



Significação

Revista de Cultura Audiovisual
julho 2014

41

Significação

Revista de Cultura Audiovisual

Julho 2014

41

Significação: Revista de Cultura Audiovisual é uma revista acadêmica voltada ao público de pesquisadores de Cinema e Audiovisual 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, Brasil.

Site

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

E-mail

significacao@usp.br

Significação

Julho de 2014

Foto da capa

Imagem da telenovela “Beto Rockfeller”. Fonte: Google Imagens

Base de dados:

[Latindex](#)

[Confibercom](#)

[Portal Capes de Periódicos](#)

[Portal SEER](#)

Universidade de São Paulo

Reitor

Marco Antonio Zago

Vice-Reitor

Vahan Agopyan

Escola de Comunicações e Artes

Diretora

Margarida M. K. Kunsch

Vice-Diretor

Eduardo Henrique S. Monteiro

PPG em Meios e Processos Audiovisuais

Coordenador

Mauro Wilton Sousa

Preparação de originais e revisão de textos

Mariane Murakami

Margarida Adamatti

Diagramação

Karina Pereira

Webmaster

Sandra Henriques

Projeto gráfico

João Parenti

Meire Assami

Thomas Yuba

ISSN 2316-7114

Editores

Eduardo Victorio Morettin
Universidade de São Paulo
eduardomorettin@usp.br

Irene Machado
Universidade de São Paulo
irenemac@uol.com.br

Conselho editorial

Cristian Borges
Universidade de São Paulo

Eduardo Peñuela Cañizal
in memoriam
Universidade de São Paulo

Eduardo Vicente
Universidade de São Paulo

Geraldo Carlos do Nascimento
Universidade Paulista

Irene Machado
Universidade de São Paulo

Maria Dora Genis Mourão
Universidade de São Paulo

Conselho Científico

Arlindo Machado
Universidade de São Paulo

Consuelo Lins
Universidade Federal do R. de Janeiro

Eric Landowski
Centre National de la Recherche
Scientifique - França

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

Itania Maria Gomes
Universidade Federal da Bahia

João Luiz Vieira
Universidade Federal Fluminense

Jorge La Ferla
Universidad de Buenos Aires - Argentina

José Luiz Aidar
Pontifícia Universidade Católica de SP

José Manuel Pérez Tornero
Un. Aut. de Barcelona - Espanha

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 - França

Muniz Sodré
Universidade Federal do R. de Janeiro

Norval Baitello Junior
Pontifícia Universidade Católica de SP

Philippe Dubois
Université de Paris III – França

Robert Stam
New York University – EUA

Rubens Luis R. Machado
Universidade de São Paulo

Sylvie Lindeperg
Université de Paris I – França

Tunico Amancio
Universidade Federal Fluminense

Vera França
Universidade Federal de Minas Gerais

Vicente Sánchez Biosca
Universidad de Valencia - Espanha

Significação

Revista de Cultura Audiovisual
julho 2014

41



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

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

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

Semestral – primeiro semestre de 2014
Subtítulo entre 1974 e 2008: Revista brasileira de semiótica
ISSN 1516-4330 (impresso) 2316-7114 (digital)

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. 11

Apresentação

DOSSIÊ

///
pág. 14

Beto Rockfeller, a Motocicleta e o Engov

Esther Hamburger

/////////
pág. 37

A elipse como estratégia narrativa nos seriados de TV

Carlos Gerbase

/////////
pág. 57

Em busca do telejornalismo legítimo: critérios de qualidade nas críticas de Artur da Távola dos anos 1970

Fernanda Mauricio da Silva

/////////
pág. 79

A metaficção na obra de Guel Arraes: uma análise do filme *Romance*

Afonso Manoel da Silva Barbosa; Luiz Antonio Mousinho Magalhães

/////////
pág. 95

Que saudade! A transmutação imagética de sentidos passionais: moldura, seqüencialidade e “perceptos excêntricos”

Anna Maria Balogh

/////////
pág. 117

Desnaturalizar a técnica: contribuições feministas para pensar a direção de fotografia cinematográfica

Marina Cavalcanti Tedesco

/////////
pág. 140

Silêncios e vozes no cinema: *Tabu* e *Stereo*

Fernando Moraes Costa

/////////
pág. 156

Falsidade e fabulação em plataformas de compartilhamento de vídeos

Sonia Montañó e Suzana Kilpp

ARTIGOS

///
pág. 178 Labirintos do trabalho no cinema brasileiro: Fragmentos para uma história da representação da classe trabalhadora no filme de ficção

Alfredo Suppia

///
pág. 198 A sombra, o tirano e o louco: o dualismo ocidente / oriente no jornalismo visual

Alberto Klein

/////////
pág. 218 A Emergência da cena cosplay nas culturas juvenis

Monica Rebecca Ferrari Nunes

/////////
pág. 236 Ecos visuais no youtube

Ana Paula da Rosa

RESENHAS

/////////
pág. 258 Para entender as imagens: como ver o que nos olha?

Fabício Silveira

/////////
pág. 266 Vivendo sua música, *em uma sinfonia de navios andantes*, com James Joyce e Dorothy Lamour. Apontamentos sobre Música, cinema do som por Gilberto Mendes

Heloísa de A. Duarte Valente



Contents

///
page 11

Presentation

DOSSIÊ

///
page 14

Beto Rockefeller, the motorcycle and engov

Esther Hamburger

/////////
page 37

The ellipse as a narrative strategy of TV series

Carlos Gerbase

/////////
page 57

Searching for a legitimate television journalism: quality criteria in the critic work of Arthur da Távola in the 1970s

Fernanda Mauricio da Silva

/////////
page 79

The metafiction in Guel Arraes' work: an analysis of the film

Afonso Manoel da Silva Barbosa; Luiz Antonio Mousinho Magalhães

/////////
page 95

I miss you! The image transmutation of passionate meanings: frame, sequentiality and “eccentric percepts”

Anna Maria Balogh

/////////
page 117

Denaturalizing the technique: feminists contributions to think the cinematography

Marina Cavalcanti Tedesco

/////////
page 140

Silences and Voices in film: *Tabu* and *Stereo*

Fernando Moraes Costa

/////////
page 156

Falsehood and fabulation in platforms for sharing videos

Sonia Montañó e Suzana Kilpp

ARTICLES

///
page **178** Labyrinths of labor in Brazilian cinema: Fragments for a history of representations of the working class in the fiction film

Alfredo Suppia

///
page **198** The shadow, the tyrant and the insane: the east and west dualism in the visual journalism

Alberto Klein

/////////
page **218** The Emergence of the cosplay scene in youth cultures

Monica Rebecca Ferrari Nunes

/////////
page **236** Visual echos on YouTube

Ana Paula da Rosa

REVIEWS

/////////
page **258** Understanding imagens: How to see what sees us?

Fabício Silveira

/////////
page **266** Living his music, in a symphony of floating ships, with James Joyce e Dorothy Lamour

Notes about *Música, cinema do som*

Heloísa de A. Duarte Valente



Apresentação

Quando do planejamento do nº 41 da revista Significação não estava em nosso horizonte concluí-la na ausência de Paula Pereira Paschoalik e de Eduardo Peñuela Cañizal. No entanto, Paula nos deixou em janeiro, Eduardo partiu em abril. Duas perdas insubstituíveis e duas marcas indeléveis na história da revista: uma de longo percurso, próximo de uma relação atávica; outra de uma presença intensa e irradiadora.

Ao professor Peñuela a revista deve sua longa vida: são 40 anos de existência graças à luta aguerrida de quem nunca hesitou diante dos desafios – e uma revista científica enfrenta muitos. À Paula a revista deve a transformação ao processo eletrônico de editoração e interação com os colaboradores. Honrar o brilhantismo teórico e crítico de Eduardo Peñuela, bem como a eficiência e simpatia de Paula, são desafios que a revista enfrentará no seu cotidiano daqui para frente.

Ainda que o desafio seja grande, o aprendizado adquirido nesses anos de convivência da equipe editorial com pessoas tão generosas servirá de alento e esperança, como todo signo que se sabe in mobile continuum. O primeiro passo do movimento em honra da obra do mestre Eduardo Peñuela será assunto do próximo número de Significação. Por isso, não vamos alongar nossas palavras num gesto de homenagem pontual, mas vamos firmar nosso compromisso em honrar a revista em sua presença e naquilo que a alimentou ao longo dos 40 anos de sua existência: o fomento ao debate crítico e teórico sobre os temas relevantes na área de sua competência.

A presente edição assumiu o compromisso de refletir em seu Dossiê sobre o tema da Crítica Audiovisual tal como foi proposto na chamada de trabalhos. Nela se interrogava sobre o potencial de análise das produções audiovisuais face a sua presença, cada vez mais acentuada, na vida histórico-cultural. Como resposta, apresentaram-se trabalhos em que a análise crítica não se faz senão por meio de enfrentamentos das condições em que se



desenvolvem o regime audiovisual, seja do ponto de vista dos instrumentos tecnológicos, seja do aprimoramento da condição perceptual comparativa. Com eles foi possível compor o Dossiê em que a crítica audiovisual se manifesta em função metacrítica, particularmente no que diz respeito ao trabalho qualificado com arquivos, gravações, reproduções tecnológicas sem as quais nenhuma análise seria possível. Com isso, insinua-se um viés de análise crítica fortemente orientado por uma perspectiva de relações histórico-culturais e estéticas de modo a alcançar os produtos culturais em transformação.

Ao confrontar acervo de gravações, arquivos digitalizados e a composição da novela Beto Rockfeller, Esther Hamburger examina não apenas a narratividade contemporânea do “folhetim eletrônico”; explora também sua integração à paisagem urbana em interação com o cinema novo da época, com as relações sociais de gênero emergentes e com a nascente sociedade de consumo nos anos de 1960. Se a telenovela assim examinada deixa à mostra os embates do próprio gênero, não seria diferente com as experiências contemporâneas dos chamados seriados. Carlos Gerbase examina como os roteiristas aprenderam a aprimorar suas estratégias narrativas a partir do momento em que dimensionaram o potencial cognitivo do espectador. Aprendizado que traduz o enfrentamento de desafios não restritos à produção ficcional, como procura entender Fernanda M. da Silva em sua análise da crítica televisual de Artur Távora e sua luta para a construção de um discurso jornalístico de qualidade no ambiente tecnológico de rede a partir dos anos de 1970. Também é no âmbito da televisão que Afonso M. S. Barbosa e Antonio M. Magalhães discutem o caráter metaficcional da produção cinematográfica de Guel Arraes, contudo, num diálogo que soube tirar proveito do que aprendera com as narrativas na sua expressão mais ampla. Numa mesma linha, contudo, explorando o contexto teórico, Ana Maria Balogh revisita a construção de imagens pictóricas que visam a transmutação em termos de sentidos perceptivos, dimensão para a qual a crítica das obras audiovisuais sempre dedicaram particular atenção, sobretudo quando se trata de dimensionar as linguagens envolvidas. Com isso, quando se depara com o estudo de Marina C. Tedesco sobre a construção fotográfica em filmes



segundo a perspectiva do gênero, reforça-se o caráter sensorial de procedimentos estruturais que excedem o nível técnico. A crítica audiovisual se mostra desenvolver não apenas em relação como também em compromisso com as diferentes esferas de composição de seus objetos. Assistimos a um cuidadoso aprimoramento de estudos da produção acústico-sonora não apenas no cinema como também em videografias contemporâneas. Lemos no trabalho de Fernando M. Costa as relações entre silêncios e vozes em filmes e na análise de Sonia Montañó e Suzana Kilpp os experimentos de videografias em plataformas de compartilhamento on-line. Com isso, o leque dos objetos que entram para o âmbito da análise crítica se diversificam bem como os próprios instrumentos teóricos são redimensionados.

Na seção de Artigos, experimentos audiovisuais pontuais são submetidos a análises que acabam configurando outros cenários críticos. Retrato de trabalhadores no filme de ficção; as representações fotojornalísticas do Oriente; a ficcionalização de personagens de quadrinhos e filmes na vida juvenil cotidiana; e a circulação de imagens no youtube são os temas examinados.

O volume conta ainda com a resenha de duas obras: o livro de Gilberto Mendes sobre a música no cinema e o livro organizado por Suzana Kilpp e Gustavo Fischer sobre as imagens técnicas na cultura contemporânea.

Os trabalhos aqui reunidos foram inicialmente lidos e avaliados pela seguinte equipe de pareceristas: Andrea França, Cláudia Pereira, Cláudio Aguiar Almeida, Daniela Oswald Ramos, Fábio Sadao Nakagawa, Gustavo Souza, Maurício Ribeiro da Silva, Rafael Duarte Venâncio, Regiane M. O. Nakagawa, Roberta Veiga. Nossos respeitosos agradecimentos a todos.

Eduardo Morettin

Irene Machado



Beto Rockefeller, a Motocicleta e o Engov¹

////////// Esther Hamburger²

1. Texto produzido no interior do Projeto Fapesp Digitalização do Acervo da Tupi, por mim coordenado e desenvolvido em parceria com a Cinemateca Brasileira, que detém o referido acervo. O texto contou com a colaboração de Renata Keller.

2. Professora do PPG Meios e Processos Audiovisuais. E-mail: ehamb@usp.br



Resumo Baseado na análise dos sete capítulos da novela Beto Rockfeller (1968-9, Bráulio Pedroso), exibida e produzida pela TV Tupi de São Paulo, restaurados recentemente pela Cinemateca Brasileira com recursos de projeto FAPESP de digitalização de acervos, e em pesquisa em arquivos publicados na imprensa especializada da época, esse artigo discute as maneiras concretas pelas quais o título conhecido por ter introduzido gravações em locação, diálogos coloquiais, figurinos inovadores, em narrativas contemporâneas que se inspiravam na temporalidade e na espacialidade introduzidos pelos cinemas novos da época, estabelece relações com o universo extradiegético de então. O texto busca situar as maneiras pelas quais no folhetim eletrônico essas convenções estéticas captam e expressam transformações em curso na paisagem urbana, social, de relações de gênero na nascente sociedade de consumo da São Paulo do final dos anos 60.

Palavras-chave Telenovela, gravação, paisagem urbana, relações de gênero, digitalização.

Abstract Based on the analysis of the seven episodes of Beto Rockfeller, a telenovela produced and aired by São Paulo pioneer TUPI station in 1968-9, and written by theater writer Bráulio Pedroso, which are part of the TUPI archive and which have been recently restored as part of the Fapesp financed project of digitalization of the TUPI archive by Cinemateca Brasileira, this paper explores the potentialities of TV archives to open new venues of understanding of Brazilian recent history, especially of the connections between telenovelas and shifting notions about the urban space, gender and social relations. The paper explores specific connections between diegetic and extra diegetic references to specific urban and social landscapes and the emerging consumerism of the time.

Keywords Telenovela, recording, urban space, genre relation, digitalization.

De todas estas novelas, a que mais me marcou foi *Beto Rockfeller*. Esta novela mudou muita coisa dentro de nós. Ela retratou muitas coisas que queríamos fazer. Naquela época não havia muita liberdade (...). Nós assistíamos a liberação de Beto. Aquilo foi demais. Nunca havíamos visto nada igual. E depois daquela novela, eu quase não vi mais transformação de coisa alguma. (Nando, médico morador de condomínio no Morumbi, São Paulo)

Uma imagem de Marlon Brando em *O Selvagem* (*The Wild One*, 1953) em primeiro plano, de frente para a câmera, usando um boné e um casaco de couro preto, montado em uma motocicleta, serve de fundo à sequência de créditos do capítulo 72 da novela *Beto Rockfeller*. A mesma imagem encerrara o capítulo anterior do folhetim eletrônico. O pôster faz parte do cenário da novela, decora com destaque a parede do pequeno quarto do protagonista que dá título à série. Posicionado em frente à cama de Beto, Marlon Brando no papel antológico do jovem líder de um bando de motociclistas olha para ele e para o público como que abençoando a corrida de motocicleta que mobilizara a trama nos últimos capítulos e que ocupa o capítulo que se inicia e o próximo.

A novela alude ao drama de gangues rivais, que se batem em corridas coletivas, de que fala o filme, um grande sucesso dos anos 1950. Mas na novela a história é diferente. No Brasil dos anos 1960, a motocicleta era símbolo de liberdade jovem, mas era esporte de playboy, no qual Lavito, jovem de classe média alta, autor do desafio ao rival, milionário impostor, é mestre. Com sua turma de amigos motociclistas e respectivas namoradas na garupa, o personagem

ocupa as novas avenidas de uma cidade em expansão. Já o “bicão” de origem humilde não possui a mesma intimidade com o veículo. Embora senhor de si, sedutor inveterado, Beto precisa se preparar para o duelo, o que faz com uma moto emprestada e com ajuda dos conhecimentos técnicos de seu amigo Vitório (Plínio Marcos) que trabalha como mecânico na oficina de Seu Domingos, uma das personagens inventadas e interpretadas por Lima Duarte, que além de dirigir a novela, encarna alguns personagens secundários, porém marcantes, entre os quais esse misterioso dono de oficina. Vitório chega a dialogar com Marlon Brando no cartaz, um improvisado em que o personagem demonstra sua camaradagem com o líder das motocicletas que contagiou partes do mundo atendidas pelo cinema industrial americano nos anos 1950.

Beto Rockfeller teve 298 capítulos de cerca de 30 minutos, exibidos durante 13 meses, de 4 de novembro de 1968 a 28 de novembro de 1969 na Tupi de São Paulo e na TV Rio. A novela terminou às vésperas do AI-5. A repercussão de público e crítica trouxe alento à emissora pioneira, que nos anos 1960 enfrentou a concorrência, primeiro da Excelsior, que lançou a novela diária, e depois da Globo, que montou o primeiro departamento de dramaturgia. *Beto Rockfeller* ficou registrada na imprensa escrita especializada, mas também nos principais órgãos de imprensa diária como *Jornal do Brasil* e *Estado de S. Paulo* e na maior revista semanal, *Veja*, bem como na literatura especializada³ como a novela que renovou o gênero ao introduzir gravações externas, diálogos coloquiais, um protagonista anti-herói, em um drama contemporâneo. A novela é também reconhecida como a primeira a lançar mão do merchandising e como precursora das novelas das oito horas da noite, com as quais a Rede Globo se consolidou na posição de emissora mais assistida logo a seguir, no início dos anos 1970. Essas considerações, no entanto, não esgotam o assunto. A visualização do material da novela permite ir além, notando as maneiras pelas quais a novela conectou universos eruditos e da indústria cultural em torno de um repertório de liberalização dos costumes associada à ascensão social e ao consumo.

No depoimento que serve de epígrafe a esse texto, um médico e morador de um condomínio de luxo no bairro do Morumbi, oferece um relato sugestivo sobre a conexão entre essa novela em particular, *Beto Rockfeller*, e um certo desejo de liberdade que ele identifica com sua época de estudante. Nando hoje é um homem de classe média

3. Para referências sobre *Beto Rockfeller*, ver Gianfrancesco, Mauro e Neiva, Eurico. *De Noite tem...Um show de Teledramaturgia na TV Pioneira* (São Paulo: Giz Editorial, 2007). P. 211-214. Ver também Artur da Távola, *A telenovela Brasileira: História e conteúdo* (Rio de Janeiro: Editora Globo, 1996). P. 93-94. E Ismael Fernandes, *Memória da telenovela brasileira* (São Paulo: Brasiliense, 1997). 115-117.

alta, bem sucedido, casado e pai de três filhos. Seu depoimento foi dado no contexto de uma pesquisa de recepção sobre novelas e especificamente sobre a novela que ia ao ar na época, *O Rei do Gado*. Nando não hesitou em descrever a si mesmo, ainda que no passado, como um leal espectador de telenovelas. A referência faz menção a um tempo longínquo, quando vivia em uma pensão, recém chegado a São Paulo, vindo de sua pequena cidade natal, no Norte do estado do Paraná. O ano era 1968 e o então estudante tinha 18 anos.

A menção à novela por parte de um médico e a maneira pela qual ele vincula o folhetim com anseios de liberalização que marcaram aquela época e aquele ano em particular, em diversas cidades do mundo inspira esse ensaio sobre as relações entre *Beto Rockfeller*, modernidade e consumo. A visualização dos seis capítulos que sobraram no acervo da TV TUPI (Capítulos 34, 35, 71, 72, 73 e um sem numeração) especialmente dos três capítulos na casa dos setenta, permite imaginar conexões entre essa novela, o desenvolvimento do mercado consumidor nos grandes centros urbanos e a indústria cultural. No caso dessa novela, anterior à era de domínio da Globo, há pontes com a ativa cena teatral e universitária paulistana dos anos 1960, com a nascente, porém ainda informal, publicidade e com processos de transformação urbana em curso na cidade de São Paulo.

Na linha do que Miriam Hansen (1999) define como *modernismo vernacular*, (ou talvez o termo *coloquial* ofereça melhor tradução), é possível associar essa novela a uma certa pedagogia do comportamento, da moda e do consumo, como o cinema industrial, especialmente de itens que a novela apresenta de maneira associada aos ricos liberais, como cigarro, uísque, moda feminina, e meios de transporte, de maneira análoga ao primeiro cinema, associam a televisão à velocidade e à liberdade de deslocamento no tempo e no espaço.

Não há, no entanto, no caso da novela uma gramática de montagem que se assemelhe à montagem do cinema industrial. Feita de maneira bastante improvisada, a novela contém longas sequências espontâneas, colocadas no ar quase que diretamente depois de gravadas. Há assim muitos tempos mortos, especialmente em sequências gravadas em locações externas, como longos pesadelos que se aproximam do surreal ou a própria corrida de motos, clímax de todo um segmento da história. Talvez seja produtivo pensar a novela como um espaço onde as esferas artístico-teatral e

da indústria cultural interagem, provocando uma espécie de curto-circuito que reverbera de maneira definidora na ficção televisiva dos anos 1970 e 1980.

Beto se faz passar por um milionário com o objetivo de ganhar a confiança e se casar com uma moça rica. Personagem cativante, engraçado, carinhoso e descontraído, sem papas na língua ele afirma, sem culpa, seus objetivos de moral duvidosa. Beto se define como “pra frente”, veste-se de acordo com a moda da Rua Augusta, que na época anterior aos shopping centers era o maior centro de compras caras, e se comporta também de acordo com o que imagina seja um mundo do “vale tudo”. O discurso de Beto lembra o comportamento de Maria de Fátima (Glória Pires), personagem criada por Gilberto Braga, 20 anos depois. Mas Beto é bem humorado, sedutor, em certo sentido ingênuo, quando comparado à sua descendente global.

O consumo de roupas, bebidas, cigarros, carros, telefones, motos apresenta-se como diferencial entre a vida das personagens abastadas que vivem em torno da rua Augusta, especialmente jovens e mulheres, e os trabalhadores que vivem a apenas alguns quarteirões dali, nas imediações da rua Teodoro Sampaio, onde Beto mora com sua família e trabalha. Em seu percurso fantasioso, Beto envolve-se com a candidata a futura sogra, Maitê (Maria Della Costa), mãe de sua namorada Lu (Débora Duarte) e casada com Otávio (Walter Foster), que por sua vez se envolve com sua secretária Neide (Irene Ravache), irmã de Beto. O potencial de desestruturação familiar da história é atenuado aparentemente por pressão da censura, já atuante à época. De maneira implícita, a novela aludia ao esgotamento do casamento burguês e à legitimidade da liberdade sexual, ideias afirmadas de maneira cada vez explícita e provocativa ao longo das novelas das próximas décadas.

Seu objetivo seria parcialmente cumprido (o futuro sogro oferece-lhe uma proposta de contrato de casamento com separação total de bens), se o personagem não recuasse, arrependido de sua falta de escrúpulos e disposto a abandonar as mulheres com quem se envolveu para buscar um novo começo fora de São Paulo. Malgrado o final melancólico de Beto, sua irmã Neide se desenvolve de maneira mais positiva. A personagem passa pela transformação à qual o espectador em nossa epígrafe se refere e que se expressa na mudança de seu visual, em especial do corte de cabelo, de um convencional corte

mediano, para um *fashion* bem curto à *la garçonne*. A independência de Neide se expressa também em sua decidida ruptura do caso com o patrão e no casamento com um jornalista, profissão associada aos meios de comunicação, ao polo moderno. No final, embora a ordem de apresentação do elenco e algumas notícias da época do lançamento tenham sugerido que o principal envolvimento amoroso de Beto seria Maitê, personagem interpretada por Maria Della Costa, talvez movidos pelas limitações impostas pela censura naqueles tempos quentes, o casal burguês se reconcilia confirmando o tom convencional dos personagens mais velhos formado por conhecidos atores experientes e mais compostos.

Vejamos como se dá o curto-circuito de repertórios e como ele potencializa a novela a extrapolar os estreitos limites a ela reservados no interior das normas da indústria cultural. *Beto Rockfeller* adota bandeiras libertárias da contracultura, com as quais os atores sintonizados com a densa cena teatral de então estavam familiarizados, num dos gêneros mais comerciais e convencionais da televisão. A censura controlava os discursos relacionados a comportamentos, que ficaram, no entanto, bastante implícitos na postura corporal e na entonação de atores que improvisavam e se divertiam em torno de seu próprio repertório.

Embora a TV tenha sido inaugurada no Brasil em 1950, até 1963, quando o *videotape* passou a ser usado na programação diária, não havia circulação nacional de programas. Tal tecnologia permitiu que lugares diferentes vissem os mesmos programas, mas com atrasos que variavam de acordo com o tempo que a fita demorava a chegar. *Beto Rockfeller* foi ao ar em um período em que a televisão ainda não alcançava todos os estados brasileiros, e no interior de cada estado, as regiões que recebiam sinal televisivo eram limitadas. Em um país de cerca de 90 milhões de habitantes, apenas cerca de nove milhões tinham acesso à televisão⁴. Somente a partir do final de 1969 a transmissão em rede nacional se tornou possível.

4. Para dados sobre a evolução do alcance da televisão no território brasileiro e do crescimento do número de domicílios com TV ver Esther Hamburger, “Diluindo fronteiras: as novelas no cotidiano,” in *História da vida privada*, vol 4, ed. Lilia Schwarcz (São Paulo: Cia das Letras, 1998).

Numa época em que muitas novelas estavam sendo adaptadas de roteiros mexicanos, cubanos ou argentinos, *Beto Rockfeller* legitimou-se como uma novela brasileira e contemporânea. A novela de Bráulio Pedrosa foi ao ar em um período em que o gênero se tornava estratégico na programação televisiva. O surgimento de novas emissoras acirrava a concorrência no campo da televisão e a novela

se afirmou como produto através do qual as emissoras competem, posição que hoje, 45 anos depois, ainda ocupa.

A Excelsior, inaugurada em 1960 e a Globo, em 1965 ameaçaram o predomínio da Tupi de São Paulo, que muitas vezes trabalhava com a TV Rio de Walter Clark, em detrimento de sua própria afiliada, a Tupi do Rio de Janeiro. As duas novas emissoras investiram na popularização e ampliação do público televisivo recorrendo ao amplo repertório de produções de novela acumulado em um circuito latino-americano.

Em 1963 a Excelsior introduziu a novela diária, 2-5499 *Ocupado*, baseada em um original argentino e interpretado por Glória Menezes e Tarcísio Meira, o casal que marcaria a consolidação da versão brasileira do gênero na década seguinte na Globo. O título da novela escolhida pela Excelsior para inaugurar seu horário de novela diária sugere que *Beto Rockefeller* não inventou a novela situada no tempo contemporâneo e que se estrutura a partir da referência às tecnologias de comunicação. A personagem de Glória Menezes era uma telefonista em um país em que até o final do século XX o telefone permaneceria disponível apenas a parcelas muito restritas da população, embora intensamente utilizado como recurso narrativo na televisão.

A Tupi reage com a adaptação de *O Direito de Nascer*, de dezembro de 1964 a junho de 1965, em associação com a TV Rio. O conhecido título de autoria do cubano Félix Caignet foi escrito em 1946 para a Rádio Havana e repetidamente adaptado para o rádio e para a televisão na América Latina. O texto mobiliza marcadores sociais da diferença na chave do melodrama, mostrando de maneira crítica os maus tratos impingidos por um patriarca à sua filha, que contra a vontade do pai dá à luz a um neto ilegítimo. Perseguido pelo avô materno branco e rico, a criança sobrevive graças à mobilização da mãe biológica e principalmente da mãe de criação. A primeira entrega o filho aos cuidados da segunda: Mãe Dolores, como ficou conhecida a personagem da ama de leite negra que cria o menino. Adulto, o jovem ascende social e profissionalmente e se dedica a buscar o pai. Em solução conciliatória, ele não só perdoo, como aplica seus conhecimentos de medicina para salvar o avô. A novela se passa na Cuba do início do século XX, mas seu sucesso pode ser atribuído à tematização de preconceitos em vigor em diversos países

da região, em uma trama com personagens e oposições esquemáticas entre bons e maus.

O último capítulo da novela cubana foi transmitido ao vivo, primeiro em São Paulo e depois no Rio, a partir de concentrações populares em estádios de futebol. Apenas um ano após a exibição da primeira novela diária pela Excelsior, o gênero afirmava parâmetros que escapavam à cultura erudita em ambientes que extrapolavam o espaço doméstico da casa. Parte da equipe que realizou *O Direito de Nascer* foi escalada três anos depois para fazer *Beto Rockefeller*, embora o tom das duas produções fosse muito diferente. Lima Duarte dirigiu os primeiros capítulos da novela cubana. Luiz Gustavo estava no elenco de *O Direito de Nascer* em papel secundário. Walter Foster, o consagrado ator de radionovelas, interpretara Cagnet no rádio.

A Globo apostou em novelas desde o início de suas operações. A nova emissora foi a primeira a estabelecer um departamento interno de teledramaturgia e contratou outra cubana, a exilada Glória Magadan, para dirigi-lo. Magadan já atuava na realização de novelas, mas a partir de agências de publicidade, como a Lintas ou a Colgate Palmolive, muitas vezes encarregadas não só do patrocínio como da produção do gênero que era considerado a *soap opera* da América Latina. Magadan trouxe para a emissora seu estilo, o de produzir histórias rocambolescas que se passavam em terras e/ou tempos distantes. Magadan orientava roteiristas que trabalhavam sobre a sua direção a evitar referências a eventos que replicassem tensões sociais. Novelas sob sua orientação buscavam o registro fantasioso como *O Sheik de Agadir* (Glória Magadan, 1966-1967), *A Rosa Rebelde* (Janete Clair, 1969), ou *Sangue e Areia* (Janete Clair, 1967-1968, título que possui duas adaptações cinematográficas hollywoodianas, a primeira com Rudolph Valentino). Os figurinos são de época e os cenários construídos em estúdio.

É possível pensar que as convenções que marcam o que ficou conhecido como a novela brasileira estabeleceram-se como reação a essas investidas latino-americanas. Pressionada pela concorrência, a Tupi propôs algo inovador e nacional. Em sintonia com o clima de movimentação social, Cassiano Gabus Mendes, diretor de programação da emissora de São Paulo, formulou o conceito de *Beto Rockefeller*, que seria gravada de preferência nas ruas, fora do estúdio, em muitas locações externas e com diálogos coloquiais,

figurinos e trama contemporâneos. Agindo como produtor, o filho do radialista Otávio Gabus Mendes, que depois da falência da Tupi se consagraria como autor de novelas na Rede Globo, onde seus dois filhos, Cássio e Tato Gabus Mendes se afirmaram como atores, montou uma equipe capaz de dar vida ao argumento inspirado na cena noturna paulistana, e que seria estrelado por seu cunhado Luiz Gustavo. Lima Duarte, que como já foi dito, dirigira os primeiros capítulos de *O Direito de Nascer*, seria o diretor. Bráulio Pedroso, autor de teatro, escreveria a história do “bicão”. A escalação do roteirista e de atores que participavam da aquecida e vanguardista cena do teatro paulistano trouxe elementos novos a um dos produtos mais industriais da televisão. A equipe aliava o capital cultural do conhecido autor, a irreverência de um ator como Plínio Marcos (à altura já conhecido por peças como *Navalha na Carne*), o prestígio da consagrada Maria Della Costa, a experiência de Marília Pêra, a juventude de promissoras atrizes de teatro como Irene Ravache e Bete Mendes (esta também estudante de Ciências Sociais na Universidade de São Paulo) e o conhecimento e a experiência no meio televisivo de Lima Duarte, ainda não consagrado como ator de televisão (o que ocorreria na Globo com a personagem Zeca Diabo em *O Bem Amado* de Dias Gomes, 1973). A sensação da equipe de estar em casa completava-se com relações familiares e conjugais. Débora Duarte, por exemplo, é enteada de Lima Duarte.

A Tupi de São Paulo investe em *Beto Rockefeller* apostando na novidade de um produto atual e provocativo que oferecia o talento de artistas de teatro ao grande público em uma história reconhecida já na imprensa da época como marco na teledramaturgia. Segundo matéria publicada pelo *Jornal do Brasil* no dia seguinte ao final da novela na cidade de São Paulo (no Rio de Janeiro, segundo a mesma notícia, a novela ainda iria ao ar em janeiro e fevereiro de 1970), os índices de audiência conquistados pela “primeira experiência brasileira da novela-verdade” foram considerados bons à época em que a audiência oscilava entre as seis emissoras existentes sem demonstrar um favorecimento estável ou uma maioria absoluta, como viria a acontecer depois, nos anos 1970, com a ascensão da Rede Globo. O texto do então importante jornal diário informa que os índices fornecidos pelo Ibope oscilaram entre o máximo de 39% e o mínimo de 20%⁵.

4. “O fenômeno Beto Rockefeller,”
Jornal do Brasil, 29 de novembro
1969.

Além dos índices de audiência e da longa matéria no *Jornal do Brasil*, a novela repercutiu em outros órgãos de imprensa escrita,

como *O Estado de S. Paulo* e *Veja*, extrapolando o campo da imprensa especializada em televisão. As matérias nos jornais da grande imprensa surgiram no decorrer ou no final da novela reverberando as novidades.

Já o lançamento da novela foi anunciado, como de costume, em revistas como *O Sétimo Céu*, especializada em televisão e fotonovela, e *InTerValo*, guia de televisão, ambas dirigidas principalmente ao público feminino. Embora segmentadas, essas revistas destacam a presença de profissionais do teatro na nova novela da Tupi, indicando que a própria emissora divulgou essa presença erudita como um diferencial do título. *O Sétimo Céu* dedicou várias páginas a apresentar os personagens da trama a partir de seus intérpretes. Uma foto grande de Luiz Gustavo abre a matéria em página dedicada a descrever Beto como um “sujeito bastante ambicioso que para viver na alta sociedade não hesita em dar golpes em todo mundo”. Significativamente, a revista segue com a apresentação do casal bem composto formado pela personagem de Maria Della Costa em sua primeira participação televisiva e seu marido Otávio, interpretado por Walter Foster, o consagrado galã de radionovelas. Talvez índice de maior liberalidade, *InTerValo* destaca a presença da jovem atriz Irene Ravache como par romântico de Walter Foster, apostando no desenlace do caso de amor entre o patrão e a secretária. O guia de televisão destaca também a presença de Plínio Marcos, um autor e ator de teatro que teria agora, na televisão, a possibilidade de encontrar o grande público. A anunciada interpenetração entre o teatro e a televisão produziria novidades que repercutiriam na grande imprensa no decorrer da trama, alimentando a experiência e prolongando a novela, a ponto de esgotar a equipe. Lima Duarte e Bráulio Pedroso teriam se afastado, o que ajuda a entender o final melancólico da trama. Luiz Gustavo tirou 30 dias de férias, durante a novela, o que obrigou seu personagem a fazer uma longa viagem. A repercussão na imprensa e o estilo contemporâneo da novela permitiu que a Tupi de São Paulo recuperasse momentaneamente a posição de emissora de ponta, embora Excelsior e Globo se apresentassem como mais jovens e com design mais contemporâneo.

Voltando à sequência de abertura do capítulo 72, em cartelas transparentes sucessivas, com letras brancas sobrepostas ao rosto de Marlon Brando, as Emissoras Associadas apresentam a seleção de atores, em uma ordem que salienta o diferencial apontado na

imprensa. O nome de Maria Della Costa é o primeiro, indicando um protagonismo que os capítulos disponíveis não permitem entrever. Sua personagem burguesa entediada, de voz empostada e movimentação corporal dura, seguia as convenções anteriores. A seguir, Luiz Gustavo, promovido a galã, talvez viesse flertar com a estrela. A história era de Beto. Muito à vontade na pele do personagem, Luiz Gustavo improvisou longos bifes nos quais se definia como “pra-frente”, um rótulo de significados múltiplos, que incluem o desejo de liberdade individual, para além de estruturas sociais e políticas, mas que incluem também, com igual ou maior força, a vontade de ascensão social. Beto é malandro; para ele, a desejada mobilidade não viria do esforço do trabalho ou do estudo, mas de uma disposição a não se acomodar e da coragem de se expor ao risco de conquistar uma noiva rica, mesmo que para isso tivesse que enganá-la sobre sua verdadeira situação social.

A seguir, vem o título: Beto “Rockfeller”. O letreiro da novela ironicamente traz o sobrenome do personagem protagonista entre aspas e com erro de grafia, talvez para que não se confunda com a evidente inspiração no nome de Nelson Rockefeller, o neto do fundador da Standard Oil, político norte-americano, amigo das artes e conhecido emissário dos Estados Unidos junto aos países da América Latina.

Após os destaques, um genérico *Participam* introduz inicialmente nomes que aparecem sozinhos, e o primeiro é o de Walter Foster, um ator então em declínio. Logo os créditos do restante do elenco seguem em cartelas com dois ou três nomes. A câmera se desloca ligeiramente da imagem do rosto do ídolo do cinema americano para a moto, farol, guidão... até chegar na imagem dos irmãos Neide (Irene Ravache) – já em seu figurino moderno – e Beto, que repousa em seu colo. Durante o movimento de câmera para a direita, os créditos de sonoplastia, montagem, produção e finalmente as cartelas: *Escreveu* Bráulio Pedroso, *Dirigiu* Lima Duarte.

O capítulo foi ao ar em fevereiro de 1969 e a trama encontra-se em momento crítico: o protagonista malandro vê-se obrigado a disputar uma corrida de moto, uma espécie de duelo contemporâneo. Desafiado pelo rival rico, o vendedor de sapatos da rua Teodoro Sampaio terá de provar que domina as artes da velocidade motorizada. Os três capítulos sucessivos, 71, 72 e 73 giram em torno da corrida

que possivelmente foi assunto de capítulos anteriores. No capítulo 71, que se inicia com uma insólita conversa entre seu Domingos, o dono da oficina mecânica, figura misteriosa, de fala italianada, seu empregado Vitório, amigo fiel de Beto, interpretado por Plínio Marcos, e o herói “sem caráter”, que pede ajuda do amigo para treinar para a corrida. Seu Domingos aparece de pé em cima de um telhado, em contra *plongée* e contraluz. Lá do alto esbraveja contra Beto e sua má influência sobre Vitório. Seu Domingos é um dos personagens interpretados por Lima Duarte e seu rosto nunca aparece, o que dá ao personagem uma aura de mistério, que contribui com a trama.

Os dez minutos finais do capítulo são dedicados a um pesadelo de Beto que confere ao capítulo um tom surreal. A imagem de duas motos em posição de largada, com Beto ligeiramente atrás. Seu concorrente, muito melhor aparelhado, está vestido com roupa de mergulho com direito a balão de oxigênio. Ambos estão em uma laje que logo se revelará o teto de um prédio de onde se vê a cidade. A moto de Beto se transforma em um desajeitado e pequeno triciclo, pequeno para o personagem de Luiz Gustavo, que no entanto se desloca montado no brinquedo infantil. Em seu sonho, Beto se sente observado fixamente por Maitê, personagem de Maria Della Costa, que seduz o personagem e cujo olhar escrutinador no sonho, incomoda o protagonista. Beto cai do triciclo. Aflito, estende a mão em busca de ajuda, mas ninguém comparece. De repente, um desfile de amigos ou familiares vestidos em trajes carnavalescos. Beto mal se levanta. É enforcado pelo rival em seu próprio quarto sob o olhar de Marlon Brando. Por último uma imagem trucada de uma moto suspensa no ar se impõe sobre o corpo deitado de Beto. A moto flutuando em paralelo ao corpo do ator ao mesmo tempo ameaça esmagá-lo e se insinua.

Embora a pequena amostra de capítulos que restaram sugira que a novela foi principalmente gravada em estúdio, há uma diversidade de referências a pontos conhecidos da cidade de São Paulo, para além da oposição inicial e estrutural entre as ruas Augusta e Teodoro Sampaio, duas vias paralelas de acesso ao espigão da Paulista que ficam cerca de um quilometro uma da outra, mas que um dia, antes da existência dos Shopping Centers, simbolizavam níveis de poder aquisitivo diferentes. Há referência ao Clube Harmonia, tradicional reduto nos Jardins, como local frequentado pelas madames da história. Já os empresários, como a personagem de Walter Foster,

costumam almoçar no Automóvel Clube, restaurante do centro da cidade, fechado recentemente. Entre as habilidades de Beto está o domínio dessa geografia social. É dele a afirmação de que seu pai é dono de terrenos no bairro chique do Morumbi, com vista para o Jockey Clube. É interessante observar que o entrevistado da epígrafe desse texto, à época da entrevista, havia subido socialmente, estava realizado como médico, e morava justamente no Morumbi.

Beto refere-se a esses repertórios da geografia social da cidade como se fosse um *insider*. Esse repertório inclui, como já foi dito, termos em inglês e conhecimento de nomes e personas de atores hollywoodianos. A referência ao cinema não se esgota na interlocução com Marlon Brando que observa os movimentos amadorísticos de seu fã tropical. As falas de Beto estão recheadas de referências cinematográficas. Sua inspiração sobre esse mundo livre no qual quer ser admitido vem de vasto repertório de filmes e atores glamorosos de Hollywood. É o universo do espetáculo que ele almeja para si, para sua irmã e amigos mais próximos. O mundo do personagem de Marlon Brando realiza-se a poucas quadras de casa na rua Augusta povoada pela turma de seus novos amigos.

Nos capítulos 72 e 73, durante cerca de 45 minutos a corrida de motos serve de pretexto para gravações externas. A corrida é precedida por uma série de três panorâmicas que descrevem o ambiente urbano, casas grandes e prédios, que hoje parecem discretos. É possível reconhecer que a paisagem é a do bairro do Sumaré, ao redor do prédio da emissora. As panorâmicas desembocam em avenida larga de pista dupla ainda em obras. A paisagem de fundo de vale não é vazia de construções. Vemos operários da construção civil que trabalham na ilha que separa as duas pistas da avenida. Vemos carros, fuscas e outros, em meio aos quais os motoqueiros desfilam seus veículos mais ágeis. A corrida é precedida e sucedida por cenas em que cerca de quinze motocicletas passeiam pela avenida, em movimento circular, graças a um retorno que permite a passagem de uma pista a outra.

Comparadas às atuais motocicletas que dominam as vias paulistanas e muitas metrópoles do mundo – instrumento de trabalho de ainda jovens motoqueiros, mensageiros, que agressivamente se imiscuem entre os carros no trânsito congestionado – as imagens da novela parecem lentas e as motos, desajeitadas. Não há capacetes

e, embora haja competição e queda, o clima é de gincana. As namoradas vão na garupa dos leves veículos glamorosos de passeio de seus pares. Na comemoração da vitória de Beto, no ambiente luxuoso da casa de Lu (Débora Duarte), onde a mãe e sua amiga (Marília Pera) aguardam ansiosamente, vemos que elas fumam e se servem de whisky. Suas roupas de moda sinalizam a atualidade do figurino.

Talvez a posição do autor da fala reproduzida na epígrafe, o jovem do interior, recém-chegado à capital, em busca de formação, independência e inserção em um mundo que prometia ser menos provinciano, possa ser percebida como análoga à posição do personagem Beto, um estranho no mundo de seus novos amigos da rua Augusta, onde estavam situadas à época as melhores lojas e boutiques da cidade. O movimento de Beto, na tentativa de dominar os repertórios simbólicos necessários a ser plenamente incluído nos círculos da elite entediada e fútil, sensibiliza a imaginação de jovens vindos das mais diversas partes do país em busca de um estilo *pra-frente*, livre de constrangimentos da vida provinciana do interior, para escrever sua própria história. O forte sotaque italiano que caracteriza a fala dos moradores do bairro de Pinheiros é sintomático dessa marca de origem da qual o personagem sonha se livrar.

Moço de um bairro de classe trabalhadora, Beto é um forasteiro – quase um caipira – que entra em contato com um grupo de jovens que se vestem, falam e fazem coisas que “estão na moda” como dirigir moto e fumar, e não trabalham nem estudam. Beto se revela apto a usar de conhecimentos, gírias e até termos em inglês, aprendidos provavelmente no cinema, já que o repertório cinematográfico do personagem é amplo, a partir do já citado herói da rebeldia motoqueira dos anos 1950. Uma rebeldia que se volta contra as regras que excluem a classe trabalhadora da vida boa, mas entediada que os ricos levam; uma rebeldia que não necessariamente questiona discriminações. Beto não tem dificuldade em apreender um repertório difundido pela mídia e que lhe permitiria abandonar códigos tradicionais de solidariedade familiar, de classe, de bairro, de origem imigrante.

Em entrevista por ocasião dos 40 anos da novela, Lima Duarte reconhece que a equipe escolheu trabalhar com elenco composto de atores “próximos”. Luiz Gustavo era cunhado do diretor da emissora Cassiano Gabus Mendes, filho do radialista Otávio Gabus Mendes

6. Para o funcionamento “vertical” da indústria de cinema norte-americana que inspira a indústria de televisão brasileira ver Thomas Schatz, *O Gênio do Sistema* (São Paulo: Companhia das Letras, 1991).

7. Ver entrevista de Lima Duarte em (<http://www.estadao.com.br/noticias/suplementos,beto-rockfeller-foi-um-ruido-na-teledramaturgia,278466,0.htm> 18/11/2008)

e diretor da TV Tupi, desde a inauguração da emissora. Sua atuação na criação da novela é a de um produtor no sentido clássico do termo⁶. É dele a ideia de contar a história de um “bicão” charmoso e sedutor que penetra um universo de classe média alta em busca de um bom casamento. É dele a ideia de abandonar a música clássica, que caracterizou as trilhas sonoras de novelas até então, para propor o uso de músicas populares, escolhidas, segundo depoimento de Lima Duarte, entre o repertório de álbuns tocados em sua boate. As músicas temas mencionadas ajudam a caracterizar as personagens aludindo a diversos estilos e línguas estrangeiras. O tom romântico italiano de *Dio, Come ti Amo* (Domenico Modugno) ou *Comme Femme* (Salvatore Adamo), ajudam a caracterizar a melancolia desejosa dos personagens de Ana Rosa e Bete Mendes, duas apaixonadas pelo herói. Mais propositiva, a personagem de Irene Ravache, que se “transforma” durante a novela, tem como tema a música *Here, There and Everywhere* dos Beatles, que chegava ao Brasil nessa trilha⁷.

Embora os capítulos existentes não tragam nenhum exemplo, é conhecido o fato de que o ator Luiz Gustavo, em acordo direto com anunciante, fazia merchandising de Engov, remédio para enjoo e ressaca. Esse é o primeiro caso que se tem registro de propaganda no interior de novelas, prática que se institucionalizaria mais tarde. Em entrevistas o ator se justifica dizendo que a Tupi na época atrasava salários e ele precisava do dinheiro para sobreviver. A prática era possível dada a informalidade que regia a relação entre anunciantes e a emissora. A marca do improvisado que dominava as gravações de *Beto Rockfeller*, e que pode ser facilmente percebida nos capítulos disponíveis, também facilitava essa propaganda de Engov. Lima Duarte, na já citada entrevista que comemorou os 40 anos dessa novela, conta que os atores sistematicamente contribuíam com “cacos”. As falas previstas no roteiro eram alteradas, conforme sugestões preparadas ou improvisadas na hora. A criação de personagens interpretados pelo próprio diretor confirma a abertura da novela à modificação do roteiro. Esses improvisos pareciam animar as gravações e satisfazer a equipe. O Engov entrou na mesma chave e se integrou. O remédio combinava com a irreverência de Beto e confirma as relações de intimidade entre novelas que se passam no tempo contemporâneo e em espaços conhecidos, e o anúncio de produtos que podem ser consumidos por espectadores e personagens.

Esse tipo de merchandising, tal como a exibição de moda, cigarro, uísque, telefones ou motocicletas, constituem uma via de acesso dos espectadores ao universo dos personagens. É como se, ao adotar acessórios sugeridos pelos personagens, os espectadores compartilhassem seu posicionamento no mundo. As relações de contiguidade, de identificação, de empatia, estimuladas pela lógica da indústria cultural e descritas de maneira visionária por Adorno⁸ promovem ideias através de coisas. O mundo moderno e descontraído no qual Beto penetra estaria disponível para quem quisesse ouvir as músicas que compunham a trilha sonora, adotar modelitos, fumar, beber, curtir a velocidade com vento na cara (e sem capacete). O ambiente urbano e impessoal da cidade grande é o espaço privilegiado onde esses ícones de modernidade estariam acessíveis também a quem vem de fora, ou de baixo.

8. Ver especialmente Theodor W Adorno, "Culture industry reconsidered," *New German Critique* n. 6 (1975).

Em 1969, coincidindo com o início da rede nacional, a Globo demite Glória Magadan e promove Daniel Filho à direção do departamento de Dramaturgia. No comando, o ator e diretor com experiência na TV e no cinema inicia a transformação que estabeleceria uma série de convenções que consolidariam a indústria de televisão no Brasil com a novela em sua base. As modificações se inspiram no modelo introduzido por *Beto Rockefeller*, mas com uma organização de produção mais próxima do modelo industrial. Depois de Magadan, as novelas do horário principal passaram a se situar no Brasil contemporâneo – portanto sucessivamente atualizado. Muitas vezes há uma introdução que se passa no exterior, um recurso que reforça a proximidade do espaço principal da novela. *Véu de Noiva* (1969) de Janete Clair é o primeiro título de uma longa série. A novela, dirigida por Daniel Filho inicia uma convenção que depois se afirmaria, que é a de fazer referência a símbolos e atividades que mobilizam a imaginação nacional – no caso a Fórmula 1, esporte que o protagonista, interpretado por Claudio Marzo, aludia ao esporte em que o corredor Emerson Fittipaldi se consagrava⁹.

9. É possível que *Véu de Noiva* tenha se inspirado, ao menos em parte, em *Vestido de Noiva*, peça de Nelson Rodrigues conhecida como a primeira peça de dramaturgia brasileira moderna. Aparentemente além da semelhança no título, ambas compartilham alguns traços de roteiro. A relação dessa novela com a peça de Nelson Rodrigues merece future investigação.

Novelas difundiram modelos de relacionamento familiar divergentes do patriarcalismo ainda em vigor nos anos 1970, 80 e 90 no nordeste brasileiro, e em outras partes do mundo para as quais foram exportadas, como Portugal, Cuba ou China. Famílias com poucos filhos, envolvimento românticos fluídos e múltiplos, mulheres que trabalham fora, ou que se separam em busca de

realização pessoal e sexual, constituem base recorrente de conflitos que alimentam tramas recorrentes.

Beto Rockefeller parece ocupar posição intermediária no que se refere a essas questões. Durante os 13 meses em que a novela esteve no ar ela insinuou a liberdade sexual entre casais de sexos diferentes, mas também de idade e classe social diferente. O final da novela ainda frustra essas movimentações. As personagens femininas parecem tímidas quando comparadas a suas sucessoras dos anos 1980. Mas estava lá em germe a busca das novas gerações por realização profissional, além da sentimental.

Beto “Rockefeller” quando vista em comparação com novelas que vieram depois e que se basearam em suas inovações, chama a atenção pela ênfase na cidade de São Paulo, seus espaços, bairros e avenidas, e não na nação brasileira, como as novelas dos anos 1970 – em especial as da Globo – fariam. A TV de *Beto “Rockefeller”* ainda era local, e a TUPI perderia a corrida por audiência para a Globo, entre outros motivos, porque sua estrutura não se ajustou à rede nacional com a velocidade que a competição exigia.

No início dos anos 1970 mulheres de novela (PRADO, 1996) urbanas e liberadas fumavam, usavam decotes, bebiam e transavam antes de casar. A tensão estava dada já desde *Beto “Rockefeller”*. Mas é uma tensão que dispensa o discurso político e filosófico que acompanhou a emergência de movimentos sociais, entre os quais o feminista na Europa, nos Estados Unidos e no Brasil. A cidade de São Paulo aparece em *Beto “Rockefeller”* como cidade privilegiada para a ascensão social e como o lugar da possibilidade de liberdade, anonimato, redução da vigilância familiar e de vizinhos, lugar do consumo, da abundância financeira, do glamour, das roupas de moda e aparelhos eletrônicos. Aqui a cidade não chega a amedrontar ou ameaçar de solidão. O tom era otimista, descontraído, irreverente.

Beto comanda uma festa descontraída na casa de seus novos amigos ricos (e otários) – se comunicando em inglês com Lu (Débora Duarte), sua namorada loira, líder da turma, irreverente e inconsequente: como sua mãe pegou a estrada e seu pai sumiu, a casa está liberada. Os amigos festejam a oportunidade cantando *É Proibido Proibir*, de Caetano Veloso. O capítulo foi ao ar em 18 de dezembro de 1968. Em setembro daquele mesmo ano, a música cantada por Caetano em apresentação com *Os Mutantes* na final

paulistana no TUCA, do III Festival Internacional da Canção, assumido pela Globo, havia sido vaiada pelo público. O cantor baiano respondeu com atuação irreverente e sensual que provocou o auditório. Ao afirmar a música, cantada em coro pelos personagens que participavam da festa na casa de Lu (Débora Duarte), liberada pela ausência momentânea dos pais, a equipe da telenovela se solidarizava com o autor e os intérpretes e se posicionava contra a reação negativa do público do festival.

Em sua descrição do antigo relacionamento com estas séries televisivas, o espectador-médico, morador de um condomínio de luxo nas imediações de Paraisópolis, a segunda maior favela da cidade, hoje uma comunidade, oferece um relato sugestivo sobre a conexão entre uma novela em particular, *Beto “Rockfeller”* e um certo desejo de expandir os horizontes sociais e morais. O depoimento surpreende pela menção espontânea por parte de um homem de classe média, de uma novela exibida quase trinta anos antes da ocasião da entrevista. Novelas são em geral definidas como femininas, e entre as mulheres, de mulheres pobres. Embora os homens tenham muito boa memória sobre elas, têm dificuldade em admitir que também assistem. Esse médico, não hesitou em descrever a si mesmo como um leal espectador de telenovelas quando veio a São Paulo de sua cidade natal, no estado do Paraná, para cursar a faculdade de medicina.

Ao se referir a um período posterior, quando aparentemente assistia a novelas da Rede Globo ele continua descrevendo sua forte ligação com o gênero, agora caracterizado não mais como libertação, mas como vício:

Lembro-me de quando estava na faculdade, meu Deus, não podia perder um capítulo da novela! Às 7 horas se eu não me sentasse diante do televisor, o dia acabaria mal. Durante o *Jornal Nacional* eu fazia outra coisa. Estava de fato viciado.

Nos anos 1970, as novelas na Rede Globo, especialmente as novelas do horário das 8 (hoje das 21hs), estabeleceram-se em torno de temas provocativos associados a comportamento. O apelo “moderno” introduzido por Beto Rockfeller teve continuidade, não somente na já citada *Véu de Noiva*, mas na sequência de títulos da

10. Ver Esther Hamburger, *O Brasil antenado, a sociedade da novela* (Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005).

11. Ver Heloísa Buarque Almeida, *Muitas mais cousas: telenovela, consumo e gênero* (São Paulo: Anpocs/Edusc, 2003), Tese de doutoramento.

faixa horaria, muitos de Janete Clair, que logo se alternaria com Lauro César Muniz na criação de títulos que faziam parte de uma estrutura comercialmente amarrada. A emissora criou em 1971 o Departamento de Pesquisa¹⁰, responsável por monitorar movimentos quantitativos e qualitativos da audiência. A emissora tratou também de profissionalizar suas relações com anunciantes e agências de publicidade¹¹. A audiência de *Beto Rockefeller* se transferiu, ao menos em parte para as novelas da Rede Globo, assim como parte do elenco e do diretor. Mas apenas cerca de 15 anos depois, em meados dos anos 1980, em plena abertura política, o gênero teria repercussão semelhante à da novela de Bráulio Pedroso, em títulos como *Roque Santeiro* (Dias Gomes e Agnaldo Silva, 1985), *Guerra dos Sexos* (Sílvio de Abreu, 1986, no horário das 19 horas) e *Vale Tudo* (Gilberto Braga, 1988).

A indústria brasileira de televisão consolidou-se baseada em folhetins eletrônicos, que surpreenderiam ao inverter o fluxo unidirecional de mídia, da periferia para outras periferias e para o centro. O projeto de integração nacional que os militares idealizaram como parte de sua doutrina de segurança nacional e no qual a televisão jogava papel estratégico se realizou, mas principalmente calcado não no telejornal e nas adaptações literárias veiculadas na faixa de telenovelas das 18 horas, mas em títulos contemporâneos e provocativos que aludiam às cores nacionais. Dessa forma, de maneira inesperada e não planejada, um gênero classificado como feminino, desvalorizado por seu caráter comercial e seriado, com ramificações na *soap opera*, de tornou um dos principais espaços de problematização do país.

As novelas brasileiras estão em sintonia com temas caros à modernidade ocidental de maneira peculiar. Nelas temas que se sucederam na história da literatura e das artes ocidentais se sobrepõem. A crítica recorrente ao patriarcalismo se realiza em sucessivos títulos que tematizam relações coronelistas, mas se realiza também na problematização de relações conjugais com a valorização de personagens femininas que logram se realizar pessoal e profissionalmente, e de personagens masculinas cada vez mais esvaziadas. As tensões entre o campo, onde o controle social se exerce de maneira mais direta e pessoal, e a vida mais livre, mas menos solidária, na cidade grande também ecoam temáticas modernas. Temáticas antigas atualizadas no tempo e trazidas para

o sul do Equador ganham novos significados. No início do século XXI novelas ecoam a insatisfação com a instabilidade que se instalou apesar das melhores condições de vida. A instabilidade das relações pessoais, a corrupção política, as dificuldades da vida cotidiana em metrópoles caóticas, apesar do carro, do avião, do telefone, dos computadores, das máquinas de lavar e de secar, sintonizam decepções com as promessas da modernidade. *Beto Rockefeller* esteve no início desse transe.

Referências

- ADORNO, Theodor W. “Culture Industry Reconsidered.” *New German Critique* n. 6 (Fall 1975).
- ANTES e depois de Beto. *O Estado de São Paulo*, 16 de novembro de 2008. Lazer e TV, p. 4- 5.
- BETO Rockefeller foi um ruído na teledramaturgia. *O Estado de São Paulo*, 16 de novembro de 2008. Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/noticias/suplementos,beto-rockefeller-foi-um-ruído-na-teledramaturgia,278466,0.htm>>. Acesso em 28 jun. 2013.
- BETO Rockefeller, o herói sem caráter. Algo de novo nos vídeos? *Veja e Leia*, nº 35, p. 26-32, 1969.
- COMO vive Beto Rockefeller. *Intervalo*, nº 315, p. 6-9, 1968.
- ALMEIDA, Heloísa Buarque. *Muitas Mais Cousas*: Telenovela, Consumo E Gênero. São Paulo: Anpocs/Edusc, 2003. Tese de doutoramento.
- FERNANDES, Ismael. *Memória Da Telenovela Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1997.
- GIANFRANCESCO, Mauro e NEIVA, Eurico. *De Noite Tem...Um Show De Teledramaturgia Na Tv Pioneira*. São Paulo: Giz Editorial, 2007.
- HAMBURGER, Esther. “Diluindo Fronteiras: As Novelas No Cotidiano.” In *História Da Vida Privada, Vol 4*, edited by Lilia Schwarcz. 439-87. São Paulo: Cia das Letras, 1998.
- HAMBURGER, Esther. *O Brasil Antenado, a Sociedade Da Novela*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.
- HANSEN, Miriam. “The Mass Production of the Senses: Classical Cinema as Vernacular Modernism.” *Modernism/Modernity* 6, no. 2 (1999), p. 59-77.

LIMADuarte: o Quebra Galhos. *Intervalo*, nº 336, p. 3-5, 1969.

MEU irmão Beto Rockefeller. *Intervalo*, nº 323 ,p, 10-13, 1969.

NÃO podia Olhar nada, que tudo era Engov pra mim. *O Estado de São Paulo*, 16 de novembro de 2008. Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/noticias/suplementos,nao-podia-olhar-nada-que-tudo-era-engov-para-mim,278467,0.htm>>_ Acesso 28 jun. 2013.

AMOR de Beto está no fim. *Intervalo* nº 333, p. 10-13, 1969.

FENÔMENO Beto Rockefeller. *Jornal do Brasil*, 29 de novembro 1969.

RENATA vive às custas de Beto”. *Intervalo* nº 325, p. 1-3, 1969.

SCHATZ, Thomas. *O Gênio Do Sistema*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

TÁVOLA, Artur da. *A Telenovela Brasileira: História E Conteúdo*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1996.

Artigo recebido em março e aprovado em junho de 2014.



A elipse como estratégia narrativa nos seriados de TV

////////// *Carlos Gerbase¹*

1. Pós-doutor em Cinema pela Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 e doutor em Comunicação Social pela PUCRS. É professor titular no Curso de Produção Audiovisual e no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da PUCRS. É cineasta, com sete longas lançados. É autor de quatro obras literárias de ficção e de três obras ensaísticas na área de cinema. E-mail: gerbase@terra.com.br.



Resumo Este ensaio examina o uso de elipses (“buracos” temporais na trama) como uma das principais estratégias narrativas dos roteiristas de seriados de TV contemporâneos. Diversos exemplos são apresentados, de modo a caracterizar as elipses como um desafio cognitivo para o espectador, quebrando a linearidade e a excessiva redundância das séries mais antigas (antes de 1990), que subestimavam a inteligência do espectador.

Palavras-chave Televisão, seriados, elipse, narrativa, cinema.

Abstract This paper examines the use of ellipses (“holes” in the temporal plot) as a key narrative strategy of the writers of contemporary TV series. Several examples are presented in order to characterize the ellipse as a cognitive challenge to the public, breaking the linearity and excessive redundancy of the older series (prior to 1990) that would underestimate the intelligence of the viewer.

Keywords Television, TV series, ellipse, narrative, cinema.

“É simples, nós vamos fazer filmes e passá-los na televisão, isso é tudo. Que a televisão vá para o inferno”.
(Jonh Huston, *apud* ROSS, 2005.)

A previsão de John Huston, feita em 1950, quando a televisão tinha pouco mais de dez anos, não se concretizou, pelo menos enquanto ele estava vivo. O cineasta morreu em 1987, ano em que a TV norte-americana exibia a nona temporada de *Dallas* com grande sucesso. Criado pelo roteirista David Jacobs, que nunca escreveu para cinema, e produzido pela CBS, o seriado é um típico produto televisivo. Embora utilize a mesma linguagem audiovisual dos filmes, *Dallas* tem convenções narrativas muito mais próximas das radionovelas dos anos 40 e 50 (é bom lembrar que a CBS, a NBC e a ABC nasceram como empresas radiofônicas) do que das obras de Huston e seus colegas cineastas.

Em 1990, contudo, os dois mundos começaram a se aproximar, graças à colaboração do cineasta David Lynch (dos longas *Velhudo azul* e *O homem elefante*) com o experiente roteirista de televisão Mark Frost (de *Hill Street Blues*). *Twin Peaks* quebrou muitas regras, apresentou muitas novidades estéticas e abriu caminho para uma nova maneira de fazer ficção na TV. Mesmo sendo uma história “estranha” para boa parte dos espectadores, *Twin Peaks*, escudada pela boa recepção da crítica, teve excelente audiência nos EUA e foi vendida para muitos países, inclusive o Brasil. De certo modo, David Lynch começou a fazer o que Huston previu. No entanto, a ficção televisiva contemporânea de qualidade, mesmo absorvendo estratégias narrativas cinematográficas, tem sua

própria personalidade. O objetivo deste ensaio é refletir como esta personalidade foi construída.

Ataque ao reino da redundância

Entre as características dos bons seriados de TV contemporâneos, que rivalizam ou até superam em qualidade longas-metragens feitos para o cinema, está o uso de elipses narrativas, o que pressupõe a crença na inteligência do espectador. A TV tradicionalmente tratava o espectador como um ser que transitava entre a infantilidade e a absoluta precariedade mental. Adultos com três neurônios em funcionamento e acostumados com as tramas cinematográficas não suportavam o grau de redundância e obviedade das novelas, ou *soap-operas*, com seus enredos lineares eternamente repetidos em centenas de capítulos.

Adayr Tesche, ao estudar a ficção seriada tradicional na TV, explica que

O modo como a televisão manipula – tanto no sentido técnico de montagem, de elaboração do texto audiovisual, quanto no de operações de produção de sentido que não poderiam, evidentemente, estar imunes às variáveis ideológicas – está marcado pela reiteração, pelo esforço de legibilidade, plasticidade, auto-referencialidade e permeabilidade no tecido social. (TESCHE, 2006, p. 76)

O foco principal de Tesche é a telenovela, mas a grande maioria das séries e seriados pré-anos 1980 seguem, a nosso ver, as mesmas regras. O termo “legibilidade” é fundamental. O que é facilmente lido e compreendido deve ser perseguido; o que corre o risco de gerar um esforço grande de interpretação deve ser evitado. Tesche complementa:

É uma estruturação temporal regulada da ficção televisual que provê, efetivamente, o marco ordenado, sólido e seguro sobre o qual as fórmulas seriais desdobram o que dizem e, mais do que isso, mostram sua própria temporalidade e a oferecem à experiência do espectador. (TESCHE, 2006, p. 83)

Havia exceções para tal segurança narrativa? É claro, mas estas serviam apenas para confirmar a regra. Eis que, a partir de meados da década de 1980, num processo lento e gradual, o cenário foi mudando, primeiro nos Estados Unidos e na Europa, e depois no resto do mundo, graças ao surgimento de histórias seriadas mais curtas, normalmente divididas em temporadas. O número tradicional nos Estados Unidos é de 13 episódios por temporada, mas esta convenção foi se diluindo com o passar do tempo e a entrada de outros países no mercado.

Muitas das regras da seriação audiovisual que foram estabelecidas pelo cinema no começo do século vinte (com *The Perils of Pauline*, EUA, 1914; e *Les Vampires*, França, 1925), absorvidas pelas radionovelas (a partir de *Painted dreams*, EUA, 1930) e depois levadas para a TV (começando com *Faraway Hill*, EUA, 1946), ainda estão em vigor. Outras regras, contudo, foram criadas, e as antigas foram atualizadas. O gancho (*cliffhanger*), por exemplo, ainda é um recurso extensamente usado, mas hoje ele pode ser muito mais sofisticado e exigir maior capacidade interpretativa do espectador.

É importante tentar estabelecer, logo no início desta reflexão, a fronteira entre séries e seriados. Esses conceitos ainda estão em construção e podem originar mal entendidos. No âmbito desse ensaio, seriado é um produto audiovisual baseado em uma história longa, que é contada ao longo de vários episódios que se sucedem em ordem pré-estabelecida. É praticamente impossível acompanhar a narrativa se o espectador não estiver presente desde o primeiro episódio. Seria como entrar num filme de longa-metragem tradicional depois de meia-hora de projeção. Alguns exemplos de seriados bem sucedidos: *Twin Peaks*, *Homeland*, *Breaking Bad*, *House of Cards*, *Mad Men* e *Downton Abbey*.

Já uma série é constituída por pequenas histórias com começo, meio e fim, vividas por um grupo de personagens fixos, normalmente compartilhando um mesmo espaço de atuação (um edifício, uma cidade, um escritório). O espectador pode acompanhar qualquer episódio, em qualquer ordem, embora, é claro, o objetivo seja torná-lo fiel à série como um todo. As séries também são divididas em temporadas. Alguns exemplos de séries bem sucedidas: *Friends*, *Sex & The City*, *Office* e *The Big-Bang Theory*. Esses títulos de séries e seriados, pinçados entre centenas de obras lançadas, atendem a

dois critérios: são, inegavelmente, bastante conhecidas, e foram integralmente assistidas pelo autor deste ensaio. A partir desse ponto, falaremos apenas de seriados.

Elipses como estratégia narrativa e dramática

A elipse é um “buraco” temporal na trama. Acompanhamos a ação até determinado momento e, no plano seguinte, nos deslocamos para o futuro. Esse “buraco” pode ter cinco minutos, uma hora, um dia, alguns meses, alguns anos, alguns séculos, ou até alguns milênios. Ao contrário de um *flash-forward*, que, como o próprio nome diz, nos proporciona uma breve antevisão (um *flash*) do futuro, após a qual voltamos para o presente narrativo, a elipse nos leva ao futuro e não permite um retorno tão rápido.

Regra geral, a história segue adiante, ficando o “buraco” para trás. Cabe ao espectador presumir o que aconteceu no tempo suprimido e fazer as relações necessárias entre o “antes” e o “depois” para que a elipse seja bem sucedida, tanto narrativa quanto dramaticamente. O cinema usa as elipses desde a sua invenção, mas elas se tornaram mais comuns e mais radicais a partir da década de 1940, que marca a mudança do cinema clássico para o cinema moderno. Aqui vão dois exemplos de elipses cinematográficas muito bem sucedidas.

Em *2001, Uma Odisséia no Espaço* (2001, *A Space Odyssey*, 1968), de Stanley Kubrick, um animal que está, evolutivamente falando, entre um macaco e um homínideo, usa um osso para bater em outros ossos, destruindo-os. Vamos supor que o animal que usa o osso como ferramenta seja um dos primeiros australopitecos, o que situa a sua ação há aproximadamente quatro milhões de anos, embora o filme não forneça qualquer data precisa. O ser joga o osso para cima e acompanhamos sua trajetória ascendente no céu azul, em câmera lenta. De repente, com a mágica instantaneidade do corte cinematográfico, vemos uma nave espacial em movimento sobre um fundo negro pontuado por estrelas.

Como o título indica, estamos em 2001. A elipse, portanto, cobre um período que inicia com a descoberta do uso de ferramentas pela linhagem do *homo sapiens*, até a representação de uma ferramenta que, no imaginário do final da década de 60 (o filme é de 1968), constituía o máximo de sofisticação tecnológica construída por

essa mesma linhagem num futuro não muito distante. Bela elipse, que cumpre três funções. A primeira é narrativa, ao ligar eventos muito distantes no tempo, mas muito próximos conceitualmente. A segunda é dramática, permitindo uma identificação emocional do espectador com a espécie humana como um todo. E a terceira é estética, criando um momento de pura beleza fílmica, logo depois acentuado pelo uso da valsa *Danúbio Azul*, de Johann Strauss.

O segundo exemplo vem do filme *Édipo rei* (*Edipo Re*, 1967), de Pier Paolo Pasolini. Édipo já matou um desconhecido numa encruzilhada, já derrotou a esfinge, já foi empossado como rei de Tebas, já casou com Jocasta e está, neste momento, em sua noite de núpcias, indo para a cama com a rainha (que, é claro, não sabe ser sua mãe). Édipo e Jocasta se olham, com evidente desejo sexual, e deitam-se. Vemos a ação a uma certa distância, pudicamente, mas é óbvio para todos os espectadores o que está acontecendo: um ato, mesmo que, involuntário de incesto.

Sem qualquer transição, com a mesma instantaneidade que encontramos no exemplo anterior, vemos agora um cadáver em decomposição, representado com grande realismo. Esta elipse, embora seja muito menor na duração temporal, exige do espectador maior esforço interpretativo: a relação entre o sexo e a morte ficará mais evidente quando a trama original de Sófocles desdobrar-se nas próximas cenas. Com dados posteriores, principalmente a constatação de que Édipo e Jocasta têm quatro filhos, a mais velha uma pré-adolescente, é possível dizer que a elipse é de dez anos, ou perto disso.

Mais uma vez, podemos verificar a tríplice função da elipse. Na narrativa, liga o sexo incestuoso com a peste que assola a cidade de Tebas, embora nem o casal, nem a população, desconfiem disso. Enquanto ferramenta dramática, provoca uma radical mudança emocional no espectador, que “pula” de uma cena romântica de caráter sexual para uma cena de morte, tragédia e podridão. Esteticamente falando, é como se, num passeio no Louvre, passássemos imediatamente de um quadro de Rafael para um de Francis Bacon.

Ganchos em seriados televisivos

Quando falamos em seriados, não há como desconsiderar suas características próprias, que determinam sua identidade como obra

audiovisual. A estrutura narrativa precisa ser analisada a partir das fragmentações normalmente apresentadas ao espectador, que geram pausas em pelo menos três diferentes níveis: entre os blocos de um mesmo episódio, divididos pelos intervalos comerciais na TV; entre os episódios de uma mesma temporada, normalmente separados por uma semana; e entre as temporadas, normalmente separadas por alguns meses.

Tudo isso cai por terra, é claro, se o espectador estiver com todos os episódios de todas as temporadas armazenados em seu computador e tiver, portanto, o poder de determinar seu próprio fluxo de consumo. Por outro lado, a obra em si continuará obedecendo às convenções criadas para o espectador mais “comum”, que acompanha “ao vivo” na TV, ou que compra as temporadas quando estas são lançadas em DVD.

O que importa aqui é refletir como as elipses se relacionam com a fragmentação típica dos seriados. Antes de falarmos de elipses, contudo, somos obrigados a falar de ganchos. Na já citada *The Perils of Pauline*, surgiu uma das convenções mais tradicionais dos seriados: o perigo de morte de um personagem importante nos instantes finais do episódio.

A ação é suspensa no exato momento em que o espectador teme pela sorte do personagem, que, por exemplo, está amarrado aos trilhos de uma ferrovia e percebe uma grande locomotiva aproximando-se a toda velocidade. A solução narrativa (com o inevitável salvamento do personagem), acontece no começo do próximo episódio, e o espectador, nesse meio tempo, fica “enganchado” na história, aflito para saber como a peripécia será resolvida.

O teatro e a literatura também podem utilizar esse recurso, e Jonathan Culler, no âmbito da teoria literária, fala em “epistemofilia”, ou o desejo de saber o final da história. Entretanto os seriados de TV criaram uma estrutura muito mais rígida, que virou ferramenta narrativa quase onipresente nos finais dos episódios. O “perigo de morte”, é claro, pode ser substituído por alguma outra situação que gere grande suspense. O importante é deixar o espectador “enganchado”.

Ganchos e elipses

A relação entre gancho e eclipse não é muito simples. A princípio, numa cena de ação suspensa em seu momento de máxima tensão (o

termo “suspense” vem exatamente deste procedimento narrativo de “suspender”), não há uma elipse, pois a história, no episódio seguinte, segue exatamente do ponto em que foi interrompida. A pausa é na fruição do espetáculo, e não na trama propriamente dita.

No entanto, em outros tipos de gancho, mais sofisticados, pode haver a intervenção de uma elipse. Vamos usar como exemplo o final do último episódio da terceira temporada do seriado inglês *Downton Abbey*. Um dos personagens principais, Matthew Crawley, que está extremamente feliz por ter se tornado pai, sofre um grave acidente automobilístico, e vemos seu corpo imóvel, estendido na estrada, o rosto sangrando, os olhos abertos. Está morto, sem sombra de dúvida.

Não é um gancho tradicional. A ação, pelo menos em relação ao personagem, foi apresentada de forma completa. Os ganchos para o espectador são os seguintes: (1) como os demais personagens, em especial sua esposa e sua mãe, vão reagir emocionalmente à tragédia?; e (2) que consequências a morte vai trazer para as relações econômicas e sociais da grande propriedade que dá nome à série? Como se trata do final de uma temporada, o gancho precisa ser poderoso, e a eliminação de um personagem principal cria ao mesmo tempo uma surpresa no presente (é uma peripécia imprevisível) e uma grande expectativa para o futuro, que, no entanto, só será oferecido no começo da próxima temporada, o que normalmente implica numa espera de alguns meses para o espectador.

No início da quarta temporada, o espectador, que provavelmente esperava a tradicional sucessão de cenas de reconhecimento da tragédia (“Seu marido morreu”, “Seu filho morreu”, etc.), seguidas pela narrativa do enterro, é surpreendido com uma sequência relativamente desdramatizada envolvendo a família que habita *Downton Abbey*. As mulheres estão de luto, vestem preto, mas em poucos minutos fica evidente que o enterro aconteceu há algum tempo e a vida de todos, mesmo que marcadas pelo evento terrível, seguiu em frente.

O “buraco” cronológico entre o rosto do personagem, que acaba de morrer no fim da terceira temporada, e a primeira cena do primeiro episódio da temporada seguinte, em que a morte é comentada, mas não representada, é uma elipse criada pelos roteiristas, que habilmente complementa o efeito do gancho entre as temporadas.

Numa trama novelesca televisiva tradicional, seria quase impensável ignorar as possibilidades dramáticas (e sensacionalistas) proporcionadas pela elaboração de cenas que representassem os diversos reconhecimentos da tragédia, seguidos pelo velório e pelo enterro. A elipse, assim, vai de encontro à expectativa do espectador e, de certo modo, contraria a convenção. Esta é uma das diferenças mais importantes dos seriados de TV contemporâneos: embora estejam sujeitos aos procedimentos usais, não estão escravizados por eles.

Eliminando tempos mortos

A elipse também pode ser definida como uma maneira de evitar tempos “mortos” e manter um bom ritmo na história. Se não há nada de importante acontecendo do ponto de vista narrativo, para que perder tempo contando? No caso da elipse relatada em *Downton Abbey*, o espectador é poupado de cenas desnecessárias (embora potencialmente dramáticas) e vai logo ao que interessa: o que a morte traz de novidades para a trama?

Em *Homeland* vamos encontrar uma elipse semelhante. Sabemos, no final da segunda temporada, que um dos personagens principais, Nicholas Brody, um ex-fuzileiro que pode ser (ou não) um terrorista perigoso, irá concorrer a uma vaga de deputado no Congresso norte-americano, apoiado pelo atual vice-presidente dos EUA. No começo da terceira temporada não há qualquer menção ao processo eleitoral. Brody já está em seu gabinete no Congresso, e a sua esposa faz grande esforço para apoiá-lo na vida pública. O espectador, que talvez estivesse esperando um relato das eleições, que eventualmente proporcionariam um gancho tradicional (será que Brody receberá o número de votos necessários?), é convidado a simplesmente imaginar o que aconteceu nos meses omitidos (o número de votos necessários foi obtido).

Uma elipse desse tipo, ao solicitar a imaginação criativa do espectador, faz com que ele se sinta “inteligente”, o que é uma estratégia eficaz para fidelizá-lo à trama. O perigo passa a ser uma eventual dificuldade do espectador para preencher o “buraco” temporal. Nesse caso, em vez de se sentir “inteligente” o espectador vai se sentir desorientado e pode se afastar da trama. É o mesmo medo que acompanha os roteiristas que gostam de usar muitos “*flash-backs*” e “*flash-forwards*” em seus enredos. Se

o espectador não compreender a manipulação do tempo, pode retaliar desistindo do espetáculo.

Uma das formas de minimizar esse perigo nas elipses é explicitar o período do “buraco” temporal. No mesmo seriado, no último episódio da terceira temporada, assistimos à morte de Brody, sabemos que a personagem principal da trama (Carrie Mathison) está grávida dele e a gestação já tem cinco meses. Um letreiro com as palavras “Quatro meses depois” aparece para que o espectador compreenda, sem sombra de dúvida, que o momento do nascimento se aproxima. Um signo bem claro, a barriga pronunciada de Carrie, com certeza não foi considerado suficiente pelos roteiristas (ou pelos produtores). Em outras palavras: a eclipse não poderia comprometer o gancho.

Num longa-metragem para cinema, não são raros os cartões que explicitam as elipses. Mas eles não são obrigatórios. As elipses citadas em *2001, Uma Odisséia no Espaço* e *Édipo Rei* não utilizam esse recurso. De modo geral, o cinema tem o direito de ser mais misterioso e menos redundante que a TV.

Adaptando os tempos narrativos aos intervalos de exibição

Um fenômeno interessante, que surgiu na série *I Love Lucy* (EUA, 1951-1960), é a tentativa de adequar o universo diegético (ficcional) da trama com a vida “real” do elenco. Produzido durante nove anos, a trama incorporou a gravidez da atriz principal, Lucille Ball. Assim, o que seria um transtorno (esconder a barriga e o nascimento) acabou se transformando num trunfo.

Alguns seriados contemporâneos, especialmente os que atingem um número considerável de temporadas, também trabalham com essa relação entre o tempo ficcional e o real. Personagens podem, ao longo dos anos/temporadas, adquirir características inexistentes no começo, ou até sofrer transformações em seu caráter.

É evidente que a Peggy Olsen do começo do seriado *Mad Men*, uma secretária ingênua e indefesa, é muito diferente da Peggy da quinta temporada (cinco anos depois), uma publicitária de sucesso, independente, com ideias feministas.

Se essa estratégia for seguida, os intervalos entre as temporadas (quando assistidas na TV), normalmente de oito meses para seriados de 13 episódios, podem funcionar como elipses de oito

meses na narrativa. É uma alternativa sempre sedutora para os roteiristas.

Peripécias e elipses

Aristóteles, em sua *Poética* (1991), ensina que “Os principais meios por que a tragédia move os ânimos também fazem parte do mito; refiro-me a peripécias e reconhecimentos”. (p. 253). E, pouco depois, conceitua: “Peripécia é a mutação dos sucessos no contrário”. (p. 258)

Caso reste alguma dúvida ao leitor, o exemplo dado é absolutamente claro: “Assim, no Édipo, o mensageiro que viera no propósito de tranquilizar o rei e de libertá-lo do terror que sentia nas suas relações com a mãe, descobrindo quem ele era, causou o efeito contrário.” (ARISTÓTELES, 1991, p. 258)

Embora a narrativa tenha uma longa e rica história depois das tragédias gregas, o conceito continua válido. A “mutação de sucessos”, isto é, a mudança brusca na expectativa do leitor/espectador em relação a determinado episódio, é uma das mais poderosas estratégias dos narradores contemporâneos, e pode ser facilmente verificada nos seriados de TV de qualidade.

É interessante notar que Aristóteles já considerava a peripécia (ao lado do reconhecimento) como um elemento capaz de separar uma ação “simples” de uma “complexa”:

Chamo ação “simples” aquela que, sendo una e coerente, (...), efetua a mutação de fortuna, sem peripécia ou reconhecimento; ação “complexa”, denomino aquela em que a mudança se faz pelo reconhecimento ou pela peripécia, ou por ambos conjuntamente. (ARISTÓTELES, 1991, p. 258)

Manipulações do tempo narrativo (incluindo elipses) e um cuidadoso gerenciamento das informações disponíveis para cada personagem e para o espectador cumprem um papel muito importante na construção de peripécias. Vamos usar o exemplo de Aristóteles. Na tragédia de Sófocles, a ação propriamente dita é linear, dura um dia e acontece em frente ao palácio de Tebas, o que é considerado um ponto positivo por Aristóteles (há unidade de tempo e espaço). Parece não haver elipses.

À medida em que a trama avança, contudo, percebemos que o passado vai se intrometendo no presente, com força cada vez maior, e essa intromissão não é linear. É fragmentada e cheia de elipses. É necessário notar que estas elipses podem adquirir diferentes contornos de acordo com a sua função narrativa:

(1) elipse objetiva ou “de tempo” – é um “buraco” temporal na narrativa acompanhada pelo espectador; essa elipse pode ser facilmente descrita na própria estrutura audiovisual (conforme fizemos nos exemplos de *2001, Uma Odisséia no Espaço* e no *Édipo Rei* de Pasolini;

(2) elipse subjetiva ou “de conhecimento” – é uma lacuna importante no conhecimento de determinado personagem sobre a narrativa.

Em *O roteiro de cinema*, Michel Chion adota o termo “paralipse” como um caso particular de elipse, que já fora descrito em âmbito da teoria da literatura por Gérard Genette. Para Chion, a paralipse acontece “quando a narrativa é feita do ponto de vista de uma das personagens ou de um ponto de vista “onisciente”, e algo de capital é escondido do público” (CHION, 1989, p. 218). Preferimos o termo “elipse de conhecimento”, por ser auto-explicativo.

David Bordwell, em *La narración em el cine de ficción*, confirma essa relação entre os dois tipos de elipse: “Si el período omitido contiene información significativa, la elipsis puede crear una narración supresiva que configure nuestra actividad de formación de hipótesis”. (BORDWELL, 1996. p. 83)².

2. Se o período omitido contém informações, pode criar supressões na narrativa que configuram nossa atividade de formação de hipóteses. (Tradução nossa)

Uma elipse de tempo pode criar inúmeras elipses de conhecimento (e, em decorrência disso, a geração de hipóteses pelo espectador). A primeira elipse de conhecimento explícita em *Édipo Rei* é declarada quando Tirésias volta do oráculo, no começo da trama, e sustenta que a causa da peste na cidade é a ausência de punição para o assassino do rei Laio, que antecedeu Édipo no trono. Abra-se um “buraco” imenso na história – da morte de Laio ao presente (a peste), passando pela própria coroação de Édipo como soberano.

A genial arquitetura da trama de Sófocles, muitas vezes comparada à dos bons romances policiais, está baseada no preenchimento lógico e cronológico desta e de outras elipses. Édipo age como um detetive, procurando pistas para uma verdade que lhe será trágica, mas de que não pode escapar.

Para Laio e Jocasta, por exemplo, há uma grande eclipse de conhecimento entre a entrega do filho de ambos, ainda um bebê, para um pastor, encarregado de abandoná-lo no monte Citéron para que morra, e o encontro trágico com um homem que vem do estrangeiro. Laio não o reconhece antes de ser assassinado na encruzilhada, mas acompanhamos cada um dos passos de Jocasta no rumo do reconhecimento de que Édipo, seu marido, é também seu filho.

Estas elipses de conhecimento acontecem graças a uma grande eclipse de tempo planejada por Sófocles. Édipo Rei tem um ponto narrativo inicial cuidadosamente escolhido: a população exige que o rei faça alguma coisa em relação à peste que assola Tebas. Esse presente, rapidamente contaminado pelo passado, está separado por muitos anos do ponto inicial do mito: uma maldição proferida contra o jovem Laio, que seduz um adolescente quanto ainda era apenas o filho do rei Lábdaco.

Filmes e seriados contemporâneos, por sua natureza, não seguem o princípio da unidade de ação e de espaço, tão útil no teatro da Grécia clássica. Assim, as elipses contemporâneas citadas não são construídas pelos diálogos (que apontam para eventos pretéritos), e sim encenadas no presente narrativo. No Édipo Rei de Pasolini, o roteiro colocou em ordem cronológica o que, na peça, eram eventos recapitulados aos poucos, sem uma ordem rígida, a partir de um procedimento investigativo que vai juntando peças de um quebra-cabeça mitológico.

Há, em algumas tramas literárias e audiovisuais, um evidente jogo de “esconde-esconde” proposto ao leitor/espectador para obter determinados efeitos. É essencial, para o efeito trágico de Édipo Rei, que este vá descobrindo aos poucos quem é. Jocasta com certeza sabe antes, e o próprio leitor/espectador tem condições de anteceder-se ao personagem principal, sabendo ou não dos detalhes do mito que deu origem à peça. As elipses de conhecimento, sempre subjetivas, são a base do artesanato narrativo de Sófocles, rumo ao grande e catártico reconhecimento final.

Elipses na elaboração narrativa de *Homeland*

Elipses de conhecimento, peripécias e reconhecimentos também são a base do seriado *Homeland*. E não é coincidência o fato de que há uma grande elipse de tempo na trama. Nicholas Brody, fuzileiro naval, casado, dois filhos, é enviado para o Iraque. Capturado pelo inimigo, fica um longo tempo preso, até ser libertado pelas tropas norte-americanas. De volta à pátria, é recebido como herói e torna-se um joguete político nas mãos do vice-presidente dos Estados Unidos.

Carrie Mathison, agente da CIA, acha que talvez ele não seja um herói de volta ao lar, e sim um terrorista recrutado para uma ação de grandes proporções em território americano depois de sofrer uma espécie de lavagem cerebral. Ela não tem certeza e precisa investigar, colocando microfones e câmeras na casa de Brody e seguindo todos os seus passos.

A elipse objetiva, de tempo (explicitada logo no início da trama) é de oito anos. Ela corresponde à elipse subjetiva de todos os personagens da trama, com a exceção, é claro, do próprio Nicholas Brody. Assim, o espectador passa a ser parceiro dos agentes da CIA (em especial de Carrie) em sua luta para desvendar o verdadeiro caráter do soldado que voltou ao lar, preenchendo o “buraco” temporal.

Mais uma vez, o ponto de partida da trama é cuidadosamente escolhido. *Homeland* não começa com a ida de Brody para o Iraque, nem com a sua prisão, e sim com a sua libertação. Poderíamos resumir assim os pontos de contato entre as peripécias das duas obras:

	ÉDIPO REI	HOMELAND
Brody, fuzileiro capturado no Iraque, é resgatado e vira herói em Washington	Édipo, natural de Corinto, derrota a esfinge, vira herói e rei de Tebas	Origem do personagem
O terrorismo assola os EUA	A peste assola Tebas	Ambiente
Carrie diz que um prisioneiro foi recrutado pelo terror	Oráculo diz que Édipo não resolveu o assassinato de Laio	Ponto de ataque da trama
Brody talvez não seja um verdadeiro herói (e sim um terrorista)	Édipo talvez não seja um bom rei (e sim o causador da peste)	Consequência do ponto de ataque
Entre a prisão de Brody e sua libertação (8 anos)	Entre o nascimento de Édipo e sua coroação (por volta de 20 anos)	Surge uma elipse de tempo
Para a família de Brody (esposa, filha e filho), para a CIA, para o espectador	Para o próprio Édipo, para Jocasta, para Creonte e para o espectador	Surgem elipses de conhecimento
Conduzida por Carrie Mathison (e CIA)	Conduzida pelo próprio Édipo	Surge uma investigação
Carrie, CIA e o espectador reconhecem que Brody realmente planejava uma ação terrorista de grandes proporções	Édipo, demais personagens e o espectador reconhecem que Édipo matou seu pai e casou com sua mãe	Reconhecimentos
No final da terceira temporada, morte	Automutilação e exílio	Consequência para o personagem

Há, no entanto, uma grande diferença nas conclusões das duas tramas. Édipo caminha inexoravelmente para sua própria destruição (ao saber o que realmente fez), enquanto o destino de Brody tem mais peripécias. Ao longo de 36 episódios, divididos em três temporadas, ele balança entre a confirmação de sua conversão ao terrorismo e uma possível reconversão aos seus ideais patrióticos. Acaba transformando-se num clássico “agente-duplo”, cuja fidelidade é sempre dúbia.

De qualquer forma, é dentro da grande elipse temporal que nascem as múltiplas elipses de conhecimento. Cabe ao espectador preencher as lacunas ao lado dos investigadores e sofrer com eles nos momentos de reconhecimento.

O fato de Carrie e Brody se apaixonarem diminui a distância entre investigador e investigado. Cria-se uma espécie de Édipo duplo. Carrie tenta transformar o terrorista num agente “do bem”, mas permanece sempre em dúvida sobre suas reais intenções. Brody prova que é um assassino a serviço dos EUA e morre no fim da terceira temporada em consequência de seu ato “heróico”. Mas antes engravida Carrie e abre caminho para uma quarta temporada.

Finalmente, é necessário lembrar que Édipo Rei também tem sequência, nas peças *Antígona* e *Édipo em Colono*. A quarta temporada de *Homeland* talvez permita a continuação de nossa reflexão sobre as elipses.

Considerações finais

O desprezo de muitos teóricos e crítico de cinema pelas séries e seriados de televisão não têm mais qualquer razão de existir. É evidente que obras atualmente produzidas para a TV podem ser até melhores que muitos filmes. As razões desta súbita mudança no panorama estético do século 21 são muitas, e neste ensaio apontamos apenas uma, mas que julgamos essencial: o uso de elipses.

Num meio em que a redundância e a obviedade davam as cartas, a elipse surgiu como uma estratégia inovadora e capaz de atrair o espectador do cinema para a frente da TV (ou do “*home-theater*”). Ao usar “buracos” temporais e de conhecimento na história, os roteiristas de alguns seriados contemporâneos apelam para a inteligência e para a capacidade interpretativa do espectador. O que era simples pode ficar complexo, e o que era óbvio pode ficar mais difícil de entender.

Contrariando a linearidade das “*soap-operas*”, certos seriados também usam as elipses para dar ritmo à edição e aproximar sua estética à dos bons filmes de longa-metragem. Com temáticas variadas e ritmo de produção em alta no mundo todo, esse novo paradigma está cada vez mais forte nos anos 2010 e pode, quem sabe num futuro bem próximo, desafiar o modelo de ficção hegemônico proposto por Hollywood desde a década de 1920 para a indústria audiovisual.

Referências

- ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Nova Cultural, 1991.
- BERCIANO, Rosa Álvarez. *La comedia enlatada: de Lucille Ball a Los Simpson*. Barcelona: Gredisa, 1999.
- BORDWELL, David. *La narración em el cine de ficción*. Barcelona: Paidós, 1996.
- CARLOS, Cássio Starling. *Em tempo real: Lost, 24 horas, Sex and the city e o impacto das novas séries de TV*. São Paulo: Alameda, 2006.
- CHION, Michel. *O roteiro de cinema*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- CULLER, Jonathan. *Teoria Literária: uma introdução*. São Paulo: Becca, 2001.
- FURQUIM, Fernanda. *Sitcom: definição e história*. Porto Alegre: FCF Editora, 1999.
- MATTOS, Sérgio. *História da televisão brasileira: uma visão econômica, social e política*. Petrópolis: Vozes, 2002.
- PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia de televisão*. São Paulo: Moderna, 1998.
- ROSS, Lillian. *Filme*. São Paulo: Companhia das Letras 2005.
- SOUZA, José Carlos Aronchi. *Gêneros e formatos na televisão brasileira*. São Paulo: Summus Editorial, 2004.
- TESCHE, Adayr. Gênero e regime escópico na ficção seriada televisual. In: DUARTE, Elizabeth B. & DE CASTRO, Maria L.D. *Televisão: entre o mercado e a academia*. Porto Alegre: Sulina, 2006
- THOMPSON, Robert. *Television's second golden age: from*

Hill Street Blues to ER. New York: Continuum, 1996

WOLTON, Dominique. *Elogio do grande público: uma teoria crítica da televisão*. São Paulo: Ática, 1996

Filmografia (ordem cronológica de produção)

Édipo Rei (Edipo Re), Itália, 1967. Direção: Pier Paolo Paolini.

2001, *Uma Odisséia no Espaço* (2001, *A Space Odyssey*), EUA, 1969. Direção: Stanley Kubrick.

O homem elefante (*The Elephant Man*), EUA, 1980. Direção: David Lynch.

Veludo azul (*Blue Velvet*), EUA, 1986. Direção: David Lynch.

Séries e seriados (em ordem cronológica de produção)

The Perils of Pauline, EUA, 1914. Criação: George Seitz e Charles Goddard.

Les Vampires, França, 1925. Criação: Louis Feuillade.

Painted Dreams, EUA, 1930-1943. Criação: Irna Phillips.

Faraway Hill, EUA, 1946. Criação: David Lewis.

I love Lucy, EUA, 1951-1960. Criação: Lucille Ball e Desi Arnaz.

Dallas, EUA, 1978-1991. Criação: David Jacobs.

Hill Street Blues, EUA, 1981-1987. Criação: Michael Kozoll e Steven Bochco.

Twin Peaks, EUA, 1990-1991. Criação: David Lynch e Mark Frost.

Friends, EUA, 1994-2004. Criação: David Crane e Marta Kauffman.

Sex & The City, EUA, 1998-2004. Criação: Darren Star.

The Office, Inglaterra, 2001. Criação: Rick Gervais e Stephen Merchant.

Mad Men, EUA, 2007-2014. Criação: Matthew Weiner.

The Big-Bang Theory, EUA, 2007-2013. Criação: Chuck Lorre e Bill Prady.

Breaking Bad, EUA, 2008-2013. Criação: Vince Gilligan.

Downton Abbey, Inglaterra, 2010-2014. Criação: Jullian Fellowes.

Homeland, EUA, 2012-2014. Criação? Howard Gordon e Alex Gansa.

House of ards, EUA, 2013-2014. Criação: Beau Willimon.

Artigo recebido em março e aprovado em junho de 2014.



Em busca de um telejornalismo legítimo: critérios de qualidade nas críticas de Artur da Távola dos anos 1970

////////// *Fernanda Mauricio da Silva*¹

1. Doutora em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia. Professora do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Paulista. E-mail: fernandamauricio@gmail.com



Resumo Nos anos 1970, as críticas televisivas publicadas por Artur da Távola alçavam um novo lugar discursivo para o telejornalismo: em vez da cooptação com um entretenimento empobrecedor, a legitimidade impulsionada pelo jornalismo de rede e a tecnologia. Este artigo discute como Távola legitimava o telejornalismo por meio de um discurso de qualidade frente a outras mídias, evidenciando disputas de poder em torno da representação da realidade, do discurso emocional e da relação com o cotidiano.

Palavras-chave Telejornalismo, crítica televisiva, qualidade, legitimidade.

Abstract In the 1970s, the TV reviews published by Artur da Távola rose a new discursive place for TV journalism: instead of the approach with an impoverishing entertainment, a legitimate discourse through technology. This article discusses how Távola legitimated television journalism through a discourse of quality compared to other media, showing power struggles around the representation of reality, emotional speech and compared with everyday life.

Keywords Television journalism, critical reviews, quality, legitimacy.

Introdução: a crítica do telejornalismo antes de 1970

A questão da qualidade na televisão brasileira está presente nos textos acadêmicos e jornalísticos desde as primeiras transmissões. Renato Ortiz (2006) afirma que o periódico *Anhembi*, em 1956, acrescentou em seu índice temático a rubrica “rádio e TV em 30 dias”, que tinha como finalidade expor a opinião de intelectuais e literatos sobre o recém-inaugurado veículo de comunicação. A coluna apresentava posicionamentos sobre produtos, linguagens e o papel da TV na sociedade, assumindo uma perspectiva pessimista que revelava “o preconceito dos intelectuais em relação ao rádio e à televisão” (ORTIZ, 2006, p. 15). João Freire Filho (2004) também destaca a posição preconceituosa de literatos e intelectuais dos anos 1960 sobre a televisão. Segundo o autor, as primeiras transmissões televisivas, por usar o audiovisual, privilegiavam o sentido do entretenimento, sendo frequentemente associada ao popularesco e à baixa qualidade da programação². O autor destaca que os “escritos canônicos a respeito da televisão incidem, em regra, numa falta grave: tendem a preferir a crítica impetuosa e a condenação moral à pesquisa sistemática e à reflexão teórica” (FREIRE FILHO, 2004, p. 87). Embora a expectativa sobre o papel social da TV perpassasse constantemente pela maior presença de produtos jornalísticos, nos anos 1950 e 1960, a programação das emissoras dedicada a telenovelas, humorísticos, programas de auditório contrastava com as aspirações dos intelectuais.

2. Freire Filho (2004) afirma que o entusiasmo dos primeiros anos da TV brasileira, marcado pelas amplas possibilidades de levar às massas uma cultura de alto nível, foi progressivamente dando lugar a uma visão negativa sobre o futuro do meio.

Discutimos, em outra ocasião (SILVA, 2013), que os programas de entrevistas eram alvos constantes das disputas entre o jornalismo e o entretenimento televisivos em função do duplo caráter que

a entrevista poderia assumir. Por ser uma prática relacionada ao jornalismo, as emissoras consideravam qualquer programa de entrevista como um produto jornalístico, o que não agradava os críticos do período. Uma reportagem da revista *Veja*, intitulada “A TV contra a notícia”, destaca que os programas *Hebe* e *Dercy de Verdade*, apesar de apresentarem entrevistas, não tinham propósitos jornalísticos, funcionando como um pretexto das emissoras para cumprir a exigência de cinco por cento da programação destinada a informação, imposta pelo Ministério da Comunicação (A TV CONTRA..., 25 jun. 1969, p. 59).

Se tal tensionamento pode ser verificado até os anos 1960, na década seguinte o telejornalismo, impulsionado pela transmissão em rede e pela criação de novos formatos, buscou demarcar seu lugar de legitimidade frente a outras fontes informativas. Se anteriormente a crítica televisiva denunciava a baixa qualidade dos telejornais em função de sua justaposição ao entretenimento, nos anos 1970 o avanço do modelo *hard news* encontrou espaço para a criação de um discurso auto legitimador. Igor Sacramento (2008) afirma que o impulso promovido pelos grupos políticos e a racionalização da produção televisual contribuíram para que os conhecidos “programas de mundo cão” dessem lugar à informação de interesse nacional. Paralelamente a isso, emissoras se enquadravam às expectativas, importando não mais do rádio, mas do jornalismo impresso seus repórteres e apresentadores (MEMÓRIA GLOBO, 2004).

Uma das vozes mais entusiasmadas com esse momento do telejornalismo é a de Artur da Távola que, durante os anos 1970, atuou como crítico do jornal *O Globo* e da revista *Amiga TV*. Convencido de que o avanço tecnológico experimentado pelo telejornalismo era o principal responsável pelo acréscimo de sua qualidade, os textos de Távola, quando não exaltavam os predicados da atividade, apresentavam-se como um conjunto de procedimentos normativos, explicitando o que as equipes de redação precisariam fazer para corrigir seus erros e, por vezes, contornar a ausência de recursos técnicos. Por conta desse otimismo em relação ao telejornalismo, as críticas de Távola nos permitem reconhecer certos atributos que distinguiam e legitimavam o jornalismo de televisão no contexto midiático. Na contramão do pensamento predominante acerca do papel alienante da TV e da superficialidade do telejornal, Távola

acreditava que era possível fazer jornalismo de qualidade na televisão e que as possibilidades do audiovisual corroboravam para isso.

Este artigo pretende refletir sobre os critérios destacados por Artur da Távola para a legitimação do jornalismo de televisão e a construção cultural de certos parâmetros de qualidade a partir dos textos publicados em *O Globo* e revista *Amiga TV*. Interessam menos, portanto, os programas avaliados do que as disputas evidentes na tentativa de promover o reconhecimento social do telejornalismo enquanto espaço para discussão de notícias, acionando recursos outros que se desdobram do audiovisual.

As práticas de avaliação dos gêneros: crítica, gosto e legitimação social

Enquanto gênero televisivo, o telejornalismo se constrói numa relação dinâmica e mutante entre marcas textuais (cenário, modelos de reportagem, etc.) e valores sociais (expectativas com relação à informação, formação da audiência, verdade na transmissão das notícias etc.). Sendo assim, os recursos de imagem e de som se combinam com um discurso cultural acerca do papel do jornalismo na sociedade, que o aproxima de valores historicamente formados, tais quais interesse público, vigilância, objetividade, atualidade (GOMES, 2011). Enquanto instituição social, o telejornal consolidou-se culturalmente como o espaço para a transmissão das informações atuais sobre o país e o mundo, agindo, muitas vezes, como um intermediário entre os interesses dos receptores e os constrangimentos do campo político. A análise do telejornalismo, portanto, não compreende apenas os produtos televisivos, mas todo o conjunto de discursos que circula em torno dele e que constrói, em contrapartida, definições sociais sobre o que é (ou não) possível na prática jornalística. Tais definições, por sua vez, transformam-se com o tempo, deslocando sentidos anteriormente estabelecidos e apontando perspectivas futuras, provocando tensionamentos e estabelecendo convenções que se alinham à conjuntura de cada período. A crítica televisiva insere-se como um circuito possível para a transmissão de valores, opiniões, argumentos e normas sobre o telejornalismo.

José Luiz Braga (2006) afirma que ao lado dos processos de produção e recepção na comunicação midiática, há um terceiro componente, ao qual denominou “sistema de interação social”. Este atua como um sistema de resposta com o qual “a sociedade enfrenta sua mídia”, expressão que nomeia seu livro. Segundo Braga (2006), seja na crítica especializada, seja na produzida pela sociedade, os processos críticos realizam, pelo menos, três procedimentos:

- a) exercem critérios, expressos ou implícitos, segundo os quais os produtos são observados; b) analisam características e especificidades dos produtos midiáticos postos em circulação; e c) lançam vetores interpretativos e/ou de ação em direção aos outros dois subsistemas (de produção e recepção) (BRAGA, 2006, p. 47).

Em sua pesquisa, Braga aborda a crítica como um dispositivo social que se relaciona com as outras esferas do processo comunicativo: a crítica pode contribuir com a produção para “aperfeiçoar” seu trabalho, pode fornecer informações acerca do produto midiático e pode contribuir com a formação da competência crítica dos receptores quanto ao que assistem, leem, ouvem.

Tendo em vista o modo como os processos críticos contribuem para a formação da sociedade, as análises de Braga são muito precisas em detectar o que é possível aprender com a crítica midiática, com vistas à formação da produção e da recepção. Gostaríamos, neste artigo, de destacar outro aspecto levantado pelo autor, não tanto sobre a atuação da crítica na sociedade, mas sobre o “enfrentamento tensional que, direta ou indiretamente, possa resultar em crítica interpretativa, ou em controle de desvios e equívocos midiáticos, em aperfeiçoamentos qualitativos, na defesa de valores sociais [...]” (BRAGA, 2006, p. 46). Ao definir os “processos críticos”, Braga acentua um aspecto tensionador que busque a qualidade e a defesa de valores sociais. Ressaltamos o enfrentamento tensionador, pois acreditamos que, na relação com o gênero televisivo, a crítica pode promover certas disputas que visam marcar posições e lugares de fala acerca da definição dos

gêneros. É de Jason Mittell (2004) a ideia de que são as práticas discursivas de avaliação – recorrentes nos textos críticos – que contribuem com a formação do gênero televisivo.

Mittell considera pertinente analisar os gêneros televisivos a partir de um sistema de pensamento predominante que, a todo modo momento, encontra-se tensionado pelos diversos agentes sociais. Assim, a crítica midiática publiciza disputas de poder pelo que pode ser feito ou não na televisão, o que pode ser considerado como uma prática de qualidade ou um desvio. Além disso, a crítica pode criar comunidades de sentido, posicionando a audiência quanto às suas preferências e seu gosto. Segundo Mittell, o gosto é “uma prática de constante mobilidade que reinscreve e constitui as divisões onde parecem estar localizados e naturalizados” (2004, p. 101).

As comunidades interpretativas criam regras e convenções por meio das quais as obras devem ser avaliadas a fim de legitimar seus próprios prazeres e afetos. Em nosso caso, os textos críticos de Artur da Távola estabelecem com seu leitorado uma relação especialista/leigo através da qual é possível apontar os melhores programas, os jornalistas mais destacados e as práticas mais convincentes para a construção do bom jornalismo televisivo.

Os critérios de qualidade e legitimidade nas críticas de Artur da Távola

Num contexto em que ainda não havia a figura do ombudsman, nem o *media criticism*, o trabalho crítico sobre o telejornalismo pretendia assemelhar-se às demais críticas culturais. Entretanto, o quadro valorativo para avaliação dos produtos era um pouco mais difuso no caso do telejornalismo: num momento em que a própria linguagem televisiva está em formação, o que pode ser considerado uma boa reportagem, um bom telejornal, uma boa entrevista, bom jornalismo? Nos textos de Távola publicados na década de 1970, há uma intenção de compartilhar gostos e preferências pessoais, sem recorrer a parâmetros evidentes e consolidados para a atuação crítica. Seus principais alvos, sem dúvidas, eram os programas da TV Globo, especialmente *Jornal Nacional*, *Globo Repórter* e *Fantástico*, assumidos por Távola como um referencial de qualidade que as

3. Não é nosso objetivo discutir os aspectos ideológicos que conduzem a crítica de Artur da Távola, tampouco posicionarmo-nos contrária ou favoravelmente a seus argumentos.

demais emissoras deveriam aspirar. Os três programas apareciam na crítica como felizes inovações da linguagem televisiva e como agentes de dinamização da grade de programação que já mostrava, após vinte anos, certo desgaste. É notável na crítica de Távola a oposição novo x velho, moderno x tradicional, sendo que a Globo encontrava-se frequentemente no primeiro termo dessas equações³ e por isso, suas críticas configuravam-se como um espaço de consagração da emissora do Jardim Botânico. Do ponto de vista da construção do telejornalismo enquanto gênero televisivo, os textos contribuíam para consolidar um modelo dominante de jornalismo na televisão: aquele que se traduz pelo alto rigor técnico, pela plasticidade da imagem e por um conteúdo diversificado. De certa forma, o Padrão Globo de Qualidade em formação naquele período perpassa a crítica de Távola.

Segundo Renato Ortiz (2006), os anos 1970 caracterizam-se pela intensidade da construção da indústria cultural no Brasil e a televisão foi um dos veículos privilegiados para isso. A Ideologia de Segurança Nacional que permeava as ações do estado, ainda segundo o autor, perpetuava-se na forma de gerir e conceber a programação televisiva. Assim, um sentido de modernidade fazia-se evidente entre os empresários de televisão que, ao lado dos críticos, formavam um discurso em torno do novo, do moderno. As críticas de Artur da Távola alinham-se bastante com esse cenário. O “progresso da televisão” (TÁVOLA, 08 ago. 1974) era o que o motivava a escrever e, de certa forma, o seu objetivo final.

O interlocutor de suas críticas era o telespectador comum, aquele que, como ele, assistiu a um programa e formulou uma opinião a respeito. Por isso, ao dirigir-se ao seu leitorado, Távola assumia uma relação de proximidade, interpelando-o como “camaradinho leitor”. Um vínculo de cumplicidade entre crítico e leitor se estabelecia, o que o levava a efetuar esclarecimentos e indicar assuntos que seriam tratados no dia seguinte.

Ao mesmo tempo, as críticas do autor traziam conhecimentos que o telespectador leigo não possuía. Távola não fundamentava seus argumentos em uma experiência prévia como profissional de televisão, tampouco num conhecimento de “bastidores”. Como jornalista, também pouco tratava sobre as rotinas de produção para criticar os produtos. A força de seus textos parecia vir da própria

relação de cumplicidade que comentamos acima, mas também de alguns conceitos acadêmicos que validavam seu argumento. “Aldeia global” e “indústria cultural” são alguns termos que permeiam suas críticas e que lhe conferem autoridade, consolidando um tom professoral.

Nossa análise restringe-se ao *corpus* de 28 textos de autoria de Artur da Távola publicados no jornal *O Globo* e na revista *Amiga TV*, entre 1972 e 1979⁴, além de matérias e reportagens adjacentes sobre o telejornalismo do período que contribuíram para dar uma dimensão do lugar de fala do autor e as disputas que ele engendrava. A partir dos textos selecionados, localizamos pelo menos três posições de legitimidade e qualidade do telejornalismo nos anos 1970 que apresentamos a seguir.

4. Todos os textos foram extraídos do site TV Pesquisa, administrado pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (<http://www.tv-pesquisa.com.puc-rio.br/>).

As críticas serão referenciadas ao longo do texto pelo título e data de publicação. Nas referências bibliográficas situamos também o endereço eletrônico dos textos, bem como a data de acesso.

As disputas midiáticas pela apreensão e construção da realidade

Bruno Leal e Phellipy Jácome, ao ampliarem o conceito de comunidade interpretativa jornalística proposto por Barbie Zelizer, argumentam que “como ‘construtor de realidades’ ofertadas periodicamente, o jornalismo sofre a concorrência de outras instituições sociais que têm papel semelhante” (LEAL; JÁCOME, 2013, p. 48). Sendo assim, os autores assumem o termo comunidade não como um grupo separado de indivíduos – como uma tribo – mas como uma metáfora para indicar “um espaço de circulação de valores e parâmetros avaliativos” (LEAL; JÁCOME, 2013, p. 51). Deste modo, se o jornalismo está em contato permanente com outras instituições, outros agentes devem fazer parte dessa “comunidade”, de modo a legitimá-lo e possibilitar o reconhecimento de seu papel social. Entre esses agentes, Leal e Jácome destacam as fontes, os receptores e as mídias noticiosas como importantes locais de configuração do telejornalismo.

Interessa-nos em especial as colocações dos autores acerca da mídia noticiosa e seu lugar de conformação do jornalismo. Para eles, o processo de apreensão e construção da realidade não ocorre de maneira uniforme entre as diversas mídias noticiosas, mas estas disputam entre si por um lugar de prestígio e reconhecimento no (melhor) tratamento das informações. Sendo assim, um leitor não

consome apenas uma notícia, mas uma notícia da *Folha de S. Paulo*, ou do *New York Times*. Segundo Leal e Jácome, o receptor, ao optar por um ou outro jornal, pela TV ou pela revista, para informar-se, “tem segurança sobre um conjunto de valores e referências que caracterizam o jornal ou a revista, a partir dos quais inclusive pode tomar esses ‘veículos’ como seus” (LEAL; JÁCOME, 2013, p. 56).

Em sua coluna na revista *Amiga TV*, Távola afirma que o jornalismo é a “vocação natural da TV” porque engloba as demais mídias, superando-as, portanto. Segundo o autor, a narrativa jornalística na televisão pode usar filmes cinematográficos, recorrer à oralidade típica do rádio e valer-se de gráficos e fotografias, como o jornal impresso (AMIGA TV, 1971, p.23). Além desse “poder aglutinador”, a televisão é a única que, ao dispor simultaneamente de som e imagem, pode efetivamente traduzir a realidade. Sendo assim, o crítico busca estabelecer um traço distintivo do jornalismo de televisão em relação aos demais recorrendo a uma disputa de poder entre as mídias noticiosas.

Ainda de acordo com seu argumento, a televisão é o único espaço em que a realidade pode ser transmitida como um espelho e, por isso, em seu entender, ela supera as demais mídias. É necessário considerar o peso do determinismo tecnológico em suas críticas – chegando inclusive a citar Marshal McLuhan (nas edições de *O Globo* em 22 dez. 1972 e 11 jan 1973) – como se a qualidade televisiva fosse possível em função do avanço tecnológico, que permitiu maior mobilidade das equipes de TV, melhor captura de som e imagem etc. Nas críticas de Artur da Távola, o telejornalismo se legitima principalmente pelo alcance tecnológico dos equipamentos e é dessa forma também que a TV se diferencia dos demais veículos.

As críticas de Távola, embora posicionassem um lugar privilegiado da televisão em relação às outras mídias, não tinham qualquer intenção de superação, acusação ou destituição de outros veículos. Pelo contrário, Távola parecia defender que cada mídia exercesse plenamente seu papel, a fim de assegurar seu lugar no contexto midiático. Os textos de Távola enalteciam as possibilidades da TV em ampliar a cobertura noticiosa, dispondo de recursos tecnológicos que o rádio não possuía. No entanto, aponta para a necessidade de uma renovação na forma de efetuar locuções de modo a acompanhar o novo contexto. Assim, para ele, as inflexões dramáticas radiofônicas

deveriam dar lugar ao estilo dialógico televisivo, tendo a conversação como parâmetro (TIRIRI-TIRIRI..., 23 nov. 1972). Deste modo, Távola inverte a ordem e afirma que o estilo radiofônico é que está sofrendo a influencia do televisivo e não o contrário, como no início da televisão. O modelo radiofônico tradicional aparece como “arcaico” quando afirma que “Everton Correia [locutor da Rádio Nacional] ainda pertence ao tempo em que para pronunciar a palavra milhões era preciso dizer ‘milhooões’” (LOCUTORES..., 20 nov. 1972). Esse modo de narrar, segundo Távola, representa um modelo excessivamente dramático, decorrente da ausência de imagens para esclarecer a informação. Uma crítica semelhante encontra-se em sua avaliação sobre a performance dos apresentadores do *Jornal Nacional* em São Paulo (DETALHES A CORRIGIR..., 18 dez. 1974), ou quando ressalta os esforços da TV Rio para realizar um telejornalismo de qualidade (UM LUGAR AO SOL, 08 ago. 1974).

As disputas midiáticas se tornam evidentes, também, no próprio desempenho de sua atividade crítica. Távola identifica dois horizontes específicos do crítico *de televisão*. O primeiro evidencia uma relação com o campo da produção: ao contrário dos críticos de teatro, cinema e literatura, que têm como objeto de avaliação uma “obra acabada”, o crítico de televisão, através de seus comentários, pode interferir no processo de produção tendo em vista seu aperfeiçoamento. Por conta dessa compreensão os textos de Artur da Távola apresentam-se como prescrições em busca da “evolução da televisão”. Ainda que reconheça que os processos críticos são mais estabelecidos em outros produtos culturais, Artur da Távola sugere que a crítica de televisão traz uma mudança significativa: poder “influir no processo de criação”, o que, segundo ele, “é um ponto inteiramente diferente, novo e revolucionário na historia desse que gênero que se chama ‘crítica.’” (EXISTE MESMO CRÍTICA DE TV?, 29 out. 1976). Para ele, portanto, a obra televisiva é mais aberta que as demais, permitindo que os comentários que circulam nos paratextos interfiram nos produtos.

O segundo horizonte evidencia uma relação entre o trabalho crítico e a recepção: diferentemente das outras formas culturais, o objeto de avaliação do crítico de televisão é algo que a audiência já viu, o que, segundo Távola, gera um sentimento de partilha. A simultaneidade da recepção entre crítico e audiência provoca a criação de vínculos de quem “viveu em comum a emoção, a raiva,

o apoio, o aplauso, a lágrima ou a indiferença” (TODO MUNDO GOSTA..., 30 OUT 1976). Assim, à função de orientação da audiência quanto ao processo de interpretar os produtos culturais, o crítico de TV acrescenta uma possibilidade de socialização que se estende por todo o ambiente televisivo, como abordaremos no item a seguir.

A construção da realidade e o papel socializador da imagem

Como consequência do pensamento determinista e tecnicista de Távola, a combinatória som/imagem deveria ter como finalidade a melhor representação da realidade. Enquanto jornalista, o autor pouco discutia as questões relacionadas ao trabalho de apuração e construção da pauta das reportagens. Também deixava transparecer que a TV poderia ser um espelho da realidade se essa combinatória obedecesse a parâmetros específicos. Sendo assim, para Távola, não era qualquer imagem televisiva que se apresentava como um reflexo do real, mas somente aquela imagem que narra os “fatos com a expressão viva de sua própria realidade” (AINDA A IMAGEM..., 22 dez. 1972).

A presença da imagem cotidianamente como forma de traduzir a realidade para o telespectador possuía, segundo o crítico, uma função que se justapunha à de transmitir informações. Távola acreditava que a imagem televisiva permitia o testemunho simultâneo de um acontecimento, gerando um laço entre os telespectadores. A imagem televisiva não precisaria ser “objetiva”, mas abria-se para a possibilidade de emocionar a audiência, o que enobrecia ao relato jornalístico. Assim, a imagem possuía, também, um papel socializador, unindo telespectadores dispersos através da emoção.

Artur da Távola introduz, por meio de suas críticas, um tema rechaçado tanto pela crítica jornalística, quanto pela crítica acadêmica ao telejornalismo. O discurso do jornalismo informativo prega que as notícias deveriam ser revestidas de uma capa de objetividade – entendida conforme o pensamento iluminista: a não-opinião e não-emoção. Como o jornalismo brasileiro se modernizou nos anos 1950, buscando uma paridade com o modelo informativo norte-americano, a ideia de que o jornalismo se volta exclusivamente para os fatos e para o intelecto se sobrepunha a qualquer outro

modelo de jornalismo que pretendesse se legitimar. Ainda hoje tal temática permeia as discussões acerca do jornalismo e, na televisão, ela ganha contornos mais expressivos. Recentemente é que autores têm feito um esforço de incluir a emoção e o entretenimento como um traço legítimo da narrativa jornalística⁵.

5. Entre eles destacam-se Gomes (2008) e Ornebring e Jönsson (2004).

O papel socializador da imagem televisiva apresentava-se de forma mais evidente quando os programas pautavam temas trágicos. Uma polêmica sobre a TV poder ou não exibir imagens dramáticas (da guerra do Vietnã, por exemplo) estendeu-se na crítica de Távola, quando questionava se estaria sendo apelativa, perdendo seu caráter informacional e levando para a mesa de jantar imagens indigestas (TELEJORNALISMO OU SENSACIONALISMO I, 11 jan. 1973). Compreendendo que o compromisso dos jornalistas é com os fatos, Távola ultrapassava a questão da informatividade em sua discussão e discutia seu papel agregador: “quando a dramaticidade do real suplanta a da ficção e todos dela participam, uma nova forma de solidariedade e amor tem de estar nascendo (está, eu sei), caso contrário tudo será desesperança” (AINDA A IMAGEM..., 22 dez. 1972).

A TV e o tempo do cotidiano: criando ritualidades

Ao propor um mapa noturno para a análise das mediações televisivas, Martín-Barbero (2006) acata a dimensão do cotidiano em suas análises. Segundo o autor, a TV fala para e a partir do tempo do cotidiano, buscando estratégias para relacionar-se aos aspectos de reconhecimento da audiência. A essa propriedade, Martín-Barbero denominou ritualidades, uma mediação que se encontra entre os formatos industriais e as competências de consumo. Através da ritualidade, os produtos televisivos acessam a memória do telespectador, seus hábitos de audiência, os sentidos partilhados. Ao mesmo tempo, é por meio da ritualidade que os produtos indicam os “trajetos de leitura” e posicionam as questões de gosto.

Por meio das críticas de Távola é possível ter uma breve dimensão dos usos que os receptores fazem dos produtos televisivos, assim como uma vinculação com transformações históricas. Ao indicar possíveis melhorias na programação jornalística televisiva, Artur da

Távola sugere que a TV não deve perder de vista a relação com o cotidiano do telespectador a fim de fazer sentido.

Um exemplo dessa abordagem encontra-se no texto “Você tem gostado do telejornal ‘Amanhã?’” (AMIGA TV, 27 ago. 1975). Ao abordar as carências do programa da Globo, Távola sustenta seu argumento na premissa de que o telejornal não conseguiu cumprir com as expectativas historicamente traçadas pela televisão no horário noturno – os programas do final da noite eram destinados ao aprofundamento da informação e não a um panorama de notícias. Sendo assim, ele se apresenta à audiência como um “repeteco” do *Jornal Nacional*. O programa cometeu dois erros: o primeiro foi romper com as expectativas com relação ao horário, o segundo, consequência deste, foi romper com os hábitos de audiência historicamente estabelecidos. Deste modo, a relação com as matrizes culturais são, também, um critério de qualidade do telejornalismo.

A própria condução da temática deveria estar relacionada ao cotidiano do telespectador. Caso não respeitasse os hábitos de vida, Távola compreendia como uma ruptura do papel do jornalismo na televisão. Este foi o caso da reportagem do *Globo Repórter*, em 18 de setembro de 1979, sobre animais peçonhentos. Ainda que a qualidade técnica fosse impecável, o tratamento do tema não foi suficientemente bem apresentado. Aliás, no final da década, Távola dava mais relevo ao conteúdo dos programas jornalísticos, e não apenas à combinatória som/imagem, que parece ter marcado seus textos no início da década. Távola ressaltava que enquanto as imagens do *Globo Repórter* foram impressionantes, o conteúdo foi secundário: “ficou de fora uma série de temas relacionados com o interesse da população. Tais temas, quando mencionados, o foram de maneira muito rápida, impossíveis de serem fixados pelos telespectadores”. (UM PROGRAMA DE COBRAS..., 23 set. 1979). Esta é uma das poucas vezes em que um valor do jornalismo – interesse público – aparece no quadro valorativo do telejornalismo formulado por Artur da Távola. No caso, a falha do programa foi não ter dado informações suficientes ao telespectador sobre o que fazer em caso de picada de aranha, mordida de cobra etc. Assim, o lapso entre produto jornalístico e apropriação para o cotidiano torna-se um fator distintivo de um telejornalismo de qualidade.

Notas finais

Não foi objetivo desta análise efetuar a “crítica da crítica” de Artur da Távola. Nossa intenção foi, apenas, refletir sobre os aspectos ressaltados em seus textos críticos sobre o telejornalismo e seu processo de legitimação, tendo em vista as especificidades do contexto televisivo na configuração do telejornalismo. Os aspectos abordados por ele revelam, sobretudo, o pensamento predominante e seus tensionamentos num período histórico em que o jornalismo televisivo passava por uma transição. Sendo assim, as disputas entre as mídias, o aspecto socializador da imagem e a relação com o cotidiano são expectativas sociais acerca do processo de produção, transmissão e recepção de notícias, que deveriam obedecer às potencialidades do audiovisual.

Sobre as disputas midiáticas, percebemos que Artur da Távola atuava não apenas no sentido de apontar o erro das coberturas, mas especialmente salientar os acertos, indicando explicitamente os caminhos para a melhora da prática jornalística, como se pode ver no texto “Detalhes a corrigir no telejornalismo” (AMIGA TV, 18 dez. 1974): a locução dos apresentadores do *Jornal Nacional* de São Paulo e a redefinição da pauta do *Plantão de Notícias* e do *Jornal Internacional*. Entusiasmado com a mídia televisiva, Távola acreditava que ela daria as novas “regras do jogo” para os demais meios, reconfigurando a cultura midiática.

Apesar disso, vale considerar que, até aquele período, apesar de o autor buscar observar o jornalismo a partir dos limites e possibilidades do contexto televisivo, os critérios de avaliação ainda estavam vinculados a outras mídias. A designação dos apresentadores de telejornal de “locutores” – fazendo remissão ao rádio –, assim como os critérios utilizados para a observação de sua performance – dicção, inflexões, tom da voz –, indicam uma transição rumo à consolidação da linguagem televisiva, típica desse momento histórico. Essa aparente contradição sinaliza para as transformações que se colocariam nos anos seguintes.

Sobre o aspecto socializador da imagem, Távola argumentava contrariamente aos jornalistas tradicionais e intelectuais que acreditavam que a emoção e a proximidade com o entretenimento empobreciam o jornalismo. Para Távola, era possível à televisão emocionar o telespectador sem perder a qualidade.

O último aspecto, a relação com as ritualidades, ressalta o lugar dos programas televisivos na própria história do meio. Embora pouco fizesse vinculações com o aspecto histórico, as críticas de Távola davam vislumbres dessa relação, quando compara a qualidade de produtos da Globo e da TV Tupi (LUGARAO SOL, 08 ago. 1974), ou quando recorre ao conhecimento do telespectador sobre as matrizes culturais televisivas.

Embora seja possível pensar que Artur da Távola era excessivamente entusiasmado com a produção televisiva dos anos 1970, suas críticas não buscavam prioritariamente o erro, mas os acertos, os elementos que impulsionavam a produção. Certamente, uma relação com outros críticos poderia nos dar mais elementos para a reflexão. Por ora, cabe a este artigo sinalizar para alguns elementos que podem ser proveitosos para a compreensão do telejornalismo na história da televisão.

Referências

BRAGA, J. L. *A sociedade enfrenta a sua mídia: dispositivos sociais de crítica midiática*. São Paulo: Paulus, 2006.

FREIRE FILHO, J. 'Notas históricas sobre o conceito de qualidade na crítica televisual brasileira'. *Galáxia*, 2004, número 7, pp. 85-110.

GOMES, I. Gênero televisivo como categoria cultural: um lugar no centro do mapa das mediações de Jesus Martín-Barbero. *Famecos*, Porto Alegre, vol. 18, n. 1, pp. 111-130, jan/abril, 2011. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/viewFile/8801/6165>>. Acesso em: set. 2011.

GOMES, I. O embaralhamento de fronteiras entre informação e entretenimento e a consideração do jornalismo como processo cultural e histórico, in DUARTE, E. *Em torno das Mídias: práticas e ambiências*. Porto Alegre: Sulina, 2008. p. 95-112.

GOMES, I. Questões de método na análise do telejornalismo: premissas, conceitos, operadores de análise. *E-Compós*, v. 8, p. 1-31, 2007.

LEAL, B; JÁCOME, P. Outros agentes na comunidade interpretativa do jornalismo. *Rumores*, n. 14, vo. 17, jul-dez 2013, pp. 45-61.

MARTÍN-BARBERO, J. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*, Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

MEMÓRIA GLOBO. *Jornal Nacional: a notícia faz história*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

MITTELL, J. *Genre and Television: from cop shows to cartoons in American culture*. London: Routledge, 2004. pp. 94-120.

ÖRNEBRING, H; JÖNSSON, A. M. Tabloid journalism and the Public Sphere, 15:e Nordiska konferensen för medie- och kommunikationsforskning, Reykjavik, 11-13 augusti 2004, Arbetsgrupp: *Mediehistoria* (capturado em <<http://www.nordicom.gu.se/mr/iceland/papers/five/AMJonsson.doc>>. Acesso em 26 jan. 2008.

ORTIZ, R. *A Moderna Tradição Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 2006.

SACRAMENTO, I. Por um jornalismo televisivo de alto nível: as definições de qualidade na crítica especializada em duas décadas (1970/1980). In: VI ENCONTRO NACIONAL DE HISTÓRIA DA MÍDIA: 200 anos de mídia no Brasil - historiografia e tendências, Rio de Janeiro, 2008. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/6o-encontro-2008-1/Por%20um%20jornalismo%20televisivo%20de%20alto%20nivel.pdf>>. Acesso em 19 abr. 2013.

SILVA, F. M. Convenções históricas do talk show brasileiro: de 1950 a 1990. *Eco-Pós*, v. 16, n. 2, p. 191-204, mai./ago. 2013, pp. 191-204.

Textos de periódicos consultados (em ordem cronológica)

A TV CONTRA a notícia. *Revista Veja*, 25 jun. 1969, p. 59.

LOCUTORES, os astros da notícia. In: **Jornal O Globo**, 21 nov. 1972. Disponível em <<http://www.tv-pesquisa.com.puc-rio.br/mostraregistro.asp?CodRegistro=61405&PageNo=1>>. Acesso 19 abr. 2013.

BOMBARDEIOS, disfunções e outras amenidades. In: **Jornal O Globo**, 07 dez. 1972. Disponível em: <<http://www.tv-pesquisa.com.puc-rio.br/mostraregistro.asp?CodRegistro=381&PageNo=1>>. Acesso 19 abr. 2013.

AINDA A IMAGEM, agora na tragédia. In: **Jornal O Globo**, 22 dez. 1972. Disponível em <<http://www.tv-pesquisa.com.puc-rio.br/mostraregistro.asp?CodRegistro=50952&PageNo=1>>. Acesso em 19 abr. 2013.

TELEJORNALISMOousensacionalismoI. In: **Jornal O Globo**, 11 jan. 1973. Disponível em <<http://www.tv-pesquisa.com.puc-rio.br/mostraregistro.asp?CodRegistro=33445&PageNo=1>>. Acesso em 19 abr. 2013.

TELEJORNALISMOOusensacionalismoII. In: **Jornal O Globo**, 12 jan. 1973. Disponível: <<http://www.tv-pesquisa.com.puc-rio.br/mostraregistro.asp?CodRegistro=33445&PageNo=3>>. Acesso em 07 mai. 2013.

O NEGRO EM NOSSA CULTURA: joia. In: **Jornal O Globo**, 02 fev. 1973. Disponível: <<http://www.tv-pesquisa.com.puc-rio.br/mostraregistro.asp?CodRegistro=694&PageNo=1>>. Acesso em 19 abr. 2013.

TRÊS RESPINGOS da semana passada. In: **Jornal O Globo**, 27 fev. 1973. Disponível em: <<http://www.tv-pesquisa.com.puc-rio.br/mostraregistro.asp?CodRegistro=779&PageNo=1>>. Acesso em 19 abr. 2013.

JORNAL O GLOBO, 26 jun. 1974. Disponível em: <<http://www.tv-pesquisa.com.puc-rio.br/mostraregistro.asp?CodRegistro=927&PageNo=1>>. Acesso em 19 abr. 2013.

O LUGAR AO SOL. In: **Jornal O Globo**, 08 ago. 1974. Disponível em: <<http://www.tv-pesquisa.com.puc-rio.br/mostraregistro.asp?CodRegistro=947&PageNo=1>>. Acesso em 19 abr. 2013.

JORNAL O GLOBO. 10 out. 1974. Disponível em: <<http://www.tv-pesquisa.com.puc-rio.br/mostraregistro.asp?CodRegistro=950&PageNo=1>>. Acesso em 19 abr. 2013.

JORNAL O GLOBO. 10 ago. 1974. Disponível: <<http://www.tv-pesquisa.com.puc-rio.br/mostraregistro.asp?CodRegistro=949&PageNo=1>>. Acesso em 19 abr. 2013.

HERON DOMINGUES. In: **Jornal o Globo**, 21 ago. 1974. Disponível em: <<http://www.tv-pesquisa.com.puc-rio.br/mostraregistro.asp?CodRegistro=962&PageNo=1>>. Acesso em 19 abr. 2013.

TELEJORNALISMO: ficção e realidade de mãos dadas. In: **Revista Amiga TV**, 04 set. 1974. Disponível em: <<http://www.tv-pesquisa.com.puc-rio.br/mostraregistro.asp?CodRegistro=55870&PageNo=4>>. Acesso em 14 mar. 2012.

GLOBO REPÓRTER em horário nobre é vitória do telejornalismo. In: **Revista Amiga TV**, 09 out. 1974. Disponível em: <<http://www.tv-pesquisa.com.puc-rio.br/mostraregistro.asp?CodRegistro=1014&PageNo=1>>. Acesso em 19 abr. 2013.

A ALEGRIA DO ESPORTE. In: **Jornal O Globo**, 12 nov. 1974. Disponível em: <<http://www.tv-pesquisa.com.puc-rio.br/mostraregistro.asp?CodRegistro=1034&PageNo=1>>. Acesso em 19 abr. 2013.

DETALHES a corrigir no telejornalismo. In: **Revista Amiga TV**, 18 dez. 1974. Disponível em: <<http://www.tv-pesquisa.com.puc-rio.br/mostraregistro.asp?CodRegistro=50949&PageNo=5>>. Acesso em 14 mar. 2012.

COMO ANDOU o telejornalismo em 1974. In: **Revista Amiga TV**, 08 jan. 1975. Disponível: <<http://www.tv-pesquisa.com.puc-rio.br/mostraregistro.asp?CodRegistro=1119&PageNo=5>>. Acesso em 14 mar. 2012.

ARTIGUINHO COMPLICADO. In: **Jornal O Globo**, 17 mar. 1975. Disponível em: <<http://www.tv-pesquisa.com.puc-rio.br/mostraregistro.asp?CodRegistro=55871&PageNo=1>>. Acesso em 19 abr. 2013.

VOCÊ TEM GOSTADO do telejornal 'Amanhã?'. In: **Revista Amiga TV**, 27 ago. 1975. Disponível em: <<http://www.tv-pesquisa.com.puc-rio.br/mostraregistro.asp?CodRegistro=1334&PageNo=1>>. Acesso em 19 abr. 2013.

EXISTE MESMO a crítica de TV?. In: **Jornal O Globo**, 29 out. 1976. Disponível em: <<http://www.tv-pesquisa.com.puc-rio.br/mostraregistro.asp?CodRegistro=41328&PageNo=1>>. Acesso em 19. Abr. 2013.

TODO MUNDO GOSTA de com quem concorda. In: **Jornal O Globo**, 30 out. 1976. Disponível em: <<http://www.tv-pesquisa.com.puc-rio.br/mostraregistro.asp?CodRegistro=1579&PageNo=15>>. Acesso em 09 mai. 2013.

ATO LEIGO de contrição. In: **Jornal O Globo**, 31 out. 1976. Disponível em: <<http://www.tv-pesquisa.com.puc-rio.br/mostraregistro.asp?CodRegistro=41329&PageNo=1>>. Acesso em 19 abr. 2013.

COMO DEVE SER o telejornal de uma emissora educativa. In: **Jornal O Globo**, 23 jun. 1977. Disponível em: <<http://www.tv-pesquisa.com.puc-rio.br/mostraregistro.asp?CodRegistro=1621&PageNo=1>>. Acesso em 19 abr. 2013.

OS TEMAS QUE O POVO pretende ver da tevê. In: **Jornal O Globo**, 08 out. 1978. Disponível em: <<http://www.tv-pesquisa.com.puc-rio.br/>>. Acesso 10 jan. 2012.

O PEDÁGIO DO ABSURDO. In: **Jornal O Globo**, 11 fev. 1979. Disponível em: <<http://www.tv-pesquisa.com.puc-rio.br/mostraregistro.asp?CodRegistro=2441&PageNo=1>>. Acesso em 19 abr. 2013.

VIDAS QUE CABEM na vida da gente. In: **Jornal O Globo**, 01 jul. 1979. Disponível em: <<http://www.tv-pesquisa.com.puc-rio.br/mostraregistro.asp?CodRegistro=2581&PageNo=1>>. Acesso em 19 abr. 2013.

UM PROGRAMA de cobras sem lagartos. In: **Jornal O Globo**, 23 set. 1979. Disponível em: <<http://www.tv-pesquisa.com.puc-rio.br/mostraregistro.asp?CodRegistro=2681&PageNo=1>>. Acesso em 19 abr. 2013.

TELEJORNALISMO É O QUENTE da televisão. In: **Revista Amiga TV**, 1971, p. 23.

A TELEVISÃO BRASILEIRA está sendo desvirtuada. In:
Última Hora. 08 de agosto de 1978, p. 14.

Artigo recebido em março e aprovado em junho de 2014.



A metaficção na obra de Guel Arraes: uma análise do filme *Romance*



*Afonso Manoel da Silva Barbosa*¹

*Luiz Antonio Mousinho Magalhães*²

1. Graduado em Comunicação Social, com habilitação em Jornalismo, pela Universidade Federal da Paraíba. Mestre em Letras, na área Literatura e Cultura, pela mesma instituição e, atualmente, cursa doutorado em Letras também na UFPB. E-mail: afonso780@yahoo.com.br

2. Possui graduação em Comunicação Social pela Universidade Federal da Paraíba - UFPB (1988), mestrado em Letras pela mesma instituição (1994) e doutorado em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP (2003). Atualmente é bolsista de produtividade em pesquisa - PQ, do CNPq e professor associado II da UFPB. E-mail: lmousinho@yahoo.com.br



Resumo O presente artigo aborda o filme *Romance*, de Guel Arraes, investigando suas particularidades metaficcionalis. Interessa-nos examinar as peculiaridades estéticas do diretor também a partir de outros de seus trabalhos, como *Lisbela e o prisioneiro*. Para tanto, nos apoiaremos nos estudos de Robert Stam (2000; 2006); Alexandre Figueirôa e Yvana Fechine (2008); e Gustavo Bernardo (2010).

Palavras-chave Cinema, Guel Arraes, metaficção

Abstract This article discusses the film *Romance*, by Guel Arraes, investigating its metafictional particularities. We are interested in examining the aesthetic peculiarities from the director along with his other works, such as *Lisbela e o prisioneiro*. To do so, we will support in the studies of Robert Stam (2000; 2006); Alexandre Figueirôa and Yvana Fechine (2008); and Gustavo Bernardo (2010).

Keywords Cinema, Guel Arraes, metafiction.

Auto-reflexividade: o labor entrevistado

Romance, de 2008, conta a história de dois atores que se apaixonam durante os ensaios da peça *Tristão e Isolda*, em São Paulo. Pedro (Wagner Moura) e Ana (Letícia Sabatella) formam esse casal que acaba se separando por conta dos ciúmes³ dele quando ela recebe um convite para trabalhar na televisão no Rio de Janeiro. Eles se reencontram três anos depois quando Pedro também é convidado pela emissora de Ana para dirigir um especial de TV e sugere uma releitura de *Tristão e Isolda* ambientada no sertão nordestino do início do século XX.

3. Por ter ouvido escondido e precariamente trechos de uma conversa de Ana, Pedro acredita que a atriz está mantendo um relacionamento amoroso paralelo. O ator acredita estar sendo deixado de lado, assim como o teatro, por Ana por conta da TV e de um suposto amante.

Guel Arraes investe na construção de narrativas audiovisuais que possuem um substrato metaficcional, realizando trabalhos para a televisão, a exemplo do programa *TV pirata*, do final da década de oitenta e início da de noventa; e *Cena aberta*, de 2003. *Romance* fomenta uma visão da linguagem artística sobre ela mesma e, na representação do real sugerida pelo filme, o labor do processo criativo também compõe a proposta auto-reflexiva. O salto aqui é duplo, pois simboliza, sobretudo, pela forma que Pedro foi moldado enquanto personagem, a representação de uma subjetividade em pleno estágio de laboração artística.

Na diegese, a metaficção reflete e também amplifica essas relações sob a ótica do discurso ficcional. Isso se dá, muitas vezes, pela discussão que se coloca sobre os modos de fazer arte. Elemento que pode ser constatado quando o filme dá forma ao confronto estabelecido entre a liberdade autoral e o lado comercial das produções, ou seja, o dilema entre o artístico e o produto, personificado nas figuras de Pedro (Wagner Moura) e Danilo (José Wilker).

Observando em *Romance* esse tipo de construção estética de viés dialógico e metaficcional, é possível ainda assinalar como exemplo a utilização de fragmentos do texto de *Tristão e Isolda*. O uso desses excertos vai além dos ensaios e das encenações e isso não se restringe apenas às falas, também se consolida a partir das ações realizadas pelo casal de atores. Podemos fazer essa constatação tomando por base a inserção recorrente dos dois bebendo vinho em momentos diferentes da narrativa do filme. A bebida é contextualizada, a princípio, como um elemento importante na história de *Tristão e Isolda*, sendo apresentada, na peça, como um líquido do amor que provoca paixão naqueles que comungam dele. Fora dos palcos, no restaurante frequentado por eles, Pedro diz que, na tragédia medieval, o vinho servia de pretexto para um sentimento já existente. Fazendo uso da bebida, é com o desdobrar dessa conversa que o casal protagonista do filme começa o relacionamento amoroso.

O vinho está presente, por exemplo, quando do primeiro beijo do casal, no restaurante, também no reencontro após o rompimento e na reconciliação de Pedro e Ana, no mesmo local. Funciona como *leitmotiv*, ou seja, como fio condutor de trechos importantes da trama. Segundo Carlos Ceia, o recurso pode ser utilizado “para fazer referência a todos aqueles motivos recorrentes que, no seio de uma narrativa, se encontram intimamente associados a determinadas personagens, objetos, situações ou conceitos abstratos” (CEIA, 2013). A bebida representa esse traço permanente em *Romance*, onde é demonstrado um processo que dificilmente se dissocia: as relações entre o real diegético e a ficção na narrativa do filme. Tal processo pode ser compreendido a partir das fronteiras que não possuem traços firmes que as definam, como o limite que indica onde a peça – em outras palavras, a representação – começa e a vida ou o relacionamento – a realidade na diegese – dos atores termina.

Metaficção: ludismo e desfaçatez

Gustavo Bernardo discute o conceito de metaficção, apresentando-a como “um fenômeno estético autorreferente através do qual a ficção duplica-se por dentro, falando de si mesma” (BERNARDO, 2010, p.9). Apesar do uso abundante do recurso em diferentes domínios da arte, como a fotografia, a literatura e o cinema, ainda são poucos os estudos que pautam a temática, pelo menos no Brasil.

A metaficção, segundo o estudioso, há muito já possuía autores significativos, a exemplo daquilo que fez Miguel de Cervantes em *Dom Quixote de La Mancha* (BERNARDO, 2010, p.55), e hoje pode ser identificada com mais frequência no campo artístico. Montaigne afirmava que “já se escreveram mais livros sobre outros livros do que sobre qualquer outro assunto” (MONTAIGNE *apud* STAM, 2000, p.74), o que é visto, inclusive, como uma atividade que cresce bastante na produção literária contemporânea, no ramo da ficção. Um exemplo disso é a reelaboração de um romance a partir de uma perspectiva diferente daquela que o texto base utilizava, tomando, assim, o ponto de vista de personagens secundários ou mesmo imaginários (STAM, 2006, p.31). Como exemplo, podemos destacar a obra *Missa do galo: variações sobre o mesmo tema*, editado na década de 1970, onde diversos escritores brasileiros reelaboram o famoso conto de Machado de Assis; e *Capitu mandou flores*, organizado por Rinaldo de Fernandes e publicado em 2008, onde Machado também tem vários de seus contos recontados.

O embate entre quem apregoa à arte a função de espelho do real e aqueles que produzem o desvelamento do fazer artístico no discurso ficcional é um dos elementos analisados por Gustavo Bernardo. O pesquisador ressalta que “os defensores do paradigma realista se incomodam com a metaficção porque ela quebraria o contrato de ilusão entre o autor e o leitor, impedindo a *suspensão da descrença*⁴ tão necessária ao prazer da leitura” (2010, p. 40). É necessário compreender que o processo de interlocução é transversal, as relações que o leitor/espectador estabelece com a obra são dinâmicas. Por isso, o prazer da leitura vai estar muito mais ligado a uma lógica poética e interna da obra, que “admite até o impossível, desde que a ele seja concedida uma aura de plausibilidade” (LUNA, 2009, p.42), do que o estabelecimento da quebra desse contrato de ilusão.

Nesse sentido, o discurso metaficcional possui uma certa desfaçatez em relação ao contrato de ilusão por considerar que “a representação de uma coisa nunca será mais do que isso: a representação de uma coisa e não a própria coisa” (BERNARDO, 2010, p. 91). Ao se assumir enquanto produção de sentido, *Romance* trabalha o conceito de verdade – operacionalizado por Rosenfeld (2004, p.18) – a partir de uma lógica interna – como era preconizado por Aristóteles (LUNA, 2009, p.41-42). Por isso, podemos considerar que

4. Vale destacar que essa expressão, de uso frequente no âmbito dos estudos acadêmicos, é de autoria do poeta e crítico inglês Samuel Taylor Coleridge.

5. Segundo Rosenfeld, “o termo ‘verdade’, quando usado com referência a obras de arte ou de ficção, tem significado diverso. Designa com frequência qualquer coisa como genuinidade, sinceridade ou autenticidade (...); ou a verossimilhança, isto é, na expressão de Aristóteles, não a adequação àquilo que aconteceu, mas àquilo que poderia ter acontecido” (2004, p.18).

a ficção não tem a obrigação de dizer a verdade, mas sim a de firmar (ou filmar) uma verdade. O ato de 'dizer a verdade' supõe somente uma verdade prévia à ação de expressá-la, enquanto o ato de 'firmar uma verdade' supõe uma verdade possível dentre outras (BERNARDO, 2010, p.182).

Levando para o audiovisual, esse é, certamente, um debate que tem forte ressonância na obra de Guel Arraes. A destituição dos valores de referência daquilo que a televisão comercial convencionalizou é um dos motes da obra do cineasta, apresentando-se como uma proposta sedimentada na forma de antiilusionismo em boa parte de seus trabalhos para a Rede Globo, o que inclusive alimenta a narrativa de *Romance*.

Dentre suas características “a metaficção é uma ficção que não esconde que o é, mantendo o leitor consciente de estar lendo um relato ficcional, e não um relato da própria verdade” (BERNARDO, 2010, p.42). Apesar de consciente, essa elucidação por parte do interlocutor não se distribui uniformemente como se fosse um bloco maciço, pelo menos quando tomamos como referência tipos distintos de discurso metaficcional. A partir do filme *Lisbela e o prisioneiro*, percebemos que os pontos “elucidativos” se distribuem de maneira gradual, onde podemos pensar em níveis de desvelamento.

A história narra o encontro de Lisbela (Débora Falabella) e Leléu (Selton Mello). Ela é uma jovem apaixonada por cinema que compara e vê o que acontece ao redor com o olhar contaminado pelos filmes a que assiste. Já ele é um artista saltimbanco que percorre o Nordeste aplicando pequenos golpes e conquistando o coração de inúmeras mulheres por onde passa. Lisbela está de casamento marcado, mas se apaixona por Leléu que acabou de escapar de ser assassinado por se envolver com Inaura (Virgínia Cavendish), uma mulher casada com um matador de aluguel chamado Frederico Evandro (Marco Nanini).

O filme estabelece com o espectador uma espécie de diálogo que perpassa boa parte da trama. *Lisbela e o prisioneiro* opera também na utilização do cinema enquanto espaço diegético, local que Lisbela antecipa e caracteriza elementos das narrativas a que assiste, como personagens e enredo, e que mantêm um elo com parte da proposta do próprio filme de Guel Arraes.

////////////////////////////////////
A metaficção na obra de Guel Arraes: uma análise do filme *Romance*
| Afonso Manoel da Silva Barbosa e Luiz Antonio Mousinho Magalhães

Esse diálogo, que assume inicialmente um caráter implícito, aos poucos vai sendo explicitado. No final, em contraponto às falas iniciais do filme, que sugerem que o público, ao entrar no cinema, também ingressa paulatinamente em um estado onírico diante do universo paralelo que se estabelece ali, Lisbela prepara o espectador para despertar desse estágio.

Já no caminhão de Leléu, o casal fala sobre a felicidade de estarem juntos. Quando o veículo está para se perder no horizonte, provocando o clássico e codificado *happy-ending* do cinema americano, Lisbela pede que se pare o caminhão, iniciando assim outra conversa com o seu parceiro de viagem. Leléu, sem entender, questiona o pedido, e Lisbela responde que o melhor do cinema é a forma como o filme acaba, insinuando que os dois devem se beijar. Retomando o desvelamento característico do longa-metragem, ainda de forma sutil, mas direta, nesse momento Leléu passa a falar olhando para a câmera, ao indagar se os dois se beijarão com todo mundo olhando, enquanto Lisbela afirma que isso é só no começo, pois em seguida o filme acaba. A partir daí é dado início, de uma maneira mais aberta, ao diálogo com o público quando Leléu afirma que “então tá bom da gente se apressar porque o povo já entendeu que tá acabando, e é capaz de começar a sair sem prestar mais atenção na gente”.

Diante dessa colocação, Lisbela também responde a Leléu olhando para a câmera, deixando às claras o viés metaficcional do longa-metragem.

É. Mas talvez nessa sala tenha pelo menos um casal apaixonado que vai assistir até o finalzinho. E, mesmo depois do filme acabar, eles vão ficar parados um tempão até o cinema esvaziar todinho. E aí vão se mexendo devagar como se estivessem acordando depois de sonhar com a história da gente.

Antes do último beijo entre os dois, Leléu finaliza dizendo que espera que o público tenha gostado. Por essa construção, o final acaba juntando codificação e vanguarda numa mesma sequência. Na boleia do caminhão de Leléu, a câmera enquadra os dois personagens em primeiro plano, e quando a tomada passa a ser aberta, o beijo está sendo exibido na tela de uma sala de cinema,

mais especificamente no mesmo lugar onde o longa-metragem começa. Nesse ambiente, no momento em que estamos vendo o público sair, é dado início à exibição dos créditos de *Lisbela e o prisioneiro*. Metaforicamente, somam-se, então, essas duas ideias que contribuem para o entendimento de que a obra está sendo concluída. Antes do fim dessa sequência, contudo, é preciso destacar que as últimas pessoas a se levantar e sair da sala são a própria Lisbela e Leléu, o que nos permite resgatar a fala anterior dela quando afirma que ao menos um casal apaixonado assistirá ao filme até o fim. *Lisbela e o prisioneiro* é, a partir daí, nesse final, a obra dentro da obra.

Claro que as possibilidades de construção do discurso metaficcional são inúmeras. Portanto, esse grau de consciência do leitor/espectador vai depender do tipo de proposta ali apresentada e do seu nível de interação com o objeto artístico, mas trata-se de uma relação que não é uniforme, que varia de obra para obra, da mesma forma que se apresenta como uma experiência diferente para cada interlocutor.

Ainda segundo Gustavo Bernardo, a dinâmica do processo metaficcional se dá em um terreno fértil para a instituição de diálogos. “A conhecida intertextualidade – através da paródia, do pastiche, do eco, da alusão, da citação direta ou do paralelismo estrutural – integra os processos metafissionais” (2010, p.42-43). Quando tomamos *Romance*, constatamos parte desses elementos enquanto co-estruturadores da narrativa. Esse princípio dialógico, num viés de leitura bakhtiniano, constitui a auto-reflexividade inerente à obra de Arraes nas representações de *Tristão e Isolda*, por exemplo. O texto dramático é tratado e retratado a partir de releituras que ressignificam seu espaço narrativo e, por vezes, deslocando até o eixo trágico para o paródico.

TV: naturalismo e anti-ilusionismo

A confluência de linguagens nas obras de Arraes é característica desde a época em que ele produzia apenas para a televisão e está também presente em seus trabalhos para o cinema, no caso específico, em *Romance*. A metaficção é um desses artifícios empregados, que parte do desdobramento de uma concepção de Arraes, por ele entender que:

////////////////////////////////////
A metaficção na obra de Guel Arraes: uma análise do filme *Romance*
| Afonso Manoel da Silva Barbosa e Luiz Antonio Mousinho Magalhães

a televisão é o reino do ilusionismo. Toda a promessa da novela, por exemplo, é mostrar as coisas como elas se passam na sua vida. Quando eu cheguei na televisão, observei que havia – e ainda há – um domínio do naturalismo (ARRAES *apud* FIGUEIRÔA; FECHINE, 2008, p.310).

É por esse caminho que o diretor lança mão em seus projetos de uma proposta “antiilusionista”, que procura desvendar esse universo da ficção, assumindo, por vezes, uma postura de denúncia como em *Romance*, mas adotando para isso uma concepção de deboche e brincadeira – fazendo uma união entre o lúdico e o crítico. O discurso de Arraes se propaga de dentro da máquina, mas é sobre a máquina que ele tece muitas de suas críticas. Isso ganha forma, sobretudo, quando analisamos a representação do real por meio da postura de Pedro frente à codificação e às pressões do meio televisivo comercial em nome de uma produção que procure alargar os horizontes estéticos da emissora de Danilo e de seu público.

É importante destacar ainda que, embora a obra de Guel Arraes trabalhe em torno de um viés antiilusionista, é evidente que a recepção tende a cair nas teias da ficção. O que se desdobra, no entanto, é que as propostas utilizam-se de recursos narrativos que investem na comunicabilidade, mas que estão paralelamente ligados a efeitos de sentido que procuram provocar questionamentos no espectador (ARRAES *apud* FIGUEIRÔA; FECHINE, 2008, p.310).

Em *Romance*, a utilização de estratagemas que buscam um viés humorístico, e cuja potencialidade responde a uma caracterização paródica, se desenvolvem a partir da codificação explícita das telenovelas em que Ana é protagonista. O filme de Arraes opta por aglutinar os cacoetes de roteiro e de atuação, buscando apresentar ali a tentativa da emissora de sempre trilhar os atalhos para ganhar a audiência mais acostumada aos dramalhões folhetinescos.

Essa mesma faceta não se restringe ao âmbito diegético das novelas em que Ana trabalha. O próprio ambiente de produção, no caso os bastidores das gravações, acaba reunindo também tais indícios que fazem soar essa crítica em forma de paródia. Isso fica claro em várias situações, inclusive quando o diretor de uma das telenovelas tem que gravar finais diferentes na tentativa de manter o suspense do último capítulo e nesses instantes derradeiros pede à produção que

amarre o elenco ao cenário, validando a ideia do ritmo acelerado no meio televisivo.

Com isso, diante da abrangência e da liberdade que o campo da ficção cinematográfica permite, Arraes procura conduzir seus projetos de forma lúdica, “no uso da metalinguagem fílmica”, causando uma “provocação crítica”, que é ampliada pelo humor, a partir da “mistura entre o ficcional e o não-ficcional” (ARRAES *apud* GREGO, 2008, p.236).

Guel Arraes ratifica a tentativa de promover em suas obras o procedimento da linguagem tratando de si mesma, destacando que seus trabalhos possuem certa “preocupação de revelar o ator como um ator, de problematizar o que é real e artificial, verdadeiro ou falso”. O diretor acrescenta ainda que, para dar espaço a essa discussão, ele se empenha na utilização da comédia “justamente porque ela é um pouco metalinguística, porque ela debocha dos códigos vigentes. A comédia favorece não só uma crítica de costumes, mas também rupturas de linguagem” (ARRAES *apud* FIGUEIRÔA; FECHINE, 2008, p.311). Ao desdobrar esse procedimento do diretor em relação ao elemento cômico, podemos nos apoiar naquilo que assinala Linda Hutcheon, quando ela destaca que a paródia, de forma crítica e criativa, popularizou-se como uma estratégia eficaz entre as minorias e segmentos marginalizados para responder a pensamentos dominantes que compõem determinada cultura (HUTCHEON, 1991, p.58). É possível identificar traços que se aproximam dessa linha de raciocínio nos estudos de Robert Stam sobre Bakhtin, quando se coloca que “o artista de uma cultura dominada não pode ignorar a presença estrangeira; é preciso que dialogue com ela, que a engula e a recicle de acordo com objetivos nacionais” (STAM, 2000, p.55), como pode ser identificado nas produções de Guel Arraes, a exemplo do filme *Lisbela e o prisioneiro*.

Segundo Alexandre Figueirôa, o programa *TV Pirata*, dirigido por Guel Arraes, “tinha referências calcadas mais em programas de humor da televisão e do teatro besteirol. Era, antes de qualquer coisa, um programa na Globo, parodiando a própria Globo” (2008, p.153). Entre o final da década de 1980 e no início da de 1990, a atração falava de dentro da máquina sobre a própria máquina, seus cacoetes e seus vícios de linguagem. Nesse contexto, “cultiva-se o pastiche, isto é, a imitação de outra obra, com um comportamento

extremamente dessacralizador que oscila entre uma atitude cáustica e uma atitude conformista” (PROENÇA FILHO, 1988, p.41). A trajetória percorrida pelo diretor demonstra a construção de um repertório que se preocupa em evidenciar o fazer artístico metaficcionalmente e unir o crítico ao lúdico num processo que se aproxima às contradições do pós-modernismo: “dentro, porém, fora; cúmplice, porém, crítico” (HUTCHEON, 1991, p.103). Essa relação ambígua perpassa o longa-metragem também por se tratar de uma produção ligada à Rede Globo e que, ao mesmo tempo, critica certos aspectos dos bastidores da televisão comercial. A postura se arquiteta, nesse sentido, por esse viés político paradoxal, contribuindo para a construção de uma crítica que tem a paródia como elemento catalisador na narrativa de *Romance*.

Prelúdios: elementos metaficcionais

A narrativa de *Romance* começa concomitantemente à exibição dos créditos iniciais da obra. Pedro, em voz *over*, lê trechos bastante similares quando tomamos por base *O romance de Tristão e Isolda*, de Joseph Bédier (2012), dando início ao processo comunicativo proposto pelo filme que se caracteriza como um diálogo introdutório com o público. “Quereis ouvir, senhoras e senhores, um belo conto de amor e de morte? É de Tristão e Isolda, a rainha. Ouvi como em alegria plena e em grande aflição eles amaram, depois morreram no mesmo dia, ele por ela, ela por ele”.

Trata-se de um procedimento já utilizado tanto por Guel Arraes quanto por Jorge Furtado (que roteiriza *Romance* junto a Arraes) no cinema, respectivamente em *Lisbela e o prisioneiro* e em *Saneamento básico, o filme*. Temos, como fato comum aos três longas-metragens, uma espécie de prelúdio que consiste em apresentar a obra para o espectador, oferecendo de forma gradual subsídios para a sua iniciação na trama.

No primeiro exemplo, as cenas se passam numa sala de cinema e oferecem um efeito de espelhamento mais específico para aqueles que viram o filme num mesmo tipo de ambiente. Além disso, nesse momento inicial, *Lisbela e o prisioneiro* investe numa duplicação de caráter auto-reflexivo no sentido de ampliar o registro perceptivo em relação aos personagens que compõem a obra.

Na diegese, conversando com Douglas, logo que sentam no cinema, Lisbela antecipa para ele os acontecimentos da narrativa a que irão assistir. Nessas conjecturas, há um elo existente com o próprio tecido diegético em que ela está inserida. A cada nome de ator que surge na tela – que ela vê e que é a mesma que vemos, como em câmara subjetiva⁶ – Lisbela discorre a respeito de sua função na narrativa. O filme fomenta, desse modo, os processos ficcionais num diálogo estabelecido com o público e que percorre boa parte do longa-metragem.

6. É aquela “que nos faz ver o que o personagem vê” (BRITO, 1995, p.209).

Quando analisamos *Saneamento básico*, de Furtado, a voz *over* de Marina é utilizada ainda na exibição dos créditos iniciais e procura passar para o espectador a ideia de que ela está organizando um grupo de pessoas que está prestes a assistir a um filme. Mais à frente, no prosseguimento da narrativa, vemos tratar-se, na verdade, de uma reunião de moradores com o intuito de discutir os problemas de saneamento que a comunidade está enfrentando.

O artifício em *Saneamento básico* também trabalha em nome de uma auto-referencialidade que tende a instigar no espectador uma inserção progressiva no estágio onírico que o cinema proporciona. Trata-se de um indício preliminar da concepção metafictional que é proposta pelas obras e seu uso produz o estreitamento entre o público e a noção de descortinamento do ficcional que elas produzem.

No prefácio de *O romance de Tristão e Isolda*, Joseph Bédier alerta para a dificuldade de definir a matriz da lenda que deu origem à história. “Se eu fosse indicar minhas fontes pormenorizadamente, teria de encher os rodapés das páginas deste livrinho de tantas notas” (BÉDIER, 2012, p.XVI). Ele revela, entretanto, no prosseguimento dessa advertência, uma série de referências utilizadas e adaptadas que vão desde trechos de poemas a fragmentos anônimos para a construção da versão que ele concebe.

O argumento básico da trama se desdobra com a ideia do sobrinho que vai buscar a mulher que será desposada pelo tio e se apaixona por ela. A questão do destino, dos mal-entendidos e do “amor recíproco infeliz” trabalha essa engrenagem trágica da história, fazendo com que “o espírito que a anima do começo ao fim, que circula em todos os seus episódios, como o ‘beber amoroso’ nas veias dos dois heróis [seja] a ideia da fatalidade do amor, que o eleva acima de todas as leis” (PARIS, 2012, p. XIII).

////////////////////////////////////
A metaficção na obra de Guel Arraes: uma análise do filme *Romance*
| Afonso Manoel da Silva Barbosa e Luiz Antonio Mousinho Magalhães

Podemos refletir a respeito dos diálogos implícitos e explícitos estabelecidos com o público nos filmes de Arraes e Furtado, observando que esse procedimento tem sido bastante utilizado em produções artísticas a partir de diversos tipos de discurso ficcional ao redor do mundo. Foi esteticamente bem aproveitado por Machado de Assis, em obras como *Dom Casmurro*, que foi adaptada para a Rede Globo, em 2008, no formato minissérie e intitulada *Capitu*, preservando ainda essa proposta de viés comunicativo e auto-reflexivo.

Essa possibilidade narrativa também figura na obra de Joseph Bédier, que aqui trago como alicerce para analisar *Romance*. Já nas primeiras frases de *O romance de Tristão e Isolda* e no desenvolvimento do livro, o artifício aparece constantemente e ganha forma em trechos como o que segue:

Senhores, o contador que quer agradar deve evitar as histórias demasiado longas. A matéria deste conto é tão bela e tão diversa: de que serviria alongá-lo? Direi pois, de modo breve, como, após ter vagado durante muito tempo por mares e países, Rohalt, o Defensor da Fé, aportou nas Cornualhas, reencontrou Tristão (BÉDIER, 2012, p.7).

No caso específico de *Romance*, as reelaborações de *Tristão e Isolda* fazem trabalhar esse dínamo que transforma um arcabouço de referências em um debate acerca do fazer artístico, da liberdade autoral e dos limites da arte. Se é que estes existem. Melhor que a ideia de limite, a obra investe nas fronteiras entre campos discursivos distintos, como TV, cinema e teatro, por exemplo, na pressão que Pedro sofre para escrever um final feliz, modificando o fim trágico, para o especial que vai ao ar na emissora.

Podemos inferir que, por estabelecer uma ponte entre o experimental e o convencional, unindo continuidade e ruptura e apresentando feições características do pós-modernismo, as obras de Guel Arraes, como ele próprio assinala, podem ser analisadas a partir da ideia de que elas partem de “uma posição de mais equilíbrio, nem num extremo nem no outro; estamos sempre em cima do muro, somos equilibristas mesmo e não à toa que, muitas vezes, ou somos elogiados ou tomamos porrada dos dois lados” (ARRAES *apud* FIGUEIRÔA; FECHINE, 2008, p.311).

Do ponto de vista dialógico, a partir da função de diretor de núcleo exercida por Guel Arraes, houve a possibilidade de reunir “artistas e criadores, vindos das mais diversas áreas – cinema, teatro, jornalismo, e da própria televisão –, o que vai ser fundamental para configurar uma das características de seus produtos audiovisuais, que é o hibridismo de linguagens” (FIGUEIRÔA, 2008, p.153). Esse imbricamento de fontes discursivas, além das relações constantes entre enunciados e a parceria com subjetividades diversas ajudaram o diretor na elaboração de produções plurais no nível de sua significação.

Os laços, empréstimos e transversalidades entre texto e contexto, emissor e receptor, estão presentes na obra de Guel Arraes e, por meio dela, são trabalhados diegeticamente produzindo uma representação do real que valoriza o labor artístico. Sua construção, seus meios de reprodução e os diálogos com outras obras constituem o processo comunicativo que opera no cerne da metaficção.

Referências

BÉDIER, J. *O romance de Tristão e Isolda*. Tradução: Luis Claudio de Castro Costa. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

BERNARDO, G. *O livro da metacção*. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010.

BRITO, J. B. de. *Imagens amadas: ensaios de crítica e teoria do cinema*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1995.

CALLADO, A. *et al. Missa do galo: variações sobre o mesmo tema*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

CEIA, C. *E-Dicionário de termos literários*. Disponível em: http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=895&Itemid=2. Acesso em: 27 jan. 2014.

FERNANDES, R. *Capitu mandou flores*. São Paulo: Geração editorial, 2008.

FIGUEIRÔA, A.; FECHINE, Y. (Org.). *Guel Arraes: um inventor no audiovisual brasileiro*. Recife: Companhia Editora de Pernambuco, 2008.

FIGUEIRÔA, A. Uma via de mão dupla: cinema e televisão na obra de Guel Arraes. In: FIGUEIRÔA, A.; FECHINE, Y. (Org.). *Guel Arraes: um inventor no audiovisual brasileiro*. Recife: Companhia Editora de Pernambuco, 2008.

GREGO, A. Rastros de um processo de criação: o caso Lisbela e o Prisioneiro. In: FIGUEIRÔA, A.; FECHINE, Y. (Org.). *Guel Arraes: um inventor no audiovisual brasileiro*. Recife: Companhia Editora de Pernambuco, 2008.

HUTCHEON, L. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

LUNA, S. *Dramaturgia e Cinema: ação e adaptação nos trilhos de Um Bonde Chamado Desejo*. João Pessoa: Ideia, 2009.

PARIS, G. Prefácio. In: BÉDIER, J. *O romance de Tristão e Isolda*. Tradução: Luis Claudio de Castro Costa. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

PROENÇA FILHO, D. *Pós-modernismo e literatura*. São Paulo: Ática, 1988.

ROSENFELD, A. Literatura e personagem. In: CANDIDO, A. (Org.). *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

STAM, R. *Bakhtin – da teoria literária à cultura de massa*. São Paulo: Ática, 2000.

_____. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. In: CORSEUIL, A. R. (ed.). *Ilha do desterro: Film Beyond Boundaries*. Florianópolis, UFSC, nº 51, Jul/Dez 2006.

Artigo recebido em março e aprovado em junho de 2014.



Que saudade! A transmutação imagética de sentidos passionais: moldura, sequencialidade e “perceptos excêntricos”

////////// *Anna Maria Balogh*¹

1. Professora titular da Pós-Graduação em Comunicação e Mídia da Universidade Paulista (UNIP/SP). E-mail: baloghfenix@hotmail.com.



Resumo A partir da análise greimasiana do termo nostalgia, bem como do conceito helmsleviano sobre a elasticidade do discurso, no artigo se fazem reflexões sobre as questões de transmutação deste e de outros sentidos passionais similares, tanto para a imagem fixa (pintura), quanto para a imagem móvel (cinema). A análise é instrumentalizada pelas teorias da linguagem de origem francesa com ênfase nos conceitos de moldura, sequencialidade e perceptos excêntricos, entre outros.

Palavras-chave Transmutação, pintura, cinema, elasticidade discursiva, sequencialidade.

Abstract Based on the analysis of A.J. Greimas about the meanings of the term nostalgia, as well as the concepts of discursive exchanges between synthesis and expansion, this article compares the translation of nostalgia and similar passions both in pictures and in filmic images. Concepts as sequential and non-sequential images, frame, eccentric rearrangements of the signifiers, among others, help to have a better understanding of the procedures involved in translating passions both in paintings and in films.

Keywords Transmutation, painting, cinema, discourse, sequential images.

O ponto de partida das reflexões que se propõe fazer neste artigo é o sucinto, mas denso ensaio de Algirdas Julien Greimas sobre os aspectos semânticos do termo nostalgia. No mencionado estudo, faz-se uma varredura dos diferentes sentidos que a palavra pode abarcar na língua francesa (GREIMAS, 1986), a partir de uma decomposição do termo – definido como *état de déperissement et de langueur* – em três segmentos: *causé par un regret obsédant – regret du pays natal, regret du lieu où l'on a longtemps vécu*. Em português, os enunciados corresponderiam a um estado de esgotamento e de languidez causado, seja pelo pesar obsessivo, seja pela saudade do país natal, ou ainda do lugar onde se viveu por longo tempo.

O objetivo principal do artigo é o de refletir sobre os desafios específicos que o termo nostalgia, e outros do mesmo campo semântico, possam propor aos pintores e realizadores na sua transmutação para a imagem estática, bem como para a imagem móvel em breve comparação com algumas transmutações de ordem verbal.

Ainda que objetivo do artigo não seja o de comparar o alcance semântico da palavra francesa com as congêneres do português, o termo *saudade* impõe-se pelo seu valor expressivo único sem equivalente à altura nas demais línguas. As versões dicionarizadas o definem como: lembrança triste e suave de pessoas ou coisas distantes ou extintas, acompanhada do desejo de tornar a vê-las ou possuí-las, pesar pela ausência de alguém que nos é querido, nostalgia. A inclusão de pessoas queridas no papel de propiciadoras do sentimento de pesar parece fundamental na diferenciação entre nostalgia e saudade, tal como definidas até o momento.

Nostalgia: saudades da pátria

O estudioso, ao mesmo tempo em que decompõe e analisa minuciosamente o termo nostalgia, faz algumas restrições ao “estado dicionário” das palavras, como diria João Cabral, admitindo que muitas delas revelam-se insuficientes em termos de definição, necessitando em muitos casos o recurso aos níveis narrativo e actancial, para um entendimento mais minucioso e completo. Ou seja, mesmo no âmbito do verbal é necessário recorrer a níveis mais amplos do sentido para decifrar o sentido de forma pertinente.

O sentido – saudade de um lugar onde se viveu por um tempo longo – remete o falante da língua portuguesa aos aprendizados do pretérito, aos momentos incoativos do processo de formação do intelecto e da identidade: a *Canção do Exílio*, de Gonçalves Dias (1843). Em termos actanciais e narrativos, traz um sujeito em disjunção com o objeto do desejo: a terra que lhe é cara e que tanta falta lhe faz, posto que distante (o poeta havia deixado o Brasil para estudar em Portugal), configurando, portanto, uma narrativa de virtualização. Essa saudade se revela, sobretudo, na oposição dos elementos da espacialidade discursiva, atualizada pela reiteração dos advérbios de lugar, cá e lá. Como mencionado, o poeta saíra do Brasil (lá) para estudar em Portugal (cá). A saudade se depreende destes trechos do poema, entre outros:

Minha terra tem primores,
 Que tais não encontro eu cá;
 Em cismar - sozinho, à noite -
 Mais prazer encontro eu lá;
 Minha terra tem palmeiras,
 Onde canta o Sabiá.

Não permita Deus que eu morra,
 Sem que eu volte para lá;
 Sem que desfrute os primores
 Que não encontro por cá;
 Sem qu'inda aviste as palmeiras,
 Onde canta o Sabiá.”

Nostalgia e os mecanismos discursivos

Se a poesia foi, no pretérito, um foro privilegiado para manifestar os sentimentos como no famoso poema em questão, a cultura brasileira teve sempre na música um veículo privilegiado para a transmissão dos sentimentos na sociedade brasileira. A bossa nova foi, sem dúvida, um momento em que letras de grande inspiração poética se manifestaram muitas vezes em ritmos musicais lânguidos condizentes com a definição greimasiana e que traduziam com perfeição essa lembrança triste e suave referida em pequenas obras-primas: “Chega de saudade, a realidade é que sem ela não pode ser, não há paz, não beleza é só tristeza e a melancolia que não sai de mim, não sai” [...] (Chega de Saudade, Tom Jobim, 1958).

A linguagem verbal traz vantagens sobre a visual em alguns aspectos. A língua constitui o sistema modelizante primário por meio da qual aprendemos a ver o mundo bem como a designá-lo. Além disso, a dupla articulação própria da linguagem verbal propicia grande economia, bem como um alto grau de precisão na segmentação do discurso verbal, facilitando, assim, a formalização teórica, como bem atestam os avanços da linguística.

Em seu estudo semântico da nostalgia, A. J. Greimas opta por retomar os mecanismos de expansão e condensação a partir do linguista dinamarquês Louis Hjelmslev (1986, p.9), termos que remetem à elasticidade própria do discurso, tal como já o fizera em seu livro de fundamentação sobre a semântica:

l'expansion [...] c'est le propre du fonctionnement normal du discours. Elle ne prend toute sa signification que si une séquence en expansion est reconnue comme équivalente d'une unité de communication syntaxiquement plus simple qu'elle. C'est cette équivalence [...] qui constitue l'écart structurel définissant le fonctionnement métalinguistique du discours (GREIMAS, 1966, p.73).

Ou seja, ambos os mecanismos de funcionamento discursivo estão em constante reciprocidade e interação. A denominação corresponde ao mecanismo de condensação do discurso, enquanto que a definição revela o mecanismo de expansão, equivalentes e intercambiáveis. Eis aí o cerne da extraordinária elasticidade

discursiva mencionada. Muitas das canções da bossa nova podem ser consideradas uma expansão de alta densidade poética do termo saudade como a canção *Eu sei que vou te amar*, de Tom Jobim (1970).

Na linguagem visual não existe a mesma reciprocidade, e, portanto, a linguagem visual não se propõe tão elástica em termos discursivos quanto a linguagem verbal. O imagético tem características estruturais bem distintas, cujo sentido se revela, com frequência, bem menos permeável e passível de precisar que o verbal, sobretudo no caso das imagens não sequenciais. Entretanto, ao mesmo tempo ele se revela em alguns casos mais desafiador como objeto de estudo.

Imagem, sentido e moldura

A moldura de um quadro, como lembra Jacques Aumont (2004), impõe limites, e ao estabelecê-los, cria um campo de forças bastante poderoso e um sistema organizacional *sui-generis* dentro do quadro que a moldura contém. A teoria da arte estudava essa forma de estruturar o plástico sob a rubrica composição, tal como o fez Fayga Ostrower em *Universos da Arte*, por exemplo.

No caso da imagem estática, não-sequencial, a cobertura semântica mais ampla e genérica do que na linguagem verbal pode convocar sentidos mais ambíguos. Conforme lembra de forma pertinente o crítico francês: “Qualquer que seja, de fato, a pertinência da noção de fora-de-campo para a imagem fixa, existe uma diferença irreduzível entre esta e a imagem mutável. O fora-de-campo na imagem fixa permanece para sempre não visto, sendo apenas imaginável” (AUMONT, 1993, p.226).

Ainda que haja tentativas mais ou menos bem sucedidas na pintura para orientar a apreensão do sentido através de estudadas opções na representação de seus formantes, fica difícil evitar o *glissement sémantique* citado, próprio das artes visuais e que Lacan estudou sobretudo nas reconfigurações das camadas do plano da expressão. O crítico exigente não busca nas imagens o sentido óbvio, mas um sentido outro, mais complexo, engendrado precisamente nas metamorfoses do plano da expressão. Ou seja, nos deslizamentos e fricções dos significantes, transformando o

conteúdo. Como lembra Peñuela Cañizal (2012), há materialidades que proporcionam relações atípicas com o imaginário desafiando o apreciador, sobretudo quando “a parte palpável da expressão e seu correspondente conteúdo socializado possibilita a emergência de indícios de significações não devassadas” (2012, p.18). Surgem, então, as reconfigurações mencionadas e que o crítico denomina *perceptos excêntricos*, propiciadores de interpretações novas e originais nesse metamorfosear dos significantes e seu conseqüente reflexo na organização semântica.

A nostalgia, o quadro e o sublime

Edmund Burke (1993), em seu tratado filosófico sobre o belo, fundamentou a estética do sublime principalmente em categorias, tais como a grandiosidade esmagadora e os estímulos subjetivos reveladores das profundezas da mente humana. Para o estudioso, a paisagem estava dentro da arena do sublime, sobretudo a natureza indômita e selvagem como a das cordilheiras alpinas e a das terras altas escocesas, entre outros exemplos. Os estudiosos do romantismo associam tais características à arte de William Turner e Gaspar David Friedrich.

Muito embora se atribua um caráter religioso e espiritual a grande parte das obras de Friedrich, algumas delas trazem formantes que se poderia considerar *perceptos excêntricos* dentro da proposta de Peñuela Cañizal (2012): alguns remetem ao sentido da nostalgia. A apreensão deste sentido, no entanto, demanda certa familiaridade com a cultura de origem do artista na decodificação de elementos representativos do pictórico com funções semelhantes em alguns aspectos aos do *studium* de Roland Barthes (1980) no estudo do fotográfico. Ou seja, uma primeira percepção do representado de ordem geral, uma participação cultural, por meio dela que se detectam figuras, expressões, gestos, cenários e ações. Podemos retomar um pequeno conjunto das obras do pintor alemão ilustrativas das estratégias que se discutem.

Gaspar David viveu longos períodos de convulsão política no país de origem, e devido à invasão das tropas napoleônicas e as posteriores Guerras da Libertação, o pintor empenhou-se de forma ativa na causa contra os invasores.

Diante desse cenário sociopolítico, chama a atenção que o artista tenha pintado deliberadamente muitos dos personagens de suas obras, com peças de vestuário (chapéus, vestidos, trajes masculinos) num estilo em voga no pretérito, não mais vigente, e inclusive proibido, na época em que Gaspar David pintava os quadros. Trata-se de indícios que conduzem a uma pátria livre da invasão francesa, que não existe mais na época, e da qual o pintor, e outros compatriotas, sentiam falta – como revela sua biografia. Teríamos nessas vestes, então, um exemplo de percepto excêntrico, nascido de uma ruptura temporal na organização do quadro atualizada no sistema da moda, pintada no *esprit d'un autre temps*, outra situação histórica que é preciso conhecer. Trata-se de um detalhe sobre o qual nos esclarece o crítico Norbert Wolf ao falar da obra de Gaspar David Friedrich nas obras *Dois Homens contemplando a lua* e *Homem e mulher contemplando a lua*: em ambas as imagens, os homens envergam o traje de estilo antigo alemão que aparece na obra de Friedrich a partir de 1815: um casaco cinzento ou preto abotoado até o pescoço, um colarinho de camisa largo e uma boina de veludo preto posta sobre o cabelo, muitas vezes comprido até os ombros. Arndt difundira este estilo de vestimenta durante as Guerras da Libertação. Embora sob o novo regime fosse proibido o uso desse traje do estilo alemão antigo, mesmo durante estes anos de forte censura Friedrich nunca deixou de o usar nas suas imagens. Em 1812 fez esta observação lacônica sobre os dois homens que contemplavam a Lua: Estão a conspirar. (WOLF, 2003)

Figura 1 - Dois Homens
Contemplando a Lua, 1819/20.
(Gaspar David)
Fonte: Wolf, 2003.



Figura 2 - Homem e Mulher
Contemplando a Lua, 1824 (Gaspar
David)
Fonte: Wolf, 2003.



O percepto excêntrico só se torna descodificável quando se compara o vestuário pintado, uma parte do *studium*, tal como referido, e se insere esse dado em termos de uma diacronia mais ampla e que torna perceptível o deslizamento do significante mudando o sentido que então nos alfineta, agora re-configurado e expandido. O sentido não devassado consiste no desacordo entre a aparente fidelidade figurativa do pintor à época retratada, na verdade subvertida pelo código da vestimenta, a percepção do desencontro propicia o surgimento do novo sentido de nostalgia. O percepto excêntrico apreensível na fratura de duas temporalidades e de duas formas diversas dos modos de vestir gera o deslizamento em questão.

A transmutação e os campos de força no quadro

Além dos detalhes mencionados, há outros elementos subvertedores na arte do pintor romântico. Um deles diz respeito a uma marcada tendência para obliterar o que na perspectiva corresponderia ao espaço medial na paisagem sublime, ao mesmo tempo em que se enfatiza o espaço mais próximo e o mais distante. A tal ponto essa estratégia se reitera na obra do artista que Norbert Wolf afirma: “a maioria dos contemporâneos de Friedrich via nas suas paisagens ideias construídas infieis a natureza” (WOLF, 2003, p.9). Eis aí a brecha aberta para o surgimento de novos sentidos não devassados, nessa a complexa interação entre a impressão visual suscitada e a reflexão mental e emocional. Na análise de *Nascer da lua junto ao mar* tem-se um belo resumo de tais conteúdos: “As distâncias não podem ser medidas em termos racionais, pelo que a

água, os navios, a Lua e o céu abrem um mundo de sonho que se estende entre o desejo e a melancolia, entre o perto e o longe, entre este mundo e o universo. O ato de olhar torna-se uma contemplação meditativa” (WOLF, 2003, p.72).

Acentua-se dessa forma o sublime no contraste hiperbólico entre proximidade e a distância, a grandeza do mundo natural e a pequenez do homem, estratégias que abrem para o campo semântico da solidão, nostalgia, meditação, e melancolia, temas reiterados nas obras de Friedrich.

Contribui também para a sugestão de tais sentidos o fato de que as personagens, ao olharem sempre para longe, são frequentemente representadas de lado ou de costas, dificultando a expressão direta e privilegiada de outros sentidos do universo passional que o rosto tem a primazia de oferecer ao espectador, conforme observa Paolo Fabbri (2001) em análise do tema.

Figura 3 - O surgimento da lua sobre o mar, 1822. (Gaspar David)
Fonte: Wolf (2003)



////////////////////////////////////
**Que saudade! A transmutação imagética de sentidos passionais:
moldura, sequencialidade e “perceptos excêntricos” | Anna Maria Balogh**

Umberto Eco e Omar Calabrese (1987) reforçam algumas das observações feitas ao longo do artigo e acrescentam outras novas em relação ao quadro:

Friederich en muchas de sus obras recurre al paisaje infinito realizado mediante el uso de un salto proporcional respecto a las escalas normales. Los confines dilatados sin límites, los personajes en primer plano, y generalmente vistos de espaldas y a contraluz, y los colores esfumados... son rasgos que contribuyen a manifestar una imagen interior del espacio que evoca sentimientos pasionales (1987, p. 202-203).

Nas obras dos pintores românticos, as paisagens, além de subverter escalas de valores, estão frequentemente envoltas na neblina, que em Friedrich poderia também remeter a outro *glissement sémantique* nascido da metamorfose das materialidades no plano da expressão: a indefinição sócio-política e histórica da pátria de Friederich, invadida pelos exércitos napoleônicos em contraposição aos fragmentos de céu azul que podem remeter a um futuro mais alvissareiro. No caso da pintura *O Viandante sobre um mar de névoa*, o fenômeno atmosférico revela-se tão transformador que Heinrich Von Schubert assim define o quadro: “era uma imagem das do tipo que só um aeronauta pode ver, quando se eleva com sua nave por sobre as nuvens [...] até onde [...] o calmo azul do céu é visível entre a névoa” (SCHUBERT, 2003, p. 58).



Figura 4 - O Viandante sobre um Mar de Névoa, 1818 (Gaspar David).
Fonte: Wolf (2003)

Texto fílmico entre a moldura e o enquadramento

A sequencialidade e o movimento fílmico propiciam, em princípio, uma melhor possibilidade de ancoragem, também no sentido barthesiano do termo, dos conteúdos veiculados pela imagem fílmica do que na imagem pictórica. Há um diálogo entre a moldura e as imagens móveis que deslizam entre um tempo anterior e um tempo posterior na sequência dos fotogramas, entre um primeiro sentido vislumbrado e um seguinte que se coloca de forma mais precisa no interior da fluidez fílmica e narrativa. Tais conteúdos podem ser atualizados logo a seguir na montagem, através de meras correções de enquadramento, podem ser atualizados iterativamente ao longo da narrativa, ou ainda, serem desvendados apenas depois de um período bem mais longo, próximo ao desenlace, junto com a sanção narrativa, criando um certo suspense ou surpresa.

É o que ocorre na representação do sentido verdadeiro – o momento da sanção – na inquietante narrativa de *Desejo e Reparação*. As belas imagens que se vê de Robbie e Cecília junto ao mar, não são uma verdadeira reparação, são uma simples ficção que Briony idosa escreve como expiação da culpa por ter arruinado o amor de ambos os jovens.

Como se disse, a sequencialidade do cinema permite um desvendamento mais preciso dos sentidos. Narrativa e montagem trabalham juntas para defini-los, como se analisa nos exemplos subsequentes. Antes, convém complementar a citação de Aumont sobre as questões da moldura e do enquadramento: “na imagem mutável, o fora-de-campo é sempre suscetível de ser desvelado, seja por um enquadramento móvel (um reenquadramento), seja por um encadeamento com outra imagem” (AUMONT, 1993, p.227).

Em outras palavras, no olhar do crítico francês, a partir de Noël Burch, a sequencialidade permite que se tenha um campo visível concreto, mesmo que se trate em certos casos de um simples campo e contracampo, ao contrário dos elementos pictóricos situados fora-de-campo, que sempre permanecerão exclusivamente como elementos da ordem do imaginário.

Neste sentido, muitos leitores apreciam a exceção à regra representada por fotos de pintores em ação no lugar em que estão pintando, posto que constituem as poucas oportunidades de inclusão do espaço que de outro modo pertenceria apenas ao

////////////////////////////////////
Que saudade! A transmutação imagética de sentidos passionais:
moldura, sequencialidade e “perceptos excêntricos” | **Anna Maria Balogh**

mundo do imaginário. Há bons exemplos no extraordinário catálogo da exposição das obras do pintor Joaquín Sorolla publicado pelo Museu do Prado de Madrid (DIEZ & BYRON, p. 367, 368, 400). Também frequente nos livros de arte atuais é o fenômeno inverso, o de re-enquadrar recortes dos quadros enfatizando certos detalhes importantes dos mesmos.

Em suma, os re-enquadramentos de que é objeto o fora-de-campo no cinema, em princípio, o tornariam mais eficaz na produção e na descodificação do sentido do que o pictórico, pelo poder de precisar melhor o sentido. Dentre os vários exemplos fílmicos possíveis, selecionam-se alguns, discutidos a seguir.

O olhar de Francesca em Pontes de Madison

As Pontes de Madison (1995) nos mostra em suas cenas iniciais uma dona de casa com marido e dois filhos tomando a refeição na copa-cozinha. A cada entrada dos membros da família fica mais patente um certo desrespeito a Francesca, a dona de casa: todos batem a porta – algo que pediu expressamente para não fazerem –, além disso, mudam, sem consultar, as suas estações de rádio prediletas que estão tocando, e assim por diante. Como muitas donas de casa, Francesca é reificada, está lá qual uma peça mais de mobiliário da casa.

O olhar de Francesca para fora da janela da copa nos fala de sua insatisfação com o presente, da busca por vivências retrospectivas ou prospectivas que seus olhos parecem situar de modo significativo no espaço fora-de-campo, além da janela.

Nas cenas da cozinha, o sentido remete bem àquele detectado por Greimas: “*désir insatisfait, regret mélancolique: l’impuissance de réalisation*” (1986, p. 10). Tais conteúdos serão desenvolvidos ao longo das sequências fílmicas funcionando como se fossem longas explicativas dentro do relato: as conversas de Francesca com o fotógrafo Robert Kincaid, romance permeado pela saudade da cidadezinha italiana onde ela nasceu, pela revisão de seus sonhos de juventude ao se casar com um americano e vir aos EUA. Como é sabido, raramente os sonhos se transformam em realidade de maneira plena. Sobretudo quando vistos da janela de uma cozinha de classe média nos anos 1960, numa pacata cidadezinha de Ohio, com filhos adolescentes e rebeldes e um grande amor da maturidade

que só pode ser vivido por uns breves e intensos dias seguido de muita renúncia e saudade: *regret mélancolique*.

O olhar de Sayuri em Memórias de uma Gueixa

Em *Memórias de uma Gueixa* (2005), a pequena Sayuri é vendida junto com a irmã mais velha pelos pais, irremediavelmente empobrecidos. Depois, logo ao chegar à cidade grande, ela é separada de sua irmã, destinada à prostituição, enquanto ela permanece numa casa como aprendiz de gueixa. Durante a noite, sobe ao telhado e procura em meio ao mar de telhados pardos ou acinzentados que se perde no horizonte o caminho para reencontrá-la e fugirem juntas. Desejo que nunca conseguirá realizar, atualizando outros sentidos da palavra nostalgia analisados por Greimas: “*l’impuissance de réalisation et la douleur d’inachèvement*” (1986, p.10). Por outro lado, traduz também alguns dos sentidos dicionarizados da palavra saudade: lembrança triste (e suave) de pessoas ou coisas distantes ou extintas, acompanhada do desejo de tornar a vê-las ou possuí-las. O único termo da definição que não cabe muito na dura história de Sayuri é suave, daí estar entre parênteses, em algumas trajetórias o pesar começa muito cedo.

No mesmo filme, há uma cena em que Sayuri, já uma gueixa consagrada, crê ter perdido para sempre o seu grande amor, o Presidente, por ter tido relações com um militar americano. Fato que sua rival, Pumpkin, apressou-se em divulgar devidamente. Ela vai, então, à beira de um penhasco altíssimo e seu olhar busca um outro mundo, olhando a imensidão, além do mar, que se descortina à sua frente, tudo mostrado em grande plano, qual um quadro. Por fim, num gesto simbólico, toma coragem e joga ao mar o lenço que o Presidente lhe dera no primeiro encontro e que levava sempre consigo.

Nesse sentido, a cena parece remeter mais à saudade do português, pelo menos em parte, tal como no termo dicionarizado que se mencionou: lembrança triste e suave de pessoas ou coisas distantes ou extintas. Cabe lembrar, como aponta Greimas (1986), que o matiz narrativo dessa saudade implica um sujeito não realizado, em disjunção com o objeto do desejo, o motivo do pesar. Neste caso, o sentido é intensificado em termos tensivos, porque ela acredita, de

////////////////////////////////////
**Que saudade! A transmutação imagética de sentidos passionais:
moldura, sequencialidade e “perceptos excêntricos” | Anna Maria Balogh**

fato, naquela cena, que jamais irá recuperar o amor perdido. Tensão que, de novo, a sequencialidade fílmica se encarregara de relativizar ao final. Só depois de muitas peripécias, é que o restante do sentido da definição de saudade se realiza: acompanhada do desejo de tornar a vê-las ou possuí-las. Assim sendo, entende-se que a sequencialidade irá, não só ancorando, mas também re-configurando os sentidos ao longo do fluxo das imagens. De fato, nas cenas finais do filme ela e o presidente reencontram-se no interior de um belo jardim japonês.

Em termos dos atuantes e das modalizações, cabe lembrar que tanto Francesca quanto Sayuri atualizam as modalidades negativas e, portanto, a incapacidade para chegar ao fazer. Vale lembrar que Sayuri fracassa na única vez que tenta resgatar a irmã. Tais atualizações enfatizam a dimensão de sua fragilidade e o sentimento de pesar tornando-o, assim, ainda mais agudo e pungente em termos tensivos: *douleur de l' inachèvement*.

Na verdade, os grandes penhascos, as montanhas imensas e longínquas, a natureza mais selvagem fazem parte do sublime tal como qualificado por Edmund Burke e constituem uma das marcas da visão romântica do amor e que, com frequência, propicia esse olhar nostálgico visto na pintura e na linguagem fílmica em *Memórias de uma Gueixa*. Trata-se de um padrão imagético que remonta também aos clássicos do cinema, como *O morro dos Ventos Uivantes* (1992), ainda na sua versão em preto e branco, entre outros exemplos. Como lembra o crítico francês Aumont (2004), que guia as reflexões sobre o imagético, ao falar do fazer fotográfico: “o trabalho plástico e o trabalho semântico não se separam: trabalhar a aparência plástica da imagem é sempre procurar modelar o material fotográfico para torcê-lo no sentido do sentido” (AUMONT, 2004, p.171).

Saudade: Enis del Mar e Jack Twist em *Brokeback Mountain*

O mesmo conceito se encontra matizado na visão de Gaston Bachelard (2011), em sua análise do termo *vasto*, sobretudo a partir da poesia de Baudelaire na sua obra sobre o espaço e a poesia. O pensador francês afirma que o vasto nos conduz à nossa imensidão íntima. Tais representações constituiriam, então, uma forma de instigar o conhecimento. Ambas as acepções, a de nostalgia de

alguém que se ama e não está presente, bem como a de que o vasto propicia ao ser humano uma possibilidade de diálogo com seu próprio interior – meditação – estão presentes com toda a pompa nesta narrativa fílmica.

Em *Brokeback Mountain* (2005), dois cowboys reconhecem em si um desejo homossexual que se transforma em relacionamento e amor. As majestosas montanhas da paisagem americana (o sublime) escondem seus amores intensamente proibidos na época retratada. Essa interdição é ainda mais forte por viverem ambos paralelamente casamentos heterossexuais e que tornam as oportunidades de encontro escassas. Nasce então a saudade no sentido que se delimitou antes: Lembrança triste e suave de pessoas ou coisas distantes ou extintas, acompanhada do desejo de tornar a vê-las ou possuí-las, pesar pela ausência de alguém que nos é querido, nostalgia.

O universo passional se intensifica toldado pelo pesar de um distanciamento cada vez maior, sem que os amantes deixem de amar. As modulações passionais na trajetória dos amantes vão se tornando cada vez mais sóbrias e desembocam finalmente na tragédia, quando Twist é surrado e morto, vítima de preconceito.

Saudade e modulações passionais na trajetória de Sarah

Na linha de exemplificações que se selecionou, sobressai um filme em que a sequencialidade joga com os diferentes sentidos da palavra nostalgia, deixando o espectador em suspense a partir dessa polissemia, ao criar, durante algum tempo no filme, uma ambiguidade similar à presente nas imagens não sequenciais.

Em *A Mulher do Tenente Francês* (1981) a fotografia de grande plasticidade, mostra uma espécie de píer de pedra cinza que avança longamente em direção ao mar, onde surge, meio envolta na neblina, uma bela e solitária figura de mulher. Ela olha o horizonte infinito no qual o mar termina e o seu olhar se perde (fora-de-campo imaginário, o que comporta elementos que ainda não foram vistos). Trata-se de um elemento muito sugestivo do mistério, a neblina, presente em muitas das pinturas de Gaspar David Friedrich, como comentado.

Ou seja, a sétima arte empresta de tradições e artes pretéritas: cenários, sentimentos e simbologias consagradas. O simbólico, já

////////////////////////////////////
**Que saudade! A transmutação imagética de sentidos passionais:
moldura, sequencialidade e “perceptos excêntricos” | Anna Maria Balogh**

consagrado em termos dos valores semânticos envolvidos, constitui outro meio eficiente para ancorar a fluidez dos conteúdos imagéticos.

Para Greimas (1986), a nostalgia também pode se referir a objetos distantes no tempo e no espaço, que são complexos e vagos: “*leur représentation figurative peut évoquer des paysages familiers, les personnes aimées, les moments de bonheur vécus*”. Nesta definição do estudioso precisa mais os termos que estão em jogo no artigo. A nostalgia refere-se, então, a trajetórias pretéritas efetivamente realizadas e vivenciadas em termos passionais, conectando passado e presente através do pesar e da disjunção com um objeto do desejo que já se teve e se conheceu. Pode, no entanto, falar igualmente de “*ce qu’on n’a pas connu [...] Il s’agit d’un vécu imaginaire qu’on n’a pas connu et qu’on aurait voulu connaître [...] regret de n’avoir pas fait quelque chose dans le passé*” (GREIMAS, 1986, p. 9).

Na história de Sarah, tem-se uma narrativa complexa, que joga bastante com as contradições próprias do humano, com o nível aparente e o verdadeiro da narrativa, bem como os dois sentidos de nostalgia recém retomados do estudo semântico de Greimas.

Sarah fez crer aos habitantes de Lime, onde vive, que teria tido um ardente romance com um certo tenente francês que aparecera ferido, trazido pelo mar. Algo que provavelmente inventou, ainda que parcialmente, como se verá, para espantar o tédio de uma vida limitada e sem amor. Os habitantes de Lime, no entanto, acreditaram em sua história, julgando-a, pois, uma pecadora. Em outras palavras, esse entendimento da nostalgia, traz a representação figurativa que evoca pessoas amadas, os momentos de felicidade vividos, tal como proposto, mas trata-se de uma imaginação fantasiosa da protagonista.

Ocorre que, na verdade, ao que parece o soldado existiu, mas ela não teria se entregado ao tenente, que teria partido tão logo os ferimentos sararam. O que existia, de fato, era o seu desejo de amar e ser amada, viver outra vida diversa. É o que ela parece buscar nesse mar infinito, num fora-de-campo inalcançável. Algo que ela irá encontrar bem na terra, na figura de Charles. Somente depois que se apaixonam e se encontram no hotel em Exceter e fazem amor, é que se desvenda a extensão de sua fantasia, posto que ainda é virgem. Neste caso, vê-se que o seu olhar de nostalgia correspondia, na verdade, ao segundo sentido analisado por Greimas, de melancolia nostálgica por aquilo que não se

conheceu, de pesar por aquilo que se gostaria de ter conhecido e daquilo que se deixou de fazer.

Era uma vez na América...

O sentido de nostalgia pode se estender a toda obra fílmica, construindo-se como sentido isotópico, sustentáculo da continuidade discursiva. No filme, o gângster de segunda categoria, Noodles, vivido por Robert de Niro, recorda sua trajetória passada que abarca três períodos diversos da história dos Estados Unidos nos anos vinte, nos anos trinta e no fim dos anos sessenta, com ênfase nos principais momentos de evolução do gangsterismo no país, o lado sombrio do sonho americano. Noodles volta ao lugar de suas origens depois de trinta e cinco anos para recordar o seu passado, não mais junto à natureza sublime, mas na selva de pedra da urbe americana, cenário privilegiado de *films noir* e de gângsteres.

Essa volta às origens no filme de Sergio Leone articula-se numa cadeia de *flashbacks* nos quais se insere também o relato do grande amor da vida de Noodles, Deborah. A recordação revela como os sonhos parecem ter-se esgarçado sob o peso das fortes ambições de poder, de sucesso e de alpinismo social, com os quais o protagonista não foi sequer contemplado, refugiando-se, assim, no ópio. Nessa maré de *flashbacks* o relato mergulha num passado mítico, impregna de nostalgia que perpassa toda a história contada.

Regret mélancolique, mais pas pour toujours

Há sequências fílmicas, como analisado, em que na representação recorre-se a paisagens mais extremas em termos de intensidade, as que representam a natureza sublime. Há obras, no entanto, em que basta uma bela paisagem campestre, mais simples e rural, própria de uma Inglaterra descrita pela pena precisa e comedida de Jane Austen e transmutada em imagens pelo talentoso Ang Lee, para dar conta, com a esperada eficácia, dos sentidos analisados no artigo no tocante ao relato fílmico.

////////////////////////////////////
**Que saudade! A transmutação imagética de sentidos passionais:
moldura, sequencialidade e “perceptos excêntricos” | Anna Maria Balogh**

Em *Orgulho e Preconceito* (2005), depois de muitas rusgas, idas e vindas, pré-julgamentos, julgamentos equivocados e reconsiderações, Lizzy faz uma constatação surpreendente: o homem que ela antes considerava um ser intragável, o distante e orgulhoso Mr. Darcy, é, na verdade, bem melhor pessoa do que jamais poderia imaginar e, pior ainda, ela se apaixona por ele.

O problema é que isso ocorre depois da recusa taxativa de Lizzy ao pedido de casamento do garboso Darcy. Nas sequências narrativas que seguem, o cavalheiro vai revelando sua nobreza gradativamente e por meio de vários atos. A tímida reaproximação que daí resulta, entre ele e a jovem, vê-se logo ameaçada pela tempestuosa visita da tia de Darcy, poderosa e mandona, e a exigência de que a jovem se afaste do sobrinho na sala da própria casa da moça.

Na manhã seguinte, a jovem, perturbada pela visita prévia da poderosa matrona, perde o sono e dirige em plena alvorada ao campo ainda coberto por restos de neblina. Lizzy olha a paisagem esverdeada e mais azulada ao longe, com muita incerteza e inquietude em relação à figura amada, atualizando o sentido captado por Greimas de que a nostalgia se refere a objetos distantes no tempo e no espaço, complexos e vagos, e que “*leur représentation figurative peut évoquer des paysages familiers, les personnes aimées, les moments de bonheur vécus*” (GREIMAS, 1986).

Trata-se de um instante pregnante, no sentido que lhe atribui Jacques Aumont (1993), ou seja, um instante decisivo e que condensa, do ponto de vista estético, a essência do acontecimento. Tal fato já se depreende da co-presença de todos os três sentidos da nostalgia evocados na definição greimasiana nesse tenso momento de espera da jovem. Mas a definição é, sem dúvida, ainda mais enfaticamente recoberta pelo sentido dicionarizado da palavra portuguesa saudade: lembrança triste e suave de pessoas ou coisas distantes ou extintas, acompanhada do desejo de tornar a vê-las ou possuí-las, pesar pela ausência de alguém que nos é querido, nostalgia.

Em outras palavras, a jovem é representada nesse momento da narrativa como um sujeito de estado em disjunção com o objeto do desejo, alguém que se sente incompleto e que tem ânsia da presença daquele que se encontra ausente, ao mesmo tempo em que tem receios por suas eventuais reações em consequência de seus julgamentos e reações equivocadas em diferentes momentos

pretéritos, bem como dos possíveis desdobramentos da visita da tia de Darcy.

Ainda que se trate de gênero e trama conhecidos, o instante pregnante mantém o espectador em suspense quanto à forma do desenlace. Aumont considera ainda que o valor desse instante é sobretudo de ordem estética, como síntese de uma situação dada. Nesse sentido, vale retomar o valor da presença da neblina que impregna a cena, o clima de pesar melancólico e de espera tensa por parte da jovem. A partir do momento em que o garboso Mr. Darcy surge inesperadamente, andando em meio a bucólica paisagem campestre, no entanto, a nostalgia e o temor se transformam em júbilo, eles caminham de encontro um ao outro para o previsível, nem por isso menos esperado *turning point* da narrativa, que resulta no final feliz da história. Tudo nos moldes do mais rasgado romantismo. Chega de saudade!

Referências

AUMONT, J. *O olho interminável (Cinema e Pintura)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

_____. *A Imagem*. Campinas. São Paulo: Papirus, 1993.

ECO, U. & CALABRESE, O. *El tiempo en la pintura*. Milan: Mondadori Ed., 1987.

BACHELARD, G. *La Poética del Espacio*. México: Fondo de Cultura Económica, 2010.

BARTHES, R. *La Chambre Claire. Notes sur la Photographie*. Paris: Gallimard, Seuil, 1980.

BURKE, Edmond. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo*. Campinas: Papirus, 1993.

CRUZEIRO SEMIÓTICO. *Semiótica das Paixões*. Porto, Associação Portuguesa de Semiótica. Nos.11/12, Jul. 1989 e Jan. 1990.

FABBRI, P. *Tácticas de los Signos*. Barcelona: Gedisa, Colección Mamífero Parlante, 2001.

GREIMAS, A.J. “De la Nostalgie. Étude de Sémantique Lexicale”. In: GREIMAS, A.J. et al. *Les Passions. Explorations Sémiotiques. Bulletin. Actes Semiotiques*, Paris. XI, 39. Sept. 1986. pp. 5-11.

_____. *Sémantique Structurale*. Paris: Larousse, 1966.

GREIMAS, A.J. e FONTANILLE, Jacques. *Sémiotique des Passions. Des États de Choses aux États d'Âme*. Paris: Seuil, 1991.

PEÑUELA CAÑIZAL, E. “O texto fílmico entre a moldura e o enquadramento”. *Significação*, n. 38, ano 39, 2012, pp. 13 a 26.

SALA, C. *Gaspar David Friedrich and Romantic Painting*. Paris: Pierre Terrail Éd.s., 1994.

DIEZ, J. L. y BARÓN, J. *Joaquín Sorolla – 1863 -1926*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2009.

WOLF, N. *Gaspar David Friedrich. O Pintor da Quietude*. Köln: Taschen, 2003.

_____. *A Pintura da Era Romântica*. Köln: Taschen, 1999.

Filmografia

A mulher do tenente Francês; Direção: Karel Reisz. United Artists. UK, 1981. Son, Color.

As Pontes de Madison. Direção: Clint Eastwood. Warner Bros. EUA, 1995. Son, Color.

Era uma vez na América. Direção: Sergio Leone. Warner Bros. EUA, 1984. Son, Color.

Memórias de uma gueixa. Direção: Rob Marshall. Dreamworks. EUA, 2005. Son, Color.

Orgulho e preconceito. Direção: Joe Wright. Studiocanal. França, 2005. Son., Color.

Artigo recebido em março e aprovado em junho de 2014.



Desnaturalizar a técnica: contribuições feministas para pensar a direção de fotografia cinematográfica

////////// *Marina Cavalcanti Tedesco*¹

1. Doutora em Comunicação e Professora do PPG em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense. E-mail: ninafabico@yahoo.com.br.



Resumo A direção de fotografia cinematográfica é entendida, geralmente, como uma área técnica, o que para muitos é sinônimo de neutra. Talvez por isso ainda não tenha merecido muita atenção dentro dos estudos sobre cinema e audiovisual. Porém, como toda técnica, ela foi desenvolvida a partir de determinados pressupostos e para atingir objetivos específicos. Neste estudo, pretendemos analisá-la a partir de uma perspectiva feminista a fim de identificarmos as visões de gênero que contribuíram para conformá-la, e que passaram a ser por ela impactadas. Faremos isso através do estudo de diversos manuais de cinematografia produzidos desde os anos 1930 e da confrontação de suas prescrições com filmes emblemáticos do cinema mexicano clássico industrial.

Palavras-chave Direção de fotografia, gênero, técnica.

Abstract Cinematography is generally understood as a technological area, which means neutral for many people. This may account for not deserving the due attention into the cinema and the audiovisual studies. However, as any technique, it was developed starting from some hypotheses to reach specific objectives. In this study, we aim to analyze it with a feministic perspective to identify the gender views that contributed to its expression, which were influenced by it. We'll do that by the study of some cinematographic manuals edited since the years 1930, comparing their guidelines with some important classic/industrial Mexican films.

Keywords Cinematography, gender, technique.

Podemos identificar nas reflexões feministas sobre o cinema e o audiovisual três grandes tendências. A primeira delas teve em *Prazer visual e cinema narrativo* seu marco fundador. Neste ensaio, publicado no início dos anos 1970, Laura Mulvey se apropria do instrumental fornecido pela psicanálise com o objetivo de destrinchar a codificação do erótico realizada pelo patriarcalismo dominante no cinema hegemônico em Hollywood e “chamar a atenção para o modo como as preocupações formais desse cinema refletem as obsessões psíquicas da sociedade que o produziu” (MULVEY, 2003, p. 439).

Segundo a autora, em tal produção o olhar/a ação/o componente ativo (não só dos personagens, e sim do dispositivo de forma geral) seriam sempre masculinos e aquilo que é olhado/que sofre a ação/que é passivo, femininos. “O homem controla a fantasia do cinema e também surge como o representante do poder num sentido maior: como o dono do olhar do espectador” (MULVEY, 2003, p. 445). Devido às muitas críticas que recebeu, Mulvey reviu suas posições, complexificando o esquema anteriormente proposto e operando de forma menos binária – caminho trilhado, também, por teóricos e teóricas de várias partes do mundo.

A segunda grande tendência das reflexões feministas sobre o cinema e o audiovisual consiste no estudo das representações da mulher no cinema clássico hollywoodiano. Com o passar dos anos surgiram investigações sobre a construção do feminino em outras cinematografias e nos cinemas moderno e contemporâneo. No entanto, é inegável que o período clássico de Hollywood continua sendo um objeto privilegiado para este tipo de estudo.

Teresa de Lauretis (2003) avalia que muitas análises sobre a representação da mulher estão baseadas em visões estereotipadas e supõem que as mensagens são significativas por si sós e serão recebidas da mesma forma pelo público, independentemente de variáveis importantes, como gênero, classe, raça, sexualidade, geração, etc. Trata-se de um problema que pode ser encontrado tanto em obras de décadas atrás quanto em algumas redigidas nos dias de hoje.

Por fim, é preciso destacar que “ao lado desta releitura sexuada dos autores consagrados pela cinefilia [a qual podia se dar no nível do dispositivo semiótico e narrativo, no das representações de mulheres por eles construídas e na sua apropriação por espectadores e espectadoras que não fossem o homem branco heterossexual], outros trabalhos tornaram visíveis obras raras de realizadoras e que as histórias do cinema sistematicamente negligenciaram” (SELLIER, 2002).

Com isso, foram produzidas fontes de informação cujo valor é imensurável – no caso latino-americano, é preciso citar *Realizadoras latinoamericanas/Latin American Women Filmmakers: cronología/chronology* (1917-1987), referência para qualquer pessoa que tenha interesse pelo tema. Tempos depois, passou-se a abranger outras áreas do processo de realização, como é o caso de *Women behind the camera: conversations with camerawomen* (1997), livro pioneiro sobre diretoras de fotografia, operadoras de câmera e assistentes de câmera mulheres.

Percebe-se que nenhuma das três grandes tendências das reflexões feministas sobre o cinema e o audiovisual privilegiou a técnica, embora ela venha, há anos, desempenhando um papel de destaque no pensamento feminista em geral. Donna Haraway, por exemplo, tomará os *cyborgs* como “um mapeamento ficcional da nossa realidade social e corporal, além de uma fonte imaginativa que sugere algumas associações muito frutíferas” (HARAWAY, 1994, p. 244) em sua tentativa de “construir um mito político irônico, fiel ao feminismo, ao socialismo e ao materialismo” (HARAWAY, 1994, p. 243). E os estudos feministas (assim como o movimento) reconheceram a importância da técnica para a moldagem e adequação da maternidade.

Visando a contribuir para o fim de tal lacuna desenvolvemos uma pesquisa cujos resultados principais apresentaremos nas próximas

páginas. Seu ponto de partida foi a análise crítica das regras da “boa” direção de fotografia que vêm sendo transmitidas geração após geração através da convivência dos profissionais dos *sets*, de cursos livres, profissionalizantes e universitários, mas também de manuais de cinematografia. Em seguida, voltamos nossas atenções para algumas obras do cinema mexicano clássico industrial, uma cinematografia muito influenciada, mas em constante tensão com Hollywood – onde tais regras foram gestadas e consolidadas. A confrontação do “como fazer” com a prática se fez necessária por entendermos que “uma técnica é nominalmente plena, absoluta, mas raramente é usada em sua plenitude. Cada ator a toma segundo uma maneira. Teoricamente, ela é plena; na prática não o é... Passamos do ‘absoluto’ irrealizado ao ‘relativo’ realizado” (SANTOS, 2006, p. 124).

Sobre a forma “correta” de fotografar a mulher

A partir do final dos anos 1910, Hollywood se tornou um polo irradiador para o cinema mundial não apenas no que tangia aos filmes que seriam exibidos nos mercados nacionais, mas também em relação às estrelas, técnicas, etc. A direção de fotografia não foi exceção. Produziu-se um consenso a respeito do modo supostamente mais adequado para construir a imagem dos atores e das atrizes, dentro do qual uma das perguntas fundamentais era: estamos fotografando um homem ou uma mulher?

Apesar de ser um saber (entendido aqui em termos foucaultianos) com quase um século de existência, após o estudo de entrevistas e memórias de importantes fotógrafos cinematográficos e de obras de caráter didático escritas e lançadas em diferentes décadas ficamos impressionados com o quanto ele permanece atual. A fim de demonstrarmos a referida continuidade conferiremos destaque no presente texto a *Painting with light* (do vencedor do Oscar de Melhor Fotografia de 1952 John Alton, publicada pela primeira vez em 1949) e *50 anos luz, câmera e ação* (de autoria de Edgar Moura, cuja primeira edição data de 1999). A escolha de ambos se justifica tanto pela competência dos fotógrafos-autores como pela influência que suas obras exerceram. O livro de Moura é o mais completo sobre o tema redigido por um brasileiro, além de ser um dos poucos disponíveis em português. Já o de Alton é apontado por importantes diretores de fotografia (DF), como por exemplo

Allen Daviau (apud McCARTHY, 1999 p. XXXIII-XXXIV), como fundamental em sua formação.

No que se refere à iluminação, é bastante comum que os DFs dediquem várias páginas de seus manuais ao mais clássico dos mapas de luz, conhecido como *standard three-point lighting*. Nele, o ataque tem a função de criar os claros e escuros que irão conferir a ilusão de tridimensionalidade, a compensação de auxiliar na obtenção dos níveis de contraste desejados e o contraluz de separar a personagem do fundo, glamourizar e, eventualmente, tornar visíveis chuva e fumaça.

Contudo, não é preciso se estender muito na leitura para que estas e outras regras gerais comecem a ser relativizadas. O ataque, por exemplo, pode ser desobrigado de produzir as altas luzes e as sombras densas que dão relevo àquilo que é iluminado (ou seja, de uma das principais razões de sua utilização por parte do diretor de fotografia) se incidir sobre uma mulher.

Nas noturnas, muitos fotógrafos se permitem atacar duro. Mas acabam deixando essa dureza para os homens. Para as atrizes sempre reservarão suas luzes mais delicadas. Nos filmes *noir*, chegava-se ao limite dessa técnica. Atacavam-se os atores com uma luz dura, de sombras marcadas, mas quando iluminavam as damas, usavam filtros difusores e sombras delicadas. Assim, aliás, exigiam os produtores dos grandes estúdios como Louis B. Mayer, o Mayer da Metro-Goldwin-Maier, criador do sistema de estrelas da Metro. Mayer, ao contratar um fotógrafo alemão de filmes expressionistas, disse-lhe: “Sei que o senhor faz umas sombras maravilhosas. Continue assim, coloque suas sombras onde bem quiser, menos nos rosto das minhas atrizes” (MOURA, 2005, p. 116).

A proibição de projetar sombras sobre a face feminina está diretamente relacionada ao que é considerado importante nos homens e nas mulheres. Nas palavras de John Alton, “enquanto closes femininos ambicionam a beleza, nas imagens masculinas é o caráter do indivíduo que nós acentuamos” (ALTON, 1997, p. 96).

E, se nos indivíduos associados à construção social denominada sexo feminino é a beleza que importa, é fundamental lembrarmos que esta beleza equivale à aparência da juventude, um padrão que se estabelece no audiovisual em Hollywood no final dos anos 1910.

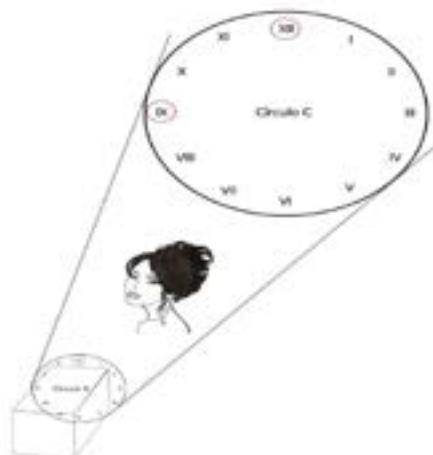
////////////////////////////////////
**Desnaturalizar a técnica: contribuições feministas para pensar a direção de
fotografia cinematográfica | Marina Cavalcanti Tedesco**

A exigência da beleza é simultaneamente a exigência de juventude... No cinema, até 1940, a idade média das estrelas femininas era de 20-25 anos, em Hollywood. Suas carreiras eram mais breves que as dos homens, que podiam não envelhecer, mas amadurecer até atingir a idade sedutora ideal (MORIN, 1989, p. 31).

É inegável que as fontes de luz direta, que não atravessam ou são rebatidas por algum obstáculo antes de chegarem até o motivo iluminado, produzem sombras nos baixos relevos, ou seja, nas rugas e linhas de expressão – pelo efeito visual que produzem são conhecidas como “duras”. Para evitar que isso aconteça, alguns diretores de fotografia são extremamente rígidos e metódicos no momento de posicionar seus refletores.

[Para uma melhor compreensão de Alton observar a ilustração abaixo] Vamos pegar agora nossa luz de teste e colocá-la na posição de meio-dia, ainda no círculo A. Nós reparamos imediatamente como os poros da pele começam a desaparecer; nós estamos agora de fato retocando-a [a atriz] com a luz. Isso prova que o ataque mais lisonjeiro para closes femininos é sem dúvida o ataque frontal, um pouco acima da altura dos olhos. Um ataque frontal não equivale necessariamente a uma luz plana. Adicione um *kicker* na posição das 9:00, e um contraluz na posição do meio-dia, ambos no círculo C, e uma certa redondeza do rosto aparece; isso acentua a beleza... O ataque pode fazer um filme, mas é necessária iluminação adicional para fazê-lo extraordinariamente belo (ALTON, 1997, p. 94-95).

Figura 1 – o mapa de luz da beleza feminina por John Alton (Ilustração de Jamile Chalupe feita para esta pesquisa)



A iluminação adicional à qual John Alton faz referência é, muitas vezes, a compensação, necessariamente uma fonte de luz difusa (seja por reflexão ou filtragem), que, sem que percebamos sua presença, suaviza as áreas mais densas da imagem – e que, portanto, pode ser de grande utilidade para disfarçar as marcas do tempo na pele.

Tanto pelas características da luz que emite quanto pelo que pode contribuir para “melhorar” a imagem da mulher, é considerada a sua luz por excelência. O fotógrafo Edgar Moura afirma: “na compensação, não há penetração. É uma luz feminina, delicada. Pousa, não bate” (MOURA, 2005, p. 124). “A compensação é o brilho nos olhos dela” (MOURA, 2005, p. 65).

Isso não significa que nunca seja utilizada durante a captação da imagem dos homens – pelo contrário, em geral o é, especialmente se o personagem retratado for um mocinho ou se o gênero narrativo for mais “leve”: uma comédia, um romance, um *chick-flick*. A forma como ela é trabalhada, contudo, muda de maneira radical em função de objetivos muitas vezes opostos. “As marcas no rosto de um homem são como as divisas de um soldado, são conquistadas. Elas significam caráter; portanto, nós não devemos tentar eliminá-las, uma vez que nos *closes* masculinos é exatamente isso que nós ambicionamos” (ALTON, 1997, p. 113).

O contraluz também pode fazer parte da iluminação adicional e, certamente, Alton, diretor de fotografia durante o auge do cinema clássico hollywoodiano, período em que o *star system* já estava consolidado e tinha um papel fundamental nas estratégias dos estúdios, pensava nele ao escrever. Esta terceira função da luz, recomenda-se, deve ser desempenhada por refletores tão ou mais potentes que aqueles empregados no ataque. Moura, todavia, identifica alguns poucos casos em que não se pode agir de tal forma.

Quando usar um contraluz difuso, porém, já que ele é normalmente duro e direto? Em dois casos: primeiro, quando ele for tocar no rosto da atriz... Quando esse contraluz, direto e duro, toca a face das atrizes, é uma catástrofe. Se essa luz tocar a bochecha da atriz, vinda assim, por trás e frisante, estará na sua pior direção e revelará volumes e relevos até então insuspeitados. Qualquer imperfeição na pele aparecerá como um caso para o dermatologista... Seu uso é mais necessário do que

////////////////////////////////////
**Desnaturalizar a técnica: contribuições feministas para pensar a direção de
fotografia cinematográfica | Marina Cavalcanti Tedesco**

parece à primeira vista. Em muitos mais casos do que se pensa, é preciso sacrificar a força necessária ao contraluz em favor da beleza, indispensável à atriz (MOURA, 2005, p. 132-134).

Tratamos, até o momento, de demonstrar como a iluminação foi codificada e sistematizada também em função do gênero – um modo de compreendê-la que, a julgar pelo que encontramos durante a leitura de manuais contemporâneos, segue vigente. Infelizmente, não teremos espaço para abordar o restante do instrumental da fotografia em movimento (objetivas, filtros, etc.). Entretanto, gostaríamos de frisar que ele também se encontra regido pela mesma lógica, ao menos no nível da prescrição.

Durante o *workshop*, ele [Michael Hugo] filmou o retrato de uma mulher idosa usando uma pesada rede Dior preta... “A rede preta resolve o problema das rugas, acne e das outras imperfeições da pele. Porém, mesmo com uma rede pesada, você mantém a agudeza dos olhos. Eu usei a ‘Dior’ nos closes extremos de Joan Collins. Às vezes, quando eu não quero muita difusão, eu combino uma rede preta leve com um filtro fog de 1/8. Eu tento não me aproximar tanto, mas às vezes o diretor quer chegar muito, muito perto, mais perto do que se deveria chegar de qualquer mulher” (BERGERY, 2002, p. 65).

Gestação e consolidação das prescrições para a fotografia cinematográfica

O surgimento de uma prática fotográfica que muitas vezes variava em função do gênero atendia tanto aos padrões de beleza então vigentes (ao mesmo tempo em que os reforçava) quanto a preceitos gerais os quais, cada vez mais, orientavam a construção da imagem cinematográfica.

Segundo Fabrice Revault D’Allonnes (1991), a fotografia gestada e consolidada em Hollywood entre a segunda metade de 1910 e o início dos anos 1930 se apoiava sobre o seguinte tripé: dramatização, hierarquização e visibilidade. Embora seja possível relacionar suas três “pernas” ao tema deste artigo, iremos concentrar nossas atenções na primeira delas, uma vez que a dramatização é a característica da

fotografia cinematográfica clássica mais importante para o objeto aqui estudado.

Dramatizar consiste em trabalhar a luz de forma que ela seja “expressiva, retórica: dramatizada, psicologizada, metaforizada e eletiva. Que participe de um sentimento e de um sentido pleno e transparente (óbvio), ao contrário do mundo... Luz conotada, codificada” (D’ALLONNES, 1991, p. 7). Em outras palavras, deve-se, através da luz, tentar transmitir determinadas sensações/informações para o espectador – embora nunca se tenha a certeza de que o objetivo será atingido.

Tomemos, por exemplo, o caso de *Rebecca* (Alfred Hitchcock, Estados Unidos, 1940). Na primeira vez em que a personagem de Joan Fontaine é atormentada por Rebecca, através de um sonho, há a projeção de uma sombra sobre ela que remete de forma bastante clara às grades de uma prisão. Depois de se tornar a nova Mrs. de Winter a situação se torna ainda pior. A protagonista não apenas se sente atormentada por Rebecca como também oprimida por Maxim de Winter e pela Mrs. Danvers, os quais projetam sombras sobre ela diversas vezes ao longo do filme. As projeções cessarão apenas com a mudança radical no comportamento da personagem, após esta descobrir a verdade sobre o casamento anterior de seu marido.

Léon Shamroy declara: “Um operador deve dramatizar”; Henri Alekan: “Não é a verdade da luz que eu procuro, é a revelação dos sentimentos”... Gordon Willis: “Filosoficamente, eu chamo este tipo de trabalho de realidade romantizada. Você não pode ser literal, você tem que reconstruir aquilo que está debaixo dos seus olhos tendo em vista um certo ponto de vista”; Vittorio Storaro: “Eu tento escrever a história do filme com a luz. Eu tento encontrar sua ideia principal e como ela pode ser representada de maneira simbólica, emocional, psicológica, realisticamente e fisicamente”; Giuseppe Rotunno: “O importante é a história e a sua atmosfera, seu sabor, seu odor. Uma coisa é o realismo. A verdade, para mim, é outra totalmente diferente. A verdade interior, pessoal, do cineasta, essa é a verdade” (D’ALLONNES, 1991, p. 12).

As prescrições para fotografar a mulher de forma “correta”, portanto, não orientavam o diretor de fotografia a construir uma

imagem suave, delicada, sem sombras densas e grandes contrastes apenas para que a pele de seus corpos e, em especial, rostos, ficasse para sempre jovem e livre de eventuais imperfeições. Elas pretendiam, também, construir uma visualidade em consonância com o ideal de feminilidade vigente, segundo o qual as mulheres – ou ao menos as “boas” mulheres, as mulheres “de verdade” – seriam frágeis, débeis, dependentes, emotivas e puras por natureza.

O cinema mexicano clássico industrial e sua prática fotográfica

Entre 1935 e 1955 o México produziu em média 72 longas-metragens por ano. Nesta pesquisa, concentramo-nos em seis deles, selecionados a partir dos seguintes critérios: 1) serem protagonizados por Dolores del Río ou María Félix, duas das maiores estrelas não apenas do cinema mexicano, mas do próprio cinema latino-americano à época; e 2) apresentarem diversidade nos papéis interpretados por ambas. Trata-se de uma quantidade pequena de filmes dentro de um universo muito grande e variado. Nosso objetivo, porém, nunca foi fazer generalizações válidas para toda a cinematografia do período, e sim refletir a respeito de alguns de seus elementos.

A primeira obra analisada foi *Doña Bárbara* (Fernando de Fuentes, México, 1943), que conta o embate entre Santos Luzardo, advogado que após anos morando em Caracas decide voltar a Altamira para recuperar a propriedade de sua família, e Doña Bárbara (María Félix), mulher que se convertera na dona e na lei da região.

Através de um *flashback*, o espectador é informado que há muitos anos La Doña fora vítima de uma tragédia que mudara sua vida. Moça doce, gentil e pura, viajava de barco por aquelas terras e estava apaixonada. Um dia, aproveitando-se da ausência do comandante da embarcação, os tripulantes assassinam seu amor e decidem através de um sorteio quem irá violá-la. Ao recuperar os sentidos após o estupro, Doña Bárbara não era mais a mesma. Tornara-se má, impiedosa, interesseira. Uma mulher que não apenas assumia o lugar dos homens, também os “devorava”.

Praticamente todo o tempo, a opção de Alex Phillips, diretor de fotografia estadunidense que durante muitos anos atuou no México, foi orientar sua atuação pela narrativa. No começo da história, mesmo submetida a um sol inclemente, María Félix estava sempre

bem iluminada, apresentando detalhes em quase todas as áreas do rosto e sombras suaves – em uma fotografia que traduzia em termos visuais a bondade da personagem e, ao mesmo tempo, embelezava-a.

Depois, a dramatização do caráter “ruim” que emergiu e da transgressão dos papéis de gênero hegemônicos no cinema mexicano clássico industrial parece ter sido mais importante para a fotografia da protagonista. Do momento em que recobra a consciência em diante, sombras negras e ausência de mecanismos de suavização (como redes em frente à objetiva, filtros, vaselina, etc.) serão as características fotográficas de Doña Bárbara, ficando a luz difusa, as áreas pouco densas e a discreta falta de definição no rosto restritas à mocinha da história (sua filha Marisela).

Todavia, deve-se destacar que o modo supostamente mais adequado de se construir a imagem feminina não desaparece totalmente a partir de determinado ponto. Observa-se que muitas vezes as sombras que incidem sobre a face da atriz, provenientes dos cílios e do nariz, não são escuras como as demais, e que a supressão dos mecanismos de suavização é compensada por um trabalho de maquiagem que atenuava brilhos excessivos na pele ou linhas de expressão.

A segunda produção estudada foi *La monja alférez* (Emilio Gómez Muriel, México, 1944), que apresenta ao espectador a saga de Catalina de Erauso. Trancafiada em um convento após a morte do pai por uma tia interesseira, ela é obrigada a fugir, passar-se por homem e enfrentar enormes perigos em outro país para recuperar sua herança e amor.

Podemos afirmar que há em tal obra três tratamentos fotográficos no que tange à protagonista. O primeiro é destinado a María Félix (intérprete de Catalina) caracterizada como mulher. Apesar de ter sido uma menina com hábitos supostamente masculinos, trata-se de uma jovem boa, casta e que sempre quis casar. Tamanha obediência aos seus sentimentos “típicos” e “normais” de mulher, aliada a um caráter inquestionável, correspondem a um respeito completo do diretor de fotografia às prescrições para se fotografar a mulher de forma “correta”.

O segundo tratamento fotográfico de Catalina surge quando esta se traveste de homem. Diante de uma personagem que finge ser do sexo oposto, o DF tem pelo menos duas opções: 1) manter a

fotografia “de mulher” até então utilizada (afinal, ela não age assim por vontade própria, e sim por força das circunstâncias, e o público sabe o tempo inteiro que é uma farsa); e 2) fotografar a atriz como “deve” ser fotografado um homem – ou seja, diminuir a difusão, aumentar o contraste e a densidade das sombras, etc. Raúl Martínez Solares escolhe a última alternativa.

O terceiro e último tratamento fotográfico é aplicado sobre María Félix apenas durante os episódios onde há “excesso de testosterona”, ou seja, onde alguns homens tentam provar que são “mais homens” que os demais – através de duelos de espadas, principalmente. Aqui, a tradução visual da “macheza”, da “honradez” e da “coragem extremas” – sempre justificadas e legitimadas – consiste em sombras ainda maiores e mais densas, e em uma diminuição, mas não ausência, dos mecanismos de suavização da face.

Percebe-se, por um lado, uma construção imagética orientada pelo gênero da personagem, variando de acordo com a performance homem ou mulher de Catalina. Ao mesmo tempo é impossível deixar de destacar que o travestismo da *star* mexicana, que dura a maior parte do filme, praticamente inviabiliza a análise nesses termos, tamanha é a rigidez e o binarismo com que trabalham as prescrições da fotografia cinematográfica – para as quais existem apenas dois sexos (homem e mulher), dois comportamentos (masculino e feminino) e uma orientação sexual (heterossexual) possíveis, que se entrelaçam de maneira “natural”, aproblemática, sem espaço para outras possibilidades.

Em *Río Escondido* (Emilio Fernández, México, 1947), terceiro longa-metragem pesquisado, María Félix vive Rosaura, professora que recebe a missão de ensinar em Río Escondido, cidade distante da capital mexicana onde Don Regino é a lei. Mesmo sabendo das dificuldades que irá enfrentar e dos riscos que corre devido à truculência do cacique local e à sua frágil saúde, ela decide cumprir seu dever com a pátria sem se importar com o preço a ser pago.

Através desta rápida descrição, é possível perceber que Rosaura é bastante distinta de Doña Bárbara, a vilã que, embora permaneça mulher, comporta-se “como um homem”, e de Catalina de Erauso, mulher boa, mas que precisa se passar por homem. Ela é professora de crianças (atividade associada com a mulher e algumas de suas características “naturais”, em especial a “vocaçãõ” para a maternidade

e a abnegação), coloca os interesses da nação em primeiro lugar, dedica sua vida aos ideais em que acredita. Ao mesmo tempo, não é uma mocinha fraca e indefesa que precisa sempre de um homem para socorrê-la, a quem é subserviente.

Todos os aspectos supracitados da personalidade da protagonista estão presentes na fotografia empreendida pelo mestre Gabriel Figueroa, o que gera uma visualidade complexa, a qual reforçar seu comportamento de moça boa, mas destemida.

Verifica-se certo nível de opacidade no sentido fotográfico quando analisamos a dramatização da narrativa. Ao chegar a Río Escondido, Rosaura descobre que a escola estava desativada, e é com muita dificuldade que ela e o médico Fernando logram reabri-la. Logo, seria de se esperar uma imagem “triumfal” do primeiro dia de aula. Não é o que acontece. Enquanto a professora faz a chamada, o lado esquerdo de seu rosto está mergulhado em uma grande sombra que, se ainda preserva informação, é estranhamente escura e torna bastante dramática uma situação que não o é. Reforça a sensação de estranhamento o desenho que a luz que entra pela janela projeta na roupa de Rosaura, o qual se assemelha a uma grade ou a espinhos.

Questionamo-nos se a quantidade e as características incomuns das áreas densas – que não se afastam apenas das prescrições para se fotografar a mulher de forma “correta”, mas também dos códigos utilizados nas outras obras vistas até aqui para dramatizar um bom caráter ou um momento de vitória na narrativa – não são uma antecipação para o público de seu destino trágico. Uma pergunta que, evidentemente, ficará sem uma resposta conclusiva.

A quarta produção estudada foi *María Candelaria* (Emilio Fernández, México, 1943), que tem como protagonista uma mulher indígena cujo nome dá título ao filme, interpretada por Dolores del Río. Filha de uma prostituta assassinada por desonrar sua comunidade de origem, é impedida de viver entre os demais e de trabalhar, tendo apenas seu noivo, Lorenzo Rafael, e o padre local para defendê-la.

Como em diversos outros papéis vividos por del Río no México (que são muito diferentes dos de sua carreira estadunidense), *María Candelaria* não decide nada em sua vida: ou é levada pelos acontecimentos ou tem seus passos subsequentes traçados por outras pessoas, cabendo a ela apenas acatar o que foi estabelecido. Sua bondade, pureza, disponibilidade, passividade e castidade são tão

singulares que em determinada sequência não apenas a fotografia, mas também a decupagem, a direção de arte e a direção de atores, irão sugerir para o espectador um paralelo entre ela e um dos grandes mitos mexicanos: a Virgem de Guadalupe.

Podemos afirmar que praticamente todo o tempo a indígena traz, inscritos em seu corpo, os códigos fotográficos reservados a boa parte das mocinhas do cinema mexicano clássico industrial. María Candelaria é iluminada por uma luz difusa e uniforme, de modo que as raras sombras produzidas são bastante discretas, tanto em densidade como em dimensões. As escassas altas luzes que chegam até seu rosto o fazem reluzir ao invés de brilhar. E sua imagem claramente é afetada por mecanismos de suavização.

Tudo converge para produzir a visualidade de uma mulher submissa, conformada às regras sociais, por mais injustas que sejam, e que precisa ser tutelada pelos homens. María Candelaria, como afirma o pintor do quadro que ocasionara sua morte, era “uma indígena de pura raça mexicana... [e] tinha a beleza das antigas princesas que foram subjugadas pelos conquistadores”.

O único momento em que a fotografia da protagonista sofre uma drástica mudança é quando ela está em sua casa, ardendo em febre e delirando devido à malária que contraíra, sendo cuidada por um impotente e desesperado Lorenzo Rafael. As sombras densas, o brilho, a definição e o alto contraste que prevalecem nesta sequência tornam a ação ainda mais dramática, e contribuem para justificar as atitudes subsequentes e ilegais do noivo de María Candelaria.

Las abandonadas (Emilio Fernández, México, 1944), a quinta obra estudada, traz Dolores del Río como Margarita, uma jovem interiorana, pura e ingênua, que se casa com aquele que acreditava ser o homem de sua vida. Algumas semanas depois, ela descobre que tudo não passara de uma fraude. Seu marido, que até um nome falso inventara, tinha uma esposa na Cidade do México. Abandonada pelo esposo, renegada pela família e grávida, termina por migrar para a capital, onde tem seu filho e se integra ao alto meretrício.

Este será o drama de Margarita durante todo o filme: a despeito de seu bom caráter, as circunstâncias sempre acabam levando-a ao “mau caminho”. Preserva sua virgindade até o matrimônio, e ainda assim se torna uma “mulher caída”. Acredita ter encontrado um homem bom, que lhe oferecia a possibilidade de sustentar seu filho sem ter

que recorrer à prostituição, e por isso amarga um longo período na cadeia. Responde a todos os anúncios de emprego, recebendo não como resposta.

A fotografia de Gabriel Figueroa acompanhará estes altos e baixos da protagonista. No primeiro *close* de Margarita, incide sobre seu rosto um ataque que só produz altas-luzes do lado direito de sua testa, nariz e bochechas. Uma compensação suave e uniforme garante informação mesmo nas zonas mais escuras e uma baixa relação de contraste. Ademais, é evidente a utilização de mecanismos de suavização da imagem.

Tal visualidade muda por completo quando todos descobrem que ela havia dormido com um “homem qualquer” – mesmo ficando claro que fora vítima de um golpe. Quem passa a ser registrada de acordo com o modo supostamente mais adequado de se construir a imagem feminina é a legítima esposa. Margarita se torna menos branca – e é importante lembrarmos que na cultura ocidental a branquitude está fortemente associada com a pureza, característica tida como fundamental nas mulheres. A densidade de suas sombras também aumenta consideravelmente. Na bochecha direita ainda há alguns poucos detalhes; já o contorno do lado esquerdo de seu pescoço se perde na escuridão.

Contudo, nem sempre a dramatização empreendida pelo DF terá um sentido óbvio, transparente – como já acontecera em *Río Escondido*. Quando Margarita conhece o general Juan Gómez, por exemplo, volta a ser fotografada como a virgem inocente que era no início da história (apesar de o casal ter se formado no bordel onde ela trabalhava).

O sexto e último longa-metragem pesquisado é *La casa chica* (Roberto Gavaldón, México, 1950). No México, “*la casa chica*” é a expressão utilizada para designar a outra casa dos homens, onde eles podem conviver tranquilamente com suas amantes – tratam-se, em geral, de relacionamentos muito duradouros e estáveis, próximos a um segundo casamento que ocorre em paralelo ao primeiro.

É exatamente este o caso de Amalia (Dolores del Río) e Fernando, que, devido a um golpe, acaba contraindo matrimônio com sua antiga noiva – o que condena o amor dos dois à ilegalidade eterna, posto que o divórcio não era uma possibilidade no cinema mexicano clássico industrial.

Mesmo representando a falência da família burguesa, a amante é, em *La casa chica* e muitas outras produções do período, apresentada como uma pessoa boa, pura, abnegada e subserviente, “melhor” e mais “nobre” que a esposa legítima.

O tratamento fotográfico conferido a Amalia por Alex Phillips corresponde, quase o tempo todo, ao ideal hollywoodiano para a fotografia feminina. Com isso, o DF consegue tanto embelezar a atriz (de acordo com os padrões estéticos vigentes, claro), como dramatizar as características extremamente “desejáveis” da personagem (segundo o sistema de gênero hegemônico no cinema mexicano clássico industrial).

No primeiro plano em que a protagonista aparece, idosa, esperando o telefonema de seu amado – como fizera a vida inteira, informa a voz sobreposta –, a imagem de seu rosto está tão suavizada que as supostas rugas que ela deveria ter em decorrência da idade mal aparecem. Ademais, a luz que incide sobre a face é difusa e homogênea, a ponto de a sombra projetada pelo nariz ser quase imperceptível.

Há, ainda nesta produção, uma sequência bastante interessante para o tema aqui investigado. Um menino que passara por uma complicada cirurgia realizada em conjunto por Amalia, seu tio e Fernando, se recupera e volta a enxergar. O momento é de extrema felicidade e cada um deles é mostrado em *close*. A fotografia da mulher é muito mais próxima da fotografia da criança que da dos adultos (uma tradução visual da suposta natureza pura, ingênua e dependente de ambos?). Apenas a utilização dos mecanismos de suavização da imagem não foi a mesma. Em um claro exemplo da falta de interesse de boa parte da fotografia pela “realidade”, o ator mirim apresenta linhas de expressão mais marcadas que Dolores del Río.

Na análise das seis obras fica evidente que, a despeito da grande influência exercida pelas prescrições hollywoodianas para se fotografar a mulher de forma “correta” no cinema mexicano clássico industrial, a prática fotográfica de tal cinematografia podia ser muito mais variada e complexa.

Em *Doña Bárbara*, María Félix interpreta uma vilã que é fotografada durante praticamente todo o tempo com desenhos de luz que produzem grandes e densas zonas negras em seu rosto, chegando-se a momentos extremos onde esforços são realizados para

“enfeia-la”. Em *La monja alfez*, a visualidade de Félix corresponde à dos indivíduos associados à construção social denominada sexo masculino durante a (longa) parcela da narrativa em que simula ser um deles. E em *Río Escondido*, a bondosa, pura e abnegada professora de crianças vivida pela atriz apresenta uma imagem em muitos momentos inexplicavelmente desviante do padrão adotado pelo cinema mexicano para as mocinhas – o qual, como já afirmamos, costumava coincidir com perfeição às regras presentes ainda hoje nos manuais de cinematografia.

No que tange aos filmes estrelados por Dolores del Río, a jovem indígena temente a Deus e aos homens que protagoniza *María Candelaria* recebe um tratamento fotográfico que segue as convenções supostamente mais adequadas para construir a imagem feminina. Em *Las abandonadas*, a visualidade de Margarita oscila entre a tradicional combinação mecanismos de suavização + luz difusa + branquitude + sombras cinza-claro e outros arranjos dos elementos fotográficos menos ortodoxos (algumas vezes, o sentido da mudança na fotografia é pleno, transparente; outras, não o é). Por fim, em *La casa chica* acompanhamos a triste história de Amalia, uma mulher que também é fotografada segundo as recomendações de Alton, Moura e tantos outros – mesmo expondo as contradições do ideal de família defendido nas produções do período.

Como explicar estes e tantos outros “desrespeitos”? Ao contrário do que indicam o senso comum e muitos dos manuais de cinematografia, nem a fotografia era estruturada apenas pelas questões de gênero, nem tais questões eram tão simples como parecem à primeira vista.

Destacamos anteriormente que uma das três principais características da fotografia cinematográfica clássica era a dramatização. Cabia ao diretor de fotografia contribuir com a onisciência e a reiteração da obra em seus vários níveis, exprimindo visualmente se determinada personagem era boa ou má, obediente ou rebelde; se o que ia acontecer em seguida era bom ou ruim, surpreendente ou não, etc.

O gênero, dentro da dramatização, era um dos aspectos mais importantes – logo, consistia em um eixo estruturante da fotografia de homens e mulheres. Todavia, não se pode ignorar que existiam outros. Ao menos nos longas-metragens aqui

////////////////////////////////////
**Desnaturalizar a técnica: contribuições feministas para pensar a direção de
fotografia cinematográfica | Marina Cavalcanti Tedesco**

estudados, destacaríamos em pé de igualdade para a construção da visualidade o caráter e a narrativa.

De que maneira proceder para dramatizar diferentes elementos (que podem, inclusive, ser conflitantes) é algo que não é ensinado de um fotógrafo para o outro ou nos manuais –mesmo em memórias e relatos de diretores de fotografia este tipo de caso não costuma ser abordado –, até porque é muito difícil prever quais serão as características que precisarão ser equacionadas e em que intensidade elas aparecerão. Logo, caberá a cada DF elaborar a resposta que, por alguma razão, pareça a mais conveniente para aquele filme (fruição estética, adequação narrativa, exigência da *star*, do diretor ou do produtor).

Ademais, uma das grandes contribuições dos estudos feministas foi demonstrar que o sentido e a importância atribuídos às diferenças anatômicas que existem entre homens e mulheres são culturais e têm variado ao longo da história. Não existe, portanto, um entendimento único, universal e atemporal do feminino – e, na verdade, não existe nem a obrigatoriedade de um feminino – para nortear a construção visual de gênero que se exige nos manuais de cinematografia.

Ao destacar as singularidades do cinema mexicano clássico industrial frente à produção estadunidense realizada no mesmo período – uma reivindicação que não é feita de forma tacanha e considera as muitas semelhanças entre as cinematografias dos dois países – Julia Tuñón pondera:

Vejo originalidade neste cinema. Percebo que ele é muito diferente do estadunidense, referência obrigatória, no que se refere à concepção do amor, da mulher, do trabalho, etc. Diferentemente deste, naquele o amor homem-mulher não conduz à felicidade, como também não conduzem o trabalho ou a propriedade privada, porque tais princípios não correspondem à construção de gênero particular que predominava no México nestes anos. Observo que, na película, recria-se um arquétipo particular do mexicano, mais ligado às ideias de culpa e sacrifício que as de sucesso e eficiência. Nisso fica evidente a importância da cultura católica imperante. Vejo neste cinema sujeitos próprios do país, suas inquietações, rostos e reações. Recria-se a tendência ao sacrifício, à capacidade para aguentar desgraças, o mérito de sofrer com dignidade (TUÑÓN, 1998, p. 290).

Percebe-se, portanto, que se a fotografia cinematográfica variava em função dos diferentes elementos a serem dramatizados, a missão do fotógrafo de seguir à risca as regras da “boa” direção de fotografia para a mulher se tornava ainda mais complicada devido às nuances que os contextos acarretavam em termos de gênero. Em determinada produção a amante ou a prostituta era ou não bondosa, pura e virtuosa? Após voltar a se vestir e a agir “como mulher”, Catalina deveria receber novamente seu primeiro tratamento fotográfico? O arrependimento de Doña Bárbara seria suficiente para acabar com as enormes sombras que estiveram presentes em seu rosto durante quase toda a narrativa? Não existe uma única resposta, há tantas possibilidades quanto filmes que foram feitos.

Referências

ALTON, J. *Painting with light*. University of California Press: California: 1997.

BERGERY, B. *Reflections: twenty-one cinematographers at work*. Los Angeles: ASC Holding Corp, 2002.

BUTLER, J. “Corpos que pesam sobre os limites discursivos do sexo”. In: LOURO, G. L. (Org.). *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999. p.153-173.

CAMPOS, M. C. S. de S.; SILVA, V. L. G. da (org.). *Feminização do magistério: vestígios do passado que marcam o presente*. Bragança Paulista: EDUSF, 2002.

D'ALLONNES, F. R. *La lumière au cinema*. Paris: Editions Cahiers de cinema, 1991.

DE LA MORA, S. *Cinemachismo. Masculinities and Sexuality in Mexican Film*. Austin: University of Texas Press, 2006.

DE LAURETIS, T. “Imagemação”. In: *Cadernos de pesquisa e debate do Núcleo de Estudo de Gênero da UFPR*, Curitiba, UFPR, n. 2, p. 1-79, 2003.

DYER, R. *White*. Florence, KY: Taylor & Francis Group, 1999.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade 1: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

HARAWAY, D. “Um manifesto para os cyborgs: ciência, tecnologia e feminismo socialista na década de 80”. In: HOLLANDA, H. B. de (org.). *Teorias e impasses – o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 3, p. 243-288.

KRASIOVSKY, A. *Women behind the camera: conversations with camerawomen*. Westport, CT: Praeger Publishers, 1997.

LAQUEUR, T. W. *Making Sex: Body and Gender From the Greeks to Freud*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1990.

McCARTHY, T. “Through a lens darkly: the life and films of John Alton”. In: ALTON, J. *Painting with light*. University of California Press: California: 1997. p. IX-XXXIV.

MORIN, E. *As estrelas: mito e sedução no cinema*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

MOURA, E. *50 Anos Luz – Câmera e Ação*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

MULVEY, L. “Prazer Visual e Cinema Narrativo”. In: XAVIER, I. (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Editora Graal, 1983. p. 437-454.

NETO, A. L. da S. *Dicionário de fotógrafos do cinema brasileiro*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010.

SANTOS, M. *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

SELLIER, G. *A contribuição dos gender studies aos estudos fílmicos*. Disponível: <http://www.unb.br/ih/his/gefem/labrys1_2/sellier1.html>. Acesso em: 24/11/2013.

STAIGER, J. The Hollywood mode of production to 1930. In: BORDWELL, D.; STAIGER, J.; THOMPSON, K. *The Classical Hollywood: Film Style & Mode of Production to 1960*. Londres: Routledge, 1985. p. 85-153.

THOMPSON, K. “The formulation of the classical style, 1909-28”. In: BORDWELL, D.; STAIGER, J. e THOMPSON, Kriston. *The Classical Hollywood: Film Style & Mode of Production to 1960*. Londres: Routledge, 1985. p. 155-240.

TOLEDO, T. (org.). *Realizadoras latinoamericanas/Latin American Women Filmmakers: cronología/chronology (1917-*

1987). Nova Iorque: Círculo de Cultura Cubana, 1987.

TUÑÓN, J. *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano. La construcción de una imagen. 1939-1952*. México, D.F.: El Colegio de México/Imcine, 1998.

Filmografias

Rebecca. Direção de Alfred Hitchcock, 1995. Preto e branco, legendado. (DVD)

Doña Bárbara. Direção de Fernando de Fuentes, 1943. Preto e branco, legendado. (DVD)

La monja alférez. Direção de Emilio Gómez Muriel, 1944. Preto e branco, legendado. (DVD)

Río Escondido. Direção de Emilio Fernández, 1947. Preto e branco, legendado. (DVD)

María Candelaria. Direção de Emilio Fernández, 1943. Preto e branco, legendado. (DVD)

Las abandonadas. Direção de Emilio Fernández, 1944. Preto e branco, legendado. (DVD)

La casa chica. Direção de Roberto Gavaldón, 1950. Preto e branco, legendado. (DVD)

Artigo recebido em março e aprovado em junho de 2014.



Silêncios e vozes no cinema: *Tabu* e *Stereo*¹

////////// Fernando Morais da Costa²

1. Este artigo é uma visão revista do trabalho apresentado originalmente no XXIII Encontro Anual da Compós, na Universidade Federal do Pará, Belém, em maio de 2014.

2. Professor Adjunto 3 do Departamento de Cinema e Vídeo e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense. Doutor em Comunicação. E-mail: fmorais29@terra.com.br.



Resumo Com o intuito de discorrer sobre as relações possíveis entre silêncios e vozes no cinema, este artigo propõe a análise de um filme contemporâneo, *Tabu*, de Miguel Gomes, de 2012, em conexão com um filme do fim da década de 1960, *Stereo*, de David Cronenberg. Analisar as relações de ambos os elementos sonoros com as imagens em tais filmes é apresentar os primeiros resultados de um projeto de pesquisa que trata das imbricações de vozes e silêncios no cinema contemporâneo.

Palavras-chave Silêncio, vozes, Cinema Contemporâneo.

Abstract In order to analyze possible relations among silences and voices in film, this article aims to connect a contemporary production, *Tabu*, by Miguel Gomes, 2012, to a 1969 film, *Stereo*, by David Cronenberg. To analyze the relation between both sound elements and images is to present, for a first time in written words, the results of a brand new research, which studies the possible interfaces between silences and voices in contemporary filmmaking.

Keywords Silence, voices, Contemporary Cinema.

Para começar explicando que este texto é o primeiro material escrito advindo de um projeto de pesquisa que tenta relacionar análises do silêncio e da voz no cinema, cabe dizer que estudar o silêncio no cinema pode ser entendido como a recuperação recente de um interesse que já fora expresso em outros momentos da carreira deste pesquisador, marcadamente em seu início.

Sobre a análise dos silêncios como elementos constituintes da matéria fílmica, já nos foram úteis artigos advindos da década de 1980 nos Estados Unidos, como os de Martin Rubin e Fred Camper, o primeiro sobre o papel do silêncio no cinema clássico narrativo e o segundo sobre sua importância para o cinema experimental (CAMPER, 1985; RUBIN, 1985). Importante também fora Susan Sontag, ao descrever o aumento da relevância do silêncio nas artes plásticas (SONTAG, 1987). No Brasil, vem da lingüística a obra de Eni Orlandi, que repetidas vezes ressaltou a função central dos silêncios na comunicação. Nesse sentido, seu texto mais claro é *As formas do silêncio* (ORLANDI, 1995). De volta ao campo do cinema, Lucia Nagib escrevera, no fim da década de 1990, artigo sobre a presença marcante dos silêncios em cinematografias não-eurocênticas, com destaque para a africana (NAGIB, 1998). O interesse pelo silêncio coloca ainda este projeto em consonância com o trabalho recente de pesquisadores brasileiros como, por exemplo, Rodrigo Carreiro, da UFPE, o que pode ser aferido na leitura de seu artigo *Relações entre imagens e sons no filme Cinema, aspirinas e urubus*. Carreiro analisa o espaço dado ao silêncio no filme de Marcelo Gomes. Para ele, trata-se de um uso do silêncio fundamental para a narrativa, ao pontuar as conversas entre os dois personagens principais, Ranulfo e

Johann, e ao emoldurar a “comunicação rarefeita”, como descrita por Carreiro, interferindo assim na produção de sentido, possibilitando significados vários (CARREIRO, 2010).

Artigos recentes deste pesquisador, como, por exemplo, *Silêncios, os sons dos rios, os sons das cidades: Los Muertos e Liverpool* (COSTA, 2012), retomam o estudo das relações dos silêncios com demais elementos sonoros fílmicos, neste caso, tomando como estudo de caso um realizador argentino contemporâneo, Lisandro Alonso. Em *Como soa hoje experimental?* tratamos de determinados usos dos silêncios como uma das ferramentas para tencionar os limites da experimentação com a criação cinematográfica (COSTA, 2011a). Há ainda *Os caminhos dos usos dos silêncios, ou a lembrança que não passa de John Cage*, no qual lembramos da incontornável presença do compositor norte-americano quando se trata da valorização do silêncio na música do século XX e de sua total compreensão como matéria-prima da música (COSTA, 2011b).

Neste momento, para além do impacto do evidente *Silence – lectures and writings*, livro que reunia, no início dos anos 1960, publicações, palestras, conferências do compositor concebidas até aquela data, existe para nós no Brasil a oportunidade de ter acesso, em português, a uma série de outros escritos imediatamente posteriores, com o relançamento do volume *De segunda a um ano*. Ali estão escritos da década de 1960 que demarcam, entre uma série enorme de outros assuntos, as bases da indeterminação como alicerce do processo de composição musical, o prosseguimento da indistinção entre sons cotidianos, ruídos e notas musicais, e, evidente, silêncio como base da produção sonora e do modo de pensar do próprio compositor. Em *De segunda a um ano*, há provocativas defesas do silêncio como componente da música, como na proposição “a música européia poderia ser melhorada com um pouco de silêncio”, mas também há, como já havia em *Silence*, a incorporação de pausas e espaços vazios na própria estrutura dos textos advindos de palestras. A conferência de 1952 na Juilliard School of Music, transcrita em *De segunda a um ano*, tem uma estrutura na qual palavras escritas e espaços deixados em branco coexistem e são organizados metricamente (CAGE, 2013, p. 95-111). Tal método de escrita e de fala já havia sido divulgado em *Lecture on nothing* e em *Lecture on sometihng*, presentes em *Silence*.

Por outro lado, estudar os diversos papéis da voz no cinema e entendê-los atuando em conjunto com os usos do silêncio traz uma nova perspectiva para este pesquisador. No artigo *Soundscapes: towards a sounded anthropology*, os antropólogos e musicólogos Samuels, Meintjies, Ochoa e Porcello comentam o que lhes parece ser um esquecimento da própria voz como objeto dos estudos de som na antropologia, em detrimento, por exemplo, da música produzida pelos grupos sociais estudados (SAMUELS et al, 2010). Tendemos a achar que o mesmo ocorre no cinema, o que constitui um paradoxo se pensarmos na centralidade da voz para o cinema sonoro desde seus primórdios até o cinema comercial contemporâneo. Um excesso de presença nas telas daria em uma ausência de análise, o que poderia ser entendido como um grave acidente metodológico para os próprios estudos de som no cinema.³

3. Não estamos dizendo que não haja estudos sobre a voz no cinema, apenas que sua presença nos parece desproporcional à presença maciça das vozes nos filmes. Exemplo no Brasil de pesquisador devotado aos estudos da voz nos filmes é Sergio Puccini, professor da UFJF, e há outros trabalhos que tangenciam os problemas colocados pelas relações possíveis entre vozes e imagens.

Sobre voz no cinema, é bibliografia básica o primeiro dos numerosos livros que Michel Chion escreveria a partir dos anos 80 acerca do som cinematográfico. Em *La voix au cinema* se encontram os conceitos, já bem conhecidos dos estudos de som no cinema, que dizem respeito a um cinema vococêntrico, cuja narrativa seria centrada na voz em suas variadas manifestações, ou ao acusmatismo, neologismo em francês já traduzido para o português que descreve os sons fora de quadro, as manifestações sonoras das quais não vemos a fonte (CHION, 1999). Texto também bastante conhecido nos estudos de cinema é *A voz no cinema: a articulação de corpo e espaço*, artigo de Mary Ann Doane que consta da coletânea *A experiência do cinema*, organizada por Ismail Xavier (DOANE, 1991). Ali, a ancoragem da voz no corpo visualizado ou não na imagem é explicada a partir da influência da psicanálise sobre a teoria cinematográfica nos anos 70, época da produção do texto.⁴

4. Sobre uma atualização da teoria de Chion sobre a voz no cinema, pensando como a sonorização multicanal problematiza a prevalência dos diálogos na trilha sonora ao mesmo tempo em que cria novos pontos de escuta, ao propor, nas salas de cinema, novos lugares de onde as vozes possam sair, cabe lembrar do capítulo sobre voz e corpo de Mark Kerins, em seu estudo sobre o sistema Dolby e a reprodução sonora digital hoje. (KERINS, 2011, p. 257-276)

Estudos mais recentes comentam a prevalência da voz do narrador em narrativas cinematográficas contemporâneas. Exemplo disso é o artigo de Cleber Eduardo, *Eu é um outro – variações da narração em primeira pessoa*, sobre a variedade de usos da voz do narrador no cinema brasileiro recente, e sua provocativa hipótese de que, em determinados casos, essa voz desloca o discurso do diretor para a fala do personagem que narra, tirando a responsabilidade sobre as falas dos ombros de quem as concebeu (EDUARDO, 2005). Um trabalho como *Terras e fronteiras no cinema político contemporâneo*, de Andréa França, sobre a relativização das fronteiras nacionais, nos é

especialmente relevante, principalmente quando menciona aspectos sonoros da narrativa em suas análises. Um exemplo é a percepção, por parte de França, da pluralidade de modos de lidar com a língua em *Estorvo*, de Ruy Guerra, significativa da perda de fronteiras linguísticas na América Latina (FRANÇA, 2003). Os sotaques, as diferenças na vida cotidiana de diferentes grupos com a língua seriam indiciais da relatividade das fronteiras.⁵

5. Em 2007, apresentamos um ponto de vista sobre essa discussão, centrada nos exemplos da última década do cinema brasileiro, na comunicação *O português redescoberto nas telas*, durante o XI Encontro da SOCINE, sediado na PUC-RJ, publicado no ano seguinte (COSTA, 2008).

Da Argentina vem o estudo de Ivan Morales sobre determinado cineasta local, Mariano Llinás, em cujos filmes se pode perceber a voz de um narrador como instância central: *Mariano Llinás e a presença exacerbada da voz do narrador* (MORALES, 2012). A norte-americana Claudia Gorbman, nome fundamental para os estudos de música no cinema, une em artigo recente a análise da música à análise da voz, em *O canto amador*, sobre performance vocal diegética (GORBMAN, 2012).

Evidentemente, estudos sobre a voz advindos de outras áreas do conhecimento devem enriquecer e dar subsídio à análise da voz no cinema. Uma abordagem da voz profundamente interdisciplinar encontra-se na obra de Mladen Dollar: *A voice and nothing more*. Dollar analisa fenômenos vocais a partir de abordagens linguísticas, físicas, metafísicas, éticas, psicanalíticas, políticas (DOLLAR, 2006). Nome inescapável sobre oralidade é o suíço Paul Zumthor, seja em um estudo como *A letra e a voz*, acerca da multiplicidade de relações entre palavra falada e escrita na Idade Média europeia (ZUMTHOR, 1993), seja nas entrevistas do autor sobre as mais diversas manifestações da voz, essa “coisa” para usar o seu próprio bem-humorado termo, central para a experiência de uma sociedade humana (ZUMTHOR, 2005). No Brasil, Elen Doppenschimtt aplica Zumthor, entre outros analistas da oralidade, ao estudo da multiplicidade de vozes na obra do cubano Tomaz Gutierrez Alea (DOPPENSCHIMTT, 2012).

Poderíamos dizer que para a análise da voz, uma série de exemplos pode ser escolhida dentro da produção cinematográfica brasileira contemporânea. Há, entre tantos outros exemplos possíveis, a centralidade do modo de falar no sertão da Paraíba como captado em *O fim e o princípio* (Eduardo Coutinho, Brasil, 2006), a onipresença da voz do narrador em *Viajo por que preciso, volto por que te amo* (Karim Ainouz, Marcelo Gomes, Brasil, 2009), que

já analisamos brevemente em texto anterior. A voz de um narrador em primeira pessoa também se encontra, por exemplo, em *Era uma vez eu, Veronica* (Marcelo Gomes, Brasil/França, 2012) ou em *Na estrada* (Walter Salles, EUA/França/Reino Unido/Brasil, 2012). Neste último porém, ao invés da presença radical encontrada no filme de Ainouz e Gomes, temos na inscrição da voz um respeito ao uso como ensinado pelo cinema clássico. O jogo entre vozes, músicas, ruídos e silêncios em um filme como o de Salles nos interessa até mesmo para pensar o que seriam padrões hoje de sonorização que tem por intuito consolidar uma identificação sólida do espectador com o filme.

Porém, para este texto, antes da análise de um filme contemporâneo, uma lembrança rara, pouco citada, dentro da obra muito comentada de um determinado diretor: David Cronenberg. *Stereo*, média metragem, de 1969, de realização quase simultânea a *Crimes of the future*, ambos anteriores a uma temporada do diretor na televisão, em 1972, e bastante anteriores a seus primeiros longas-metragens celebrados, a saber, *Calafrios* (1975) e *Enraivecida, na fúria do sexo* (1977). Este texto não é sobre David Cronenberg, de resto já bastante estudado⁶. Por outro lado, dispensar algum tempo à análise de *Stereo* é pensar sobre um filme no qual a relação entre silêncio e voz é central.

Em *Stereo*, somos defrontados com ações cujos sons são silenciados desde o início. Na verdade, até um minuto e 37 segundos não se ouve nada. Entra então uma voz de um narrador, e só há silêncio e a voz. Não há sons ambientes, ruídos das ações que acontecem diegeticamente, música, nada além de voz e silêncio.⁷

6. Por exemplo, na análise de Eliska Altmann que compara a construção dos corpos em Cronenberg e na obra do pintor Francis Bacon (ALTMANN, 2007)

7. Há, disponível no youtube, uma versão com trilha musical todo o tempo, o que não corresponde à sonorização do filme como concebida no original. Em <http://www.youtube.com/watch?v=-SHzbLZonxE>

Assista o vídeo 



O narrador, sua voz, explica que experimentos bioquímicos foram feitos no cérebro de um grupo seletivo de indivíduos para induzir telepatia, e os resultados levaram a crer que para que a telepatia funcionasse deveria haver uma conexão afetiva forte entre os envolvidos. Daí, os estudos acabariam por comprovar a relação entre telepatia e erotismo.

Quanto aos sons silenciados, há, é evidente, alguns mais impactantes, como os de um helicóptero na primeira sequência, mas há uma série de silenciamentos de ações menos chocantes, como passos e tantos outros. Por outro lado, se o silenciamento de muitas ações parece desimportante, impactante é exatamente a quantidade de ações como essas desacompanhadas de sons. Ainda sobre isso, nos parece que há dois níveis de silenciamento: as ações que estão silenciadas mas que estão temporalmente sob uma voz, e as ações silenciadas ao mesmo tempo em que não há outro som.

Sobre esses silêncios totais na tela, devemos dizer que por vezes há intervalos extensos sem que no filme se produza algum som. Por exemplo, entre 17 minutos e 15 segundos e 20 minutos, são quase 3 minutos sem som algum; de 28 minutos e 30 segundos até 30 minutos e 30 segundos são mais dois minutos, enquanto vemos ações que, é óbvio, demandariam sonorização, como caminhar, descer escadas, manusear estiletes, tesouras.

Sobre esta breve análise, mais dois pontos: aos 8 minutos e 30 segundos, aparece pela primeira vez uma segunda voz de narrador. Uma voz gravada, que deve soar como tal. Entendemos a partir daí que há dois narradores: um imparcial, onisciente, o que nos acompanha desde o início do filme, e uma voz que narra mais diretamente as experiências e seus resultados, um médico que gravava no tempo da ação suas impressões. Trata-se de uma bipartição na voz, e de uma alternância entre elas.

Segundo ponto: aos 12 minutos de filme, somos informados que, durante o experimento, as laringes dos indivíduos em observação haviam sido removidas, assim como a parte do cérebro responsável pela fala, o que incrementaria a faculdade da telepatia. O silêncio de absolutamente todos os sons diegéticos tratar-se-ia de uma brincadeira com um estranho ponto de escuta? Não ouvir significaria a nossa identificação como espectadores com eles? Perceba-se, temos o cuidado de dizer que poderia ser uma brincadeira pois os personagens

não estariam surdos, mas mudos. O fato de não ouvirmos nada da diegese seria uma espécie de participação silenciosa no mundo dos que não falam.

Cabe explicar, embora o conceito venha se tornando mais conhecido, que consideramos aqui o ponto de escuta como entendido por Michel Chion, ou seja, como o correlato para o som do ponto de vista (CHION, 1994, p.89-92). Pelo procedimento do ponto de escuta, o espectador identifica-se com o personagem a partir do ato de compartilhar o que ele ouve. Recentemente, Michel Chion tornou mais complexo o seu próprio conceito de ponto de escuta ao tipificá-los em, na tradução norte-americana, *The twelve ears*, ou seja, em doze diferentes formas de se construir a partilha da audição entre personagem e espectador (CHION, 2009, p 289-320).

No Brasil, o conceito tem sido aplicado à análise do som no cinema, por exemplo na obra de pesquisadores como Suzana Reck Miranda e Leonardo Vidigal. Suzana, no artigo *Filmando a música: as variações da escuta no filme de François Girard*, o filme em questão sendo *Trinta e dois curtas sobre Glenn Gould*, além de demonstrar semelhanças estruturais entre o filme de Girard e as *Variações Goldberg*, obra de Bach cujas interpretações fizeram a fama de Gould como intérprete, analisa como as inserções de música no filme, especialmente no primeiro dos curtas, constroem a impressão de uma escuta subjetiva. Os ruídos, como o vento do norte do Canadá, por outro lado, manteriam uma representação objetiva dos lugares nos quais o personagem se encontra. Nas palavras de Suzana, há “uma relação direta entre a fonte sonora da música de Bach e a escuta mental do personagem” (MIRANDA, 2007, p. 52). Suzana lembra, amparada em Chion, que o ponto de escuta pode funcionar por uma correspondência mais espacial ou mais subjetiva, o que Leonardo Vidigal também explicará em seu artigo *Pontos de escuta e arranjos audiovisuais na ficção e no documentário*. Leonardo faz um elogio ao próprio conceito de ponto de escuta, ao afirmar que ele é “uma alternativa real ao predomínio da análise de elementos visuais nessa área de conhecimento”, ou seja, os estudos de cinema (VIDIGAL, 2013, p. 294). A partir das análises de um documentário jamaicano e de um filme de Satyajit Ray⁸, Vidigal discorre sobre as diferenças da ideia de ponto de escuta em autores como, mais uma vez, Chion, Rick Altman, François Jost, e resume a problemática relacionada ao conceito em perguntas que suas análises procurarão

8. Respectivamente *Land of look behind*, dirigido por Alan Greenberg (1982) e *Sala de música* (1957).

responder: de que ponto da imagem vem o som (neste caso, o ponto de escuta espacial)? O que ouvimos está resumido à percepção de um personagem? É ouvido por todos? O que ouvimos é ouvido apenas por nós ou também pelos personagens? (VIDIGAL, op. cit. p. 255).

Para a segunda análise deste artigo, um filme contemporâneo no qual se a relação entre voz e silêncios não é tão radical quanto no filme de 1969 de Cronenberg, não deixa de ser, a seu modo, surpreendente. Falamos de *Tabu*, dirigido por Miguel Gomes (Portugal, 2012).

Sendo o filme dividido em partes, já o prólogo causa os primeiros estranhamentos quanto à trilha sonora e às suas relações com as imagens. À música de parentesco impressionista⁹ segue-se a primeira intervenção de uma voz de um narrador. Ouvimos poucos ruídos que fazem a função de som ambiente. Quando surge a primeira voz feminina, nos parece custoso entendê-la como diegética, mesmo que sincronizada à boca de quem fala. Anterior a ela, não havia nenhuma fala que viesse do espaço diegético. Além do que, o plano que enquadra a personagem à distância não facilita tal compreensão. Mas o que tende a confundir a localização da voz é menos esses fatores e mais o fato do tratamento dado à voz gravada ser o mesmo, tecnicamente, dado à voz do narrador. Tal voz, pós-sincronizada e não gravada como som direto, soa parecida com a voz de quem narra. Tem a mesma equalização, a mesma presença espectral que uma voz de narrador costuma ter. Fisicamente, não parece pertencer à imagem.

A música que ouvimos no prólogo segue pelo início da primeira parte, intitulada Paraíso Perdido. Essa parte, que em duração corresponde a cerca de metade do tempo de projeção, tem o que podemos chamar de uma sonorização naturalista. Os ruídos presentes são aqueles que a imagem parece demandar para seu acompanhamento: os sons de trânsito, do burburinho do shopping, do hospital, os sons que correspondem ao enterro de Aurora, dos utensílios da casa, do ferro de passar, da campainha, dos cachorros, da chuva e dos trovões do úmido inverno português¹⁰. Evidentemente, há todos os diálogos entre as três personagens principais, as senhoras Pilar, Aurora e Santa. Há as conversas, as rezas de Pilar, a manifestação contra a ONU, e tais presenças vocais trazem, é evidente para os espectadores brasileiros, as peculiaridades da fala portuguesa. Além das claras diferenças das construções frasais, expressas em tempos

9. Uma obra da portuguesa Joana Sá, de proximidade evidente com, por exemplo, Claude Debussy.

10. Esta parte do filme se passa entre os últimos dias de um ano e os primeiros de outro. Especificam-se quais dias, mas não quais anos, embora o tempo da ação seja claramente contemporâneo.

verbais com usos característicos, em usos de terceira pessoa quando o interlocutor se dirige àquela que seria a primeira (“a Pilar sabe”, quando Aurora conversa com a própria Pilar), há a cadência e a velocidade próprias de uma região.

Ainda como parte do universo sonoro da primeira parte, ouvimos, sem ver, o som de um filme na sala de cinema, assistido por Pilar. A curiosa música do filme que está sendo projetado é *Tu seras mi babe*, versão em espanhol do sucesso mundial *Be my baby*.¹¹

11. Música de Phil Spector, Jeff Barry e Ellie Greenwich, que explodiu como *single* das *Ronettes*, em 1963.

No ano seguinte, *Les surfs*, um sexteto de irmãos de Madagascar, também faria sucesso com a versão em espanhol. Uma performance ao vivo para TV pode ser conferida em <http://www.youtube.com/watch?v=HLXj3LmKEenM>

O evento da morte e enterro de Aurora traz à trama Ventura, um senhor que vai ao enterro no tempo presente da narrativa e comanda, ao ser transformado em narrador, a passagem para a segunda parte, Paraíso. Ainda no fim da primeira parte, ouvimos Ventura dizer: “ela tinha uma fazenda em África”. Percebe-se um silenciamento dos sons diegéticos, restando uma espécie de som ambiente rarefeito, sons de pássaros. A segunda parte terá início, e Gianluca Ventura, que descobriremos um amor da juventude de Aurora, será alçado à condição de narrador.

Assista o vídeo 



A segunda parte tem, como um todo, uma sonorização ao mesmo tempo falsamente simples, pois constituída de poucos sons, e extremamente complexa. Por vezes, temos longos silêncios da voz do narrador, como entre uma hora e um minuto e uma hora e três minutos de projeção, quando somos deixados apenas com sons ambientes da África na qual agora se passa a ação. Além do silêncio do narrador, um número enorme de ações nos surge também silenciado. O som ambiente mantém algum movimento na trilha sonora, mas a quantidade de ações que vemos transcorrer sem seus sons correspondentes nos parece mais impactante. Exemplo claro de sequência em que diálogos e todo um universo de ações se encontram silenciados é a que os personagens estão todos na piscina da mansão africana. Curioso é que quando há presença de música diegética, por conta da Mario's Band, que convive com os demais personagens na África, e da qual Ventura é baterista, mesmo o que deveria ser música diegética parece inverossímil. O claro *playback*, aliado à música não ter o tratamento que a faria parecer diegética, ou seja, o fato dela de fato soar como vinda de um disco, proporciona mais um estranhamento na relação entre sons e imagens. Momento em que isso acontece claramente é quando a Mario's Band toca, beira da piscina, *Baby I Love you*, das mesmas *Ronettes* de *Be my baby*, só que na versão dos Ramones, de 1980. O que se ouve é claramente o fonograma, enquanto se vê a performance da banda.

Outro exemplo de sequência na qual as ações silenciadas parecem mais impactantes que as sonorizadas está na briga entre Mario e Ventura que terminará com a morte do primeiro. Ouvimos o tiro fatal, mas não tínhamos ouvido nenhum outro som durante a briga, e o silêncio persiste durante o curioso ponto de vista do morto, que morre de olhos abertos.

Aproximando-se do fim, a narração transforma-se em uma troca de cartas entre Aurora e Ventura. Sendo as respectivas cartas lidas por quem as escreveu, temos uma espécie de diálogo entre uma voz de narradora feminina e uma masculina, peculiaridade final de um filme que cria relações inusitadas entre voz, silêncio e imagem.

Nosso intuito, ao unir dois objetos tão díspares em um mesmo contexto de análise, um filme de 1969 cuja trilha sonora é composta unicamente de vozes e silêncios, e no qual o silenciamento de todo o som diegético é radical, e uma produção contemporânea que traz,

em uma primeira metade, uma sonorização que, por convenção, admitimos como naturalista, e na segunda, um silêncio também radical dos sons que vêm das ações diegéticas, era entender como pode ser possível para a análise do som no cinema unir elementos tão comumente assimilados como opostos: a fala e o silêncio. Fazer conexões possíveis entre ambos nos parece, hoje, um caminho válido para a análise fílmica. E para conseguir trilhar tal caminho, o primeiro passo nos parece exatamente não entendê-los como opostos, mas como complementares. De tal forma que, por vezes, apenas as relações possíveis entre ambos, sem necessidade da presença de ruídos e de música, consegue dar conta de materializar a trilha sonora de um filme.

Referências

ALTMANN, E. O corpo-máquina de Cronenberg sob a luz pictórica de Bacon: fábulas do devir-outro. *Alceu*, Rio de Janeiro: PUC, v. 7, n. 14, jan/jun, 2007, p. 41-54.

CAGE, J. *De segunda a um ano*. Tradução: Rogerio Duprat. Rio de Janeiro: Cobogó, 2013.

_____. *Silence: Lectures and Writings*. Hanover: Wesleyan University Press, 1961.

CAMPER, F. Sound and silence in narrative and nonnarrative cinema. In: WEIS, E.; BELTON, J. (org.). *Film Sound: theory and Practice*. New York: Columbia University Press, 1985.

CARREIRO, R. Relações entre imagens e sons no filme *Cinema, aspirinas e urubus*. *E-compós*, Brasília, v.13, n.1, jan./abr. 2010.

CHION, M. *Audio-vision: Sound on Screen*. New York: Columbia University Press, 1994.

_____. *The Voice in Cinema*. New York: Columbia University Press, 1999.

_____. *Film: A Sound Art*. New York: Columbia University Press, 2009.

COSTA, F. M. Silêncios, os sons dos rios, os sons das cidades: Los Muertos e Liverpool. *Contemporânea*, Salvador: UFBA, v.10, 2012, p. 147-157.

_____. O português redescoberto nas telas. AMANCIO, Antonio Carlos et al (org). *Estudos Socine de cinema, Ano IX*. São Paulo: Annablume, 2008.

_____. Os caminhos dos usos dos silêncios (ou a lembrança que não passa de John Cage). *Ciberlegenda*. n. 24. Estação transmídia. Niterói, 2011b. p. 1-7.

COSTA, F. M. Como soa hoje experimental? *Filme Cultura*. V.54, p. 49 - 54, 2011a.

DOANE, M. A. A voz no cinema: a articulação de corpo e espaço. In: XAVIER, I (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1991.

DOLAR, M. *A Voice and Nothing More*. Cambridge: MIT Press, 2006.

DOPPENSCHIMTT, E. *Políticas da voz no cinema em Memórias do subdesenvolvimento*. São Paulo: EDUC, 2012

EDUARDO, C. Eu é um outro – variações da narração em primeira pessoa. CAETANO, D (org.). *Cinema brasileiro 1995-2005 – Ensaio sobre uma década*. Rio de Janeiro: Azougue, 2005.

FRANÇA, A. *Terras e fronteiras no cinema político contemporâneo*. Rio de Janeiro: Faperj/7 Letras, 2003.

GORBMAN, C. O canto amador. COSTA, F. M.; SÀ, S. P. *Som + Imagem*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012.

KERINS, M. *Cinema in the Digital Sound Age*. Bloomington: Indiana University Press, 2011.

MIRANDA, S. R. Vozes polifônicas e escutas musicais: a articulação da banda sonora em François Girard. MACHADO, R. et al.(org.). *Estudos de Cinema Socine*. São Paulo: Annablume, 2007.

MORALES, I. Indagaciones sobre la voz over en el cine de Mariano Llinás. Una vuelta exacerbada a la narración. ROMANO, S. *Actas del III Congreso de ASAECA – Córdoba*: Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual, 2012.

NAGIB, L. A estética do silêncio. *Cinemais*. Rio de Janeiro, n.14, novembro/dezembro, 1998, p. 173-190.

ORLANDI, E. P. *As formas do silêncio*. Campinas: UNICAMP, 1992.

RUBIN, M. *The Voice of Silence: Sound Style in John Stahl's Backstreet*. WEIS, E, BELTON, J. (org.). *Film Sound: theory and practice*. New York: Columbia University Press, 1985.

SAMUELS, D W.; MEINTJIES, L; OCHOA, A. M.; PORCELLO, T. Soundscapes: Toward a Sounded Anthropology. *Annual Review of Anthropology*. n. 39, 2010, p. 329-345.

SONTAG, S. A estética do silêncio. SONTAG, S. *A vontade radical*. São Paulo: Companhia das letras, 1987.

VIDIGAL, L. Pontos de escuta e arranjos audiovisuais na ficção e no documentário. MOURÃO, M. D. Et al. *XVI Estudos de Cinema e Audiovisual Socine – Anais de Textos completos*. São Paulo: Socine, 2013.

ZUMTHOR, P. *A letra e a voz*. Tradução: Amálio Pinheiro, Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. *Escritura e nomadismo: entrevistas e ensaios*. Tradução: Jerusa Pires Ferreira, Sonia Queiroz. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

Filmografias

Stereo, Direção: David Cronenberg, Canadá, 1969. 65 minutos, p&b, mono. 35mm.

Tabu, Direção: Miguel Gomes. Portugal, Alemanha, França, Brasil, 2012. 118 minutos, p&b, dolby digital, 35 mm.

Artigo recebido em março e aprovado em junho de 2014.



Falsidade e fabulação em plataformas de compartilhamento de vídeos

////////// *Sonia Montaño¹*

Suzana Kilpp²

1. Professora no curso de Comunicação Digital da Unisinos. Jornalista, Mestre e Doutora em Comunicação. Email: soniamontano@gmail.com.

2. Professora e pesquisadora no Programa de Pós-graduação em Comunicação da Unisinos. Doutora em Comunicação. Email: sukilp@unisinos.br.



Resumo O artigo pensa o estado-vídeo do audiovisual contemporâneo em um lugar de passagem: as plataformas de compartilhamento on-line. Analisa vídeos de Guel Arraes e de Michel Gondry, com ênfase na potência do falso e na fabulação como expressão das vizinhanças que eles criam entre imagens e tecnologias, e problematiza as vizinhanças encontradas em vídeos e nas interfaces das plataformas com vistas à necessidade de pensar uma ética das imagens em tempos de globalização.

Palavras-chave Audiovisual contemporâneo, interface; falsidade, fabulação.

Abstract The article thinks the video-state of contemporary audiovisual in a place of passage: online sharing platforms. It analyzes the videos by Guel Arraes and Michel Gondry, emphasizing the power of falsehood and fabulation as expressions of the relationships they establish between technologies and images, and discusses the neighborhoods found in videos and in the platform interfaces aiming at the need to think about the ethics of images in the age of globalization.

Keywords Contemporary audiovisual, interface, falsehood, fabulation.

Estado-vídeo e contemporaneidade

Um dos problemas que desafia os estudos da imagem atualmente é epistemológico e metodológico: ao final, de que falamos quando tratamos da imagem e como abordamos esse construto de complexidade crescente? Como apontávamos em outro momento (KILPP, 2012), se antes sabíamos discernir imagens de um tipo e de outro, inclusive as analógicas das digitais, hoje já não compreendemos sequer o que é uma imagem, de qualquer tipo, em sua clássica diferença em relação a um texto, já que tecnicamente estamos tratando de códigos binários programados para serem vistos como uma coisa ou outra. Pensemos no panorama de uma página qualquer da *web*, por exemplo, encontramos códigos programados para serem vistos como “vídeo”, outros como “textos”, outros como “propaganda” e outros como comentários dos usuários, ou sugestões de outros vídeos, entre tantos, sendo que essa programação moldura isolando sentidos, separando, nominando, atribuindo significados por uma sobreposição de elementos diferentemente moldurados.

Podemos pensar com Manovich (2006) que a imagem gerada por computador é ao mesmo tempo uma aparência de superfície e um código subjacente. Na superfície, a imagem síntese dialoga com outros objetos culturais imagéticos; enquanto código, ela dialoga com outros códigos informáticos: “A superfície de uma imagem, isto é, seu ‘conteúdo’, entra em diálogo com todas as demais imagens de uma cultura” (MANOVICH, 2006, p. 362). O código mantém a maior parte dos usuários à margem, à mercê dos que detêm o controle do *software*. Podemos pensar essa ideia de forma literal, como o autor o faz, pois de fato há poucos que sabem programar, lidar com o código.

Mas também podemos pensá-lo no sentido de código audiovisual: imagens programadas para serem significadas de tal ou qual modo que precisam ser desprogramadas para compreender como são construídos os sentidos.

A situação é complicada quando pensamos o audiovisual na emergência de dispositivos de produção, edição e compartilhamento, que tornam qualquer usuário também um realizador-montador de vídeos para qualquer mídia, suporte ou plataforma. Quando em plataformas on-line, eles dão a vê-las como o espaço contemporâneo das passagens (de qualquer imagem e texto de qualquer natureza e origem), onde tudo – além de se dar a ver e passar – dispõe-se a ser passado e ser visto como aquela ou outra realização.

Um modo de resolvermos metodologicamente esse impasse é provisoriamente pensarmos no estado-vídeo como propõe Dubois (2004). Para ele, “estado-vídeo é uma forma que pensa” (DUBOIS, 2004, p. 111). O autor resiste a ver os vídeos como um “outro” da televisão ou do cinema, seu lado “vanguarda” ou aquilo que eles não se animam a ser ou assumir. “O vídeo é, na verdade, essa maneira de pensar a imagem e o dispositivo, tudo em um. Qualquer imagem e qualquer dispositivo”. Por isso, ele não o pensa como objeto e, sim, como estado, uma forma que pensa: “O vídeo pensa que as imagens (todas e quaisquer) são, fazem ou criam” (DUBOIS, 2004, p. 116).

Refletir em termos de estado-vídeo permite-nos estender uma primeira mirada sobre o audiovisual contemporâneo (aquele que compartilha a mesma época dessa reflexão) e ver como, nele, todo e qualquer vídeo se enuncia audiovisualmente. Analisando materiais específicos, esperamos poder pontuar nesse artigo algumas tendências que nos interessam considerar acerca da potência do falso.

O contemporâneo comparece em Agamben (2009) como o que é capaz de apreender e perceber seu tempo (com suas opacidades) e abrigar outros tempos nele, desde o mais moderno ao mais arcaico. No caso dos vídeos, contemporâneos seriam aqueles que conseguem falar de si, de qualquer mídia e da época em que se realizam, pois na atualidade de suas formas coalescem múltiplas temporalidades, anacrônicas e tensas, sintomáticas das coalescências de “nosso tempo”. Nesses termos, podemos dizer que o vídeo digital é o mais contemporâneo de todos os vídeos. E, também, podemos dizer que as

plataformas de compartilhamento on-line são o espaço privilegiado em que um vídeo se torna contemporâneo.

Nesse sentido, Arlindo Machado (2007) destaca na imagem digital a sua extraordinária capacidade de metamorfose, já que se pode nela intervir infinitamente, subverter seus valores cromáticos, inverter a relação entre figura e fundo, tornar transparentes os seres que ali aparecem. O autor constata que as imagens (“imagens mestiças”, diz ele) estão também sempre migrando de um meio a outro, de uma natureza a outra (pictórica, fotoquímica, eletrônica, digital), a ponto de este trânsito permanente tornar-se, a seu ver, sua característica mais marcante.

Ainda, Bentes (s/d) defende que assistimos à formação de uma verdadeira enciclopédia audiovisual da cultura contemporânea, uma enciclopédia digital que canibaliza imagens (produzidas pelo cinema, televisão, vídeo, teatro, pintura e outros) e devora diferentes tipologias (de imagens e de saberes). A persistente classificação dos vídeos de acordo com as tecnologias empregadas em sua realização, ainda que tenha a vantagem de explicitar algumas especificidades de cada uma (seus modos próprios de construir e experimentar o tempo, o espaço e a figura), corresponderia hoje, quando tudo pode ser reprocessado como informação, a uma classificação “burocrática”.

Assemelha-se, portanto, à tipificação que persiste quanto às disciplinas e aos saberes cartesianos, que vem se mostrando cada vez mais insuficiente e deficiente, enquanto proliferam outras abordagens, inter e transdisciplinares, talvez ainda também insuficientes porquanto nelas perdura a visada disciplinar e regulatória do acontecimento, obscurecendo sua potência como eterno devir (o que inclui a potência do falso).

Mas a autora acredita que o uso de diferentes tecnologias na produção audiovisual opera no sentido da dissolução das fronteiras de cada tecnologia/disciplina. Tratar-se-ia de uma operação cujo efeito não é simplesmente uma combinatória de material pré-existente (na pintura, no cinema, no teatro, na televisão etc.), mas, além disso, uma “tradução” de todas as imagens analógicas em imagens digitais, transfiguração e transdisciplinaridade que não aparecem apenas no “efeito” dessas imagens, mas estão na base da sua produção, que utiliza procedimentos emprestados aos saberes os mais díspares, da biologia à balística, passando pela topologia,

neurociência, matemática, geometria fractal etc. “Que conceitos podem dar conta desses objetos indeterminados, a meio caminho entre o sensível e o inteligível, o material e o imaterial, o digital e o analógico?” (BENTES, s.d.), pergunta a autora.

Os autores apontam algumas tendências do estado-vídeo, e, a partir de vídeos de naturezas diversas que analisamos em outro momento (MONTAÑO, 2012) pudemos autenticar as tendências apontadas até aqui: convergência de tecnologias, de mídias, de imagens e de imaginários. Encontramos essas conectividades heterodoxas em um comercial do diretor francês Michel Gondry, em programas televisivos do núcleo Guel Arraes, em produções dos VJs britânicos *Coldcut*, em vídeos especialmente feitos para a *web* pelo autor do canal *Mysteryguitarman* no *YouTube*, em tantos outros vídeos que estivemos monitorando.

3. A metodologia das molduras implica e articula três eixos conceituais: molduras, ethcidades e imaginários. Os eixos são atravessados pelos quatro conceitos basilares da obra de Bergson (1999), que são a intuição, o élan vital, a duração e a memória, e pelos conceitos de imagicidade e cinematismo propostos por Eisenstein (1990). Em sua processualidade, o método parte da dissecação das molduras discretas construídas por cada mídia para esconder ou disfarçar as montagens, os enquadramentos etc. com os quais ela deseja atribuir certos sentidos ao conteúdo que veicula. Nas molduras assim cartografadas é então possível autenticar quadros e territórios de experiência e significação das ethcidades (os construtos midiáticos de coisas, fatos, pessoas, acontecimentos etc.), cujo sentido é agenciado por conta dos imaginários minimamente compartilhados entre todos os partícipes de processos comunicacionais, e que podem ser apenas intuídos pelo pesquisador. Nesse agenciamento intuído, pode-se/deve-se apontar a incidência dos repertórios pessoais e culturais dos espectadores-receptores-usuários no sentido último.

Além dessas, encontramos nos materiais analisados uma outra tendência, na qual as características reincidentes remetem antes à tatilidade do que à visualidade das imagens, e que assim questionam o predomínio da visão na organização do mundo visível. Essas características emergem por excelência nos ambientes que se enunciam como espaço de passagem e convergência de todo e qualquer vídeo, mídia e tecnologia: as plataformas de compartilhamento online. Nelas, o vídeo que antes conhecíamos como tal se reinventa a ponto de não serem mais adequados os termos que praticávamos para dizê-lo vídeo.

Incitados por essas tendências anteriormente autenticadas, a seguir abordaremos algumas características do audiovisual contemporâneo que, a nosso ver, denotam o estado-vídeo. Para a análise, adotamos a metodologia das molduras (KILPP, 2010)³, apontando algumas das principais moldurações no interior delas e através das quais são ofertados sentidos identitários aos vídeos (ou aos elementos técnicos e estéticos constitutivos deles).

O estado-vídeo em Guel Arraes e em Michel Gondry

Vejamos inicialmente algumas imagens produzidas pelo Núcleo Guel Arraes da TV Globo para um quadro do programa *Fantástico*.

Elas produzem estranhamento por duas razões: primeiro, porque

4. Na lógica do meio (como de resto em qualquer meio), o teor contudístico (*o que se diz*) prevalece na expectativa sobre os modos como ele é produzido (*como se diz, técnica e esteticamente*), que sempre tende a ficar oculto, em uma zona de opacidade. As lógicas de cada meio para produzir esse efeito são diferentes, mas intentam o mesmo resultado ou efeito.

apresentam um tipo de textura que parece dar tatilidade à imagem de TV, uma rugosidade que contrasta com a lisura da tela, ao ponto de levar o teor contudístico a um segundo plano, tensionando assim a lógica desse meio⁴.

Um segundo aspecto bastante curioso é o extenso leque de imagens utilizadas na montagem – que remete a uma quase-cartografia de todas as imagens afins, simulando as produzidas por dispositivos midiáticos e não midiáticos que de alguma forma enunciam a TV como lugar de trânsito das imagens produzidas nos confins mais diversos da cultura.

Apesar de o Núcleo em questão caracterizar-se por dar a ver a montagem televisiva⁵ e assim questionar a continuidade que esta produz, havia, nesse exemplo, um tipo de apropriação e de intervenção nas imagens mais próprio dos meios digitais do que da televisão.

5. O Núcleo produziu, em sua longa trajetória na TV Globo, vários programas que poderiam ser classificados, nesse sentido, como meta-televisuais: televisão sobre televisão.

Fazendo uma dissecação mais detalhada das imagens, achamos importante destacar o que intuímos a partir dos *frames* das Figuras 1 e 2 (capturados de um episódio do *Sexo Oposto*⁶ exibido em 6 de abril de 2008). O quadro abre com um claro enunciado: “isso é televisão!”. Holofotes, monitores, câmeras de diversos ângulos, bastidores, “ao vivo” (das personagens, não do programa) oferecem sentidos identitários à TV. Mais especificamente, apresentadores, bancada e teleprompter oferecem sentidos identitários ao telejornalismo. A TV e o telejornal são construídos como ethnicidades nos confins do programa.

6. O quadro está disponível em: <http://br.youtube.com/watch?v=WOAxbFJwmd0>.

Contudo, no que interessa aqui, há já no início tensionamentos ao televisivo e ao telejornalismo, elementos que dificilmente estão em programas ao vivo e de notícias a que se refere o teor do quadro. Esses tensionamentos acontecem principalmente pelas intervenções gráficas feitas em computador sobre a imagem.

Por exemplo, no primeiro e quarto *frame* da Figura 1, há um enquadramento em que se vê a bancada do estúdio e suas dimensões junto aos outros elementos que compõem a imagem. Está clara a presença de atores, apesar de que essas imagens estão sendo tensionadas o tempo todo pela presença de gráficos (como podemos ver no quarto *frame*). Esses gráficos aparecem dando visibilidade a palavras, a pensamentos e a movimentos dos apresentadores, algo que nunca é visto em telejornais, nos quais os gráficos estão geralmente moldurados como um recurso didático para que o



telespectador compreenda melhor alguma realidade complexa (economia, situações de conflito etc.). De algum modo, as novas imagens testadas no quadro poderiam ser pensadas como a realidade complexa a ser entendida. Contudo, essas molduras aparecem dando sentidos de falsidade ao telejornal em questão.

No segundo e no terceiro *frame* há uma colagem na bancada que também é estranha: um tipo de achatamento que quase suprime a distância entre os apresentadores e a bancada e que faz uma composição da imagem que se assemelha menos à televisão e mais aos *games* ou a ambientes virtuais.



 **Assista o vídeo**

Figura 1 – *Sexo Oposto*, programa do núcleo Guel Arraes – Rede Globo

Fonte: YouTube, 2010, https://www.youtube.com/watch?v=PWdLdT62_e8&list=PL3258607993D85B20.

////////////////////////////////////
Falsidade e fabulação em plataformas de compartilhamento de vídeos
| Sonia Montaño e Suzana Kilpp

Ao longo de todo o quadro há também uma estranha combinação entre a roupa dos apresentadores e a bancada ou o fundo. A etnicidade bancada do *Sexo Oposto* parece ser bem diferente da bancada por excelência do *Jornal Nacional*, referência para todos outros programas informativos dessa emissora e de outras. Como mostram os dois primeiros *frames* da Figura 2, ao mesmo tempo em que ela significa mesa de relatar, dos apresentadores, separados do resto da redação e suas mesas de redigir, ela é moldura de todas as mediações e costuras de fragmentos de informação, e é também desde onde um telejornal, via seus apresentadores, relaciona-se com os espectadores.

Figura 2 – Um *frame* do *Jornal Nacional*, com destaque para o lugar da bancada e a diferença da bancada de *Sexo Oposto*. Um *frame* do desenho *Os Flintstones*, com destaque para a estética, e suas relações com a estética do quadro em questão.

FONTE: YouTube, 2011;
Montagem feita pelas autoras a partir de vídeos disponíveis em: <https://www.youtube.com/watch?v=xsYKlRgGAIQ>; https://www.youtube.com/watch?v=PWdLdT62_e8&list=PL3258607993D85B20 e <https://www.youtube.com/watch?v=T2Xgiuz5BzA>.



Na Figura 2, há um *frame* da abertura do *Jornal Nacional* seguido de mais um *frame* da abertura do quadro *Sexo Oposto* e outro do desenho animado *Os Flintstones*, que tomamos a liberdade de associar às demais porque foi o que a textura dominante na bancada, nos fundos e nas roupas dos atores nos evocaram. A bancada do *JN* reforça sentidos de objetividade jornalística com a presença de *notebooks* e material de leitura (primeiro e segundo *frame* da Figura 2). Em total contraste (no terceiro *frame* da Figura 2), a bancada do *Sexo Oposto*, está vazia, (imagem que, aliás, não se vê em nenhum telejornal), e parece não ter profundidade (terceira dimensão aparente) e se constituir em uma fina superfície bidimensional que se enuncia, ao final, como falsa bancada de um falso telejornal que é, no entanto, a nosso ver, a verdade do quadro.

No episódio em questão desse quadro do *Fantástico* o conteúdo da etnicidade matéria jornalística é o cérebro (de homens e de mulheres), e, para ilustrar, são evocadas imagens oriundas da medicina nuclear (primeiro e segundo *frames* da Figura 3), da pintura (terceiro a quinto *frames*), da fotografia (sexto e sétimo *frames*) e de revistas impressas (oitavo *frame*). O teor refere-se a diferenças cientificamente constatadas e objetivamente relatadas por jornalistas⁷ entre o cérebro masculino e

7. Convém lembrar que sempre se trata de etnicidades, de construções televisivas de tais saberes.

Figura 3 – *Sexo Oposto* – imagens de diversas naturezas

Fonte: YouTube, 2010, disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=PWdLdT62_e8&list=PL3258607993D85B20.



feminino, entre o hemisfério direito e o hemisfério esquerdo, o lugar da criação, da emoção e da imaginação e o lugar da lógica e da razão.

Mas, muito mais do que fazer parecer-se a um programa educativo-informativo sobre as funções do cérebro humano, o quadro parece referir-se ao “cérebro televisivo” da era digital, um cérebro em que as fronteiras e funções distintas dos dois hemisférios se dissipam, e as mesmas imagens podem comparecer em qualquer um deles se estivermos abertos a aceitar as intervenções que hoje são tecnicamente possíveis. Assim, o lado direito - do entretenimento, do humor e da criação - e o lado esquerdo - crítico e intelectual - parecem o ser mesmo, ou indistintos, na tessitura televisiva.

Nessa perspectiva e no que interessa aqui, *Sexo Oposto* fabula sobre arranjos de imagens habitualmente disjuntivas que levam à percepção tátil de mundos televisivos e que assim também fabula sobre seu limiar. São imagens justapostas que devoram os sentidos tradicionais de imagens de uma mídia ou de outra, de um suporte ou tecnologia ou de outro. Remete a outro sentido, mais complexo, de coleção, inventário, banco de dados e interação imagética com repertórios de telespectadores-usuários, e, desde exatamente esse lugar, imagina mundos também mais complexos.

8. E, até antes, Benjamin (2012). McLuhan e Powers (1993, p. 101)⁸ já alertavam que o homem tecnológico perderia o tato, ou melhor, se daria conta de que o “o tato

9. Tradução livre do original: “el tacto no es sólo una presión en la piel sino la captación de todos los sentidos al mismo tiempo, una especie de ‘tactilidad’”.

10. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=7go8XFvU4BU>. Acesso em: 13 fev. 2012.

11. Personagens de si mesmos.

não é simplesmente a pressão sobre a pele e, sim, a captação de todos os sentidos ao mesmo tempo, uma espécie de taticidade”⁹. Tratar-se-ia, talvez, de uma taticidade programada por *softwares*, como nos leva a pensar Manovich (2008). Mas preferimos pontuar que as imagens televisivas do Núcleo Guel Arraes tendem mais a acentuar seu caráter de imagem-interface, da qual trataremos adiante.

Vejamos a seguir um outro caso, que é o comercial de notebooks HP roteirizado, produzido e protagonizado por Michel Gondry e disponível na plataforma *YouTube*¹⁰. Assim como no caso anterior, havia uma moldura bastante sólida – o telejornalismo –, que é a inscrição do vídeo no gênero publicidade, o que confere desde o início um sentido comercial aos arranjos entre o computador, a marca e o ator-diretor. Como no caso anterior, porém, tal sentido é tensionado pelo caráter lúdico e experimental que conota a obra, especialmente no que diz respeito à ambiguidade das enunciações sobre marcas, computadores e publicitários-usuários do computador dessa marca, situados todos também, imagetivamente, em um limiar em que a fronteira distintiva entre um e outro é indiscernível.

O comercial faz parte da campanha *HP - the computer is personal again*, em que artistas, escritores, esportistas, músicos, empresários e inclusive personagens de ficção falam sobre suas atividades e sobre o lugar do computador no seu dia a dia. As peças da campanha de modo geral têm em comum algumas técnicas de montagem: o enquadramento da *persona*¹¹ em plano americano (ver Figura 4), sem incluir a cabeça; as falas dos protagonistas acompanhadas de imagens de seus movimentos de mãos; a emergência de imagens relacionadas ao cotidiano da *persona* em questão. No final, aparece quase como

Assista o vídeo 

Figura 4 – Comercial da HP produzido e protagonizado por Michel Gondry
Fonte: YouTube, 2009, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=iLwkNa35JtA>



assinatura da campanha a legenda: *HP the computer is personal again*, enquanto se abre o enquadramento da última cena mostrando que ela está acontecendo na tela de um *notebook*, ambigualmente: é a *persona* que fala do lugar do computador em sua vida ou é o computador que contém a *persona* em seus mundos virtuais? Ou seja, o sítio da interface é a questão que permeia toda a campanha.

O comercial de Gondry foi escolhido por nós para pensar o estado-vídeo particularmente porque nele se enuncia o lugar dos dispositivos comunicacionais no universo do audiovisual contemporâneo. Em todas as peças da campanha, reitera-se como teor a convergência digital de sons e imagens, de diferentes origens, realizada por computadores. Na de Gondry, antes disso, destaca-se do teor o modo como ele próprio, Gondry, os objetos e as imagens se modificam, outralizam-se, convertem-se em outra coisa incessantemente¹².

12. Como se explica no *making of* da peça, Gondry (que é conhecido por suas experimentações em vídeo) criou, ele mesmo, o roteiro e a música, e o comercial foi dirigido por seu irmão. Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=1N7P9POXuFE>. Acesso em: 13 jun. 2012.

O vídeo inicia com o plano americano do diretor em frente à câmera. Ele se encontra em um ambiente que poderia ser seu quarto ou escritório. O ambiente está poluído de objetos, papéis e cores que, em diversos momentos do comercial, adquirem movimento. Esse cenário remete diretamente ao filme *Sonhando acordado* (*The Science of Sleep*, 2006), do mesmo diretor. No filme, assim como no comercial da HP, há uma estética artesanal típica de Gondry, com objetos de algodão, papel, pano, madeira e animações em *stop-motion* de objetos feitos de papelão. Em ambos, esses objetos “vivem” experiências cotidianas em cenários surreais e fantásticos.

A maior parte do comercial desenrola-se em um enquadramento fixo, como é próprio dos atuais gêneros que vão emergindo do uso da *webcam*: a câmera está aí, ligada, e a vida vai se desenrolando diante dela, e não o contrário, como é próprio do cinema e de boa parte da TV, e mais na linha da célebre frase de Glauber Rocha: “Uma câmera na mão e uma ideia na cabeça”. Com tal enquadramento (que é uma moldura!), o comercial reúne virtualmente toda uma variada produção de vídeos que usam a *webcam*, a *persona* que fala em primeira pessoa e um fundo, geralmente o dormitório, tudo enquadrado com um único plano fixo. Assim, o comercial pode ser pensado simultaneamente como um *videolog* (de alguém que reflete sobre alguma coisa), como um tutorial (de alguém que ensina a fazer alguma coisa) ou como um *lifecasting* (de alguém que transmite o que está fazendo), alguns dos gêneros emergentes desde que se tem

câmeras incrustadas em computadores ou celulares.

Ao plano visual sobrepõe-se a voz de Gondry: “eu gosto de experimentar com filme, com animação e efeitos digitais”. A partir desse momento, entram em cena “três Gondrys” personagens tecnicamente diferentes, que estarão presentes em todo o comercial: uma primeira, sua imagem feita em *live action*¹³; uma segunda, sua imagem em *stop-motion*; uma terceira em animação 3D. Essas três imagens técnicas instauram a *persona* Gondry como um ser multifacetado.

13. Termo usado no cinema e no teatro para definir representações de si dos atores na vida real

Na primeira sequência, então, há uma correspondência entre Gondry e a fala “eu gosto de experimentar com filme” – é o Gondry *live action*. Ele tira a tesoura do bolso e vai se convertendo em *stop-motion* enquanto diz “*animação*”. E transforma-se em animação 3D quando diz “*efeitos digitais*”. Este último Gondry corta a cena com a tesoura que tira do seu bolso como se fosse papel (ver Figura 4).

A mutação dos Gondrys é acompanhada de sons característicos, a tesoura cortando tem um som próprio, assim como no computador há sonoridades diversas para expressar diferentes movimentos; é assim que a abertura do comercial tem o som de um computador quando ligado, e a sonoridade da voz de Gondry vai se transformando à medida que o vídeo avança.

O comercial parece dar voz a cada objeto e a cada situação ou alteração que acontece dentro do seu universo. A tesoura, por exemplo, protagoniza a cena em que aparece, e, ao corte, pergunta-se se isso que ela corta é papel? É desenho? É virtual? É real? A sobreposição dessas imagens e desses sons produzem narrativas paradoxais e indiscerníveis em relação à materialidade e à realidade dos objetos; ou seja, por exemplo, o real sugerido é o da imagem tornada papel, que consegue vencer os três Gondrys, os quais se limitam a seguir o curso da tesoura. A cena remete à lógica do jogo infantil “pedra, papel e tesoura”, que é movimentado pelas mãos de dois jogadores que alternam competitivamente a figuração das três materialidades: tesoura corta papel, pedra quebra tesoura, papel envolve e paralisa o corte da tesoura. Esse jogo, como todo o jogo que tem um forte componente de azar na sua lógica, enuncia sentidos de circularidade, de ausência de hierarquia para todos os elementos que compõem a cena: o acaso pode favorecer qualquer um. Ao mesmo tempo, como todos os jogos tem um componente

de competição, ele enuncia a seriedade do jogo tão referida por Huizinga (2004): joga-se para ganhar.

A convergência do computador e do vídeo com o realizador (justo na hora em que Gondry diz “meu computador conecta os três mundos”) está sendo enunciada aqui como limiar, e é no limiar de vizinhanças e parentescos que o falso emerge com toda sua potência discursiva.

Há vários indícios no vídeo de que os mundos referidos por Gondry sejam o humano, o dos dispositivos computacionais e o do audiovisual, interfaceados indiscernivelmente no comercial da HP. Sua contemporaneidade pode ser, então, assinalada nas seguintes características, dentre as quais destacaremos a função do som.

A sonoridade do comercial, própria dos ambientes sociais da internet e do computador, dá sentidos de imersão e de tatilidade, de se estar conectado, interagindo com os dispositivos computacionais e alternando janelas para o “virtual” e para o “real”. O som se atualiza no comercial, mas também no computador e na vida on-line, assim como os sinais de trânsito off-line.

Quando acionamos o botão para ligar o computador, ele nos confirma que de fato ligou com um sinal sonoro próprio do sistema operacional que usamos. Quando alguma operação dá erro, vem aquele som abrupto, desagradável. Ao som de um e-mail que chega, abrimos essa janela para lê-lo. Ou seja, o som nos conduz, mas também nos dá antecipadamente sentidos de comemoração ou catástrofe. Cada vez mais, ele é explorado nas relações entre computador e usuário, especialmente entre esse usuário e a *web*.

O design do som visa uma imersão na imagem e um reconhecimento rápido de sons familiares para que não precisemos de nenhuma outra referência para entender sua mensagem. Ele nos introduz num espaço acústico-tátil próprio dos meios elétricos, como lembravam Carpenter e McLuhan:

El espacio auditivo no tiene ningún foco preferente. Es una esfera sin fronteras fijas, un espacio construido por la cosa misma, no un espacio que contiene la cosa. No es espacio pictórico, encerrado, sino dinámico, siempre fluyente, que crea sus propias dimensiones momento tras momento. No tiene límites fijos, es indiferente al fondo. El ojo enfoca,

////////////////////////////////////
Falsidade e fabulação em plataformas de compartilhamento de vídeos
| Sonia Montañó e Suzana Kilpp

señala, abstrae, localizando cada objeto en el espacio físico contra un fondo; el oído recoge el sonido procedente de cualquier dirección. Escuchamos igualmente bien si ese sonido viene de la derecha o de la izquierda, de delante o de atrás, de arriba o de abajo. No importa que estamos tendidos, mientras que en el espacio visual todo el espectáculo se altera. Podemos cerrar el campo visual, cerrando simplemente nuestros ojos, pero estamos siempre obligados a responder al sonido (MCLUHAN, 1974, p. 60).

Assim como as diversas tecnologias que engendram as imagens, o design do som convida a “tocar” as imagens. E, na cena que estamos analisando, não apenas os sons, mas também os vários Gondrys, os objetos e as texturas convidam ao “toque”.

Quase no final, fecha-se o enquadramento na imagem da cabeça do diretor-ator sobre um travesseiro, aparentemente dormindo. Ao “acordar”, ele diz: “*sonho muito, embora não durma muito bem*”. Quando o enquadramento volta a abrir, em três camas aparecem lado a lado os três Gondrys e a legenda “*Michel Gondry, eterno sonhador*”. Enquanto o enquadramento segue abrindo percebe-se que a cena desenrola-se na tela de um *notebook*, e uma voz em *off* diz “*o computador volta a ser pessoal*”. A cena finaliza com uma imagem gráfica da marca da HP.

Dentre tantas molduras, ethicidades e imaginários convocados por essas imagens, gostaríamos de nos deter em duas enunciações no construto: o computador como metamídia e a fabulação das imagens gondryanas.

Deleuze (1990) já falava da fabulação presente na imagem-tempo, uma ruptura que não está entre a ficção e a realidade, mas no novo modo de narrativa que as afeta. É a potência do falso o que constitui a fabulação:

A ficção é inseparável de uma “veneração” que a apresenta como verdadeira, na religião, na sociedade, no cinema, no sistema de imagens. Ninguém entendeu as palavras de Nietzsche, “elimina tuas venerações”, tão bem quanto Perrault. Quando Perrault se dirige a suas personagens reais do Quebec, não é apenas para eliminar a ficção, mas para libertá-la do modelo de verdade que a penetra, e encontrar ao contrário a pura e simples *função de fabulação*

que se opõe a esse modelo. O que se opõe à ficção não é o real, não é a verdade que é sempre a dos dominantes ou dos colonizadores, é a função fabuladora dos pobres, na medida em que dá ao falso a potência que faz deste uma memória, uma lenda, um monstro. (...) O que o cinema deve apreender não é a identidade de uma personagem real ou fictícia, através de seus aspectos objetivos e subjetivos. É o devir da personagem real quando ela própria se põe a “ficcional”, quando entra “em flagrante delito de criar lendas”, e, assim contribui para a invenção de seu povo (DELEUZE, 1990, p. 183).

O autor propõe que uma forma do cinema poderia se chamar cinema-verdade, que passa ao lado da verdade representada para tornar-se sua própria verdade, a verdade do cinema.

Já o computador e a imagem-interface atualizam a verdade da fabulação e do falso, em outros termos. E é também em outros termos que Agamben (2007) discute a mesma questão a partir, por exemplo, da imagem pretera e secularizada de presépio¹⁴: como fábula, é uma imagem que se encontra entre o encanto e a história, a imagem de um “instante messiânico desta transição” (AGAMBEN, 2007, p. 153). Diante do presépio, o “homem” emudece e a “natureza” toma a palavra. São esses elementos – palavra e silêncio, divino e profano, história e natureza – que articulam a discussão do autor sobre a fabulação. O presépio marcaria um específico acontecimento histórico no qual simultaneamente se reencontraria marcas e registros (ou evidências) de figuras transcendentais e magicamente conectadas a todas as coisas em qualquer momento da história.

Assim também as imagens de Gondry enunciam o computador como fabulador, e a fabulação seria a realidade das imagens feitas em computador. Na obra de Gondry há uma ética-estética que fabula sobre a pluralidade do eu, dá vez e voz a seres inanimados, dissolve fronteiras, evoca sonhos e infâncias, produz imagens contemporâneas nas quais todas as coisas habitam o mesmo tempo-espaço.

Dos vídeos às plataformas de compartilhamento on-line

Os vídeos abordados apontam algumas tendências do estado-

14. Em nossa cultura, há uma associação quase imediata da ideia de presépio à imagem bíblica do presépio em que nasceu Jesus Cristo.

vídeo, e não remetem ao *YouTube* simplesmente pelo fato de eles serem encontrados lá, como frequentemente se tende a pensar. É cada vez mais comum que, se temos a intenção de assistir a um vídeo (qualquer), sejamos remetidos às plataformas de compartilhamento on-line, o habitat por excelência do vídeo, o sítio ou arquivo aonde mais provavelmente o vídeo pode ser encontrado.

Mas também sabemos que nesse lugar encontraremos *remix* desses vídeos, que se confundem por vizinhança e enunciação. Ou seja, as tendências que encontramos no interior de um vídeo tendem também a aparecer nas plataformas, numa interface que age sobre os vídeos e sobre os usuários-realizadores. É principalmente nas plataformas que o vídeo é enunciado como um *processo* e não um *produto*.

Ao assistir a um vídeo na internet geralmente se passa pela moldura *player*, que nos cega para o construto da interface em que ela se encontra. Por isso, muitas vezes não nos damos conta, por exemplo, de que os vídeos nunca são apenas eles: eles são parte de uma coleção de vídeos aparentados segundo a lógica operativa do site que é sugerida na interface ao lado de comentários, *links* dentro e fora deles e que remetem a outros vídeos, no “canal” conectado ou em outros. Sem que nos apercebamos, isso interfere profundamente na experiência, e afeta sensivelmente nossa percepção, que se torna mais conectiva (segundo os critérios de conectividade programados para a interface).

Fazer um *login* no *YouTube*, por exemplo, significa dar início a uma coleção (programada) de vídeos, de comentários (programados) e de amigos (programados), a partir de uma “busca” que pensa o mundo através de palavras-chave ou etiquetas.

É dessa mesma forma (programada) que emerge das plataformas o que estivemos até aqui chamando de audiovisual contemporâneo: um construto (eticidade) das plataformas on-line. Compreendê-lo demanda relacionar entre si quatro outras eticidades também contemporâneas: vídeos, interfaces, usos e ambientes. Dessa relação emerge uma imagem virtual (nos termos de Bergson, 1999), uma imagem dialética (nos termos de Benjamin, 2006), uma audiovisualidade. Na internet, os vídeos a que assistimos na moldura *player* não podem ser entendidos independentes do conjunto de eticidades-molduras sobrepostas: o vídeo e o *player* estão inseridos numa interface que os ressignifica, inclusive com sentidos nela enunciados para os usos e os usuários nela enunciados.

Johnson (2001, p. 9) define a interface como o universo de relações que fazem o funcionamento de alguma coisa, “todo o mundo imaginário de alavancas, canos, caldeiras, insetos e pessoas conectados – amarrados entre si pelas regras que governam esse pequeno mundo”. É o encontro de sistemas ou mundos diversos – neste caso, o do humano, o do computador e o do audiovisual –, mas também é o encontro do usuário com mundos on-line e off-line. Na interface aponta-se (e restringe-se) os usos possíveis, e, quando os usuários transgridem esse programa criando novos usos, estes tendem a ser rapidamente incorporados e novamente interfaceados, numa crescente complexificação do jogo entre aparelho e usuário, nos termos de Flusser (2002).

No atual estágio da técnica (e do jogo), a interface moldura o vídeo como um processo, produto *in process* que convida à constante intervenção de usuários à conectividade de imagens e usuários, principalmente através da cópia (embora no discurso institucional da plataforma, a “cópia” seja banida). No processo, usos e interfaces se outram e outram o vídeo, reciprocamente, e essa dinâmica instaura um ambiente, de passagem, do vídeo contemporâneo, em fluxo, *in process*.

Considerações finais

A interface on-line parece ser a moldura das molduras do audiovisual contemporâneo. No atual estágio da técnica, ela parece ser a moldura das molduras de uma nova mídia, embora *players* e telas bem delimitadas insistam em oferecer antigos sentidos de cinema, TV e vídeo ao vídeo enunciado nas plataformas on-line.

Mas suspeitamos que algo inusitado pode estar *acontecendo* aí, algo que vai além das explicações que temos dado ao fenômeno, algo que incide sobre o ponto zero do aparecer do vídeo nas plataformas de compartilhamento.

Parafraseando McLuhan, talvez esteja na opacidade da interface a mensagem da mídia constituindo-se. Nessa perspectiva, à primeira vista nos parece que ela seria um espaço mais acústico do que visual, no qual as relações entre figura e fundo precisariam ser tatilmente percebidos em sua diferença e, então, mais bem definidos e significados, pois pensamos já ter dado mostras suficientes de que

não se trata apenas de relações entre vídeos, compreendidos todos eles como figuras que só diferem de si em grau.

15. As diferenças de grau e de natureza a que nos referimos estão consubstanciadas em Bergson (1999).

Furtando-nos de avançar sobre as diferenças de natureza¹⁵ das figuras, mesmo em se tratando apenas de vídeos circunvizinhos (que são tornados vizinhos ou aparentados pela programação da plataforma que os coleciona sob *tags* estatisticamente constatadas ou presumidas pelo *software*) é urgente, no âmbito e escopo do artigo, tecer algumas considerações finais sobre os vídeos analisados na perspectiva a que nos propusemos considerar. Assim, face ao falso e à fabulação que são *intrinsecamente* constitutivos do presumido novo meio e que são acelerados pelo uso alargado do *remix*, há que se colocarem algumas questões acerca das imagens montadas por Gondry e Arraes.

16. Para maiores esclarecimentos, ver anotações de Benjamin (1994) sobre o autor como produtor.

Em um estágio anterior da técnica não teríamos dúvidas em defender sua potência. Diríamos – e até continuamos a dizer – que suas experimentações continuam a fazer avançar as técnicas, porquanto ensinam a outros realizadores sobre a técnica¹⁶. Mas, o falso, tão reiterado simbolicamente nos vídeos circunscritos às interfaces das plataformas de compartilhamento de vídeos, teria a mesma potência?

Para responder a essa questão talvez seja necessário refletir melhor sobre os atravessamentos resultantes da produção de vizinhança de vídeos na interface, e discernir até onde podemos reconhecer a hospitalidade ou a hostipitalidade (nos termos de Derrida, 2003) nas e entre as imagens.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Que es um dispositivo?* Disponível em: <<http://www.scribd.com/doc/16816242/Agamben-Giorgio-Que-es-un-dispositivo>>. Acesso em: 23 Abr. 2010.

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre: Zouk, 2012.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

BENTES, Ivana. *Do modelo industrial ao biotecnológico*. (s/d.) Disponível em <<http://www.bocc.uff.br/pag/bentes-ivana-industrial-biotecnologico.pdf>>. Acesso em 10 set. 2008.

BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

CARPENTER, Edmund. MCLUHA, Marshall. *El aula sin muros*. Investigaciones sobre técnicas de comunicación. Barcelona: Editorial Laia, 1974.

DELEUZE, Gilles. *A Imagem-Tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

DERRIDA, Jacques. *Da hospitalidade*. Coimbra, Palimage, 2003;

DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta*. Ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

FLUSSER, Vilém. *O mundo codificado*: por uma filosofia da comunicação. São Paulo: Cosac Naif, 2007.

HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

KILPP, Suzana. Introdução. In: MONTAÑO, Sonia; FISCHER, Gustavo; KILPP, Suzana. *Impacto das novas mídias no estatuto da imagem*. Porto Alegre: Sulina, 2012.

KILPP, Suzana. *A traição das imagens*. Porto Alegre: Entremeios Editora, 2010a.

MACHADO, Arlindo. *Made in Brasil*. São Paulo: Senac, 2007.

MANOVICH, Lev. *Software takes command*. 2008. Disponível em: http://softwarestudies.com/softbook/manovich_softbook_11_20_2008.pdf. Acesso em 10 dez. 2012.

MANOVICH, Lev. *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación: la imagen en la era digital*. Buenos Aires: Paidós, 2006.

McLUHAN, Marshall. *McLuhan por McLuhan*: conferências e entrevistas. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

McLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. São Paulo: Cultrix Ltda, 1999.

McLUHAN, Marshall. POWERS, Bruce. *La aldea global*. Barcelona: Gedisa, 1993.

MONTAÑO, Sonia. *A TV jogo no SBT*. São Leopoldo: Universidade do Vale do Rio dos Sinos, 2007. Dissertação (Mestrado). Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, RS, 2007.

MONTAÑO, Sonia. *Plataformas de vídeo: apontamentos para uma ecologia do audiovisual da web*. São Leopoldo: Universidade do Vale do Rio dos Sinos, 2007. Tese (Doutorado) - Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, RS, 2012.

MONTAÑO, Sonia; FISCHER, Gustavo; KILPP, Suzana. *Impacto das novas mídias no estatuto da imagem*. Porto Alegre: Sulina, 2012.

SANTAELLA, Lúcia. *Culturas e artes do pós-humano*. Da cultura das mídias à cibercultura. São Paulo: Paulus, 2003.

Artigo recebido em outubro de 2013 e aprovado em março de 2014.



Labirintos do trabalho no cinema brasileiro: Fragmentos para uma história da representação da classe trabalhadora no filme de ficção

////////// *Alfredo Suppia*¹

1. Doutor em Multimeios (Unicamp), professor de cinema da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), pós-doutorando na ECA-USP. E-mail: alsuppia@gmail.com.



Resumo Este artigo procura isolar o tema “trabalho” do contexto mais amplo de “popular”, no sentido de observar mais detidamente formas e estratégias de representação da classe trabalhadora no cinema brasileiro, sugerindo um itinerário de investigações para pesquisas futuras mais “verticalizadas”. Assim, propomos uma trajetória de análise que parte do período silencioso, passando pela emergência do cinema moderno no Brasil e pelos anos 1980, chegando ao cenário da “Retomada” (período aproximado entre 1993 e 2003).

Palavras-chave Cinema, trabalho, classe trabalhadora, Cinema Novo, Cinema da Retomada.

Abstract This article aims to investigate representations of the work and the working class in Brazilian cinema, outlining an itinerary for further research with a focus on film and labor. Thus, departing from a brief examination of the silent era, this analysis encompasses the emergence of modern cinema in Brazil (Cinema Novo) and the 1980s film production, culminating with the latest revival of Brazilian cinema in the late 20th century (Cinema da Retomada).

Keywords Cinema, labor, working class, Cinema Novo, Cinema da Retomada.

Introdução

No panorama do cinema brasileiro de ficção em longa-metragem, um *corpus* coeso de filmes consistentemente voltados ao tema do trabalho e ao personagem do(a) trabalhador(a) no país ainda resta por ser mais claramente definido e examinado. No quadro do cinema documentário brasileiro, a situação é diversa. Um *corpus* de filmes explicitamente dedicados ao tema do trabalho – seja de forma conservadora, solidária ou progressista – é mais visível, bem como reflexões mais detidas sobre esse objeto. Exemplos de investigações contemporâneas mais focadas no tema do trabalho e da representação da classe trabalhadora no cinema brasileiro (notadamente o documentário) podem ser buscados em Bernardet (1978 e 2003), Cardenuto (2009) e Jorge (2010).

No campo específico da ficção, as contradições da classe trabalhadora no contexto do processo precário e tardio de modernização brasileira já aparecem em filmes do período silencioso como *Eletrificação da Companhia Paulista de Estradas de Ferro* (1923), *A Sociedade Anonyma Fabrica Votorantim* (1922), ou *São Paulo, a Symphonia da Metrópole* (1929), de Adalberto Kemeny e Rodolfo Lustig. *Fabrica Votorantim*, por exemplo, ilustra as ambiguidades da modernização em São Paulo, sugerindo curiosas contradições entre discurso e imagem, conforme demonstrado por Ismail Xavier em sua análise do contraste entre a disciplina industrial e a espontaneidade dos trabalhadores no filme (2006, p. 58-59). De acordo com Amir Labaki, em *São Paulo, a Symphonia da Metrópole*

O foco central é o trabalho – ou antes, os trabalhadores. Ei-los saindo de casa, desafiando a neblina matinal, esforçando-se em fábricas e lojas, em canteiros de obras e redações de jornal, improvisando um almoço ligeiro pelas ruas da cidade, enfrentando o crescente tráfego. Uma visita à principal penitenciária da cidade flagra a aposta disciplinadora da reeducação dos detentos pelo trabalho. (LABAKI, 2006, p. 33)

Cinema Novo

Nos anos 1950 e 1960 o cinema brasileiro representou a classe trabalhadora de forma predominantemente conservadora - o operário industrial via de regra retratado como sujeito passivo, pacato e coadunado com os interesses do capital “empreendedor”. Exemplo desse tipo de representação pode ser buscado na filmografia de Jean Manzon, realizador de uma série de documentários encomendados por empresários e capitalistas. Segundo Cardenuto,

Nesses seus filmes, realizados principalmente da década de 1960 em diante, a publicidade em torno de um produto vinha acompanhada de uma projeção ideológica na qual a iniciativa privada tornava-se articuladora de um pacto social em benefício da classe popular. (2009, p. 71)

Com a emergência do Cinema Novo, no entanto, novas estratégias de problematização do trabalho e de representação da classe trabalhadora brasileira, mais progressistas e politicamente engajadas, projetaram-se no horizonte cinematográfico nacional. Na verdade, um olhar diverso sobre a realidade das condições de trabalho no Brasil já podia ser identificado em antecedentes do movimento - como *Aruanda* (1960), de Linduarte Noronha, sobre uma comunidade quilombola no interior da Paraíba, ou os filmes de Nelson Pereira dos Santos, *Rio 40 Graus* (1955) e *Rio Zona Norte* (1957).

O ímpeto político do Cinema Novo, com impacto direto sobre uma ética (um “cinema da verdade”) e uma estética (um cinema “violento”, no sentido de ideologicamente agressivo e dissidente de estilos conservadores - notadamente o classicismo hollywoodiano), acabou lançando (ainda que enviesadamente) as bases para uma transformação da figura do trabalhador no cinema brasileiro: de um

////////////////////////////////////
**Labirintos do trabalho no cinema brasileiro: Fragmentos para uma história da
representação da classe trabalhadora no filme de ficção | Alfredo Suppia**

personagem reconfortado e pacífico a um personagem politicamente engajado e disposto à luta.

Esse Mundo é Meu (1964), de Sérgio Ricardo, é bom exemplo de obra mais visivelmente debruçada sobre a realidade do trabalhador brasileiro – na esteira do “olhar neo-realista” antecipatório de Néelson Pereira dos Santos. O filme abre auspiciosamente com o plano de uma pipa em movimento, metáfora que antecipa os altos e baixos, meneios e devaneios das estórias paralelas, protagonizadas por dois trabalhadores brasileiros: Pedro (Sérgio Pitanga), metalúrgico branco, e Toninho (Antônio Pitanga), engraxate negro. O movimento da pipa antecipa a instabilidade na trajetória dos dois personagens principais e seus respectivos pares românticos: Luzia, companheira de Pedro, e Zuleika, a mocinha dos sonhos de Toninho. Pedro e Toninho moram na mesma favela, são vizinhos. Quando Pedro e Luzia estão bem, celebrando seu amor, Toninho sofre pela distância de Zuleika, moça fogosa que namora um “malandro de calça branca”. A bicicleta, sonho primário de Toninho, parece a chave para a conquista definitiva de seu amor.

A miséria e a opressão afeta brancos e negros, porém de forma sutilmente diversa. Pedro tem alguma consciência de classe, da realidade de sua condição de oprimido, sentimento que não é plenamente partilhado por Luzia. Toninho é pragmático e pró-ativo – em momentos de felicidade é ele quem cantarola e assobia a canção-título de Sérgio Ricardo, “Esse Mundo é Meu”. Seus objetivos são claros: uma bicicleta e a moça admirada. Pedro é hesitante, falta-lhe ímpeto e coragem, enquanto Toninho finalmente age em função de seus objetivos primordiais. Quando Luzia engravida, Pedro não consegue o aumento com o patrão. Em paralelo, Toninho vai se apropriar da bicicleta de um padre, numa cena-chave do filme. O diálogo entre Toninho e o Padre alegoriza, com ironia e humor, uma reação inaudita no nível mais programático e coletivo das ações populares. Devendo o aluguel do barraco e em piores condições financeiras, Luzia decide abortar, a contragosto de Pedro – que porém não age para impedi-la. O desfecho é trágico, com a morte de Luzia e da criança, lançando Pedro numa espiral de solidão e desamparo. Enquanto isso, Toninho conquista sua felicidade sobre duas rodas, finalmente na companhia da cobiçada Zuleika. O filme termina numa chave dúplice, ambígua: de um lado, Pedro na pior; de outro, Toninho em pleno gozo de seus desejos. Viúvo, de volta ao

trabalho na metalúrgica, Pedro tenta convocar os companheiros para a greve, numa atitude tardia que parece não encontrar apoio.

A última fala de Pedro, “estarei sozinho?”, ganha eco se pensarmos no contexto social e político do Brasil naquele momento. *Esse Mundo é Meu* antecedeu a ditadura militar em pouquíssimo tempo. O filme foi lançado no infame 1o de abril de 1964, dia do golpe, e nesse sentido é também sinistramente premonitório do inferno que se abateu sobre o país.

Esse Mundo é Meu é um filme que fala de trabalho - mas o patrão fica ausente, é apenas intuído ou representado iconicamente, como nas cenas inspiradas no Teatro do Oprimido. Além disso, o discurso ideológico operado pelo filme, de viés marxista, se oferece menos em diálogos do que por meio das metáforas construídas a partir do trabalho de câmera e do som. A montagem vertical, contraponto entre a banda sonora e a banda imagética que recorre a diálogos em *off*, fornece desde o início uma linha estrutural a todo o filme. O filme de Sérgio Ricardo, com foco no trabalhador braçal, morador da favela, antecipa em um ano outro filme também debruçado sobre o tema do trabalho: *São Paulo S/A* (1965), de Luís Sérgio Person. No filme de Person, no entanto, o foco recai sobre o trabalhador de classe média e a ascensão de uma pequena burguesia industrial corrupta.

Associado ao que Fernão Ramos (1987, p. 358) definiu como “segunda trindade” do Cinema Novo – os filmes *Terra em Transe* (1967), de Gláuber Rocha, *O Desafio* (1965), de Paulo César Saraceni e *O Bravo Guerreiro* (1968), de Gustavo Dahl -, *São Paulo S. A.* tem como protagonista um bem-sucedido empresário do ramo de autopeças, Carlos (Walmor Chagas). Percebendo a futilidade do meio em que vive, assim como as forças opressoras, alienantes e reificantes do universo do trabalho na cidade grande industrializada, o personagem mergulha em crise existencial. Tenta abandonar tudo, inclusive a família, mas acaba retornando a São Paulo.

São Paulo S/A se enuncia de forma parcialmente não-linear, e pontuado por alguns procedimentos anti-naturalistas, como quando se Carlos dirige para a câmera. O pano-de-fundo da trama é a explosão ou milagre da indústria automobilística brasileira. Carlos prospera inicialmente às custas de corrupção: como inspetor de qualidade das peças fornecidas à Volkswagen, ele atua para que a empresa compre as engrenagens e eixos fabricados por seu amigo

////////////////////////////////////
**Labirintos do trabalho no cinema brasileiro: Fragmentos para uma história da
representação da classe trabalhadora no filme de ficção| Alfredo Suppia**

Arturo, imigrante italiano. Mas o esquema é descoberto e Carlos acaba demitido. Desempregado, Carlos aceita oferta de Arturo para trabalhar em sua pequena fábrica, a Autopeças Carracci.

No trabalho com Arturo, Carlos é um funcionário com poderes de sócio. Ele é responsável pelo sucesso nas vendas da empresa e guarda segredo sobre as falcatruas do patrão, como sonegação fiscal e irregularidades trabalhistas. Carlos usa sua posição privilegiada de gerente e o conhecimento que tem sobre os ilícitos da empresa para chantagear Arturo. Com isso, leva uma vida financeiramente confortável, vindo a se unir a Luciana (Eva Wilma), típica jovem de classe-média que busca um “bom casamento”.

A sequência do jantar na casa de campo de Arturo, com a família dele e de Carlos reunidas (mulheres e filhos), ilustra com propriedade o criticismo à burguesia individualista, apoiada em privilégios e iniquidades. Em diálogos assíncronos, Carlos e Luciana expõem seus valores pessoais. Carlos: “Arturo é o grande exemplo. Tudo que você deseja na vida é que eu seja como ele, não é mesmo? Arturo é bom. Arturo é rico. Massacra seus operários. Rouba o quanto pode. Tem grandes e desonestas ambições. Mas Arturo é um exemplo. Veja como trata seus filhos. Só quer o bem para eles. Fazer sua família feliz, é tudo que Arturo deseja.” Luciana: “E assim será para você, Carlos. E eu serei feliz. E todos em torno a nós dois serão felizes. Será assim, amém.”

Ao ficar sabendo que Luciana pretende investir dinheiro de seu pai na fábrica de autopeças de Arturo, com o intuito de tornar o marido sócio de fato do italiano, Carlos se revolta e só pensa em “dar o fora”. Ele avisa Luciana que vai abandonar a família. Deixa sua casa, rouba um carro e pega a estrada aos gritos de “Tchau São Paulo!”, “Tchau, Luciana!”. A certa altura da viagem, Carlos pára o carro para dormir. Ao acordar, ele muda de idéia. Abandona o veículo à beira da estrada e pega carona com um caminhoneiro, de volta a São Paulo. Prestes a retornar à metrópole, retoma em pensamento as palavras de angústia que já o haviam afligido sobre o Viaduto do Chá: “Recomeçar, recomeçar, recomeçar. Mil vezes recomeçar. Recomeçar de novo, recomeçar sempre. Recomeçar...”

Fernão Ramos aponta a ausência da dimensão popular no filme de Person, em favor de forte presença da representação da classe média (1987, p. 362). De toda maneira, o tema do trabalho

e a problematização das tensões que afetam o trabalhador continuam genuinamente presentes em *São Paulo S/A*, numa das mais evidentes manifestações do gênero no cinema brasileiro. A cena em que Carlos perambula desorientado pelo centro de São Paulo, intercalada a imagens de máquinas em atividade sob voz *off* do mesmo personagem, é claramente evocativa de filmes de vanguarda e do montagismo soviético dos anos 1920, porém em tom distópico e expressivamente remissivo aos conceitos marxistas de alienação e reificação. Emprestando algo do referencial imagético de *Metropolis* (1927), de Fritz Lang, a cena em questão explicita a tomada de consciência de Carlos acerca de sua condição descartável, repetitiva, alienada, sua existência também como “peça” de uma grande engrenagem industrial a serviço da acumulação de capital, e o conseqüente açodamento de seus valores humanistas.

Anos 1980

1981 é um ano-chave no que diz respeito à problematização da classe trabalhadora pelo cinema brasileiro, com a estréia de dois longas-metragens de ficção que merecem destaque: *O Homem que Virou Suco*, de João Batista de Andrade, e *Eles Não Usam Black-Tie*, de Leon Hirszman – obras de dois cineastas particularmente debruçados sobre o tema do trabalho e do trabalhador no Brasil.

O Homem que Virou Suco narra as desventuras de um humilde migrante nordestino, Deraldo (José Dumont), que se muda para São Paulo na esperança de viver de sua poesia. Na cidade grande, o protagonista acaba confundido com um operário que esfaqueara o patrão, e a partir daí se vê forçado a cumprir tarefas braçais em sua luta pela sobrevivência, especialmente no contexto da construção civil. O filme reconstrói, dessa forma, a trajetória de inúmeros migrantes nordestinos anônimos, aos quais se atribui a construção da maior metrópole da América do Sul. Dotado de espírito contestador, o personagem principal entra em choque com o *status quo* e, nesse trajeto, o filme revela as tensões subjacentes à realidade do trabalho no Brasil. Pela via do poeta que se vê forçado a trabalhar pesado, entre diversos outros aspectos, o filme reinscreve em pauta questões de ordem marxista, como a velha antinomia “trabalho intelectual vs. trabalho manual” (ver BERNARDET, 2003, p. 272-273), bem como a busca por cidadania.

////////////////////////////////////
**Labirintos do trabalho no cinema brasileiro: Fragmentos para uma história da
representação da classe trabalhadora no filme de ficção| Alfredo Suppia**

Eles Não Usam Black-Tie, por sua vez, narra um conflito familiar polarizado em torno de dois personagens da cena operária paulista, um pai e seu filho (Gianfrancesco Guarnieri e Carlos Alberto Ricelli, respectivamente), trabalhadores na mesma indústria, porém com orientações ideológicas distintas e representativos de um choque geracional que assume contornos edipianos. O conflito aparentemente familiar é, na verdade, vetorizado por forças externas à família, contando com elementos catalisadores que provêm do ambiente de trabalho e do panorama de tensão devido à greve que se instala. De acordo com Cardenuto (2012), os personagens do pai e do filho encarnam uma situação em que todo o processo político dos anos anteriores ao filme - as paralisações de 1978, a greve de 1979 no ABC paulista, a greve de 1980, a formação do PT (Partido dos Trabalhadores) e o surgimento da Central Única dos Trabalhadores (CUT), em 1979, vinha moldando uma identidade nova para um operário que, historicamente, sempre fora visto como figura passiva e submissa - uma nova identidade de luta.

Eles Não Usam Black-Tie é uma adaptação para o cinema da peça homônima de Gianfrancesco Guarnieri, escrita originalmente em 1956, e que estreou em São Paulo em 22 de fevereiro de 1958, marcando o início da fase nacionalista do Teatro de Arena. Segundo Giovanni Alves, a peça “trata do proletariado industrial da grande indústria fordista-taylorista num país de formação capitalista colonial-prussiana de industrialização hipertardia” (2010, p. 326). A exemplo do que teria acontecido com *Greve!* (1979) e *O Homem que Virou Suco*, de Joaquim Batista de Andrade, o filme de Hirszman também guarda reminiscências da experiência do diretor com a filmagem de *ABC da Greve* (1979) (JORGE, 2010, p. 137-8).

Em *Eles Não Usam Black-Tie*, os personagens representam vetores ideológicos bem marcados. O pai, Otávio, identifica-se com os ideais da coletividade, personagem pivotal e repositório de utopias que se diluíram após 1968. Seu filho, Tião, encarna uma juventude individualista e pragmática. Santini (Francisco Milani) ilustra o militante esquerdista inflamado, pró-ativo ao extremo, no limiar da impulsividade e violência motivada por uma bandeira ideológica a princípio justa e meritória. Bráulio (Milton Gonçalves) faz o papel do trabalhador negro, duplamente discriminado, porém de atitudes moderadas e conciliatórias, uma voz de ponderação em meio a ações cínicas, ingênuas ou impulsivas. Jesuíno (Anselmo Vasconcelos)

representa o lúmpen ou proletário-marginal, o individualista sem escrúpulos que não hesita em obter as maiores vantagens em detrimento dos colegas de profissão.

Uma cena de conversa entre Tião e Jesuíno retoma um *ethos* já enunciado em *São Paulo S/A*, e que será depois retomado, em cores acentuadas, por *O Invasor* (2001) de Beto Brant. No refeitório, à hora do almoço, Jesuíno revela que denunciou aos patrões colegas envolvidos na organização da greve, e sugere que Tião faça o mesmo. Jesuíno aconselha: “Vai inventando uns nomes porque eles vão te cobrar também...”. Tião se revolta com a atitude do colega. Jesuíno se justifica: “Calma garoto. A vida não é assim como a gente quer não. É a nossa chance, companheiro. É preciso levar vantagem em tudo. Um jeitinho aqui, outro ali, pronto! Você está com um escritório, secretária, e ninguém vai te perguntar como você conseguiu. Você pode matar, roubar, que ninguém vai te perguntar. E tu (*sic*) ainda diz: aproveitei a chance, companheiro. E uns e outros aí chegaram até a presidente.” O cinismo de Jesuíno antecipa a imoralidade de dois personagens em *O Invasor* (2000), o empresário Giba e o matador Anísio – ambos revelam em diálogos crenças muito similares à do lumpemproletário de *Eles Não Usam Black Tie*.

Alves sugere que Otávio e Bráulio talvez sejam representações ficcionais de personagens reais, as lideranças comunistas durante a greve dos metalúrgicos do ABC paulista em 1978, 79 e 80 “que adotaram tom moderado no confronto com o capital”, enquanto Santini encarna lideranças do “sindicalismo autêntico” que fundou o PT e a CUT em 1979 (2010, p. 363-4). Sobre o desfecho do filme, Alves observa que, “Na história imediata do Brasil, o assassinato de Bráulio reproduz, no plano ficcional, o assassinato do operário Manuel Fiel Filho, morto pelos órgãos de repressão da ditadura militar em 1976” (2010, p. 371).

A despeito de quaisquer estereótipos, simplificações ou esquematizações, *Eles Não Usam Black-Tie* é um dos raros filmes brasileiros que elevam o(a) trabalhador(a) à condição de protagonista e, por meio de sua encenação de conflitos intraclasse, ilustra o processo (marxiano) de passagem de “classe em si” para o de “classe para si” - isto é, “(...) o processo de passagem de uma classe que tem uma existência apenas numérica, dada pela concretude de seus membros, para uma classe que toma consciência de seu

////////////////////////////////////
**Labirintos do trabalho no cinema brasileiro: Fragmentos para uma história da
representação da classe trabalhadora no filme de ficção | Alfredo Suppia**

papel político como agente transformador da sociedade capitalista” (JORGE, 2010, p. 148).

Filmes como *Esse Mundo é Meu*, *São Paulo S/A* e *Eles Não Usam Black-Tie* revelam certos padrões no cinema brasileiro em termos de representação de trabalhadores, tais como a persistência do ambiente fabril como palco das demandas, o foco na subjetividade e nos conflitos individuais ou familiares contra ou justapostos ao quadrante do trabalho (mesmo nos filmes mais “devotados” às causas trabalhistas) e a constante “movimentação” dos protagonistas. Os personagens principais, em geral trabalhadores, estão empregados numa dupla jornada, geográfica e subjetiva, ou em manobras de esquiva face às pressões do mundo do trabalho. Não à toa Zeca (Gianfrancesco Guarnieri) ama sua bicicleta em *O Grande Momento* (1958), o mesmo objeto de desejo de Toninho em *Esse Mundo é Meu*. E em *São Paulo S/A*, Carlos trabalha no setor automotivo, sendo o veículo automotor um ícone e “chave de leitura” no contexto do filme de Person. Vistos em conjunto, embora pareçam complementares, há pouca conexão ou organicidade entre as obras acima. Uma conexão mais profunda, porém, resultante de um exame retrospectivo, emerge do cotejo entre *São Paulo S/A* e *O Invasor*.

Cinema da Retomada

No contexto mais amplo e heterogêneo do cinema brasileiro mais recente, destacamos um filme em especial: *O Invasor* (2001), de Beto Brant, filme acentuadamente crítico da corrupção transclassista e da violência social brasileira.

O(s) conflito(s) em *O Invasor* emergem, de fato, a partir da problemática do trabalho e do estilhaçamento da cidadania, resultantes da exploração e exclusão que ocasionam o surgimento de “áreas intersticiais”, “limbos sociais” nos quais vicejam personagens elusivos.

O Invasor narra eventos que sucedem a uma sinistra negociata entre dois bem-sucedidos empresários de classe média do ramo da construção civil, Giba (Alexandre Borges) e Ivan (Marco Ricca). Ambos contratam um matador de aluguel, Anísio (Paulo Miklos), para eliminar o terceiro e mais poderoso sócio de sua empresa contratada, Estevão Araújo (George Freire). Giba quer eliminar Estevão porque este se recusa a incluir a empresa, Araújo Associados, num contrato

com o governo. O filme de Brant abre com o exato momento de contratação do pistoleiro, num botequim na zona sul de São Paulo, em regime de câmera subjetiva. O ponto de vista é misterioso neste momento, mas depois saberemos que se trata do olhar de Anísio, procedimento que sugere a consequente “captura” moral, financeira e até mesmo física dos demais personagens da trama por parte do pistoleiro de aluguel. Giba e Ivan dirigem-se em tom vacilante para a Anísio, que dialoga em *off*.

Quando Giba e Ivan se despedem na madrugada seguinte à contratação de Anísio, o primeiro relembra ao segundo: “Não pense que você não está sujando as mãos, só porque não é você que está fazendo o serviço. Dá no mesmo. Bem-vindo ao lado podre da vida.” A trilha sonora de *O Invasor*, mescla de *rap*, *punk* e *heavy metal*, assume função de comentário equivalente às cenas teatralizadas em *Esse Mundo é Meu*, com alguns “ensaios” de montagem disjuntiva, como no velório de Estevão e sua mulher.

Para Alves, o filme dramatiza “(...) um processo de *inversão social* que caracteriza a era do sociometabolismo da barbárie: a *lumpenização* da ‘classe média’ e o aburguesamento do *lumpesinato*” (2010, p. 285). O autor acrescenta que “A linha narrativa do filme *O Invasor* expõe um processo de invasão/ocupação/envolvimento de Anísio no mundo burguês. Da empresa à família, o lúmpen Anísio constrói seus laços sociais capazes de efetivá-lo no consórcio de interesses pequeno-burguês” (ALVES, 2010, p. 305).

Ainda no terço inicial do filme, com Estevão assassinado, Giba e Ivan estão livres para firmar o desejado contrato milionário com o governo. Não tarda, porém, para que a culpa e o arrependimento comecem a atormentar o vacilante Ivan, à medida em que este submerge na realidade dos negócios escusos de Giba (o sócio também é um dos donos de uma casa de prostituição de luxo), bem como em sua filosofia, excessivamente pragmática. Mas o maior conflito, o choque que inclusive sugere o título do filme, reside na reparaçãõ do assassino de aluguel.

Vítimas de constrangimento e chantagem, Giba e Ivan se vêm obrigados a ceder espaço à presença de Anísio. A crise de consciência de Ivan se acentua enquanto, em contrapartida, Giba vai se tornando cada vez mais belicoso. Ao mesmo tempo, abre-se espaço para a escalada do “invasor” Anísio, que acaba conquistando a simpatia e

////////////////////////////////////
**Labirintos do trabalho no cinema brasileiro: Fragmentos para uma história da
representação da classe trabalhadora no filme de ficção | Alfredo Suppia**

afeto de Marina (Mariana Ximenes), filha de Estevão, o empresário assassinado. No terço final do filme ocorre uma inversão de papéis. Anísio ocupa a casa de Estevão, veste robe de seda, desfruta dos favores da namorada rica, Marina, filha do casal que executou.

No rastro da trajetória do “invasor”, toda uma série de sintomas e tensões relativas à problemática do trabalho e de classe no Brasil acabam tangenciadas. Alves observa oportunamente que “(...) *O Invasor* mostra o vínculo intrínseco entre a corrupção que assola a máquina estatal e a corrosão ético-moral das relações humanas fetichizadas no trato dos negócios privados entre amigos” (2010, p. 297). Num contexto de concentração de renda, garantia de privilégios, abuso de poder e exclusão, Anísio é o agente intermediário executor dos trabalhos práticos demandados pelo sistema. Trata-se de um peronagem mercurial, um Hermes delituoso que se multiplica para a manutenção do sistema de exploração e exclusão. Sendo fundamental seu relativo anonimato e virtual ausência da esfera de cidadania, tais “agentes” devem se contentar com o poder da força num circuito restrito de manobras, força esta autorizada por um suposto “mecenas” e “titereiro”. Por isso Alves assinala que “[o] *lúmpen* Anísio é um *personagem heurístico* que expõe com notável expressividade a miséria social do capital como poder impositivo. Ele catalisa as prerrogativas gerenciais (e morais) do capital” (2010, p. 302), sendo “(...) o *alter ego* perverso de Giba e Ivan. É o *espectro do lúmpen* que invade seu território para lembrá-los, como reminiscência grotesca, o que eles são, de fato – capitalistas, detentores do poder do capital, donos do mundo, proprietários que não dão trela para ninguém” (ALVES, 2010, p. 307). A fala de Anísio em *O Invasor* relembra a fala de Jesuíno a Tião em *Eles Não Usam Black-Tie*. Um pragmatismo perverso contamina o discurso do excluído e legitima a opressão: dono pode tudo, matar, roubar, mandar prender.

O final de *O Invasor* - a situação-limite cristalizada na deambulação de Ivan por uma avenida na periferia da cidade, após bater seu carro - acentua o caráter labiríntico da trama, que culmina no epílogo absolutamente verista, anti-climático e desilusório. Não há resolução ética possível, não há saída no horizonte civilizado. O filme não se resolve porque espelha uma realidade irresoluta. A angústia de Ivan é sufocada pelo cinismo. Encurralado, subentende-se que Ivan será a próxima vítima – na verdade, ele já o é, trata-se do único personagem algemado na cena final.

Cotejos

Guardadas as devidas proporções entre ambos, e a despeito das diferenças estilísticas e de contexto social, político e econômico que cercam os dois filmes, *São Paulo S/A* e *O Invasor* têm alguns pontos em comum que merecem ser investigados. Por exemplo, os dois filmes centram foco sobre a classe média economicamente ativa – o proletário altamente qualificado que ocupa postos de gerência ou o pequeno-burguês proprietário de meios de produção (ainda que não integrante dos oligopólios detentores do comando geral do mercado). Os personagens principais nos dois filmes são engenheiros – em *São Paulo S/A*, um engenheiro do setor de auto-peças; em *O Invasor*, da construção civil. Ambos os personagens mergulham numa crise ética e existencial profunda. Em ambos os filmes, o protagonista masculino de classe média, homem próspero de carreira promissora e família perfeita, sucumbe às contradições de seu papel, à hipocrisia e coerções impostas pela vida burguesa “feliz”.

No caso do filme de Person, a crise ética e existencial tem motivação aparentemente muito menos violenta que no caso do filme de Brant. Embora não apresente o mesmo nível de complexidade e “carregamento das tintas” que em *O Invasor*, a corrupção e as tensões de relacionamento entre a classe média, a pequena-burguesia e o proletariado propriamente dito - ou lumpenproletariado -, também se enunciam em *São Paulo S/A*. Ambos os filmes partilham uma visada distópica sobre a realidade do trabalho no Brasil - com uma exacerbação do “labirinto” que culmina em verdadeiro *cul-de-sac* no filme de Beto Brant. Em outras palavras, o Ivan de *O Invasor* poderia ser o personagem-herdeiro do Carlos de *São Paulo S/A*, num contexto em que a modernidade utópica entrevista no filme de Person teria fracassado definitivamente.

Comparações entre *São Paulo S/A* e *O Invasor* já foram feitas anteriormente. Ismail Xavier, por exemplo, investigou as simetrias e contrastes entre o que ele denomina a “cidade-máquina” (*São Paulo S/A*) e a “cidade-arquipélago” (*O Invasor*) (2006, p. 18-25). Sob essa perspectiva, os personagens de ambos os filmes poderiam ser tomados como duplos (Carlos-Ivan; Arturo-Giba), com uma diferença: em *O Invasor*, o crime hediondo parece passar ao centro do mundo dos negócios, torna-se a chave para a administração dos grandes empreendimentos. Giba e Ivan são assassinos, e os personagens de O

////////////////////////////////////
**Labirintos do trabalho no cinema brasileiro: Fragmentos para uma história da
representação da classe trabalhadora no filme de ficção | Alfredo Suppia**

Invasor evocam um paradigma de desumanização muito mais agudo do que no filme de *Person* (XAVIER, 2006, p. 21). Em resumo, *O Invasor* dramatiza uma equação na qual o encastelamento da pequena burguesia brasileira, “lumpenizada” (ALVES, 2010) e conivente com a corrupção histórica no país, gera fatores imponderáveis.

Não bastassem as similitudes ou equivalências já citadas, *São Paulo S/A* e *O Invasor* guardam ainda mais um aspecto comum digno de nota: diferente de uma série de documentários e filmes de ficção – *Rio 40 Graus*, *Barravento*, *Greve!*, *ABC da Greve*, *Eles Não Usam Black-Tie*, etc. -, a relação entre o cineasta e seu objeto de interesse não é exatamente desnivelada nos filmes de *Person* e *Brant*, diretores identificados com a classe média brasileira, os quais, em seus filmes, tematizam tensões do trabalho no seio dessa própria classe média. Ou seja, *São Paulo S/A* e *O Invasor* são filmes nos quais, ao menos momentaneamente, o “diretor implícito” - tomemos aqui de empréstimo a categoria de “autor implícito” da crítica literária – pertence ao universo que retrata, a classe média ou, talvez mais precisamente, a pequena burguesia brasileira. Por mais engajados e solidários que filmes como *Aruanda*, *Rio 40 Graus* e *Eles Não Usam Black-Tie* possam ser, são todos filmes que tematizam classes a rigor extemporâneas ao “diretor implícito”. Não pretendemos destrinchar a complexidade desse aspecto neste trabalho, mas vale a pena remetermos a Ella Shohat e Robert Stam, quando estes problematizam o fato de que “grupos historicamente marginalizados não têm controle sobre sua própria representação” (2006, p. 270).

Vale lembrar que *O Invasor* estreou em 2001, nos últimos momentos do auge de um relativamente longo período de estagnação econômica do Brasil, identificado com os dois mandatos do governo de Fernando Henrique Cardoso - recessão justificada pela (*sic*) busca da estabilização econômica, equilíbrio fiscal, recuperação da confiabilidade no mercado internacional e controle da inflação. Em 2003, Luís Inácio Lula da Silva ganhou as eleições e o Brasil começou a dar sinais de retomada do crescimento. Atualmente, porém, todo o esforço dos anos de “penúria” do governo FHC parece desmanchar-se ante a volta da inflação e a manutenção da corrupção, visível em escândalos sucessivos envolvendo as mais altas cúpulas de governo, seja nas esferas municipal, estadual ou federal – corrupção esta, diga-se com justeza, que se traduz como a única instituição

nacional que de fato atravessa governos, um após o outro, sem sofrer maiores abalos ou declínios.

O cotejo de *São Paulo S/A* com *O Invasor* parece sugerir que a problemática do trabalho no país, organicamente atrelada a aspectos mais amplos como a história econômica e a ética nacional, permanece um “nó-górdio” ou zona de indeterminação. Nesse sentido, o cinema parece sempre “um passo atrás” das transformações operadas na arena do trabalho. Um filme como *O Invasor* demonstra, entre outros aspectos, que esse “ciclo” de investigações sobre o trabalho e o trabalhador brasileiro - manobra iniciada talvez com Linduarte Noronha e Nelson Pereira dos Santos – ainda não se fechou. Ao contrário, nota-se contínua agudização do conflito e rebaixamento de perspectivas. A produção mais recente - filmes como *Os 12 Trabalhos* (2006), de Ricardo Elias, *Linha de Passe* (2008), de Walter Salles, *Trabalhar Cansa* (2011), de Marco Dutra e Juliana Rojas, ou ainda *Cores* (2012), de Francisco Garcia - demonstra alguns desvios (mas também continuidades), mas não poderá ser melhor examinada aqui, cabendo a uma etapa posterior desta pesquisa.

Notas finais

Cardenuto (2012) observa oportunamente que as crises do trabalho têm aparecido em fragmentos de filmes brasileiros, porém não ocupam o centro da dramaturgia. É o que podemos observar em filmes como *O Grande Momento* (1958), de Roberto Santos, ou *A Hora da Estrela* (1986), de Suzana Amaral, nos quais o plano mais intimista ganha destaque, embora a problemática do trabalho permaneça como pano de fundo. Tal diagnóstico vai ao encontro de uma de nossas hipóteses centrais neste breve estudo, a de que o cinema de ficção nacional nunca foi arena de debates mais sistemáticos e pronunciados acerca da realidade do trabalho e da classe trabalhadora no país. Aos olhos do observador mais atento, é obviamente possível a configuração de um *corpus* de filmes. Tais obras, porém, não se conectam entre si de forma mais orgânica e duradoura. A tarefa de configuração de um *corpus* mais coeso de filmes dedicados ao tema do trabalho e à figura do(a) trabalhador(a) permanece incompleta, bem como análises mais pormenorizadas da representação do trabalho no cinema brasileiro de ficção.

////////////////////
**Labirintos do trabalho no cinema brasileiro: Fragmentos para uma história da
representação da classe trabalhadora no filme de ficção | Alfredo Suppia**

Outro aspecto constatado por esta breve análise diz respeito à longevidade de postulados ou preceitos marxistas mais tradicionais no cinema brasileiro, sobretudo a partir dos anos 1960. O operário ainda é a figura central em representações da classe trabalhadora, e a fábrica continua sendo palco privilegiado de conflitos (Cf. ALVES, 2010, p. 325).

De *Aruanda e Rio 40 Graus*, passando por *O Invasor* e filmes ainda mais contemporâneos, a produção cinematográfica ficcional brasileira parece ecoar de forma um tanto quanto generalizada postulados marxistas e gramscianos (como a concepção de classes subalternas). Mesmo a fábula de *O Invasor*, que se distancia momentaneamente do palco fabril, instala-se parcialmente no cenário da construção civil, de certa maneira *locus* análogo à fábrica e remanescente de outras ficções predecessoras, como *O Homem que Virou Suco*. Marina Soler Jorge observa oportunamente que “[p] esquisadores da Sociologia do Trabalho debatem-se sobre o fim do emprego industrial, o fim da classe trabalhadora tradicional, o fim da sociedade industrial, e outras mudanças drásticas que parecem ter ocorrido no mundo do trabalho” (2010, p. 132). A autora esclarece que, enquanto alguns estudiosos decretam o fim do trabalho como aspecto fundamental de análise da sociedade contemporânea – caso de André Gorz (1987) -, outros procuram demonstrar que, “(...) embora alterações fundamentais tenham ocorrido, o trabalho continua sendo uma categoria sociológica imprescindível para se pensar a atualidade” (JORGE, 2010, p. 133) - caso de Ricardo Antunes (2008). Jorge acrescenta que “[a]queles que encampam esta última posição têm se desdobrado para empreender uma contextualização da teoria de classes marxista numa conjuntura que à primeira vista parece obviamente desfavorável à existência das classes tradicionais” (2010, p. 133).

Ainda à guisa de conclusão, os três filmes mais detidamente enfocados neste breve estudo - *Esse Mundo é Meu*, *São Paulo S/A*, *Eles Não Usam Black-Tie* e *O Invasor* - parecem resumir uma curiosa continuidade ideológica no cinema brasileiro voltado ao tema do trabalho. Embora *São Paulo S/A* e *O Invasor* estejam mais próximos entre si, ética e esteticamente falando, do que de *Esse Mundo é Meu* ou *Eles Não Usam Black-Tie* – o filme de Brant parece uma versão consumadamente distópica do épico de Person -, todos os quatro problematizam a corrupção enraizada e difusa, a prática

de subterfúgios e ilícitos em todas as classes sociais e os vícios nas relações entre as esferas pública e privada no país. De certa maneira, os quatro filmes atestam a influência dos postulados marxistas sobre abordagens audiovisuais do trabalho, a relevância contínua do palco fabril e as estratégias lícitas ou ilícitas de sobrevivência num sistema viciado. E embora *O Invasor* venha a ser o mais cruel e depressivo do grupo de filmes comentados, cumpre notar que a melancolia e a desesperança são constantes também em *Esse Mundo é Meu*, *São Paulo S/A* e *Eles Não Usam Black-Tie*.

Referências

ALVES, Giovanni. *Trabalho e Cinema: O mundo do trabalho através do cinema*, vol. 3. Londrina: Práxis; Bauru: Canal 6, 2010.

BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e Imagens do Povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CARDENUTO, Reinaldo. “O golpe no cinema: Jean Manzon à sombra do Ipes”. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 11, n. 18, p. 59-77, jan.-jun. 2009. Disponível em <http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/7305/4712>. Acessado em 06/11/2012.

CARDENUTO, Reinaldo. Entrevista. *ABCD em Revista: O cinema nacional e o trabalho*. TVT. Exibido em 13/07/2012. Parte 1 disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=GwabxyzKeIU>. Parte 2 disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=dBm0CyxIEQI>. Parte 3 disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=IEE2pk6YtiM>. Acessado em 02/11/2012.

GORZ, Andre. *Adeus ao proletariado*. São Paulo: Forense Universitária, 1987.

JORGE, Marina Soler. “Imagens do movimento operário no cinema documental brasileiro”. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 12, n. 21, p. 131-148, jul.-dez. 2010. Disponível em http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF21/m_jorge.pdf. Acessado em 06/11/2012.

RAMOS, Fernão (org.). *História do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Edart, 1987.

SHOHAT, Ella e STAM, Robert. *Crítica da Imagem Eurocêntrica*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

XAVIER, Ismail. “São Paulo no cinema: expansão da cidade-

máquina, corrosão da cidade-arquipélago. *Sinopse* 11, 2006, pp. 18-25.

Artigo recebido em outubro de 2013 e aprovado em junho de 2014.



A sombra, o tirano e o louco: o dualismo Ocidente/Oriente no jornalismo visual¹

////////// *Alberto Klein²*

1. Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Imagem e Imaginários Midiáticos do XXII Encontro Anual da Compós, na Universidade Federal da Bahia, Salvador, de 04 a 07 de junho de 2013.

2. Professor do Programa de Mestrado em Comunicação da Universidade Estadual de Londrina. Doutor em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Email: betoklein@yahoo.com.br.



Resumo Este artigo explora o dualismo entre Ocidente e Oriente a partir de três imagens: a sombra, o tirano e o louco, respectivamente vinculadas às figuras de Osama Bin Laden, Saddam Hussein e Mahmoud Ahmadinejad. Tais representações, dada a sua constante reincidência, aparecem como estereótipos no jornalismo visual, estando diametralmente em oposição a valores ocidentais, como luz, democracia e razão. O texto também parte do conceito de Orientalismo para analisar procedimentos semióticos que constituem o processo de demonização dos referidos personagens, segundo as contribuições de Ivan Bystrina, Gilbert Durand e Stuart Clark.

Palavras-chave Oriente Médio, orientalismo, demonização.

Abstract This paper explores the East and West dualism considering three images: the shadow, the tyrant and the insane, respectively linked to Osama Bin Laden, Saddam Hussein and Mahmoud Ahmadinejad. These representations, given their occurrence in the media, appear as stereotypes in the visual journalism, being in total opposition to western values, such as illuminism, democracy and reason. From the perspective of the concept of Orientalism, the text also analyzes semiotic procedures which constitute the process of demonization, according to the contributions of Ivan Bystrina, Gilbert Durand and Stuart Clark.

Keywords Middle East, orientalism, demonization.

O Dualismo Ocidente/Oriente no Jornalismo Visual

*As imagens não valem pelas raízes libidinosas que escondem,
mas pelas flores poéticas e míticas que revelam*

Gilbert Durand

A imediata reconfiguração cultural e política que se deu após os atentados de 11 de setembro de 2001 reacendeu no plano imaginário uma série de textos ancorados no dualismo histórico Ocidente/Oriente. Ampliado pela imprensa, este dualismo, que havia sido investigado exemplarmente pelo ensaísta norte-americano e palestino Edward Said em seu livro *Orientalismo*, simplificaria ainda mais seus matizes chegando ao limite do maniqueísmo. As investidas militares norte-americanas passaram desde então a se colocar como um empreendimento civilizatório de ilustrados contra o obscurantismo oriental, civilizados contra selvagens, luz contra as trevas do Islã. Justificativa que seria empregada com ares oficiais pelos EUA para ocupar militarmente o Iraque depois da descoberta da ausência das armas de destruição em massa, atribuídas ao governo de Saddam Hussein.

Além de reabilitar no imaginário ocidental essas imagens, elevaram o tom do espetáculo maniqueísta, entre outros episódios, a publicação das charges de Maomé em 2005 por um jornal dinamarquês e o curta metragem norte-americano sobre o profeta Maomé de 2012. Curiosamente os dois casos representam problemas acerca da concepção do uso de imagens no âmbito da religião.

Este trabalho focaliza três personagens que se notabilizaram pela sua intensa visibilidade midiática depois dos atentados terroristas: Osama Bin Laden, Saddam Hussein e Mahmoud Ahmadinejad. A escolha destes personagens leva em conta apenas sua visibilidade na mídia, uma vez que não há claramente alinhamentos políticos que possam ser considerados entre eles. Osama Bin Laden, morto em 2011, foi líder da organização terrorista Al Qaeda, responsável pelos ataques de 2001. Saddam Hussein foi presidente do Iraque entre os anos de 1979 a 2003, condenado à forca em 2005. Já Mahmoud Ahmadinejad tornou-se presidente do Irã desde o ano de 2005, sob olhares desconfiados do Ocidente de que promoveria o desenvolvimento nuclear de seu país. Estes três líderes sofreram semelhantemente processo de demonização que se consolidou pouco a pouco no imaginário ocidental.

Assim, este artigo debruça-se, para retomar a expressão de Durand, sobre o estudo das raízes libidinosas da imagem nas representações de tais figuras na imprensa brasileira, especificamente a Folha de S. Paulo e Veja, tendo como objetivo central analisar o dualismo Ocidente e Oriente³, através do modo pelo qual os três personagens citados são demonizados no processo de composição editorial no jornalismo visual.

3. Os termos Ocidente e Oriente não se referem estritamente a uma ordem geográfica, mas refere-se ao modo utilizado por Said para problematizar a constituição de um dualismo que historicamente opôs países árabes do Oriente Médio e da África e o universo de nações tradicionalmente cristãs da Europa e da América.

Assim, este estudo filia-se aos estudos iconológicos propostos por W. J. T. Mitchell. Segundo o iconologista americano, uma recente preocupação com o estatuto assumido pela imagem na sociedade contemporânea, denominada por ele *pictorial turn*, levou à configuração de um novo campo de estudos visuais que não se restringem tradicionalmente à história da arte, mas antes envolve o estudo da dinâmica da imagem midiática em seus diversos suportes nos mais diversos ambientes, ampliando uma cultura assentada e condicionada pela visualidade. Seguindo esta trilha, o artigo analisa formas expressivas que se configuram a partir do dualismo Ocidente/Ocidente, que regula as operações editoriais e imaginárias na imprensa no mundo pós 11 de setembro. Ajuda assim a demonstrar como o imaginário atua sobre a realidade como em um sistema, retomando uma ideia de Castoriadis (1997).

O estudo das figuras de Osama Bin Laden, Saddam Hussein e Mahmoud Ahamadinejad podem ser pensadas tanto pela autonomia discursiva presente em alguns casos quanto pelas relações que tecem

com outros elementos textuais, como título, linha fina, chapéu e legenda. Imagens técnicas por excelência (FLUSSER, 2002), as fotografias, bem como todo seu arcabouço de instrumentos editoriais gravitando em torno dela, refletem aquilo que Flusser denomina como seu caráter simbólico, entendido aqui como falta de espelhamento da realidade. Dessa forma é relevante destacar que para representar algo, o fotojornalismo submete-se a uma série de regras historicamente e tecnicamente condicionadas a fim de estabelecer um compromisso com um determinado objeto visível, o que o torna antes de tudo um construto tecno-sócio-histórico. Portanto, no plano da comunicação de massas atualmente, o fotojornalismo define o real pelo visível, dando-nos a impressão de que o visível é o real e que para o invisível não haja realidade qualquer. Realidade, assim, confunde-se com visibilidade. Mais visíveis que quaisquer outros personagens do mundo islâmico, Bin Laden, Saddam e Ahmadinejad, constituem, sobretudo, imagens que se submetem a um discurso permeado por estereótipos, segundo recursos editoriais que lhes acompanham dando forma a modos de representação.

Além da proeminência da imagem na sociedade contemporânea e das figuras selecionadas para análise do processo de demonização na mídia, o texto investe-se na continuidade de um estudo ainda não esgotado, a saber, as reconfigurações de sentido nas representações do Oriente islâmico depois dos atentados terroristas de 11 de setembro de 2001. O processo de demonização de líderes perpetua dessa forma todo arcabouço de representações e imagens denominadas por Said como Orientalismo.

Nos projetos anteriores “imagens em Conflito” e “Imagem e Ideologia no Jornalismo: demarcações semióticas do Islã em Veja”, pode-se observar a associação desses personagens a estereótipos na imprensa, sendo, via de regra, vinculadas ao signo da ameaça islâmica, caos e terrorismo. Nestes casos, o predomínio de estereótipos implicava uma visão unívoca segundo as lentes do Orientalismo. De fato, terrorismo e obscurantismo podem estar presentes no Islã, mas não só estão presentes lá, assim como também não ocupam todo Islã, como faz crer a mídia ocidental. Semelhantemente o processo de demonização deve ser pensado, conforme propomos, como um mecanismo redutor de significação. Ignora tudo que é complexo para dar preferência ao que é mais facilmente assimilável em um jogo de alteridades.

Este jogo se dá principalmente através de imagens no fotojornalismo contemporâneo. Dessa forma, os personagens que ora analisaremos serão tratados a partir de seu substrato imagético, dado que sua subsistência é antes de tudo midiática. Ao privilegiar os aspectos representacionais e imaginários das imagens dos personagens escolhidos, a pesquisa não desmerece sua dimensão política e social, uma vez que se situam em zonas de produção de sentido permeadas por posturas ideológicas e editoriais. A mídia torna-se um palco de disputas representacionais políticas e ideológicas, que mobilizam e condicionam a produção imaginária de um determinado grupo social, que, por sua vez, retroage no plano das representações e ações políticas, formando assim um sistema (CASTORIADIS, 1997). Aqui a noção de representação é tomada a partir de regras e condições sociais e culturais que incidem na visão diante da imagem. Segundo Griselda Pollock, “a representação deve ser entendida como uma relação social promulgada e realizada por meio de exigências específicas à visão, assim como modos igualmente específicos de organizar espaços imaginários e corpos para olhar” (apud. DOMÈNECH, p.243, 2011).

À sombra de Bin Laden

A representação aqui é circunstanciada pela presença de marcas ou estereotípias. No caso de Bin Laden, a imagem espectral decorre do mesmo modo de sua relação com o universo das cavernas, habitat das sombras. Vincula-se imaginariamente à escuridão e ao submundo, restringindo sua existência a uma existência espectral. Bin Laden, pela sua condição de fugitivo até à morte, não era uma pessoa fotografada pelas agências de notícias. Fazia aparições na TV em vídeos gravados, cuja própria característica pixelizada colaborava para a natureza de espectro a rondar e ameaçar esporadicamente o Ocidente com novos ataques (figura 1).

Assim, os textos imaginativos culturais ligados à sombra devem ser explorados ao debruçarmos sobre este personagem. Vale lembrar que até mesmo em sua morte, a ausência do corpo visível acabou dando lugar a uma imagem manipulada, claramente para cumprir um papel de dar aos olhos o que ver, mesmo que fosse uma sombra de uma imagem mortuária. A sombra neste sentido compõe a própria natureza da imagem, uma vez que o sentido do vocábulo latino

imago evoca uma forte relação com a morte e, conseqüentemente, com o mundo da escuridão.

Se a relação entre luz e sombra neste sentido não pode ser desfeita, a concepção de um oriente a partir do olhar ocidental deve assumir na visão de Jung a sombra como um nível inconsciente do próprio eu. Nesta mesma perspectiva, Connie Zweig e Jeremiah Abrams afirmam:

A sombra pessoal contém, portanto, todos os tipos de potencialidades não-desenvolvidas e não-expressas. Ela é aquela parte do inconsciente que complementa o ego e representa as características que a personalidade consciente recusa-se a admitir e, portanto, negligencia, esquece e enterra... até redescobri-las em confrontos desagradáveis com os outros (1994, p.15).

Portanto, uma dimensão especular entre Ocidente e Oriente deveria ser contemplada. Bin Laden representaria o *optimum* de uma recusa do Ocidente: o binômio fanatismo e terrorismo, síntese perfeita do Oriente, encarna-se neste personagem. Ao mesmo tempo em que o Ocidente aponta o dedo para o Oriente fanático e terrorista, não permite expor ao nível da consciência suas ações obsessivas e violentas de um histórico imperialista. Neste sentido, não consegue reconhecer no Oriente sua própria sombra. Segundo James Hillman:

O inconsciente não pode ser consciente; a Lua tem seu lado escuro, o Sol se põe e não pode iluminar o mundo todo ao mesmo tempo, e mesmo Deus tem duas mãos. A atenção e o foco exigem que algumas coisas fiquem fora do campo visual, permaneçam no escuro. Não se pode olhar em duas direções ao mesmo tempo (apud. ZWEIG; JEREMIAH, 1994, p.17)

Bin Laden não subsiste senão pela sua natureza espectral. Suas aparições em vídeo demarcavam mais a sua própria invisibilidade pela condição de fugitivo. Refugiado em cavernas, suas imagens na mídia reiteravam mais do que nunca a condição ontológica da própria imagem: presença de uma ausência, ou ausência de uma presença.

Entretanto, a questão central que se coloca em relação às representações de Bin Laden é de que maneira sua imagem espectral disseminada pelos meios de comunicação constitui-se sobretudo como uma imagem demonizada. Na revista *Veja*, este processo se dá claramente por mecanismos editoriais em que a utilização de cores tem um papel fundamental na composição de sentido. O ar pastoril (figura 2) – quase sempre segurando um cajado - da figura de Bin Laden deve ser contrastado com tons fortes de vermelho e preto, que dentro do campo editorial, em sua relação com títulos e legendas, tenta levar o leitor a apreensão de um sentido unidirecional, a despeito do caráter polissêmico das imagens. O mesmo procedimento de utilização do vermelho para inicial do texto e o preto como pano de fundo é utilizado também para matérias como Saddam Hussein (figura 3) O sentido das trevas é constantemente rememorado pelo preto, o que evoca a partir de um regime noturno do imaginário (DURAND, 2006), não só a ausência de luz, mas a escuridão como profundidade, alusão novamente à caverna, cujo vínculo sensorial não se dá pela visão, mas pelos ouvidos. A associação sensorial da audição com a caverna remetaria a um movimento de interiorização psíquica na visão de Durand, ainda que o regime de representações da caverna esteja aqui condicionado pela informação massiva do jornalismo.

Figura 1



Figura 2



Saddam: a destruição midiática do tirano

A mesma indagação levanta-se em relação a Saddam Hussein, com frequência referido e chancelado pela imprensa como ditador e tirano. Saddam, já tinha sua imagem sedimentada na guerra do golfo, nos anos 90, quando invadiu o Kuwait e provocou uma reação imediata dos países da OTAN. No decorrer da ação militar norte-americana no Iraque em 2003, o aspecto ameaçador da figura do déspota político é ressignificada na imprensa para a de opressor dentro de seu próprio país. Tal discurso viria ao encontro das pretensões norte-americanas de ocupação diante da inexistência de armas de destruição em massa.

A figura do tirano, cuidadosamente construída pela mídia ocidental (Saddam era sempre referenciado como ditador e não presidente) vem ao encontro do signo da ameaça. Somente um líder autoritário, megalomaniaco, soberbo, como dão conta suas representações visuais, poderia colocar-se como uma ameaça aos valores ocidentais. Aqui a noção de ameaça terrorista, que coaduna-se perfeitamente ao regime representacional da sombra em Bin Laden, é substituída pela ameaça política e bélica contra Israel, protetorado americano no Oriente Médio.

Outro aspecto representacional que chama a atenção nas primeiras observações é como os meios exploraram a vaidade e megalomania do líder iraquiano, tanto no plano político/religioso, autoconsiderado descendente do profeta Mohamed, quanto no plano das artes, como escritor de livros e peças teatrais. Traço característico da tirania, a vaidade mostra-se presente em várias poses fotográficas do líder iraquiano, ostentando charutos e ternos ocidentais, mesmo que tais representações já viessem da década de 80, época em que o Iraque era aliado político norte-americano (figura 3).



Figura 3

A exigência do culto à imagem, própria da vaidade – no âmbito das religiões abraâmicas, um principais traços demoníacos e motivo da queda de Lúcifer – iria exigir da mídia ocidental uma sequência de operações iconoclastas da imagem de Saddam Hussein. Primeiramente, a atenção midiática à queda de suas estátuas espalhadas pela cidade de Bagdá (figura 4). Em seguida, a captura do líder iraquiano em um buraco; sua exposição midiática usando roupas íntimas na prisão (fazendo clara referência a nudez do rei); e finalmente seu enforcamento gravado pela lente furtiva de um celular. Todos estes eventos possuem claramente uma natureza iconoclasta uma vez que tiveram a mídia como seu principal substrato.

A sequência iconoclasta de Saddam, sem dúvida, coloca-se como uma tentativa de exorcizar, na perspectiva americana, o maior ato



Figura 4

iconoclasta depois da virada do milênio (o ataque às torres gêmeas). Ao tirano, levando em conta a carga simbólica de sua imagem, não restaria outra alternativa senão a sua destruição gradual diante das lentes ocidentais.

Todo ato iconoclasta configura-se a partir de uma visão dual de mundo. Neste universo, a principal condição para o ato de violência é a demonização da imagem do outro ante a sacralidade de nossas imagens. A necessidade de reforçar a tirania de Saddam Hussein converge com o desejo de destruir um inimigo possível, diante do desaparecimento de Bin Laden àquela época. Saddam, depois do 11 de setembro, passou a sintetizar um poder político cujos valores se opunham diametralmente aos valores políticos ocidentais. Sua imagem como tirano polarizava com a imagem de um Ocidente democrático.

Ao fazer uma tipologia do ato iconoclasta Bruno Latour aponta especialmente a violência contra imagens somente do inimigo e compara tal gesto a uma estratégia terrorista em que se tem o mínimo de investimento para o prejuízo máximo:

This is the well-known mechanism of provocation by which, in order to destroy someone as fast and as efficiently as possible, it is enough to attack what is most cherished, what has become the repository of all the symbolic treasures of one people (see Lindhardt, Sloterdijk). Flag-burning, painting-slashing, hostage-taking are typical examples. Tell me what you hold to be most dear, and I will wreck it so as to kill you faster. It is the mini-max strategy so characteristic of terrorist threats: the maximum damage for the minimum investment (2000, p 28).⁴

4. Tradução do autor: Este é um conhecido mecanismo de provocação pelo qual, com o objetivo de destruir alguém tão rapidamente e eficientemente quanto possível, é suficiente atacar o que lhe é mais caro, o que se tornou o repositório de todos os tesouros simbólicos de um povo (ver Lindhardt, Sloterdijk). Queima de bandeiras, destruição de pinturas e sequestros são exemplos típicos. Diga-me o que você considera mais querido e eu destruirei de maneira a matá-lo mais rapidamente. É a estratégia mini-max característica das ameaças terroristas: o maior prejuízo com o mínimo de investimento.

Louco e Bobo

Enfim, em Ahmadinejad a loucura parece ser um atributo sistematicamente associado à sua imagem. Mãos erguidas ou dedo em riste são detalhes imagetivamente frequentes de uma figura sistematicamente apresentada na mídia, principalmente pela revista *Veja*, objeto de estudo em pesquisa anterior, sem equilíbrio. Cabe ainda observar como um jornal diário, com menor tempo para lançar mão de recursos editoriais, explorou ou não este sentido.

Ademais, há um tom jocoso nessas representações somando-se à ausência de racionalidade e equilíbrio. Na revista *Veja* isto fica claro com o título “Formiga atômica” e a fotografia de Ahmadinejad



Figura 5



Figura 6

usando óculos especiais em uma instalação para testes nucleares. Outros títulos acompanham este, como uma série de apelidos: “o louco da bomba” (figura 5) ou “aiatolá atômico”. Na Folha de S. Paulo este modo jocoso também aparece, principalmente por conta das viagens de Ahmadinejad pela América Latina a fim de angariar apoio político. Neste diário o empreendimento de Ahmadinejad foi denominado como “tour latino” (figura 6).

A associação entre Ahmadinejad, Evo Morales e Hugo Chaves em um tipo de discurso despolitizado, privilegiando na cobertura somente os aspectos pitorescos da visita, reforça, sobretudo, dois aspectos explorados pela imprensa: a demonização de Ahmadinejad por sua aproximação com líderes latino-americanos já demonizados pela imprensa brasileira e, por outro lado, o perigoso alinhamento de países como Bolívia e Venezuela com um país sobre o qual se levantam desconfianças de desenvolvimento de armas nucleares. A despolitização discursiva aparece em imagens que fazem da visita um encontro entre amigos íntimos e poderosos planejando suas próximas ações.

O tom jocoso das representações visuais de Ahmadinejad, expresso também verbalmente nas expressões “Formiga Atômica” ou “Tour latino” faz com que se aproximem o “louco” do “bobo”. O antropólogo James Frazer admitia esta ligação. Segundo ele, o louco e o bobo preservavam a mesma condição em sacrifícios humanos

como “vítimas de substituição” (apud. Cirlot, 1984), embora esta não seja necessariamente a condição de Ahmadinejad.

A ausência de equilíbrio é reiterada seja nos níveis da razão ou da inteligência. Tanto o louco quanto o bobo situam-se à margem das normas e do sistema e, portanto, circulam em uma zona de perigo em que as regras do mundo simplesmente não têm validade. A este respeito é notável a posição de Ivan Bystrina (1995) ao admitir a loucura como uma das raízes transformadoras da cultura. Por se colocarem fora do sistema de regras, pessoas que apresentam psicopatologias, ao perceberem o mundo de um modo diferente, podem antecipar futuros códigos da cultura. Entretanto, permanecem sempre sob o signo da ameaça.

O signo da loucura se estabelece como um par perfeito para o signo da ameaça. Daí o esforço de caracterizar Ahmadinejad como um louco, pois cairia para o Ocidente como uma justificativa perfeita para uma intervenção no Irã. Somente um louco poderia despejar mísseis atômicos em Israel e afrontar o Ocidente. Assim, a figura de Ahmadinejad reverbera aspectos do *Homo demens*, conceito de Edgar Morin (s/d) que explora a face escondida e reprimida do *Homo sapiens*, que revelaria um homem dado aos excessos e ao erro. Ahmadinejad, nesta perspectiva, seria uma projeção mesma do Ocidente, relutante em admitir sua própria face *demens* ante sua cara séria e equilibrada, atributos típicos do *sapiens*.

Seja qual for o aspecto explorado em cada figura pela mídia, a representação da ameaça por meio dos líderes parece ser sistematicamente caracterizada em imagens e textos que as acompanham, reforçando a ideia de Oriente como espelho invertido do Ocidente.

Estereotípi e demonização

O Orientalismo, expressão criada por Edward Said, trata-se de um grande corpo de conhecimentos sobre o Oriente que se desenvolve e se cristaliza durante o período colonial inglês e francês, principalmente nos séculos XVIII e XIX. Entretanto, ao invés de promover perspectivas plurais, o Orientalismo acabou perpetuando certos estereótipos que ainda hoje são mobilizados pela imprensa ocidental, tais como atraso civilizatório, obscurantismo religioso, opressão de gênero, selvageria, violência, terror, entre outros.

Em 2012, os bondes de São Francisco e o metrô de Nova York permitiram que uma blogueira sionista colasse nos vagões cartazes com a seguinte mensagem: “Em uma guerra entre civilizados e incivilizados, com qual lado você ficaria? Apoie Israel”. Os processos de estereotipia, como se vê no exemplo acima, não significam necessariamente a criação de mentiras acerca de uma cultura ou um indivíduo, conforme Homi Bhabha. Antes, demarcam uma espécie de redução de sentido ao ponto de imobilizá-lo. Assim, pode haver, como de fato há, opressão e obscurantismo no Islã, mas o problema é que a redução desta imagem esconde a complexidade multicultural, teológica e social do Islã.

Na imprensa, este reducionismo se dá principalmente pelo mecanismo de reiteração de imagens no processo editorial. Certos padrões de imagens são exaustivamente repetidos até se naturalizarem. Assim, passam a cumprir apenas a expectativa de olhares, que não se chocam mais com imagens de vitimização de mulheres e crianças, ações terroristas, ou a fúria selvagem das massas. Tal naturalização de imagens aproxima-se, neste sentido, do conceito de mitologia de Roland Barthes (2003).

O estudo da estereotipia vinculada a Bin Laden, Saddam Hussein e Mahmoud Ahmadinejad não implica, portanto, sua inocência, uma vez que ela pode não mentir. Contudo, os estereótipos são formas de esconder, cumprindo aquilo que Flusser (2002) denomina como função biombo da imagem.

Os estereótipos, assim, cumprem um papel negativo em um jogo que pode ser reduzido a pares de opostos na perspectiva ocidental: civilização/selvageria, liberdade/opressão, paz/violência. No caso dos personagens a serem estudados sombra/luz, tirania/democracia, loucura/racionalidade.

Assimetria e Polarização

A demarcação de oposições, inerente a este processo de estereotipia, constitui-se como um dos principais fatores condicionantes das formas de organização da cultura e da sociedade de um modo geral, na visão do neoestruturalista Rodney Needham. Segundo ele, “as formas sociais são universalmente determinadas por um número restrito de fatores relacionais que expressam as alternativas e limitações lógicas”

(apud. CLARK, p. 63). Embora a palavra “determinadas” sugira uma maneira categórica que pouco condiz com formas de se pensar a formação dos textos culturais, ela age de acordo, neste texto como filiação da tradição estruturalista do autor. Isto, de qualquer modo, não implica um desmerecimento de suas reflexões, uma vez que a dualidade se assenta de fato como uma das bases de constituição dos textos imaginativos e criativos. Comentando o pensamento de Needham, o historiador Stuart Clark afirma que:

Uma das razões que ainda são dadas para a extraordinária difusão de sistemas binários de pensamento e ação é que certas condições essenciais de existência da natureza humana (como luz e escuridão, macho e fêmea e vida e morte) apresentam-se fisicamente como pares para sistemas de significação que os transformam em opostos (2006, p.64).

Também as reflexões da Escola de Tartu-Moscou, que mantinha semelhantemente o estruturalismo como uma de suas bases epistemológicas, consideraram a estratégia dualista na dinâmica de relações entre cultura e o que denominavam como não-cultura. Segundo os semioticistas desta escola, cujo nome mais expressivo era Iuri Lotman, a história reproduzia de uma maneira inequívoca formas culturais e seus antitéticos respectivamente, de maneira que seus processos repousavam em transformar “pecadores” em “santos” ou “escuridão” em “luz”. A noção de semiosfera, desenvolvida por Lotman posteriormente, parece contestar a fixidez de tais relações.

Mas o fato, entretanto, é que os choques podem se dar efetivamente no imaginário e na cultura como imagens em guerra, título do livro de Serge Gruzinski (2001), sobre a colonização das terras e do imaginário indígena no México pelos espanhóis. O trabalho de Gruzinski é essencial para compreender o mecanismo de demonização das imagens do outro, bem como a violência simbólica da assimilação imaginária das imagens cristãs ocidentais pelos mexicanos. A aculturação pelas imagens não se deu por decorrência da conquista política dos europeus, liderados por Fernão Cortês no início do Século XVI, mas foi a estratégia que moveu tal conquista. Isto acarretou necessariamente a atribuição das imagens mexicanas a demônios e fetiches e o subsequente processo de iconoclastia.

A aniquilação parece colocar-se como único horizonte possível da demonização. Nesta mesma época, a Europa vivia embates teológicos provocados pela Reforma, entre eles o próprio estatuto da imagem religiosa, cuja resposta protestante mais eloquente foram os episódios iconoclastas nos cantões reformados.

A noção de choque na organização dos textos culturais está do mesmo modo pressuposta na semiótica da cultura de Ivan Bystrina. Segundo o autor, os textos da cultura se organizam conforme bases codificadoras, podendo elas serem binárias, ternárias, quaternárias, e assim por diante. Em convergência com Needham, Bystrina (1995) reitera que o modo de codificação binário é o mais básico e arcaico da cultura e, portanto, o mais comum.

A dinâmica dos textos binários implica um processo de polarização, atribuição de polos positivo e negativo, além de uma assimetria, ou seja, dotar o polo negativo com mais força, de maneira que sua percepção na cultura pressuponha um maior impacto. Na polarização entre vida e morte, por exemplo, a morte desfrutaria de uma percepção mais aguda. A assimetria é atestada, entre outros fatores, pelo fato de que, segundo Durand (1997), as trevas não necessitam de luz para sua existência, mas a luz inversamente necessita das trevas. Isto levaria, no plano cultural e imaginário, à procura de determinados de padrões de solução para assimetria, a saber: inversão, identificação e eliminação.

A inversão refere-se à troca de polaridade negativa pela positiva. No exemplo específico da morte, ela deixa de ser entendida como o fim da vida e torna-se passagem para uma outra espécie de vida. No caso da identificação, a negatividade da morte é incorporada a uma visão necrofílica. Finalmente, a eliminação significaria a tentativa de eliminar a qualquer preço a morte como uma realidade humana, como através de técnicas para perpetuação da juventude.

Todo este movimento dos textos culturais, explicado por Bystrina, parece constituir-se de fato como o processo pelo qual se dá a demonização. Afinal, personagens demonizados pela mídia passam de algum modo pela atribuição de polaridade negativa; são também, conforme observação prévia, representados de forma assimétrica e, enfim, indicam a necessidade de um padrão de solução, que nos casos de demonização, parece ser a eliminação.

Isto estaria em acordo com a série iconoclasta de Saddam

Hussein até sua morte, o assassinato de Bin Laden promovido pela CIA, além das ameaças norte-americanas para intervir militarmente no Irã. Dessa maneira, os mecanismos da demonização não só confirmariam, mas convergiriam com a dinâmica dos textos culturais em geral, replicando do mesmo modo este movimento com a atribuição de marcas ou estereótipos. Assim, as figuras da sombra, ou fantasma, do tirano e do louco cumprem a função de fixar o negativo por meio de marcas ou valores invertidos em relação ao Ocidente, que, por sua vez, orgulha-se por valores como o esclarecimento, a democracia e racionalidade.

Fica também evidente que a atribuição da polaridade negativa desencadeia a necessidade de operações semióticas a fim de controlá-la. Demonizar significa assim dar condições e limites precisos da representação de um determinado texto da cultura, de modo a demarcar precisamente as bordas entre o positivo e o negativo. O mal sempre deve aparecer midiaticamente segundo normas e preceitos que lhe são impostos. Segundo Gilbert Durand, “figurar um mal, representar um perigo, simbolizar uma angústia é já, através do assenhoreamento pelo *cogito*, dominá-los” (2002, p. 123). Os movimentos entre os textos culturais demonstram, via de regra, este controle pela assimilação constante do *caos* pelo *cosmos* na cultura. Segundo os semioticistas da Escola de Tártu-Moscou, esta assimilação também se evidenciaria pela relação dinâmica entre as esferas da cultura e não-cultura.

Ao situar o Oriente como negativo, o Ocidente da mesma maneira lançaria mão de uma estratégia de controle. Conforme Said, a própria noção de Oriente é um conceito ocidental, configurando desde sua formação um mecanismo de controle. Dessa maneira, demonizar significa também exercer uma espécie de domínio semiótico, pois permite saber de antemão e com clareza as fronteiras entre o positivo e o negativo, possibilitando antever uma série de operações para a resolução da binariedade. Aqui fica evidente a inversão do processo de assimetria de polos, com a sobreposição do positivo sobre o negativo. Em decorrência da percepção mais forte do negativo no imaginário e na cultura, tais dispositivos de controle inverteriam o peso a favor do positivo.

Em seu livro “Pensando com Demônios”, Clark descreve, a respeito da bruxaria na Europa moderna, como se efetiva esta

espécie de controle, não somente pela constituição do dualismo, mas pelo próprio rito político e religioso de aniquilação de bruxas que este dualismo acarretou. Acreditava-se que o próprio juiz investia-se de um poder religioso e sobrenatural que o tornava imune diante da condenação de uma bruxa. Nesta mesma linha, a respeito do discurso colonialista, Bhabha afirma:

O objetivo do discurso colonial é apresentar o colonizado como uma população de tipos degenerados com base na origem racial de modo a justificar a conquista e estabelecer sistemas de administração e instrução (1998, p. 111).

Assim os padrões de solução da polaridade, descritos por Bystrina, constituem-se, sobretudo, como estratégias de controle fornecidas pelo sistema da cultura. São formas de superação simbólica do negativo, que se efetivam e justificam ações políticas de neutralização ou aniquilação da alteridade.

A própria dinâmica do processo de demonização midiática não foi suficientemente esclarecida. Se os mecanismos descritos por Bystrina acerca da codificação dos textos da cultura, como pensar tais mecanismos na lógica da produção da informação para o mercado, levando também em conta os aditamentos da sociedade do espetáculo para o consumo de imagens? O espetáculo no jornalismo, neste sentido, levanta questões novas e instigantes às quais as reflexões em torno do dualismo não se ausentarão.

Referências

- BARTHES, Roland. *Mitologias*. Rio de Janeiro: Difel, 2003.
- BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.
- BYSTRINA, Ivan. *Tópicos de semiótica da cultura*. São Paulo: CISC, 1995.
- CASTORIADIS, Cornelius. *World in fragments*. Stanford: Stanford University Press, 1997.
- CIRLOT, Juan Eduardo. *Dicionário de símbolos*. São Paulo: Ed Moraes, 1984.
- CLARK, Stuart. *Pensando com demônios*. São Paulo: Edusp,
- DOMÈNECH, Josep Maria Catalá. *A forma do real*. São Paulo: Summus, 2011.
- DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- GRUZINSKI, Serge. *Images at war*. Durham and London: Duke University Press, 2001.
- LATOUR, Bruno; WEIBEL, Peter. *Iconoclash*. Cambridge: MIT Press, 2002.
- MACHADO, Irene. *Escola de semiótica: a experiência de Tártu-Moscou para o estudo da cultura*. Cotia: Ateliê Editorial, 2003.
- MITCHELL, W.J.T. *Iconology: image, text, ideology*. Chicago: The University of Chicago Press, 1986.

MORIN, Edgar. *O paradigma perdido*. Lisboa: Europa-América, s/d.

SAID, Edward. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

ZWEIG, Connie; ABRAMS, Jeremiah (orgs). *Ao encontro da sombra*. São Paulo: Cultrix, 1994.

Artigo recebido em outubro de 2013 e aprovado em junho de 2014.



A Emergência da cena *cosplay* nas culturas juvenis¹

////////// *Monica Rebecca Ferrari Nunes²*

1. Trabalho apresentado ao GT Comunicação e Cultura do XXII Encontro Anual da Compós, na Universidade Federal da Bahia, Salvador, de 04 a 07 de junho de 2013. Este artigo integra a Pesquisa Comunicação, Consumo e Memória: Cosplay e Culturas Juvenis, com apoio do CNPq (Chamada MCTI/CNPq/MEC/CAPES N. 18/2012 – Ciências Humanas, Sociais e Sociais Aplicadas) em desenvolvimento junto ao PPGCOM-ESPM.

2. Doutora em Comunicação e Semiótica (PUCSP). Docente e Pesquisadora do PPGCOM-ESPM. Pesquisadora do CNPq. Coordenadora da Linha de Pesquisa em Comunicação, consumo e memória, vinculada ao Grupo de Pesquisa em Comunicação, consumo e entretenimento (CNPq/PPGCOMESPM). E-mail: monicarfnunes@espm.br.



Resumo Com base na teoria semiótica da cultura de Tártu-Moscou e em estudos sobre consumo, este *paper* analisa a cena *cosplay* e os aspectos da semiosfera na emergência desta cena, considerando-a como prática cultural, de significação e sociabilidade em que jovens se vestem e atuam como personagens de narrativas midiáticas. O artigo traz os resultados parciais da pesquisa de campo, em eventos de cultura pop, entre 2012 e 2013, investigando as relações *cosplay-cosplayer*.

Palavras-chave Cena *Cosplay*, semiosfera, consumo, cultura juvenil.

Abstract Based on the Semiotics theory of Culture, by Tartu-Moscow School, and on consumption theories, this paper analyses the cosplay scene configuration and the aspects of the semiosphere in the emergence of this scenario, considered as a cultural practice, a practice of significance and sociability, where youth people dress and act as characters of media narratives. This paper shows partial results of a field research carried out in 2012 and 2013 in events of pop culture. It focuses the relationship between cosplayer-cosplay.

Keywords Cosplay scene, semiosphere, consumption, youth culture.

3. A pesquisa de campo do *Anime Dreams* 2013 ocorreu durante os três dias do evento, 25, 26 e 27 de janeiro de 2013, entre às 11h30 e 18h00. Foram coletados 27 depoimentos em vídeo e dois impressos, totalizando 29 entrevistas; também foram produzidas 40 imagens fotográficas. Neste paper, os depoimentos são articulados aos resultados da primeira parte da pesquisa, transcorrida em 2012, sem fomento do CNPq. Naquela etapa foram cartografados três eventos: *Anime Dreams* 2012 (janeiro, Universidade Cruzeiro do Sul, São Paulo, SP) resultando em 19 entrevistas; *Anime Party* 2012 (março, Faculdade Cantareira, São Paulo, SP) resultando em 18 entrevistas e *Anime Friends* 2012 (julho, Faculdade Cantareira, São Paulo, SP) resultando em 26 entrevistas. Vale dizer que a pesquisa é qualitativa e se caracteriza por entrevistas em profundidade.

4. Informações disponíveis em <http://www.animedreams.com.br/c_ycc.shtml>. Acesso em 11 fev. 2013. A dinâmica destes concursos não será analisada neste trabalho.

Introdução

Janeiro abafado e chuvoso. Ladeiras íngremes circundam os muros do Colégio Marista Glória, sede do festival *Anime Dreams* 2013, um dos eventos cartografados por esta pesquisa. O encontro é realizado pela Yamato Comunicações e Eventos, instalada na metrópole paulista. O cansaço já toma conta dos *cosplayers* e de mim mesma, contaminada pelos relatos, pela densa paisagem visual e sonora: cabelos azuis, espetados, personagens de tantos mundos, vozes e músicas em alto volume. Em uma coxia improvisada, termino as entrevistas³ e tomo o depoimento de alguns dos finalistas do concurso YCC, Yamato *Cosplay Cup*, realizado durante a convenção.

Criado em 2007 pela empresa Yamato, estes concursos reúnem participantes de várias regiões do país avaliados em três categorias: cos-desfile, importando a fidelidade do traje; play-tradicional, em que a roupa da personagem e a encenação de um trecho da narrativa original são apreciadas, e play-livre, modalidade que prevê a criação de uma cena em que a personagem desenvolva uma situação inusitada.⁴ Mochilas espalhadas, refrigerantes sobre uma pequena mesa, jovens recostados, alguns sentados no chão, outros sem maquiagem, peruca e máscara. Esperam o resultado da dupla vencedora enquanto desmontam seus cenários e suas criações, os *cosplays*, boa parte deles confeccionados pelos próprios jovens.

Não há ainda uma historiografia consolidada sobre o *cosplay*. Existem dados esparsos, dispersos em sites não acadêmicos que apontam as convenções de filmes de ficção científica surgidas nos EUA, em final da década de 1930, como sua origem, pois, naqueles festivais, fãs se vestiam como personagens fílmicos. Esta atividade

teria se tornado comum e gerado concursos de fantasias denominados *masquerades*, em que os fantasiados poderiam representar um extrato do filme.

No Japão, durante a década de 1980, o jornalista Nobuyuki Takahashi publicou inúmeras matérias sobre o assunto, denominando por *cosplay*, contração de *costume play*,⁵ o ato de se vestir como personagens. Logo, a prática tornou-se bastante expressiva entre os jovens de Tóquio, entretanto, não mais trajando os costumes das personagens de filmes de ficção, mas aquelas dos mangás, animês e *tokusatus*, filmes de ação que congregam monstros e heróis (LUYTEN, 2005).

No Brasil, o uso do *cosplay* afirma-se ao final dos anos 1990 (AMARAL e DUARTE, 2008; COELHO JR. e SILVA, 2007), juntamente com o surgimento, na cultura jovem urbana, dos festivais de animês, um dos espaços de conagração de *cosplayers*. Hoje estes eventos de entretenimento estão enraizados nos centros do país, de norte a sul – a exemplo do Amapá Anime, Macapá; *Otaku no Matsuri*, Belém do Pará; Sana Fest, em Fortaleza; Nippop, em Vitória; Circuito Gaúcho de *Cosplay*, entre outros⁶.

As convenções oferecem inúmeras atrações como os concursos de *cosplay*, apresentações de bandas de animês, concursos de animekês (karaokê de trilhas sonoras de animês) salas temáticas voltadas a produtos culturais consumidos pelo público jovem, constituindo-se em verdadeiras salas da memória ao atualizarem as personagens e narrativas midiáticas: salas de ficções televisivas e cinematográficas, *tokusatus*, *cards*, videogames, objetos e atividades medievais; exposições de mangás, fanzines, quadrinhos, e contam com espaços onde estandes de empresas comercializam toda sorte de mercadorias referentes à cultura pop.

Os *cosplayers* também frequentam certas praças da cidade de São Paulo, como as do bairro da Liberdade, com forte tradição oriental; reuniões caseiras em que realizam ensaios fotográficos, conforme o relato de Reinaldo,⁷ 25 anos, que vê no *cosplay* uma forma de passar o tempo e de se divertir; festas universitárias, segundo o depoimento de Beatriz⁸, de 19 anos, estudante de jornalismo da Faculdade de Comunicação e Artes de Salto, interior do estado de São Paulo. Vestida como Gata Negra, explica o projeto que desenvolveu, com amigas, para que as festas da faculdade incorporassem os *cosplays*, já

5. Disponível <<http://www.cosplaybr.com.br/site/index.php/O-Que-e-Cosplay.html>>. Acesso em 18 nov. 2012.

6. Disponível em <<http://www.cosplayers.net/pt/eventos/details/322-bakudan.html>>. Acesso em 21 jan. 2013.

7. Pesquisa de campo realizada durante o *Anime Dreams* 2012 nos dias 13, 14 e 15 de janeiro de 2013. A entrevista de Reinaldo foi coletada em 14 de janeiro de 2012, na Universidade Cruzeiro do Sul, São Paulo, SP.

8. Beatriz foi entrevistada durante o *Anime Dreams* 2013 em 27 de janeiro no Colégio Marista Glória, São Paulo, SP.

que na região não existem eventos organizados como os de São Paulo ou de Sorocaba, cidade mais perto de onde mora. De igual maneira, encontram-se *cosplayers* nas filas de vultosas estreias cinematográficas tais quais as séries *Harry Potter* e *Crepúsculo/Amanhecer* ou, ainda, em shows de *rock* e música *pop*.

Para compreender a inserção deste fenômeno nos espaços urbanos, o conceito de cena (STRAW, 2004) parece oportuno ao esclarecer como as práticas articulam um sentido ao espaço, por sua vez, transformado “em lugares de cena através da espetacularização de narrativas e de ações” (HERSHMANN, 2012, p.9). Assim fazem os *cosplayers*, não importando o espaço geográfico em si mesmo. Segundo Straw, a cena refere-se à esfera circunscrita de sociabilidade, criatividade e conexão que toma forma em torno de certos tipos de objetos culturais no transcurso da vida social destes objetos (STRAW apud JANOTTI, 2012). Pode-se considerar a cena referindo-se a um sentido amplo de teatralidade pública (BLUM, 2003), e a trajetórias de circulação, ampliando a complexidade da cultura urbana.

Com base neste conceito e nos resultados da pesquisa de campo em andamento, denomino a prática *cosplay* também como cena. Considerando-a como trajetória de circulação de textos culturais, na acepção dos semioticistas de Tártu-Moscou, observada mais adiante, especialmente, narrativas, personagens, atores sociais e circulações de sentidos. A cena *cosplay* revela modos de exercitar a teatralidade pública adensada pelas emoções proporcionadas pelas narrativas midiáticas em sua interface comunicação e consumo. Determinantes para a construção de vínculos entre público e mídia. Fundamentais para o entendimento dos nexos entre *cosplayer-cosplay*, e entre os membros da própria comunidade *cosplay* imersa na cultura jovem.

Assim como no Brasil a quantidade de eventos e de possibilidades para esta prática cultural aumentou, as fontes de montagem para os *cosplays* também cresceram: os signos da cultura *pop* japonesa, personagens de mangás, animês, *tokusatus*, games, convivem com outras narrativas e nacionalidades. Celebridades musicais, como Lady Gaga e Psy⁹ - cantor sul-coreano, performer da música *Gangnam Style*; fenômenos editoriais, tal qual *Harry Potter*; personagens de séries televisivas, como a britânica *Doctor Who*, a estadunidense *The Walking Dead*, ou mesmo aquelas do cenário empresarial, a

9. Lincon, 19 anos com *cosplay* de Psy. Entrevistado no *Anime Dreams* 2013 em 26 de janeiro no Colégio Marista Glória, São Paulo, SP.

10. Fabricio fez *cosplay* de Ronald McDonald no *Anime Friends 2012* e foi entrevistado em 05 de julho de 2012 na Faculdade Cantareira, São Paulo, SP.

exemplo de Ronald McDonald¹⁰, somam-se às criações da Disney ou da Marvel. Uma rede complexa de personagens vindos da cultura das mídias e da cibercultura, de variados gêneros e de cortes temporais distintos – e não somente as contemporâneas – inspiram os *cosplayers*, mesmo aquelas nem tão amáveis como Fred Krueger ou seres assustadores como o Tiranossauro Rex, de *Jurassic Park*.

O problema central da pesquisa é justamente investigar como os fãs habitam e consomem as memórias dos textos culturais que tenham gerado o desejo pelo *cosplay*. Na fase atual, analiso as características dos laços estabelecidos entre *cosplayer-cosplay*. Este trabalho procura, ainda que parcialmente, responder a estas inquietações contando com os referenciais teóricos sobre cultura juvenil e consumo e os da semiótica da cultura de Tártu-Moscou articulados à análise do material empírico especificados nas seções abaixo.

Culturas juvenis e cena *cosplay*

Ainda que brevemente, recupero o processo histórico que tornou possível a visibilidade dos jovens na última metade do século XX, e que fundamenta a emergência da cena *cosplay* inserida nas culturas juvenis urbanas. Rossana Reguillo (2012, p.19-38) contextualiza a juventude, tal qual conhecemos hoje, como uma invenção do pós-guerra, referindo-se à ordem internacional que trouxe, aos vencedores, substanciais vantagens econômicas e novos padrões de vida. Naquele período, uma poderosa indústria cultural oferecia, pela primeira vez, bens exclusivos para o consumo dos jovens que se tornaram sujeitos de direito, separados dos adultos no plano jurídico, e sujeitos de consumo (REGUILLO, 2012).

Estes jovens protagonizaram a revolução cultural vivida, especialmente no Ocidente, a partir dos anos 60, conforme expressa Eric Hobsbawm (2009, p.322): “a cultura jovem tornou-se a matriz da revolução cultural no sentido mais amplo de uma revolução nos modos e costumes, nos meios de gozar o lazer e nas artes comerciais [...]”. O historiador reconhece três novidades criadas pela cultura juvenil entremeada às sociedades urbanizadas: ser jovem não é mais entendido como um estágio preparatório para a vida adulta, mas sim, o ápice do desenvolvimento; torna-

se dominante nas economias de mercado bem-sucedidas e se internacionaliza.

Porém, a existência de uma cultura jovem global, difundida por meio da indústria fonográfica, da moda, da indústria do entretenimento, enfim, não contraria o fato de compreendermos os jovens como categoria fundamentalmente heterogênea. As culturas juvenis têm um caráter descontínuo e dinâmico e há muitos modos de ser jovem e de estar junto, parafraseando Martín-Barbero (apud REGUILLO, 2012, p.33).

Para a antropóloga mexicana, os contornos imprecisos do sujeito e suas práticas culturais e comunicativas transformam-se em lugares metodológicos a partir dos quais se interroga a realidade. De tal forma, conduzir metodologicamente a análise sobre como os jovens *cosplayers* se relacionam com seus *cosplays*, evidenciando os processos envolvidos no ato de selecionar uma personagem para representá-la a partir do entendimento do fazer *cosplay* como prática cultural, não privilegiando uma identidade grupal, permite inquirir este coletivo e averiguar, entre outros elementos desta cena, os trânsitos interculturais e midiáticos exibidos para a montagem dos indumentos.

Personagens e narrativas midiáticas tornam-se referentes por meio dos quais se podem rastrear os usos de materialidades e os modos de consumir que instauram sentidos para estes jovens. O entendimento do modo de estar junto através das práticas permite compreender os variados papéis que estes sujeitos assumem, modos de produção de subjetividade assim como as formas de interações socioculturais que realizam.

Por conseguinte, a pesquisa se liberta do imperativo territorial que condicionou muitos trabalhos sobre juventude, vinculando as vivências das ruas como geradoras de atores juvenis dissidentes ou alternativos, e, por outro lado, as experimentações de espaços institucionais propulsoras de atores incorporados ao *status quo* (REGUILLO, 2012). Em outro artigo (NUNES, 2012a), pude perceber que o fato dos encontros de *cosplayers* pesquisados acontecerem sob a organização de uma grande empresa como a Yamato não atomiza o espírito lúdico de seus partícipes, ainda que este espaço seja controlado: revistas à entrada, ausência de bebidas alcoólicas e normas rígidas de segurança. Muitos jovens enxergam

nesta prática modos de resistência, ainda que uma resistência “plural, diversa, polimorfa”, vinculada a experiências de relativização de identidades e de recusas das formas ‘normais’ ou convencionais de comunicação e relacionamentos sociais cotidianos” (FREIRE FILHO, 2007, p.52).

Diante disso, compreender as práticas e seus sujeitos torna possível enfraquecer igualmente o imperativo das identidades essencialistas. Fazer *cosplay*, ser um *cosplayer* não impede que estes jovens exercitem outros investimentos identitários. Iuri Laudrup, *cosplayer* há nove anos, e Rafaella¹¹, há seis participando de eventos, ganharam a seletiva Amapá Anime, em Macapá, com o *cosplay* de Tiranossauro Rex, que eles mesmos construíram com papel machê; vieram a São Paulo para a final da competição do YCC. Iuri escreve contos e vai se mudar do estado onde vive para conseguir mais chances para ser um escritor: “em Macapá não tem nem editora e as gráficas só imprimem material de políticos”, comenta em meio à entrevista. Rafaella está se formando em Biologia, “nada a ver com esse mundo de arte, de *cosplay*”, afirma a jovem, embora ambos integrem um Grupo Independente de *Cosplay*, grupo de teatro que reúne vinte amigos em Macapá. Realizam peças teatrais interpretando animês ou qualquer outra narrativa fílmica.

Diferentemente de Iuri que quer ser escritor, mas aprecia se fantasiar desde criança, ou mesmo de Rafaella, formanda em Biologia, contudo atriz de um grupo de teatro amador – o que imprime maior proximidade ao universo *cosplay* – Jacqueline¹², 20 anos, *cosplayer* desde 2010 e também concorrente do YCC, ilustra um relato singular: este ano passou no vestibular para Engenharia na Universidade Federal do ABC, “o que sempre quis: fazer Engenharia em uma universidade pública”; a garota escolhe o *cosplay* por meio de critérios variados, inclusive o de não gostar da personagem – contrariando a grande maioria dos depoimentos colhidos até então que, com regularidade, apresenta como primeiro motivo para a escolha do traje o afeto pela personagem. A que foi selecionada por Jacqueline, Midna, do jogo *A lenda de Zelda Twilight Princess* – “tem uma fala eletrônica e não tem expressão”. A seleção deu-se graças ao desafio da própria indumentária. Caso diverso de Iuri, “que, desde criança, sempre quis ver um dinossauro, mostrar um dinossauro pros outros” – diz ao contar os motivos de sua escolha. Este tipo de relato é comum entre os jovens pesquisados que reconhecem no

11. Iuri e Rafaella. Entrevistados em 27 de janeiro de 2013 durante o *Anime Dreams* 2013, no Colégio Marista Glória, São Paulo, SP.

12. Jacqueline. Entrevistada em 26 de janeiro de 2013 no *Anime Dreams* 2013, no Colégio Marista Glória. São Paulo, SP.

fazer *cosplay* um modo de compartilhar com outras pessoas suas personagens preferidas.

13. Osmar. Entrevistado no *Anime Dreams* 2013 em 25 de janeiro de 2013. Colégio Marista Glória. São Paulo, SP.

Osmar¹³, 27 anos, também revela modos diversos de ser *cosplayer*. Traz informações não verificadas em outros depoimentos: começou a fazer *cosplay* de super Mario Bros na São Silvestre, maratona que ocorre na cidade de São Paulo na passagem de ano-novo. “[...] Pensei: um dia vou num evento de Mario [...] isso desde 2007, e, até hoje, eu só faço *cosplay* dele, só que eu faço várias versões”. Explica que em cada game o personagem exibe variações em suas roupas e acessórios e, por isso, procura as versões “mais obscuras possíveis”, porque o objetivo deste jovem é se diferenciar dos demais que selecionam o pequeno herói italiano com bastante frequência.

14. Alan. Entrevistado no *Anime Dreams* 2012 no dia 15 de janeiro. Faculdades Cantareira. São Paulo, SP.

Não é possível reconhecer um jeito único de ser *cosplayer* ou de fazer *cosplay*. Alan¹⁴ não tem ascendência oriental, mas foi educado em meio a estas tradições, entretanto, não aprecia “tanto assim” *J-pop/J-rock* ou *K-pop/K-rock*, estilos musicais japoneses ou coreanos bastante consumidos nestes eventos e entre estes jovens – mas gosta e escuta metal finlandês. Beatriz, a estudante de jornalismo, já mencionada, prefere se vestir como personagens de HQs estadunidenses e não de animês. Os exemplos proliferam. Desnecessário arrolar todos eles.

O hibridismo na composição de preferências, pertencimentos e identificações verificados pela pesquisa de campo demonstra o diálogo desta cena com estudos contemporâneos sobre culturas juvenis que atestam a heterogeneidade e os modos diversos de estar junto – considerando a mesma cena. Verifica-se aqui as “dilatações juvenis”, nas palavras de Canevacci (2005, p.29), designadas para reconhecer que, em nossos tempos, “cada indivíduo pode perceber sua condição de jovem como não-terminada e inclusive como não-terminável”. Ainda que o público, especialmente dos eventos, gire em torno de 13 a 30 anos, é bastante comum encontrarmos jovens adultos, pais e filhos vestidos como seus personagens de afeto ou senão, portando algum acessório da personagem, e, conforme o depoimento de Elder,¹⁵ coordenador de atrações da Yamato, até mesmo pessoas de 60 e 70 anos competem nos concursos culturais.

15. Entrevista realizada em 26 de janeiro durante o evento *Anime Dreams* 2013, no Colégio Marista Glória, São Paulo, SP.

A cena *cosplay* não diz respeito apenas aos concursos, à *flânerie* dos participantes, às salas temáticas e aos produtos vendidos como forma de materialização e consumo da memória midiática coletiva, ainda que efemeramente. A cena congrega outras teatralidades.

16. Kakao foi entrevista em 15 de janeiro durante o *Anime Dreams* 2012, na Universidade Cruzeiro do Sul, São Paulo, SP.

17. “O *kawaii* contemporâneo surge na década de 1970 (...) É agora, essencialmente, uma estética que encontra a beleza em coisas frágeis, imaturas, inocentes e puras combinadas com a necessidade de proteção dos adultos. O *kawaii* é traduzido em inglês como *cute*, *lovely* ou *pretty*” (OKANO, 2012).

Disponível em <<http://www.jornalmemai.com.br/tag/michiko-okano>>. Acesso em 18 de nov.2012.

18. Entrevista realizada em 15 de janeiro de 2012. A discussão sobre as cenas envolvendo música e moda não será desenvolvida aqui.

Música (NUNES, 2012b) e moda urbana japonesa, por sua vez, representadas pelas lolitas e *fairies*, formam novas cenas em diálogo contínuo nestes espaços produtores de sentidos. O estilo *fairy kei* foi explicado por Kakao que trajava este look no evento *Anime Dreams* 2012: “uma coisa *Ursinhos Carinhosos*, *Meu Querido Pônei*, mais contos de fadas, mas que pega uma vibe anos 80” (Kakao¹⁶). Já o estilo lolita tem bases da estética *kawaii*¹⁷ identificada por meio dos tons de rosa, tecidos florais e rendas, somados aos traços vitorianos e rococós dos vestidos conferindo às jovens “o jeito de menina”, conforme o relato de Akemi, entrevistada no evento *Anime Dreams* 2012¹⁸.

Aspectos da Semiosfera na Cena Cosplay

Ao evidenciar a descrição da cena *cosplay*, seus sujeitos e os modos de seleção operados, sublinho a própria complexidade e a emergência de uma prática comunicativa e de sociabilidade que traz marcas sógnicas de configurações mais genéricas das culturas juvenis atuais. Sem pretender resenhar os principais conceitos da obra de Lúri Lotman – tarefa já realizada por estudiosos e comentaristas de sua obra (SCHNAIDERMAN, 1979; PIRES-FERREIRA, 1989; MACHADO, 2003, 2007, entre outros) – julgo importante trazer à luz algumas postulações teóricas para a apreciação da cena *cosplay*, objetivando cartografar os modos de vinculação desenvolvidos pelos jovens para habitarem as memórias de narrativas e personagens resurgidos nos indumentos.

Compreende-se esta cena como prática que se vale de inúmeros sistemas sógnicos. Como profere o pensador de Tártu, não existem sistemas trabalhando sozinhos, “funcionam submersos em um *continuum* semiótico, completamente ocupado por formações semióticas de diversos tipos e que se comunicam em diversos níveis de organização” (LOTMAN, 1996, p. 22).

Sabe-se que este *continuum* foi denominado semiosfera: espaço abstrato, mas não metafórico, onde vivem os signos na cultura; espaço semiótico em que se produzem os processos comunicativos e novas informações e fora do qual não há semiose, ação do signo. No entender de Machado (2007, p.16), “semiosfera é o conceito que se constitui para nomear e definir a dinâmica dos encontros entre

diferentes culturas e, assim, construir uma teoria crítica da cultura”. Se bem que a historiografia do *cosplay* esteja ainda sendo traçada, sua origem refere-se às ligações entre sistemas culturais e sógnicos distintos: o cinema de ficção científica gerando as *masquerades*, nos EUA, os mangás, *tokusatsus* e animês inspirando o *cosplay*, no Japão, a chegada ao Brasil, congregando variegadas fontes narrativas e outros modos de praticá-lo, como explica o responsável pelo núcleo de atrações da Yamato, ao enfatizar que o *cosplay* livre - categoria observada nos desfiles – nos quais o *cosplayer* inventa uma situação nunca vivida pela personagem, só existe no Brasil:

O Brasil criou um próprio modo para o *cosplay*. Cada país tem regras diferentes, na Rússia, por exemplo, a apresentação [do *cosplayer* em uma cena da narrativa de onde foi extraída a personagem] é uma coisa que eles não têm costume de fazer, o desfile é uma coisa grande, as pessoas não pegam em um microfone para falar; aqui no Brasil, as pessoas gostam de encenar [...] lá fora não existe a categoria livre que nós temos aqui [...] (Elder, coordenador de atrações da Yamato)¹⁹.

19. Entrevistado em 27 de janeiro no *Anime Dreams* 2013 no Colégio Marista Glória, São Paulo, SP.

Lotman (1996, 1998) define a cultura, isto é, a semiosfera, como semioticamente não-homogênea, composta pela diversidade de sistemas sógnicos que modelizam os textos: texto cultural com funções de comunicação, de geração de sentido e de memória, porque o texto condensa informações, não só recebe informações de fora dele, mas também as ocasiona, e, assim, adquire memória. Na heterogeneidade da semiosfera, o intercâmbio entre os diferentes textos pode ser concebido como dialógico. E é neste trânsito que ocorrem as confluências imprevisíveis, criando novas organizações de linguagem, novos textos de cultura, a exemplo do *cosplay* – que igualmente condensa, em sua materialidade: trajes e acessórios, a memória de textos passados; suas personagens como vestígios metonímicos das narrativas de mangás, *tokusatsus*, animês, games e filmes; HQs estadunidenses ou possíveis textos culturais midiáticos ainda não modelizados.

Tal como o diálogo, a assimetria é um mecanismo da cultura que diz respeito a esta circulação de textos, ao traslado de um sistema de codificação a outro. Lotman (1996) inculca:

Análogo em seus fundamentos é o processo do trato entre culturas nos casos em que uma cultura recém-surgida tropeça com uma velha cultura. A reserva de textos, códigos e distintos signos que se precipita da velha cultura à cultura nova, mais jovem [...] depositam-se na memória cultural da coletividade como um valor autossuficiente (LOTMAN, 1996, p. 57).

Pensar a cena *cosplay* com base nestes fundamentos significa conhecer os deslocamentos midiáticos que garantem a transmissão dos textos, códigos e signos de uma velha cultura, nas palavras de Lotman, para uma cultura mais jovem, aqui representada pela a cena *cosplay*. Das culturas mais arcaicas, de tradição oral, brotam as fontes de textos mitológicos fundidos com documentos históricos e com a ficção narrativa achados em muitos mangás (BARBOSA, 2005). A oralidade, as narrativas míticas e os traços pictóricos dos quadrinhos japoneses continuam sobrevivendo nos animês, por sua vez, adaptados dos mangás para a linguagem audiovisual – televisão, cinema, vídeo ou internet, atentando ao fato de que muitos animês também são adaptados para mangás (LUYTEN, 2005). Reconhece-se aqui um processo memético de transmissão midiática como já demonstrei no tocante à memória na mídia (NUNES, 2001), aproximando-se ao que Iúri Lotman expressa sobre a função mnésica dos textos da cultura:

A capacidade que têm distintos textos que chegam até nós da profundidade do passado cultural, de reconstruir camadas inteiras da cultura, de restaurar a recordação, é demonstrada por toda a história da humanidade. Não só metaforicamente poderíamos comparar os textos com as sementes das plantas, capazes de conservar e reproduzir a recordação de estruturas precedentes. (LOTMAN, 1996, p.89).

Interessante notar que a capacidade que os textos comportam para chegarem até nós vindos do passado deve-se a outro atributo: a longevidade de textos e de códigos, que corresponde à continuidade da própria memória. Os textos longevos são aqueles válidos segundo critérios de cada cultura. Por sua vez, a longevidade dos códigos deve-se “à sua capacidade de mudar conservando ao mesmo tempo

a memória de seus estados precedentes” (LOTMAN e USPENSKII, 1981, p. 43). Vale esclarecer que estes conceitos não respondem apenas à transmissão cultural entre textos orais e míticos, mangás e animês, mas, como fundamentos de uma teoria geral que afirma a cultura como memória (LOTMAN e USPENSKII, 1981), aplica-se ao entendimento de como *cosplayers* habitam a memória, sobretudo midiática, acionada pelos coletivos juvenis envolvidos na cena *cosplay*.

Como texto complexo, plurivocálico, tecido por sistemas de códigos diferentes, condensador de memória e criador de novos textos, o *cosplay* assegura o poliglotismo desta semiosfera por intermédio de um tríptico processo de mediação. Considerando a Teoria da Mídia, sistematizada por Harry Pross, “que propõe os estudos da comunicação a partir de uma tripla tipologia dos processos de mediação: meios primários, os meios secundários e os meios terciários” (BAITELLO JÚNIOR, 2010, p.61), verifica-se que a realização do *cosplay* torna o corpo-mídia primária e multiplataforma do *cosplayer* o lugar para o qual se convertem as mídias secundárias, os textos impressos e, terciárias, os audiovisuais, ressignificando narrativas e personagens.

20. Diego. Entrevistado no *Anime Dreams* 2013, no dia 27 de janeiro, no Colégio Marista Glória, São Paulo, SP.

Diego²⁰ tem 22 anos, assiste aos animês na televisão desde criança, participava dos eventos apenas para se divertir. Conta que após conhecer Jacqueline – já citada aqui – decidiu competir com o *cosplay* de Link, guerreiro medieval, personagem do game *A Lenda de Zelda Twilight Princess*. Pergunto-lhe sobre o modo de fazer sua roupa. Mostra os detalhes para a câmera enquanto narra que fez o *cosplay* junto com a mãe, “tíramos o molde e fomos melhorando, fazendo mais detalhes [...]”. Explica que tem três bons trajes, usa cada um deles dependendo do evento e do clima: “uma roupa do cavaleiro de Pégasus, que é cheio de espinho e armadura...no calor, com ela, é arriscado você passar mal [...]”. Pensa também no tipo de evento em que utiliza o traje, “pois a roupa é frágil e pode quebrar”. Diego e a mãe basearam-se em imagens extraídas da internet, “do personagem de frente, de lado”. Para as competições, os *cosplays* devem ser fiéis, mas este jovem busca um sinal de diferenciação. Ele afirma: “eu costumo fazer [o *cosplay*] o mais próximo possível, mas com algum diferencial próprio” e me mostra a manga da roupa do cavaleiro Link com a borda “um pouquinho diferente” por causa da malha especial para manga e das franjas de tule. “São saídas estratégicas que eu utilizei e conforme você vai aprendendo com outros *cosplayers* você modifica sua própria roupa”, conclui.

A elaboração do *cosplay* mostra a ressignificação da personagem envolvida na escolha. A memória de outros *cosplayers*, criadores de outros *cosplays*, modifica mais uma vez a personagem-fonte mesmo tendo servido de modelo para a costura. O depoimento de Diego corrobora muitos outros. Arrolo mais dois, a título de fechamento desta seção. Verônica²¹ está com as amigas, vem da cidade de Tatuí, interior do estado de São Paulo. Vestida como Loki, o vilão da Marvel, comenta sobre os vários critérios para sua escolha: a personagem deve promover alguma identificação; a própria história; a disponibilidade dos materiais; o seu porte físico e a da personagem em questão. Apaixonada por HQs, usa a versão adolescente de Loki montada a partir de antigas versões impressas. No corpo da *cosplayer*, todos os Lokis convivem, revificados, em suas diversas idades.

21. Diego. Entrevistado no *Anime Dreams* 2013, no dia 27 de janeiro, no Colégio Marista Glória, São Paulo, SP.

Quando olhei para Clara²², imaginei uma personagem saída de *Hogwarts*, o castelo de Harry Potter, mas descobro Doctor Who no corpo de uma moça de 19 anos vestida com o casaco que pertenceu à sua bisavó. A jovem nunca usa peruca, mas adora “zoar” os próprios cabelos imprimindo também sua marca nos personagens que deseja fazer. Cabelos de todas as cores e cortes, túnicas, capacetes, escudos, pelúcias e uma série interminável de materiais revelam as codificações das culturas envolvidas nesta cena e seus sistemas sógnicos cartografando modos de consumir a memória de textos narrativos midiáticos.

22. Diego. Entrevistado no *Anime Dreams* 2013, no dia 27 de janeiro, no Colégio Marista Glória, São Paulo, SP.

Penso que o consumo afetivo, material e midiático, descortinado na cena *cosplay*, funciona como código cultural, no sentido de Tártu-Moscou, inaugurando novas sensibilidades e entendimentos, valendo-se do fato do consumo ser também um fenômeno sensorial e cognitivo conforme defende Rose Rocha (2008). Os *cosplayers*, imprimindo suas marcas, provocam rupturas e ressignificações de narrativas e personagens hegemônicas uma vez recriadas graças ao EVA, à madeira, a materiais nobres ou não.

Entretanto, sabe-se que o jogo do consumo também hierarquiza, exclui, classifica (SLATER, 2002): os termos *cospobre* e *cosplay* surgem como oposições binárias que definem intencionalidades – apenas brincar, conforme os relatos dos que não participam dos desfiles e não demonstram tanta preocupação com a fidelidade absoluta ao personagem, estando mais próximos à denominação de *cospobre* – conforme relatou Osmar, ou competir nos desfiles,

com o *cosplay* detalhado, concorrendo a premiações significativas, como viagens ao Japão. De igual maneira, estas oposições indicam hierarquias e relações econômicas assimétricas evidenciando quanto é possível gastar para fazer um *cosplay* e os recursos disponíveis para realizá-lo. O consumo de materialidades também está relacionado ao modo como os *cosplayers* habitam as memórias de narrativas e personagens geradoras dos *cosplays*.

Considerações finais

Esta pesquisa ainda está longe do final, entretanto, é possível apontar, como considerações provisórias, as transformações operadas nos códigos dos textos culturais midiáticos e, de igual modo, os engendramentos das relações *cosplayers-cosplays* e as formas de habitar memórias de narrativas e de personagens verificadas pelo ato de selecionar as personagens para o *cosplay*. O corpo parece ser o objeto privilegiado para estes questionamentos. O corpo e seus tempos.

Na cena *cosplay*, as temporalidades se invertem: a velocidade como código das narrativas midiáticas audiovisuais voltadas para este público se descompassa no tempo largo da andança sem pressa. Loki, Gata Negra, Link, Super Mario, sobem e descem lances de escada placidamente, à conversa com amigos; refestelam-se nos bancos de cimento. As personagens materializadas criam novas narrativas. As antigas impressas e audiovisuais agora encontram no corpo-mídia primária-multiplataforma do *cosplayer* seu código. Pelo corpo do *cosplayer*, avistam-se rastros do que foram nas telas, nas páginas. Pelo corpo, o texto narrativo midiático cresce por si mesmo, transformado pela invenção dos materiais e de outro tempo que o condiciona. Feito de novas materialidades, propulsor de novos sentidos, torna-se, então, texto-memória expandindo-se no espaço semiótico desta cena juvenil.

Referências Bibliográficas

AMARAL, Adriana; DUARTE, R. “A Subcultura cosplay no Orkut: comunicação e sociabilidade online e off-line”. In: BORELLI, Sílvia; FREIRE FILHO, João. *Culturas juvenis no século XXI*. São Paulo: Educ, 2008.

BAITELLO JUNIOR, Norval. *A serpente, a maçã e o holograma: esboços para uma Teoria da Mídia*. São Paulo: Paulus, 2010.

BARBOSA, Alexandre. “Quadrinhos japoneses: uma perspectiva histórica e ficcional”. In: LUYTEN, Sônia (org.). *Cultura Pop Japonesa*. São Paulo: Hedra, 2005.

BLUM, Alan. *The imaginative structure of the city*. Montreal: McGill-Queen’s University Press, 2003.

CANEVACCI, Massimo. *Culturas extremas: mutações juvenis nos corpos das metrópoles*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

COELHO Jr, L.; SILVA, Sara Santos (2007). “Cosplayers como fenômeno psicossocial: do reflexo da cultura de massa ao desejo de ser herói”. *Revista Brasileira de Desenvolvimento e Humano*, 17(1): 64-75. Disponível em <<http://www.revistasusp.sibi.usp.br/pdf/rbcdh/v17n1/06.pdf>>. Acesso em 25 set. 2012.

FERREIRA, Jerusa Pires. “Cultura é Memória”. In: *Revista USP*, n.24, mar./mai.1989. São Paulo: USP, CCS, 1989.

FREIRE FILHO, João. *Reinvenções da resistência juvenil: os estudos culturais e as micropolíticas do cotidiano*. Rio de Janeiro: Mauad, 2007.

HERSCHMANN, Michel et al. “Os steampunks e as inquietações de um mundo retrofuturista.” Trabalho apresentado ao GT de Comunicação e Cultura, do XXI ENCONTRO da COMPÓS, realizado na Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, de 12 a 15 de junho de 2012. Disponível em <<http://www.compos.org.br/biblioteca.php>>. Acesso em jan. 2013.

HOBSBAWM, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

JANOTTI, J. “Entrevista – Will Straw e a importância da ideia de cenas musicais nos estudos.” In: *Revista ECompós*. Focando na escuta: som, música e comunicação. Vol. 15, No 2 (2012). Disponível em <<http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/issue/current>>. Acesso em 12 nov. 2012.

LOTMAN, Iuri. “Acerca de la semiosfera.” In: *La semiosfera I*. Madri: Ediciones Cátedra, 1996.

_____. “La memória de la cultura”. In: *La semiosfera II*. Madri: Ediciones Cátedra, 1998. Tradução nossa.

_____ e Bóris USPENSKII. “Sobre o mecanismo semiótico da cultura”. In: *Ensaio de Semiótica Soviética*. Lisboa, Livros Horizontes, 1981.

LUYTEN, Sônia. (Org.) *Cultura pop japonesa – mangá e anime*. São Paulo; Hedra, 2005.

MACHADO, Irene. *Escola de semiótica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

_____. *Semiótica da cultura e semiosfera*. São Paulo: Annablumme/FAPESP, 2007.

NUNES, M. *A memória na mídia: A evolução dos memes de afeto*. São Paulo: Annablumme/FAPESP, 2001.

_____. “A cena cosplay: vinculações e produção de subjetividade.” In: *Revista Famecos*. Porto Alegre, v. 20, n. 2, pp. 430-445, maio/ago. 2013

_____. “Consumo musical nas culturas juvenis: cosplay, mundo pop e memória.” *Revista Contracampo*, n.25, dez 2012. Niterói: Contracampo, 2012b. p-80-96.

OKANO, Michiko. “A Imagem do Japão Contemporâneo.” In: *Memai*. Disponível em <<http://www.jornalmemai.com.br/tag/>>

michiko-okano>. Acesso em 18 nov. 2012.

REGUILLO, Rossana. *Culturas juveniles: formas políticas del desencanto*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2012.

ROCHA, Rose de Melo. “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.

SCHNAIDERMAN, Bóris (org.). *Semiótica russa*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

SLATER, Don. *Cultura do consumo e modernidade*. São Paulo: Nobel, 2002.

STRAW, Will. “Cultural Scenes” *Loisir et société/society and leisure*, vol.27, n.2., 2004. Disponível em <<http://strawresearch.mcgill.ca/straw/loisirarticle.pdf>>.

Artigo recebido em novembro de 2013 e aprovado em março de 2014.



Ecossistemas visuais no youtube

////////// *Ana Paula da Rosa*¹

1. Jornalista, doutora em Ciências da Comunicação pela Unisinos, mestre em Comunicação e Linguagens pela UTP. Atualmente é professora e pesquisadora na Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR). E-mail: anarosa208@yahoo.com.br.



Resumo Esse artigo visa investigar como se dá o processo de circulação das imagens intermediáticas. Parte-se da ideia de que muitas fotos jornalísticas são reapropriadas e reinscritas na midiatização, de modo que a memória iconográfica individual vai sendo substituída ou abastecida a partir da manutenção na web da circulação destas imagens. O corpus é composto de três vídeos sobre a morte de Osama Bin Laden. O que se busca responder é qual o papel desse jornalismo que emerge dentro da midiatização?

Palavras-chave Imagem, jornalismo, midiatização, memória, internet.

Abstract This article intends to investigate how the process of circulation of intermediatic images occurs. It is assumed the idea that many journalistic images are re-appropriated and re-entered in the media coverage itself, so that the individual iconographic memory is being replaced or fed from the maintenance of these images on web circulation. The corpus is composed of three videos about the Osama Bin Laden's death. What we are seeking to answer is what is the role of this journalism which emerges within the media coverage?

Keywords Image, journalism, media coverage, memory, Internet.

Objetos em jogo x jogo de objetos na web

As imagens cada vez mais têm cercado os homens, tanto que Hans Belting chegou a defender a tese de que a sociedade da imagem não é uma sociedade contemporânea ou tampouco fruto de um século de imagens. Ao contrário, antes mesmo da era da arte, teria existido a era da imagem. Deste modo, pensar o momento atual onde as imagens se proliferam em dispositivos diversos, desde blogs a jornais impressos, é uma necessidade latente. Essa necessidade se manifesta de um lado na crescente escalada das imagens técnicas, para adotar o termo cunhado por Vilém Flusser, e de outro no uso replicante das imagens jornalísticas por dispositivos que não são, essencialmente, de instituições midiáticas jornalísticas. Isto é, vivemos um momento onde a midiática já está arraigada na cultura, sendo comum, por exemplo, que um estudante de 15 anos faça um vídeo e poste no *youtube* e nos dispositivos que partilha para contar sobre algo de seu dia ou para manifestar seu posicionamento frente à questão política da liberação da maconha. Tome-se como exemplo a última campanha eleitoral no Brasil quando milhares de jovens produziram conteúdo demonstrando seus posicionamentos políticos. José Serra virou membro do *Restart*, Dilma um boneco de ventríloquo, contudo a criatividade aparente destas incursões midiáticas de atores cada vez mais midiaticizados revela uma face importante para pensar o jornalismo contemporâneo. Assim como também é uma forma de pensar sobre o Brasil contemporâneo, as manifestações de junho de 2013 e as inúmeras reapropriações midiáticas efetuadas demonstram que os atores sociais se abastecem do produzido pelos chamados pelos mídias, mas cada vez mais ocorre também o contrário, em devorações múltiplas.

Ao observar empiricamente os vídeos no *youtube* percebe-se que as imagens manipuladas pelos usuários da web são fotografias e vídeos inscritos em dispositivos jornalísticos em uma primeira instância, que são, em uma segunda, apropriados e recolocados em dispositivos diversos, reabastecendo, ciclicamente, a própria mídia, uma vez que este artigo adota a perspectiva da midiaticização como a unificação e diferenciação dos mercados discursivos a partir de três dimensões que se afetam mutuamente: processos comunicacionais, contextos sociais e dispositivos. Entende-se, portanto, que a midiaticização diz respeito às intersecções entre estes três elementos, sendo essencialmente uma questão de circulação, ora intra, ora entre dispositivos.

Deste modo, o que se pretende com este artigo é, a partir do conceito de midiaticização, investigar como se dá o processo de circulação/circularidade das imagens intermidiáticas tendo como foco os afetamentos mútuos entre instituições não midiáticas e atores individuais que se valem das imagens fotojornalísticas produzidas. Parte-se do pressuposto de que muitas imagens jornalísticas são reapropriadas e reinscritas na própria midiaticização, de modo que a memória iconográfica individual vai sendo substituída ou mantida a partir da manutenção na web da circulação destas imagens, numa espécie de memória protéica ou como afirma Anders (1994) “*spare-pieces*” ou peças sobressalentes. Para compor o corpus de análise foram selecionados dois vídeos do *youtube* que serão decompostos a fim de identificar que tipo de imagens e lógicas os compõe. O que se busca responder é qual o papel desse jornalismo que emerge dentro da própria midiaticização? O artigo está estruturado em três partes: a midiaticização como objeto; a circulação das imagens fotojornalísticas e inferências sobre midiaticização e memória na web.

Midiaticização: circulação como centralidade

A noção de midiaticização vem sendo empregada em diversos estudos na área de comunicação, mas a sua definição continua um tanto difusa. Parte-se da ideia inicial de que a comunicação é uma forma de construir “zonas compartilhadas de sentido”². Isto é, compartilhar os sentidos produzidos através das estratégias empregadas e pelas lutas travadas entre os campos sociais envolvidos no processo de comunicação. No entanto, vive-se hoje um cenário

2. Esta definição aparece no texto de Jairo Ferreira “As instituições e os indivíduos no ambiente das circulações emergentes” de 2011.

de mediação, ou seja, a relação entre os processos sociais e comunicacionais que resultam na produção de sentido e, portanto, na comunicação, é atravessada por lógicas da mídia o que altera o modo de organizar a vida social.

Embora vários autores como Verón (2004), Muniz Sodré (2002), José Luiz Braga (2006), Jairo Ferreira (2007, 2008, 2009, 2011) e o próprio Fausto Neto (2008) discutam o conceito de mediação, é de consenso o fato de que as mídias deixaram de ser meros suportes intermediários das relações entre esferas sociais e passaram a ser uma nova ambiência, uma nova forma de vida. Fausto Neto (2006) destaca que o conceito de mediação emerge da própria comunicação que impõe sobre os demais campos suas próprias regras e lógicas, rompendo com os protocolos “clássicos” preestabelecidos. Deste modo é possível afirmar que a sociedade da mediação é aquela onde a cultura dos meios é a referência da própria sociedade, regendo os processos e as trocas entre instituições e os atores sociais, instaurando “um novo modo de ser no mundo” como defende Pedro Gilberto Gomes (2005).

Neste sentido, Ferreira (2011) afirma que a mediação diz respeito à unificação e diferenciação dos mercados discursivos a partir de três dimensões que se afetam mutuamente: processos comunicacionais, contextos sociais e dispositivos midiáticos. Cabe aqui uma ressalva importante, os dispositivos não são entendidos neste artigo apenas em sua dimensão técnica e tecnológica, mas, como um conjunto de materialidades e, ao mesmo tempo, um conjunto de intersecções entre os processos sociais e de comunicação. Isto implica dizer que os processos comunicacionais interferem nas relações entre dispositivos e processos sociais, ao mesmo tempo em que os dispositivos interferem nas relações entre processos comunicacionais e sociais.

Para Ferreira (2009) a mediação só pode ser compreendida a partir da circulação. No entanto, ao frisar isto o autor propõe um contraponto à noção de circulação ou de *feedback* do sistema clássico de comunicação que significa retorno, uma vez que na circulação não há uma separação evidente entre produção e recepção, ao contrário, na esfera da mediação estes papéis são constantemente alternados, o que será discutido mais a frente neste artigo em relação aos mecanismos do jornalismo online em relação às imagens. No

entanto, cabe aqui ressaltar que há uma produção consumidora ao mesmo tempo em que um consumo produtivo.

Esse duplo processo produz diversas transformações nas disposições e dispositivos midiáticos, em suas relações com as instituições e indivíduos que os disputam, mobilizam e os desenvolvem. Os processos midiáticos somam, portanto diversas circulações – emissão/recepção, emissão/recepção/emissão e recepção/emissão/recepção – transformadas pela mediação das instituições (portais, novas configurações tipo Igreja Universal do Reino de Deus) e dos indivíduos (blogs, facebook, MSN). Todos, emissores e receptores, estão inclusos no processo de produção. (FERREIRA, ROSA: 2011, p. 03)

Avançando um pouco mais no esquema proposto por Ferreira e focalizando o olhar especificamente nas imagens, observa-se que há uma acentuação/alteração dos sentidos em função da circulação intermediária, isto é, as fotografias jornalísticas, foco deste trabalho, não apenas figuram intra dispositivos midiáticos, mas também aparecem de modo reverberador em dispositivos não jornalísticos como blogs e no próprio *youtube*. Isto demonstra que a circulação é agenciada pelos dispositivos.

FM: função memória ou função da mídia?

O imaginário é constituído de imagens já vistas e que de alguma forma se tornam acessíveis. Ao reproduzir imagens ou reinscrever fotografias e vídeos em dispositivos midiáticos jornalísticos ou de atores sociais mediatizados, o imaginário está sendo fomentado e construído. Tome-se como exemplo a captura de Osama Bin Laden onde as imagens do *World Trade Center* foram reinscritas no circo midiático de modo enfático. Isto significa que as imagens veiculadas na mídia, seja em jornais impressos ou em sites, acabam por promover e organizar o imaginário coletivo, não apenas por sua exibição como parte da notícia, mas principalmente por sua inscrição na circulação intermediária ou interdispositivos. Neste aspecto, Bystrina (1995) distinguiu as imagens em dois grupos: as

endógenas, ou seja, interiores, e as exógenas, as exteriores. Em uma sociedade essencialmente midiaticizada, percebe-se que as imagens exógenas fomentam as endógenas, de tal modo que elas próprias passam a existir no imaginário.

O repertório iconográfico individual é formado por imagens que se acumulam e que estão acessíveis não apenas mentalmente, mas principalmente na própria web. Desta forma o repertório individual é uma soma de imagens mediadas, portanto, do não vivido, com as experiências reais, da ordem do vivido. Têm-se aí uma questão importante identificada nos materiais empíricos que serão apresentados a seguir. Há uma circularidade evidenciada nos dispositivos jornalísticos das mesmas fotografias, o que denota uma espécie de crise da visibilidade, pois há, de um lado, uma profusão de imagens e, de outro, a divulgação de um número cada vez menor nos meios massivos. Porém, o jornalismo online possibilita, teoricamente, pela não delimitação de espaço-físico, uma gama maior de visões do mesmo tema³.

3. Um exemplo disso são as galerias de imagens e os grupos de fotos da semana, bem como a possibilidade de links para sites diversos e agências de notícias. Apesar disso, sabe-se que o jornalismo por ser jornalismo possui limitações espaciais se não de linhas, de caracteres. Contudo no online, há mais possibilidade de aprofundamento e adensamento por meio de hiperlinks e da convergência midiática.

O que se percebe nos portais jornalísticos ou nas publicações digitais é que esta gama ainda está demasiadamente atrelada àquelas imagens que já foram inscritas na circulação. Ou seja, mesmo com um potencial ampliador, de abertura de janelas, os sites jornalísticos seguem as lógicas dos dispositivos jornalísticos tradicionais. A pergunta seria por quê? Uma das respostas possíveis é a de que isso ocorre porque o imaginário coletivo é produzido pela mídia que estimula a criação de uma memória coletiva. Não mais no contexto massivo clássico, mas agora no contexto da midiaticização onde usuários possuem um papel tão importante quanto o do próprio jornalista.

Quanto à memória, São Tomás de Aquino (apud SMOLKA, 2000) formula três regras: “1. a *memória* está ligada ao *corpo* (sensações, imagens); 2. a *memória* é *razão* (ordenação, lógica); e 3. a *memória* é *hábito* de recordar (meditação preserva a memória)”. Deste modo, a memória é o resultado do processo de colocar as imagens em ordem e essa ordenação racional se dá por meio do hábito, sendo este regido pelos dispositivos. Assim, o que se coloca em discussão neste artigo é como as mídias digitais, em especial o *youtube*, desempenham, gradativamente, a função memória ao se constituírem no arquivo de imagens que coincidem com aquelas que arquivamos mentalmente.

Entre o descarte e a permanência

4. Mídias terciárias são aqueles que exigem um aparato tecnológico tanto por parte do emissor quanto do receptor da mensagem. Enquadram-se neste caso a televisão, o rádio e mais recentemente os meios on-line. Pela classificação de Pross, as mídias primárias são aquelas que não exigem aparatos, exceto o próprio corpo como suporte. Já os meios secundários são aqueles que demandam um aparato para emissão, caso da fotografia.

Os meios de comunicação como um todo possuem a possibilidade de fornecer imagens e textos verbais que podem vir a fazer parte da memória do homem. No entanto, as mídias terciárias digitais⁴, recorrendo à definição criada por Harry Pross (1980), parecem ter esta potencialidade ampliada, uma vez que permitem o processo contrário ao que ocorre com as mídias secundárias que é o descarte. O jornal impresso, por exemplo, é feito para ser descartado, visto que a efemeridade de suas informações dura até a chegada da edição seguinte. Nas mídias terciárias digitais o processo é diferente, pois se tem um constante banco de dados onde fotografias velhas podem ser vistas como se fossem novas, às vezes até retomadas, recortadas e incluídas em contextos completamente diversos dos originais.

Os jornais on-line, por exemplo, a Folha de São Paulo, mantêm uma galeria de imagens de notícias que já foram veiculadas, sendo que estas imagens estão agrupadas por categorias ou em “arquivos” especiais, caso do 11 de setembro, do acidente de avião da TAM, dos atentados em Madri e Londres, etc. Estas galerias não são apenas arquivos, mas elas são formas de eternização dos modos de visão destes fatos. É certo que estes espaços de veiculação de fotografias e vídeos são atualizados, segundo a lógica da própria web de mutabilidade, porém sabe-se que muitas notícias são “requeentadas” e que pela capacidade tecnológica de arquivamento, os dispositivos jornalísticos criam “baús online” de memórias visivas, permitindo o acesso a qualquer momento.

Desta forma, os meios de comunicação, com ênfase aqui nos online, podem contribuir para a “amnésia coletiva”, pois criam e fortalecem uma memória específica, baseada em determinados fatos que devem ser lembrados. Para a autora Myrian Sepúlveda dos Santos (2003), a memória é um processo social em que indivíduos isolados interagem uns com os outros, definindo o que deve ser lembrado e o que pode ser esquecido. Entretanto, cada vez mais esse processo social se dá através dos dispositivos midiáticos com a participação dos atores individuais mediatizados que também se inserem neste processo de criação de ecos visuais. Em relação à mídia, Mônica Rebecca Ferrari Nunes (2001, p.23) lembra que por seu papel de armazenamento de informações ela poderia ser considerada como “toda a memória do mundo”.

Inscrições e reinscrições: Osama Bin Laden e suas faces

Partindo da ideia de que a *web*, assim como a mídia, é um espaço infinito de armazenamento de dados, observa-se que a função memória é ampliada neste meio uma vez que é possível acessar materiais já há algum tempo desaparecidos ou mesmo criar novos produtos a partir de outros já disponíveis. Neste sentido, no que tange às imagens percebe-se que as inscritas em dispositivos midiáticos jornalísticos como revistas, jornais e na própria televisão, por exemplo, voltam a ser inscritas em dispositivos de atores individuais potencializando a circulação intermediária. Isto pode ser percebido nas análises exploratórias que dão conta do corpus que é formado por dois vídeos produzidos por atores individuais disponibilizados no *youtube* e um quadro do Fantástico, programa da Rede Globo, veiculado semanalmente, que aborda exatamente estas inscrições midiáticas tendo como tema a morte de Osama Bin Laden.

Como percurso metodológico este artigo adota a visão de Charles Sanders Peirce (2003) sobre o método como um movimento, isto é, uma sequência de raciocínios entre o dedutivo, o indutivo e o abdução. Assim, os materiais serão mobilizados na tentativa de compreender e identificar os mecanismos utilizados para inserir/reinscrever as imagens jornalísticas em outros espaços. Para tanto os vídeos foram analisados⁵ de modo dissociado quanto a categorias de imagem, edição, efeitos entre outras, sendo que numa segunda instância estas serão relacionadas entre si.

5. Os vídeos foram analisados em conjunto com o aluno de graduação Rayson Ferreira Barreto, bolsista de Iniciação Científica, e graduado em Rádio e TV pela Universidade Tuiuti do Paraná.

Análise Osama I: Título - Foto Osama Bin Laden Morto

Assista o vídeo 

Fonte: http://www.youtube.com/watch?v=rrNbGEDc_XQ&feature=related

Figura 1- Foto Osama morto



Foto Osama Bin Laden Morto.

Quanto à imagem

Nesse vídeo o ator individual faz uso de seis imagens estáticas, já midiaticizadas. Cinco dessas fotos são de Osama Bin Laden e uma do atentado do dia 11 de Setembro ao *World Trade Center*, o que já demonstra uma reaproximação das duas temáticas. Dessas seis imagens, uma delas é empregada por duas vezes, que é supostamente a imagem de Osama Bin Laden morto. Ao utilizar esta imagem em duplicidade, observa-se que o sentido atribuído ao discurso já apresentado anteriormente pelos dispositivos jornalísticos é replicado, uma vez que todas as fotos que compõe tal vídeo já foram reproduzidas no meio jornalístico, como por exemplo, em jornais e revistas.

Quanto à edição, efeitos e trilhas

A edição foi feita de maneira muito simples, em um formato chamado “*slide-show*”, onde basta ter um computador e um programa bem simples, como o *Windows Movie Maker*, para realizar a edição. Foram utilizados efeitos básicos de *Zoom*, ou seja, aproximação e afastamento das imagens no vídeo. Os recursos de edição

empregados revelam que o conhecimento antes restrito à lógica dos meios, agora está cada vez mais acessível aos atores individuais que também se midiaticizam, ou seja, não é necessário um domínio pleno da tecnologia, contudo é preciso a predisposição para ingressar na esfera da midiaticização e, portanto, desejar ser visto.

O autor do vídeo utilizou efeitos de tiro, retirado de um jogo popular na *Web*, o *Counter Strike*, que fica em todo o tempo do vídeo fazendo repetições de efeitos de metralhadoras e fuzis. Os recursos são bastante simples, muitos já disponibilizados na própria web ou nos jogos. Há, portanto, um cruzamento de apropriações, elas não se restringem somente ao que é jornalístico, mas englobam também elementos de outros dispositivos e de outros espaços partilhados.

Quanto aos créditos

Não existe qualquer tipo de créditos referentes às imagens utilizadas pelo autor. Apenas o nome do usuário do vídeo: *MultiScorpion2012*, contudo identificou-se que todas as imagens estão disponíveis em vários dispositivos e no próprio *google*.

Osama 2: Título – Osama Bin Laden não está morto! Foto do corpo é falsa

Assista o vídeo 

Fonte: <http://www.youtube.com/watch?v=VqmtfWLe4PQ&feature=related>

Figura 2- Osama não morreu



Nesse vídeo o autor faz uso de três imagens estáticas com grande repercussão na mídia, todas elas fazendo referência à morte de Osama. A primeira é a imagem dele supostamente morto, a segunda é uma comparação dessa imagem “vazada” com uma fotografia de Osama vivo. Já a terceira é uma imagem dividida em três: a de Osama vivo, um homem morto, que teria servido de inspiração para a criação da terceira que é a montagem em si, ou seja, o suposto Bin Laden morto.

Estas três imagens também foram amplamente repercutidas pelas instituições midiáticas, sendo que a montagem foi apresentada pela primeira vez pela CNN, rede de TV americana, que posteriormente teve de se retratar publicamente. No entanto, independente das questões éticas e legais a fotografia que teria vazado do líder *taleeban* morto foi inscrita em diversos dispositivos de instituições com fins jornalísticos ou não, sem que sua autoria esteja clara. Isto implica dizer que numa sociedade midiaticizada as imagens circulam e adquirem espaços impensados, ganhando vida própria, numa expressão que Vilém Flusser chama de não-coisas, isto é, as imagens podem se referir a objetos e cenas que nunca estiveram verdadeiramente lá, como afirma Barthes (1980), mas que de alguma forma foram tornadas existentes.

Quanto à narrativa

É um vídeo bastante crítico que faz uso de texto verbal para explicar a montagem de uma imagem de Osama Bin Laden morto que foi veiculada na CNN, rede de grande tradição jornalística, mas que fez uso de uma imagem *fake*. O texto verbal disposto em inglês e com tradução em português aponta a rede americana como mentirosa e como uma fonte de descrédito. O discurso soa como um alerta frente ao jornalismo massivo, o mesmo que o autor toma como base para produzir seu vídeo.

Quanto à edição, efeitos e trilha

Como no vídeo anterior a edição foi feita de maneira muito simples pelo usuário. A diferença é que nesse vídeo o autor faz uso de caixas de texto em *fade-in* e *fade-out* (efeito utilizado também nas imagens) para expressar uma opinião de crítica ou reforçar o

posicionamento. Já a trilha utilizada é a “*New Religion*” de autoria de *Aalborg Soundtracks*. A trilha mantém-se no mesmo tom de volume do começo ao fim do vídeo e não possui qualquer tipo de edição, ou seja, ela é usada apenas como complemento do vídeo, para intensificar o seu efeito.

Quanto aos créditos

Não existe nenhum crédito das fotos evidente, mas existe da trilha sonora, uma vez que o *youtube* exige tal crédito para não incorrer em violação de direitos autorais. O nome do usuário que postou o vídeo é *TheGustavocm*.

Reinscrição no jornalismo: Detetive Virtual desvenda os mistérios de supostas fotos de Bin Laden morto

O Detetive Virtual é um quadro do programa Fantástico da Rede Globo, que desvenda os mistérios da internet, na maioria das vezes com fotos e vídeos *fakes*. Neste, sobre a morte de Osama Bin Laden, postado pelo usuário *worldnewbrasil*, o quadro mostra como foi feita a montagem de duas imagens de Osama morto que caíram na web, logo após sua morte. O objetivo é desvendar como a imagem foi feita e desconstruir o seu processo de midiatização.



Fonte: <http://www.youtube.com/watch?v=OXIZha1jf7c>

Figura 3- Detetive Virtual/ Rede Globo

A primeira imagem é a famosa foto de Osama supostamente morto. Tadeu Schimdt, que apresenta o quadro, explica como foi feita a montagem. Uma foto de Osama vivo já circulada pela mídia nos anos 90 e uma imagem de um homem morto, também nos anos 90, divulgada pelas agências de notícias, são tomadas como base para a montagem. A desconstrução evidencia que apenas a parte de baixo da foto de Osama vivo é sobreposta na parte de baixo da imagem do homem morto, comprovando a foto *fake* de Osama Bin Laden morto. Ou seja, o “autor” da montagem apropriou-se de duas imagens desconexas e com recursos digitais sobrepôs as fotografias de modo a unificar o homem morto com a imagem de Osama, formando a fotografia do líder terrorista morto.

A polêmica da divulgação ou não das imagens de Osama pelo governo americano, portanto, por uma instituição não-midiática, fez com que uma dezena de imagens *fakes* fosse criada e inserida no circo midiático, porém apenas algumas obtiveram destaque, como foi o caso dessa imagem referida anteriormente que se tornou motivo

de replicação em inúmeros dispositivos de atores sociais e em espaços jornalísticos da mídia tradicional.

A segunda foto apresentada no programa global relacionada à morte de Osama é uma montagem mais ousada. O usuário utilizou uma cena de um filme famoso de guerra, intitulado “Falcão negro em perigo”. Neste frame selecionado um homem morto está nos braços de um soldado americano. Para representar a captura do terrorista, a imagem foi feita de maneira simples, inverteu-se a posição da foto e no lugar da cabeça do homem morto em combate, colocou-se uma foto da cabeça de Osama, como se Bin Laden estivesse morto nos braços do soldado. Esta montagem perde em termos de impacto para a imagem primeira, contudo demonstra um processo mais rico de produção, centrado também na questão memória, uma vez que poucos relacionariam a imagem de Osama com o filme. Além disso, ocorre uma etapa de edição mais intensa e de tentativa de recriar o “flagrante delito”, ou seja, a captura em ato.

Neste quadro do Programa Fantástico as imagens que circulam na web são reveladas por meio de pesquisas e entrevistas, também de modo a tentar responder como são feitas as principais montagens e trucagens disponíveis, atribuindo a indicação de verdadeiro ou falso. Muitas vezes o vídeo alerta a população que imagens *fakes* existem e estão inseridas no mundo virtual. É como se o próprio jornalismo figurativizado no repórter alertasse que é preciso tomar muito cuidado com o que é revelado nesse mundo digital. O alerta, porém, serve inclusive para o jornalismo, pois se sabe que uma das maiores fontes de pesquisa para o jornalismo atual é a internet, o famoso *gatewatching*. Mais do que isso, ao apresentar vídeos e materiais produzidos por atores individuais dentro de um quadro jornalístico, ainda que focado no humor, percebe-se que a circulação intermediária se dá não apenas no movimento emissão – consumo, mas cada vez mais no movimento inverso.

Inferências sobre midiaticização e memória

Muitas imagens são distribuídas diariamente por agências de notícias e pelos próprios campos sociais envolvidos nos acontecimentos, contudo cabe às instituições midiáticas definir o que, efetivamente, será publicado na capa de um jornal, no índice de um site ou na televisão. Dito deste modo parece que esta função está

restrita às organizações jornalísticas, por exemplo. Porém, são muitas as esferas em jogo para determinar qual imagem será escolhida e quais as razões pelas quais permanecerá circulando. Trata-se de um jogo de poder, mas um poder simbólico, disputado não apenas pelas instituições jornalísticas, mas essencialmente pelos atores individuais midiáticos que reinscrevem imagens, acrescentando camadas de sentido e mobilizando forças também perante outras instituições antes não convocadas.

No entanto, como o foco deste artigo não é tratar o poder simbólico, observa-se que após a análise individual de cada um dos vídeos é possível perceber semelhanças que denotam uma coleção, ou seja, todos os vídeos são composições de atores sociais que se autonomizam frente ao campo midiático, mas que se vale de imagens jornalísticas já vistas, num momento onde tais imagens são suscitadas pelo jornalismo. Contudo não há uma ideia de colaboração, mas de produção para a midiática. As imagens, tanto do filme como do homem morto na década de 90, estão disponíveis online e permitem a montagem, a questão é o uso destas imagens com fins jornalísticos e não como mera ilustração ou cocriação em espaços próprios. Isto revela muito do jornalismo que se evidencia dentro da midiática.

Assim, é possível dizer que as instituições midiáticas jornalísticas tornam-se, por conseguinte, receptores ou, nos termos de Jairo Ferreira (2011), executam uma produção consumidora, “apropriando as ofertas integradas a outros dispositivos, como parte importante da produção de seus dispositivos”. Deste modo, os emissores passam a desempenhar a função de receptores de segundo nível, isto é, receptores de uma emissão por eles iniciada, mas acrescida de outras emissões. Em termos práticos, a imagem de Osama Bin Laden morto publicada na capa de jornais, em sites noticiosos e na CNN é também publicada em *blogs* pessoais, mantidos por anônimos, e, posteriormente, retomada em espaços jornalísticos gerando diversas circulações: emissão – recepção, depois emissão-recepção-emissão que gera recepção-emissão-recepção de modo *ad infinitum*.

No entanto, convém observar que nos materiais empíricos analisados a oferta de sentido que circula entre os dispositivos não sofre grandes alterações apesar das diversas circulações. Isto ocorre em função da inserção das mesmas imagens tanto em espaços jornalísticos como em não jornalísticos, sendo que as perspectivas são

replicadas, mesmo sabendo que a web pode representar um espaço de contraponto amplo. Porém, mediante a ausência de uma imagem fiel que representasse a morte de Osama Bin Laden, a sua foto *fake* tornou-se tão simbólica quanto sua própria morte. De um lado o alerta de que o fato só existe quando é tornado um acontecimento jornalístico, isto é, o fato precisa ser registrado imageticamente, portanto, tornado existente. De outro, a eternização de Bin Laden como um terrorista, pois sem a fotografia de sua captura, ele é eternizado midiaticamente como um líder capaz de treinar pessoas para defender seus ideais com a própria vida indo contra todos os princípios ocidentais. Ou seja, as imagens que circularam de Osama refletem a posição de que os EUA estão certos, ainda que permaneça uma dúvida quanto a sua morte, o que pode legitimar a manutenção da caça aos terroristas no Oriente Médio.

Neste caso então, tem-se, de um lado, as instituições midiáticas jornalísticas construindo a cobertura imagética da morte do terrorista a partir da retomada da trajetória com ênfase no 11 de setembro. De outro, o governo americano impedindo o acesso da imprensa ao local da emboscada e não disponibilizando imagens do fato sob a alegação de que seriam fortes demais. Num terceiro movimento observam-se, ainda, os atores individuais repetindo as imagens publicadas por instituições midiáticas ou produzindo vídeos a partir delas. Assim, tem-se disputando as lógicas de visibilidade: a) instituições midiáticas jornalísticas; b) instituições não midiáticas e c) atores individuais, sendo que as três instâncias recorrem a dispositivos midiáticos para afetar umas às outras. Assumimos aqui, portanto, que, em nossa perspectiva, há um reconhecimento da midiaticização como lugar de interação social e de construção /abastecimento da memória.

Considerações Finais

Ante o exposto é possível afirmar que pelo domínio dos dispositivos os atores individuais também são empoderados, gerando uma relação nova, pois a reinscrição de uma imagem jornalística faz com que esta torne-se a única a ser vista, reforçando o processo de seleção feito anteriormente pela instituição midiática, e, obviamente reforçando o processo de exclusão das demais imagens que potencialmente estariam disponíveis para serem vistas. Deste modo, tem-se a imagem de Osama Bin Laden morto, sintetizada por uma fotografia

da década de 90 onde ele aparece com um turbante branco e pela montagem que apresenta sua suposta morte, inserida em diversos dispositivos pertencentes às instituições midiáticas jornalísticas, para construir o discurso de que morreu o maior terrorista de todos os tempos. Posteriormente, estas imagens passam pelo reconhecimento e são reinseridas em dispositivos midiáticos partilhados por atores individuais, sendo que este movimento implica na determinação do tempo de duração de uma imagem na mídia e, principalmente, na própria *web*. Isto se dá a partir do momento em que a imagem passa a circular entre dispositivos, ampliando sua força de pregnância.

Neste aspecto, Ferreira (2011, 2008) argumenta que a inscrição dos discursos institucionais e dos indivíduos em dispositivos midiáticos inseridos na circulação, seja consumo-produtivo ou produção-consumidora como abordado anteriormente, transforma a própria circulação midiática, propondo novos modos de regulação dos processos discursivos das instituições midiáticas. Em outras palavras, ampliam-se, no momento atual, os espaços de interação e suas ocorrências, porém, há forças inerentes aos elementos em jogo que continuam atuando.

Entende-se, portanto, que na circulação midiática os papéis se equilibram o que demanda uma nova forma de pensar o jornalismo, não mais centrado em si mesmo e na informação simplesmente, mas focado naquilo que circula a partir da emissão primeira. Isto é, a notícia deixou de ser estaque (se é que foi um dia), não basta sua publicação. O valor notícia está exatamente na reinscrição desta em dispositivos diversos. Contudo, mesmo com a atuação cada vez mais incisiva dos atores individuais na *web*, percebe-se que o papel de agendamento do jornalismo continua em destaque, pois as produções são feitas a partir de materiais jornalísticos, tornando-os mais longevos que os próprios fatos.

Os dois vídeos de atores individuais analisados possuem em comum a exibição das mesmas imagens e a replicação daquilo que já foi midiático anteriormente. Ou seja, mais do que o acontecimento em si, a imagem ganha status de autorreferente. Quanto aos processos de edição e trilha empregados observa-se que são muito simples, a maioria recursos já disponíveis na própria *web*, porém mesmo na simplicidade é possível notar que as lógicas midiáticas estão presentes, afinal cidadãos comuns dedicam tempo e criatividade para produzir

conteúdos que abordem de modo crítico ou não os fatos do cotidiano. Além disso, a interação via dispositivos fica evidente no momento em que o próprio jornalismo transforma em notícia a criação/ produção de montagens na web, ou seja, o próprio jornalismo se abastece do que é produzido por atores individuais.

Ainda há de se destacar que nunca foi tão necessário pensar as imagens como hoje. A memória vem sendo construída a partir da midiaticização, uma vez que as imagens exógenas cada vez mais colonizam e compõe o imaginário individual, isto é, as imagens inseridas em dispositivos e que circulam entre e intradispositivos vão se acumulando de tal modo que se constituem em referências. Qual a imagem de Osama Bin Laden que permanece em sua memória? Quais as imagens do terrorista que ainda restam? O *youtube* pode ser a resposta, pois ele tem se constituído desde o seu surgimento não como um repositório virtual de materiais, mas como um *backpup*, uma memória externa, a qual permanece acessível constantemente. Ao acessar tal espaço, as memórias opacadas pelo tempo são reavivadas, porém são as memórias midiáticas.

Neste contexto, retoma-se a pergunta motivadora deste artigo: qual o papel desse jornalismo que emerge da midiaticização? O papel é mais amplo do que se pode supor, de um lado a possibilidade de propiciar visões, ou restrições destas, sobre determinado fato, de outro o estabelecimento do fotojornalismo como tão ou mais importante que o texto verbal a ponto das imagens serem reapropriadas e reinscritas gerando novos e mais sentidos, muitas vezes minimizando os contextos, o que é sempre um risco. Portanto, o jornalismo que nasce na midiaticização é um jornalismo que não se baseia apenas na fonte da notícia, mas no próprio processo de recepção, que em nossa perspectiva já se trata de uma nova emissão. Em outras palavras o jornalismo de hoje fomenta a memória, estimula a participação de atores individuais e é construído não apenas por jornalistas, mas a partir destes, com a missão de alinhar os discursos e de atribuir sentido ao que circula, uma vez que o *youtube* vem se tornando um propagador de ecos visuais e uma memória prótese que não permite mais esquecer. Retomando Flusser (2007) o trabalho da comunicação e da mídia é “devorar para criar vazios devoradores”, ou seja, devorar imagens para gerar mais imagens para o consumo e vice-versa.

BAITELLO JUNIOR, Norval. **O animal que parou os relógios**: ensaios sobre comunicação, cultura e mídia. São Paulo: Annablume, 1999, reimpressão 2003.

_____. **A era da iconofagia**: ensaios de comunicação e cultura. São Paulo: Hacker Editores, 2005.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BELTING, Hans. **Pour une anthropologie dès images**. Paris: Gallimard, 2004.

BYSTRINA, Ivan. **Tópicos de semiótica e cultura**. São Paulo: Cisc, 1995

BRAGA, José Luiz. **A sociedade enfrenta sua mídia**. Dispositivos sociais de crítica midiática. São Paulo: Paulus, 2006.

_____. **Mediatização: prática social, prática de sentido**. Paper, Seminário Mediatização. Bogotá, 2005.

FAUSTO NETO, Antônio. **A mediatização jornalística do dinheiro apreendido**: das fotos furtadas à fita leitora. Disponível em <www.compos.org.br/biblioteca/245pdf>. Acesso em 20 jul. 2008.

_____. “Dispositivo de telecura e contratos de salvação”. In: **Comunicação, mídia e consumo**. Ano 3, V. 3, nº 6. São Paulo: ESPM, 2006.

FERREIRA, Jairo; VIZER, Eduardo (orgs). **Mídia e movimentos sociais: linguagem e coletivos em ação**. São Paulo: Paulus, 2007.

_____. “Espaço crítico no jornalismo para além da indústria”. In: **Metamorfoses Jornalísticas II: a**

reconfiguração da forma. (Edunisc , 2009)

_____. Um caso sobre a midiatização: caminhos, contágios e armações da notícia. In: **Mediatização e processos sociais na América Latina.** São Paulo: Paulus, 2008.

FERREIRA, Jairo. “As instituições e os indivíduos no ambiente das circulações emergentes”. MARCHIORI, Marlene. **Faces of culture and organizational communication.** 2011..

_____; ROSA, Ana Paula. “Midiatização e poder: a construção de imagens na circulação intermediática”. IN: TEMER, Ana Carolina Rocha (org). **Mídia , Cidadania e Poder.** Goiás: UFG, 2011.

FLUSSER, Vilém.**O mundo codificado:** por uma filosofia do design e da comunicação. Organizado por Rafael Cardoso. São Paulo: Cosac Naify,2007.

GOMES, Pedro Gilberto.**O processo de midiatização da sociedade.** Sem data, sem referência.

_____. Os processos midiáticos como objeto de estudo. IN:_____ **Tópicos da teoria da Comunicação.** São Leopoldo: Unisinos, 2004.

KAMPER, Dietmar. Imagem. In: **Cosmo, Corpo, Cultura: Enciclopédia Antropológica.** A cura de Christoph Wulf. Milano, Itália: Ed. Mondadori, 2002

NUNES, Mônica Rebecca Ferrari. **A memória na mídia:** a evolução dos memes de afeto. São Paulo: Annablume, 2001.

PEIRCE, Charles. **Semiótica.** São Paulo: Perspectiva, 2003.

PROSS, Harry. **Estructura simbólica del poder.** Barcelona: Gustavo Gilli, 1980.

_____. **Fragmentos de um tecido.** São Leopoldo: Editora Unisinos, 2004.

SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. **Memória coletiva e teoria social**. São Paulo: Annablume, 2003.

SMOLKA, Ana Luiza. A memória em questão: uma perspectiva histórico-cultural. IN: **Educação e Sociedade**, nº 71, Campinas, v.21, jul. 2000. Disponível em: <www.scielo.br/scielo>. Acesso em: 03 nov. 2006.

SODRÉ, Muniz. **A narração do fato**: notas para uma teoria do acontecimento. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2009.

_____. **As estratégias sensíveis**: afeto, mídia e política. Rio de Janeiro: Vozes, 2006.

Artigo recebido em março e aprovado em junho de 2014.



Para entender as imagens: como ver o que nos olha?

////////// *Fabrício Silveira*¹

Resenha

KILPP, S.; FISCHER, G. (orgs.). *Para entender as imagens: como ver o que nos olha?* Porto Alegre: Entremeios, 2013.

1. Fabrício Silveira é Doutor em Ciências da Comunicação pela Unisinos. Atualmente, é professor dos cursos de graduação e pós-graduação em Comunicação na mesma universidade. Em duas ocasiões, foi pesquisador convidado e professor visitante na Universidade Autônoma de Barcelona. É autor do livro *Rupturas Instáveis. Entrar e sair da música pop*. Porto Alegre/ RS: Editora Libretos, 2013. Email: fabriciosilveira@terra.com.br.



Resumo *Para entender as imagens: como ver o que nos olha?*, livro organizado por Suzana Klipp e Gustavo Fischer, reúne parte dos trabalhos apresentados durante a 11ª Semana da Imagem na Comunicação, realizada em maio de 2013, na Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos), em São Leopoldo / RS. É uma tentativa de mapear algumas das novas práticas imagéticas e das novas bases de operação da imagem técnica na cultura contemporânea.

Palavras-chave Audiovisualidade, processos midiáticos, tecnocultura, imagem técnica.

Abstract *Understanding images: How to see what sees us?*, book edited by Suzana Kilpp and Gustavo Fischer, brings together part of the papers presented during the 11th Image in Communication Week, held in May 2013 at the University of Vale do Rio dos Sinos (Unisinos), São Leopoldo / RS. It is an attempt to map some of the new imagistic practices and new bases of operation of the technical image in contemporary culture.

Keywords Audiovisuality, media processes, technoculture, technical image.

Em 1992, o filósofo e historiador Georges Didi-Huberman (2010) tomou emprestado uma expressão de James Joyce – na verdade, um fragmento extraído da fala de Stephen Dedalus, no clássico *Ulisses* –, alterou-a levemente e utilizou-a como título de um de seus livros: *O que vemos, o que nos olha*. Com ela, em 1998, foi apresentado ao leitor brasileiro.

Anos depois, a mesma formulação de Didi-Huberman (que, com justiça, deveríamos creditar a Joyce-Huberman, numa insólita e hipotética figura) passa a funcionar também como metáfora indutora e organizadora do conjunto de textos reunidos por Suzana Kilpp e Gustavo Fischer, lançado recentemente, no final de 2013, pela editora Entremeios, de Porto Alegre / RS.

Para entender as imagens: como ver o que nos olha?, o livro em questão, é emblema e resultado da 11ª Semana da Imagem na Comunicação, realizada em maio de 2013, na Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos), em São Leopoldo / RS. Naquela ocasião, sob os auspícios do TCAv (Audiovisualidades e Tecnocultura: comunicação, memória e *design*), grupo de pesquisa lotado na casa, coordenado pelos mesmos professores citados, reuniram-se diversos pesquisadores de renome nacional e internacional, tais como Massimo Canevacci, Erick Felinto, Ivana Bentes e Vinícius Andrade Pereira, todos comprometidos com a discussão sobre a visualidade contemporânea, de modo geral, e com o mote específico definido para o encontro.

O livro é um pouco a súpula daquela rica semana de debates – indo bastante além, no entanto, daquilo que poderiam ter sido os Anais do evento. É também o registro da produção efetiva de um

grupo de estudos muito dedicado e atuante, e é, ainda, uma boa base de operações para futuras parcerias e futuros trabalhos teóricos.

Em síntese, trata-se de publicação bastante representativa do atual estado do campo da Comunicação no Brasil, seja por sua irregularidade, pela dispersão das questões e dos temas que recobre (independentemente do acerto e da oportunidade do recorte), seja por se configurar ou por ganhar impulso (e ordem) justamente a partir de uma metáfora poderosa e um paradoxo evidente, ambos bastante intrigantes. Afinal de contas, como ver o que nos olha? Somos, de fato, observados pelas imagens que nos rodeiam?

...

A pergunta do título é realmente interessante e desafiadora. Por vários motivos: primeiro, porque é uma provocação direta à reflexão, com seu caráter paradoxal e farsesco se transformando num desafio ao entendimento. A indagação incômoda, prontamente, conduz à polêmica. Trata-se, portanto, de um bom indutor acadêmico. Trata-se de um bom chamado e de uma boa sinalização geral para diversos exercícios analíticos, diversos ensaios e tentativas de resposta.

Segundo, porque opera e convoca à atuação num “terreno psicológico”, num terreno marcado, em alguma medida, por disposições e angulações psicologicamente orientadas (abertas não só às interfaces com as disciplinas *psi*, propriamente, mas, sobretudo, aos temas do afeto, da memória, da dimensão sensível, da constituição do sujeito, dentre outras temáticas). Desse modo, nos permite entender que a discussão sobre a imagem não se pode apartar da discussão sobre o imaginário e sobre a economia psíquica que o sustenta e o motiva. Aqui, o tema do olhar, o universo de indagações que ele suscita, bem como o modo como está dito e apresentado, alude ao flerte e ao idílio amoroso – “o amor é um modo de olhar, é ver-se nos olhos do outro, é ver-se observado, furtivamente”, teria dito Roland Barthes (2003). É a partir desta lógica da *troca de olhares*, do olhar retribuído, do espelhamento no outro (seja nas imagens do outro, seja nas imagens como alteridade abissal) que as discussões são propostas. O texto de Massimo Canevacci, por exemplo, é o mais representativo disto que estamos falando. Nele, o antropólogo italiano relata o

modo como se *apaixonou* por uma *boneca laranja*, um manequim de vitrines, encontrado num mercado de pulgas em Belém do Pará.

Mas há ainda, na *pergunta-mãe* (“como ver o que nos olha?”), uma terceira força que a justifica: há uma *pregnância e/ou* uma *plausibilidade sociológicas* muito evidentes, haja vista a enorme *proliferação*, em nosso cotidiano *comezinho*, de *bordões alusivos à sociedade das imagens*, à *sociedade do espetáculo*, aos *imperativos televisivos*, à *teleficcionalização do real*, haja visto o *senso comum* de que vivemos numa era da *visibilidade midiática* *exponenciada*, a *ideia* de que, hoje, as *imagens* *valem* mais do que mil palavras e tantas outras *avaliações correntes*, já *naturalizadas*.

De fato, diante de tanta *inflação visual*, pode ser mesmo *produtivo* pensar as *imagens* como *sujeitos da cultura* e, em *contrapartida*, nos pensarmos como *imagens personificadas*, *sujeitos objetificados*, presos nos *próprios regimes de visibilidade* que *forjaram* (ou que *forjamos*, melhor dito).

...

Há que se reconhecer, no entanto, que, ao contrário do que pode parecer, à primeira vista, poucos textos se valem da perspectiva epistêmica de Didi-Huberman. Com exceção do texto de Suzana Kilpp, que abre o volume e que, de certo modo, enquadra o restante das leituras, não há nenhuma abordagem exegética mais frontal, elucidativa, que jogue luz interpretativa sobre as formulações de Didi-Huberman, que seja capaz de esclarecê-las, debatê-las criticamente e fundar, a partir delas, uma *apropriação comunicacional* mais *própria*, mais *rigorosa* e mais *singularizada*. Além do capítulo de abertura, o estudo de Jamer Guterres Melo, sobre a *lógica do arquivo nas poéticas audiovisuais contemporâneas*, é o único que efetivamente lança mão do teórico francês.

No escrito original de James Joyce, a expressão (*ver o que nos olha*) aparece de um modo muito particular: Dedalus vê o mar e nele vê refletido o rosto de sua própria mãe, recém-falecida. Em Didi-Huberman, a expressão refere a uma *tensão incômoda* e *essencial* entre *observador* e *objeto* (no caso, *objeto artístico*) observado. Para ele, o *objeto artístico* nos *devolveria* o olhar. De algum modo, o olhar

que lhe reservamos acaba também por nos incluir, reflexivamente, a partir de seu rebatimento na obra de arte.

Aqui, no livro organizado por Kilpp e Fischer, a expressão não está mais orientada à discussão sobre a imagem de arte, um tanto quanto específica, mas às *imagens técnicas*, definidas segundo Vilém Flusser. Como ponto de partida, há uma abertura disciplinar maior do que aquela visada por Didi-Huberman. Além disso, o debate se reveste de uma orientação metodológica mais marcada, mais instrumental (que, vista de perto, é condizente com as prerrogativas de uma “ciência aplicada”, como é o caso da Comunicação, e com o espaço formativo onde a discussão se dá, no âmbito de pesquisas de mestrado e doutorado). Tal orientação metodológica e formativa é evidente desde o título do volume – *Para entender as imagens: como ver o que nos olha?* –, destacando-se o emprego das expressões *para entender e como ver*.

Ou seja: se, por um lado, há ganhos reais, na discussão pública que é aberta, no veio interdisciplinar buscado, no insumo às diversas investigações em andamento; por outro, perde-se a tensão dialética fundamental para esclarecer fenômenos artísticos pontuais, como pretendia Didi-Huberman, originalmente. A rigor, para o autor francês nunca se tratou de entender as imagens, as imagens em si, em si mesmas, enquanto formas e campos expressivos definidos e delimitados, mas os sintomas, as forças míticas que elas carregam, a potência fantasmal e intempestiva que fazem sobreviver. Os textos aqui reunidos alinham-se a esta perspectiva e ensaiam os primeiros passos no sentido de ampliá-la, desenvolvendo-a no trato com as mídias, os processos midiáticos e as imagens técnicas.

...

A irregularidade a qual nos referimos acima não diz respeito unicamente ao nível desigual de aprofundamento teórico alcançado, à diversidade de objetos empíricos, aos resultados analíticos obtidos, às orientações disciplinares invocadas, caso a caso, mas também aos próprios formatos expositivos adotados. Assim, o que temos é um conjunto de *short papers* somados a artigos mais extensos, creditados, muito compreensivelmente, aos painelistas principais de cada uma

das noites. Ao final, há uma entrevista realizada com Vinícius Andrade Pereira.

Alguns escritos, de fato, entabulam conversas internas, conversam entre si, voluntária ou mesmo involuntariamente, tais como os três trabalhos sobre *cinemagraphs*, assinados por Marcelo Salcedo Gomes, Camila Schäfer e Lisiane Cohen. Outros parecem existir – e até fazer sentido, no conjunto geral – sem esforço consciente de ajuste ou de estabelecimento de diálogos mais firmes e direcionados com o núcleo teórico-temático da publicação. Isto ocorre justamente em função do caráter aberto, inclusivo e integrador da proposição geral.

Há, de outra parte, alguns interessantes pontos de contato, por exemplo: o tema da relação entre visualidade e corporalidade; a ênfase na problematização do conceito de *tecnocultura*; a busca de uma compreensão da visibilidade moderna para além da perspectiva representacional (tal como consagrada pela semiótica textualista e pela iconologia); em decorrência, a tentativa de apreender as imagens num viés não-hermenêutico, as imagens como sistema, como agência, como memória/duração, como afeto e como ambiência, não mais como *signo* ou como *representação*, apenas; a presença fantasmática de Walter Benjamin, cruzando o volume, manifestando-se mais ou menos, às vezes como referencial oculto (porém nunca negado, nunca contraditado, pelos diversos movimentos teóricos e analíticos feitos), como presença fantasmal desdobrada ao longo das discussões. Vale dizer, claro, que Benjamin é também um dos pontos fortes da própria matriz de reflexão de Didi-Huberman.

Em síntese, *Para entender as imagens: como ver o que nos olha?* é uma publicação que aciona uma espécie de “epistemologia da metáfora”, que parece ser tão recorrente no campo Comunicacional e que nos faz acreditar, cada vez mais, que a força de um conceito ou de uma ideia tem muito pouco a ver com seu fechamento doutrinário, mas com as provocações que faz, com as linhas de fuga, os nódulos e as micro-variações que instala.

Referências

BARTHES, R. *Fragmentos de um discurso amoroso*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos, o que nos olha*. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

KILPP, S.; FISCHER, G. (orgs.). *Para entender as imagens: como ver o que nos olha?* Porto Alegre: Entremeios, 2013.

Recebido em março e aprovado em junho de 2014.



Vivendo sua música, em uma sinfonia de navios andantes, com James Joyce e Dorothy Lamour

Apontamentos sobre *Música, cinema do som*, de Gilberto Mendes

////////// Heloísa de A. Duarte Valente¹

Resenha

MENDES, Gilberto. *Música, cinema do som*. São Paulo: Perspectiva, 2013, 391p.

1. Semioticista e musicóloga. Doutora em Comunicação e Semiótica (PUC-SP), com estágio junto à EHESS (Paris), e pós-doutora junto ao CTR (ECA-USP) é professora titular junto ao PPGCOM (UNIP) e colaboradora junto ao PPGMUS (ECA-USP). Fundadora do Centro de Estudos em Música e Mídia – MusiMid. E-mail: musimid@gmail.com.



Resumo A presente resenha apresenta a coletânea de artigos de Gilberto Mendes, publicados em periódicos em jornais paulistas, num período de 50 anos. Aqui se pretende enfatizar a atualidade dos escritos, sua importância para o estudo da música em suas interfaces.

Palavras-chave Gilberto Mendes, música contemporânea, estética musical, canção.

Abstract This article presents a collection of articles by Gilberto Mendes, published in Sao Paulo state newspapers over a period of 50 years. Here we intend to emphasize the relevance of the writings, its the importance for the study of music in their interfaces.

Keywords Gilberto Mendes, contemporary music, musical aesthetics, song.

Gilberto Mendes (1922) é, indiscutivelmente, um dos mais importantes nomes da música contemporânea brasileira. Compositor prolífico, seu pensamento artístico e musical transitou por várias tendências estéticas: do nacionalismo inicial, até o experimentalismo levado às últimas consequências.

2. Uma das fontes para o aprendizado foi, indubitavelmente, a programação das estações de rádio: no passado havia grande variedade em termos de repertório: vienense, húngaro, tangos alemães e russos, foxtrotos, além de vários programas devotados à música de concerto.

Autodidata² até tornar-se aluno particular de Olivier Toni, na capital, concluiu seus estudos no então prestigiado Conservatório Musical de Santos. Após essa etapa, frequentou os cursos de verão de Darmstadt (Alemanha), a *Meca* da vanguarda musical. O *enfant terrible* da música que provocava a ira em muitos dos seus pares dialogava com a *intelligentsia* (Boulez, Stockhausen, Pousseur), conheceu os centros de música eletroacústica (Paris, Colônia, Karlsruhe). Ainda na década de 1960, iniciou um trabalho em conjunto com os poetas concretistas: o marco inicial seria a obra coral *nascemorre* (1963), sobre poema concreto de Haroldo de Campos, obra pioneira, no país, na esfera da música aleatória, concreta, microtonal. A parceria estabelecida com os irmãos Campos e Décio Pignatari se estenderia por vários anos.

Gilberto Mendes é também apaixonado pelas *big bands*, pelo cinema, e pelo cabaré alemão e esses traços aparecem claramente em sua obra (*Ulisses em Copacabana surfando com James Joyce e Dorothy Lamour*, 1988; *Omaggio a De Sica*, 1972). Nesse emaranhado de ideias – incompatíveis entre si, para os mais tradicionalistas –, urdem-se em tramas complexas os diversos fios que constituem o tecido composicional que se funda num oceano de aventuras, inspiradas nas narrativas de Joseph Conrad. O ponto de partida (e de chegada) é sempre o mesmo: a cidade de Santos, porto épico onde para além

dos transatlânticos de luxo, a frota mercantil, singram naves piratas e de inimigos de guerra.

Esse mundo fantasioso contrasta firmemente com uma atitude contestatória ante a situação sócio-político-cultural do mundo em que vive. São numerosas as obras que fazem uso do humor cáustico para contestar a sociedade de consumo, os valores burgueses, a postura de políticos de índole suspeita. É o que se pode observar na aparente singeleza de títulos como *Mamãe eu quero votar* (1984), *Vila Socó, meu amor* (1984), *Ópera aberta* (1976), *Son et lumière* (1968).

É patente o engajamento político, que não se perde, contudo, no tom panfletário: o compositor se serve habilmente dos próprios parâmetros oferecidos pela linguagem musical para apresentar suas ideias estéticas. Na partitura de *O último tango em Vila Parisi*, esclarece: “Não sou propriamente um compositor de música politicamente engajada, como o foram Hans Eisler, Cornelius Cardew. Mas sou uma pessoa politicamente engajada. E minha música, sempre que tomo uma posição política, reflete essa atitude”. Ressalte-se que estas e outras obras paródicas são frequentemente muitas mal-compreendidas, logo taxadas como *bem humoradas*, ou satíricas – o que incomoda o compositor:

Não sei contar anedotas. Acho curioso que algumas de minhas músicas resultem muito engraçadas para o público. Nunca foi minha intenção. Sou formalista, em arte. Pelo menos no começo, meu trabalho é rigorosamente formal, calculado, planejado. Depois me deixo soltar, ‘inspirado’ em cima da própria armação estrutural. (...) Acontece que uma relação inusitada entre os dados, ou mesmo absurda entre os dois grupos, libera um terceiro significado, livre para a audiência, que pode entendê-lo como cômico. De minha parte, pretendo liberar a beleza, uma estranha beleza (MENDES, 1994: p. 112-113).

3. O *Festival Música Nova*, o mais antigo na América Latina, nesse gênero, teve como sede oficial a cidade de Santos (SP), palco de estreias nacionais e mundiais. Após manifesto desinteresse da municipalidade em apoiar institucional e logisticamente o evento foi transferido, em 2012, para Ribeirão Preto (SP), vinculado ao Departamento de Música da USP, recebendo o nome de seu idealizador, Gilberto Mendes. Santos e São Paulo permanecem na agenda do evento, com participação diminuta.

Liberdade é a pedra angular de sua obra: a liberdade criativa, jamais submetida à obtenção de cargos oficiais, ou à participação de concursos. Traços como estes garantiram o prestígio de algo que ele idealizou por décadas – o *Festival Música Nova*³. O criador de *nascemorre* é um dos raros compositores da contemporaneidade que, em momento algum de sua carreira, abandonaram o seu

////////////////////////////////////
**Vivendo sua música, em uma sinfonia de navios andantes, com James
Joyce e Dorothy Lamour | Heloísa de A. Duarte Valente**

trabalho. Aos 91 anos de idade, conta com uma lista de obras encomendadas.

O complexo pensamento musical de Gilberto Mendes pode ser conhecido também através de seus livros, um documentário e vários depoimentos, disponíveis na internet⁴. *Música, cinema do som*, publicado em finais de 2013, surge como fonte subsidiária para quem deseja conhecer melhor não apenas o pensamento do compositor, bem como de estética, arte de vanguarda, cinema e, claro, música. Ou melhor: músicas. Mendes passeia por vários gêneros e tempos. Atravessa territórios muitas vezes intransponíveis, de acordo com dogmas e preceitos estéticos vigentes. O compositor passeia livremente por eles – da mesma forma como compõe sua música: sobrepõe entre aquilo que (outrora) se denominava *alta* e *baixa* cultura; popular e erudito; antigo e novo, com a competência de quem domina, com maestria, o seu *métier*. Esses traços levaram o compositor José Antônio de Almeida Prado a definir o caráter da obra do seu conterrâneo como *macunaímica*: “Não se trata de um *imbroglio* de ideias e tendências, mas uma sobreposição de todas as influências: Dorothy Lamour, Santos, Coca-Cola e tudo mais”⁵.

Essa paisagem sonora *pluritemporal* de algum modo justifica a classificação de pós-moderno, atribuída ao compositor. *Nós vivemos o tempo de todos os tempos num só tempo* – advoga o maestro. A escuta

4. Por ocasião do 90º aniversário, Carlos M. R. Mendes, filho do compositor, registrou uma série de depoimentos, intitulada *90 anos, 90 vezes Gilberto Mendes*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/list?list=PL08882815878609A0&feature=plcp>>. Acesso em: 08 abr. 2014.

5. Pronunciamento na sessão solene da Academia Brasileira de Música, realizada no dia 10 de julho de 2001, quando Mendes foi empossado como membro honorário, testemunhado e anotado por esta escriba.

Assista o vídeo 



diversificada, desarmada - até da *irresistível, poderosa música barata* - acaba estruturando as formas do pensamento e, por conseguinte, a obra artística. Cada obra resulta de um universo de escuta ampliado, que inclui a trilha sonora da sua juventude: a banda de Eddy Duchin, passando por Raoul Roulien, os musicais de Hollywood, as *big bands* de Tommy Dorsey e Benny Goodman, o cabaré alemão, os tangos germânicos de Hollander e Peer Raben – mas também tudo o que as mídias trouxeram aos seus ouvidos – das *czardas* das orquestras de Marek Weber e Dajos Béla, de Roberto Luna a Roberto Carlos, dos boleros edulcorados ao *rap*. Estes personagens descritos em detalhe nos livros (1994; 2006) já eram bastante comentados nas crônicas jornalísticas, muitas delas bastante antigas, como se pode observar em *Música, cinema do som* (2013).

Uma (provisória) tentativa de classificação

Como se pode observar, a seguir, a relevância da obra se assenta em vários temas sobre os quais se concentra a maioria dos textos. Dentre eles, destaquem-se quatro pilares principais:

- os relatos em primeira pessoa, nos quais se incluem os testemunhos do compositor na condição de protagonista dos movimentos artísticos de vanguarda, ao longo de várias décadas, bem como o convívio com seus personagens principais (que não se restringem à música, ao contrário do que possa parecer, ao leitor menos informado, sobre a obra do compositor);
- o pensamento musical do compositor Gilberto Mendes; como as paisagens sonoras e musicais constituíram elementos essenciais para a edificação da sua estética particular e escritura musical (entenda-se: aqui escritura não é sinônimo de escrita); as relações entre música erudita, popular urbana e de tradição não-europeia e como estas se interrelacionam; a intersemiose que se estabelece com outras artes, especialmente a literatura e o cinema;
- o memorialista: várias das crônicas são testemunho vivo e *clariaudiente* - como afirmaria R. Murray Schafer - de largo período do século XX, avançando ao século XXI. Muito embora a música seja o eixo condutor para tais lembranças, outros elementos acabam participando: associações artísticas e culturais; pessoas e espaços públicos; programas radiofônicos e concertos em teatros, filmes em cartaz nos cinemas e espaços fora do circuito comercial;

////////////////////////////////////
**Vivendo sua música, em uma sinfonia de navios andantes, com James
Joyce e Dorothy Lamour | Heloísa de A. Duarte Valente**

- o professor: embora se julgue como alguém que conduz suas aulas informalmente, sem plano de curso: improvisando, em larga medida, é patente que tal afirmação não procede. Quem já teve a honra e o prazer de acompanhar suas aulas – aliás, como esta escriba- sabe bem que existe uma direção nas discussões. Ocorre que estas se dão de maneira muito flexível, aceitando largamente o diálogo com os alunos. Em certa medida, poder-se-ia afirmar que as suas aulas adotam uma dinâmica similar ao seu processo composicional, aceitando intervenções *alheias*, elementos que outros mestres mais tradicionalistas rejeitariam, por estar fora dos padrões canônicos. Ao tentar recuperar anotações de aula ministradas pelo mestre, a resposta não poderia ser mais desestimulante: “Não guardo nada. Faço tudo de improviso...” No entanto, várias passagens das crônicas aqui apresentadas são verdadeiras aulas de história e estética da(s) música(s)...

A fim de ilustrar mais detalhadamente tais afirmações, apresentam-se, em sequência, algumas passagens da obra de Mendes, localizando-as pelo ano da publicação, seguido da(s) página(s) – o que permitirá situar, cronologicamente, as ideias do compositor. A quase totalidade delas surgiria de forma expandida nos dois grandes tomos que seriam publicados em 1994 e 2009.

A música da Broadway e o *lied* moderno:

O gosto de Gilberto Mendes pelo cinema revela-se em várias facetas: artistas, temas, elementos de cenário, iluminação, roteiro, personagens são mais que sugestões para novas obras. Limitemonos, porém, ao mais evidente dos elementos: a música. É extensa a quantidade de trilhas sonoras e de canções-tema, particularmente, das décadas de 1930-40, assinados por nomes como Alfred Newman, Bernard Herrmann. A fonte dessa estética teria uma origem em Richard Wagner, “o inventor da música para cinema, antes mesmo do cinema” – frisa Mendes, referindo-se à técnica dos *leitmotiven*, que caracteriza a música incidental. Estilisticamente, o cromatismo wagneriano desembocaria no Expressionismo musical e em outras derivações, como o tango e o foxtrote, na Alemanha. Friedrich Holländer, por sua vez, teria inventado a paisagem musical (exótica?!) da Polinésia hollywoodiana, urdida com elementos das melodias de cabaré de Berlim da década de 1920 que, por sua vez, também descendem do cromatismo wagneriano.

Essas canções guardam resquícios do romantismo europeu, incluindo elementos encontráveis em Brahms, Mahler, Tchaikovsky, Rachmaninoff, com a incorporação da rítmica africana. Essa hibridação teria construído o som inteiramente novo, do Novo Mundo: a canção norte-americana; o *lied moderno*, de sabor americano (e, por seguinte, *mestiço*). Este repertório constituiria os novos *clássicos* da canção do século XX. Entenda-se que ao mencionar o adjetivo *clássico*, Mendes refere-se à música que atingiu o nível de complexidade da música erudita; especialmente entre os anos 1930-40. Para ele, tais canções compostas nesse momento especialíssimo da música norte-americana compõem um cancionero tão relevante quanto os cancioneros medievais dos *troubadours minnesingers* (Mendes, 1999: p. 16). Na sua versão para Hollywood, esse repertório foi eternizado pelas vozes de Fred Astaire, Ginger Rogers, Bing Crosby, Dorothy Lamour, Dick Powell, Rudy Vallee, Alice Faye.

A música popular urbana que caracteriza o século XX engendra outras ramificações. Sempre de natureza híbrida “(...) é impura, suja, efêmera, uma música de salão, das cidades. *Dance music*. O foxtrote norte-americano, o tango argentino, o chorinho e o samba brasileiros, a *habanera*, a rumba e o bolero cubanos. Todas essas formas são identificadas pela mesma batida de percussão africana” (s/d, pp. 19-20). Não obstante, a canção popular guarda diferenças importantes entre a erudita, em caráter paradoxal: “música erudita e popular são duas artes totalmente diferentes uma da outra. Villa-Lobos não tem absolutamente nada a ver com Pixinguinha” (s/d, p. 20).

A ambivalência e flutuação entre os conceitos de erudito e popular transita por outras plagas: Chopin também não deixa de ser erudito porque é admirado por enormes audiências. O tradicional público burguês fica embevecido com seu aparente aspecto superficial, romântico, melífluo, não podendo, assim, perceber o extraordinário inventor construtor de pilares harmônicos sobre os quais foi fundada a música do século XX:

Tem aquela leitura popular, que só procura nele certo caramelado melódico, a harmonia do piano-bar. Mas, de um outro ponto de escuta, vamos verificar que ele é um dos pilares do desenvolvimento da linguagem musical ocidental. (...) Chopin é o pai da harmonia moderna,

////////////////////////////////////
**Vivendo sua música, em uma sinfonia de navios andantes, com James
Joyce e Dorothy Lamour | Heloísa de A. Duarte Valente**

desenvolvida posteriormente por Debussy. Sem os dois, não existiria a bossa nova nem o jazz de um Bill Evans (2010, p. 198).

Outra aula similar se encontra em outro artigo do mesmo ano de 1967. Desta vez o tema é Noel Rosa. Costuma-se falar da “atualidade dos seus sambas”. Mendes *destrincha* a harmonia subjacente na linha melódica, farta de inflexões cromáticas, aptas a receber um arranjo, incluindo dissonâncias e formação instrumental provenientes do jazz – aliás, gênero em voga na época em que as obras de Noel Rosa foram lançadas. Havia o hábito de aplicar o *dó* maior, *lá* menor e as tríades perfeitas, as modulações próximas... Não demorou muito para que aparecessem aqueles que levantassem a bandeira do *dó* maior como *essencialmente brasileiro*. Mendes esbraveja: “Em geral são aqueles comentaristas que falam com aquela autoridade dos que não conhecem nada de música” (1967, p. 53).

Novamente o *lied* norte-americano aparece em cinco páginas instigantes que pedem reflexão: O cancionero da Broadway

(...) está construído em cima das mesmas estruturas significantes da malha musical romântica, vale dizer, a mobilidade harmônica, o salto intervalar altamente expressivo, principalmente os grandes saltos, o cromatismo, a vida própria do encadeamento dos acordes, como um acontecimento independente, com usa dissonância e carga semântica específicas de uma época. Numa só canção, o eco da alegria vienense, o clima rarefeito bávaro-tirolês, subitamente o envolvimento pela nostalgia russo-judaica; o ponto final, identificador, de estranhos caminhos que vêm do Volga e do Danúbio, dos Alpe às praias do Havaí, passando por Nova Iorque e Los Angeles, ‘road to Singapura’...” (1984, pp. 75-76). (...) Prossegue com a descrição da instrumentação empregada, confecção do arranjo, modos de ataque; organização da forma seccionada (a-a-b-a). Adiante, outro destaque: “Cinema e musicais alemães e norte-americanos corriam paralelos, com influências recíprocas. Se a música de cabaré berlinense não teria sido possível sem o foxtrote americano e o tango argentino, a melodia da Broadway e Hollywood não existiria também sem um *feedback*

alemão, que lhe proporcionou toda a estrutura formal, harmônica e instrumental básica (1984, p. 77).

Foi a participação de compositores germânicos nos estúdios de Hollywood que acabou por engendrar tal novidade. Esse fenômeno que Mendes designa como *processo evolutivo* desemboca nas praias cariocas, nos ouvidos de Johnny Alf, Tom Jobim, Menescal. Há rastros de Frederich Holländer⁶ nos Mares do Sul... (Após ler tudo isto, ainda será possível escutar uma canção da Broadway sem enredar um pouco de Viena e Berlim dos fins do século XIX?).

6. Mendes adverte que o compositor teria passado a assinar seu nome como Fredercik Hollander.

O cinema do som e o som do cinema

Em vários artigos, o compositor tece comentários sobre filmes e o uso da música erudita como trilha sonora ou música incidental, especialmente em Stanley Kubrick e Woody Allen. A memória de temas originais que escutou, nos longa-metragens, servira de material para composições musicais futuras (2011, p. 31-33). A música composta por brasileiros para filmes nacionais ainda é pouco expressiva, em termos quantitativos. Destaca-se a Companhia Vera Cruz, durante a década de 1950 e a importante colaboração de compositores reconhecidos, tais como Cláudio Santoro, Camargo Guarnieri, Rogério Duprat e Almeida Prado. Dentre os diretores, Glauber Rocha além de contar com a obra composta por Marlos Nobre, teria utilizado Villa-Lobos de maneira eloquente (2011, pp. 35-37).

Perturbador é o comentário a respeito de *Um homem, uma mulher*, de Lelouch e a trilha sonora, composta de canções Bossa-Nova. Inicia afirmando que a bossa nova é “(...) simplesmente a expressão de uma mocidade que se deixou tocar por uma dessas soluções artísticas universais que de tempos em tempos tornam o homem um só em todos os cantos do mundo” (1967, p. 40). Esse teria sido o percurso da estética barroca, Ars Nova etc. A seguir, descreve como se dão as relações harmônicas, ao estabelecer correspondência com a teoria dos afetos. O intervalo de 9ª é o elemento gerador da canção *Laura*, assim como a valsa nobre e sentimental de Ravel. Retroativamente, o compositor chega à melancolia de Baudelaire, Mallarmé e Verlaine e sua expressão correspondente musical em Fauré, Duparc, Debussy, Chausson (1967, p. 41). Esse traço teria penetrado em Francis Lai, compositor da trilha do filme de Lelouch...

////////////////////////////////////
**Vivendo sua música, em uma sinfonia de navios andantes, com James
Joyce e Dorothy Lamour | Heloísa de A. Duarte Valente**

Outro elemento do filme se agrega aos “afetos” musicais é o mar: “A mesma presença do mar e sua misteriosa relação com as harmonias dissonantes, decodificadas em ‘cais noturnos, docas mansas’, ‘é doce morrer...’ As mesmas 7^a e 9^a em constelação n’O mar’ de Debussy, o compositor quase marinheiro” (1967, p. 42). Outras obras cinematográficas são objeto de atenção demorada pelo compositor santista: *Padre Padrone* (1978, pp. 167-169); *Paixão e sombras* (1977, pp. 171-173); *Annie Hall* (1978, pp. 174-176). Dentre os aspetos estudados, a presença retórica de Mozart e o *isomorfismo*, processo de fusão da música com outras linguagens (1978, p. 167). Sobre o compositor austríaco, Mendes é categórico:

“Por que sempre Mozart? Porque Mozart sintetizou, como ninguém, todo o sentimento do mundo, o duro ofício de viver, sob a simplicidade, a singeleza de uma música aparentemente superficial. Nem todo musicista intérprete compreende isso, razão por que Mozart é frequentemente mal tocado” (1978, p. 168).

Festivais de música e frequentadores

É curioso que um jornal de circulação restrita e de poucos leitores tenha veiculado o relato de um acontecimento de tanta repercussão no momento em que ocorreu, mas que história estética da música oficial parece não ter registrado. Se oculto nas sombras, aqui ele se oferece em detalhes, ao leitor curioso. A leitura dos artigos é puro deleite e frenesi. Um deles é o controvertido episódio do *happening* criado durante a II Semana de Música de Vanguarda, organizada pelo maestro Eleazar de Carvalho e Jocy de Oliveira. Duas orquestras tocando de costas uma para outra, enfrentariam uma competição. Esse era o plano da obra *Stratégie*, de Xenakis. De repente, três espectadores começaram a cantar *Juanita Banana*, citação d’O *Rigoletto*, incorporado ao iê-iê-iê. No artigo da semana seguinte, são revelados os nomes e as razões que motivaram o *happening*. Em intervenção num debate dentro da programação do mesmo evento, Augusto de Campos tomou a palavra e questionou o formato do evento que, ao invés de discutir a arte, preocupava-se em manter a ordem estabelecida. Os três interventores foram identificados como Décio Pignatari, Willy C. de Oliveira e Rogério Duprat⁷. Seguiu-se uma discussão em torno da importância da música popular na música

7. Em comunicação pessoal, Gilberto Mendes me informou que deveria ter integrado o grupo mas, infelizmente, o pneu de seu automóvel furou no meio da estrada e ele não conseguiu chegar a tempo.

de vanguarda. A presença de Xenakis, epígono da música estocástica, não impediu um debate acalorado sobre a primazia da sintaxe pelo conteúdo; a dessacralização da música. A palavra *semântica* parece ter exasperado o compositor grego-francês (1966, pp. 65-70).

Outras crônicas descrevem a programação e fazem uma espécie de balanço geral de eventos artísticos, como os festivais *Música Nova* (1984, pp. 89-91; 2011, pp. 225-227), de Patras (1986, pp. 93-96), a *Semana de Música de Vanguarda* (1966, pp. 65-70). Há, igualmente, matérias dedicadas aos compositores que participaram de tais eventos, com palestras e apresentação de suas obras: Krzysztof Penderecki (1982, pp. 55-58); Iannis Xenakis (1966, pp.71-74); Karlheinz Stockhausen (1988, pp. 97-101); Sergio Ortega (1989, pp. 103-107); George Antheil (1973, pp. 119-125); Igor Stravinsky (1977, pp. 145-148); José Antônio R. de Almeida Prado (2010, pp. 193-195).

Arte, hoje

Vários dos artigos que compõem a obra de Mendes se dedicam às questões de ordem estética. Muito embora haja um longo intervalo de tempo entre elas, verifica-se que todas são extremamente coerentes e mantêm seu frescor, no tocante a vários temas polêmicos, tais como *performance* estética - a equivocada interpretação da quinta sinfonia de Beethoven, sob a batuta de Herbert von Karajan (1977, pp. 141-143); o rompimento da discursividade musical, n' *O Carnaval de Schumman* (1976, pp. 153-155); Johann. S. Bach e o esboço de uma harmonia moderna, a ser desenvolvida no romantismo (2012, pp. 217-219); *Beethoven, proprietário de um cérebro* (1979, pp. 47-50), projeto artístico desenvolvido por Willy C. de Oliveira, obra que acarretaria em importantes contribuições para a semiótica musical. Há também afirmações inquietantes, como em *Do velho jazz ao rock and roll I e II* (1976, pp. 157-166): aqui o autor perpassa pela história do jazz, das *big bands*- equivalentes modernos à orquestra barroca, na sua formação e jogo instrumental, entre *ripieno* e *solo* (1976, p. 160).

Verdadeiras aulas, em forma compacta, com a leveza de quem interpela o leitor para uma conversa, o conjunto de textos funciona, de algum modo, como uma modalidade precursora dos atuais cursos não-presenciais, oferecidos por universidades. O conjunto de artigos oferece, muito mais que importantes informações sobre o pensamento estético do compositor, seu contato com os artistas

////////////////////////////////////
**Vivendo sua música, em uma sinfonia de navios andantes, com James
Joyce e Dorothy Lamour | Heloísa de A. Duarte Valente**

e músicos mais importantes de 1966 a 2012 numa narrativa fluida e empolgante.

Aqui a cidade de Santos é mais que um ambiente: atua como paisagem sonora de uma história que ultrapassa o reduto da memória. Enveredando pelas artérias da história de uma cultura urbana, de um século que já acabou, Santos converte-se em um polo de atração, configurando-se em “muitas cidades numa só cidade”, como afirma Mendes nas páginas finais de sua primeira *aria di bravura* - sua tese de doutorado posteriormente publicada (1994). Santos é ponto e porto de partida e de retorno para todo canto do planeta: de Berlim a Honolulu; de Patras a São Petersburgo; e ela tudo chega retorna. Gilberto Mendes, *flâneur* cosmopolita que passeia por dois séculos, atravessa a modernidade e a pós-modernidade, compartilhando, com aquele que *ouvive* (como talvez tivesse afirmado Décio Pignatari) sua trajetória apaixonada e febril.

Gilberto Mendes, um caçara urbano conduz o timão que o leva dos Mares do Sul à Avenida Nievsky... Em suma, leitura agradável e envolvente, inquietante, indispensável - mesmo para aqueles que desconhecem a linguagem musical.

Por fim, fazem-se necessárias algumas observações sobre a organização do volume: os artigos foram selecionados pelo próprio Gilberto Mendes. Foram publicados em colunas dos jornais *A Tribuna* (Santos), *Jornal da Tarde*, *Folha de S. Paulo* e *O Estado de S. Paulo*. Alguns deles não estão datados. Foram extraídos dos originais, no acervo pessoal do compositor.. Sobre a ordem sequencial dos artigos, informou o autor que adotou um critério um tanto aleatório, entendendo que o leitor folheie o livro e escolha meio ao acaso algo que salte a sua atenção⁸. A segunda parte da obra é composta de partituras de três obras (a serem comentadas futuramente em uma obra especializada em análise musical): *Sinfonia dos navios andantes*; *Cavalo azul* e *Uma foz, um fala*, que podem ser ouvidas, dentre outras, em gravação editada pelo selo SESC, *Gilberto Mendes. Um só compositor em vários compositores* (2010)⁹.

8. Em comunicação pessoal, Gilberto Mendes me informou que deveria ter integrado o grupo mas, infelizmente, o pneu de seu automóvel furou no meio da estrada e ele não conseguiu chegar a tempo.

9. Com a participação das cantoras Martha Herr e Andrea Kaiser, a pianista Beatriz Alessio e o violonista Fábio Zanon e o Ensemble Música Nova, sob regência de Jack Fortner.

Referências

A ODISSEIA Musical de Gilberto Mendes. Documentário. Direção: C. de M. R. MENDES, 2006. (117 min).

MENDES, G. “Cânone na música? E por que não?”. *Revista USP*, São Paulo, n. 40, p. 6-17, 1999.

_____. “Música moderna brasileira e suas implicações de esquerda”. *Revista Música* (Departamento de Música ECA-USP), São Paulo, v. 2, n. 1, 1991.

_____. *Uma odisseia musical: dos Mares do Sul à elegância pop/art-déco*. São Paulo: Edusp/Giordano, 1994.

_____. *Viver sua música*. Com Stravinsky em meus Ouvidos, Rumo à Avenida Nevskiy. Santos: Realejo/ Edusp, 2009.

_____. *90anos,90vezesGilbertoMendes*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/playlist?list=PL08882815878609A0&feature=plcp>>. Acesso em: 03 jan. 2014

NEVES, J. M. *Música contemporânea brasileira*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981.

VALENTE, H. A. D. *Os cantos da voz*. Entre o ruído e o silêncio. São Paulo: Annablume, 1999.

_____. “Do silêncio das sereias aos saraus do Sunset Boulevard: a sinfonia solar de Gilberto Mendes” In: *Música Contemporânea Brasileira*, v. 4. São Paulo: Centro Cultural São Paulo/ Discoteca Oneyda Alvarenga, 2006.

Disco

A Música de Gilberto Mendes. Selo SESC-SP. CDSS0025/10. CB 7898444700579, 2010.

Recebido em março e aprovado em junho de 2014.