-me verbalmente o mesmo professor [Baptista da Costa] que o trabalho do Sr. Brecheret não se presta, por isso que não contem dizeres apropriados nem allegorias consentâneas com tal fim”¹⁴.

café e feijão (AN, Fundo II, Cecci, pasta 2440). O filme foi exibido em dezembro de 1922 na exposição (ver BERNARDET, 1979, 1922-83).

12. Artigo de 22 de outubro de 1922, publicado no *Correio Paulistano*. Alfredo Bosi o situa com um dos escritores modernistas, “interessado mais em cinema e autor de documentários cinematográficos” (2006, p. 339). Apesar desses dados, a biografia de Armando Pamplona e sua inserção na política e na cultura de São Paulo ainda carecem de maior estudo e aprofundamento.

13. A imagem da medalha comemorativa do centenário da Independência do Brasil de Brecheret se encontra reproduzida em MOURA, 2010, p. 97.

14. Ofício de J. B. de Mello e Souza à Comissão Executiva do Centenário da Independência (cf. AN, Fundo II, Cecci, pasta 2382).

15. Carta de 13 de abril de 1922, de Delfim Carlos, secretário-geral, a J. B. de Mello e Souza, secretário-geral da Comissão Executiva do Centenário da Independência. Carlos informa que está remetendo a Mello e Souza o acordo com os “srs. Pamplona Del Picchia e Cia e Mario Almeida Borges Barreto [...] para filmagem em caracter exclusivo dos recintos da Exposição” (AN, Fundo II, Cecci, pasta 2440).

Retomemos agora os direitos “para filmagem em caracter exclusivo dos recintos da Exposição” que tinham a Independência Film e a carioca Omnia Film¹⁵. Esse acordo permitiria às duas empresas lucros inimagináveis à época, mesmo que considerássemos o pagamento, em virtude da exclusividade, de mil réis por metro de filme executado à comissão organizadora e o fornecimento de uma cópia dos filmes realizados¹⁶. Durante meses, o contrato lhes garantiria continuidade de produção, com assuntos renovados para os cinejornais e documentários a serem exibidos nos cinemas das grandes cidades, o que constituía uma grande vantagem sobre os concorrentes, que não eram poucos.

Esse acordo de exclusividade era bem extenso. Seriam eles os responsáveis pelas filmagens de todos os pavilhões e de seus mostruários, da parte externa, das vistas aéreas, dos serviços de hidroaviões e transporte marítimo, “das festas ao ar livre, da iluminação geral, dos fogos de artifício [...] das secções de divertimentos e [...] das festas officiaes”. Deveriam cuidar, por fim, da reportagem cinematográfica de todos os eventos (inaugurações, banquetes, concertos etc.)¹⁷.

A abrangência das atividades previstas explica, talvez, a associação entre as duas produtoras, uma carioca e outra paulista. Seria necessária uma razoável estrutura (cinegrafistas, equipamentos, laboratórios de revelação e edição etc.) para dar conta da realização de tantos filmes em dois Estados distintos.

Essa exclusividade, por outro lado, feria o interesse de produtoras de cinejornais e documentários já estabelecidas no mercado fluminense, dado que lhes retirava precioso assunto a ser explorado nos meses de realização da exposição internacional. No Rio de Janeiro, por exemplo, tínhamos a Carioca Film, de Alberto Botelho, a Botelho Film, de Paulino Botelho, e a A. Musso, de Alfredo Musso, todas elas em funcionamento desde a década anterior.

A relação dos cinegrafistas com os poderes municipais era, geralmente, próxima. As produtoras dependiam dos poderes públicos locais para manter seus negócios por intermédio de contratos variados, a fim de realizar filmes institucionais

16. Isso se encontra na cláusula 12 da carta assinada pelos responsáveis pela Independência Film e pela Omnia Film, datada de 20 de março de 1922; ofício endereçado a Pádua Rezende (AN, Fundo II, Cecci, pasta 2440).

17. Cláusula 8 do documento referido na nota anterior.

18. Essa prática ficou conhecida como “cavação” (GALVÃO, 1975, p. 52-54). Paulo Emílio Salles Gomes chamou de “ritual do poder” a vertente documental brasileira do período silencioso que registrava o dia a dia das elites políticas (GOMES, 1986).

19. Carta de Pádua Rezende ao ministro da Justiça, João Luiz Alves, de 7 de julho de 1923, p. 3, ofício n. 1721 (AN, Fundo II, Cecci, pasta 2318). A quebra do contrato aconteceu no dia de abertura da exposição, fato que deve ser notado.

20. Carta de 14 de dezembro de 1922 de Ferreira Ramos, delegado-geral, a Manuel de Alencar Guimarães, tesoureiro da Comissão Executiva do Centenário (AN, Fundo II, Cecci, pasta 2455).

21. Armando Pamplona não foi o único a ter seu contrato rescindido pela não entrega dos filmes. Felipe Comelli e Salvador Aragão passaram pelo mesmo problema.

e reportagens em torno das ações do governo (chegadas das autoridades, inaugurações, banquetes etc.)¹⁸.

Talvez por esse motivo, sensível que poderia ser às demandas dos cinegrafistas cariocas, Carlos Sampaio, prefeito da capital federal e comissário-geral da exposição internacional, interrompeu por “intervenção indébita” esse contrato, “a 7 de Setembro, permitindo que fosse livre a tomada de filmes no recinto da Exposição”¹⁹. Pelo que nos informa Pádua Rezende na mesma carta, o único a reclamar foi Mário Barreto, da Omnia Film. Não temos informações sobre os motivos que fizeram com que Armando Pamplona não reclamasse seus direitos. Talvez ele soubesse que a exclusividade, tal como configurada, era abusiva e de difícil realização por parte das duas produtoras associadas. Talvez não quisesse enfrentar os desdobramentos políticos da situação.

Em dezembro de 1922, porém, o diretor da Independência Film pede exoneração de seus cargos²⁰. Os motivos desse pedido não se relacionam à quebra da exclusividade acima referida, mas, fundamentalmente, às questões ligadas à outra parte do contrato — a saber, a referente à realização dos filmes²¹. Em seu caso, o não cumprimento do acordo se tornou público alguns meses depois.

Um dia após o término da exposição, em 3 de julho de 1923, um jornal carioca, *A Notícia*, traz em um artigo de sua primeira página o seguinte título: “Exposição... de escândalos. ‘Films’ e papel despachados com isenção de direitos e vendido na praça? Impõe-se uma devassa em todos os despachos solicitados pela directoria da Exposição”²².

De acordo com o jornal, Pádua Rezende, vice-delegado-geral e responsável pela exibição dos filmes a partir de janeiro de 1923, autorizou a isenção de taxas de importação de 86 mil metros de filmes, tidos como virgens. Uma empresa, não denominada pelo autor anônimo, teria empregado somente 14 mil metros em filmes de “firmas e industrias particulares [...] por conseguinte, trabalhos remunerados”. Os 76 mil metros restantes seriam filmes “legítimos

22. A *Notícia*, 3 jul. 1923, p. 1. Trata-se de um jornal de quatro páginas, com pendur para o sensacionalismo, como indicam os títulos das outras matérias: “A hospedagem de Julio Dantas – Por culpa do sr. Afrânio Peixoto, os imortais ficam expostos a uma situação ridícula”; “Pavoroso! Uma megéira octagenaria que devorou varias crianças!!!”.

23. Além da questão relativa aos filmes, outro ataque era desferido à impressão da revista oficial da exposição.

24. Naquele mês, o jornal desenvolvia campanha contra a administração da alfândega, o que deve explicar em parte os ataques aqui desferidos. Os números que foram publicados ‘batem’ com os da contabilidade da própria Comissão Executiva, indicativo de que as informações “vazaram” de dentro. Os “quadros demonstrativos com importação dos direitos aduaneiros” apresentam apenas um número discordante: 1.556 quilos brutos de “drogas para cinematographia”, em vez de de 1.056 (ver Carta de Pádua Rezende a Antonio Olyntho dos Santos Pires, delegado-geral da exposição internacional, ofício n. 1.430, datado de 16 de fevereiro de 1923, AN, Fundo II, Cecci, pasta 2293).

25. Ofício 1.721, 6 páginas, AN, Fundo II, Cecci, pasta 2318.

e excelentes”, já prontos, para serem exibidos nos cinemas do Rio de Janeiro. Enfim, uma “negociata”²³.

A resposta vem quatro dias depois, em matéria que manteve o mesmo título da edição anterior (*A Notícia*, 7 jul. 1923, p. 4). O jornal reproduz uma carta de Pádua Rezende, de 6 de julho. Nela, ele afirma que contratos regem a confecção de filmes e que a metragem referida (80 mil metros) “corresponde a quantidade de filmes executados”. Informa ainda que a quantidade de filmes virgens empregada foi maior e que a redação estava “mal informada”.

O articulista contra-ataca, fornecendo números mais precisos: quantidade de caixas, valor gasto na operação, marca da importadora etc. Indica a relação de “firmas” que gozaram do privilégio, como a empresa Musso e a Botelho Film. Destaca o caso, considerado mais grave, dos “srs. Pamplona, Del Picchia & C que retiraram da aduana 81.945 metros de filmes e 1056 kilos de drogas e em 31 de dezembro passado, a relação de films por tal firma confeccionados, acusava um gasto de 14055 metros. Onde estaria os 67000 restantes?”. Uma resposta é cobrada das autoridades²⁴.

Essa resposta não chega ao público. Na longa carta de Pádua Rezende ao ministro da Justiça, João Luiz Alves, datada de 9 de julho de 1923, o acusado se explica²⁵. Ao superior, o segundo vice-presidente da comissão organizadora diz que deu a resposta que lhe “parecia discreta”. Ele confirma que os dados apresentados pelo jornal em relação à Independência Film estavam corretos e que de fato houve a filmagem de “usinas privadas, governos de Estados e dos Municípios”. Segundo ele, “outros films foram executados pelos referidos contractantes em S. Paulo que não foram entregues à Exposição”²⁶. Constata, portanto, que não houve cumprimento do contrato com a Independência.

Uma das justificativas apresentadas por Rezende para o não cumprimento do que fora combinado foi o desempenho de funções administrativas não previstas por parte de Pamplona e Mário Barreto: “d’ahi o se descuidarem do cumprimento de seus contractos, negando-se mesmo a dar explicações a respectiva secção”.

26. Certamente é o caso, aqui, de *Sociedade Anônima Fábrica Votorantim*.

Conclui que não deveria continuar a polêmica no jornal, explicando-se de uma forma que é bem peculiar a um certo tipo de administração do bem público: “Ora, não devo abrir a porta com uma discussão intempestiva que, até este momento tem estado fechada, por poder ocasionar um ajuste de reclamações com o qual nada tem a aproveitar a Administração”.

Não temos ainda a sequência dessa troca de cartas, mas um desdobramento direto é a consulta feita a um escritório de advocacia, Eusébio e Goulart de Andrade, em 18 de julho de 1923, a fim de que ele opine sobre “o processo da Independência Film” (AN, Fundo II, Cecci, pasta 2293). Tendo em vista o quadro geral, provavelmente o processo ou não foi iniciado ou não teve maiores desdobramentos. Tudo isso não impediu que a Independência Film continuasse seu trabalho. Certamente foram importantes nesse sentido os 70 mil metros de negativos à disposição (mais ou menos 54 horas de filme) não devolvidos à comissão.

Como sinal dessas condições favoráveis à continuidade, temos, em maio de 1923, o lançamento pela Independência Film do cinejornal *Sol e Sombra*. A partir de seu sétimo número, de setembro do mesmo ano, o noticiário cinematográfico passa a ser produzido pela Independência Omnia Films, sinal de que a fusão entre as duas empresas, que começaram a trabalhar juntas no ano anterior, se efetivou logo após o imbróglia da exposição. A centésima décima nona e última edição do cinejornal é exibida em 1929²⁷.

27. Além desses números, temos na Filmografia Brasileira a indicação de um edição especial em 1924 e outro, sem numeração, em 1923.

Os dois dados referentes ao contexto têm direta relação com o filme intitulado hoje *Ipiranga*: 1) a perda da exclusividade das filmagens no recinto da exposição internacional, o que deve ter levado a companhia produtora a buscar outros assuntos em sua própria cidade, como era o da construção do monumento; 2) o não cumprimento de seu contrato de entrega de filmes, com todos os desdobramentos acima indicados.

***Ipiranga* (1922) e o monumento à Independência:
algumas considerações**

Ipiranga é constituído por uma série de tomadas que registram a construção do monumento à Independência, a remodelação do espaço urbano em função dessa obra e, principalmente, o cotidiano

dos operários envolvidos no empreendimento. Sem intertítulos, o projeto de documentário reúne cerca de 24 minutos de filmagens feitas em 1922 e nos anos seguintes. Reunião e ausência de letreiros são indicadores de que a obra, tal como hoje se encontra, não corresponde a um filme que foi exibido nas salas de cinema ou nos gabinetes oficiais, mas sim à junção posterior feita por Armando Pamplona de materiais não aproveitados e de sequências já utilizadas em outros trabalhos.

O fato de não ter sido concluído pode ser atribuído ao histórico aqui apresentado. Pensado em um contexto de exibição em que o projeto de documentário era extremamente favorável, o rompimento dos contratos poderia ter levado Pamplona a decidir pela sua interrupção. Porém, como fizemos ver acima, a produtora Independência Film continua seu trabalho e, de certo, não foi por falta de negativos que o filme não foi realizado.

Talvez pudéssemos orientar nossa leitura a respeito dessa interrupção a partir do que são as imagens remanescentes e da sua relação com a encomenda feita pela Comissão Executiva à produtora. Mas afinal... o que são essas tomadas reunidas sob o título *Ipiranga*?

O material se apresenta em uma ordem que guarda relação com o próprio espaço em que se localiza o monumento do Ipiranga e com o avanço temporal decorrente do complemento de todas as intervenções ali desenhadas. Temos, na configuração atual do filme, os seguintes blocos temáticos: as obras de ajardinamento e de canalização, realizadas ao redor da base do monumento; os trabalhos referentes à montagem de todo o conjunto escultórico; a configuração da atual avenida Pedro I; as obras nos jardins mais próximos do museu; o próprio Museu Paulista; o rio Ipiranga canalizado; o monumento sendo novamente modelado; para, enfim, mais uma vez voltarmos ao córrego, ao museu e ao seus jardins. O ir e vir a certos lugares indica uma certa desorganização, natural para esse tipo de registro.

Por outro lado, dentro desses pequenos blocos, há elementos que apontam para uma certa unidade. Os primeiros nove minutos, por exemplo, são dedicados às obras de engenharia e remodelação do



espaço urbano, sendo o trabalho necessário um dos componentes dessa paisagem em transformação. As ligações entre os planos são realizadas por meio de fusões ou escurecimentos, e são comuns também as íris, que se abrem ou se fecham no começo de algumas imagens. Esses procedimentos, indicativos de um processo de montagem que ocorreu no momento mesmo de captação das imagens, conferem coerência formal à sequência. Há nesse bloco também certa unidade rítmica, pois as fusões, os escurecimentos e as íris reforçam o tempo lento das panorâmicas, *ralenti* necessário à observação das obras. Os planos são de longa duração, acompanhados das já referidas panorâmicas e de *travellings*, sem contar os planos fixos, que acentuam a dimensão contemplativa.

Essa organicidade do primeiro bloco é quebrada por um corte brusco, dado que, passados dois segundos, o seu 29º plano é praticamente interrompido. As imagens que se seguem são as da montagem da escultura que é conhecida como *Marcha triunfal da nação brasileira*. Para entender a razão do corte e situar temporalmente a nova sequência, é preciso recuperar um pouco da história da construção desse monumento.

A obra foi idealizada pelo governo do Estado de São Paulo em 1912. Cinco anos depois, um concurso público internacional foi aberto para a escolha de um conjunto escultórico que simbolizasse o momento de fundação do país. As maquetes ficaram exibidas no Palácio das Indústrias em 1920, sendo escolhido vencedor o projeto do escultor italiano Ettore Ximenez — o que gerou bastante polêmica, como veremos ao final²⁸.

28. Cf. *Inventário de Obras de Arte em Logradouros Públicos da Cidade de São Paulo. Monumento à Independência*. Disponível em: <http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/patrimonio_historico/adote_obra/index.php?p=4539>. Acesso em: 10 fev. 2012.

À época da comemoração do centenário, o monumento não estava pronto, e apenas sua base havia sido concluída. A escultura principal, terminada apenas em 1926, era constituída da intitulada *Marcha triunfal*, biga puxada por dois cavalos trazendo cortejo composto por figuras femininas e masculinas. No alto, vê-se uma mulher que representa a Liberdade/República, alegoria bastante difundida desde o século XIX.

O que indica, então, esse corte brusco? Em primeiro lugar, a passagem de tempo. Como vimos, a montagem da escultura

acima referida foi terminada depois de 1922. Isso revela o caráter compósito do material. Se não foi filmado em 1922, *Ipiranga* aproveitada, portanto, materiais retirados de produções posteriores da Independência Film. A origem dessas imagens em particular deve ser o cinejornal *Sol e Sombra* de número 6 — exibido em agosto de 1923, em São Paulo —, que, de acordo com a descrição do jornal *O Estado de S. Paulo*, mostrou “uma colossal estátua colocada no alto do Monumento do Ipiranga” (BERNARDET, 1979, 1923-51).

A *posteriori*, Pamplona deve ter pensado em conferir certa unidade às filmagens que tinha guardado sobre o tema, incorporando o que ele entendia ser a continuidade de ação do primeiro bloco: a saber, o término da montagem do conjunto escultórico. A despeito da intervenção percebida no material remanescente, na descrição feita aqui, não temos nada que entre em conflito direto com aquilo que havia sido idealizado pela Comissão Executiva.

Cabe notar nesse primeiro bloco, entretanto, a presença de imagens que podem ser consideradas dissonantes. Em seu começo, as panorâmicas predominam, como vimos: elas nos mostram o canteiro de obras, as máquinas e os operários. Neste bloco temático inicial, a câmera registra de perto um dos trabalhadores, proximidade que ocorre pela primeira vez no filme e que nele são raras (temos duas para detalhes da estátua e mais duas para mostrar certas ações no decorrer do trabalho). Nós vemos um trabalhador sentado, segurando sua marmita ao lado de uma senhora de lenço na cabeça e com uma sombrinha. Ele dirige seu olhar à câmera, nos fita, tirando seu lenço do bolso para secar o pescoço encharcado de suor, que a pausa para o almoço ainda não foi suficiente para estancar.

A forma como eles são mostrados representa um momento singular na história do cinema brasileiro do período silencioso. Sabemos que a presença de elementos populares (trabalhadores em geral, negros e índios) era indesejada, porque representava exposição involuntária de nossos problemas sociais ou daquilo que se considerava precário, atrasado, rural ou anti-higiênico (GALVÃO, 1975).



Isso não significa que eles estivessem ausentes dos filmes de caráter institucional. Em documentários sobre as nossas fábricas ou fazendas, o operário e o camponês participam do espaço rural e do urbano. Em *Companhia Paulista de Estrada de Ferro* (1930), da Rossi Film, por exemplo, a ênfase sempre recai nas máquinas. O trabalhador compõe o cenário, pois a nossa atenção é dirigida para os guindastes, trilhos, fundições etc. Se vemos o refeitório, ele lá está para demonstrar o cuidado com a preparação dos alimentos e a mesa farta. Já em *Companhia Docas de Santos* (1925- 1928), planos gerais nos mostram oficinas mecânicas e prédios, cabendo aos homens uma presença apenas em pequena escala. Se o momento em que os operários saem para o almoço ganha destaque, é porque se pretende valorizar o sentido de comunidade ligada pelo trabalho à empresa, comunidade que integra o universo da produção.

Na primeira parte de *Ipiranga*, a presença dos trabalhadores é grande, dado que são eles que cavam, que transportam os objetos de um lado para outro e, por fim, que movimentam as máquinas. Podemos vê-la como contemplada no discurso que valoriza a ordem. Como já apontamos em outra ocasião (MORETTIN, 2011a), era importante mostrar esse trabalhador na Exposição Internacional do Centenário. Por um lado, eram organizadas sessões especiais de cinema destinadas aos operários; esses filmes tinham, portanto, um caráter pedagógico. Por outro, cabe lembrar que um dos itens avaliados na exposição internacional era a chamada economia social. Tínhamos categorias, como proteção à infância operária, segurança das oficinas, remuneração do trabalho etc.

Mesmo que levemos em conta essas questões, o caráter contemplativo adotado pelo filme ao registrar o cenário urbano em obras parece ser quebrado por esse homem empobrecido que nos observa. A céu aberto, em companhia de sua mulher, ele não é objeto de uma ação voltada a simbolizar o bem-estar de sua classe nem imagem de alguém que se possa vincular alegoricamente ao projeto mais amplo de valorização do evento.

Nesse sentido, em que medida é possível esse plano corroborar o discurso fílmico dos “festejos” e da “comemoração”, reforçando simbolicamente a dimensão cívica pretendida pelas elites em

1922? Correspondiam à “visão integral do progresso do Estado de S. Paulo por ocasião do Centenário”, conforme consta no programa que a produtora deveria seguir, estabelecido no contrato assinado pela Independência com a Comissão Executiva²⁹? Seriam imagens condizentes com a programação de cinema destinada à exposição internacional?

29. Ver nota 8.

Dentre os filmes projetados, sabemos que houve um *7 de setembro de 1922. Comemoração do 1º centenário da Independência do Brasil em São Paulo* (BRASIL, 1931, p. 235), documentário da Independência Film em três partes e 853 m, com cerca de 40 minutos de duração³⁰. Apesar de não termos nenhuma descrição sua, é possível também deduzir que, em *Ipiranga*, algumas imagens venham desse filme, tendo em vista o procedimento de inserção de materiais diversos por Pamplona, observado anteriormente. No entanto, resta a dúvida a respeito da presença do plano, acima descrito, do operário em pausa para o almoço em *7 de setembro*. Em primeiro lugar, como o título aponta, o filme se debruçava sobre a comemoração em si. Não é difícil imaginar que tivéssemos planos e mais planos de desfiles e de autoridades chegando e discursando, além de imagens da população, do museu, da inauguração do monumento e de demais atividades³¹. Talvez coubesse uma recapitulação dentro do filme a respeito do que foi o processo de construção³². Tendo em vista, porém, a extensão de *7 de setembro* e de *Ipiranga*, não é crível supor que tudo o que se encontra no material remanescente estivesse no filme exibido na sala de cinema da cidade de São Paulo na exposição internacional.

30. A metragem consta no documento Filmes Existentes no Archivo em 23-12-922. Pertencente á (sic) Emp. Cinematographica Independencia Film de São Paulo, conferido por Pamplona (AN, Fundo 11, Cecci, pasta 2293; cópia sem assinatura). Cem metros de um filme de 35 mm correspondem à duração aproximada de cinco minutos.

31. A programação foi extensa, como nos relatam LUCA e FERREIRA, 2008, p. 19 e ss.

32. A empresa concorrente em São Paulo, a Rossi Film, que tinha contrato de exclusividade com o governo do Estado de São Paulo para a confecção do cinejornal Rossi Atualidades, registrou tanto a construção do monumento quanto a sua inauguração. Porém, isso foi feito em dois cinejornais distintos (ver BERNARDET, 1979, 1922-21 e 1922-48).

O fato é que os registros filmicos em torno do monumento e de sua construção não foram finalizados. Pamplona talvez tenha repensado o projeto original, dados os problemas enfrentados na relação com a Comissão Executiva do Centenário. Como dissemos, idealizadas para o espaço expositivo, as filmagens foram interrompidas em virtude dos problemas acima relatados.

Em todo caso, é tentador aventar como hipótese que a não retomada do projeto por Armando Pamplona, a sua não finalização (ele poderia realizar, por exemplo, um curta quando da inauguração do monumento), para além das questões



processuais concernentes à exposição internacional, se vincula à constatação de que as imagens remanescentes desse processo de filmagem não corroboravam o papel cívico desejado pelas elites em 22. Isso deve ser acentuado porque, no que diz respeito aos documentários que registraram a inauguração de monumentos, não temos referência ao trabalho de construção.

Cabe nesse momento recuperar as polêmicas em torno da seleção do projeto de monumento de Ettore Ximenes para a celebração da Independência do Brasil. É conhecida a crítica de Mário de Andrade à sua escolha: “O ilustre Sr Ximenes, que de longe veio, infelicitará a colina do Ipiranga com o seu colossal centro-de-mesa de porcelana de Sévres”³³.

33. Ver nota 28.

Victor Brecheret também apresenta um projeto ao governo do Estado, incentivado por Oswald de Andrade, Monteiro Lobato e Menotti del Picchia. Este último teria sido o responsável pela sugestão do tema ao escultor — a saber, as bandeiras. Em 1920, Brecheret exibiu a primeira maquete do que veio a ser, mais de 30 anos depois, o monumento às Bandeiras, hoje situado no parque Ibirapuera (MARINS, 2003, p. 13 e ss).

Vimos acima a tentativa mal fadada de Pamplona, em seu trabalho apostolar, de fazer com que a medalha comemorativa de Brecheret fosse aceita pela Comissão Executiva. Se uma aproximação é possível ao modernismo de Menotti, ela diz respeito ao discurso de valorização do progresso paulista, de suas fábricas e de seu passado, este último sempre presente nos filmes. Em todo caso, não deixa de ser curioso que Pamplona, justamente ao se dedicar ao registro da construção do monumento de Ximenes, objeto de polêmica entre intelectuais que lhe eram próximos, mostre imagens não consoantes com o discurso oficial em torno da independência. Seria uma tentativa de participar ao seu modo do debate? A resposta não pode ser definitiva, dado que o filme, inconcluso, deixou seu discurso em aberto.

Referências

BERNARDET, J.-C. *Filmografia do cinema brasileiro 1900-1935*: jornal O Estado de S. Paulo. SP: Governo do Estado de São Paulo/ Comissão de Cinema, 1979.

BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. 43. ed. SP: Cultrix, 2006.

BRASIL. Ministério da Justiça e Negócios Interiores. *Exposição Internacional do Centenário. Rio de Janeiro 1922-1923. Relatório dos Trabalhos*. Volume II. RJ: Imprensa Nacional, 1931.

GALVÃO, M. R. *Crônica do cinema paulistano*. SP: Ática, 1975.

GOMES, A. de C. “Essa gente do Rio... Os intelectuais cariocas e o modernismo”. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, v. 6, n. 11, p. 62-77, 1993.

GOMES, P. E. S. “A expressão social dos filmes documentais no cinema mudo brasileiro (1898-1930)”. In: CALIL, C. A.; MACHADO, M. T. (Orgs.). *Paulo Emílio: um intelectual na linha de frente*. SP: Brasiliense; RJ: Embrafilme, 1986.

LUCA, T.; FERREIRA, A. C. “O tradicionalista moderno. Washington Luís: política, espetáculo e letras históricas”. In: FERREIRA, A. C.; MAHL, M. L. (Orgs.). *Letras e identidades: São Paulo no século XX, capital e interior*. SP: Annablume, 2008.

MARINS, P. C. G. “O parque do Ibirapuera e a construção da identidade paulista”. *Anais do Museu Paulista*, v. 6/7, n. 7, p. 9-36, 2003.

MORETTIN, E. “Cinema e Estado no Brasil: a Exposição Internacional do Centenário da Independência em 1922 e 1923”. *Novos Estudos Cebrap*, n. 89, p. 137-148, mar. 2011a.

_____. “O cinema e a Exposição Internacional do Centenário da Independência do Brasil”, *ArtCultura*, Uberlândia, v. 8, n. 13, p. 189-201, jul.-dez 2006.

_____. “Tradição e modernidade nos documentários de Silvino Santos”. In: PAIVA, S.; SCHVARZMAN, S. (Orgs.). *Viagem ao cinema silencioso do Brasil*. RJ: Beco do Azogue, 2011b.



MOURA, I. B. *A cidade e a festa: Brecheret e o IV Centenário de São Paulo*. Tese (Doutorado) - Pontifícia Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

XAVIER, I. “Progresso, disciplina fabril e descontração operária: retóricas do documentário brasileiro silencioso”. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 11, n. 18, p. 9-24, jan.-jun 2009.

submetido em: 10 jul. 2012 | aprovado em: 8 ago. 2012



A narcocultura na mídia: notas sobre um narcoimaginário latino- americano¹

//////////////////// *Maurício de Bragança*²

1. Este trabalho foi apresentado ao Grupo de Trabalho Cultura das Mídias do XXI Encontro da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, na Universidade Federal de Juiz de Fora, em junho de 2012. Agradeço a Felipe Muanis, comentador desse artigo no evento, e aos demais membros do GT as contribuições à discussão presente no texto.

2. Professor doutor do Departamento de Cinema e Vídeo e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense. E-mail: mauriciode@yahoo.com



Resumo

Este artigo pretende discutir a presença de um narcoimaginário que se manifesta numa produção cultural popular em torno do universo das drogas ilícitas, numa perspectiva alternativa aos encaminhamentos jurídicos que caracterizaram as discussões sobre o narcomundo numa dimensão moderna. Nesse sentido, percebemos que essa narcocultura coloca sob suspeita uma tendência proibicionista e repressiva com relação à produção, à comercialização e à utilização das drogas narcóticas. As mídias se apresentam como um campo de disputa no qual os vários agentes sociais envolvidos nesse processo negociam suas imagens a partir de políticas de representação que se erguem para além da dicotomia moderna legalidade/ilegalidade.

Palavras-chave

narcocultura, narcoimaginário, América Latina

Abstract

This article discusses the presence of a narcoimaginary in a popular cultural production that focuses the world of illicit drugs in Latin America. Our point of view is an alternative perspective to legal referrals that characterized the discussions about the narcoworld in a modern dimension. In this way, we realize that this narcoculture goes against a prohibitionist and repressive trend that involves production, marketing and use of narcotic drugs. The media are presented as a problematic field in which the social agents involved in this process negotiate their images from the politics of representation that rise beyond the modern dichotomy of legality/illegality.

Keywords

narcoculture, narcoimaginary, Latin America

3. Segundo matéria publicada em 21 de maio de 2011 pelo site do jornal *O Globo*, o governo de Felipe Calderón já contabilizava, em cinco anos, mais de 30 mil mortes relacionadas ao narcotráfico. É frequente o registro de massacres, como a chacina ocorrida em abril de 2011, atribuída ao cartel “Los Zetas”, um dos três maiores do país. Na cidade de San Fernando, foram encontrados os corpos de 183 vítimas, que, supostamente, foram sequestradas quando tentavam chegar de ônibus ao território americano. A mesma matéria lembra os 72 corpos encontrados, em 2010, em um rancho na mesma cidade de San Fernando. Dentre as vítimas, havia imigrantes de várias nacionalidades latino-americanas, como hondurenhos, salvadorenhos, equatorianos e brasileiros. Consultar <http://oglobo.globo.com/mundo/mat/2011/05/20/os-maiores-massacres-promovidos-pelo-narcotrafico-no-mexico-924507620.asp>. Acesso em: 28 mai. 2011.

Por ambición al dinero/me metí en el contrabando,
no soporté la pobreza/las promesas me cansaron.
Me estaba muriendo de hambre/y todo por ser honrado.
Al igual que muchos otros/tengo derecho a la vida,
hoy tengo mucho dinero/y vivo como quería,
sigo siendo agricultor,/nomás cambié la semilla.
(*El agricultor* – Los Pumas del Norte)

Acompanhando atentamente o noticiário que nos chega nos últimos anos sobre o México, nos chocamos com as matérias que nos atualizam sobre uma realidade de crime organizado e corpos insepultos que não param de surgir em todo o território nacional diante da violenta disputa entre cartéis organizados em torno do tráfico de drogas, sobretudo na fronteira norte. Frente a isso, o poder público, impotente, tenta desmobilizar essa estrutura ao mesmo tempo que convive internamente com os próprios efeitos dessa realidade — o que sugere a cumplicidade de um Narcoestado, seja em âmbito provincial, seja em âmbito nacional³.

O país que promoveu o primeiro grande movimento revolucionário de caráter popular do século XX, iniciado em 1910, chegou a esse centenário esforçando-se para compreender o fracasso de suas políticas públicas e tentando esconder os milhares de corpos espalhados nessa cartografia, marcada pelas narcocidades. Essas discussões ganham relevância material e simbólica no circuito midiático, em que tais fronteiras se organizam em torno das políticas de representação que são

4. Aqui, podemos pensar na presença, em vários produtos midiáticos, de um imaginário em torno das narcocidades. Essas narcopaisagens geralmente assumem as fronteiras interamericanas, sobretudo a emblemática zona limítrofe entre o México e os Estados Unidos, como o cenário para o desenvolvimento de narconarrativas nas quais discussões sobre subdesenvolvimento, violência, pobreza e migrações estão presentes.

5. *As traduções são do autor deste artigo.* “Não era possível entender o que ocorre com o narcotráfico a partir da dicotomia moderna: legalidade/ilegalidade, mas tínhamos de abrir espaço a um terceiro campo de análise, a ‘paralegalidade’, entendida como aquela zona nebulosa que compreende as violências e de onde o narco emerge todo o seu poder, que não é somente um poder de verdade, não é somente um poder de morte, mas que é fundamentalmente um poder fundacional-cultural, isto é, capaz de gerar seus próprios códigos, suas próprias regras e sua própria ordem paralela.”

6. Comunicação apresentada no seminário “Narcotráfico y violencia en ciudades de América Latina: retos para un nuevo periodismo”. Disponível em: <http://cosecharoja.fnpi.org/wp-content/uploads/2010/09/Seminario_Narco.pdf>. Acesso em: 15 ago. 2011.

próprias às várias dimensões da indústria cultural. Nesse sentido, diversas produções ligadas à cultura midiática apresentam um repertório cartográfico sugerido pelos contornos das narcocidades, seja no audiovisual (não só filmes mas também séries de TV, videoarte, registros de performances e vinhetas), seja na literatura (tanto na produção literária ficcional como também nos registros de caráter mais documental), seja no jornalismo, seja na música (circuito em que os *narcocorridos* ganham, inclusive, uma posição de destaque), entre outras áreas. Poderíamos pensar, talvez, num registro de imagens e sons que aponta para uma espécie de políticas da narcocultura na esfera midiática.

Este artigo pretende discutir as imagens e os discursos que se produzem em torno do universo das drogas ilícitas (de seus usuários e negociadores); a circulação dessa produção; e os vários agentes sociais que se inserem nesse cenário, numa perspectiva alternativa aos encaminhamentos jurídicos que caracterizaram as discussões sobre o narcomundo numa dimensão moderna. Percebemos o imaginário de uma narcocultura que vai de encontro a uma secular tendência proibicionista e repressiva com relação à produção, à comercialização e à utilização das drogas narcóticas. As mídias se apresentam como um campo de disputa no qual os vários agentes sociais envolvidos nesse processo negociam suas imagens a partir de políticas de representação que se erguem para além da dicotomia legalidade/ilegalidade, dando contornos a uma fronteira⁴ que coloca em xeque um Estado-polícia forjado por paradigmas modernos.

A respeito dessa dimensão moderna, a antropóloga mexicana Rossana Reguillo (2009) afirma que

No era posible entender lo que está pasando con el narcotráfico desde la dicotomía moderna: legalidad/ilegalidad, sino que había que abrir el espacio a un tercer campo analítico, la “paralegalidad”, entendida como aquella zona gris que abre las violencias y donde el narco despliega todo su poder, que nos es solamente un poder de verdad, no es solamente un poder de muerte, sino que es fundamentalmente un poder fundacional-cultural, es decir, capaz de generar sus propios códigos, sus propias reglas y su propio orden paralelo^{5,6}.

Esse repertório de mitos, personagens, valores, estéticas, pulsões e regras se organiza através das mídias, que se apresentam como um espaço no qual o narcoimaginário ganha dimensão simbólica coletiva e popular e através do qual o narcotráfico estabelece um canal de comunicação com toda a sociedade, distanciando-se do horizonte jurídico-moral a que foi submetido, historicamente, pelo Estado moderno.

Essa permanência residual de uma narcocultura, que escapa à lógica moderna agenciada pelos Estados policiados e *medicalizados*, remete-nos a dois conceitos importantes que nos ajudam a identificar as ressonâncias desse narcoimaginário como uma espécie de “escombros da modernidade”: a ideia de “estrutura de sentimento”, de Raymond Williams, e as discussões em torno de uma “modernidade periférica”, a que Beatriz Sarlo (2010) faz menção ao analisar o processo de modernização da cidade de Buenos Aires nos anos de 1920 e de 1930.

Ao analisar a maneira pela qual Buenos Aires recebeu os influxos da modernidade a partir da terceira década do século passado, Sarlo nos ajuda a refletir sobre o que seria uma espécie de “cosmopolitismo a partir de baixo”, no qual as práticas sociais das elites são combinadas e contaminadas pela incorporação da experiência cultural e política das camadas populares. Essa hibridação promove uma “margem” que, através de um vazio residual, faz distanciar as significações da modernidade periférica argentina, e latino-americana por extensão, das significações da modernidade europeia. Esse processo resulta numa tensão entre o padrão cultural europeu e as práticas sociais que nasciam num contexto nativo, promovendo o descompasso, em uma dimensão histórica e temporal, dessa tentativa de atualização da modernidade na América Latina.

7. “Tem-se a ilusão de que o caráter periférico dessa nação sul-americana já pode ser lido como um avatar da sua história, e não como um traço do seu presente. Ao mesmo tempo, persiste, de maneira contraditória, mas não inexplicável, a ideia de periferia e de espaço culturalmente tributário, de formação monstruosa ou inadequada com relação à referência europeia.”

Se tiene la ilusión de que el carácter periférico de esta nación sudamericana puede ya ser leído como un avatar de su historia y no como un rasgo de su presente. Al mismo tiempo, persiste, de manera contradictoria pero no inexplicable, la idea de periferia y de espacio culturalmente tributario, de formación monstruosa o inadecuada respecto de la referencia europea⁷ (SARLO, 1990, p. 32).

Partindo também de uma especificidade histórica empírica, Raymond Williams analisou as relações entre os limites estruturais das ordens sociais e as estruturas que surgiam das organizações das práticas sociais arraigadas na ideia de vivência cotidiana e experiência coletiva. As reflexões em torno do que chamou de “estrutura de sentimento” estão presentes ao longo de vários trabalhos de Williams⁸ e parecem deslizar ao longo do seu próprio percurso crítico, ao tomar uma posição política em torno de uma abrangente ideia de cultura como “a organização da produção, a estrutura da família, a estrutura das instituições que expressam ou governam as relações sociais, as formas características pelas quais os membros da sociedade se comunicam” (WILLIAMS⁹ apud EAGLETON, 2005, p. 57). Essa estrutura de sentimento está ligada à especificidade da experiência histórica coletiva e de seus desdobramentos materiais nos indivíduos e nos grupos sociais. Tais estruturas são geradas a partir de imaginários que se projetam como práticas culturais e sociais de vivências de determinados grupos que, por sua vez, se manifestam como resistência e oposição às práticas e às ideologias hegemônicas de uma determinada ordem social. Marcelo Ridenti (2005, p. 82) afirma que, embora Williams reconheça que o termo “sentimento” seja de difícil apreensão, é importante para

8. Embora a ideia de “estrutura de sentimento” seja concebida por Williams mais como uma “hipótese cultural” do que como um conceito *stricto sensu*, desenvolvido em algumas de suas obras, sobretudo em *The long revolution* e *Marxismo e literatura*, o autor abandona posteriormente tal categoria. Beatriz Sarlo acredita, porém, que “estrutura de sentimento é um conceito-chave na obra de Williams e possivelmente um dos aspectos teóricos de sua obra mais reveladores” (SARLO, 1997, p. 91).

9. WILLIAMS, R. *The long revolution*. Londres: 1961, p. 42.

ressaltar uma distinção dos conceitos mais formais de “visão de mundo” ou de “ideologia”, os quais se referem a crenças mantidas de maneira formal e sistemática, ao passo que uma estrutura de sentimento daria conta de “significados e valores tal como sentidos e vividos ativamente”.

Por fim, podemos pensar as discussões em torno da narcocultura — que envolve agentes sociais ligados à produção, à circulação e ao consumo das drogas e a maneira como essas experiências são vivenciadas como práticas culturais e sociais, no interior de um determinado contexto histórico concreto — a partir dessa perspectiva das estrutura de sentimentos. Essa leitura nos parece interessante, uma vez que, para Beatriz Sarlo (1997, p. 91),

a estrutura de sentimento registra o encontro do fortemente codificado e sua *presença* vivida: não pertence de todo ao domínio da ideologia, nem ao arsenal dos

recursos formais de uma cultura, nem tampouco aos aspectos mais particulares de seus portadores; [...] Na estrutura do sentimento, a dimensão simbólica do social mostra precisamente esse caráter fugidio que está na origem do prolongado debate sobre a inscrição do social no estético, precisamente porque, como hipótese, aspira a dar conta dos processos de passagem e mediação.

O próprio consumo dessas drogas, sua inscrição no ambiente social, e os termos recorrentes nesse universo, no âmbito das mídias, foram forjados a partir de um horizonte histórico marcado pela experiência. As plantas e as substâncias psicoativas proibidas pelas leis hoje em dia não foram sempre associadas a atividades criminosas. No México, por exemplo, somente a partir do fortalecimento do Estado moderno, reorganizado em torno da Revolução Mexicana e dos governos pós-revolucionários, houve a conformação de um sistema proibicionista, idealizado em esfera internacional pela Lei Harrison, promulgada nos Estados Unidos em 1914, “que inaugurava formalmente o poder terapêutico do Estado ao instaurar medidas claras de regulação sobre a produção e o comércio de drogas” (RODRIGUES, 2004, p. 50). Por essa lei, o Estado definia cada categoria de droga através de normas “científicas” e colocava o seu aparelho burocrático *medicalizado* à disposição do controle dessa produção, de sua circulação e de seu consumo.

A Lei Harrison acabou tendo reflexo nas legislações latino-americanas, que acompanharam as diretrizes modernas de controle e regulação estatal das drogas. No México, a década de 1920 abrigou uma vasta legislação proibicionista em consonância com o governo dos Estados Unidos, que nessa época ampliava sua campanha antinarcótica por meio de um forte controle das importações. Ainda que essa proibição, em última instância, tenha criado o crime e o criminoso, as práticas de sociabilidade associadas ao consumo da maconha, do ópio, da cocaína, da morfina, da heroína e de outras drogas prosseguiram, inaugurando o tráfico de substâncias psicoativas ilícitas e dando surgimento à figura do traficante. “En boticas, expendios callejeros, en hospitales, en las mismas cárceles, no se diga en cabarets, prostíbulos, cafeterías y hasta en algunos patios traseros la circulación de estas sustancias seguía su curso sin mayores accidentes¹⁰” (PÉREZ-MONTFORT, 1999, p. 19).

10. “Em farmácias, em lojinhas de rua, em hospitais, mesmo nos presídios, sem falar nos cabarés, nos prostíbulos, nos cafés e até em alguns pátios internos privados, a circulação dessas substâncias continuava seu curso sem maiores problemas.”



Os meios de comunicação de massa que acompanhavam as diretrizes moralistas nacionais criaram um repertório de imagens que reforçaram, a partir da linguagem do melodrama, os preceitos condenatórios instituídos pela legislação em vigor. No entanto, o apelo para acompanhar essas narrativas ligadas ao mundo do crime e do consumo de drogas indicava que o interesse do público poderia ir além de uma mera recepção pedagógica, revelando também uma espécie de intimidade com aquele universo e um certo prazer pela perversão e pelo proibido que aquelas narrativas apresentavam.

11. Esse caso renderia ainda uma reconstituição ficcional no filme *Os estranguladores*, dirigido em 1906 por Francisco Marzullo.

Sabemos do enorme sucesso que as narrativas de crimes fizeram nas primeiras décadas do cinema brasileiro, por exemplo. Nesses filmes, havia uma ideia de documentação dos fatos narrados junto com uma encenação que apontava para um tipo de docudrama. Neles, vemos o crime como espetáculo, numa reconstituição dos acontecimentos que nos remetia aos *fait divers* presentes na narrativa folhetinesca e jornalística, numa já conhecida relação entre esse “gênero” de filme e as narrativas policiais presentes nos periódicos (SOUZA, 2000). Nesse repertório podemos situar alguns filmes brasileiros, como o documentário *Roca, Carleto e Pegato na casa de detenção*, apresentado pelos irmãos Segretto em 1906, que abordava os três delinquentes responsáveis pelo estrangulamento, ocorrido no mesmo ano, dos sobrinhos de um joalheiro no Rio de Janeiro¹¹. Ainda nessa linha, não podemos deixar de mencionar o famoso assassinato conhecido como “crime da mala”, que recebeu várias versões cinematográficas¹².

12. Na verdade, houve dois assassinatos que ficaram conhecidos como “crime da mala” e tiveram versões cinematográficas. Um deles ocorreu em 1908 e deu origem a dois filmes: *A mala sinistra*, dirigido por Antonio Leal, e *O crime da mala*, produzido por Francisco Serrador. Esse filme “reconstituía o assassinato de Elias Farah, por Miguel Traad, que espartilhara a vítima e tomou um navio com intenção de jogar os pedaços do cadáver no mar, mas acabou sendo preso. O filme apresenta uma mistura de fato ocorrido com ficção, com registros autênticos dos locais do crime e do julgamento do assassino. A união de imagens encenadas com imagens documentais resulta em uma fórmula que começa a dar o tom em algumas produções brasileiras” (LYRA, 2007, p. 149). O outro “crime da mala” ocorreu em 1928 e inspirou a narrativa de *O crime da mala*, dirigido por Francisco Madrigano. Na verdade, essa “modalidade de assassinato” é ainda bastante recorrente nas páginas policiais dos jornais.

A série de filmes inspirados em crimes famosos também foi importante em outras cinematografias na América Latina. No cinema mexicano, *El automóvil gris* é considerado pela crítica de cinema como um dos mais importantes filmes do período silencioso do país. Dirigido em 1919 por Enrique Rosas, inspirado numa espécie de cinema-verdade daquela década turbulenta, o filme apresenta uma versão do famoso grupo de bandidos que, em 1915 aterrorizou a Cidade do México cometendo inúmeros assaltos e roubos. No letreiro do filme, uma advertência ao espectador:

Hemos procurado desarrollar la acción de esta cinta en los mismos sitios que fueron teatro de las hazañas

de la funesta banda. Las escenas de los robos, las casas en que vivieron (los ladrones) y los sitios en que fueron aprehendidos o expiaron sus crímenes, son rigurosamente auténticos... esta película no es una ficción. Calcada de sobre [sic] hechos reales, es transcripción de la verdad, entresacada de los inquietantes detalles del misterio¹³ (REYES, 1987, p. 76).

13. “Procuramos desenvolver a ação deste filme nos mesmos lugares que foram cenário das façanhas da funesta banda. As cenas de roubos, as casas em que moraram (os ladrões) e os lugares em que foram apreendidos ou pagaram seus crimes são rigorosamente autênticos... este filme não é uma ficção. Construído sobre fatos reais, é transcrição da verdade, retirada dos inquietantes detalhes do mistério.”

Essa necessidade de relação das imagens com os fatos reais sobre o crime levou à inserção, no final do filme, da cena documental do fuzilamento dos seis supostos integrantes da quadrilha, ocorrido em fins de 1915. Além disso, o próprio detetive responsável pela captura dos bandidos integrou o elenco da ficção (REYES, 1987). Como vemos, a necessidade de trazer o “real elemento do crime”, através dos espaços, do fato em si, das personagens, era um dado importante nesses repertórios, tanto brasileiros como mexicanos.

Mas esse interesse pelo crime se desdobrava no interesse pelo ilícito presente nos filmes que abordavam, especificamente, o universo das drogas. O ambiente de traficantes, usuários e polícia proveniente do universo das substâncias narcóticas, assim como imagens do consumo das drogas em si, construídas com fumaça, seringas, borrachas e pacotes para contrabando, seduziam o espectador pela curiosidade que causavam. Ainda na década de 1920, temos um filme mexicano emblemático: *El puño de hierro*, dirigido em 1927 por Gabriel García Moreno. O filme conta a história de Carlos, um jovem que é induzido por um traficante a usar morfina, tornando-se dependente da droga. Laura, sua namorada, luta então para livrá-lo do vício. O filme é considerado o primeiro do cinema mexicano a tratar abertamente o tema do uso de droga e do narcotráfico. Logo no início, vemos o plano de Carlos perfurando seu braço com uma agulha para injetar a droga. As veias do seu antebraço se incham, e a mão se contrai no momento em que injeta a morfina. O personagem, então, começa a sentir o efeito da droga, e o público é cúmplice do seu entorpecente delírio.

Essas imagens do consumo de droga, mesmo contendo um impulso moralista de condenação do vício, seduziam o espectador pelo prazer a que estavam associadas. O filme brasileiro *Morfina*, dirigido em 1928 por Francisco Madrigano e Nino Ponti, apesar de se propor um alerta contra o vício, apresentava uma cena,



ousada, em que a atriz Milda Rutzen levantava a saia acima dos joelhos e aplicava a droga em uma das pernas, com uma agulha hipodérmica. A extrema sensualidade da cena foi alvo da censura da época e motivo para vários protestos dos mais conservadores, que denunciavam a imoralidade do filme.

Essa dimensão histórica que reveste de sentido a apropriação simbólica desse repertório fílmico também está presente na nomeação das práticas ligadas ao narcotráfico pelos discursos da mídia. Luis Astorga (2003) chama a atenção para uma espécie de normatização dos discursos que passaram a circular pelos meios de comunicação de uma forma geral a partir dos anos 1950, consolidados definitivamente nos anos 70 e 80. Os jornais mexicanos da década de 50 passaram a adotar o termo “narcotraficantes”, privilegiando a associação do tráfico às drogas narcóticas, em detrimento de outras, ainda que também fossem ilícitas. Esse neologismo passaria a nomear o negociante de qualquer substância psicoativa ilícita. O mesmo acontece com a criação do termo cartel, nos anos 1980, para designar as organizações ligadas ao tráfico:

A partir de los años setenta la palabra “narcotráfico” es usada con mayor frecuencia en el lenguaje oficial y adquiere carta de naturalización en los medios de comunicación, y por lo mismo en las percepciones del sentido común. El prefijo “narco” será empleado hasta la náusea como multiplicador de etiquetas estigmáticas. [...] A principios de los años ochenta, agentes de la DEA¹⁴ y fiscales de Florida emplean la categoría “cártel”, retomada de la economía, para armar expedientes criminales en contra de grupos de traficantes colombianos. La palabra tendrá un éxito mediático universal similar a la de “narcotráfico” a pesar de que ninguna de las dos da una idea adecuada de lo que pretende significar. La invención de un enemigo monolítico, organizado de manera jerárquica, con una racionalidad burocrática y económica, que controlaría además todas las fases del negocio y estaría por lo tanto en posición de controlar el mercado y los precios, fascinó a políticos, policías y periodistas¹⁵ (ASTORCA, 2003).

Essa normatização da linguagem adotada pelos produtos da mídia ao tratar do universo das drogas incorporou a visão totalizadora do processo, integrada à funcionalidade dos grandes cartéis, marcando

14. Drug Enforcement Administration (Força Administrativa de Narcóticos, em tradução livre), órgão do Departamento de Justiça dos Estados Unidos.

15. “A partir dos anos 70 a palavra ‘narcotráfico’ é usada com maior frequência na linguagem oficial e adquire atestado de naturalização nos meios de comunicação e também nas percepções do senso comum. O prefixo ‘narco’ será empregado ad nauseum como multiplicador de etiquetas estigmatizadoras. [...] No princípio dos anos 80, agentes da DEA e fiscais da Flórida empregam a categoria ‘cartel’, tomada da economia, para armar expedientes criminais contra grupos de traficantes colombianos. A palavra terá um êxito midiático universal semelhante ao de ‘narcotráfico’ apesar de que nenhuma das duas dá uma ideia adequada do que pretende significar. A invenção de um inimigo monolítico, organizado de maneira hierárquica, com uma racionalidade burocrática e econômica, que controlaria além disso todas as fases do negócio e estaria, portanto, em posição de controlar o mercado e os preços, fascinou políticos, policiais e jornalistas.”

de forma objetiva e clara o inimigo comum. Isso veio ao encontro, a partir da década de 1980, de uma proposição do Estado de conferir ao tráfico uma intenção política: a relativa autonomia do campo do tráfico de drogas em relação ao poder público, em função de um desmoronamento da própria autoridade do sistema de partidos do Estado e do predomínio do Poder Executivo, foi encarada como uma questão de segurança nacional (ASTORGA, 2003). É quando surge a ideia recorrente de que as organizações do crime relacionadas ao comércio da droga formariam uma espécie de “Estado dentro do Estado”, como forma de dar uma unidade a esse “inimigo comum”, ao mesmo tempo que se tentava ocultar as relações entre os dois “Estados”. Assim, o Estado militarizado precisava combater o narcotráfico e suas organizações como um inimigo político e, como estratégia de ação, viria intensificar a criminalização das manifestações culturais que insistiam em afirmar a permanência de um narcoimaginário¹⁶.

16. Esse movimento de criminalização das atividades culturais ligadas a determinados segmentos populares identificados como perigosos pelo Estado penal foi responsável, no Brasil, pela perseguição aos bailes funk e pelas prisões de “MCs” por cantarem letras consideradas de apologia ao tráfico. No México, os narcocorridos começaram a sofrer censura ainda no final da década de 1980, acusados de serem difusores da violência e da delinquência organizada. Ver: ASTORGA, L. “Notas críticas. Corridos de traficantes y censura”. *Región y Sociedad*, v. XVII, n. 32, 2005.

É nesse ponto que nos interessa pensar essa narcocultura para além da questão jurídica ou policial, mas como manifestação dessa modernidade periférica que guarda de forma residual os embates que se apresentam como práticas sociais no universo midiático. Esse imaginário pressupõe mobilização e predisposição coletivas como pressuposto para além das próprias narrativas relacionadas ao mundo do crime e ao narcotráfico. No México, podemos situar várias manifestações culturais fundamentais para pensarmos o reflexo de um narcoimaginário que desafia a ordem policial do Estado a partir desses escombros da modernidade, organizados em torno de uma narcocultura sustentada por uma estrutura de sentimento, como discutimos acima¹⁷.

Entre essa produção, encontra-se um conjunto de filmes conhecidos como *narcocine*, uma espécie de subgênero mexicano das películas de ação de tema fronteiriço. Esse repertório se desenvolve a partir de outro esquema de produção, distante dos grandes estúdios nacionais, em busca de formas mais baratas de realização dos filmes.

O narcocine é sem dúvida um dos elementos da produção audiovisual mexicana que melhor traduz as marcas de uma

17. Recentemente, o jornal The New York Times publicou uma matéria acerca da demolição de um antigo presídio que ainda funcionava no centro de Tijuana, conhecido como La Ocho. O texto resalta as várias manifestações contrárias ao ato do prefeito, considerado arbitrário por não levar em consideração as razões históricas e identitárias para a permanência do prédio no local. Enquanto o prefeito Carlos Bustamante, do PRI, falava em modernização e na necessidade de abandono do passado de violência que marca a cidade, parte da população enfatizava o capital simbólico coletivo que a prisão e as narrativas em torno do crime carregam. Um dos moradores, identificado no texto como defensor dos direitos humanos, reclama: “Não temos muitas referências históricas que possam fortalecer nossa identidade como tijuanaenses”. Na matéria, havia quem defendesse que a prisão poderia abrigar um “museu que captasse a história de vício de Tijuana”, indicando o universo do crime e do narcotráfico como um lugar de memória importante, organizador da identidade tijuanaense. O texto termina com um emblemático depoimento de um morador que dá sua opinião sobre a prisão: “Era feia, mas era nossa”. Agradeço a indicação do artigo a Denise Tavares. Disponível em: <<http://noticias.uol.com.br/midiaglobal/nytimes/2012/02/10/demolicao-de-velha-prisao-ascende-a-polemica-da-identidade-cultural-em-cidade-mexicana.htm>>. Acesso em: 11 fev. 2012.

narcocultura presente no imaginário popular, o que garante sua enorme riqueza cultural no intento de compreender, inclusive, a dimensão simbólica daqueles milhares de cadáveres que não param de surgir nas narcopaisagens fronteiriças que mencionamos no início deste artigo. A violência se estabelece como matriz da narrativa destes filmes, em torno da qual todas as formas de negociação se materializam, tanto no aspecto das relações de poder desenhadas na trama quanto no sentido da legitimação de um Narcoestado, capaz de suportar o imaginário em torno do narcotraficante, chefe dos grandes cartéis.

Nos anos 1970, alguns produtores de cinema mexicano se estabeleceram em ranchos nos Estados Unidos a fim de produzir, ali, seus filmes de temática fronteiriça. Tentando baratear os custos e auferir mais lucro em função da distribuição desses filmes pelo mercado mexicano-americano de fronteira, esses produtores tentavam fugir dos trabalhadores sindicalizados da indústria do cinema mexicano ao mesmo tempo que negociavam acordos de coprodução com pequenos produtores americanos como forma de inserção naquele mercado. Assim viabilizaram uma produção que manteve em alta o tema da fronteira desenvolvido em suas cidades-fetichê¹⁸ filmadas nas paisagens rancheiras americanas (IGLESIAS PRIETO, 1991).

Dessa produção B, de custo baixíssimo e circulação fronteiriça, desenvolve-se uma produção centrada numa temática relacionada à droga, à violência e à fronteira. Isso introduziu todo um repertório de imagens e uma série de elementos iconográficos em torno do espaço da fronteira, garantindo a continuidade de um poderoso imaginário atravessado pela violência. Tais narrativas, recheadas de traficantes, policiais, políticos e funcionários públicos corruptos, carros, caminhonetes e caminhões envenenados, prostitutas e muitas toneladas de droga, sobretudo metanfetaminas, maconha, cocaína e seus derivados, transformaram as cidades de fronteira e praticamente todo o território mexicano num imenso corredor de circulação de droga rumo aos Estados Unidos¹⁹. Toda essa trama é acompanhada por um repertório musical muito específico, em que a música nortenha mexicana e as várias bandas de

18. É importante mencionar aqui o que Iglesias Prieto (1991) chama de “cine fronterizo”. Esse conceito refere-se não somente à temática presente nas inúmeras narrativas sobre a fronteira mas também à caracterização de determinados personagens, a uma forma específica de produção e circulação desse repertório e às discussões geopolíticas que se desdobram a partir dos conflitos históricos delineados nessa zona limítrofe. Nessa produção, Ciudad Juárez e Tijuana ganham status de cidades-fetiche dessa narcopaisagem.

19. Podemos mencionar também uma série de romances latino-americanos centrados na narrativa do narcotráfico. No Brasil, o mais famoso foi *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, publicado em 1997 e levado ao cinema por Fernando Meirelles e Kátia Lund, com estrondoso sucesso, em 2002. Na Colômbia, o êxito dessas narrativas a partir dos anos 1980 é tão grande que já se fala numa espécie de subgênero literário para denominar esse fenômeno: “la sicaresca” (em referência aos sicários, matadores de aluguel, personagens recorrentes nesses romances). O mais conhecido romance colombiano é *La virgen de los sicarios*, de Fernando Vallejo, de 1993. O romance de Vallejo também foi levado ao cinema em 2000 por Barbet Schroeder. Na Colômbia, outro tipo de narconarrativa também faz sucesso: as narconovelas, que ocupam os horários nobres da TV. Podemos citar a novela *Rosario Tijeras*, baseada num romance do escritor Jorge Franco e também adaptada ao cinema.

*narcocorridos*²⁰ ganham espaço na tela, numa demonstração da enorme popularidade que ajuda a manter o êxito dessas produções junto a seu público.

Os *narcocorridos* são músicas do repertório de bandas extremamente populares, de abrangência nacional, e por vezes internacional, como *Los Tigres del Norte*, *Los Tucanes de Tijuana*, *Los Originales de San Juan*, *Grupo Exterminador* e *Luis y Julián*, além de dezenas de outras que gravam para selos internacionais, como Sony e EMI. Carregam em si as marcas de uma tradição folclórica misturadas com o submundo tecnológico de *rappers gangsta* (WALD, 2001).

Os *corridos* que trabalham com o tema do narcotráfico ganharam força no cenário musical mexicano a partir da década de 1970, mostrando que os velhos *corridos* de contrabandistas de álcool abriram caminho a uma série de novas canções sobre o contrabando. *Los Tigres del Norte* haviam começado essa nova moda com dois êxitos: *Contrabando y Traición* e *La banda del carro rojo*, no princípio dos anos 70. Cada uma dessas canções deu origem a um filme, que seguia a narrativa da música e que teve uma série de continuações. O pesquisador de *narcocorridos* Juan Carlos Ramírez-Pimienta (2004) informa que, apesar da importância da banda *Los Tigres del Norte* na difusão massiva dos *narcocorridos*, já existiam alguns *corridos* de narcotráfico desde as primeiras décadas do século XX. Seus antecedentes remontam aos *corridos* de contrabando de finais do século XIX e princípios do XX.

O gênero ganhou ainda mais destaque e força no mercado fonográfico a partir dos anos 1980, consolidando-se como um modelo narrativo extremamente popular, rechaçado pela crítica especializada e cada vez mais consumido pelo público. Em 1988, *Los Tigres* lançaram um álbum emblemático, *Corridos prohibidos*, no qual deixaram de lado seus elegantes trajes de vaqueiros para posarem na capa do disco vestidos como narcotraficantes fugitivos.

Ainda segundo Ramírez-Pimienta (2004), há que se fazer uma distinção entre os *corridos de narcotráfico* e os *narcocorridos*. Os primeiros tiveram uma maior visibilidade a partir dos anos 70, enquanto os *narcocorridos* ganharam força a partir dos

20. Os *narcocorridos*, surgidos na década de 1970, provêm de uma música tradicional do norte do país conhecida como *corridos*.

Segundo Elijah Wald (2001), os primeiros *corridos*, ainda no século XIX, contavam histórias de valentes fugitivos, pistoleiros e cavalos — os mesmos temas das baladas de vaqueiros da população anglófona na mesma região.

Durante a Revolução Mexicana, os *corridos* ganharam mais importância e chegaram a ter maior popularidade. Centenas de *corridos* dessa época ainda permanecem no cancionero popular, nos quais se descreve o heroísmo dos generais e se relata com riqueza de detalhes cada batalha.

Durante esse período, os *corridos* funcionavam como uma espécie de crônica dos acontecimentos dos campos de batalha, informando as populações; eram relatos orais, que corriam o território nacional.

Essa característica informativa é muito importante, visto que os *narcocorridos* atuais seguem com um papel de narrar o mundo do crime numa espécie de crônica policial em que os narcotraficantes assumem o papel de heróis protagonistas.

A narrativa dos *corridos* e dos *narcocorridos* assume uma estrutura, então, em que se combinam elementos de ficção e de realidade.

Assim que a Revolução Mexicana chegou ao fim, o estilo sofreu uma decadência, ainda que houvesse uma série de *corridos tequileros* durante a época da Lei Seca, na década de 1920 e no princípios dos anos 30, e ainda que se escrevessem canções pela fronteira sobre assassinatos e outros delitos espetaculares.

anos 80, tendo se tornado quase hegemônicos no repertório de *corridos* a partir dos 90 e sobretudo no século XXI, com a verdadeira guerra travada entre o Estado mexicano e os grandes cartéis de narcotráfico. Essa espécie de evolução dos *corridos* de narcotráfico aos *narcocorridos* se dá, sobretudo, no enfoque narrativo presente nas letras interpretadas pelas bandas de sucesso. Entre um e outro, há um deslocamento da descrição dos enfrentamentos entre traficantes e autoridades — uma narrativa de aventuras — para letras que celebravam de forma festiva o universo de drogas, a ostentação e os excessos relacionado à vida no narcotráfico. Ou seja, agora já não é tão frequente a narração dos perigos e das aventuras da ação do comércio de drogas, mas ganha destaque a vida suntuosa e prazerosa da figura do narcotraficante (RAMÍREZ-PIMIENTA, 2004, p. 31).

Nas letras dos *narcocorridos*, constatamos a presença de um narcoimaginário que identifica na representação do narcotraficante alguém que criou seu espaço fora do domínio do discurso dominante. Para Roger Domingo de los Santos (2008), os compositores de *narcocorridos* são considerados pela comunidade que os escuta como uma espécie de intelectual orgânico. Os traficantes, não poucas vezes, são vistos como líderes da comunidade, que entendem os problemas da região fronteiriça em sua luta para sair da pobreza. Em seu relato de pesquisa sobre os *narcocorridos*, Elijah Wald nos conta que, durante suas pesquisas de campo, ao chegar ao Estado de Sinaloa, na costa pacífica mexicana e centro de um dos mais fortes cartéis de narcotráfico do país, tinha dois objetivos: “ponerme en contacto con los pintores y escritores cuya obra estaba envuelta en el mundo de las drogas, a los que yo llamaba los narcointelectuales; y también, iba a estar presente durante la fiesta anual de Jesús Malverde, el santo patrón de los narcotraficantes” (WALD, 2001, p. 54).

Ramírez-Pimienta (2004) afirma que o tráfico de drogas é visto em algumas ocasiões como uma atividade quase patriótica. Há vários *corridos*, segundo o autor, nos quais essa ideia é bastante clara, como o *Las divisas*, da banda *Los Huracanes del Norte*: “Este

[el narcotráfico] genera divisas/En dólares pa' la deuda/Si me dejaran sembrar/En término de dos años/La deuda podría pagar".²¹

21. "O narcotráfico gera divisas/Em dólares para a dívida/Se me deixarem semear/Ao fim de dois anos/A dívida poderia pagar."

Além disso, é já histórica — e recorrente — em vários *corridos* mexicanos a posição antagonista à política dos Estados Unidos. Isso reacende uma espécie de sentimento nacionalista, sobretudo no rechaço às políticas de imigração, o que, sem dúvida, cria um forte sentido de solidariedade entre as classes populares.

Percebemos nesses exemplos que há num imaginário popular a ideia de que o narcotráfico não é de todo negativo. No filme *O crime do padre Amaro*, dirigido por Carlos Carrera em 2002, há a inclusão de um tema que foi recorrente nos meios de comunicação, sobretudo na década de 1990: as doações de vultosas quantias feitas por chefes do tráfico a obras de caridade e sociais. No filme, vemos um padre que aceita a narcoesmola²² de um líder do tráfico local, com a qual está sendo construído um moderno hospital para a comunidade. As fronteiras morais e os papéis recorrentes entre polícia e ladrão — o bom e o mau — tornam-se muito mais complexos se nos afastamos do âmbito jurídico-criminal baseado na dicotomia legalidade/ilegalidade.

22. Narcoesmola era o termo com o qual a imprensa nomeava as doações a instituições sociais e de caridade feita pelos traficantes.

Independentemente dos efeitos devastadores que o poder dos grandes cartéis de drogas possam causar à sociedade como um todo, o que pretendemos discutir aqui é que, para além dessa dimensão jurídica, a inscrição da produção, da circulação, do comércio e do consumo de drogas também está intimamente ligada à permanência de um narcoimaginário que ganha relevo se observado sob o aspecto de uma produção narcocultural. Tal aspecto tem sido absolutamente negligenciado pelos poderes públicos, que se recusam a perceber que esses discursos constroem redes de sociabilidade e forjam práticas sociais que garantem laços identitários importantes. Admitindo essa perspectiva, podemos explorar um poderoso viés de leitura e interpretação do problema do narcotráfico, se compreendemos que essa produção cultural é absolutamente legítima e representativa de um universo da cultura popular.



Referências

ASTORGA, L. “Notas críticas: corridos de traficantes y censura”. *Región y Sociedad*, v. XVII, n. 32, 2005.

_____. “Tráfico de drogas ilícitas y medios de comunicación”. In: CONFERENCIA INTERNACIONAL MEDIOS DE COMUNICACIÓN: guerra terrorismo y violencia. Universidad Iberoamericana, mayo de 2003, México. Disponível em: <<http://catedras.ucol.mx/transformac/iberoponencia.pdf>>. Acesso em: 2 nov. 2010.

EAGLETON, T. *A ideia de cultura*. São Paulo: Unesp, 2005.

IGLESIAS PRIETO, N. “La producción del cine fronterizo: una industria de sueño”. *Estudios sobre las culturas contemporâneas*, Programa Cultura Universidad de Colima, n. 11, 1991.

LYRA, B. “A emergência de gêneros no cinema brasileiro: do primeiro cinema às chanchadas e pornochanchadas”. *Conexão: comunicação e cultura*, Caxias do Sul, v. 6, n. 11, jan./jun., 2007.

PÉREZ-MONTFORT, R. *Yerba, goma y polvo*. México: Ediciones ERA, 1999.

RAMÍREZ-PIMIENTA, J. C. “Del corrido de narcotráfico al narcocorrido: orígenes y desarrollo del canto a los traficantes”. *Studies in Latin American Popular Culture*, Austin, XXIII, 2004.

REGUILLO, R. “El lenguaje e los narcos”. In: SEMINARIO NARCOTRÁFICO Y VIOLENCIA EN CIUDADES DE AMÉRICA LATINA: retos para un nuevo periodismo, 2009, México. *Anais eletrônicos...* México: FNPI, 2009. Disponível em: <http://cosecharoja.fnpi.org/wp-content/uploads/2010/09/Seminario_Narco.pdf>. Acesso em: 15 ago. 2011.

REYES, A. de los. *Medio siglo de cine mexicano: 1896 - 1947*. México: Trillas, 1987.

RIDENTI, M. “Artistas e intelectuais no Brasil pós-1960”. *Tempo Social: revista de sociologia da USP*, v. 17, n. 1, 2005.

RODRIGUES, T. *Política e drogas nas Américas*. São Paulo: Educ: Fapesp, 2004.

SANTOS, R. D. de los. *El Mero, Mero*: masculinidad en los narcocorridos y el cine del narcotráfico. Tese apresentada para qualificação em Master of Arts in Hispanic Languages and Literature - Stony Brook University, New York, 2008.

SARLO, B. *Modernidade periférica*: Buenos Aires 1920 e 1930. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

_____. “Modernidad y mezcla cultural: el caso de Buenos Aires”. In: BELLUZZO, A. M. de M. (Org.). *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*. São Paulo: Memorial: Unesp, 1990.

_____. *Paisagens imaginárias*: intelectuais, arte e meios de comunicação. São Paulo: Edusp, 1997.

SOUZA, J. I. de M. “As imperfeições do crime da mala: ‘cine-gêneros’ e reencenações no cinema dos primórdios”. *Revista da USP*, São Paulo, n. 45, mar.-mai. 2000.

WALD, E. *Narcocorrido*: un viaje al mundo de la música de las drogas, armas y guerrilleros. New York: Harper Collins, 2001.



**O caipira e o travesti.
O programa gestual de
um ator-autor: Matheus
Nachtergaele**

////////// Pedro Maciel Guimarães¹

1. Pós-doutorando no Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo e bolsista da Fapesp (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo). E-mail: pedromaciелguimaraes@gmail.com



Resumo

As performances dos atores de cinema e suas relações com os diretores são objetos constantes de reflexões sociológicas e históricas, mas elas ainda carecem de teorias capazes de dar conta da importância estética em torno da encarnação de um personagem dentro de um filme. A teoria do ator-autor, proposta por Patrick McGilligan, analisa o ator como objeto estético, como forma fílmica, na mesma medida de outros componentes da *mise-en-scène* (luz, enquadramentos, montagem). São atores-autores aqueles intérpretes capazes de estabelecer um sistema de interpretação, uma “obra”, e influenciar a concepção de um personagem, de um plano, de uma sequência ou de um filme inteiro. Matheus Nachtergaele é um ator-autor, e seu estatuto é representativo da evolução histórica do paradigma de atores brasileiros.

Palavras-chave

atores de cinema, ator-autor, estética do cinema

Abstract

The performances of the movie actors and its relations with the directors have always been the target of historical and sociological reflections but they still lack theories capable of giving account of aesthetic importance around the incarnation of a character in a movie. The theory of actor as auteur, proposed by Patrick McGilligan, analyzes the actor as an aesthetic object, as a filmic form, to the same extent as other components of the *mise en scène* (light, frameworks, montage). Actors-auteurs are those interpreters able to establish a system of interpretation, a “work”, and influence the conception of a character, a plan, a sequence or an entire movie. Matheus Nachtergaele is an actor-author and its status is representative of the historical evolution of Brazilian actors paradigm.

Keywords

movie actors, actor-auteur, aesthetics

Propostas de reflexão sobre os atores de cinema

A teoria do cinema nos ensinou a menosprezar o trabalho do ator ou a ver no trabalho de encarnação do intérprete de cinema apenas dimensões sociológicas e práticas: as análises em torno do *star system* e dos *cultural studies* nos deram uma série de paradigmas de reflexão sobre o valor mercadológico dos astros e sobre a representação das minorias, os chamados *gender studies* anglo-saxões.

No campo da sociologia, Edgar Morin dedica um estudo consistente ao fenômeno das estrelas, intitulado *Les stars* (publicado em 1957), quando o *star system* hollywoodiano já havia conhecido seu apogeu, 20 anos antes. Já os teóricos do cinema demoraram algum tempo para realizar verdadeiras análises estéticas sobre os atores. Era traço comum entre os primeiros escritos de teoria do cinema ora um silêncio completo sobre a importância dos atores, ora um aberto preconceito contra eles, ora uma relativização do aporte deles para a composição global do filme. Boris Kazanski, por exemplo, membro do grupo dos formalistas russos dos anos 20, afirmava que o “o intérprete de cinema não goza das mesmas faculdades e talentos que constituem a arte do ator de teatro”, propondo o termo “arte da pose” para falar da aparição dos corpos nos filmes e reservando o termo “arte dramática” aos intérpretes teatrais (KAZANSKI, 1996, p. 117). Na mesma época, dentro do cinema de vanguarda europeu, Germaine Dulac, realizadora e teórica, defendia que “dentro de um cinema puro, não ligado à obrigação narrativa da literatura nem à realidade fotográfica, somente há lugar para o ator como motivo plástico, linha ou



mancha” (apud ALBERA, 1995, p. 37). As opiniões desse tipo se repetem ao longo do século e chegam a contaminar até pensadores de outros meios de representação, como Erwin Panofsky, para quem o personagem de cinema não pode ser considerado um todo unificado devido à sua existência diretamente condicionada pela colagem “pedaço a pedaço” da montagem (PANOFSKY, 1978, p. 58), e Walter Benjamin, que qualifica a interpretação do ator de cinema como um “recomposto a partir de uma série de performances descontínuas”, que levam à perda da aura do intérprete (BENJAMIN, 2003, p. 40-43).

Diversas das análises citadas estabelecem uma comparação de atores de cinema com os de teatro, na maioria das vezes valorizando estes em detrimento daqueles. Esse fato explica-se pela importância que sempre tiveram os intérpretes dentro da criação teatral. De fato, a teoria do teatro e os escritos de grandes diretores — dentre eles, Denis Diderot, Constantin Stanislavski, Vsevolod Meyerhold e Bertolt Brecht — forneceram uma série de paradigmas de análise do trabalho do ator como forma. Na passagem do método stanislavskiano para o cinema americano, Lee Strasberg, um dos nomes mais importantes do “Actors Studio” nova-iorquino, tentou ousar uma aproximação entre a criação do ator teatral e a de seus colegas do cinema.

O pensamento de Lee Strasberg representa o apogeu de uma preocupação que já vinha sendo tratada nos escritos dos diretores de cinema desde os primeiros tempos: a reflexão sobre a prática de uma arte, entremeada de esboços de uma teoria ainda embrionária e, sobretudo, de uma admiração sem limites dos criadores por suas criaturas. De Jean Renoir a Alain Resnais, passando por Josef von Sternberg, Ingmar Bergman, Andrei Tarkovsky, John Cassavetes, Rainer Werner Fassbinder e Wim Wenders, os atores de cinema sempre tiveram seu trabalho vangloriado pelos diretores, além de serem alçados, às vezes, ao estatuto de coautores dos filmes. Não por acaso, esses diretores sempre trabalhavam com os mesmos atores, transportando para o cinema a lógica da trupe teatral. Até mesmo diretores conhecidos por maltratarem seus atores (Alfred Hitchcock, Jean-Luc Godard, Maurice Pialat) ou por fazerem deles

meros modelos para suas composições formais (Robert Bresson, Jean Marie Straub e Danièle Huillet, e Manoel de Oliveira) devem à relação com os intérpretes grande parte do interesse em suas obras. Nesse sentido, a contribuição de Bresson é inestimável, pois, mesmo tratando seus atores como “modelos”, ele construiu uma teoria consistente sobre a “direção de atores”² como elemento fundamental na construção plástica do filme.

2. O termo “direção de atores”, usado aqui entre aspas, é bastante polêmico e constantemente evitado por imprimir uma dimensão paternalista ao trabalho do diretor com os atores. Se os diretores não dirigem os atores, eles são responsáveis, com exceção de alguns filmes documentários, experimentais ou baseados na improvisação de gestos, pelo tom de suas interpretações e pelas movimentações do seu corpo em cena.

Nossa reivindicação é, partindo das bases do pensamento teatral e das reflexões práticas dos diretores, tratar os atores de cinema como os de teatro e usar a prática da arte de interpretar para construir uma teoria. O que se pretende é dedicar análises estéticas às performances dos atores de cinema, descrever e analisar seus gestos, sua postura vocal, seu programa gestual, sua sistemática formal e a temática de suas aparições na tela. Pretende-se, também, pensar o conjunto de seus filmes como uma “obra” e investigar sobre questões práticas e simbólicas do momento da encarnação de um personagem ficcional no que diz respeito às relações entre ator e personagem e entre ator e diretor. Nesse corpo singular, que é o corpo do ator, em que instrumento se confunde com obra, podem-se ler traços não somente de momentos de criação do filme mas também das escolhas de *mise-en-scène* do diretor.

A teoria do ator-autor

É nessa perspectiva que o teórico e biógrafo de estrelas de Hollywood Patrick McGilligan forjou, em 1975, o conceito de “ator-autor”. Para falar das contribuições de James Cagney nos filmes em que ele aparecia unicamente como ator, McGilligan se pôs a investigar de que maneira a simples presença do ator “define a essência dos filmes” (MCGILLIGAN, 1975, p. 33), impondo decisões estéticas ao diretor — escolha de certos tipos de plano, de um tipo determinado de personagem — e determinando, de maneira geral, a *mise-en-scène* de um plano, de uma sequência ou até de um filme inteiro. McGilligan analisa também de que maneira Cagney repetia uma série de elementos corporais de encarnação em todos os seus papéis, pouco importando o tipo de personagem, o tom do filme



ou as preferências pessoais de um diretor. Segundo McGilligan, os trejeitos de Cagney contaminariam até mesmo seus parceiros de cena, pois, seus filmes, apesar de centrados em personagens durões e cruéis, traziam cenas em que “os gângster parecem dançar”, seguindo a maneira leve e saltitante que Cagney tinha de emprestar movimento aos seus mafiosos.

McGilligan criou o conceito de ator-autor (“the actor as auteur”), mas não se preocupou em desenvolvê-lo nem em ampliá-lo a outros objetos de estudo. O único retorno que ele fez à sua reflexão inovadora foi em 2007, quando comparou a experiência do ator Cagney a outros dois atores-autores, Ronald Reagan e Clint Eastwood, numa obra coletiva editada justamente por seus leitores mais assíduos, os membros do Grac (Grupo de Pesquisa sobre Atores de Cinema), ligado à Universidade de Paris 1 e à revista *Positif*. Nos últimos anos, McGilligan tem se dedicado a escrever sobretudo biografias de astros e diretores de Hollywood (Jack Nicholson, Clint Eastwood, Nicholas Ray, Alfred Hitchcock), deixando para pesquisadores, em sua maioria franceses, a tarefa de atualizar e ampliar seu conceito.

Na França, os conceitos de McGilligan tiveram sua mais ampla aplicação. Primeiramente, através da obra analítica de Luc Moullet, *Política dos atores*, sobre Cary Grant, Gary Cooper, John Wayne e James Stewart, e, mais tarde, através dos estudos do Grac, que tiveram o mérito de atualizar a discussão e ampliar as análises às atrizes (Catherine Deneuve, Audrey Hepburn) e aos intérpretes de outras gerações (Johnny Depp). Essas análises circunscrevem-se, no entanto, a um tipo de cinema bastante codificado (cinema de gênero, atores de comédia, atores de *western*, atores de filmes policiais) e, sobretudo, propagam-se entre os atores que, de uma maneira ou de outra, são oriundos do *star system* norte-americano. O conceito de ator-autor carece ainda de uma aplicação mais ampla e sistemática, o que inviabiliza que o consideremos como uma teoria plena.

O ator-autor no cinema brasileiro

A restrição a objetos oriundos do cinema de gêneros e no qual o *star system* já está amplamente enraizado é só a primeira dificuldade em adaptar o conceito de ator-autor para intérpretes brasileiros. Nosso cinema padece de uma carência de qualificação genérica mais desenvolvida e está só engatinhando no quesito formação de estrelas. Apesar de tentativas históricas marcantes, como os anos 40 e 50, que criaram lendas como Oscarito, Grande Otelo, Mazzaropi e Carmen Miranda, as constantes interrupções da produção e, sobretudo, a definição de um modelo televisivo (para não dizer “Global”, ou seja, ligado à Rede Globo de Televisão) de *star system* impedem que nossos atores de cinema usufruam de uma constância de trabalho e de uma consequente popularidade fora das telas, o que é necessário à formação dos atores-astros no modelo de Hollywood ou do cinema europeu. Não é por acaso que todas essas estrelas do cinema brasileiro evoluíram no meio de um cinema altamente codificado, como a comédia de costumes, a chanchada e os musicais.

A questão da interdependência entre cinema e televisão é ainda mais delicada. Historicamente, os intérpretes nacionais se viram, de uma maneira geral, obrigados a recorrer ao meio televisivo. Isso gerou um modelo singular de compreensão do trabalho do ator, pois o movimento pendular que os atores estabeleceram entre esses dois meios de representação é essencial para compreender não só o sistema de estrelado à brasileira mas também as contaminações recíprocas entre personagens televisivos e personagens cinematográficos.

O que caracterizou essa passagem do cinema para a televisão foi, no entanto, o subemprego. Alguns atores que despontavam em carreiras sólidas no cinema foram, na televisão, relegados a papéis secundários estigmatizados e resumidos aos clichês de um tipo físico. Foi o caso de atores como Grande Otelo e Wilson Grey, que terminaram a carreira com pequenas participações em programas de humor de gosto duvidoso; de Norma Bengel, Odete Lara, Darlene Glória e Ítala Nandi, estrelas incondicionais nos filmes, mas que nunca emplacaram como musas da TV; além de Paulo



César Pereio, Leonardo Villar, Maurício do Valle, Othon Bastos, Antonio Pitanga, Nelson Xavier, Jardel Filho, Jofre Soares, Ruth de Souza, Nelson Dantas, Maria Gladys, José Dumont, Marcélia Cartaxo e Fernando Eiras. No outro lado da moeda, alguns atores, como Paulo José, Hugo Carvana, Tônia Carrero e José Lewgoy conseguiram na televisão destaque similar ao obtido nas telas. Do mesmo modo, Oscarito, Carmen Santos, Mazzaropi, Carmen Miranda, Paulo Autran, David Cardoso, Leila Diniz, Isabella, Helena Ignez, Guará Rodrigues, Fernando Alves Pinto, Paulo Miklos e Seu Jorge, atores de perfis e momentos diferentes, podem ser considerados exceções, pois são intérpretes que construíram suas carreiras de maneira independente do meio televisivo, em épocas em que a passagem para a televisão era praticamente obrigatória. Numa terceira vertente dessa tipologia dos atores brasileiros baseada nas relações entre cinema e televisão, podem ser colocados aqueles intérpretes que construíram carreiras mistas, como Fernanda Montenegro, Lima Duarte, Yoná Magalhães, Marília Pêra, Tarcísio Meira, Sônia Braga, Fernanda Torres, Marco Nanini, José Wilker, Maitê Proença, Ana Beatriz Nogueira, Glória Pires, Rodrigo Santoro, Mariana Ximenes, Caio Blat e Leandra Leal. São atores que, embora apareçam essencialmente no teatro e na televisão, tiveram performances consistentes e importantes em produções pontuais.

A experiência recente de atores como Selton Mello, Wagner Moura, Milhem Cortaz, Lázaro Ramos, Gero Camilo, Dira Paes, Fabiula Nascimento, Hermila Guedes e Alice Braga, oriundos do cinema e repescados pela televisão, pode, no entanto, significar que o modelo esteja mudando e que a televisão não seja a única fabricante de estrelas — embora ainda seja preciso aparecer nela para se estabelecer definitivamente como uma *star*. Esses atores são menos reféns das imposições econômicas e estéticas do meio televisivo e podem, geralmente, estabelecer uma abordagem mais autoral e singular em relação à escolha de papéis e às possibilidades de encarnação. É seguramente dessa lista que sairão os futuros atores-autores do cinema brasileiro.

Matheus Nachtergaele: ator-autor

Um ator como Matheus Nachtergaele goza de um perfil único dentro do cinema brasileiro, abrindo a possibilidade de ser encarado como ator-autor, embora fuja das regras básicas do *star system*. Segundo Edgar Morin, para que o ator seja considerado uma estrela, são necessários alguns elementos básicos: que ele evolua num poderoso sistema econômico de criação de produtos audiovisuais; e que haja osmose entre ator e personagem, e não absorção do ator pelo personagem, fazendo o primeiro desaparecer por detrás do segundo (ou seja, em que um não engula o outro). O terceiro critério, polêmico, exclui os chamados atores de composição do estrelato, o que, evidentemente, não pode ser levado a sério se tomarmos o exemplo de Meryl Streep e Robert de Niro, abertamente atores de composição, que se “transformam” nos personagens, mas que não deixam de ser estrelas. A esses critérios, podem-se incluir o valor mercadológico do ator (possibilidade de se fazer garoto-propaganda) e o interesse popular despertado pela vida pessoal dele, o que alimenta revistas especializadas em fofocas de bastidores, indispensável para manter o interesse em torno da estrela de maneira durável. Desses cinco critérios, Nachtergaele obedeceria a apenas um deles, o principal: o de haver osmose, e não absorção total, entre ator e personagem (tentaremos provar isso, apesar de as apreciações, críticas e populares, sobre a qualidade de interpretação do ator estarem ligadas a essa capacidade de “entrar” na pele de um tipo). Com relação aos demais, Nachtergaele estaria completamente excluído do *star system*: o ator raramente aparece na televisão, que no Brasil é o único “poderoso sistema econômico de criação de produtos audiovisuais”, como dito acima, e, quando o faz, é em participações pequenas ou coadjuvantes (Morin diz que, para ser estrela, o ator deve ser sempre principal); sua imagem não “vende” e efetivamente não aparece ligada a produtos; e, finalmente, não se pode ter exemplo de ator mais discreto quanto à sua vida pessoal e fora do interesse da imprensa de celebridades.

Ainda assim, permitimo-nos tecer considerações sobre Matheus Nachtergaele ator-autor, por diversas razões. Nachtergaele, que começou no grupo de teatro Vertigem, em São Paulo, teve carreira



consolidada no cinema antes de aparecer na televisão. Seu perfil de ator estaria próximo do que Luc Moullet chama de atores convergentes, citando o exemplo de John Wayne, ator que se especializou em personagens de caubóis e cujas composições rodavam sempre em torno “da velhice, da decrepitude e do tempo que passa” (MOULLET, 1993, p. 61). Nachtergaele não tem um tipo único de personagem, mas suas aparições no cinema e na televisão privilegiam tipos bem definidos: o caipira e sua variante do tipo nordestino (os filmes *Tapete vermelho* e *Central do Brasil*, a série *O auto da Compadecida*); o homossexual e sua variante do travesti (a série de TV *Hilda Furacão*, o filme *Amarelo manga*) e o líder espiritual (as novelas *Cobras e lagartos* e *Cordel encantado*, e a série *A muralha*). Desses tipos, analisaremos mais em profundidade os dois primeiros. Outra similaridade entre os papéis de Nachtergaele é a assexualidade ou, melhor dizendo, a ausência de parceiras e histórias de amor, o que é, sem dúvida, influenciado pela discrição do ator em manter sua vida pessoal longe do alvo de revistas de fofocas.

Matheus Nachtergaele se enquadra nas análises feitas por Moullet por outro motivo determinante. Ele obedece às chamadas “orientações essenciais ou figuras de encarnação” (MOULLET, 1993, p. 88), que o teórico francês usa para falar da repetição sistemática de motivos físicos, corpóreos ou gestuais realizada pelo ator Cary Grant em suas aparições no cinema, passando por cima da “direção de atores” de um determinado diretor. Essa orientação essencial de Nachtergaele, parte integrante do seu programa gestual, está ligada à constante oscilação entre calma e frenesi que marca suas performances. O ator tem a capacidade de, dentro de uma mesma sequência, passar do olhar angelical ao diabólico, da representação da inocência à crueldade e à explosão nervosa. No cômputo final, são a histeria e a confusão gestual que acabam reinando como traço comum aos seus personagens, mas elas são constantemente ameaçadas por silêncios, olhares doces e voz terna.

O personagem Cintura Fina, da adaptação televisiva do romance de Roberto Drummond *Hilda Furacão* (Rede Globo, 2003, direção de Wolf Maya), por exemplo, guarda durante toda

a minissérie um movimento pendular entre a doçura do amigo e confidente da heroína, vivida por Ana Paula Arósio (é ele quem a nomeia com o epíteto com que passa a ser conhecida na zona boêmia de Belo Horizonte), e o “endiabramento” dos momentos de brigas a navalhadas com a rival de prostituição de Hilda, Maria Tomba-Homem (Rosi Campos). De maneira ordinária, as representações do travesti oscilam entre o pueril e o proibido, entre a inocência (perdida) e a perversidade (encontrada à força pelo exercício da profissão), entre o companheirismo e a ameaça. O personagem Cintura Fina obedece então a essa representação usual do personagem, como lhe impõem as amarras do meio televisivo.

A histeria e a oscilação de sentimentos atingem, também, personagens mais sutilmente representados; no caso, dois tipos populares que fogem da lógica dos travestis: o caipira Quinzinho, do filme *Tapete vermelho* (Luis Alberto Pereira, 2005), e o nordestino João Grilo, da série de TV e do filme *O auto da Compadecida* (Rede Globo, Guel Arraes, 1999; versão para cinema em 2000). O primeiro, um inocente agricultor que vai para a cidade grande para ver um filme de Mazaropi, tem verdadeiras crises de nervos quando se encontra com o demônio, quando vai preso e, sobretudo, quando se acorrenta à pilastra do cinema, exigindo que lhe mostrem um filme do ator brasileiro. O segundo vive a histeria em tempo constante, que é, aliás, a marca da direção de atores da minissérie de TV, que mescla teatro de rua com vocabulário e situações de cordel. Nenhum dos dois personagens tem conotação sexual dúbia, mas a histeria deles está estranhamente próxima à de Cintura Fina e à de um segundo homossexual encarnado por Nachtergaele, o empregado doméstico Dunga, no filme *Amarelo manga* (Cláudio Assis, 2002). A dupla face comum a tantos tipos vividos por Nachtergaele se aloja sobre um mesmo corpo justamente em *Amarelo manga*. A confluência de atitude ofensiva, eticamente questionável, com trejeitos quase infantis aparece quando Dunga escreve uma carta à mulher do homem pelo qual ele é apaixonado, denunciando a sua traição. Fazendo olhinhos de donzela e posando de “amiga”, Dunga está sentenciando o açougueiro que o obceca a sofrer com a ira da esposa e, ao mesmo tempo, induzindo a sua rival a cometer um crime violento.



Se o misto de histeria/calmaria é a orientação essencial das encarnações de Nachtergaele, pode-se notar também, em alguns momentos, uma atitude de abandono do personagem, o que deixa curso livre à possibilidade de aparecimento de uma feição própria ao ator. É o caso do sorriso divertido e maroto dado por Nachtergaele nos últimos instantes de alguns planos — quando a narração parece já ter se extinguido, e o corte não tardará —, nos quais o corpo do ator ainda ocupa o centro de um plano. Esse sorriso funciona como uma espécie de preparação do terreno a uma atitude de distanciamento tipicamente brechtiana, como a do personagem Everardo, de *Baixio das bestas* (Cláudio Assis, 2006), que interpela o espectador ao verbalizar a reflexão do próprio diretor Cláudio Assis de que “o cinema é bom, pois nele se pode fazer o que quiser”. Num cinema tão carente de interpretações brechtianas e menos stanislavskianas, Nachtergaele funciona como repositório de prerrogativas que abrem espaço a reflexões críticas do espectador quanto à natureza do meio de representação e quanto ao conteúdo de alguns filmes.

Finalmente, para tentar relativizar a não absorção completa do ator Nachtergaele pelos seus personagens, o que permitiria considerá-lo como ator-autor, escolhemos dois personagens, um de televisão, outro de cinema. Nesses personagens, Nachtergaele evita a imitação perfeita, a busca pela mimesis sem buracos como nos ensina o pensamento de Stanislavski e do cinema americano de uma maneira geral. Essa mimesis cheia de falhas diz respeito à caracterização física de um personagem e à não aproximação total de um corpo-modelo a ser imitado, seja através da composição física (gestos, jeito de andar, roupas, maquiagem), seja através da abstrata (tom de voz, sotaque). O travesti Cintura Fina, por exemplo, não esconde seus traços masculinos; ao contrário, ele os ressalta. Assim, o personagem multiplica os momentos em que mostra as axilas peludas, nunca usa perucas de cabelos compridos, não tenta imitar trejeitos femininos ao se movimentar e não afina a voz. Da mesma maneira, para viver o agricultor Quinzinho, Nachtergaele não busca a imitação perfeita através do sotaque caipira (o que ele, certamente, conseguiria, visto suas interpretações mais “imitadoras”, como a do nordestino Chicó, em *O auto da Compadecida*). Aproveitando a

veia abertamente paródica de seu personagem, Nachtergaele cria um sotaque inexistente, uma espécie de gauchesco declamado, que acentua sempre a sílaba final das palavras. A maneira de falar do ator parece ainda mais inapropriada quando ele contracena com a atriz Gorete Milagres, ela sim vinda do interior e especializada num personagem único, a roceira Filó.

A grande qualidade de intérprete de Nachtergaele foi determinante para a direção de atores que ele realizou na sua única direção para o cinema, em *A festa da menina morta* (2008). Usando atores que foram seus colegas em outras produções e que são nomes do novíssimo cinema brasileiro, tais como Juliano Cazarré, Daniel de Oliveira e Dira Paes, Nachtergaele apoiou seu filme na construção de tipos físicos e psicológicos influenciados por sua colaboração com o diretor Cláudio Assis e com o roteirista Hilton Lacerda. Com Assis, Nachtergaele teve dois de seus grandes momentos no cinema, em *Amarelo manga* e *Baixio das bestas*. Não por acaso, a construção plástica de algumas sequências e certa crueza na construção de situações e personagens podem também ser lidas como uma influência dos dois profissionais na definição da forma no filme de Nachtergaele.

Os trejeitos do personagem Santinho, vivido por Daniel de Oliveira, não por acaso são imitados da maneira de interpretar de Nachtergaele. Até a orientação constante de oscilação entre calma e histeria Nachtergaele transfere para o personagem de Daniel de Oliveira. Santinho é assim um personagem bicéfalo, que se apoia no corpo e na voz de Daniel de Oliveira, mas cujo programa gestual é decalcado do próprio Matheus Nachtergaele, prova da sua capacidade de autoria em determinar não somente seus próprios personagens mas também aqueles que não são interpretados por ele. Nachtergaele inscreve-se, assim, na tradição de diretores como Pedro Almodóvar e Woody Allen, acostumados a moldar o corpo e a voz dos seus atores à imagem de sua *persona* pública, seja ela de ator (Allen), seja de diretor-estrela (Almodóvar). *A festa da menina morta* é uma obra que nos faz entender melhor a amplitude de autoria que Nachtergaele impõe aos personagens que cria, mas é, definitivamente, um filme acessório na construção da *persona* cinematográfica do ator.



‘Atores-autores’ e ‘atores diretores’

A transferência de Nachtergaele ator para Nachtergaele diretor representa uma exceção no panorama audiovisual brasileiro, ao contrário do que ocorre nos cinemas americano e europeu. No Brasil, tal fenômeno verifica-se, mais facilmente, na televisão e no teatro, em que diretores relevantes como Daniel Filho e Dennis Carvalho, da televisão, e Procópio Ferreira, Zé Celso Martinez Corrêa e Antunes Filho, do teatro, foram também atores de prestígio. A teoria do ator-autor no cinema, no entanto, concentra suas reflexões em torno de atores que não são necessariamente autores do roteiro nem diretores. A particularidade dessa teoria é justamente determinar a influência subterrânea da força da *persona* de um ator na construção plástica e formal de uma obra. Alguns astros que também dirigiram filmes, tais como Robert Redford, Mel Gibson, Kevin Costner ou George Clooney, dificilmente serão privilegiados como objetos de estudo dessa teoria. Da mesma maneira que Gene Kelly, Marlon Brando e Dennis Hopper serão lembrados, antes de tudo, como intérpretes de excelência, e não como diretores importantes. Esses intérpretes são o que poderíamos chamar de “atores que são também (sobretudo, esporadicamente) diretores”. Suas prestações como realizadores não justificam que se olhe para os filmes dirigidos por eles em busca de elementos formais e temáticos constantes que os qualifiquem como autores. Em outras palavras, são mais criadores como atores do que como diretores. Outros que levaram carreiras paralelas, como Charles Chaplin, Erich von Stroheim, Nanni Moretti e Clint Eastwood, aparecem como figuras de exceção a essa regra. Eastwood é, aliás, um dos mais importantes atores-autores do cinema mundial, ator de reconhecida *persona* cinematográfica, capaz de determinar a forma de um filme mesmo quando ele não assina a direção nem o roteiro. McGilligan afirma até mesmo que alguns diretores com os quais Eastwood trabalhou, como James Fargo (*Sem medo da morte*, 1976), Richard Tuggle (*Um agente na corda bamba*, 1984) e Buddy Van Horn (*Dirty Harry na lista negra*, 1988), eram claramente “dublos ou substitutos de Eastwood atrás das câmeras” e que suas carreiras eram “condicionadas à aparição de Eastwood em seus filmes” (McGILLIGAN, 2007, p. 121).

Os “diretores fantoches”, uma espécie de resposta aos diretores que manipulam ditatorialmente o corpo dos atores, apareceram também na carreira de Cagney. Richard Dyer comenta que “os filmes rodados por diretores como Lloyd Bacon, William Keighley e Roy Del Ruth se parecem assustadoramente, e se parecem mais aos filmes que Cagney rodou com outros diretores que aos filmes desses diretores com outras estrelas” (DYER, 1992, p. 103). Patrick McGilligan conta também que, aproveitando da sua fama de *mau* construída pelos filmes, James Cagney ligava de madrugada para os roteiristas de seus filmes para “sugerir” novas falas ou modificar cenas inteiras. Os roteiristas, subjugados pela força da presença do ator, acatavam as modificações. Embora anedótico, tal fato mostra como um ator é capaz de determinar o filme em que aparece sem necessariamente contar com os meios práticos para definir roteiro e *mise-en-scène*. Casos como Cagney e Eastwood são extremos e pouco aplicáveis ao cinema brasileiro, justamente pela falta de paradigmas de construção de um *star system* mais consistente e capaz de se sobrepôr às escolhas estéticas de diretores.

Matheus Nachtergaele passou para a direção de longas-metragens ao mesmo tempo que Selton Mello, que já havia realizado antes um curta-metragem, ao contrário de Nachtergaele. Selton Mello se consagrou definitivamente como diretor em *O palhaço* (2011), inesperado sucesso de público e crítica, dois anos depois de sua estreia na direção no irregular *Feliz Natal* (2008). Nachtergaele e Mello são atores de perfis distintos: Selton foi ator mirim de televisão e teatro, enquanto Nachtergaele foi formado essencialmente pelos palcos e pelo cinema, só aparecendo na televisão depois de consagrado nesses dois meios. Ambos têm, no entanto, a singularidade de serem atores cuja *persona* cinematográfica foi utilizada de maneira inteligente pelo meio televisivo e de serem atores capazes de negociar suas aparições nas ficções televisivas. Eles se encontram entre os atores mais relevantes da fase contemporânea do cinema brasileiro e podem abrir espaço para a construção de estrelas menos dependentes do meio televisivo e de atores-autores nos moldes do cinema americano.



Referências

- ALBERA, F. *Albatros: des russes à Paris 1919-1929*. Milan: Mazzota; Paris: Cinémathèque Française, 1995.
- BENJAMIN, W. *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Paris: Ed. Allia, 2003.
- DYER, R. *Stars*. Londres: British Film Institute, 1992.
- KAZANSKI, B. "La nature du cinéma". In: ALBERA, F. (Org.). *Les formalistes russes et le cinema*. Paris: Nathan, 1996.
- McGILLIGAN, P. *James Cagney: the actor as auteur*. Londres: Tantivity, 1975.
- _____. "L'acteur comme auteur: James Cagney, Ronald Reagan et Clint Eastwood". In: AMIEL, V. et al (Org.). *L'acteur de cinéma: approches plurielles*. Rennes: PUR, 2007.
- MORIN, E. *As estrelas: mitos e sedução no cinema*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1984.
- MOULLET, L. *La politique des acteurs*. Paris: Editions de l'Etoile - Cahiers du Cinéma, 1993.
- PANOFSKY, E. "Style et matériau au cinéma". *Revue d'Esthétique: cinéma: théorie, lectures*. Paris: Klincksieck, 1978.



Corpos significantes na metrópole discursiva: ensaio sobre fetichismo visual e ativismo juvenil¹

//////////////////// Rosamaria Luiza (Rose) de Melo Rocha²

1. Este artigo contém resultados parciais do projeto de pesquisa “Consumo e cena midiática: culturas juvenis e políticas de visibilidade no Brasil” (2010-2012), coordenado pela autora no PPGCOM-ESPM. Uma versão deste ensaio, agora revisto e ampliado, foi apresentada, em outubro de 2011, no V Congresso Internacional *El Cuerpo Descifrado*, sediado pela UAM, na cidade do México.

2. Doutora em ciências da comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo e pós-doutora em ciências sociais pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Coordenadora do Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Comunicação e Práticas de Consumo da ESPM. E-mail: rrocha@espm.br



Resumo

Refletindo sobre o lugar das visualidades e dos corpos na configuração das sociedades contemporâneas (mediatizadas, estetizadas e discursivas), o artigo problematiza a natureza do consumo de imagens que nelas se processa. Argumentando que o fetichismo se converteu, ele mesmo, em um fato de imagem e que o corpo é estruturalmente afetado pela ditadura da visibilidade compulsória, busca-se construir ferramentas analíticas adequadas à identificação e à interpretação de estratégias juvenis de visibilidade nas quais padrões estéticos hegemônicos tomam outro significado ou são confrontados.

Palavras-chave

corpo, visibilidade, fetichismo, consumo de imagens, juventudes

Abstract

Focusing on the place of images and bodies in the configuration of contemporary societies (mediated, discursive and aesthetical), this article puts in question the nature of the consumption of images that takes place in this society. Arguing that fetishism has become, himself, an image and the fact that the body is structurally affected by the dictatorship of compulsory visibility, we seek to build analytical tools to identify appropriate strategies and interpretations of juvenile visibility in which hegemonic aesthetic standards are refaced.

Keywords

body, visibility, fetishism, visual consumption, youth

Corpos e políticas de visibilidade

Para falar de corpos significantes, corpos afetados e que resistem e “re-significam” a ditadura da visibilidade compulsória, começo demarcando o olhar que dirijo às imagens. E esse é um olhar de encanto e recusa. De dúvida e de apreço. Afinal, elas são aqui apreendidas, de um lado, como fonte de afecção, o que significa dizer que nem sempre serão mensageiras ou portadoras de afetos felizes. De outro, as compreendo como fonte possível de vinculação. É deste lugar que se podem depreender, em meu argumento, suas possibilidades comunicativas. A cada vez mais estreita convivência entre corpos humanos e imagens tatuou definitivamente o corpo urbano, compondo uma economia simbólica intensa, pulsante, desafiadora. Nossos espaços e nossos tempos metropolitanos, atravessados que são pelas mais variadas redes, pelos processos e fluxos midiáticos colocam-me uma questão — política — de significação. Meus problemas de pesquisa, a partir dessa perspectiva, têm sido também eles demarcados pela interpelação imagética: olhar, interpretar, representar... Essa envergadura teórica, que tem por escopo o debate sobre as imagens e sobre a representação, constitui um guia ou um norteador epistemológico em nossa análise, na qual a visibilidade ganha centralidade.

Em nossas sociedades discursivas, midiáticas e imagéticas, a política, ela própria, tornou-se um caso de imagem, nem sempre resultando em processos nos quais se tornam visíveis sujeitos sociais autônomos e ativos. Pensar as políticas de visibilidade e as políticas de subjetividade aparece, assim, como o primeiro norte a



orientar a construção das imagens, em uma acepção ampla (visuais, audiovisuais, táteis e sonoras), como um objeto teórico relevante ao campo da comunicação. É nessa perspectiva que me interessa estabelecer os pilares conceituais para a caracterização do consumo (e do consumo de imagens) nestes tempos que, creio, são “pós-pós-modernos”. Para os objetivos deste pequeno ensaio, destaco inicialmente alguns vetores que compõem hoje os hábitos e as lógicas do consumo. Em primeiro lugar, as culturas do consumo são, desde a nascente modernidade, mediadas por processos comunicacionais. Em segundo lugar, desde a pós-modernidade, essa mediação comunicacional é ancorada em imagens, com forte ênfase naquelas que envolvem — seja no plano da sua produção, seja no plano de sua recepção — a presença de mediações tecnológicas e, como destaca Martín-Barbero (2003), os usos sociais e as apropriações simbólicas dessas tecnologias, o que o autor associa ao termo “tecnicidade”. Em terceiro lugar, o consumo seria, irremediavelmente, atravessado por processos de midiatização do social. Em quarto lugar, a imagética do consumo³ efetiva-se como espaço nuclear de produção, circulação e promoção das narrativas do capital e de interseção entre essas narrativas e diferentes imaginários sociais. Essas e outras convicções levam-me, aqui, a propor um olhar atento às imagens e aos regimes de vinculação com elas estabelecidos, regimes esses que se constituem pela via de uma prole potente e numerosa.

3. Sobre “imagética do consumo” ver Rocha (2009).

Não será mera casualidade compartilhar, no desenvolvimento de meu raciocínio, das provocadoras hipóteses de Massimo Canevacci (2008), especialmente nos debates que propõe acerca dos fetichismos visuais. Todavia, antes de chegar a essa discussão específica, recorro a dois autores, ambos fundamentais às teorias da imagem em contextos: Baruch de Spinoza e Jesús Martín-Barbero. Seguindo a inspiração do filósofo holandês Benedictus (ou Baruch) de Spinoza, tenho defendido (ROCHA, 2010) que a discussão sobre políticas de visibilidade poderia ser consubstanciada a partir da concepção spinoziana de “afecção”. Em um de seus mais notáveis postulados, o pensador discorre sobre a origem e natureza dos afetos, propondo que “[o] corpo humano pode ser afetado de muitas maneiras, pelas quais sua potência de agir é aumentada ou

diminuída, enquanto outras tantas não tornam sua potência de agir nem maior nem menor” (SPINOZA, 2008, p. 163).

Esse pilar das teorias da afecção relaciona-se à dimensão em essência política do que nos é dado a ver — por meio da profusão de imagens visuais —, e, o que particularmente interessa ressaltar, leva-nos a questionar aquelas imagens que, ao nos afetarem, efetivamente aumentam ou diminuem nossa competência corpórea e cognitiva de ação. É também nessa direção que indago sobre uma ética possível para o campo das visualidades, posto que, para o mesmo Spinoza, ética está associada àquilo que aumenta nossa potência de agir.

Em direção similar, Martín-Barbero (2002) tem sido um incansável defensor da dimensão estratégica que hoje assume a comunicação — dimensão a partir da qual, nas palavras do “cartógrafo” mestiço, deve-se pensar a sociedade. Compartilhando da proposta, analisamos a cultura e a sociedade a partir da comunicação. É inegável a centralidade dos processos comunicacionais na vida contemporânea, tanto aqueles de caráter massivo quanto aqueles de natureza maciça, embora, de fato, já não se trate, nesse último caso, de uma comunicação de massa. Uma ética da comunicação demanda a inserção crítica, criteriosa e curiosa nas ecologias comunicacionais e midiáticas da atualidade. Minuciosa e “quente” cartografia desses fluxos de sentido em cruzamento, choque e hibridização.

Ou seja, não se trata de uma questão conteudística a ser debatida: na verdade, os modos de dizer (ou de fazer ver) é que realmente deveriam ser implicados na leitura crítica dos recursos midiáticos e digitais de promover a visibilidade (ou invisibilidade) de fenômenos ou processos socioculturais. Alain Mons (1994), pesquisador da conformação contemporânea da economia ficcional, identifica em sua lógica três figuras centrais: *imagem*, *território*, *comunicação*. Mons procura caracterizar o que chama de “o processo metafórico e suas variantes”, defendendo que ele nos introduz em uma economia ficcional que se superpõe a uma economia material. Segundo analisa, as duas disposições “formam um *entrelaçamento* perfeito na complexidade dos intercâmbios”

(MONS, 1994, p. 10; tradução nossa). Assim, “a característica de nossa época é que o sistema das representações, o modo simbólico se convertem em *flutuantes, aleatórios, metafóricos...* [...] processo de expressividade social no qual ficção e realidade se confundem inextricavelmente” (MONS, 1994, p. 10-11; tradução nossa).

Há um discurso publicitário sempre ali, costurando simbólica e literalmente as existências, como se, de fato, a ideia de uma automação tivesse se deslocado dos corpos de metal, de madeira, de eletricidade e de ondas magnéticas para o *bios* humano. E isso talvez possa ser atribuído à centralidade das visualidades na cena social e “afetual”⁴ da atualidade; imagens que, longe de serem ideologizadas, expressam paradigmaticamente a lógica sexualmente fantasmática que ordena o *socius*, mas, fundamentalmente, que rege, como sub-reptícia palavra de ordem, a dominância de mecanismos imaginários na regulação e na “des-regulação” social.

É nessa direção e como recurso de contaminação por tal realidade e crítica a ela que o antropólogo da comunicação Massimo Canevacci (2008) recorre ao termo “fetiche”, e o faz advertindo-nos de que não irá adotá-lo na orientação corrente. Assim, rechaça a adoção irrestrita da ênfase freudiana, que percebe o fetiche como fonte de perversão, e distancia-se da crítica marxista, que irá localizá-lo no plano da alienação. Segundo o autor, tratar-se-ia de retomar “uma frase que Adorno usa para criticar o método de Benjamin e que este último reivindica como ‘o’ método através do qual penetra nos processos de reificação para dissolvê-los” (CANEVACCI, 2008, p. 19).

Construindo um texto que traz por método a visualidade e o arrebatamento, Canevacci nos convida a acompanhá-lo em sua defesa apaixonada e, como ele mesmo diz, estupefata, de uma necessária crítica à reificação visual. E esse será um assunto de fluxos, saliências e reentrâncias, retomando-se em diversos momentos um sufixo caro ao autor, o de *scape*. Seu “design etnográfico” é também “uma etnografia fetichista”, porosa, que constrói grandes mapas e panoramas, enfeitada para melhor revelar os feitiços. Os “fluxos panorâmicos corpóreos” mobilizados pelo autor nos convidam a uma trilha ocular e analítica *sui generis*, repleta de corpos-imagens,

4. No sentido de ser dotada e promotora de diferentes afetos. Afetos, nesse caso, são vinculados às teorias de Spinoza (2008) sobre a afecção, mas também são articulados à ideia de serem nossas sociedades palcos da negociação de sentimentos e sensibilidades, que constituem, fortemente, os processos de significação.

imagens-corpos, corpos-objetos e objetos-corpos sempre em trânsito, sempre em transe, sempre em estado de virtual união: como no fluxo amoroso, o desejo é sempre fugidio, mas, igualmente, sempre se faz inscrever em corpos, territórios, objetos.

Iniciativas de transformação urbana capazes de conversão das cidades em verdadeiras locações comunicacionais, em performances e produções visuais que revertem, via processos de “fetichização”, as demandas utilitárias mais potentes serão investigadas pelo autor. Se uma esperança existe, sugere Canevacci, ela reside na sedução, nas iniciativas intersticiais de cruzar e juntar improbabilidades — estéticas, anatômicas, eróticas, teóricas. Mutações culturais sincréticas ganham visibilidade, consolidando, no argumento de nosso autor, algumas proposições. Uma delas nos soa emblemática. Segundo o antropólogo, a experiência com os fetiches e a “fetichização” lança-nos um desafio a um só tempo cognitivo e perceptual, impelindo o olho “a refinar-se em eróptica” (CANEVACCI, 2008, p. 263). Esse olhar tátil, erótico, é o recurso encontrado por Canevacci para viver e pensar as imagens. Afinal, fetichismos visuais são apreendidos em uma “metrópole em corpo”: “(um) fetichismo expandido, determinado em grande parte pelos fluxos da metrópole, entrelaçados e hibridizados pelos suores dos corpos, pelos líquidos corporais” (CANEVACCI, 2008, p. 17).

Essa proposta de uma análise das imagens fundada na corporalidade do sujeito cognoscente — capaz, ele próprio, de interpretar as imagens a partir de sua materialidade e da provocação sensória que elas causam — corrobora a hipótese segundo a qual é menos relevante perguntarmo-nos sobre a natureza das imagens que nos cercam, do que indagarmos a natureza das relações que, nós, humanos, estabelecemos com elas. Tendo esclarecido esse ponto de vista, posso agora questionar em que medida essa relação pode ser nomeada de política ou, seria melhor dizer, quando ela pode ser percebida como portadora de “politicidade”. Movida por essa indagação, oriento a base teórica de minhas investigações empíricas no sentido de problematizar a categoria “consumo de imagens”: afinal, consumimos imagens ou somos por elas consumidos?



Pesquisadores como Norval Baitello (2010) já nos alertaram para o alcance das dinâmicas de devoração pelas imagens — devoração que pode ser pensada tanto como uma deglutição de imaginários quanto, em seu grau máximo, como uma deglutição de corpos. A lógica da devoração, aliás, é utilizada por Baitello, leitor de Flusser, para discutir a dimensão patológica das sociedades do consumo, justamente aquela em que somos consumidos pelo consumo. Nessa dimensão, o consumismo desenfreado (de produtos, imagens, imaginários e corpos) equivale a uma dissolução imprevista do sistema, a um esquecimento de si, como se nossos próprios corpos, na ânsia de responder à lógica de uma máquina voraz, se convertessem em fetiches. Fetiches visuais, se retornarmos a Canevacci. Em um brilhante ensaio sobre a dizimação capitaneada pelos exércitos nazistas, Jean-François Lyotard (1994), filósofo que se notabilizou por escrever, no final da década de 70, sobre a chamada pós-modernidade, irá, em um de seus mais belos livros, embora não o mais conhecido, propor uma interessante derivação para pensar a relação entre representação e esquecimento.

Segundo Lyotard (1994), ao contrário do que comumente imaginamos, a forma mais efetiva de apagar fatos da memória é representando-os, repetidamente, excessivamente, de todos os ângulos possíveis, em seus mínimos detalhes. O filósofo ancora sua argumentação em um dos mais sangrentos capítulos da história mundial, o genocídio dos judeus pelos comandos nazistas. Para o autor, “(os) SS fizeram tudo que era possível para apagar os vestígios do extermínio” (LYOTARD, 1994, p. 36). Empreendendo uma leitura radical e assumidamente provocadora, Lyotard propõe que as políticas de esquecimento absoluto empreendidas pelos comandos nazistas dependeram da representação para promover o apagamento máximo dos vestígios do massacre.

Com essa afirmação, Lyotard não está, obviamente, referindo-se à produção de filmes *in loco* pelos comandos nazistas — a esse respeito, aliás, Hans Magnus Enzensberger (1996) argumenta com ironia que “não havia câmeras de televisão nos campos de concentração” —, embora sejam recorrentes, ainda hoje, na literatura e no cinema, as referências à nauseante produção de

narrativas literárias, fotográficas e poéticas, divulgadas em círculos restritos, por dirigentes e ex-dirigentes dos citados comandos. A acusação é mais larga, e o diagnóstico sobre seus efeitos, mais perene. O projeto nazista, pode-se depreender dos argumentos do filósofo, sobreviveu no imaginário de um país e do mundo por décadas, e o fez justamente fazendo-se representação, assim como nesses termos sobreviveu a política de esquecimento por ele proposta. Ou seja, é nessa direção que o autor esclarece que, contrariamente ao que atesta o senso comum, os “crimes perfeitos” não são só os que são operados por um apagamento. Existem outros, profundamente cruéis — aqueles que operam pela representação.

Certas coisas, argumenta Lyotard, não poderiam ou não deveriam ser representadas, muito ao contrário. Lyotard não é o único a defender esse argumento: Peter Pelbart (1994) a ele se referiu, quando analisou a relação entre silêncio e brutalidade; Jurandir Freire Costa (1986) dialoga com ideia similar, ao analisar a violência contemporânea e suas patologias do narcisismo e da visão, referindo-se especificamente à neurose traumática; Michel de Certeau (1995) sinaliza preocupações convergentes quando afirma que determinados fenômenos de violência dos quais fomos testemunhas conferem à palavra uma condição derrisória. E por que a defesa lyotardiana do silêncio? E quais as razões de se tornar um crítico tão contumaz das representações *a posteriori* de Auschwitz? Ora, isso se dá posto que “não se pode esquecer no sentido comum a não ser aquilo que se pôde inscrever, pois então se poderá apagar”:

[...] Representar “Auschwitz” em imagens, em palavras, é uma forma de fazê-la esquecer. Não estou pensando só nos filmes ruins e nas séries de grande audiência, nos maus romances ou nos “testemunhos”. Penso até mesmo naquilo que pode ou poderia do melhor modo fazer com que não se esquecesse, pela exatidão, pela severidade. Mesmo isso representa o que deve continuar irrepresentável para não ser esquecido como sendo o esquecido mesmo. *Shoah*, o filme de Claude Lanzmann, representa uma exceção, talvez a única. [...] Representando, inscreve-se na memória, e isto pode ser uma boa guarda contra o esquecimento. É o contrário, julgo eu. [...] Deve-se temer que a representação-palavra (livros, entrevistas) e a representação-coisa (filmes, fotos)



do extermínio dos judeus, e dos “judeus” pelos nazistas, lancem de novo a coisa contra a qual se obstinam para a órbita do recalque secundário em vez de deixá-la esquecida fora de todo o estatuto, no “interior”. E se torne, na representação, um “recalque” ordinário (LYOTARD, 1994, p. 36-38).

O recente caso de Osama bin Laden é paradigmático de outro pilar dos processos de esquecimento e extermínio do “Mal”. Nesse episódio, a astúcia é digna do temor que recaía sobre os governantes norte-americanos, reféns de uma situação paradoxal, na qual poderiam ser tanto adorados quanto criticados por protagonizar esse extermínio mediado pelas imagens, agora não pela via da produção patológica de representações, mas, ao contrário, pelo ocultamento ostensivo dos vestígios. Tornar invisível a consumação da morte de Bin Laden — matá-lo sem representar o cadáver — mantém o temor ao inimigo recalcado, sempre e cada vez mais presente. Se os campos de concentração não tinham câmeras filmadoras, a cena da guerra travada contra os terroristas muçulmanos é plena de registros autorizados e não autorizados. É, sem dúvida, uma guerra potente, política e sangrenta, que envolve disputas viscerais pelo domínio da representação. E, em tal contexto, a morte de Bin Laden não deixa vestígios: nem de corpos nem de imagens, mas propaga, *ad infinitum*, o imaginário do terror. Em um outro polo desse paradoxo, em que a morte dá-se, diversamente, por excesso de exposição, a posterior exumação pública do ditador líbio Muammar Gaddafi, midiaticamente executada, foi também emblemática. Morte feita de sangue e de imagens amadoras; representação da humilhação e da derrota de uma era de terror e poder registrada ao vivo; Gaddafi, cadáver representado, acessado, violado, é expressão paradigmática do ato, compulsivo e compulsório, de revisitar uma imagem traumática, na manutenção do trauma e na tentativa de converter em objeto — e dominando-a, assim — a encarnação do terror.

Em outro plano desse cenário — aquele da representação ostensiva e obrigatória de tudo e de todos —, Hans Magnus Enzensberger (1996), pensador alemão central para a análise da mídia e das formas de violência contemporânea, já citado

aqui, sugeriu em uma entrevista a adoção, em tempos de excesso e de assédio midiático, de uma autoimputada evasão da realidade. Para ele, como modo de nos protegermos dos danos biográficos gerados pela exposição compulsória, o melhor mesmo seria nos valermos do apelo ao direito à invisibilidade e ao desaparecimento. No argumento de Enzensberger, “a gente tem de se [...] defender. Não muita publicidade, não muitos *talk shows* [...]. Eu me escondo. Quero ter minha paz. Não quero ser transformado nesta imagem artificial, nesse *trademark* ‘Enzensberger’. Isso é muito perigoso” (1996, p. 7).

O antropólogo Marc Augé (1998) olha esse processo com ironia, chamando a atenção para o protagonismo que a mídia assume em nossa (in)capacidade de lembrar, imaginar e sonhar. Seguindo seu raciocínio, a penetração das narrativas midiáticas em nosso cotidiano é tamanha que ela se tornou um potente agenciador de nossos imaginários, tanto os coletivos — dos mitos, ritos e símbolos — quanto os individuais — dos sonhos propriamente ditos. Sobre essa sorte de amnésia coletiva, Augé afirma que o desenvolvimento das tecnologias comunicacionais liberou um processo de ficcionalização da vida, que contribuiu para a perda da memória e do imaginário. Nesse processo, o esmaecimento da nitidez que permitiria discernir o real do ficcional levaria a um processo de mimetização curioso, no qual a nossa própria percepção e nossa capacidade de relatar o mundo vivido seriam nada mais do que uma reprodução introjetada dos discursos midiáticos.

Como ele relata: “Tive a oportunidade [...] de trabalhar com um jovem de uns trinta anos, vivo e simpático, que me fazia toda manhã o comentário da atualidade”. Esse comentário reproduzia o que Augé escutara “palavra por palavra, numa determinada rádio minutos antes”. E segue: “Por vezes, surpreendia-me imaginando que, um dia, ele contaria seu último sonho e que eu reconheceria nele o meu, porque nós dois o teríamos visto na televisão” (AUGÉ, 1998, p. 123).

Outro pensador francês, Paul Virilio (1998), escreveu há alguns anos que viveríamos à beira de um *crash*, tão impactante como aquele das bolsas de valores. Todavia, advertia Virilio,



a quebra, a síncope que nos ameaça, dizia respeito agora ao excesso e à velocidade de circulação de imagens midiáticas e, principalmente, estava associada à conversão do próprio mundo em fato de imagem. Nosso urbanista menciona a existência de uma verdadeira estética da desapareição, na qual as cidades, por exemplo, são experimentadas como desertos ou corredores, pontilhados com pontos de partida e de chegada. Nelas, somos programados para passar, e não para permanecer. Prisioneiros do instante e da inércia, não seríamos capazes de esquecer e, portanto, menos ainda de lembrar.

Nas interpretações de Virilio, muitas vezes denominado o “teórico da velocidade”, o deslocamento compulsório é percebido como agenciador de uma estética da desapareição. Defendendo a existência de um novo estatuto do olhar e também da liberdade, o filósofo propõe, nesse sentido, que o espaço público foi convertido em imagem pública, e estas, em durações públicas. Para esse estudioso, as máquinas de guerra e os meios de comunicação participam historicamente, como protagonistas, de um projeto de desertificação do real, no qual o espaço é progressivamente colonizado pelo tempo.

Em sua análise ácida e pessimista, vivemos a ameaça de uma cegueira coletiva, verdadeiro *crash* virtual e temível falência do real. A multiplicação dos serviços audiovisuais — ultrapassando a ótica televisual clássica — e a sucessão de *flashes* de informação atestariam a oferta de uma condição de telepresença no mundo, reiterada pelo caráter panóptico da televigilância doméstica, uma cultura da suspeição, transformando o território em lugar da insegurança e da desconfiança. Democratização do *voyerismo* à escala planetária, a informação total convive com a industrialização do esquecimento: do mundo, do tempo histórico, de nós mesmos.

Referindo-se a processo similar, Fredric Jameson, autor de um livro seminal sobre a lógica cultural pós-moderna (1996), também defende que a patologia da contemporaneidade é de ordem temporal. Jameson nos fala da experiência da “presentificação”, ou seja, de uma vivência totalizante do aqui e do agora, que nos dificultaria a valoração do passado e, igualmente, nos inviabilizaria a projeção

do futuro. Para Jameson, o enfraquecimento da historicidade e o que considera uma nova falta de profundidade caminham de mãos dadas. Reféns do instante, párias “memoriográficos”, seríamos alegres presas do imediatismo, esse estado de atualização constante, no qual a instantaneidade é também lugar de uma duração eterna.

Por outro lado, devemos lembrar que as novas mídias digitais, com sua memória imaterial, são virtualmente mais “eternas” do que a memória material. Também é assim que hoje podemos reconstruir as lembranças e escrever nossas próprias memórias. É possível identificar nesse lugar virtual a possibilidade de virtualmente nos surpreendermos, sendo ali capturados por situações e encontros inesperados, pela mesma poética da lembrança que um dia encantou o escritor Marcel Proust. Talvez, de fato, possamos paradoxalmente durar através do efêmero.

A aventura da hominização⁵, sabemos, nem sempre correspondeu a uma vitória da civilização, menos ainda da civilidade, base essencial de dois processos complementares que compõem a “politicidade”. De um lado, a ética, que associamos àquilo que aumenta nossa potência de agir; de outro a estética, que se articula à nossa potência de sentir. Será necessário, proponho, regressar à gênese do humano. Na leitura moriniana (MORIN, 2000), o homem de cérebro grande só se constitui a partir de um processo: a consciência da morte e o desejo brutal de superá-la. E aqui, justamente nesse ponto, inaugura-se, a um só tempo, o que temos de mais propriamente humano e, paradoxalmente, o que de mais “para além do humano” igualmente vai nos caracterizar. Superar os limites da natureza, e, até mesmo, ostensivamente enfrentá-los, parece ser uma das características mais decisivas de nossa hominização.

O embate natureza/cultura, que é aqui retomado, com as teses antropológicas vinculadas às teorias da complexidade, é a brecha através da qual o mundo nos aparece como sendo mediado. Nosso modo de habitar e de fazer mundo responde à entrada em moradas simbólicas que utilizamos para negociar com as incertezas: a casa da

5. Termo de clássica utilização na antropologia e nos estudos da complexidade, mas, igualmente, nas teorias da comunicação e da mídia que dialogam com esses campos do conhecimento, é recorrentemente utilizado, em especial por Edgar Morin, para se referir ao processo de formação e de constituição das diferentes espécies de homos, chegando, até neste momento, à nossa própria, do homo sapiens.



linguagem, o universo imaginário, os sonhos, os ritos, os devaneios. Só podemos ser racionais, insiste Morin, porque somos também capazes de descomedimento, porque somos, define o autor, da espécie *sapiens-demens*.

A novidade do *sapiens* é justamente sua capacidade, erigida ao longo de séculos, de decalcar seu cotidiano com todo um grandioso aparato cognitivo, que é imaginário e “imageante” (produtor de imagens endógenas e exógenas). Vivemos, assim, sempre, em planos de dupla vinculação, em cenários existenciais ambivalentes, posto que são irremediavelmente objetivos e subjetivos. Em tal acepção, a originalidade de nossa espécie não está exatamente em nossa incrível propensão à invenção de técnicas e, posteriormente, de tecnológicas. Antes, pondera Morin, a novidade está colocada em nossas sepulturas e nas pinturas mais originais, residindo, enfim, na nossa capacidade de estruturar complexos imaginários de negociação de nossa finitude, levando-nos a um plano de transmortalidade. Não por acaso, as imagens, signos de ausência e de presença, eram, nos primórdios da civilização, consideradas mágicas, temíveis, poderosas. Poucos eram os que podiam ser transformados em “representação”, considerada lugar de distinção social ímpar. A história da iconografia religiosa apenas atesta a dimensão política essencial que está imbricada nesse processo.

Corpos e ‘politicidades’

É clara a visada proposta por autores como Morin, notoriamente reconhecido como um pensador da complexidade do humano e como um defensor da humanização do conhecimento. A fratura no edifício da “Razão” antropocêntrica e tecnocêntrica que se objetiva com tais concepções permite um passo decisivo para a compreensão da “politicidade”. Afinal, ela é: 1) um fato bioestético; e 2) um recurso pedagógico que, atualmente, se pode auscultar em cenários plásticos, muitas vezes efêmeros, invariavelmente imagéticos, algumas tantas disparados por “gatilhos” digitais.

As “politicidades”, dialogando diretamente com a leitura de Mauro Cerbino (2005), referem-se a ações de forte base estética,

nas quais o corpo é definidor e demarcador de atitudes específicas e autônomas, caracterizando um exercício de subjetividade que é, ao mesmo tempo, uma recusa consciente do assujeitamento. Em tais ações, evidencia-se justamente um “o que fazer” que provém da vida cotidiana, das práticas estratégicas de vinculação e participação. Segundo explica Cerbino, “o corpo é elemento mediador e lugar de enunciação de uma nova politicidade, de um modo de ocupar e dar sentido ao espaço público e de construir uma cidadania cultural mais além da de direito” (CERBINO, 2005; tradução nossa). Resgatamos ainda, complementando esse debate, o que nos fala Pedro Demo quando, retomando teses de Paulo Freire, defende que a “politicidade” refere-se ao plano da habilidade política humana de “saber pensar” e intervir criticamente (DEMO, 2002).

Se comunicar é se colocar em situação de comunidade, se comunidades são feitas de produções e tensões que nos permitem elaborar e partilhar sentidos, talvez ali mesmo, na fluidez, e na intensidade desses fluxos, seja mais uma vez possível recolher decalques imaginários, construindo, em trânsito e em processo, nossos castelos de memória. Interessa-nos, assim, analisar os processos de mediação socioculturais na perspectiva das migrações, dos fluxos, das esferas públicas de diáspora, como se exemplificará no tópico seguinte deste artigo. O consumo de imagens em contextos de diáspora tem se apresentado como um lugar igualmente estratégico para analisarmos os efeitos da fúria produtivista das (curiosamente chamadas) sociedades da comunicação. A questão que agora se coloca é: qual a qualidade de vinculação que engendramos nestas sociedades comunicacionais? Se não escolhermos o que ver, podemos escolher como olhar.

Corpos juvenis: sobre ‘politicidades’ e expressividades

Tenho identificado, no enfrentamento da “fetichização” dos corpos, algumas ações comunicacionais de fronteira protagonizadas por jovens brasileiros. Buscando construir teoricamente a relação juventude-consumo-cultura-política, estudo diferentes militâncias, subjetivações e ativismos tecnologicamente mediados, aí incluindo

6. Movimento vinculado, em sua origem, a linhagens do anarcopunk e ao hardcore, de forte crítica ao regime capitalista, à escravização de animais, entre outras ideologias, agregando jovens que rechaçam o consumo de drogas lícitas e ilícitas.

7. Os primeiros resultados consolidados dessa pesquisa sobre as “marchas” foram apresentados, em maio de 2012, no XI Congresso Latinoamericano de Investigadores de La Comunicación/GT 14 – Comunicación y discurso. Estudamos, ao todo, 14 marchas organizadas no ano de 2011: Marcha das Vadias; Marcha Mundial pela Paz e pela Não Violência; Marcha da Maconha; Marcha Mundial das Mulheres; Marcha contra a Construção da Usina de Belo Monte; Marcha Sexta sem Pele; Marcha da Liberdade; Marcha pelo Estado Laico; Marcha Fora Ricardo Teixeira; Marcha contra Homofobia e pela Aprovação do Projeto de Lei 122; Marcha do Skate; Marcha contra a Violência e Extermínio de Jovens; Marcha pela Educação; Marcha dos Bons Drink.

desde as atividades de *punks*, anarquistas e *straight edgers*⁶ na cena digital brasileira, com a construção de redes alternativas de consumo e produção cultural, até as diferentes “marchas”⁷ juvenis, que mesclam fluxos urbanos e presença nas redes sociais.

Como parte da orientação reflexiva até agora consolidada, temos que: a) as expressividades juvenis são identificadas em manifestações e em acontecimentos nos quais jovens em particular ou segmentos juvenis como um todo se assumem como autores e atores de fala, de suas próprias falas, sobre si e sobre o mundo, problematizando imaginários sociais e representações hegemônicas sobre a juventude midiaticamente disseminadas; b) as culturas juvenis são abordadas a partir de uma perspectiva que considera sua conformação eminentemente comunicacional; e c) a comunicação é percebida em uma dupla direção: em sua dimensão antropofilosófica, a reconhecemos como lugar primordial de vinculação; e, em uma ênfase de base sociológica, atentamos para o lugar sociocultural que, ao longo dos anos, foi sendo assumido pelas instituições e pelos veículos destinados à produção e à disseminação de representações audiovisuais tecnicamente mediadas. Ou seja, nossa análise considera e forçosamente discrimina as forças de atuação comunicacional institucionais e não institucionais, midiáticas e não midiáticas, embora entendamos que, em alguns casos, as práticas juvenis dialoguem com ambas ou transitem por elas.

Buscando cartografar as diferentes presenças dos corpos juvenis, as imagens produzidas sobre eles e os imaginários a elas relacionados, vimos localizando estratégias de visibilidade e experiências estéticas juvenis que nos colocam em contato com sujeitos de ação e de discurso (REGUILLO, 2000). Nesse ponto de vista, algumas narratividades juvenis viabilizam ao pesquisador a apreensão das marcas de uma subjetividade pulsante. Mauro Cerbino (2005), retomando proposições de Reguillo, permite-nos associar o campo estético àquele das “politicidades”, terminologia adotada pelo autor para caracterizar táticas e estratégias juvenis de aproximação e apropriação de uma realidade profundamente midiaticizada. Para ele, essas ações juvenis possuem forte base estética,

nas quais o corpo é definidor e demarcador de atitudes específicas e autônomas, caracterizando um exercício de subjetividade que é, ao mesmo tempo, uma recusa consciente do assujeitamento, conforme citado anteriormente.

Como já dissemos, no universo acadêmico nacional, encontramos o mesmo conceito, particularmente nas proposições de Paulo Freire. O conceito de “politicidade” é aqui pensado a partir da articulação entre conhecimento e emancipação, ou seja, articula-se a processos de consciência social de sujeitos implicados na construção de autonomia e na criação de alternativas próprias de ser e de estar no mundo. Para o pesquisador da Universidade do Minho (Portugal) Carlos Vilar Estevão, poderíamos atualizar a concepção de Freire, adotando, segundo propõe, o conceito de “cosmopoliticidade”: “Este cosmopolitismo democrático tem por detrás a ideia de que a pertença a um Estado ou comunidade não condiciona o compromisso com outras associações e outras lealdades a outros ideais que ultrapassam o Estado-nação” (ESTEVIÃO, 2009, p. 4).

Tanto as teorias freirianas quanto as proposições de Cerbino servem-nos para reafirmar, por vias dialógicas, a pertinência do conceito de *cenas juvenis* — particularmente por esse conceito nos permitir associar a experiência estética a exercícios de consciência de si e do mundo, sendo fundamentos possíveis para o exercício de autonomia e para a construção de autoria.

Caminho em direção à conclusão deste ensaio, consolidando alguns pressupostos: a) a comunicação tornou-se, em especial em contextos latino-americanos, o lugar estratégico a partir do qual se pensar a sociedade, demandando a urgente análise da “tessitura comunicacional do social” (MARTÍN-BARBERO, 2002, p. 36); b) essa acepção dialoga, em nossa leitura, com uma abordagem cara aos estudiosos da cultura urbana. Referimo-nos ao conceito de “cena”, em especial na revisão proposta por Will Straw (1997); e c) finalmente, temos que a centralidade comunicacional (Martín-Barbero) e o conceito de cena cultural (Straw) são utilizados para elaborar o conceito de *cenas juvenis*.



Em contextos de audiovisualização do mundo e abstratização do capital, a crítica à reificação — tal como advogada por Canevacci ao abordar os fetichismos visuais — pode fazer ressoar algumas cenas juvenis que constituem lugares de subjetivação, de ação política e de partilha estética, em que outras significações e outras cidades ganham visibilidade. O conceito proposto nos permite ainda escapar de demarcações do que seriam os jovens que consideram meramente aspectos etários ou biológicos. A juventude pode assim ser concebida como partícipe de uma estética da vida cotidiana (SARLO, 1997) e, igualmente, ser pensada como ferramenta analítica adotada para nomear conformações geracionais que espelham e potencializam práticas socioculturais mais amplas, de bordas expandidas. Ou seja, ela é concebida como elemento decisivo na construção de uma cena cultural marcada pela sinestesia entre aspectos estéticos, políticos e corporais. Adotar esse conceito, o de cenas juvenis, significa ainda perceber como alguns cenários comunicacionais articulados e “povoados” por jovens constituem paradigmas relevantes, alimentando e reiterando — a contrapelo — imaginários sociais hegemônicos, mas, inúmeras outras vezes, produzindo e colocando em circulação representações e narrativas claramente contra-hegemônicas, desbancando estereótipos ou reconfigurando estigmatizações correntes.

Ações culturais e políticas propostas por jovens brasileiros se utilizam dos espaços virtuais como territórios de encontro e de convocatória para intervenções urbanas que têm mobilizado setores e coletivos juvenis, respondendo a um modelo de comunicação que nada tem de linear. Ou seja, a imagem da “bola de bilhar”, que até meados da década de 80 era utilizada como paradigma para representar a comunicação de massa, não se aplica às atuações que se valem de redes sociais tecnologicamente mediadas. Como antevisto pelo antropólogo da cultura Edgar Morin no ano de 1975, a hegemonia da cultura de massas entra em crise, renascendo das suas brechas um novo modo de comunicar: policêntrico, plurivocal, complexo. Mas não necessariamente mais humanista ou humanitário.

Trata-se de uma ética da comunicação que demanda, como já dissemos, a inserção crítica, criteriosa e curiosa nas ecologias comunicacionais e midiáticas da atualidade. Convido os leitores a me seguir, em próximos artigos, por fluxos de sentido — e de sem sentido — tecidos por algumas narratividades juvenis capazes, segundo proponho, de mover visualidades e, em alguns casos, “fazer visibilidade”, ou seja, ganhar lugar de destaque nas agendas política e cultural de nossas sociedades. Essa fusão do midiático ao social também se constitui em bordas e brechas de significação. Diferentes mídias — o corpo, a cidade, os espaços virtuais — são efetivamente suportes através dos quais circulam linguagens e se produzem sentidos disruptivos.



Referências

- AUGÉ, M. *A guerra dos sonhos*. Campinas: Papirus, 1998.
- BAITELLO, N. *A serpente, a maçã e o holograma*. São Paulo: Paulus, 2010.
- CANEVACCI, M. *Fetichismos visuais*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.
- CERBINO, M. “Movimientos y máquinas de guerra juveniles”. *Nômadas*, Bogotá, n. 23, p. 112-121, oct. 2005.
- CERTEAU, M. *A cultura no plural*. Campinas: Papirus, 1995.
- COSTA, J. F. *Violência e psicanálise*. Rio de Janeiro: Graal, 1986.
- DEMO, P. *Politicidade: razão humana*. Campinas: Papirus, 2002.
- ENZENSBERGER, H. M. “Entrevista”. *Fórum Deutsch: revista brasileira de estudos germânicos*, n. 1, p. 7-22, 1996.
- ESTEVÃO, C. V. “Educação, globalizações e cosmopolitismos: novos direitos, novas desigualdades”. *Revista Portuguesa de Educação*, v. 22, n. 2, p. 35-52, 2009.
- FREIRE, P. *Educação e mudança*. São Paulo: Paz e Terra, 1979.
- GUATTARI, F. *Caosmose: um novo paradigma estético*. Rio de Janeiro: editora 34, 1993.
- JAMESON, F. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1996.
- LYOTARD, J-F. *Heidegger e os judeus*. Petrópolis: Vozes, 1994.
- MARTÍN-BARBERO, J. *Dos meios às mediações*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003.
- _____. *Oficio de cartógrafo: travesías latino-americanas de la comunicación en la cultura*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- MONS, A. *La metáfora social*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1994.
- MORIN, E. *O paradigma perdido*. Lisboa: Europa-América, 2000.

PELBART, P. “O salto de mefisto”. *Imagens*, Campinas, n. 2 (Violência), ago. 1994.

REGUILLO, R. *Emergencias de culturas juveniles: estratégias del desencanto*. Bogotá: Norma, 2000.

ROCHA, R. de M. “Comunicação e consumo: por uma leitura política dos modos de consumir”. In: BACCEGA, Maria Aparecida (Org.). *Comunicação e culturas do consumo*. São Paulo: Atlas, 2008.

_____. “Imagens limiaries: primeiras fundamentações para uma imagética do consumo”. *Cadernos de Pesquisa ESPM*, São Paulo, v. 1, n. 4, 2009.

ROCHA, R. de M. “Políticas de visibilidade como fatos de afecção: que ética para as visualidades?”. *Revista Famecos*, Porto Alegre, v. 17, n. 3, set.-dez. 2010. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/viewFile/8187/5876>>.

ROCHA, R. de M. e COSTA DA SILVA, J. “Consumo, cenários comunicacionais e subjetividades juvenis”. *E-compós*, Brasília, v. 9, ago. 2007.

ROCHA, R. de M. e PORTUGAL, D. B.. “Culturas do consumo e culturas juvenis no Brasil: marcos históricos e ênfases conceituais nas décadas de 60 e 70”. In: VIII NUPECOM – ENCONTRO DOS NÚCLEOS DE PESQUISAS EM COMUNICAÇÃO, Natal, 2008.

SARLO, B. *Cenas da vida pós-moderna*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

SPINOZA, B. *Ética/Spinoza*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

STRAW, W. “Communities and scenes in popular music”. In: GELDER, K., THORNTON, S. (Ed.). *The subcultures reader*. New York: Routledge, 1997.

VIRILIO, P. “Olho por olho ou o crash das imagens”. *Revista Margem*, São Paulo, n. 8, p. 25-33, dez. 1998.



Potências animadas do traço: fixidez e animação da caricatura no humor gráfico

//////////////////// *Benjamim Picado¹*

Jessica Neri²

1. Doutor em comunicação e semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo e professor do Departamento de Estudos Culturais e Mídia e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense. E-mail: jbpicado@hotmail.com

2. Graduada em jornalismo pela Universidade Federal da Bahia e mestranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFF. E-mail: jessa.nene@gmail.com



Resumo

Este artigo pretende examinar certos aspectos das relações entre o desenho e a representação de ações, a partir de um exame sobre tirinhas diárias. Estamos especialmente preocupados com a complementaridade entre os traços estilísticos da caricatura e a questão da compreensão sobre a animação potencial de sua apresentação plástica. Trabalhada a partir do sentido de mudança e de expressividade de seus motivos, a representação fisionômica na caricatura cumpre funções preparatórias para os regimes de significação narrativa na arte sequencial. Numa tal perspectiva, a morfologia dos caracteres do humor gráfico seria mais bem explanada se sua graça cômica fosse considerada como parte do problema geral de um estilo “lacunar” ou “expressivo” da caricatura.

Palavras-chave

caricatura, comicidade, humor gráfico

Abstract

This paper examines certain aspects of the relationship between drawing and the representation of actions, studying daily strips. We are particularly concerned with the complementarity between stylistic lines of caricature and the question of understanding the potential animation of its plastic presentation. Analyzed from the sense of change and expressiveness of his motives, the physiognomic representation in caricature accomplishes preparatory functions for the systems of narrative meaning in sequential art. In this perspective, the morphology of the characters of the graphic humor would be better explained if their comic grace is considered as part of the general problem of an “incomplete” or “expressive” style of caricature.

Keywords

caricature, humor, graphic humor

A relação entre quadrinhos e humor é bastante antiga — sendo mesmo anterior ao surgimento da chamada indústria das *comics*, nos últimos anos do século XIX. Antes do surgimento das primeiras tiras cômicas, esse aspecto da comicidade visual já estava bem estabelecido em toda uma tradição da ilustração humorística circulante em publicações impressas, no decorrer do *ottocento*. A base dessa relação entre a ilustração visual e o humor e os quadrinhos se manifesta em primeira instância nas funções atribuídas à caricatura. O caráter desse segmento da arte do desenho, seja na forma das *charges* únicas, seja na matriz sequencial das tiras diárias, faz parte de uma economia textual associada à construção de personagens. Seja como for, o efeito primeiro da caricatura é o de uma síntese de aspectos do reconhecimento visual, reduzindo a iconografia das personagens a seus traços mais expressivos para produzir adequação ao universo narrativo no qual a personagem está inserida.

Podemos restituir os fundamentos do que caracteriza a arte do desenho nos quadrinhos de modo mais denso àquilo que faz o sucesso de um estilo como o da caricatura: sabemos que esse gênero da representação fisionômica consolidou-se na modernidade de tal modo a não nos fazer perceber o quanto ele deve a uma certa transformação dos princípios do retrato, na arte do desenho do século XVIII; é precisamente nessa relação da caricatura com a economia da sobrecarga plástica na expressão pictórica do desenho moderno que nos parece descortinarem-se as linhas gerais nas quais os quadrinhos se desenvolverão (do século seguinte até aqui), não



apenas como matriz de desenho mas sobretudo como projeto de uma discursividade narrativa, através de formas visuais (GUBERN, 1989). Certos historiadores da arte, por exemplo, não negligenciam esse vínculo entre a arte caricatural e o *ethos* do desenho barroco: o que os unifica é, de um lado, a comunicação mais instantânea com o espectador e, de outro, a promoção de um sentido de animação das formas visuais sobre o qual o desenho construía uma plataforma para o desenvolvimento de formas narrativas derivadas.

Em alguns de seus textos, o historiador da arte E. H. Gombrich destaca o modo como a arte do retrato implica aspectos de nossa compreensão das figuras da representação que têm mais a ver com a vivacidade da fisionomia do que com a impressão de realidade que o retrato nos propicia: isso quer dizer que, em face de uma imagem do rosto de quem quer que seja, estamos mais aptos a trabalhar seu reconhecimento na globalidade de sua expressão do que na especificação dos traços definidores de seu reconhecimento. Esse aspecto do retrato é precisamente aquele sobre o qual a caricatura vai operar, no sentido de estabelecer os princípios pelos quais o reconhecimento de seus modelos torna-se possível. Há algo que une o retrato mais realista e a caricatura mais grotesca e que se explicita no âmbito daquilo que estamos prontos a reconhecer na representação fisionômica, em geral, isto é: a vívida animação de sua apresentação, o que é explicitado por nosso modo mesmo de reagir a uma fisionomia.

Reagimos a um rosto como um todo: vemos uma face como digna, ansiosa, triste ou sardônica muito antes de sermos capazes de explicar que traços ou relações são responsáveis por esta impressão intuitiva. Duvido que jamais sejamos capazes de dizer exatamente que mudanças fazem com que um rosto se ilumine num sorriso ou se enevoe numa expressão pensativa simplesmente pela observação das pessoas que se agitam a nossa volta. Porque [...] o que nos é dado é a impressão global e a nossa reação a ela; na verdade, vemos distâncias e não alterações de tamanho; vemos “realmente” a luz e não as modificações de matiz; e, sobretudo, o que vemos na verdade é uma face mais aberta, mais alegre, e não um abrandamento das expressões musculares (GOMBRICH, 1995, p. 355).

Examinemos essas questões, agora à luz de exemplos como os que estão abaixo (Figuras 1 e 2). Interessa-nos identificar nestes casos de uma arte da sátira visual os aspectos que fazem a questão do efeito humorístico do traço derivar dessa economia experiencial de nossa relação com a fisionomia e com o modo como o desenho é capaz de operar com ela. Em nossa perspectiva de análise, a caricatura deve ser abordada numa dúplici função de operador de reconhecimento e índice de uma narratividade que atravessa a plasticidade do desenho.

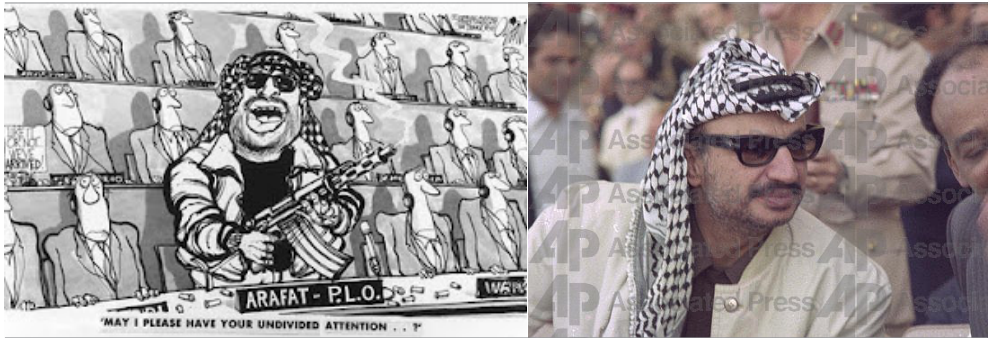


Figura 1: Patrick Oliphant
– Yasser Arafat (1974)

Figura 2: Yasser Arafat
– Associated Press (1974)

Procuramos examinar esses casos, naquilo que transparece deles, para além das questões relativas à singularidade estilística da caricatura, em cada um: em todas essas imagens, prevalece uma espécie de *matriz anamórfica* da representação da fisionomia, constituída como uma regra de ouro da caricatura; isso significa que a possibilidade de reconhecimento das personagens públicas decorre da inscrição de sua apresentação a uma circunstância precisa de sua expressividade. As feições características que a caricatura vai operar como modelo de suas transformações se enraízam em um aspecto originário da expressão fisionômica, o que fica mais patente quando examinamos esses traços em comparação com a expressividade originária de seus personagens, em retratos mais realistas.

Para além do fato de ser esse procedimento o que caracteriza mais fortemente a orientação das matrizes plásticas da caricatura para a produção da comicidade (sendo a anamorfose que define,



inclusive, a maior parte daquilo que caracteriza esse gênero da representação pictórica na modernidade), nosso interesse recai, sobretudo, nas questões relativas ao modo como sua plasticidade favorece os regimes de discursividade que se alinham ao desenho, a partir daí. Nesse contexto, a hipérbole plástica que supostamente definiria a caricatura é, para nós, apenas mais uma das variantes da produção do efeito próprio ao humor gráfico. Nesses termos, são os princípios da modificação da forma visual e dos traços da individuação (moral, psicológica, política) do modelo que entram em jogo, na maneira como o humor se produz efetivamente no desenho, na especial perspectiva do trabalho sobre sua plasticidade.

Mesmo se pensarmos exclusivamente no caso da caricatura de personalidades e na função que ela preenche — de um comentário sobre a vida social e política —, podemos notar o quão pouco rentável é supor que sua eficácia, enquanto forma do desenho, derive apenas dos critérios representacionais pelos quais pode ser definida: é evidente, de um lado, que a possibilidade de reconhecimento dos modelos representados é um elemento importante de seu efeito, mas podemos nos perguntar se a comicidade que lhe é própria tem algo a ver com esse seu caráter estritamente representacional, de maneira mais exclusiva. É nesse sentido, inclusive, que Gombrich evoca tantas vezes a questão da caricatura, no contexto do exame sobre certos fenômenos psicológicos associados à representação pictórica. No caso da representação fisionômica, o sucesso da caricatura deve-se menos ao fato de que podemos reconhecer seus modelos e mais ao modo como ela mobiliza algumas capacidades projetivas da forma reconhecível, originárias da percepção comum.

No caso da caricatura, o desenhista trabalha precisamente sobre as características do modelo que são opostas àquelas que interessam ao retrato realista. Assim sendo, não são os aspectos mais permanentes da fisionomia do modelo que importam ao caricaturista, mas aqueles que derivam da modificação momentânea dessa disposição mais fixa do caráter; nesses termos, podemos reconhecer que a captura da fisionomia, em sua dimensão de momentânea e variante expressividade (mais própria ao modo como o rosto é capturado num segmento de uma ação qualquer: num bocejo, num sorriso ou

num ataque de fúria, por exemplo), é o centro de interesses mais importante da arte da caricatura, sobretudo naquilo que respeita seu propósito de colocar o reconhecimento e a fixação do caráter como objetivos da representação fisionômica.

Pense no topete de Napoleão e naquele seu gesto de ficar em pé, com a mão enfiada em seu casaco, que sabe-se que o ator Talma teria sugerido a ele. Isto funcionou como uma dádiva dos deuses para os imitadores e cartunistas, que buscavam uma fórmula para representar as aspirações napoleônicas — e o mesmo truque valeu para os Napoleões menores que tivemos que aturar (GOMBRICH, 1982, p. 112).

Precisamente nesse ponto, emergem as questões que nos interessam, na discussão das relações entre a arte do retrato e a rendição do movimento na representação fisionômica da caricatura: em termos, o “roubo” de um segmento da expressividade fisionômica nos permite repensar as relações entre a caricatura e o retrato, na medida em que possibilita recolocar em jogo a questão das condicionantes propriamente perceptivas do reconhecimento fisionômico. A fixidez com a qual os motivos são apresentados na caricatura é sempre capaz de expor os aspectos vívidos (portanto dinâmicos) de seu caráter, porque a imagem entra em relação com a faculdade projetiva da experiência perceptiva, que tende a complementar os aspectos que o embargo da imagem propicia às funções dinâmicas da expressão fisionômica. É nesse sentido que podemos identificar, inclusive, os aspectos que coligam a arte da caricatura a um princípio anamórfico da representação fisionômica: os diferentes estados da expressão corporal e da facial e a mudança de caráter do retratado que eles indicam constitui, nesses casos, o centro das atenções do trabalho do desenhista.

Desse modo, a exploração da caricatura tem de estar integrada a uma forma de pensar os aspectos referenciais da figuração pictórica de modo a incluí-la no contexto das *ações* representadas por meio do desenho: deve-se considerar, portanto, o âmbito da assimilação das formas visuais aos princípios poéticos da composição de poemas dramáticos, dos quais a comédia é claramente uma das manifestações. Fica claro aqui como se integram metodologicamente — em nossa



análise dos regimes plástico-discursivos quadrinísticos — a síntese entre o problema das estruturas icônicas do traço no desenho e a produção do sentido textual ao qual as representações ficarão doravante vinculadas, decorrendo daí a complementaridade que assume para nós o recurso às disciplinas da interpretação textual e às ciências da arte (em especial, a poética e a estética).

Assim sendo, um primeiro aspecto a destacar no humor gráfico diz respeito aos princípios plásticos da caracterização dos actantes que habitam suas tramas narrativas: o traço caricatural se destaca nessa variante dos quadrinhos de muitos modos, dos quais destacamos, sobretudo, dois: em primeiro lugar, na esteira de uma tradição coeva a essa origem, a predominância do traço simples se define como uma tendência da representação pictórica nessa altura do século XIX; assim sendo, o desenho humorístico prolonga uma tradição das artes pictóricas desse mesmo período, primando pela simplicidade do traço e pela exageração plástica que visa o comentário humorado sobre personalidades e atualidades de várias espécies.

Esse modo de tratar o aspecto iconicamente lacunar do traço caricatural está, para diversos autores, na base daquilo que promove um segundo aspecto do humor gráfico, aquele que o define como uma ocorrência do gênero da “figuração narrativa” (MOLITERNI, 1967). Nesses termos, já observamos como a exploração da caricatura deve estar integrada a um modo de pensar os aspectos referenciais da figuração pictórica que nos permitiria ampliar suas funções até o ponto de vê-las funcionando como parte de um contexto das ações — é nesse aspecto que a questão da comicidade assume o caráter de uma questão que se pode lançar a uma *poética do desenho de humor*. Isso nos leva a propor um exame do desenho na caricatura, em seus aspectos de promoção do movimento ou da particular circunstância das ações em que seus personagens estão eventualmente integrados: nossa atenção se volta especialmente para o tratamento da forma expressiva do traço e das funções que ela pode cumprir para favorecer esse efeito plástico de dinamização das formas visuais.

Destacamos enfim que pode acontecer que os quadrinhos humorísticos se prolonguem eles também de uma tira a

outra [...] organizando-se em uma verdadeira narrativa que ultrapassa o quadro de uma simples gag, a partir de um tema fundamental, na qual as manifestações humorísticas constituem variações cotidianas, este sendo frequentemente o caso de *Peanuts*, de Schulz (MOLITERNI, 1967, p. 199).

Nos comentários breves que faz em seus três famosos ensaios sobre a significação da comicidade, Henri Bergson destaca a questão de um aspecto expressivo que a fisionomia própria ao humor cômico precisa manifestar, de modo a evocar em nós o quadro das paixões correspondentes ao gênero cômico: esse problema está associado ao que é necessário reforçar na fisionomia, de modo a nela identificar não um mal que acomete o corpo, tampouco um traço da feiúra, mas aquilo que é próprio da expressividade fisionômica — o aspecto risível da distorção fisionômica teria um correlato nos modos de fazer perceber nos traços exagerados de sua apresentação a indicação de um movimento do espírito, inscrito no rosto da personagem cômica.

Para que o exagero seja cômico, é necessário que ele não apareça como o objetivo, mas como um meio simples que o desenhador usa para manifestar aos nossos olhos as contorções que ele vê prepararem-se na natureza. É essa distorção que importa, é ela que interessa. E é por isso que buscaremos nos elementos da fisionomia que são incapazes de movimento, na curva de um nariz e mesmo sob a forma de uma orelha. É que a forma é para nós o esboço de um movimento (BERGSON, 1924, p. 19).

Nas escolas formalistas da história da arte (que fazem quase desaparecer as diferenças entre as tarefas das diferentes disciplinas que compõem o campo das ciências da arte, como a história da pintura e a estética), essa questão do estilo do desenho se demarca pelo característico ponto de inflexão que diferencia, por exemplo, o traço de Dürer do de Rembrandt. Separados por não mais que um século e meio, os limites estilísticos entre esses dois pintores exemplificam aquilo que Heinrich Wölfflin identificou como sendo a transformação mais importante na história da arte ocidental: a saber, aquela que demarca na pintura o final do classicismo e os prenúncios da modernidade, sinalizados pelo estilo barroco.



Essa passagem é sinalizada pela famosa clivagem que Wölfflin propõe entre um estilo “linear” (próprio a Dürer) e um “pictórico” (característico de Rembrandt): quando resume essas ideias, ele identifica esse prenúncio de uma arte barroca no modo como o sentido de mudança se inscreve nas formas visuais — vibração particular que retira essas formas da sua condição inerte e permanente e que faz o quadro jogar com um contexto mais dinâmico das ações. Esses efeitos não são notáveis apenas na pintura mas também no desenho; considerando, mais uma vez, as diferenças propriamente estilísticas entre Dürer e Rembrandt no âmbito do traço, Wölfflin reitera as diferenças entre a valorização dos contornos — no primeiro caso — e a dos volumes e das massas — no último. Examinando de perto o problema da representação da fisionomia no estilo pictórico do desenho, ele examina um retrato do poeta Jan Vos, feito pelo pintor holandês Jan Lievens — contemporâneo de Rembrandt —, valorizando nele os aspectos do preenchimento do contorno, mais do que o das linhas, atribuindo ao resultado da composição um efeito de instabilidade da forma, resultante do tratamento incompleto das linhas.

A expressão desapareceu por completo dos contornos e repousa nas partes internas da forma. Dois olhos escuros, de expressão viva, um leve estremecimento dos lábios; aqui e acolá aparece uma linha, que volta a desaparecer logo em seguida. Os longos traços do estilo linear estão completamente ausentes. Segmentos isolados de linhas definem a forma da boca, alguns traços interrompidos dão forma aos olhos e às sobrancelhas. Por vezes o desenho é completamente interrompido. As sombras modeladoras já não possuem validade objetiva. Entretanto, no tratamento do contorno da frente e do queixo, tudo é feito para impedir que a forma evolua para uma silhueta, ou seja, para excluir a hipótese de ela ser apreendida em linhas (WÖLFFLIN, 1996, p. 51).

Esse trabalho sobre o dinamismo da forma do traço e do desenho introduz, de maneira decisiva, a matriz através da qual podemos avaliar a produção da comicidade, enquanto função associada ao trabalho sobre as formas visuais e sobre sua potencial animação. Do ponto de vista de sua gênese histórica, a caricatura e o humor que lhe é inerente são oriundos desse quadro, no qual as características

representacionais do desenho ficam submetidas a um estilo que investe sobre a comunicação de uma mudança que se percebe nos objetos da figuração pictórica. É mediante tal valorização de uma *potência animada do traço* — característica do estilo pictórico na arte do desenho, a partir do século XVII — que se poderia explicar esse arco inteiro ao qual a caricatura se encontraria assimilada, enquanto gênero da figuração narrativa; o modo como sua materialidade plástica serve aos propósitos da animação das formas visuais é a chave com a qual podemos compreender as funções que o desenho passará a cumprir, enquanto elemento de uma discursividade, próprio ao comentário satírico ou próprio às pequenas narrativas humoradas das tirinhas diárias.

Outro aspecto importante da definição da personagem cômica presente em narrativas gráficas diz respeito ao programa de efeitos ao qual o desenho está submetido, mas que precisa ser analisado numa esfera outra que não a da estrita plasticidade do traço caricatural: o estilo abreviado do desenho de humor está constitutivamente subordinado às peculiaridades do efeito próprio a uma poética da comicidade. Na perspectiva em que Bergson aborda o fenômeno do riso e suas relações com o gênero cômico, ele identifica sua essência com um aspecto da mecanização da vida. Segundo ele, o caráter humano é, por natureza, dinâmico, e o cômico advém do engessamento desse dinamismo, da quebra do fluxo, da instauração de uma lógica mecânica ao caráter humano.

Um homem que corria na rua tropeça e cai: os transeuntes riem. Não riríamos dele, penso eu, se pudéssemos supor que veio a ele, de repente, a ideia de se sentar no chão. Ri-se do fato de que ele sentou-se involuntariamente. Não é sua súbita mudança de atitude que nos faz rir, é aquilo que há aí de involuntário na mudança, é a falta de jeito. Uma pedra estaria talvez no caminho. Ele teria sido obrigado a mudar de direção ou desviar-se do obstáculo. Mas, por falta de flexibilidade, por distração ou obstinação do corpo, por um efeito de rigidez ou da velocidade do movimento, seus músculos continuaram a executar o movimento, mesmo quando as circunstâncias exigiam uma outra coisa. É por isso que o homem está caindo, e é disso que riem os transeuntes (BERGSON, 1924, p. 12).



Ao transpor esses aspectos da significação da comicidade para a caracterização do personagem cômico, Bergson afirma que “rimo-nos sempre que uma pessoa nos dê a impressão de ser uma coisa”. Porém, o riso pressupõe uma ressalva: o não envolvimento emocional do espectador. Esse afastamento emocional é viabilizado pelo afastamento da personagem cômica daquilo que é humano através da mecanização. A personagem cômica é, antes de mais nada, um *tipo*, conclui Bergson:

Em certo sentido, poder-se-ia dizer que todo *caráter* é cômico, desde que se entenda por caráter o que há *de já feito* em nossa pessoa, e que está em nós em estado de mecanismo montado, capaz de funcionar automaticamente. Será aquilo pelo que nos repetimos. E será também, por conseguinte, aquilo pelo que outros nos poderão imitar. O personagem cômico é um *tipo*. Inversamente, a semelhança a um tipo tem qualquer coisa de cômico (BERGSON, 1924, p. 65).

Esse caráter de *tipo* das personagens cômicas concebidas graficamente manifesta-se exatamente através da caricatura; porém, aqui estamos falando de um estilo caricatural que visa o riso. A caricatura, na condição de representação gráfica de traços marcantes que permitem fácil reconhecimento, é dotada dessa inelasticidade mencionada por Bergson. Seu efeito primeiro é o de produzir um automatismo da identificação, transformando a expressividade do representado em algo mecânico. O que torna a caricatura cômica é sua fixidez, é a redução da expressão humana a poucos traços que dão conta de uma personalidade. Esses poucos traços, no entanto, sintetizam aquilo que caracteriza a personagem. No caso da personagem cômica apresentada nos quadrinhos, além de um tipo caricatural, ela é também um tipo cômico, e esse tipo duplo — por assim dizer — apresenta determinadas características que o distinguem de outros estilos caricaturais.

Pintar caracteres, ou seja, tipos gerais; aí está portanto o objeto da alta comédia. Já dissemos isso muitas vezes. Mas queremos repeti-lo, pois estimamos que essa fórmula seja suficiente para definir a comédia. Não apenas, com efeito, a comédia nos apresenta tipos gerais, mas é a única das artes que, em nossa opinião, visa o geral, de modo que,

assim que nós subscrevemos nela essa tarefa, dizemos aquilo que ela é e aquilo que as restantes artes não podem ser. Para provar que tal é a essência da comédia e que ela se opõe, por isso mesmo, à tragédia, ao drama e às outras formas de arte, seria necessário definir a arte naquilo que ela tem de mais elevado: então, ao descermos pouco a pouco até a poesia cômica, veríamos que ela está posta nos confins da arte e da vida e que ela se recorta, por seu caráter de generalidade, do restante das artes (BERGSON, 1924, p. 65-66).

Dentre aqueles que pensaram mais nuclearmente sobre as relações entre o traço caricatural e suas virtudes narrativas, é certamente o semiólogo Harry Morgan aquele que nos aporta algumas das intuições mais interessantes a esse respeito: em sua perspectiva de análise, são os aspectos do desenho caricatural — em suas dimensões técnica e semiótica — que oferecem aos quadrinhos certos parâmetros básicos para o desenvolvimento de sua narratividade mais própria. Segundo ele, a porta de entrada no universo narrativo se dá através do modo como as personagens são pensadas, através de suas características visuais, sintetizadas por um estilo do traço que muito se aproxima da economia gráfica da caricatura, muito embora cumpram nos quadrinhos funções de reconhecimento bastante próprias.

Se o desenho único da charge se orienta predominantemente pelas regras do gênero do retrato pictórico (e condensação icônica de seus caracteres definidores), no caso dos quadrinhos, é o princípio técnico da “autotopia” que orienta a produção do desenho, no que respeita a definição e a possibilidade de reconhecimento de seus actantes: em se tratando de uma forma visual pautada pela replicação do traço definidor das personagens, nos diferentes segmentos da narrativa em que estes últimos serão encontrados, os caracteres da ação devem ser construídos a partir de uma determinada síntese inicial de seus aspectos mais proeminentes. Destaque-se mais uma vez que essa síntese não pode ser confundida com aquela que caracteriza a economia pictórica do retrato, pois sua finalidade é a de oferecer as condições básicas de legibilidade da trama, no contexto da propagação do desenho, na sequencialidade das tiras. Morgan salienta que, além de uma estratégia narrativa,



há um fator mercadológico que explica esse estilo do traço estabelecido no universo dos quadrinhos. A simplicidade desse traço e a consequente transformação das personagens em tipos serviam à necessidade de um sistema de produção em série que fosse obrigatoriamente rápido e de fácil reprodução: pode-se dizer que essa é uma regra que se sedimenta fundamentalmente na arte dos quadrinhos do século XX.

Todos esses personagens devem ser reduzidos a alguns traços mínimos, de modo a serem compreendidos à primeira vista. Por outro lado, se examinarmos certas tirinhas do século XIX, notaremos que o leitor moderno pode ter problemas em identificá-los, precisamente porque faltam ao herói as características marcantes ou porque de uma imagem para outra há diferenças de caráter. O desenho é muito mais intrincado do que ele é numa tirinha do século XX, mas tal complexidade vem às custas de um sentido mais claro de caracterização (MORGAN, 2009, p. 24).

Em sua reflexão sobre o estilo caricatural, Gombrich recupera algumas passagens do tratado sobre fisiognomonia do desenhista suíço Rudolph Töpffer, reconhecido como um dos precursores dos quadrinhos. Em seu pequeno tratado, Töpffer afirma que o desenho linear (simplificado) é puro simbolismo (convenção) e que o artista que trabalha o estilo abreviatório pode sempre contar com o observador para suplementar aquilo que omitiu. Nesse sentido, as expressões elípticas são lidas como partes da narrativa e representam uma intenção autoral. No caso da personagem gráfica cômica, aquilo que é omitido é o que a personagem não é: tudo o que ela representa e é capaz de desenvolver encontra-se em sua construção. A caricatura cômica em narrativas ficcionais utiliza-se do aspecto fixo do traço caricatural para construir seus tipos. Nesse caso, as expressões elípticas mencionadas por Töpffer seriam aquilo que tornaria essas personagens dinâmicas em sua construção, mas aí estas últimas perderiam o aspecto mecânico que as torna cômicas, segundo a definição de Bergson.

Mas haveria — ainda sobre o tratado de Töpffer — um segundo aspecto definidor do desenho de caráter, em seu aspecto

de construção narrativa. Gombrich destaca a distinção que o artista suíço faz entre os traços permanentes e não permanentes da fisionomia humana, assim como sobre os modos como a representação pictórica pode tirar partido deles. Na medida em que os traços permanentes estariam ligados à comunicação instantânea do caráter, enquanto os não permanentes se conectariam à compreensão das emoções vividas pelos sujeitos, podemos especular sobre como o estilo abreviado da caricatura também implicaria uma valorização da expressividade constitutiva dos aspectos não permanentes da fisionomia: aquilo a que Töpffer visava era — segundo Gombrich — uma definição das chaves iconográficas mínimas da expressividade fisionômica humana.

O mais surpreendente com relação a essas chaves da expressão é, sem dúvida, que elas transformam quase toda forma na semelhança do ser vivo. É só descobrir a expressão no olho fixo ou na boca aberta de uma forma inanimada, e aquilo que se poderia chamar de “lei de Töpffer” entra em ação — a forma não será classificada apenas como uma faca, mas vai adquirir caráter e expressão, vai ser dotada de vida, de uma presença. Se é que existe uma hierarquia de chaves às quais reagimos instintivamente, a expressão é um trunfo em relação à luz (GOMBRICH, 1995, p. 363).

Esse aspecto da economia plástica do desenho de humor, ressaltado por Gombrich em sua análise das chaves expressivas de Töpffer, reverbera um outro fator da abreviatura do traço na arte dos quadrinhos, destacada por Morgan: a saber, a “rapidez da execução” do desenho caricato. Se a “autotipia”, de que tratamos mais acima, se define como a variável mais técnica desse gênero do desenho, a rapidez caracteriza um aspecto mais semiótico dessa iconografia. Sob tal ângulo de observação, poderíamos dizer que as personagens cômicas gráficas são exploradas a partir da fixação de um traço variável da expressão, que resultará num modelo da caracterização que favorece nossas estruturas de reação à expressividade fisionômica, ao mesmo tempo que gera as figuras mais próximas do caráter mecânico e autotípico da significação cômica, como a concebe Bergson.



Tal caracterização coincide com a que Umberto Eco identifica num primeiro momento histórico do traço caricatural, que antecede a chamada caricatura moderna. Na sua *Storia della bruttezza*, Eco enfatiza que esse momento é geralmente representado pelos retratos grotescos de Leonardo da Vinci, que diferem da caricatura moderna por construírem tipos “inventados”, em vez de criar tipos a partir de expoentes da sociedade vigente. Segundo Eco, representações desse tipo antecederiam inclusive o trabalho de Leonardo, com a construção de tipos de caráter deformado e engessado, tais como “o diabo”, “o ladrão” etc.

Já a caricatura moderna, afirma o autor, nasce polêmica, com o caráter de crítica social a figuras de poder. Esse estilo caricatural caracteriza-se pela exageração deformadora (de um traço físico ou psicológico do indivíduo), cujo objetivo é depreciar o representado. A construção tipificada característica do momento anterior coincide com a caracterização das personagens cômicas gráficas no que tange ao engessamento do caráter, à redução a uma única expressão. Um aspecto importante de suas relações com um certo discurso moral é o de que, podendo manifestar um sentido de comicidade ou de sátira social, elas nem sempre são inspiradas pelo propósito da ridicularização de seus motivos.

Existem certamente caricaturas voltadas para humilhar e tornar odioso o próprio alvo [...]. Contudo, no mais das vezes, a caricatura pretende também, ao enfatizar algumas características do sujeito, alcançar um conhecimento mais profundo de seu caráter. E também não pretende sempre denunciar uma “feiúra” interior, podendo trazer à luz características físicas e intelectuais ou comportamentos que tornam o caricaturado amável e simpático. Assim, enquanto as caricaturas ferozes de Daumier e Grosz denunciam a baixa moral de certos personagens e tipos de seu tempo, as caricaturas de pensadores e artistas realizadas por Tullio Pericoli são verdadeiros retratos de grande penetração psicológica que muitas vezes atingem a celebração (ECO, 2007, p. 152).

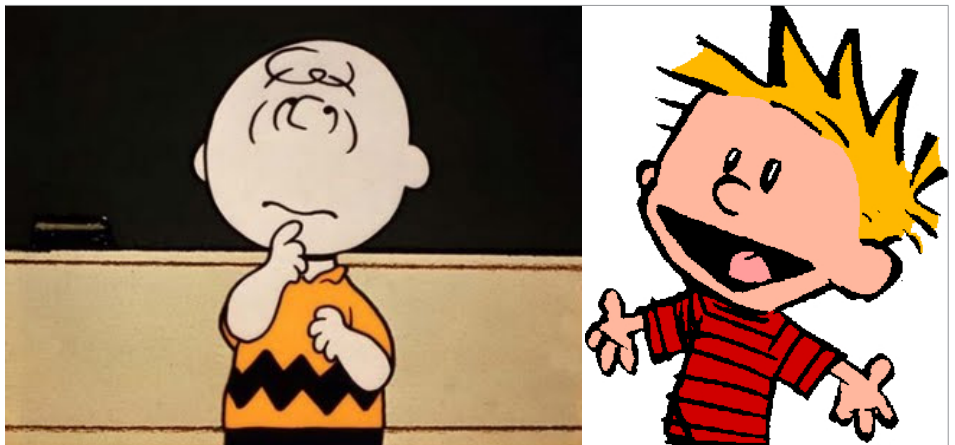
Se pensarmos em duas personagens bastante populares do universo das *comic strips*, veremos o quão significativa é essa construção mais positiva de um traço caricatural. Charlie Brown (de *Peanuts*,

de Charles Schulz) e Calvin (de *Calvin and Hobbes*, de Bill Waterson) são dois garotos que têm mais ou menos a mesma idade (não mais que sete anos), mas que são representados de modo bastante distinto, devido às exigências do contexto narrativo de cada um. Podemos examinar, em cada um deles, como o estilo abreviado do desenho serve ao propósito de definir os caracteres comportamentais mais salientes das personagens, mas também é usado para favorecer a inscrição de ambos a seus respectivos contextos dramáticos de interação física ou verbal (e o fato de que seus efeitos são quase que invariavelmente associados à graça cômica, à produção do riso).

Enquanto Charlie Brown é um garoto melancólico e que se sente fracassado em tudo o que faz (manifestando uma paleta algo restrita de expressões fisionômicas no decorrer de suas “aventuras”), Calvin é, por sua vez, um garoto sarcástico, encrenqueiro e dinâmico (o que acarreta um quadro mais variável de sua apresentação fisionômica). Olhando para Calvin, podemos perceber seu dinamismo através de sua expressão permanentemente vivaz, de seu cabelo espetado e de seus olhos arregalados. Já Charlie Brown possui uma expressão reticente, pouco inspirada, e seus cabelos são tão ralos que ele parece ser calvo, apesar de ser uma criança. Toda a sua construção nos leva a crer que estamos diante de um senhor melancólico, apesar de se tratar apenas de um menino (Figuras 3 e 4).

Figura 3: Charlie Brown
– Charles Schulz [19–?]

Figura 4: Calvin
– Bill Waterson [19–?]





O que torna ambas as personagens cômicas é a condição estática tanto do caráter de Charlie Brown como do de Calvin. Haja o que houver, eles não deixarão de ser quem são: o primeiro, um garoto de alma velha, um eterno perdedor; já o segundo, um garoto encrenqueiro que vive num mundo fantasioso. Essa fixidez na construção da personagem cômica é explicada por Bergson num comparativo com a personagem dramática:

Para distinguir-se dele [o drama], para nos impedir de tomar a sério a ação séria, para nos predispor a rir, ela [a comédia] se vale de um meio cuja fórmula enuncio assim: *em vez de concentrar nossa atenção sobre os atos, ela a dirige sobretudo para os gestos*. Entendo aqui por *gestos* as atitudes, os movimentos e mesmo o discurso pelos quais um estado de alma se manifesta sem objetivo, sem proveito, pelo efeito apenas de certa espécie de arrumação interior. O gesto assim definido difere profundamente da ação. A ação é intencional, ou pelo menos consciente; o gesto escapa, é automático. Na ação, a pessoa empenha-se toda; no gesto, uma parte isolada da pessoa se exprime, à revelia da personalidade total ou pelo menos destacada dela (BERGSON, 1924, p. 63).

A personagem cômica em *comic strips* está, portanto, restrita a um número reduzido de chaves de expressão e de contextos de ações que, de algum modo, se encontram preparados no modo de sua construção gráfica, na economia iconológica mais própria da caricatura. Essa construção já enfatiza aquilo que Bergson denomina de *gesto* e predefine suas possibilidades narrativas: há, portanto, um tipo de economia narrativa em tiras cômicas que consiste na construção de um universo de expectativa sobre possíveis piadas a partir da seleção de personagens que compõem a tira. Tal aspecto oferece um diferencial à aplicação da função de leitura que um sistema dos quadrinhos, como aquele proposto por Thierry Groensteen (1999), estipula para os elementos gerais da quadrinização, na sua aplicação mais restrita às tiras cômicas.

Acreditamos que, além disso, a construção gráfico-narrativa das personagens cômicas em *comic strips*, num quadro mais amplo, dá indicações sobre o estilo de humor predominante nas obras, do ponto de vista das situações e dos esquemas narrativos

predominantes nessas histórias. Para entender a relação entre esses aspectos, tornar-se-ia necessário integrar o estudo da caricatura (e as funções de dinamização que ela preenche) à estrutura textual da piada, assim como ao modo pelo qual ela se adéqua ao dispositivo espaço-tópico da tira — disso tudo resultando o papel-chave nas etapas da serialização das *comic strips*. Esse, entretanto, é assunto para outra oportunidade.



Referências

BERGSON, H. *Le rire: essai sur la signification du comique*. Paris: Alcan, 1924.

ECO, U. *História da feiúra*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio: Record, 2007.

GOMBRICH, E. H. *Arte e ilusão*. Tradução de Raul de Sá Barbosa. São Paulo: Martins Fontes: 1995.

_____. *The image and the eye*. London: Phaidon, 1982.

GROENSTEEN, T. *Système de la bande dessinée*. Paris: PUF, 1999.

GUBERN, R. “La narration iconique au moyen des images fixes”. *Degrés*, 59, p. b1-b30, 1989.

MOLITERNI, C. “Technique narrative”. In: COUPERIE, P. (Org.). *Bande dessinée et figuration narrative*. Paris: Musée des Arts Décoratifs: Palais du Louvre, 1967.

MORGAN, H. “Graphic shorthand: from caricature to narratology in twentieth century’s bande dessinée and comics”. *European Comic Art*, v. 2, n. 1, p. 21-28, 2009.

WÖLFFLIN, H. *Conceitos fundamentais da história da arte*. Tradução de João Azenha Jr. São Paulo: Martins Fontes, 1996.



Política da imagem na era da convocação¹

//////////////////// *José Luiz Aidar Prado*²

1. Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Cultura das Mídias do XXI Encontro da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, ocorrido na Universidade Federal de Juiz de Fora, em junho de 2012.

2. Doutor em comunicação pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo e bacharel em filosofia pela Universidade de São Paulo. É professor do Programa de Estudos Pós-graduados em Comunicação e Semiótica da PUC-SP. Coordena o Grupo de Pesquisas em Mídia Impressa na PUC-SP. E-mail: aidarprado@gmail.com

**Resumo**

Criticar os dispositivos biopolíticos convocadores das sociedades de controle não significa cair num determinismo apocalíptico. A partir de Didi-Huberman e Rancière, pensaremos, na trilha benjaminiana, o conceito de imagem dialética, a fim de evitar o caminho da denúncia da imagem como idolatria ou do espectador como passivo. Trata-se de pensar uma política crítica da imagem.

Palavras-chave

imagem dialética, dispositivo mediático, regimes de visibilidade, política da imagem

Abstract

To criticize biopolitical devices that convoke control societies does not mean to fall into apocalyptic determinism. From Didi-Huberman and Rancière, on the Benjamin's trail, this paper will analyze the concept of the dialectical image, in order to avoid the denunciation of image as idolatry or to avoid the frame that considers the viewer as a passive person. This is a critical political thinking of the image.

Keywords

dialectical image, media device, visibility regimes, image policy

Dispositivos biopolíticos

Há uma tensão importante a considerar na cultura midiática de convocação (PRADO, 2010), no começo do século XXI, entre o poder sobre a vida e o poder da vida. Como diz Pelbart o poder da vida é a “potência política da vida, na medida em que ela faz variar suas formas e reinventa suas coordenadas de enunciação” (2003, p. 13). Até o século 16 vigorou o poder soberano, que tinha direito sobre a vida e sobre a morte dos súditos. Como diz Foucault (1999), ele podia causar a morte ou deixar viver. A partir dos séculos XVII e XVIII, surgiu um novo tipo de poder — com técnicas cada vez mais específicas, centradas no corpo individual —, que Foucault chamou de poder disciplinar, cuja função não é mais a de matar, mas a de investir sobre a vida. A partir da segunda metade do século XIX, surgiu outro tipo de poder, que integrou as tecnologias disciplinares e que se dirigiu não mais ao corpo individual, mas ao homem vivo em sua multiplicidade, em sua massa, na medida em que esta última se vê “afetada por processos de conjunto que são próprios da vida, que são processos como o nascimento, a morte, a produção, a doença, etc.” (FOUCAULT, 1999, p. 289). A partir daí, o poder se dirigiu ao homem-espécie. Com a era dos biopoderes dá-se, portanto, a passagem do poder soberano sobre a vida e sobre a morte para o investimento na vida, a partir das regulações sobre o corpo individual e, posteriormente, sobre o corpo populacional.

Os aparelhos de comunicação (os *media*) entram nessa história do nascimento da biopolítica num momento posterior — principalmente após a Segunda Guerra Mundial —, que Deleuze



sugeriu chamar de “sociedade de controle”: um termo impreciso, na medida em que desde a era das tecnologias disciplinares havia controle. Chamaremos esse período, em que vige tal sociedade, de “era das convocações”, cujo momento inicial Debord nomeou “sociedade do espetáculo” (PRADO, 2010). Nessa fase ocorre, como diz Deleuze (1992, p. 220), a “crise generalizada de todos os meios de confinamento”, da prisão e da fábrica, da escola e da família. “Trata-se apenas de gerir sua agonia e ocupar as pessoas, até a instalação das novas forças que se anunciam. São novas formas de controle ao ar livre”, que substituem as antigas disciplinas “que operavam na duração de um sistema fechado”. Para Deleuze (1992, p. 221), os confinamentos das sociedades disciplinares são moldes, enquanto “os controles são uma modulação, como uma moldagem autodeformante que mudasse continuamente, a cada instante, ou como uma peneira cujas malhas mudassem de um ponto a outro”. O sentido do emprego e da empregabilidade se altera na passagem da fábrica (disciplinar) para a empresa (controle), pois a vivência nesta última não é mais aquela do modelo da linha da fábrica fordista, em que o trabalhador permanecia décadas construindo uma narrativa de vida sediada no trabalho. Agora, a empresa é o palco de um jogo em que os microempreendedores constroem seus pequenos cenários produtivos e se autoconstroem, ao mesmo tempo que fazem a empresa crescer.

De outro lado, a escola é hoje apenas parte da constante autoformação das pessoas. Cada um se autoconstrói sem parar, passando, quando necessário for, pelos espaços de relativo confinamento, de disciplinas inseridas em um sistema mais amplo, em que discursos modalizadores oferecem sem cessar formas de automelhoria de indivíduos, de empresas, de famílias. As modalizações são moduladoras nesse sentido deleuziano. O dinheiro, nesse processo, passou do ouro para a moeda flexível: “a velha toupeira monetária é o animal dos meios de confinamento, mas a serpente é o das sociedades de controle” (DELEUZE, 1992, p. 222). O surfe, sugere Deleuze, é a figura do esporte que melhor representa essa constante modulação das sociedades de controle: o corpo tem de ser plástico, veloz, constituindo com a onda uma máquina de expressão, para criar uma imagem de

beleza de integração entre a energia variável do mar-natureza e a energia criadora de movimentos de sustentação da linguagem humana. É por isso que a televisão tem verdadeiro êxtase ao reproduzir as imagens de surfistas.

Na sociedade de controle, a biopolítica penetra nos dispositivos midiáticos não mais a partir de um “supereu” repressor, mas de um “supereu” que incita ao gozo (SAFATLE, 2005, p. 119). Os enunciadores midiáticos fornecem receituários modalizadores para cada qual ter sucesso, ser feliz, gozar ao máximo. O mais valor hoje não é somente mais valor de trabalho, mas de gozo. E, como diz Pelbart, hoje mudou a relação entre capital e subjetividade: “consumimos mais do que bens, formas de vida” (PELBART, 2003). A captura dessa energia das formas de vida até nos rincões mais longínquos da periferia é eficaz: os tecnólogos de discursos extraem os sentidos, transformam-nos e injetam-nos em novos programas de superprodução semiótica, para criar mais valor-signo. Essa injeção é a conexão com o “mundo em rede” do capital-cultura, pois há muitas décadas a cultura deixou de ser o reduto de revolta contra o capitalismo.

Entretanto, como diz Pelbart (2003, p. 21), “não deveríamos deixar-nos embalar por um determinismo tão apocalíptico quanto complacente”. Sua proposta é benjaminiana: escovar o presente a contrapelo, para “examinar as novas possibilidades de reversão vital que se anunciam nesse contexto” (PELBART, 2003, p. 21). É a linha que seguiremos doravante neste texto. Tudo o que é expropriado das redes, bem como os movimentos sociais contra-hegemônicos e as muito diversas formas de vida, não são “massa inerte e passiva à mercê do capital, mas um conjunto vivo de estratégias” (PELBART, 2003, p. 21). Ou seja, na linha foucaultiana, todo poder cria sua própria resistência. Se examinamos, por um lado, os dispositivos biopolíticos, em particular os midiáticos, em seu poder de captura das formas de vida e de produção de receitas modalizadoras e mapas cognitivos do sucesso e da felicidade ao modo do capitalismo globalizado, temos também, por outro, de considerar os movimentos de resistência ou alternativos, que criam outros caminhos.



Dispositivos de captura

Agamben parte do conceito de dispositivo de Foucault e o generaliza: dispositivo é a rede de práticas, saberes, instituições e regulamentos linguísticos, jurídicos, técnicos e militares que visam realizar “uma pura atividade de governo”, ou seja, “gerir, governar, controlar e orientar”, produzindo o seu sujeito (AGAMBEN, 2009, p. 39), ou, como diria Laclau (LACLAU; MOUFFE, 1985, p. 115), posições de sujeito. Para Agamben (2009, p. 141), há um movimento constante, por parte dos dispositivos, no sentido de capturar os seres viventes: “Chama-se sujeito o que resulta da relação entre os viventes e os dispositivos”. Entre as principais práticas dos dispositivos está, como dissemos, a ação de modalizar os enunciatórios, oferecendo-lhes pacotes biopolíticos em direção ao sucesso. A proximidade a esse sucesso distingue os consumidores entre os que contam e os que não contam, entre os visíveis e os invisíveis, estabelecendo linhas abissais, para lembrar Boaventura Santos (2010), Jessé Souza (2006) e Prado (2011a e 2011b). A estratégia para enfrentar os dispositivos é a *profanação*: “liberar o que foi capturado e separado por meio dos dispositivos e restituí-lo a um possível uso comum” (AGAMBEN, 2009, p. 44). O capitalismo é homólogo à religião, na concepção benjaminiana, na medida em que separa coisas, pessoas etc. para uma outra esfera — a do consumo —, e, aí postas, elas não podem ser usadas, apenas consumidas. Na religião, “a profanação é o contradispositivo que restitui ao uso comum aquilo que o sacrifício tinha separado e dividido” (AGAMBEN, 2009, p. 44).

Neste mundo da convocação para a visibilidade, para a sensação, a pergunta de Jacques Rancière — “o que faz uma imagem intolerável?” — é de suma importância. Quando Toscani fez em 2007 a imagem de uma jovem anoréxica nua, tratou-se de denúncia? Seria tolerável exibir essa imagem? “A imagem é declarada inapta para a crítica da realidade porque ela pertence ao mesmo regime de visibilidade dessa mesma realidade, a qual exhibe alternadamente a sua face de aparência brilhante e o seu reverso de verdade sórdida, compondo a duas coisas um único espetáculo” (RANCIÈRE, 2010, p. 126).

A colagem de imagens que produzem choque deixou de funcionar como protesto político. “Teria, pois, deixado de haver

uma intolerável realidade que a imagem pudesse opor ao prestígio das aparências, tendo passado a existir apenas um mesmo fluxo de imagens, um único regime de exibição universal, e seria este regime que constituiria hoje o intolerável” (RANCIÈRE, 2010, p. 127).

Por que ocorreu essa “reviravolta”? Não se trata, diz Rancière (2010, p. 127), do “desencantamento de um tempo que já não acreditasse nem nos meios de atestar uma realidade nem na necessidade de combater a injustiça”. O que ocorre é uma *duplicidade* já presente no *uso militante* da imagem intolerável: “não há razão particular que faça com que os que a vêem se tornem conscientes da realidade” (RANCIÈRE, 2010, p. 127). A imagem teria um efeito político somente se o espectador se sentisse “já culpado por olhar para a imagem que deve provocar o sentimento de sua culpabilidade” (2010, p. 128). O problema é que “o simples fato de olhar para as imagens que denunciam a realidade de um sistema surge já como uma cumplicidade no interior desse sistema” (2010, p. 128). Não basta, portanto, a fim de que o espectador se politize, isto é, saiba diferenciar as imagens alienadas, oferecer-lhe imagens intoleráveis e colocá-lo ao nosso lado na denúncia do espetáculo: “se qualquer imagem mostra simplesmente a vida invertida, tornada passiva”, bastaria voltar a inverter essa imagem “para libertar o poder ativo que ela desviou” (2010, p. 130). Como diz Žižek (1996, p. 13), a ideologia não pode mais ser pensada como “falsa consciência”.

Não basta construir imagens ativas de corpos em busca do desejo deleuziano, porque o mercado também constrói imagens nesse registro, com um simulacro de liberdade e de atividade a partir do mundo do consumo. Que isso nos leve à conclusão de que todas as imagens são más, à culpabilidade do espectador, de nada adianta para a crítica do sistema:

a demonstração da sua culpabilidade importa mais ao acusador do que a sua conversão à ação. É aqui que a voz que formula a ilusão e a culpabilidade ganha toda a sua importância. [...] Essa voz diz-nos que a única resposta face a este mal é a atividade. Mas diz-nos igualmente que nós, que olhamos as imagens que ela comenta, nós nunca agiremos, que permaneceremos espectadores de uma vida



passada dentro da imagem. A virtude da atividade, oposta ao mal da imagem, é então absorvida pela autoridade da voz soberana (RANCIÈRE, 2010, p. 131).

Assim, as imagens das câmaras de gás poderiam ser entendidas como “demasiado reais”, o que as tornaria intoleráveis. Mas seria possível o argumento inverso, a de que são intoleráveis porque mentem, porque não representam a realidade dos campos: o real nunca é solúvel no visível. Este último foi o argumento de Wajcman ao criticar o ensaio de Didi-Huberman que abria a exposição *Memórias dos campos* em Paris, em que havia “quatro pequenas fotografias feitas a partir de uma câmara de gás de Auschwitz por um membro dos Sonderkommandos. Essas fotografias mostravam um pequeno grupo de mulheres nuas a serem conduzidas para a câmara de gás e incineração dos cadáveres ao ar livre” (RANCIÈRE, 2010, p. 132).

Rancière (2010, p. 134) critica essa posição de Wajcman, na medida em que ela só seria razoável se

tivesse em vista apenas contestar que as quatro fotografias tivessem a capacidade de representar a totalidade do processo de extermínio dos judeus, o seu significado e a sua ressonância. Mas essas fotografias, nas condições em que foram captadas, não tinham evidentemente tal pretensão e o argumento visa de fato algo de inteiramente diferente: instaurar uma oposição radical entre duas espécies de representação, a imagem visível e o relato por intermédio da palavra, e duas espécies de certificação, a prova e o testemunho.

Como distinguir, pergunta Rancière, a virtude do testemunho da indignidade da prova? A palavra, por não dizer tudo, tem uma virtude negativa ao se opor à suficiência atribuída à imagem, “ao caráter enganador dessa suficiência” (RANCIÈRE, 2010, p. 135). Para Wajcman, a verdadeira testemunha é a que não quer testemunhar. A palavra da testemunha é sacralizada por três razões negativas: “primeiro, porque é o oposto da imagem, que é idolatria; depois, porque é a palavra do homem incapaz de falar; finalmente, porque é a palavra do homem obrigado à palavra por uma palavra mais poderosa que a sua” (RANCIÈRE, 2010, p. 137) (aqui a voz poderosa é a de Lanzmann, no filme *Shoah*, que incita o depoente, que chora diante das imagens, a continuar falando).

A voz que incita o outro a continuar tem, porém, um poder que deve se exprimir em imagens, pois “o que serve de testemunho é a emoção estampada em imagens” (RANCIÈRE, 2010, p. 137). Assim,

o argumento do irrepresentável envolve-se num jogo duplo. Por um lado, opõe a voz da testemunha à mentira da imagem. Mas quando a voz se suspende, é a imagem do rosto em sofrimento que se torna a evidência sensível daquilo que os olhos da testemunha viram, a imagem visível do horror do extermínio (RANCIÈRE, 2010, p. 138).

Assim, é preciso cuidado diante desse jogo de palavra e imagem, o que leva Rancière a criticar o simplismo das ideias de representação e de imagem “sobre as quais a dita oposição se apoia”:

A representação não é o ato de produzir uma forma visível, é sim o ato de dar um equivalente, coisa que a palavra tanto faz quanto a fotografia. A imagem não é o duplo de uma coisa. É um jogo complexo de relações entre o visível e o invisível, entre o visível e a palavra, entre o dito e o não dito. Não é a simples reprodução do que surgiu na frente do fotógrafo ou do cineasta. É sempre uma alteração que ocorre numa cadeia de imagens que por seu turno a altera também. E a voz não é a manifestação do invisível, por oposição à forma visível da imagem. Ela própria é captada no decurso do processo de construção da imagem. É a voz de um corpo que transforma um acontecimento sensível num outro, esforçando-se por nos fazer “ver” o que esse corpo viu, por nos fazer ver o que ele nos diz (RANCIÈRE, 2010, p. 139).

As lágrimas do barbeiro entrevistado no filme *Shoah* indicam sua emoção, mas são produto do dispositivo do cineasta: “a partir do momento que este filma essas lágrimas e liga esse plano com outros planos, elas já não podem ser a presença nua do acontecimento recordado” (RANCIÈRE, 2010, p. 139). Passam a pertencer a um “processo de figuração”, que envolve deslocamento e condensação: “estão ali no lugar das palavras que elas próprias estavam no lugar da representação visual do acontecimento” (RANCIÈRE, 2010, p. 140). Tornam-se elementos de um dispositivo que busca dar “uma equivalência figurativa do que aconteceu na câmara de gás”:



Uma equivalência figurativa é um sistema de relações entre semelhança e dessemelhança que põe em jogo várias espécies de intolerável. As lágrimas do barbeiro ligam o intolerável daquilo que ele viu noutra tempo com o intolerável daquilo que lhe exigem que diga no presente. Mas sabemos que vários foram os críticos que julgaram intolerável o próprio dispositivo que exerce constrangimento sobre essa palavra, que provoca esse sofrimento e dela oferece uma imagem a espectadores susceptíveis de a olharem como olham a reportagem de uma catástrofe na televisão ou os episódios de uma série de ficção sentimental (RANCIÈRE, 2010, p. 140).

O que quer Rancière? Sair da crítica do espetáculo que trata a imagem a partir da denúncia do embuste das aparências e da passividade do espectador. Para ele, se quisermos construir uma crítica da imagem para além da identificação da imagem com a idolatria, com a ignorância e com a passividade, é preciso partir de outra posição. O que ele propõe? Que não aceitemos a visão da crítica tradicional, que considera que o sistema midiático “nos submerge sob uma torrente de imagens [...], tornando-nos insensíveis à realidade banalizada dos horrores” (RANCIÈRE, 2010, p. 141). O problema das imagens não é sua profusão, “que invade sem remédio o olhar fascinado e o cérebro amolecido da multidão dos consumidores democráticos de mercadorias e de imagens” (RANCIÈRE, 2010, p. 142). Para Rancière (2010, p. 142), essa visão parece crítica, mas não é: “encontra-se em perfeito acordo com o funcionamento do sistema”. Os *media* reduzem as imagens dos horrores, eliminam o excesso, e o que vemos nas telas são os rostos

dos governantes, dos especialistas e dos jornalistas que comentam as imagens, que dizem o que elas nos mostram e o que sobre elas devemos pensar. Se o horror se banalizou, não é porque dele vejamos demasiadas imagens. Não vemos na tela demasiados corpos em sofrimento. Mas vemos, sim, demasiados corpos sem nome, demasiados corpos incapazes de nos devolver o olhar que lhes dirigimos, corpos que são objeto de palavra sem terem eles mesmos direito à palavra. O sistema da informação não funciona pelo excesso de imagens, funciona selecionando os seres falantes e

raciocinantes capazes de “desencriptar” o fluxo de informação que diz respeito às multidões anônimas. A política própria dessas imagens consiste em ensinar-nos que não é qualquer um que é capaz de ver e de falar (RANCIÈRE, 2010, p. 142-143).

Em nossos termos, as convocações biopolíticas dos enunciadores midiáticos chamam os espectadores e os leitores para ensinar a eles como viver, como ter sucesso, como ser sempre jovem, como, inclusive, nessa direção de recepção, consumir as imagens, o que ver nelas, enfim, como ler os signos. As figuras das imagens são em geral sem voz, sem nome e, como o Sandro do ônibus 174 em *Veja* (PRADO, 2002), “sem história”. Contra esse uso da imagem, Rancière propõe transformar a lógica dominante, “que faz do visual o quinhão das multidões e do verbal o privilégio de alguns” (RANCIÈRE, 2010, p. 143). As palavras

não estão em vez das imagens. São imagens, ou seja, são formas de redistribuição dos elementos da representação. São figuras que substituem uma imagem por outra, formas visuais por palavras ou palavras por formas visuais. Estas figuras redistribuem simultaneamente as relações entre o único e o múltiplo, entre o pequeno número e o grande número. É nisto que elas são políticas, supondo que a política consiste antes de mais em mudar os lugares e o cálculo dos corpos (RANCIÈRE, 2010, p. 143).

Em outra obra, Rancière desenvolveu esse conceito de política. O que se costuma entender por política é, para ele, a polícia, ou seja:

uma ordem dos corpos que define a divisão dos modos do fazer, os modos de ser e os modos de dizer, que faz com que tais corpos sejam designados por seu nome para tal lugar e tal tarefa; é uma ordem do visível e do dizível que faz com que essa atividade seja visível e outra não o seja, que essa palavra seja entendida como discurso e outra como ruído (RANCIÈRE, 1996, p. 42).

Política para ele é outra coisa, antagônica à atividade da polícia, pois ela

rompe a configuração sensível na qual se definem as parcelas e as partes ou sua ausência a partir de um



pressuposto que por definição não tem cabimento ali: a de uma parcela dos sem-parcela. Essa ruptura se manifesta por uma série de atos que reconfiguram o espaço onde as partes, as parcelas e as ausências de parcelas se definiam. A atividade política é a que desloca um corpo do lugar que lhe era designado ou muda a destinação de um lugar; ela faz ver o que não cabia ser visto, faz ouvir como discurso o que só era ouvido como barulho (RANCIÈRE, 1996, p. 42).

A polícia está do lado do dispositivo, de sua regulação e de seus modos de funcionamento de captura dos corpos, enquanto a política é atividade profanadora, que retira do uso comum aquilo que estava separado pelo dispositivo e muda as configurações de distribuição do sensível. Um exemplo de instalação artística que constrói essa política, dado por Rancière, é *Os olhos de Gutete Emerita*, de Alfredo Jaar, sobre o massacre de Ruanda, em que tudo se dava ao redor de uma fotografia dos olhos de uma mulher que assistiu ao massacre da família. Essa política é metonímica, ao colocar a parte pelo todo: “dois olhos ao invés de um milhão de corpos massacrados” (RANCIÈRE, 2010, p. 144).

A metonímia que põe o olhar desta mulher no lugar do espetáculo de horror instabiliza igualmente o cálculo do individual e do múltiplo. É por isso que, antes de ver os olhos de Gutete Emerita numa caixa de luz, o espectador devia por começar a ler um texto que surgia na mesma moldura e que contava a história daqueles olhos, a história daquela mulher e da sua família (RANCIÈRE, 2010, p. 144).

Essa política desloca, segundo Rancière (2010, p. 144), a questão do intolerável:

o problema não é saber se se deve ou não mostrar os horrores sofridos pelas vítimas desta ou daquela violência. Diz antes respeito à construção da vítima como elemento de uma certa distribuição do visível. Uma imagem nunca está sozinha. Pertence a um dispositivo de visibilidade que regula o estatuto dos corpos representados e o tipo de atenção que é provocado por este ou aquele dispositivo.

A questão a encarar na política da imagem e da palavra, ou, de modo mais amplo, na política dos textos sincréticos, tão necessária hoje, é como lidar com o dispositivo de visibilidade, como alterar os termos, as posições, a relação entre palavra e imagem, entre arquivo e testemunho, entre parte e todo, entre voz e ruído:

Aquilo a que se chama imagem é um elemento dentro de um dispositivo que cria um certo sentido de realidade, um certo senso comum. Um “senso comum” é antes de mais uma comunidade de dados sensíveis: coisas cuja visibilidade supostamente é partilhada por todos, modos de percepção dessas coisas e significações igualmente partilháveis que lhes são conferidas. É depois a forma de estar em comum que liga entre si indivíduos ou grupos na base dessa comunidade primeira entre as palavras e as coisas. O sistema da informação é um “senso comum” desse gênero: um dispositivo espaço-temporal no seio do qual palavras e formas visíveis estão reunidas em dados comuns, em maneiras comuns de perceber, de ser afetado e de atribuir sentido. O problema não é opor a realidade a suas aparências. É, sim, construir outras realidades, outras formas de senso comum, ou seja, outros dispositivos espaço-temporais, outras comunidades das palavras e das coisas, das formas e das significações (RANCIÈRE, 2010, p. 144).

Essa forma de reconfigurar o dispositivo ou, para lembrar Agamben (2007), de profaná-lo, abrindo-o para o uso, ou para novos usos, também nos faz relembrar da imagem dialética de Benjamin, de que fala Didi-Huberman (1998). A busca pela imagem crítica visa transformar o modo pelo qual nos engajamos no mundo do consumo. Esse exame nos interessa na medida em que neste texto buscamos pensar não só as convocações midiáticas mas também as resistências a elas e o lugar que tais resistências podem e devem ocupar em nossas teorias sobre as comunicações contemporâneas.

Para Didi-Huberman o que vemos só vale pelo que nos olha. Se olhamos um cubo da arte minimalista, negro, com cerca de 1,6 metro de lado, podemos, diante do que está à nossa frente, ter duas atitudes: primeiro, só vemos o inelutável volume do corpo, ou seja, sua forma única de ocupar o espaço, como se no objeto nada nos olhasse. O objeto, nessa visão tautológica, só aparece pelo que se



vê, na pura materialidade de suas arestas, sólido como o edifício de Drummond. Entretanto, haveria outro modo de ver o cubo, considerando o que dele nos olha. Haverá dentro do cubo um vazio? Poderíamos sentir medo se o cubo nos lembrasse um túmulo? Nesse caso, o cubo abrigaria um vazio interno, em que caberia um corpo. De lá, o que nos olha? Como diz Didi-Huberman, “cada coisa a ver torna-se inelutável quando uma perda a suporta, e desse ponto nos olha, nos concerne, nos persegue” (1998, p. 31). Algo, portanto, surge do plano óptico, vindo de um fundo, pondo em jogo um movimento entre superfície e fundo, “do fluxo e do refluxo, do avanço e do recuo, do aparecimento e do desaparecimento” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 33).

Tal seria, portanto, a modalidade do visível quando sua instância se faz inelutável: um trabalho do sintoma no qual o que vemos é suportado por (e remetido a) uma obra de perda. Um trabalho do sintoma que atinge o visível em geral e nosso corpo vidente em particular. Inelutável como uma doença. Inelutável como um fechamento definitivo de nossas pálpebras (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 34).

Essa experiência sintomática, ligada à perda, implica sentir que algo nos escapa: aí, “ver é perder” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 34). Ao vivê-la, para além da pura tautologia, coloca-se a possibilidade de querer denegá-la, indo além, por meio da crença. Por que a denegaríamos? Simplesmente porque

o túmulo, quando o vejo, me olha até o âmago. Diante da tumba, eu mesmo tombo, caio na angústia, esse modo fundamental do sentimento de toda situação, revelação privilegiada do ser-aí. É a angústia de olhar o fundo — o lugar — do que me olha, a angústia de ser lançado à questão de saber o que vem a ser meu próprio corpo, entre sua capacidade de fazer volume e sua capacidade de se oferecer ao vazio, de se abrir (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 38).

Trata-se aí da negatividade do “ser-aí”, como em Agamben, quando ele tematiza o Aberto (2006). Como vimos, se nos colocamos como seres tautológicos, que só enxergam as arestas e suas medidas no volume do cubo, permanecendo “aquém da cisão aberta pelo

que nos olha no que vemos”, nossa saída diante da cisão que nos divide seria ater-nos ao que é visto, “acreditando que todo o resto não nos olharia. É decidir, diante de um tûmulo, permanecer em seu volume enquanto tal, o volume visível e postular o resto como inexistente, rejeitar o resto ao domínio de uma invisibilidade sem nome” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 38).

Segundo Didi-Huberman, o homem da tautologia faz uma série de embargos aos poderes inquietantes da cisão,

para recusar as latências do objeto, sua temporalidade, a metamorfose no objeto, o trabalho da memória — ou da obsessão — no olhar. Terá feito tudo para recusar a aura do objeto, ao ostentar um modo de indiferença quanto ao que está justamente escondido. Como resultado dessa indiferença aparece o cinismo: o que vejo é o que vejo, e o resto não me importa (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 39).

Há outra saída diante da cisão, para denegá-la — caracterizando um polo oposto ao do homem da tautologia —, que é a crença, ou seja, o ultrapassamento, o movimento para “além da cisão aberta pelo que nos olha no que vemos”, tentando superar imaginariamente tanto o que vemos quanto o que nos olha.

Para nós que discutimos os regimes de visibilidade dos *media*, construídos em torno dos contratos de comunicação voltados a modalizar formas de ser e de fazer o corpo e com o corpo, sustentando-se em valores simbólicos ligados ao mundo do consumo, tais formas de ver e de ser olhados pelos objetos culturais é preciosa. O que aprendemos com Didi-Huberman (1998, p. 77) é que o ato de ver não é “o ato de uma máquina de perceber o real enquanto composto de evidências tautológicas”. O jornalismo hegemônico, com sua sanha de construir enunciadores detentores da verdade unívoca do mundo, principalmente nos veículos mais conservadores, busca no princípio da objetividade essa fixação na evidência tautológica. O que está sendo mostrado é essa evidência visível “que se vê”. A imagem dialética busca inquietar o ver, mostrar que não há evidências, a não ser no movimento que cimenta o real com a pasta da objetivação tautológica, através de regimes de visibilidade monolinguageiros.



Dar a ver é sempre inquietar o ver, em seu ato, em seu sujeito. Ver é sempre uma operação de sujeito, portanto uma operação fendida, inquieta, aberta. Todo olho traz consigo sua névoa, além das informações de que poderia num certo momento julgar-se detentor. Essa cisão, a crença quer ignorá-la, ela que se inventa o mito de um olho perfeito (perfeito na transcendência e no ‘retardamento’ teleológico); a tautologia a ignora também, ela que se inventa um mito equivalente de perfeição (uma perfeição inversa, imanente e imediata em seu fechamento) (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 77).

É preciso, portanto, evitar o pensamento binário, de dilema: “não há que escolher entre o que vemos (com sua consequência exclusiva num discurso que o fixa, a saber: a tautologia) e o que nos olha (com seu embargo exclusivo no discurso que o fixa, a saber: a crença)” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 77). O que fazer? É preciso “dialetrizar”, não ficando retido nos polos desse dilema — de um lado, a tautologia; de outro, a crença —, buscando pensar a “oscilação contraditória em seu movimento de diástole e sístole a partir de seu ponto central, que é seu ponto de inquietude, de suspensão, de entremeio” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 77). No momento dialético, o que vemos é atingido e transformado por aquilo que nos olha, evitando, por um lado, um excesso de sentido — que estaria dado na crença, que impõe a leitura da imagem desde a transcendência — e, de outro lado, evitando a ausência cínica de sentido, glorificado na tautologia. Esse é “o momento em que se abre o antro escavado pelo que nos olha no que vemos” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 77).

Nesse momento dialético ocorre que a imagem-superfície se “volumetriza”, vira um pano, como diz Didi-Huberman (1998, p. 87), que nos envolve, “que se fecha sobre nós, nos cerca, nos toca, nos devora”. É preciso “dialetrizar”, para que possamos ir além do princípio de superfície: “a espessura, a profundidade, a brecha, o limiar e o habitáculo — tudo isso obsidia a imagem, tudo isso exige que olhemos a questão do volume como uma questão essencial” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 87). Ora, para além das figuras da tautologia e da crença, encarar um cubo implica trabalhar o vazio em seu volume, ou seja, trata-se de “chamar um olhar que

3. O conceito de “imagem dialética” em Benjamin aparece no livro das *Passagens*, em especial, num primeiro sentido, no *Exposé* de 1935, como imagens do desejo ou imagens oníricas no inconsciente coletivo, como explica Tiedemann (apud BENJAMIN, 2009, p. 29).

Após a crítica contundente de Adorno, Benjamin mudou isso no *Exposé* de 1939 e posteriormente nas *Teses* sobre o conceito de história: “a dialética na imobilidade parece ter quase o papel de um princípio heurístico, um procedimento por meio do qual o materialista histórico lida com seus objetos”. Em seguida, Tiedemann cita um trecho da *Tese XVII*: “O materialista histórico não pode renunciar ao conceito de um presente que não seja transição; ao contrário, adota um presente no qual o tempo pára e se imobiliza.

[...] Onde o pensamento se fixa subitamente em uma constelação saturada de tensões, ele lhe comunica um choque graças ao qual ele se cristaliza como mônada. O materialista histórico aproxima-se de um objeto histórico única e exclusivamente onde ele se lhe apresenta como mônada. Nesta estrutura ele reconhece o sinal de uma imobilização messiânica do acontecimento, ou seja, de uma chance revolucionária na luta pelo passado oprimido” (TIEDEMANN apud BENJAMIN, 2009, p. 29).

Löwy explica a ação das mônadas: “A rememoração tem por tarefa, segundo Benjamin, a construção de constelações que ligam o presente e o passado. Essas constelações, esses momentos arrancados da

abre o antro de uma inquietude em tudo o que vemos” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 88). Uma objeção que se poderia fazer é: mas essa análise de Huberman vale para objetos de arte, não para imagens. De fato Huberman escolhe como seu corpus analítico uma arte extrema, que quer que aquilo que se vê seja apenas aquilo que se vê, ou seja, um cubo. Nessa vontade extrema de tautologia, ela é a escolha perfeita para a demonstração, no limite, desse funcionamento dialético, que puxa de dentro do objeto tautológico seu “mais além”, pela tematização do “olhar-fantasia”. Assim, a demonstração também vale para outros tipos de objeto; em nosso, caso os textos sincréticos ou as imagens.

Essa imagem dialética não interessa aos *media*, ao sistema do *marketing* e da publicidade e ao biopoder, na medida em que tal imagem apela ao vazio que nos olha e ao mundo do consumo, fabricando um imaginário de plenitude, de completude postiza que recalca a negatividade e o volume da imagem. A realidade 3D é o antivolúme.

A dialética das imagens³ trabalha com o que Lacan chama de “não-todo”, ou “não-toda” (LACAN, 1985, p. 98), algo como uma totalização impossível, um vazio estrutural a partir do qual essa dialética das imagens se constitui. Segundo Huberman, como no jogo infantil do carretel do neto de Freud, o objeto entra num jogo entre visível e invisível, em que uma negatividade essencial desconstrói a positividade do cubo enquanto cubo, instaurando uma dimensão fantasmática, que o transforma em caixa, em caixão, em portador de um vazio que põe a circular a dialética de que falamos. Essa dialética vem de Benjamin, quando no livro das *Passagens* tenta refutar a dominância, por um lado, da razão moderna capitalista, que só constrói para o consumo e para o sucesso no consumo, e por outro, do mito arcaico.

A imagem dialética dava a Benjamin o conceito de uma imagem capaz de se lembrar sem imitar, capaz de repor em jogo e de criticar o que ela fora capaz de repor em jogo. Sua força e sua beleza estavam no paradoxo de oferecer uma figura nova, e mesmo inédita, uma figura realmente inventada da memória (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 114).



continuidade histórica vazia, são mônadas, ou seja, são concentrados da totalidade histórica — ‘plenos’, diria Péguy. Os momentos privilegiados do passado, diante dos quais o adepto do materialismo histórico faz uma pausa, são aqueles que constituem uma interrupção messiânica dos acontecimentos — como aquele, em julho de 1830, quando os insurgentes atiraram nos relógios” (LÖWY, 2005, p. 131).

A memória, nessa nova figura, não é mais o lugar de retenção, de baú de saberes acumulados nos estratos dos séculos, mas “instância que perde”, operação de desejo. É por isso que essa dialética enseja uma dupla distância: “do lugar para se dizer *é aí* e do lugar para dizer *que se perdeu*” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 116). Ao olhar os meios de produção e as formas de vida do século XIX, Benjamin não os via como reduzidos:

àquilo que foram naquele tempo e lugar, no interior do modo de produção dominante; Benjamin igualmente via neles em plena função o imaginário de um inconsciente coletivo que ultrapassou em sonhos seus limites históricos, já atingindo o presente (TIEDEMANN apud BENJAMIN, 2009, p. 17).

As passagens examinadas por Benjamin continham também algo a que o capitalismo não satisfaz. Por isso precisava dos sonhos, buscando um novo tipo de experiência, uma iluminação profana.

Em lugar dos conceitos, surgiram as imagens: as imagens ambíguas e enigmáticas do sonho nas quais se mantém oculto aquilo que escapa entre as malhas demasiadamente largas da semiótica e recompensa por si só os esforços do conhecimento; a linguagem imagética do século XIX que representa sua “camada mais profundamente adormecida” (TIEDEMANN apud BENJAMIN, 2009, p. 18).

Aí Benjamin se punha a olhar para o século XIX buscando “despertar de um sonho”, a partir desse novo método dialético, para “atravessar o ocorrido com a intensidade de um sonho para experienciar o presente como um mundo da vigília ao qual o sonho se refere” (TIEDEMANN apud BENJAMIN, 2009, p. 19).

Ao promover essa dialética que inquieta as figuras, implicando nelas o vazio como processo, o que chamamos de atenção ao “não-todo” produz justamente o esvaziamento. Isso não nos deve levar a “um esquecimento puramente negador, niilista ou cínico”, tautológico, nem a uma “efusão arcaizante ou mítica relativa aos poderes da interioridade” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 138), mas à invenção de novas formas de senso comum, bem como de escrita da história, em que se dá a distribuição do visível; dos sentidos; da

4. Esse é o movimento principal das Teses sobre o conceito de história. Ver Löwy, 2005.

mudança profanadora da separação entre o que é palavra e o que é ruído; ou do que, na imagem, remete à polícia dos vencedores. A imagem dialética permite o salto para fora da história progressista⁴, extraíndo o sentido para fora do mito, “dialetrizando-o”, vindo na imagem dialética a unidade dos contrários e rompendo o sentido mítico coisificado na imagem mítica. Como diz Tiedemann:

Na imagem dialética “o ocorrido de uma determinada época” sempre era “simultaneamente o ocorrido-desde-sempre”, através do qual esta imagem permaneceu presa ao mítico; ao mesmo tempo, porém, deveria ser próprio do materialismo histórico, que se apossou desta imagem, o dom de “acender no passado a centelha da esperança”, para “arrancar novamente” a tradição histórica “do conformismo que está prestes a apoderar-se dela”. Através da imobilização da dialética, anula-se o contrato dos “vencedores” históricos e todo o páthos reincide sobre a salvação dos oprimidos (TIEDEMANN apud BENJAMIN, 2009, p. 29).



Referências

- AGAMBEN, G. *A linguagem e a morte*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.
- _____. *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.
- _____. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.
- BENJAMIN, W. *Passagens*. Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial, 2009.
- DELEUZE, G. *Conversações*. São Paulo: 34, 1992.
- DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: 34, 1998.
- FOUCAULT, M. *Em defesa da sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- LACAN, J. *O Seminário 20: mais, ainda*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- LACLAU, E.; MOUFFE, C. *Hegemony and socialist strategy*. London: Verso, 1985.
- LÖWY, M. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. São Paulo: Boitempo, 2005.
- PELBART, P. P. *Vida capital*. São Paulo: Iluminuras, 2003.
- PRADO, J. L. A. “A construção semiótica da violência em Veja: por uma ética da não fidelidade do leitor”. *DeSignis*, Barcelona, v. 1, n. 2, p. 259-272, 2002.
- _____. (Ed.). *A invenção do Mesmo e do Outro na mídia semanal*. São Paulo: PUC-SP: CNPq, 2008a. DVD.
- _____. “As narrativas do corpo saudável na era da grande Saúde”. *Contemporânea*, Salvador, v. 5, 2007.
- _____. “Convocação nas revistas e construção do a mais nos dispositivos midiáticos”. *MATRIZES*, São Paulo, ano 3, n. 2, jan.-jun., p. 63-78, 2010.

_____. “De navios a estrelas na construção biopolítica do eu capital”. In: FREIRE FILHO, J.; PINTO COELHO, M. G. *A promoção do capital humano*. Porto Alegre: Sulina, 2011a.

_____. “O leitor infiel diante dos mapas da mídia semanal performativa”. *Revista Fronteiras*, São Leopoldo, v. VII, n. 1, p. 39-46, 2005.

_____. “Programas cognitivos e passionalização do consumo nos media e na publicidade”. *Comunicação, Mídia e Consumo*, São Paulo, ESPM, v. 5, p.87-101, 2008b.

_____. “Regimes cognitivos e estésicos na era comunicacional: da invisibilidade de práticas à sociologia das ausências”. *Comunicação, Mídia e Consumo*, São Paulo, ESPM, v. 3, n. 8, p. 11-32, 2006.

_____. (Ed.). *Regimes de visibilidades em revistas*. São Paulo: PUC-SP: CNPq, 2011b. DVD.

PRADO, J. L. A.; CAZELOTO, E. “Valor e comunicação no capitalismo globalizado”. *E-compos*, v. 6, Brasília, ago. 2006.

RANCIÈRE, J. *O desentendimento*. São Paulo: 34, 1996.

_____. *O espectador emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.

SAFATLE, W. “Depois da culpabilidade: figuras do supereu na sociedade de consumo”. In: PRADO, J. L. A.; DUNKER, C. *Žižek crítico*. São Paulo: Hacker, 2005.

SANTOS, B. S. *Epistemologias do sul*. São Paulo: Cortez, 2010.

SOUZA, J. A. *A invisibilidade da desigualdade brasileira*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

ŽIŽEK, S. *Um mapa da ideologia*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.



Comunicabilidade na rede: chances de uma alteridade medial

//////////////////// *Ciro Marcondes Filho*¹

1. Professor titular da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. E-mail: cjrmfilh@usp.br

**Resumo**

O ensaio compara formas de comunicação — presencial, telefônica e eletrônica —, tomando como exemplo o rosto e o avatar e a questão da alteridade em formas como o diálogo, a paixão e a comunicação nos discursos de Martin Buber, Emmanuel Lévinas e Vilém Flusser.

Palavras-chave

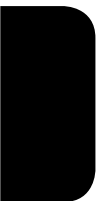
comunicação presencial, comunicação eletrônica, rosto, avatar, alteridade, diálogo

Abstract

The essay compares the ways of face to face, telephone and electronic communication, using the example of face and avatar as well as the question of otherness in ways such as dialogue, passion and communication in the speeches of Martin Buber, Emmanuel Lévinas and Vilém Flusser.

Keywords

face communication, electronic communication, face, avatar, otherness, dialogue



Da alteridade

A discussão da questão da alteridade começa com Ludwig Feuerbach, que dizia que eu, enquanto homem, reconheço a existência de outro ser, diferente de mim e complementar a mim, que colabora para me determinar. O verdadeiro princípio do ser é o Eu unido ao Tu. Sozinho, o homem não é nada — nem ser moral nem ser pensante —; apenas na comunidade, na aliança de um ser humano com outro, está contida a essência desse ser humano. Essa comunidade apoia-se na diferença do Eu e do Tu (ARVON, 1998, p. 542).

No princípio, não havia o Eu, mas o Tu: todo início parte de um Tu, diz Martin Buber; ele é a fonte primordial. O que importa é a forma como o homem se relaciona com seu semelhante, como considera esse “outro”, como sai (ou como consegue sair) de si e entrega-se à relação a partir do reconhecimento do outro. Todo enigma da comunicação resume-se a isso: a essa capacidade de romper a redoma cartesiana de um solipsismo autossuficiente e autopoiético e acolher o outro, recebê-lo, ousar o diferente. Não foi outra a preocupação de Adorno ao sair em busca do não idêntico: “lembre-se”, dizia ele, parodiando o *memento mori* dos antigos, “há um outro”. Adorno vai ao encontro do que destoa, do que não se adapta, do que provoca estranhamento, em suma, *do que não sou eu* (ADORNO, 1970-1986, p. 161).

Aquele com quem nos comunicamos, com quem conversamos, com quem estabelecemos um diálogo é nosso *alter*. Lévinas fala

do rosto do outro como “presença que me põe em xeque”, que suscita em mim amor ou ódio, que questiona o reinado feliz do meu ego. É esse rosto, alteridade que se contrapõe ao meu ego, que, na verdade, institui meus limites e minha insignificância e que cria as condições da comunicabilidade. É ele que me força a pensar (LÉVINAS, 1974, p. 204ss).

Proust vê apenas na arte as janelas de nossa intersubjetividade; por ela, podemos sair de nós mesmos, saber o que outrem vê de seu universo, que não é o nosso, assim como conhecer suas paisagens estranhas. Pela arte, diz ele, não temos um só mundo, mas o vemos multiplicar-se e dispomos de tantos “quantos artistas existem” (apud DELEUZE, 1987)². Esse mundo que se descortina com a arte, o vemos, nós, como o mundo da comunicação, inacessível a Proust. Mas Lévinas vai mais longe. Fala que a feminilidade é a alteridade absoluta, total. Feminino, para ele, é a própria alteridade, tanto no sentido da mulher como “acolhimento hospitaleiro do outro” como na relação erótica (LÉVINAS, [s.d.], p. 58).

2. *Tempo redescoberto*, p. 142.

Assim, eu me comunico quando acolho o outro, quando me esvazio de mim, de minha autossuficiência, quando deixo meu solipsismo e me amplio, me alongo, me supero *pelo* outro. Com o outro, pode acontecer a mesma coisa, e aí eu passo a ser o outro dele, e ele, o meu. Mas dificilmente essa abertura é mútua; com raridade é realizada a interpenetração das almas. Na maior parte das vezes, ela é unilateral. Na ocorrência da bilateralidade, temos o encantamento ou o fascínio em sua plenitude, como apreciação do outro como mistério e sendo valorizado, a si mesmo, como mistério do outro.

No sexo, cada ser entra em relação com o absoluto outro, uma alteridade imprevisível e desconhecida da lógica formal. O outro vai permanecer sempre outro, jamais vai tornar-se meu. A posse desse outro é ilusória, contingencial, o que dá origem aos ciúmes, à paixão, ao permanente desespero da perda. Eros é profanação, devassidão, usurpação, ato de invadir algo escondido, mas o rosto permanece fechado, insondável, sendo a “recusa da expressão”, de que fala Lévinas (2000, p. 176). Ele não perde seu mistério ao ser o corpo desvendado, ele não se revela, não se põe nu. A pessoa que desnudamos se dá e não se dá.

O corpo do outro não ilumina meu horizonte; a revelação que a nudez traz não desmascara coisa alguma. Só o rosto revela. Revela a recusa do exprimir, releva a infinitude do outro, da alteridade. Em outras palavras: o ato de desnudar o outro não descortina nada, não é *significação*; o lascivo, conforme Lévinas, é pura in-significância (1998, p. 163-164). A intersubjetividade realizada em Eros é uma proximidade que mantém a distância. Significação, de fato, é a expressão originária, “pré-sígnica” de um rosto que fala por si mesmo, “em pessoa”, manifestação do próprio ente, expressão irredutível à compreensão.

Proust frustra-se por não poder capturar o outro. Albertine é a própria prova da instabilidade: o narrador jamais sabe quem de fato ela é ou foi; tampouco nós. No rosto de Albertine há um mistério que ultrapassa a eventual nudez que ela poderia lhe mostrar. Na sua sexualidade (nesse “desconhecido que me perturbou no passado”), a ocorrência é não reveladora, não diz nada da vida devassa de Albertine; é a in-significância de uma proximidade que mantém a distância; no rosto (no “exterior”), no além-sexo como alteridade absoluta, ao contrário, ele encontra a “significação”, o contato com a transcendência.

Quando Lévinas fala do feminino, ele não está pensando nas mulheres. Feminino é um *medium* que nos põe em contato com a infinitude, com a transcendência. É “intersubjetividade assimétrica”, que reduz as dimensões de meu ego e me introduz numa relação antes de enriquecimento, comunicacional com o outro.

O diálogo e a rede

Diálogo é a primeira forma de comunicação humana. Mas não o diálogo interior, a “vida solitária da alma”, como o vê Husserl, origem de todas as significações de palavras e frases, senão o aparecimento de um Tu que justifica e constitui a existência de um Eu. Logos, etimologicamente, é uma “palavra que atravessa”, que alinha, que liga, que amarra os envolvidos na conversação, *dia-logos*. Lugar de encontro, espaço “entre”, dimensão que faz



par com o “durante”, na ocorrência do aqui e do agora da relação dialógica. Para Buber, o entre é o lugar onde o espírito habita, algo que acontece entre pessoas, inclusive no amor: o homem habita o amor, como habita a linguagem. Eu não possuo o outro, não o submeto, mas, considerando a alteridade *tout court* (o feminino), eu o acolho, o recebo, o hospedo, o trago para dentro de mim. Ao contrário, quando submeto o outro, cria-se o tédio, o desinteresse.

O campo da fenomenologia é o que mais acredita no diálogo. De um lado, Merleau-Ponty, que corrige os excessos subjetivistas de Husserl, que atribuía à consciência a determinação de toda a significabilidade; de outro, Emmanuel Lévinas, que enxerta o conceito do diálogo com um componente ético. Ele reconhece a existência desse “espaço entre” e desse “tempo durante” que constituem o diálogo, mas investe mais diretamente na ontologia dessa relação. Não há “fundamento gnosiológico” aí, quer dizer, eu não me relaciono com o outro para aprender, conhecer, pesquisar, saber. Isso cabe às relações Eu-Isso. Só o Tu como absolutamente outro pode me conduzir à comunicabilidade, ao novo na minha existência, àquilo que me transforma. O outro é alguém que não tem nada a ver com meu procedimento subjetivo, é estranho a mim, põe-se diante de mim.

Por isso, em comunicação, emissão não tem nada a ver com recepção. Eu emito, todos emitem, o mundo é um festival incansável de sinais aspirando ser recebidos, incorporados, lidos, reconhecidos. Mas poucos o são. O que eu abro para o mundo, a pequena fresta tangencial que me põe em contato com a realidade externa, é uma janela cuidadosa, cautelosa, discreta. Eu observo esse sinal (é a minha *intencionalidade*), eu autorizo seu ingresso em meu sistema receptivo, sinal esse que agora, então, torna-se informação ou comunicação (essa autonomia da minha decisão será, contudo, relativa, como veremos no próximo item).

Eu e Tu somos figuras insondáveis. O diálogo confirma isso, desdobrando uma distância absoluta entre nós, como diz Lévinas. Eu e ele somos únicos, distintos, diferentes, nada nos é comum nem há lugar para qualquer coincidência; não obstante, o diálogo supera a distância sem suprimi-la: chego ao outro sem explorá-lo, sem investigá-lo, sem escavá-lo.

Modernamente, Vilém Flusser busca recuperar o diálogo. Diferentemente do que propõe a função ética levinasiana do diálogo — em que “eu me torno servo do outro” —, Flusser atribui uma função existencial a esse diálogo, a da busca do sentido: com ele, pretende-se esquecer o sem-sentido e a solidão de uma vida voltada para a morte. Os ecos heideggerianos aqui são inegáveis; já seu conceito de diálogo deriva diretamente de Buber.

Vilém Flusser considera a situação atual, em que as pessoas, envolvidas em tecnologias virtuais e em aproximações mediadas por computador, perdem a “consciência social”. O tecido social desfaz-se em grãos; essa trama e as ligações se corroem, porém não deixa de haver sociabilidade, diz ele, pois há uma forte socialização, mas em outro sentido. Ocorre um trânsito de imagens e de pessoas que apresenta sinais de entropia, tornando a sociedade isoladora e massificadora; mas há outros meios, mais animadores, “que atravessam o feixe de raios que ligam imagens e homens, as linhas dialógicas, que, comutados de forma inversa, transformam tecidos fascistas em tecidos em rede, democráticos, criando, assim uma sintonia comum obrigatória. O diálogo acontece aí, nessa ‘conversa cósmica’” (FLUSSER, 1998, p. 71-72).

O pesquisador tcheco pensa, contudo, num diálogo digital, uma forma de comunicação em que o presencial seria substituído pelo eletronicamente mediado, em que esse outro que eu acolho e que estranho está lá, nas redes telemáticas, se bem que nebuloso, sem formas e sem nome, apenas como um avatar, algo que simula um ser humano. Essa simulação pode ser obra da “inteligência artificial”, como já pretendiam os antigos jogos de Alan Turing, mas imaginemos que esse outro possua uma existência concreta, apesar de eu não poder capturá-la. Essa existência jamais irá aparecer no mesmo plano e na mesma condição em que me encontro aqui, neste momento, física e materialmente operando diante de um computador. Logo, o diálogo cósmico é um diálogo desigual, em que cada lado “constrói” imaginariamente a alteridade do outro, seu “rosto” virtual, que jamais poderá me advertir do “Não matarás!”. Ao contrário, é um rosto perfeitamente passível de assassinato, visto que o apagamento de sua imagem é um fato inconsequente, trivial.



Rosto, avatar, paixões

Na vida social, agimos de forma reservada, nos policiamos, especialmente se o outro puder nos rever, nos rastrear, nos encontrar. Quando esse outro for alguém que jamais cruzará conosco, então estaremos liberados para representar o papel que quisermos, inclusive o nosso próprio. Confessar, revelar, expor-se, desnudar-se espiritualmente durante uma corrida de táxi pode ter como resultado descargas, alívios, relaxamento, até mesmo jogo, mas não encerra comunicabilidade. O mesmo ocorre com a conversa com estranhos nos ambientes virtuais.

Um avatar não é um rosto. O rosto que eu acolho em mim e que me traz a diferença é o rosto que finalmente me comunica. É um rosto da presença. No presencial e pelo contato com o outro, eu entro em fase com aquilo que irá acionar em mim dispositivos de transformação. Mas nem sempre a vida em sociedade permite que meu rosto seja conhecido, menos ainda que ele ocupe, enquanto *alter*, o espaço vazio posto à minha disposição por um Tu, aguardando que, comigo, chegue à ocorrência comunicacional. As pessoas nem sempre podem se encontrar, e meu segredo tem dificuldades em comunicar o diferente ao outro. Daí, o fato de que a construção de um avatar, protegido pela aspepsia da tela, poderia, potencialmente, abrir espaços para que o outro me procure. Mostrando-me espiritualmente nu, meu avatar me revelaria, seria expressão originária, “pré-sígnica”, de um ser que fala por si mesmo, sem máscaras. Ora, mas não é bem assim.

Entre presença, conversa telefônica e diálogo na rede, há diferenças profundas. No primeiro caso, todos os sentidos — visão, audição, percepção dos humores, das oscilações de temperatura, de emoção, do élan do outro — estão presentes, a comunicação é plena. No segundo, sobrevive apenas o sentido da audição, acompanhado da percepção das reações, do estado de espírito, do clima “do outro lado”. No terceiro, quase tudo isso desaparece: passa apenas a ser imaginado pelas frases que são trocadas na tela do computador.

A internet consolidou-se como um amplo espaço da comunicação escrita. Diferentemente da previsão dos anos 1980,

que prognosticava uma humanidade “dislética”, incapaz da leitura, que operaria apenas com ícones eletrônicos, o que se vê hoje, ao contrário, é antes um tipo de hidrocefalia da escrita, na qual a escrita absorve as outras linguagens na medida em que tenta representar humores, excitações, risos etc. A linguagem verbal, as imagens transmitidas por uma *webcam* são pouco utilizadas. Talvez porque a comunicação escrita mantenha melhor a distância, ou seja, a não identificação, a fuga do olhar e do rosto do outro, típicas de um tipo de recolhimento e de manutenção da anonimidade que acontece na rede.

O rosto, em Lévinas, vai muito além do rosto. Ele fala por si, é pura manifestação do ente, expõe cruamente nossa existência, suscita amor ou cólera, questiona meu ego, me deixa sem palavras. Ele não é o discurso sobre um ferimento, ele é o próprio ferimento aberto, exposto, cratera da interioridade. O outro me é infinito, inatingível; apenas percebido, cruelmente impregnando em mim. Nas rugas do rosto, afloram os rastros de um si mesmo, de sua máscara, de seu vazio. Ele não é o dito, é o *dizer*, o verbo no infinitivo, plena sinceridade, expressão sem conceitos. Por tudo isso, ele mexe comigo, me incomoda, eu não o entendo. Mas ele é também o oposto do amor: é assimetria e “não fusionalidade”, assim como o oposto da nudez. A nudez não desmascara nada, não ilumina horizonte algum, nada se descortina com ela; a nossa distância se mantém. E o que acontece com o avatar, com essa nudez construída, esse despojar-se eletrônico? Será que ocorre uma comunicabilidade?

No avatar, eu me mantenho vestido, mas me despo de meus atributos físicos; meu discurso já não é mais corpo produzido culturalmente pela moda, pelos costumes, pela estética do momento, mas apenas um discurso despido. Eu mostro-me além da vestimenta, além da aparência; mostro-me aparentemente como ente. Mas eu estou buscando a fusão quando procuro o amor, o sexo; logo, não posso ser rosto, que é “não fusionalidade”. Meu corpo tampouco fala por si; eu o construo pela linguagem. Ele é um “dito”, um formato culturalmente impregnado, é discurso sobre o amor e sobre a dor, não é eles mesmos. Ele não é, menos



ainda, transparência pura, linguagem sem signos, “a-sígnica”, mas veículo de minha autopropaganda. Ele não mexe com o outro, incomodando-o; ele seduz o outro pelos signos da aproximação e do acoplamento, buscando a simetria. Daí a aporia da proposta de Flusser: enquanto diálogo, a comunicabilidade eletrônica perde de vista isso, faz o rosto do outro desaparecer nas trocas digitais.

Nesse último caso, podem ser desenvolvidas verdadeiras “amizades virtuais”, que aprofundam o grau de intimidade entre os interlocutores exatamente pela facilidade que permite a máscara, o avatar. A garantia de “irrastreabilidade” libera relações ditas “puras”, em que abrimos ao outro fatos e informações que, na cena cotidiana, concederíamos a muito poucos, talvez a ninguém. O outro virtual não é um padre a quem me confesso, pois este último me ouvirá com intenção de me julgar e de me exigir arrependimentos e submissão; tampouco é um terapeuta ou um analista, que me ouvirá para localizar em mim sintomas. É meu duplo, espécie de outro eu, do lado de lá da tela, que ouve meus diálogos interiores e os aceita ou os critica. Extensão de mim e de meu solipsismo, que anula a alteridade e vê o mundo como caixa de ressonância de minhas próprias impressões.

Por não ter rosto, jamais me desafiará. Se um dia marcarmos um encontro, e eu puder ver esse rosto, surgirá daí uma *outra* relação, absolutamente distinta da anterior, já que a alteridade agora constituída tanto questiona meu ego autossuficiente e seu duplo quanto se apresenta numa nova dimensão, a da presença, do rosto, daquilo que me será sempre insondável.

Há pessoas que se apaixonam por outras na internet apenas a partir do discurso. A sedução das palavras preenche aspirações desejanças do outro, e é possível que na vida real esse sentimento continue, exatamente porque a mesma máscara continua a ser usada. É precisamente a diferença entre a paixão e a comunicação, visto que a primeira é um processo (ou busca) de captura, enquanto a segunda é o inverso, é um processo de cessão. Acolher o outro não é entregar-se a ele. A servidão de que fala Lévinas é servidão por reconhecimento do mistério do outro, servidão em que eu me engrandeço esvaziando meu ego e

elevando o outro (LÉVINAS, 2002, p. 201). Na paixão, esse outro que ocupa meu ego e toma conta de toda a minha existência não me eleva, mas me faz servil do meu próprio sentimento, que se fundiu a ele. Ele é obra de minha insanidade, não o confronto com algo que me abre para o desconhecido.

A comunicabilidade do outro como alguém que nos é desconhecido é improvável. Raramente ultrapassamos os sinais rituais das trocas fáticas; quando o fazemos, nos colocamos no campo de uma comunicabilidade com intenções outras, que não são exatamente as de comunicar. Porque buscamos compreender, decifrar, enquadrar o outro, seduzi-lo. Diferente é quando esse outro escapa-nos o tempo todo, mas não da forma fugidia dos encontros assustados e que acontecem por estarmos inseguros; escapa-nos, os provocando-nos sempre. Esse outro da presença é essa densidade de percepções do diálogo direto, apontada acima. Essa é uma experiência insubstituível. Não há nenhuma forma eletrônica, menos ainda irradiada, que ocupe seu lugar, que a substitua à altura. Por isso, a comunicação mediada por computador é uma comunicação de outra natureza, com elementos e construções próprios.

Pelo computador, eu posso me comunicar com alguém muito conhecido, íntimo meu, posso conversar com pessoas que eu conheço medianamente e com desconhecidos. Quando falo com minha amada por computador, eu junto suas frases e simulo sua presença ao meu lado a partir das informações dela que eu reuni na memória. É um diálogo misto, pouco inovador e com comunicabilidade mínima, se considerarmos as condições propostas por Lévinas. Trata-se de uma forma redundante de interlocução. Imaginemos o outro extremo, o do avatar.

Não há como compatibilizar dois fenômenos que são estranhos um ao outro. A tecnologia irá aprimorar cada vez mais suas máquinas de reprodução do real. A tela nos trará brevemente não apenas o texto da pessoa com quem conversamos mas também sua voz e sua imagem, em tempo real e em alta definição, igual a que temos no contato físico e direto, ou ainda melhor do que ela. Mas a variável tecnologia ainda estará presente e



continuará a criar uma relação diferente entre mim e o outro. Isso porque o componente da experiência comunicacional deixa de estar presente: a cena, a atmosfera, o clima, o espaço entre, a dimensão invisível mas operante do terceiro elemento, espaço de jogo de energias, de fluxos, espaço de circulação de fantasmas. A eletrônica limpa tudo isso, remove a mística do encontro e nos permite a fala sem mediações metafísicas. Ela torna o mundo um encontro asséptico, purificado, livre, mas seguramente menos ricos e enigmático que a comunicação interpessoal.

Referências

- ADORNO, T. W. “Negative dialektik”. In: ADORNO, T. W. *Gesammelte Schriften*. Frankfurt: [s.n.], 1970-1986.
- ARVON, H. Verbete “Feuerbach”. In: DICTIONNAIRE DES PHILOSOPHES. Paris: Albin Michel, 1998.
- BUBER, M. *Eu e Tu*. Tradução, introdução e notas de Newton Aquiles von Zuben. São Paulo: Centauro, 2004.
- DELEUZE, G. *Proust e os signos*. Tradução de Antonio Carlos Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.
- FLUSSER, V. “Ins universum der technischen bilder”. *European Photography*, Göttingen, n. 6, 1999.
- _____. *Kommunikologie*. Frankfurt: Fischer, 1998.
- LÉVINAS, E. *Autrement qu’être ou au-delà de l’essence*. [S.l.]: Kluwer Academic, 1974.
- _____. *De l’existence à l’existant*. Paris: Vrin, 1998.
- _____. *Ética e infinito: diálogos com Philippe Nemo*. Lisboa: Edições 70, [s.d.].
- _____. “O diálogo: consciência de si e proximidade do próximo”. In: LÉVINAS, E. *De Deus que vem a idéia*. Tradução de Pergentino Stefano Pivatto. Petrópolis: Vozes, 2002.
- _____. *Totalidade e infinito*. Tradução de José Pinto Ribeiro. Lisboa: Edições 70 [2000].
- MERLEAU-PONTY, M. *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard, 1945.



NORMAS PARA PUBLICAÇÃO

1. Objetivos da publicação

Significação – Revista de Cultura Audiovisual publica artigos e resenhas dedicados ao estudo do cinema, do vídeo, da televisão, do rádio e das mídias digitais, pensando-os como um sistema diversificado de práticas e ideias que envolvem os seus processos específicos de reflexão, criação, produção e difusão.

A revista é semestral e aceita trabalhos originais e inéditos (de autoria individual ou coletiva) de autores(as) com titulação mínima de doutor, em sistema de fluxo contínuo. É possível aceitar textos de doutorandos(as), desde que em coautoria com doutores/as. Os textos enviados não poderão ser submetidos a outras publicações.

2. Processo editorial

Para participar do processo editorial os textos devem ser enviados como anexo para o email: significacao@usp.br

Os artigos submetidos ao Conselho Editorial que não atenderem às exigências mínimas previstas nas normas não participarão do processo de avaliação. Todos os artigos recebidos são analisados e enviados ao processo de avaliação por membros do conselho e consultores *ad hoc*, com integrantes no Brasil e no exterior, em sistema de avaliação cega (sem identificação de autoria) conforme



afinidade temática. O processo de avaliação leva de 4 a 8 semanas, e seu resultado é comunicado por e-mail aos autores/as, que serão notificados sobre aceitação ou recusa do texto, ou receberão uma solicitação para realizar modificações. As mudanças estão sujeitas a nova apreciação e submissão do artigo. Em caso de aprovação, o texto passa por revisão ortográfica e gramatical, com possível contato com os/as autores/as para solução de dúvidas. Após revisão e diagramação, os artigos são publicados na edição indicada da revista, e seus autores, avisados da publicação por e-mail. O momento da publicação das contribuições recebidas será decidida pelo Conselho Editorial.

3. Cessão de direitos

O(s) autor(es) devem enviar um termo de cessão de direitos de publicação, em que conste seu(s) nome(s) completo(s) e seu(s) endereço(s), sendo de sua responsabilidade obter e apresentar permissão para reproduzir imagens, ilustrações, tabelas, gráficos etc. Cabe também ao(s) autor(es) a obtenção da aprovação de comitês éticos em artigos que envolvam pesquisas com seres humanos.

4. Cabeçalho

- Título do trabalho, centralizado e em negrito, em português e em inglês, em fonte Times New Roman, tamanho 12.
- Nome(s) do(s) autor(es) e, como nota de rodapé, minicurrículo(s), com titulações e local(is) de trabalho (até quatro linhas), seguidos de endereço de e-mail, em fonte Times New Roman, tamanho 12.
- Resumo (até 7 linhas) e palavras-chave (até cinco), em fonte Times New Roman, tamanho 12.
- Abstract (até 7 linhas) e keywords (até cinco), em fonte Times New Roman, tamanho 12.



5. Formatação

Os textos deverão ser submetidos da seguinte forma:

- Arquivo em programa word (.doc) ou compatível (.rtf).
- Espaçamento 1,5, formato A4, fonte Times New Roman, tamanho 12.
- Texto corrido, sem recuo a cada parágrafo e sem espaço entre parágrafos.
- Títulos e subtítulos devem ser destacados em negrito (com espaço antes deles).
- Destaques ao longo do texto devem ser feitos em itálico.
- Nome do arquivo com o sobrenome do autor principal.

O texto deve ter 15 a 20 páginas, incluídos nesse limite título, resumo, abstract, ilustrações, notas e bibliografia.

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

- Devem estar no corpo do texto e também ser enviadas digitalizadas isoladamente, em arquivo separado, com as devidas fontes de referência.
- Formato de digitalização em .tiff, .bmp ou .jpeg, com resolução mínima de 72.
- Largura mínima de 4,4 cm.
- A revista **Significação** reserva-se o direito de não publicar o material ilustrativo que não esteja adequado a essas orientações.
- Para elaboração de gráficos, quadros e tabelas, dar preferência aos programas word e excel.
- Títulos e legendas devem estar imediatamente abaixo das figuras e dos gráficos e imediatamente acima dos quadros e das tabelas. Todos deverão estar numerados consecutivamente, em arábico.



- De acordo com a lei de direitos autorais, as fotos e os desenhos devem vir acompanhados dos nomes de seus autores. Em caso de o(s) autor(es) não ser(em) o(s) mesmo(s) do artigo, os primeiros devem assinar uma autorização para publicação, ou o(s) autor(es) do artigo devem se responsabilizar (por escrito) pela publicação. Isso não se aplica a imagens antigas cujos direitos autorais já expiraram.

7. Notas de rodapé (somente as explicativas)

- Devem vir em tamanho 9.

Exemplos:

Certo: Atualmente existem mais de 300 unidades fechadas de...

Errado: ESTRADA, S. *Previdência social e complementar e os mercados comuns*, p. 13 (trata-se, nesse caso, de uma citação referencial).

8. Citações referenciais

- Identificar as referências (em parênteses) no texto, colocando o sobrenome do autor (com todas as letras em maiúsculo), o ano e, quando necessário, a página.

Exemplos:

Um autor: (WENTH, 1998, p. 12); dois autores: (LAMARE; SOARES, 1990, p. 134-135); três ou mais autores: (HARRIS et al, 1998, p. 26).

- As citações referenciais não vão em nota de rodapé, mas no corpo do texto, logo após o trecho citado. Exemplo: (KELSEN, 1979, p. 91).
- Citações com mais de quatro linhas deverão vir em parágrafo específico, com recuo de 4 cm e tamanho 10.
- Não usar *Idem* ou *Ibidem*.



9. Referências

A lista de referências deve estar em ordem alfabética, de acordo com as normas ABNT (6023 e 10520).

Exemplos:

- *Formato para livros*

CALDWELL, J. T. *Televisuality: style, crisis, and authority in American television*. New Jersey: Rutgers, 1995.

- Prenomes dos autores abreviados; maiúscula apenas na primeira letra do título; não utilizar prenomes em editoras, desde que isso não comprometa a identificação.
- Subtítulo em minúscula e depois de dois pontos.

- *Formato para teses e dissertações*

MUANIS, F. *As metaimagens na televisão contemporânea: as vinhetas da Rede Globo e MTV*. Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010.

- *Formato para artigos*

PAIVA, S. “A propósito do gênero road movie no Brasil: um romance, uma série de TV e um filme de estrada”. *Rumores*, São Paulo, v. 1, n. 6, set.-dez. 2009.

- *Formato para trabalhos apresentados em eventos*

REGUILLO, R. “El lenguaje e los narcos”. In: SEMINARIO NARCOTRÁFICO Y VIOLENCIA EN CIUDADES DE AMÉRICA LATINA: retos para un nuevo periodismo, 2009, México. *Anais eletrônicos...* México: FNPI, 2009. Disponível em: <http://cosecharoja.fnpi.org/wp-content/uploads/2010/09/Seminario_Narco.pdf>. Acesso em: 15 ago. 2011.



Significação

Revista de Cultura Audiovisual
janeiro-junho 2012

37

