

Significação

Revista de Cultura Audiovisual
Dezembro 2014

42

Significação

Revista de Cultura Audiovisual
Dezembro 2014

42

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.revistas.usp.br/significacao>

E-mail

significacao@usp.br

Significação

Dezembro 2014

Foto da capa

Fotograma "Les microbes dans l'intestin d'un rat" (1909) de Jean Comandon.

Fonte: Documentário *The Origins of Scientific Cinematography: Early Applications* (Alemanha, 1993) de Virgilio Tosi.

Base de dados:

Latindex

Confibercom

Portal Capes de Periódicos

Portal SEER

Portal de Revistas

da Universidade de São Paulo

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

Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais

Coordenador

Mauro Wilton de Sousa

Vice-Coordenador

Rubens Machado Júnior

Preparação de originais e revisão de textos

Marcelo Prioste

Reinaldo Cardenuto Filho

Projeto gráfico

João Parenti

Meire Assami

Thomas Yuba

Diagramação

Marcelo Prioste

ISSN 2316-7114

Editores

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

Irene de Araújo 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

Marcelo Prioste
Pontifícia Universidade Católica de SP

Maria Dora Genis Mourão
Universidade de São Paulo

Reinaldo Cardenuto Filho
Fundação Armando Álvares Penteado

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
Univ. 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 Rio 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 Júnior
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
Dezembro 2014

42



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

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

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

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

1. 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.



Sumário

///
pág. 11

Apresentação

ARTIGOS

///
pág. 15

O Cinema Científico
Arlindo Machado

/////////
pág. 30

Diasporismo e anonimidade migratória no cinema: *London River*
Rafael Tassi Teixeira; Sandra Fischer

/////////
pág. 48

O documentário e a instilação da crença
Laécio Ricardo

/////////
pág. 67

Estudos Culturais aplicados a pesquisas em mídias audiovisuais:
o circuito da cultura como instrumental analítico
Flavi Ferreira Lisboa Filho; Ana Luiza Coiro Moraes

/////////
pág. 87

Doce de série: as aventuras de dona Picucha
Elizabeth Bastos Duarte

/////////
pág. 104

Mad Maria, Intermedialidades e Memória dos Sentidos:
a presentificação do passado em minisséries históricas
Solange Wajnman

/////////
pág. 124

A Formação do Laço Social na TV e em Sites de Redes Sociais:
As *Hashtags* Saramandaia e Donaredonda no Processo de Conversação
em Rede
Mario Abel Bressan Junior; Cristiane Costafinger

/////////
pág. 145

Mediações entre o cinema e a dança: territórios em questão
Carolina Natal

///
pág. 166

Implosão Midiática: corporalidades nas configurações
de sentidos da linguagem
Nísia Martins do Rosário; Lisiane M. Aguiar

///
pág. 186

O retorno de Khulekani Khumalo, cativo de zumbis: impostura, lei,
e paradoxos da noção de pessoa na África do Sul pós-colonial
John Comaroff; Jean Comaroff

RESENHAS

//////////

pág. 212

Narrativas Sensoriais

Rodrigo Campos de Oliveira

//////////

pág. 217

Uma Experiência a nos Inspirar

Alecsandra Matias de Oliveira

//////////

pág. 221

A câmera, o fuzil e a crítica analítica. Uma resenha de Câmaras en trance, de Ignacio del Valle Dávila

Alexsandro de Sousa e Silva



Contents

/// page 11	Presentation
/// page 15	ARTICLES
/// page 15	The Scientific Cinema Arlindo Machado
///////// page 30	Diasporism and migratory anonymity in film: <i>London River</i> Rafael Tassi Teixeira; Sandra Fischer
///////// page 48	The documentary and the instillation of belief Laécio Ricardo
///////// page 67	Cultural Studies applied to audiovisual media research: the circuit of culture as an analytical tool Flavi Ferreira Lisboa Filho; Ana Luiza Coiro Moraes
///////// page 87	A sweet serie: the antics of Mrs. Picucha Elizabeth Bastos Duarte
///////// page 104	Mad Maria, Intermediality and Memory of the Senses: the presentification of the past in period dramas series Solange Wajnman
///////// page . 124	Formation of Social Bonds on TV and Social Network Websites: “Saramandaia” and “Dona Redonda” Hashtags in the Conversation Process on Social Networks Mario Abel Bressan Junior; Cristiane Costafinger
///////// page 145	Mediations between cinema and dance: territories in question Carolina Natal
/// page 166	Implosion media: corporalities settings of meanings of language Nísia Martins do Rosário; Lisiane M. Aguiar
/// page 186	The return of Khulekani Khumalo, zombie captive: imposture, law, and paradoxes of personhood in the postcolony John Comaroff; Jean Comaroff

REVIEWS

/////////////////
page 212

Sensory Narratives
Rodrigo Campos de Oliveira

/////////////////
page 217

An Experience that inspires us
Alecsandra Matias de Oliveira

/////////////////
page 221

The camera, the rifle and the analytical criticism. A review of *Cámaras en trance*, of Ignacio del Valle Dávila
Alexsandro de Sousa e Silva



Apresentação

Em 2014 perdemos nosso colega Eduardo Peñuela Canizal. Diversas homenagens foram realizadas no ano passado com o intuito de celebrar sua contribuição para o fortalecimento do campo da comunicação. Dentre as inúmeras ações empreendidas por Peñuela, cabe lembrar que ele foi o fundador da revista *Significação*, que agora completa 40 anos.

Na década de 1970, Peñuela coordenava o Centro de Pesquisa em Poética da Imagem do Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da Escola de Comunicações e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo, e também o Centro de Estudos Semióticos. A primeira fase da revista foi marcada, portanto, por este quadro teórico. São traduzidos autores-chave para a área, como indica a publicação, logo no primeiro número de *Significação*, de um dos primeiros artigos de Algirdas Greimas, a saber, "Enunciação". Não à toa, o periódico se definia como 'Revista Brasileira de Semiótica'.

Com a aposentadoria de Peñuela na Universidade de São Paulo, *Significação* permaneceu alguns anos sob a responsabilidade da Universidade Tuiuti (PR). Nos anos 2000, lecionando então na Universidade Paulista (UNIP), ele se incumbiu pessoalmente de garantir o retorno da revista à sua antiga casa, ganhando outro escopo, qual seja, o de se debruçar sobre a chama cultura audiovisual. A partir de 2006, o periódico passou a ser publicado com o apoio do CINUSP "Paulo Emílio", órgão da Pró-Reitoria de Cultura e Extensão da USP, para, em 2010, ser editada pelo Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos

Audiovisuais da ECA/USP, programa que fez questão de ingressar na condição de colaborador. Durante esses quatro anos de convívio na pós, orientou e ministrou uma disciplina, muito aguardada pelos nossos alunos que o conheciam de nome e que eram sabedores de sua excelência como professor. Se isso não bastasse, participou periodicamente das reuniões do conselho editorial da revista. Sua dedicação, experiência, conhecimento e, principalmente, tranquilidade nos momentos de maior tensão institucional farão muita falta.

Muito já se disse sobre o seu papel nos estudos semióticos. Porém, sua obra ainda merece uma revisitação a fim de marcar os caminhos que lá se encontram para o estudo da imagem, seja ela publicitária, fotográfica ou cinematográfica. Por isso, nossa intenção era, neste ano de celebração dos 40 anos de *Significação*, de reeditarmos alguns dos artigos de Peñuela publicados na revista e que ainda não haviam sido digitalizados. O acesso a estes textos somente era possível por meio de bibliotecas que contassem com as versões impressas de seus antigos exemplares, acesso muito restrito, como se sabe. Esse dossiê, assim, seria composto pelas reflexões dele em torno do cinema (Buñuel e o surrealismo eram as suas paixões) e da semiótica, incluindo artigos que fizessem o balanço teórico de sua contribuição em *Significação*. No entanto, fomos agraciados com a boa notícia de que o Sistema Integrado de Bibliotecas da Universidade de São Paulo iria assumir a tarefa de digitalização dos antigos números, trabalho em curso e com previsão de término para 2015.

Com isso, a ideia original do dossiê com os artigos de Peñuela perdeu o sentido. Não, contudo, a necessidade de honrar sua memória e seu trabalho. Estamos certos de que honrar a memória de Peñuela reside no próprio fato de preservar a qualidade editorial atingida pela revista, qualidade que poderá ser observada pelo leitor a partir dos textos selecionados para a presente edição.

O conjunto de textos inicial é dedicado ao cinema e à análise fílmica. O primeiro artigo é de Arlindo Machado, que aborda um aspecto pouco conhecido da obra do fotógrafo e cineasta brasileiro, Benedito Junqueira Duarte, um dos responsáveis nos anos 1940 pela introdução do cinema científico no Brasil. Rafael Teixeira e Sandra Fischer discutem o filme *London River* (Rachid Bouchareb, 2009) examinando esteticamente as personagens em trânsito, a partir, como chamam os autores, das dinâmicas interculturais entre as historicidades móveis e as culturas de recepção. “O documentário e a instilação da crença”, de Laécio Ricardo, trata das estratégias criadas pelo cineasta para conferir autenticidade ao discurso fílmico ao formato escolhido como objeto de sua reflexão.

Outro conjunto de artigos, dedicado à televisão e outras mídias, se inicia com “Estudos Culturais aplicados a pesquisas em mídias audiovisuais: o circuito da cultura como instrumental analítico”, de Flavi Ferreira Lisboa Filho e Ana Luiza Coiro Moraes, que se propõe a refletir, como indica o título, sobre os conceitos necessários para analisar as imagens em sua contemporaneidade. Já Elizabeth Bastos Duarte, em “Doce de série: as aventuras de dona Picucha”, dedica-se ao seriado *Doce de mãe*, produzido pela Rede Globo em 2012, analisando sua inserção no subgênero *sitcom*. Solange Wajnman aborda em seu artigo a minissérie *Mad Maria* (Rede Globo, 2005), investigando a maneira pela qual os objetos cênicos criam uma memória sensorial. Cristiane Finger e Mário Bressan Júnior examinam “a configuração do laço social e do processo de conversação em *sites* de redes sociais, por meio da utilização das *#saramandaia* e *#donaredonda* no *twitter*”, em abordagem diferenciada no que diz respeito aos estudos de recepção.

Um bloco final é dedicado às questões vinculadas ao corpo, à performance e à identidade. Carolina Natal examina as relações entre o cinema e a dança, com estudos de caso e valorização da dimensão experimental que tal aproximação proporciona. Já

Nísia Martins do Rosário e Lisiane Aguiar estudam as corporalidades midiáticas segundo a perspectiva da semiótica da cultura. Ao final, em texto traduzido especialmente para esta edição por Esther Hamburger e Giancarlo Gozzi, Jean e John Comaroff, professores de Estudos Africanos e Afro-Americanos da Universidade de Harvard e da Universidade de Cape Town, apresentam uma instigante reflexão sobre a noção de pessoa em tempos “pós-coloniais”, ou mais especificamente, na África do Sul pós-apartheid, “onde sequestro de identidade, plágio, falsificação, ou mesmo crimes falsos acontecem cotidianamente, a impostura é especialmente comum”.

A seção ‘resenhas’, por fim, traz três análises de livros recentemente publicados, ampliando o espaço de debate em torno da produção teórica contemporânea.

Esta edição, dedicada à memória de Eduardo Peñuela, contou com os pareceres de Alfredo Suppia, Carlos Gerbase, Fábio Nagakawa, Fábio Uchoa, Gustavo Souza, Itania Gomes, Júlio Cezar Lobo, Mariana Baltar, Marcelo Prioste, Márcia Carvalho, Maurício Ribeiro da Silva, Regiane Nakagawa, Reinaldo Cardenuto Filho, Renato Pucci Júnior e Sonia Montañó, a quem agradecemos.

Eduardo Morettin

Irene Machado



O Cinema Científico *The Scientific Cinema*



Arlindo Machado¹

¹ Livre-docente em Comunicação e professor do Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da ECA/USP. E-mail: arlimach@uol.com.br



Resumo: Nos idos dos anos 1940, o fotógrafo e cineasta brasileiro Benedito Junqueira Duarte introduziu entre nós a ideia de um cinema científico, um cinema organicamente íntimo à pesquisa científica. Em que pese sua importante contribuição na precisa definição do que pode ser esse tema, ele realizou mais de 500 filmes, metade dos quais podendo ser considerados verdadeiros filmes científicos, principalmente no campo das investigações médico-cirúrgicas. O artigo visa argumentar sobre as reais possibilidades que a obra de Duarte pode contribuir para uma compreensão do passado e do futuro do cinema.

Palavras-Chave: cinema científico; filme e pesquisa; Benedito Junqueira Duarte.

Abstract: In the early 1940's Brazilian photographer and moviemaker Benedito Junqueira Duarte introduced among us the idea of a scientific cinema, a cinema organically intimate to the scientific research. In despite of his important contribution in defining precisely what this subject could be, he made more than 500 movies, half a part of them being considered true scientific films, mainly in the field of medical-surgical investigations. The article aims to argue on the very possibilities Duarte's work can contribute to an understanding of the past and the future of cinema.

Keywords: scientific cinema; movie and research; Benedito Junqueira Duarte.



Se alguém espera encontrar aqui qualquer incursão pela assim chamada “ficção científica” (*science fiction*) pegou o barco errado. Vamos tratar aqui de um tema pouco ou quase nada discutido nos campos da teoria, da crítica e da historiografia cinematográficas. Como o título indica, é isso mesmo: cinema científico, ou seja, o cinema² feito no interior dos grupos de pesquisa, não apenas como documentação dos trabalhos dos cientistas, mas como parte integrante dela, quando não como o seu próprio objeto, método e fundamento científico. Nada a ver portanto com o cinema didático, ou educativo ou documental (embora eventualmente um filme científico possa também ser exibido com finalidades educacionais). Nada a ver pelo menos num ponto decisivo. O cinema didático trabalha com o conhecimento já constituído, estabelecido, discutido e aceito num determinado momento do saber científico. E mesmo que esse saber possa ser posteriormente contestado, o objetivo do cinema didático não é questionar nada, mas sistematizar um conjunto de saberes dados como aceitos numa determinada comunidade científica, para fins de formação de novas gerações de pesquisadores. O cinema científico, pelo contrário, tem objetivos específicos de pesquisa, sobretudo pesquisas sobre aquilo de que ainda não se sabe e cuja resposta ainda se busca. Geralmente esse cinema é feito no interior de grupos de pesquisa constituídos e ele só faz sentido se a presença da cinematografia nesses grupos é parte integrante do processo de busca. Geralmente o próprio cineasta é também cientista ou, se não é, sabe integrar-se com o seu saber específico nos objetivos perseguidos pelo grupo.

Esse cinema existe, mas ele é quase invisível porque o seu circuito de distribuição é completamente outro. Ele se destina aos congressos, encontros de especialistas, reuniões especializadas e as suas formas de recepção são muito dependentes do grau de expertise do público participante. Alguns festivais e mostras de cinema científico aconteceram ao longo dos tempos e isso ajudou a divulgação dos trabalhos, mas eles estavam quase sempre restritos aos ambientes universitários. Esses filmes são muitas vezes editados para uma situação específica, onde se discute um tema específico, muitas vezes nem estão finalizados (no sentido do “controle de qualidade” do cinema comercial que todos conhecem), mas são apresentados na forma em que estão no momento da visualização.

² Utilizamos aqui a palavra cinema no sentido genérico de *audiovisual*, abrangendo portanto também os trabalhos feitos em vídeo, multimídia ou formatados para a televisão.



São portanto *works in progress*, evoluem juntamente com a pesquisa. Como são considerados materiais de trabalho, muitas vezes nem são conservados, pois o que importa é o resultado geral da investigação. Por isso, muito material se perdeu ao longo dos tempos, uma vez que esses filmes não tinham interesse comercial nem artístico para justificar um colecionismo de tipo museológico. Claro que não foram todos assim. Alguns poucos privilegiados (vamos falar deles mais à frente) chegaram a contar com recursos privilegiados de produção e puderam encontrar espaço (mesmo que pequeno) na mídia comercial. Mas essas são exceções que apenas confirmam as regras. As pesquisas científicas não estão nas telas hegemônicas das mídias, nem mesmo nas telas das televisões universitárias ou websites universitários (lugares mais óbvios para estarem), a não ser sob a forma de reportagens jornalísticas de cunho puramente informativo, ou transmissões integrais ou parciais de uma conferência, sempre voltado, como não poderia deixar de ser, a um público genérico. Não há relação intrínseca entre quem filma e quem pesquisa. O público do cinema científico, pelo contrário, sempre foi altamente motivado, pois o material audiovisual a que tinham acesso era uma maneira de conhecer o que se estava fazendo e pensando nos outros centros de pesquisa. Segundo depoimento de Benedito Junqueira Duarte, “só em um ano (1950), mais de duas mil exibições se fizeram em todo o país, sendo assistidas por mais de 20.000 médicos brasileiros, sem contar as apresentações fora do Brasil, em conferências particulares e em congressos científicos” (1982, p. 323). Nada mal para um cinema tão especial.

1. O caso Duarte

Benedito Junqueira Duarte é um caso *sui generis*. Brasileiro nascido em Franca (São Paulo), é reconhecido internacionalmente como um dos mais profícuos e inventivos representantes do cinema científico, tendo arrebatado boa parte dos prêmios de sua área. Sua vida foi marcada por uma trajetória vertiginosa, na qual foi fotógrafo de renome, crítico de cinema, ensaísta, produtor e cofundador dos mais importantes centros relacionados com a produção de imagem em São Paulo, tais como o Clube de Cinema de São Paulo, a Cinemateca Brasileira e o Foto-Cine Clube Bandeirante, além de ter sido até mesmo um combativo militante político, com presença constante na imprensa.



Além dessa atividade intensa, realizou mais de 500 filmes, dos quais cerca da metade podem ser chamados de filmes verdadeiramente científicos, voltados principalmente para a área médico-cirúrgica. Para se ter uma ideia de seu envolvimento com o mundo científico, apesar de fotógrafo e cineasta de formação, ele recebeu o Prêmio Arnaldo Vieira de Carvalho, considerada a mais alta distinção concedida a um pesquisador pela Faculdade de Medicina da Universidade de São Paulo. Segundo depoimento concedido a M. J. Camargo e L. A. Inaimo (2007, p. 203), o sonho de Duarte era ser médico, mas não pôde fazer medicina pois precisava trabalhar. Então descobriu uma maneira de se aproximar da medicina via cinema. Em 1949, já trabalhava com a equipe de cirurgia do Dr. Edmundo Vasconcelos e no mesmo ano foi convidado pelo Laboratório Torres para chefiar o Departamento Científico na perspectiva de criar uma Fimoteca Médico-Cirúrgica Brasileira. Realizou vários trabalhos junto ao então famoso Dr. Euryclides de Jesus Zerbini, entre os quais o clássico *Transplante Cardíaco Humano* (1968), sobre o quinto transplante cardíaco ocorrido no mundo e o primeiro no Brasil. A seu pedido, ao morrer, suas cinzas foram depositadas na Faculdade de Medicina de São Paulo (VALADARES, 2007, p. 197).

Tragicamente, a maior parte desses filmes se perdeu, não sobrando mais que poucas dezenas deles, em estado lamentável de conservação e a maioria sobre temas não científicos. Contraditoriamente, sua obra fotográfica (que pouco tem a ver com a ciência) foi preservada e restaurada, inclusive editada em álbum fotográfico. Eu próprio tinha um projeto de resgatar a importância da obra científica de Duarte e a sua significância na história do cinema científico (tenho notícias de outros colegas que o tentaram fazer também), mas tive de desistir por não encontrar trabalhos significativos em quantidade suficiente. Meus próprios colegas me alertaram de que isso seria um trabalho de Sísifo, destinado ao fracasso. Mas há que considerar que o filme científico era um trabalho efêmero, de duração restrita a um contexto. As tecnologias e os procedimentos médicos eram aperfeiçoados em ritmo acelerado, deixando os filmes obsoletos da noite para o dia. Duarte (1970, p. 38) observa, por exemplo, que um filme realizado sob a orientação do Dr. Zerbini sobre a substituição da válvula aórtica através da prótese de Hufnagel teve a sua distribuição cancelada mal tinha acabado de ser editado, pois surgiram outras técnicas mais avançadas, desenvolvidas por outros



pesquisadores estrangeiros, notadamente Starr e Edwards. Tudo teve de ser refeito novamente e o velho filme ficou caduco.

Duarte nos legou também um extenso trabalho de reflexão crítica, depois reunido numa coleção em três volumes, o último deles parcialmente dedicado ao cinema científico. Mas muito material esparsa ainda pode ser encontrado por aí. Num texto seminal chamado justamente “O Filme Científico” (DUARTE, 1970, p. 34-39), o autor arrisca uma hipótese bastante ousada: a de que o cinema científico foi o primeiro “gênero” cinematográfico da história desse meio e, mais que isso, ele foi o gênero que engendrou a tecnologia básica disso que hoje chamamos de cinema. De fato, alguns pesquisadores do século XIX que estavam estudando o movimento animal, como o fisiólogo francês Étienne-Jules Marey e o fotógrafo-engenheiro americano Eadweard Muybridge desenvolveram um número incontável de novidades tecnológicas para decompor o movimento nos seus momentos constituintes. Acreditavam eles que o olho humano era lento demais para captar todas as nuances e detalhes de um corpo em movimento, o que exigia algum dispositivo capaz de congelar instante por instante um corpo que se locomove. A decomposição do galope de um cavalo por Muybridge talvez seja a primeira tentativa mais ou menos bem sucedida nesse sentido. É curioso perceber como o primeiro filme do cinema é também o primeiro filme científico, além da primeira tentativa de formular o princípio cinematográfico. Com o sucesso do empreendimento, Muybridge dedicou-se a um árduo trabalho de decomposição dos mais variados tipos de movimento: homens e mulheres, outros tipos de animais e até mesmo objetos móveis não-vivos, no sentido de estudar a dinâmica do deslocamento. Logo foi seguido pelo médico Marey, cujas pesquisas sobre a fisiologia do movimento animal o acabariam conduzindo de forma inesperada ao cinema. Num primeiro momento, o objetivo era a análise, portanto a decomposição, dos mais variados tipos de movimento, unicamente para fins de estudo, mas logo se lhes passou que se tinham em mãos todos os instantes que constituem um movimento, poderiam reconstitui-lo tal e qual novamente, através da projeção desses “instantes congelados” (fotogramas?) por intermédio de alguma máquina de síntese. O aparelho de síntese do movimento através da projeção rápida dos instantes congelados foi chamado por Muybridge de zoopraxiscópio, enquanto os de Marey se chamaram cronofotógrafo e fuzil fotográfico. As películas que eles utilizavam



eram circulares, fechadas sobre si mesmas, como os *loops* que se fazem agora nos estúdios de dublagem ou alguns programas de exibição de filmes na internet, para poder observar um mesmo movimento várias vezes seguidas.

De qualquer forma, há uma controvérsia sobre se Muybridge e Marey inventaram mesmo o cinema, ou se o interesse deles estava mais na decomposição do movimento para efeito de análise. Para que recompor o movimento a partir dos seus fragmentos se o que o projetor mostra eu mesmo posso ver com meus olhos? – perguntavam eles.

O aparelho de registro cronofográfico e a câmera cinematográfica estão separados por um abismo, pois as suas próprias finalidades são diferentes: enquanto esta última visa à produção de uma longa fita de imagens sucessivas que, desenrolando-se depois num projetor, criará a ilusão de movimento, o cronofotógrafo e o fuzil fotográfico de Marey têm por função única analisá-lo, decompô-lo, reduzi-lo a um diagrama estrutural. Se mais tarde Marey incorpora também um dispositivo de projeção ao seu fuzil fotográfico, ele o faz para poder comparar melhor o movimento contínuo com sua análise congelada (DESLANDES, 1966, p. 141).

Ainda assim, não há livro de história do cinema que deixe de fazer referência ao papel fundante desses dois cientistas na construção do cinema, mesmo que para estes últimos o cinema (tal como se constituiu e tal como o entendemos hoje) lhes interessava muito menos do que a ciência. Nesse sentido, mais do que um cinema científico, o que eles faziam era uma espécie de “ciência cinematográfica”, uma ciência que se vale dos recursos cinematográficos (ou pré-cinematográficos) para investigações nos campos da medicina, física, engenharia etc., tal como acontece hoje nos laboratórios de medicina, onde os dispositivos “cinematográficos” estão a serviço da pesquisa e não o contrário. Talvez até nesse ponto Duarte tinha razão. O cinema científico nasce antes do cinema comumente conhecido, embora tenha, com seus experimentos científicos, fornecido as bases deste último, assim como um cinema científico pós-cinematográfico continua a insinuar-se nos laboratórios médicos e universitários, através da mais variada tecnologia eletrônica/digital.

2. Minhas experiências

Tive poucas experiências práticas com o cinema científico nos anos 1970, sempre vinculadas ao Departamento de Psicobiologia da Escola Paulista de Medicina, sob a liderança do Dr. Sérgio Tufik, e foi através dessas experiências que comecei a entender um pouco melhor esse “gênero”. O primeiro trabalho se chamava *A Influência do Álcool nas Atividades Psicomotoras* (1978) e tinha por objetivo principal verificar (cientificamente e a despeito do que pensa o senso comum) qual a verdadeira influência que o álcool pode (ou não) exercer sobre a atividade de dirigir veículos. Outro trabalho que me trouxe muitos ensinamentos foi *Sistemas Dopaminérgicos Cerebrais* (1979), que visava estudar o que acontece se um indivíduo (no caso, um rato) for privado de “sono paradoxal” (também chamado sono R.E.M./*Rapid Eyes Movement*), um momento do sono em que os músculos se relaxam, o corpo dorme profundamente, mas algumas atividades psicomotoras entram em vertiginosa atividade. Nessa fase acontece o sonho. Em resumo, o objetivo da pesquisa era verificar o que acontece quando um indivíduo não pode (ou é privado de) sonhar e que papel os distúrbios do sonho podem desempenhar nos vários comportamentos neurológicos (nada a ver com Freud, entretanto).

Descobri que a realização de um filme científico não pode ser um trabalho de encomenda, como uma peça publicitária ou institucional, ainda que alguma empresa privada decida financiá-la com fins apenas de prestígio institucional junto à comunidade científica, mas sem interesses publicitários. Não se trata também de “contratar” uma empresa profissional de audiovisual para “documentar” uma pesquisa. Deve já existir uma afinidade entre o(s) cineasta(s) e a equipe que desenvolve pesquisas numa determinada área. Eu já frequentava o Departamento de Psicobiologia muito antes de pensar em fazer os filmes, porque tinha amigos lá e porque o tipo de temática por eles explorada me fascinava. Foi natural que dessa aproximação comesçassem a se esboçar planos de trabalhos comuns, associando cinematografia e psicobiologia. As experiências de *Influência do Álcool* foram realizadas num ambiente que fosse favorável à filmagem (o Autódromo de Interlagos, onde acontecem as corridas de carros, inteiramente vazio e fechado para a pesquisa). Para a realização de filmes científicos, gosto de trabalhar com



ambientes limpos, onde se pode controlar todas as etapas da experiência (no caso, avaliação de velocidade e distância, verificação de reflexos rápidos para casos de emergência, competência de realizar movimentos muito sutis e controlados no caso de curvas críticas e assim por diante). Também em *Sistemas Dopaminérgicos*, o cenário era o mais estilizado possível, para que nenhum elemento imprevisto perturbasse os cálculos. Para esse filme foram desenvolvidas lentes especiais de aproximação e caixas com uma das paredes de vidro, para permitir as filmagens do que se passava lá dentro. Em geral, a coisa funcionava assim. Uma vez definido o tema de investigação, cada um ia buscar as informações pertinentes à sua parcela na pesquisa. Eu tentava ler tudo o que podia sobre o tema para inteirar-me dele, sempre pensando no rendimento audiovisual de cada tópico. Conversava longamente com cada membro da equipe, sobretudo com o líder do grupo, para tentar entender que estratégias eles estavam elaborando para a realização da pesquisa. Eu, de minha parte, dava palpites no sentido de adaptar os dispositivos de investigação a uma melhor visualização em termos de luz, enquadramento, proximidade, captação dos sons naturais etc., mas de tal forma a não interferir no comportamento dos ratos, tornando-nos os mais invisíveis possível a eles. Uma vez me integrado ao grupo eu propunha a ele roteiros e *storyboards* em termos de possibilidades de resolução do filme. A equipe contribuía com sugestões, correções e críticas que ajudavam a afinar o trabalho, até a decisão final de filmar. No caso do primeiro filme, os próprios médicos explicaram seus experimentos pessoalmente e em cena, diante das câmeras. No segundo, foi necessário recorrer ao recurso de um narrador.

O cientista em diferentes campos compõe e produz, ele próprio, representações (com textos, dados, arquivos, imagens, entre outros mecanismos visuais), que são utilizados para realizar sua prática científica num primeiro momento. Num segundo tempo, essas representações servem prioritariamente para comunicar os dados resultantes de seu trabalho. É nesse sentido que se torna possível pensar a intersecção do cinema científico de B. J. Duarte com a medicina. Essa associação seria parte constitutiva da história da ciência médica paulista, principalmente da cirurgia cardíaca, que também se construía como especialidade no mesmo momento em que ganhava pleno sucesso a carreira desse cineasta (BARROS da SILVA, 2010, p. 324-325).

3. Duas experiências exemplares

Desde que Muybrigde e Marey inauguraram a fusão do cinema com a ciência não cessam de aparecer propostas inusitadas na direção do cinema científico. Vale lembrar a fértil ideia da antropóloga norte-americana Margareth Mead (1951; 1953), lançada nos anos 1950, sobre uma *antropologia visual* e que consistia em utilizar meios como a fotografia e o cinema não apenas para documentar, mas como elementos catalizadores de experiências reveladoras no campo das relações humanas. Aqui vamos comentar duas experiências muito bem sucedidas de confluência do cinema com a ciência, realizadas excepcionalmente com sofisticados recursos tecnológicos especialmente desenhados para a consecução dessa fusão.

Powers of Ten (1977), do casal Charles e Ray Eames, é o primeiro deles. A palavra inglesa *power* está sendo usada aqui no sentido matemático de *potência*, ou seja, o produto de um número (em geral 10) multiplicado por si e pelos seus resultados várias vezes. A cada multiplicação passamos de uma escala a outra absolutamente descomunal, gerando resultados matematicamente gigantescos (ou infinitesimais, se a potência for negativa). O casal Eames revolve todo o conhecimento acumulado e em processo em campos tão diferentes como a astrofísica, a biologia e a física das partículas, tudo através de um recurso absolutamente cinematográfico: uma *zoom out* (afastamento da “câmera”) e depois uma *zoom in* (aproximação da “câmera”). A referência é um casal que está fazendo um piquenique num jardim ao lado do Lago Michigan (Chicago). A suposta “câmera” o vê à altura de um metro de distância, mas de repente começa a distanciar-se numa simulação de *zoom-out*, perfazendo uma série exponencial que nos leva do Lago Michigan aos confins do universo, passando por todo o nosso planeta, nosso sistema solar, nossa nebulosa, outras nebulosas e assim por diante. Uma série de números registrados ao lado da tela nos dão ideia de a que distância estamos do casal de Chicago. Em seguida, a “câmera” retorna até o casal, mas o movimento de aproximação não para. A “câmera” penetra na mão do rapaz e vai entrando cada vez mais fundo numa infinita *zoom-in*, até o limite do que sabemos até agora sobre os mundos celular, molecular e atômico. Só mesmo um filme poderia, através de um banal recurso cinematográfico (a *zoom*) operar tamanha síntese.



Mary Ann Doane (2013) observou a propósito desse filme que tudo nele é uma questão de *escala*, mas uma escala em que o corpo humano é a referência central. Parte-se dele para ir até os limites do que conhecemos sobre o universo e volta-se a ele para penetrar no seu interior, até os limites do que sabemos sobre as partículas atômicas. Mas o corpo do homem permanece como uma referência de centralidade sobre a qual se erige todo o sistema dos tamanhos e das distâncias, definindo o que é gigantesco e o que é infinitamente pequeno. Por coincidência, a própria linguagem básica do cinema está estabelecida em cima de planos cujos recortes mais abertos ou mais fechados são definidos com base na figura humana: plano geral, plano de conjunto, plano americano, primeiro plano etc. Ironicamente, o *Powers of Ten* parece retomar, num contexto completamente diferente, o dogma medieval do homem como o centro do universo, só que agora ele está no centro entre um infinito e outro.

Os limites da trajetória da “câmera” nas duas direções são, naturalmente, os limites do conhecimento humano – até o momento. Mas o filme sugere que esse movimento é infinitamente expansível e não é acidental que as tecnologias do conhecimento e as tecnologias da imagem são aqui inseparáveis (DOANE, 2013).

Supersense (1988) foi uma série em seis partes feita com recursos da televisão britânica (BBC). É uma série sobre animais selvagens, realizada por um zoólogo de renome, além de também fotógrafo e cineasta especializado no tema do mundo animal: John Downer. Mas não espere o leitor encontrar aqui mais um desses insípidos documentários sobre o *modus vivendi* dos animais, que se pode ver em canais como *Discovery*, *National Geographic* ou *Animal Planet*. O objetivo de Downer é duplo: de um lado trata-se de estudar o sistema perceptivo dos animais, ou seja, como os animais percebem o mundo. Sabemos que o homem tem um campo perceptivo bastante limitado, comparativamente com os outros animais. Ele tem cinco órgãos sensíveis aos estímulos do mundo exterior ao corpo (os místicos falam de um “sexto sentido”, ainda não localizado), mas os outros animais apresentam uma gama muito maior de órgãos do sentido. Os peixes são sensíveis à pressão da água e podem saber se outro animal se aproxima simplesmente pela mudança de pressão no corpo. O peru da Austrália (*Leipoa ocellata*) tem uma espécie de termômetro em seu bico que o torna extraordinariamente sensível às



variações mais sutis de temperatura. Muitos animais têm órgãos que os tornam sensíveis a ondulações, ao campo magnético da terra, às correntes de ar e até mesmo à eletricidade. Mesmo considerando apenas os cinco órgãos do sentido do homem, ainda assim outros animais percebem os mesmos estímulos com muito mais acuidade. Um cachorro tem um aparelho olfativo um milhão de vezes mais apurado que o do homem. A águia pode ver detalhes minúsculos da paisagem a quilômetros de distância. Muitos animais podem ver cores que estão acima do violeta, enquanto outros podem ver as que estão abaixo do vermelho. O homem ouve sons que estão situados entre 20 e 20.000 Hz, mas um rato pode ouvir sons situados até 100.000 Hz e um morcego até 200.000 Hz, enquanto uma pomba é sensível a sons que se situam abaixo de 1 Hz (DOWNER, 1988).

Isso é o que sabemos a partir dos estudos da zoologia e que Downer domina muito bem. O outro objetivo do realizador – e aqui está a sua contribuição ao cinema científico – é tentar “traduzir” esses diferentes modos de percepção ao nosso próprio sistema perceptivo, para que possamos ter uma ideia concreta do que é “ver” o mundo de outra maneira, com os órgãos dos animais. O mundo do cachorro é predominantemente olfativo. Ele se localiza na paisagem pelos seus cheiros. O olfato do cachorro é inclusive mnemônico, ou seja, um cheiro pode lembrá-lo de um lugar por onde ele já passou, de alguém que ele já conheceu. No filme, o mundo visível se dissolve em ondas que atravessam o espaço e vão até o nariz do cachorro. É uma maneira de “visualizar” (já que cinema é apenas imagem e som) outro estímulo sensorial diferente e na intensidade com que ele aparece ao animal. A águia tem uma espécie de *zoom* no centro de seu olho, que lhe permite aproximar o que está muito longe. Resolve-se isso através de uma trucagem em que se insere um detalhe mais aproximado de uma paisagem no meio de um plano mais geral. Alguns animais são sensíveis aos ultrassons: pode-se simular isso desacelerando a velocidade do filme. Imita-se a visão ultravioleta e a infravermelha através de técnicas de solarização. Linhas gráficas sobrepostas às imagens sugerem campos magnéticos. Focos intensos de luz azul, acompanhados de um ruído surdo sugerem a bateria de eletricidade do peixe elétrico. Alguns peixes possuem olhos dupla face: podem olhar para dentro e para fora d’água ao mesmo tempo. Podemos figurar isso através de um recurso de montagem dentro do quadro, mostrando o exterior e o



interior do mar. Muitos animais têm uma visão panorâmica e pode-se sugerir isso através de lentes de distância focal curta. Outros animais têm uma visão completamente diferente da nossa, porque seus dois olhos ficam muito separados, um de cada lado da cabeça. Simula-se isso filmando com duas câmeras, cujas imagens serão depois juntadas na edição. E assim por diante.

No campo dos estudos da comunicação, chamamos essa operação de *tradução intersemiótica*, ou seja, não uma tradução dentro de um mesmo código (como seria, no verbal, do inglês para o português), mas de um código a outro. Por exemplo: como traduzir um poema a um desenho, uma gravura a uma sinfonia, uma fotografia a uma sonata? Como repensar um livro antigo de Dante ou Rabelais na tela de um cinema moderno (em outros contextos políticos e culturais)? Quem primeiro aventou essa possibilidade foi o linguista russo Roman Jakobson, mas ele não chegou a desenvolver a ideia. Quem o fez foi o espano-brasileiro Julio Plaza, numa obra que é uma das poucas referências sobre o assunto: *Tradução Intersemiótica* (1987). No entanto, estamos aqui diante de uma experiência mais radical. Na acepção de Plaza, ainda estamos restritos ao universo da sensibilidade humana. Mas como traduzir a sensibilidade de um elefante à sensibilidade de um homem? Pode um homem ter uma ideia, por mais remota que seja, do que é perceber o mundo como uma tartaruga? Esse é o aporte inusitado de Downer: colocar-nos na perspectiva de um outro animal, não apenas para *saber* como eles percebem o mundo, mas como poderíamos também nós perceber o mesmo mundo como eles, para melhor entendê-los inclusive. Poderíamos então falar mais propriamente de uma tradução biointersemiótica (considerando que a biosemiótica é um ramo ativo da semiótica), já prevendo uma etapa em que poderemos nos “comunicar” com os animais e não apenas adestrá-los.

4. Propostas para avançar

Mas a coisa não é tão simples assim, tudo depende do ângulo de visão. Podemos olhar o cinema científico por outro viés. Hoje, há tanta *imagerie* nos laboratórios e hospitais que, quando entramos nesses lugares, temos a impressão de estarmos dentro de uma sala de cinema futurista. Aliás, a tecnologia cinematográfica ajudou grandemente a ampliar os recursos instrumentais para gerar diagnósticos (e até mesmo operar cirurgias) sem



necessidade de abrir fisicamente o organismo. A endoscopia e a colonoscopia são formas (muito especializadas) de cinema. A ecografia e a termografia são também cinemas, com a diferença de que utilizam outras fontes ondulares (som, temperatura) em lugar da luz. Com o surgimento da computação gráfica, áreas como design de produtos, arquitetura e visualização científica se aproximaram perigosamente do cinema, exigindo inclusive a inclusão de especialistas em cinematografia em suas equipes. O cinema científico tem mais futuro do que se pensa.

Referências Bibliográficas

- BARROS da SILVA, M. R. “Um filme vai à medicina: O universo descrito pelo cinema científico de Benedito Junqueira Duarte”. *Projeto História*, n. 40, p. 319-332, jun. 2010. Disponível em <http://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/viewFile/6134/4456>. Acesso em 14 jan. 2014.
- CAMARGO, M. J.; INAIMO, L. A. “Entrevista com B. J. Duarte”. In. DUARTE, B. J. *B.J. Duarte: caçador de imagens*. Textos: Rubens Fernandes Junior, Michael Robert Alves de Lima, Paulo Valadares. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- DESLANDES, J. *Histoire Comparée du Cinéma*. Tournai: Casterman, 1966.
- DOANE, M. A. “Scale and the Body in Cinema and Beyond”. Conferência proferida no encontro *Arranjos experimentais. Cultura numérica audiovisual*. Brasil: Escola de Comunicação e Artes da USP, 2013. Inédito.
- DUARTE, B. J. “Lâmpada cialítica: Namoros com a medicina”. In. *Crônica da memória*, vol. III. São Paulo: Massao Ohno; Rowistha Kempf Ed., 1982.
- _____. “O Filme Científico”. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, n. 14, 1970.
- MEAD, M.; MACGREGOR, F. *Growth and Culture: A Photographic Study of Balinese Childhood*. New York: Putman, 1951.
- MEAD, M.; METRAUX, R. (orgs.). *The Study of a Culture at a Distance*. Chicago: Univ. of Chicago Press, 1953.
- PLAZA, J. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- VALADARES, P. “B. J. Duarte: a Trajetória de um Caçador de imagens”. In. DUARTE, B. J. *B.J. Duarte: caçador de imagens*. Textos: Rubens Fernandes Junior, Michael Robert Alves de Lima, Paulo Valadares. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

submetido em: 19 maio 2014 | aprovado em: 18 out. 2014



Diasporismo e anonimidade migratória no cinema: *London River*¹

Diasporism and migratory anonymity in film: London River

Rafael Tassi Teixeira²

Sandra Fischer³

1 Uma versão inicial deste trabalho foi apresentada no XXXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação – Foz do Iguaçu – 02 a 05/09/2014.

2 Doutor em Sociologia pela Universidade Complutense de Madrid (2004). Professor e atual Vice-Coordenador do Mestrado e Doutorado em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná (PPGCom/UTP). Desenvolve pesquisas, na atualidade, sobre a identidade e o tratamento sinédrico das minorias no cinema ibero-americano. rafatassiteixeira@hotmail.com

3 Doutora em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP); pós-doutora em Cinema pela Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO/UFRJ). Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná (PPGCom/UTP). sandrafisher@uol.com.br



Resumo: O artigo discute o filme *London River* (Rachid Bouchareb, 2009) explorando as relações entre escolhas imagético-narrativas, identidades e lugares das personagens em trânsito, focalizando as dinâmicas interculturais entre as historicidades móveis e as culturas de recepção. Desenvolve a noção da experiência do deslocamento como condição *sine qua non* da construção dos itinerários culturais pela globalização circundante.

Palavras-chave: *London River*; cinema diaspórico; transculturalidade; narrativas migrantes.

Abstract: The article discusses the film *London River* (Rachid Bouchareb, 2009) exploring the relationships between imagistic-narrative choices, identities and places of characters in transit, focusing on intercultural dynamics between mobile historicities and the cultures of reception. Develops the notion of the experience of displacement as a *sine qua non* of the construction of cultural itineraries opened by the surrounding globalization.

Key-words: *London River*; diasporic cinema; transculturality; migrant narratives.



A produção das identidades migratórias contemporâneas está presente no fenômeno de fluxo e refluxo das novas migrações internacionais (PORTES, 2010), apresentando-se, sobretudo, na perda do espaço tradicional de referência para sua ampliação em latitudes e longitudes bastante diversas das condições tradicionais de mobilidade da maioria das populações no planeta. As migrações humanas, seguindo Portes (2004), são, portanto, um fenômeno estrutural da humanidade e imemorialmente representam a possibilidade de mudança de uma localização anterior para um nível planetário que, em termos mais recentes, transforma-se com uma velocidade de trânsitos nunca antes vista na história do planeta.

O aspecto mais contemporâneo dessas características está reunido na perspectiva de uma mobilidade mais radical sem necessariamente uma intensificação da perda de referência com a localidade de partida⁴. A relação migratória recebe, desse modo, uma nova possibilidade da manutenção relativa dos laços com a comunidade de partida, prevalecendo uma possibilidade de seguimento da situação de partida, ainda que indiretamente menos física que no entorno original. Esse processo seguidamente assistido, destacado na literatura como ‘transnacionalismo’ (PORTES, 2004) é facilitado pelos meios de comunicação atuais, junto a um melhor e mais amplo acesso aos transportes internacionais, e junto à flexibilidade e abertura das novas “sociedade em rede” (CASTELLS, 1999).

Não obstante, a maior facilidade de deslocamento e a mudança de um quadro anterior de migração mais difícil às possibilidades de retorno para outra condição de maior capacidade de escolha, em termos de opções de localização e assentamento, não significa que o trânsito migratório seja realizado com uma liberdade total programática, uma vez que, basicamente, as migrações seguem sendo mobilidades com base na busca

4 Contrastando-se, por exemplo, com a imposição do desprendimento ou do “desarraigo” (Rocco e Selgas, 2005) forçado, entendido como ponto mais dramático das situações migratórias anteriores, onde a mudança de localidade derivava em um inevitável aumento das dificuldades de manutenção dos vínculos tradicionais (família, parentesco, comunidade, região, nacionalidade, etc.). O transnacionalismo baseado em uma sociedade em rede relativiza a dificuldade clássica da descontinuidade comunicacional, o que não quer dizer que não existam perdas e traumas impostos pela geografia.



por uma vida melhor em um lugar diferente do constitutivo⁵. Mas a profunda mudança tecnológica e digital do planeta, influenciando no comportamento e na construção dos laços de narratividade, entre a localização física e o relativismo dessa, induz a uma abertura na forma com que as migrações, desde o planejamento inicial aos sentimentos de construção do pertencimento na acolhida, mediadas pelos meios de comunicação (internet fundamentalmente).

A parábola do trânsito planetário conduzindo pessoas a todos os cantos da geografia descreve uma atualidade caracterizada pela interface de localizações e novos pertencimentos, já que os sujeitos migrantes não podem mais deixar de serem vistos sem a importância dos fatores tecnológicos como atenuadores e até impulsores dos processos migratórios. A convergência de um paradigma de incursão prolongada, de permanência irrestrita e de grande custo psicológico nas saídas migratórias (MONTEIRO, 2008), transforma-se em uma possibilidade de apoio continuado e de uma manutenção, pelo viés tecnológico, dos antigos laços de conformidade originária. Obviamente isso não significa, conforme expõe Vázquez (2002), uma comodidade irrestrita nos efeitos das incursões peregrinas das populações mundiais em movimento. Na sala de trânsito da contemporaneidade migrante, os custos psíquicos e o solo da dificuldade da adaptação, a incomunicabilidade e a incompatibilidade, as histórias de desencontro e dificuldade de integração seguem aumentando o ponto de desequilíbrio e a natureza desconcertante e desafiadora que as mudanças de localidade acionam.

Contudo, o desconcerto, o “desarraigo” e o pertencimento relativizam-se profundamente (AUGÉ, 1999). Surgem outras superfícies, “não-lugares”, que posicionam o indivíduo em um âmbito de inquietude característica, velocidade de desprendimento, “vida líquida” (BAUMAN, 2003) que permutam a proximidade com a vertigem, tão rápida como impossível de ser considerada, em sujeitos e identidades cada vez mais exigentes de reconhecimento. Sociedade e lugar se tornam um lócus rarefeito, superfícies

5 A circularidade humana completa e irrestrita, segundo Sami Nair (2010), ainda é uma utopia difícil em termos legais no planeta. Se a globalização das migrações (BECK, 2004) é um aspecto recente na história do trânsito humano, as liberdades de deslocamento não acompanham, paralelamente, o fluxo de capitais e mercadorias em níveis mundiais. Em termos humanos, o próprio processo globalizatório (CANCLINI, 2001) acentua as diferenças de acesso ao mundo das viagens internacionais e da maior mobilidade territorial e a dependência daqueles que não conseguem dispor das mesmas vantagens que outros ao transpor fisicamente todas as fronteiras.



intangíveis, úteis como campo de refúgio para se poder visitar e, talvez pela obtenção do distanciamento, ocupem um domínio de possibilidade de ‘aderência’: a necessidade de se posicionar a partir de novas políticas de representações.

A mundialização das migrações sem precedentes na humanidade, como expõem Stephen Castles e Mark J. Miller (2003), representa uma neutralização relativa do lugar e da distância, sem com isso suspender as velhas formas sociais de convergência subjetividade-grupo. Ao contrário, as globalizações dos deslocamentos interferem na criação daquilo que Andre C. Drainville (2004) chama de geografias inconstantes, estabelecidas em descontinuidades entre culturas *des* e *transterritorializadas*, formação de identidades em identificações e (*des*)identificações. Essa mundialização permite a repaginação de dinâmicas mais complexas nas modalidades entre as noções de pertencimento e a possível exibição de tal pertencimento. Também é importante, no que se refere à questão da identidade emergente, que conflitos e contradições estejam mais disponíveis de serem reconhecidos e considerados na espacialidade mundial, abrindo clareiras para a geração de diferenciações no universo de um palco mundial que é *de per se* assimétrico e desigual. As migrações contemporâneas absorvem os custos dessas novas estruturas de negociação e são justamente os imigrantes aqueles que se deslocam e que recebem os custos da informalização das dinâmicas translocais. Como assinala Gerard Delanty (2000) o que tem sido visto, em termos da globalização dos mercados, é um aumento das estruturas de dependência e a dificuldade de extensão da malha de direitos cívicos aos ilegalizados, que preenchem as ampliadas necessidades dos conjuntos macronacionais e são, contrastivamente, pouco reconhecidos em seus direitos. O transnacionalismo, categoria emergente da mundialização dos deslocamentos, demonstra cada vez mais a parcialidade do sentido do nacional como elemento da identificação representacional. Não obstante, segundo a leitura importante de Basch, Glick-Schiller e Szanton (1994), o nacionalismo e a etnicidade são conjuntos de influência significativos que seguem recebendo as dinâmicas formativas das representações, embora não deem mais conta de condicionar a totalidade das leituras sobre as formações transfronteiriças. Nesses aspectos, as migrações humanas precisam ser lidas a partir da constatação de que as antigas categorias de envolvimento não



servem para dar um sentido absoluto à dinamicidade dos deslocamentos globais. A capacidade de identificação e o desejo de buscar respostas além dos territórios circundantes têm um efeito de aumentar a complexidade da tessitura das redes de envolvimento, como diz Sassen (2010), sem totalmente aboli-las, mas repaginando-as em novas condições identitárias.

A leitura final dos processos de criação de interstícios entre os deslocados forçados⁶ e os receptores que, na maioria das vezes, não reconhecem suas obrigações no ‘efeito chamada’, é o processo de aceleração das migrações, impostas como trânsito emergente rumo às grandes cidades-globais. Como destaca Calvo Buezas (2006) temos novas características que se destacam e que são condições estruturais desses processos contemporâneos: feminização dos fluxos migratórios, politização das migrações, aspectos de política interior dos estados que absorvem e que demandam imigrantes e os que expulsam, relações bilaterais e regionais em todo o mundo, etc.

Com isso, outros desafios precisam urgentemente ser reconhecidos, desde a criação de políticas de acessibilidade regular à extensão dos direitos mais elementares para todos os que chegam e os que já fazem parte das estruturas nacionais, à importância de novas ações e de políticas públicas que estabeleçam a boa convivência em um mesmo espaço. Espaço que tem de ser fundamentalmente de integração e pluralismo étnico, com irrestrito respeito aos Direitos Humanos dos que recebem e dos que são recebidos, dentro de sociedades crescentemente pluri e interculturais, abertas e não dogmaticamente heurísticas.

As migrações internacionais contemporâneas estão geralmente marcadas pela juventude crescente dos imigrantes – que são, em sua maior parte, mulheres e apresentam grande disposição para trabalhar, que contribuem para que as pirâmides etárias dos países desenvolvidos sigam mantendo-se em níveis razoáveis, para que a força de suas economias cresça consistentemente em setores capitais para a industrialização e para o desenvolvimento de melhorias. Regularmente expostos – para não dizer forçados – ao

6 Tal como justifica Calvo Buezas (2006) quase nenhuma migração é absolutamente aleatória ao jogo de forças das estruturas de poder e poucos são os migrantes que partem exclusivamente porque as condições de origem não são as ideais.



desempenho de serviços considerados triplamente ruins⁷, os imigrantes são significativa força de trabalho, pessoas que alavancam, geralmente nas piores condições possíveis, as maiores economias planetárias. São atores fundamentais da globalização em que participam estruturalmente e que, no entanto, apenas de maneira parcial são reconhecidos. Executam trabalhos que os autóctones rechaçam, quase sempre mal remunerados, sem direito a férias, horas extras, com acentuado risco de acidentes e encaixados nos piores horários possíveis. Funcionam como relevante força motriz das sociedades mundiais e, embora tendam a acarretar muito mais benefícios que problemas para as comunidades em que se inserem, usualmente encontram-se em situação de vulnerabilidade específica e necessitam de aplicação extensiva de direitos que os amparem.

A nova realidade do trânsito mundial, justamente quando é consolidado como fator ainda mais estrutural das dinâmicas globalizatórias, revela a urgência de percepção consciente do fenômeno migratório. As migrações mais recentes devem ser entendidas, por isso mesmo, não como ameaça e descontrole que exigem e justificam a crescente impermeabilização de fronteiras, mas sim como característica específica dessa dimensão planetária que se complexifica envolvendo novos atores, dimensões e sociedades. A tolerância *ativa* precisaria, obviamente, sobrepujar o racismo emergente; no mesmo diapasão, seria conveniente que a geografia mundial fosse ser compreendida com responsabilidades comuns, em dinâmicas de simultaneidade e codependência. A relevância do fenômeno em escala mundial exige, mais e mais, que a prática da interculturalidade exista como desejo de recepção e envolvimento que viabilize fortes estratégias de solidariedade e comprometimento contra uma nova exclusão de povos, sociedades e pessoas crescentemente *em trânsito*.

7 Os famosos três “P”: penosos, perigosos e precários.

***London River* e a vulnerabilidade como expectativa na coidentificação do sofrimento**

London River (2009, Inglaterra) de Rachid Bouchareb é um filme que pode ser considerado otimista, se focado a partir do ponto de vista de suas relações, e trágico – se abordado a partir do ponto de vista da história que apresenta. Expõe o périplo de dois protagonistas centrais, Sra. Sommers (Brenda Blethyn) e Sr. Ousmane (Sotigui Kouyaté) que, deslocados das Ilhas Channels e do interior da França, respectivamente, veem-se na Londres pós-ataque terrorista de julho de 2005, em busca de notícias da filha e do filho, que viviam juntos em um apartamento alugado em um bairro de imigrantes.

A perspectiva da permeabilidade dos discursos diaspóricos surge nas imagens do périplo dos dois protagonistas que, europeu e africano, entrecruzam os destinos enquanto buscam notícias dos filhos desaparecidos logo após o ataque terrorista em um ônibus na capital inglesa. O distanciamento dos dois protagonistas em relação aos filhos, que já não conhecem (ambos ignoravam o envolvimento afetivo dos dois jovens, e Ousmane sequer tinha conhecimento do endereço residencial do filho) é mostrado progressivamente, à medida que ambos, enquanto buscam indícios de que os filhos não foram vítimas dos ataques, vão descobrindo que os jovens podem ter viajado e sumido juntos, sem deixar notícias.

A narrativa tem início quando Ousmane, um africano muçulmano e guarda-parque florestal no interior da França, e Sommers, solteira e viúva de militar inglês falecido na Guerra das Malvinas, deixam os locais onde vivem e se deslocam a Londres movidos pela preocupação com a ausência de notícias dos filhos que não atendem as mensagens de voz deixadas nos telefones celulares. A desconfiança de que estiveram envolvidos nos ataques e, posteriormente, a revelação de que ambos não apenas frequentavam juntos aulas em que aprendiam a falar árabe como dividiam a mesma moradia, força o inevitável da convivência. Sommers, a princípio, recusa frontalmente o contato; Ousmane, por seu lado, tenta insistir – mas ela não aceita dialogar com ele. A certa altura, a mulher descobre uma fotografia da filha com o filho de Ousmane. Paulatinamente, o desespero da falta de notícias vai instalando a necessidade de contato



– o que faz com que a viúva, que se hospeda no apartamento alugado pela filha, cuja chave lhe foi concedida pelo vizinho proprietário, aceite que busquem juntos o paradeiro dos filhos desaparecidos.

A característica da concursividade dos discursos e os imaginários da espera se traduzem na possibilidade de lidar com o ímpeto da relação além dos projetos de expectativa: Sommers, inicialmente cética e xenofóbica, lentamente aceita a possibilidade de que a filha tenha fugido em companhia do filho de Ousmane porque essa perspectiva é melhor e mais alentadora que a morte nos atentados.

A perda parcial da orientação pelo deslocamento, o princípio de desmaterialização do imaginário da experiência da maternidade e da paternidade na revelação progressiva da substância do distanciamento – as sequências do filme vão revelando que Ousmane e Sommers simplesmente não conhecem os filhos –, aproximam os dois corpos e, representativos de consciências subjugadas pela ideia da memória, revelam como a ‘zona de contato’ estrangeira torna a experiência da autoctonia incerta e da coincidência de destinos progressivamente mais concreta e contundente.

A comensurabilidade do sofrimento faz com que Sommers congregue a dor. Ousmane, protagonista desterrado de uma África seguidamente espoliada, extorquida, machucada, silencia com o sofrimento. Aceita a dor com o silêncio interrompido pelo canto que traduz memória, que abre a porta para o restabelecimento psíquico pela condição de partida: a espera da incomunicabilidade em um mundo que, apenas nos termos da execução da negação, incorpora. Sommers, por sua vez, apresenta o núcleo central dessa matriz feita de distanciamento: advinda da judicialização, demonstra ter problemas com a alteridade quando a identidade – no caso de Ousmane, a origem étnica e a adesão muçulmana – configura-se ao mesmo tempo menos previsível e mais exposta.

A secularização da identidade é lida como natural por parte dela, enquanto a islamização da filha, revelada quando busca por notícias da moça em uma escola corânica que frequentava junto ao filho de Ousmane, choca pela discrepância entre o imaginário da representação (lida como insolvência de possibilidades) e o cruzamento de paradigmas. Essa contundência na hegemonia do significado da imagem eurocêntrica é derrubada, pouco a pouco, pelo conhecimento psicológico da alteridade composta pelo horizonte da



metáfora como cruzamento e criação, e não como perda e objetividade, das estruturas das convenções⁸. Sommers dilui o projeto de espetacularidade dirigido ao mundo dos estereótipos associado ao universo em que a filha se encontrava ao reconhecer, forçosamente, em Ousmane, os mecanismos identificatórios de uma dor que se instala no sentimento de desconhecimento além dos mundos coletivos de partida.

Nesse sentido, os mecanismos convencionais do cinema hegemônico (STAM, 2002) estão presentes, inicialmente, no projeto de expor uma linha narrativa apoiada no trabalho dos dois atores centrais (Brenda Blethyn e Sotigui Kouyaté); mas as caracterizações se complexificam, ao longo do desenvolvimento fílmico, quando se revela o choque de realidades de convenções que recaem sobre as distâncias coletivas e as proximidades individuais do paradigma da perda. A exteriorização inevitável do sofrimento e da necessidade de trabalhar a dor individualmente precisa se recolhida, na conclusão do filme, quando os dois protagonistas se veem ligados na terra e na metáfora da origem que deve ser mais profunda que a perda da relação metafórica entre a morte dos símbolos e a experiência da imagem. Essa pontuação, limítrofe do imaginário da comunidade e da experiência por intermédio daquilo que foi partido, faz de *London River* um filme que suspende as contradições dos elementos identificatórios – na medida em que se constitui como um ensaio sobre a positivização do encontro, quando a oportunidade se apresenta, para a descoletivização da autoctonia.

Não se pode dizer que *London River* seja, nesses termos, um filme migratório, no sentido de que dá ênfase a situação do deslocamento e observa os protagonistas como dentro das advertências do trânsito. Mas, com certeza, trata-se de um filme que se debruça sobre um tema migratório ao marcar as fronteiras da singularidade dentro do campo da cultura de absorção onde o conhecimento prévio não serve para se ‘vestir de imaginário’, mas, horizontalmente, despir-se em relação.

O encontro situacional entre Sommers e Ousmane – tão emblematicamente configurado na cena em que ambos são mostrados lado a lado sentados em um banco de madeira no

⁸ Faz-se especialmente interessante no filme a forma como é trabalhada a composição da lógica do imaginário como trânsito e comunhão de experiências a favor de uma problematização das relações a partir de seus fracassos de partida: tanto Ousmane como Sommers não conhecem, efetivamente, os filhos que puseram no mundo e buscam seus paradeiros para reparar e manter fissuras anteriores na criação.



meio de verde, em posição rigidamente frontal e sem que o olhar de um encontre o do outro – lentifica os sistemas de judicialização ocidentais e torna parciais as práticas de materialização da anonimidade⁹. Metaforicamente, um vão significativo aloja-se no banco entre as figuras dos dois protagonistas, enfatizado pela rima com o espaço que também se verifica entre as figuras de duas aves voadoras que se encontram na relva, asas fechadas, posicionadas em diagonal na parte inferior direita da tela e atrás do banco, no lado em que se acha Sommers. Providas de subjetividade, as composições partem menos como denúncia e mais como distanciamentos que precisam ser expostos para se reconhecer o mito da vulnerabilidade da cultura: os indivíduos sofrem porque não compensam o *desgarramento* dos filhos com a proximidade afetiva dos lugares que socialmente os registram. No fundo, pouco ou quase nada sabemos do *outro*, mas a incomensurabilidade dessa tendência deve ser menos a noção de que as metáforas consignam-se por si só do que a preferência pela aproximação sem restrições a uma ‘zona de contato’¹⁰.

O tom narrativo pontilhado por silêncios, intermitências e advertências nos olhares expressivos, enfáticos, mostra *London River* como um filme que, em que pese a opção narrativa marcada pela linearidade discursiva, suscita uma reflexão da identidade diaspórica no lugar de encontro-conflito das subjetividades. O processo não é a adaptação em si dos protagonistas à ‘absorvência’ da paisagem, mas o luto sobre o lugar de origem e as fronteiras da falta como estruturação da paternidade-maternidade. Ousmane e Sommers são protagonistas da comunidade de sofrimento aberta pela interjeição do significado da interculturalidade psíquica: conhecemos o Outro num sentido trágico apenas, e essa tragédia tem a ver com a distância que se impõe a todos nós, que é a carência de abertura a um grande desafio: a continuidade do laço na transposição de toda e qualquer fronteira.

Nesse aspecto, os dois protagonistas ‘falham’ porque transterritorialmente não

9 Nesse sentido, o filme aponta para o paradigma da anonimidade como metáfora para isolar uma procedência e um destino periférico e servir de recriação identificatória, tornando-se um paradigma da adaptabilidade da coletivização da experiência da dor. Dor esta que configura o lugar anímico em que a identidade prevalece como único ponto de sustentação da individuação do processo de perda.

10 Ou seja, nós mesmos, abertos a identificação propiciatória da visibilidade sem preferências.



conseguem observar seus filhos e preferem a experiência do imaginário ao reconhecimento de que estagnaram, em algum ponto do passado, o processo de conhecimento de seus descendentes. Ao mesmo tempo, são as ‘ficções’ interpretativas do imaginário, singulares, que ‘salvam’ as duas pessoas, instaurando as subjetividades no momento psíquico em que elas estão menos abertas à aglutinação cultural e mais ‘peregrinas’ no sentimento de relativização da antecedência, especialmente por parte de Sommers. A espessura do sofrimento é diminuída somente quando a comunicabilidade se prolonga pelos silêncios e pelos tempos mortos dos olhares e das falas que se encontram e, algo inadvertidamente, se acolhem. Os dois protagonistas devem trabalhar, cada um, sozinhos em seus territórios de origem, suas respectivas perdas. Tudo isso em um mundo globalizado que, profundamente secular, não concede suficiente motivo ou oportunidade, além da dramaticidade da tragédia, para a possibilidade da abertura comunitária¹¹.

A metáfora da interpretação de imagens, prévia à possibilidade de qualquer interjeição, torna secundário o que deveria ser mais frontal na experiência, ainda que brevemente diaspórica, das duas semanas em que Sommers e Ousmane passam em Londres. Os dois sujeitos partem de retroativos que proliferam as impressões como linguagem da dificuldade de conhecerem os caminhos seguidos por seus filhos¹². Observam-se em “não-lugares” (AUGÉ, 1999) estrangeiros que não conseguem reconhecer os sinais a partir do lastro histórico da comunidade de experiências. Nesse aspecto, *London River* é interessante como temática migratória porque explora os sentidos e as dificuldades de adaptação aos espaços de discursividades dispostos pela experiência do deslocamento. A tragédia anunciada da situação do encontro faz com que os dois sujeitos precisem recolher-se no papel aglutinador da experiência para orientar-se na vida inicial da desumanização do território. A experiência comunal é a única fortaleza para fazer digerir a situação trágica do envolvimento e a beleza do filme está justamente em instalar a mediação, em silêncios e olhares, que contradiz a execução da metáfora: como

11 Ou, em outro efeito, que entende a coletividade como paradigmática e definível.

12 Ousmane pensa que o filho pode fazer parte do atentado quando descobre que frequenta uma mesquita; Sommers nega até o último momento que a filha possa efetivamente ter acompanhado o filho de Ousmane, Ali, porque aquiesce no imaginário dicotômico da imagem eurocêntrica (Mason, 2002).



sobreviventes, precisam aprender a dissolver os imaginários na interpretação do encontro. Esse paradoxo traduz o filme no sentido de que as ‘zonas de contato’ abrem movimentos de interiorização e encontro. A metria das relações será subjugada pela autocriação do encontro, e a natureza das ficções de procedência dissolvida na coidentificação do sofrimento. O mito do pertencimento se mostra, portanto, inócuo pela coletivização da tragédia e pela inevitabilidade da relação: as distâncias não são ‘reais’ porque o fortuito é mais completo que o preparatório do imaginário.

Nesse sentido, a disposição para estar no desafio da relação é, paradoxalmente, muito menos agressivo que o horizonte disperso do “não-lugar”: a Londres situacional onde os protagonistas se encontram e têm de conhecer fragmentos dos périplos de seus filhos. O canto final de Ousmane, um composto africano que se ensaia sobre a morte, é denso, profundo e impressionante. Estabelece um movimento, que será progressivo, de *internalização* da experiência. Os universos instáveis das discursividades abrem-se à transformação do recolhimento, que significa a suspeita já digerida pelos dois protagonistas: ambos necessitam, após terem obtido a certeza irrefutável da morte dos filhos, retornar ao território em que vivem cada qual seu cotidiano, e que precisam reencontrar e trabalhar a terra. Os dois são, cada qual à sua moda peculiar, guardadores do luto; um luto antecipado, diga-se, porque já há muito e para sempre haviam perdido os filhos. Essa singularidade de caminhos que se entrecruzam, parcialmente, e que não voltarão a se encontrar, funciona como elemento de diáspora que tem a ver com o que se organiza da identidade quando ela é vista como um motivo para a fixação da narração – mesmo que silenciosa, mesmo que revolvendo a terra, cuidando de uma lápide no cemitério ou definindo a incontornável retirada de árvores em um parque florestal. E o filme pontua essa condição ao fazer pensar a identidade não no domínio da diferença, mas na retórica da falta, da perda indissolúvel e inominável, que precisará *sempre* traduzir um processo de exclusão necessária para se tornar possível.

A construção simbólica da autoctonia tem a ver, portanto, com a contínua anulação de um imaginário, por parte de Sommers, e com uma errância menos incompleta da perda, ou a escolha pela retirada do vínculo – da árvore que já está morta, mas se prende a terra, por exemplo – da parte de Ousmane. Tão emergentes como concretas, as



disposições para o encontro situam os processos de codificação onde eles devem estar localizados, sempre prestes e sempre dispostos a serem continuamente revistos, assim como a identidade não é a narradora mais precisa da insuficiência da imagem, mas sim a pletórica do itinerário pelas “zonas de emergência” (CLIFFORD, 1999) que os deslocamentos implicam.

O filme sugere todas essas perspectivas porque, sensivelmente, não endossa o essencialismo nas identidades e não posiciona os sujeitos apenas como ‘encerramento’ e ‘abertura’. O sufrágio está na retórica da *indivisibilidade* (DERRIDA, 1991) que parte de uma indeterminação e que utiliza a incoerência e aquilo que não pode ser imediatamente exposto como a lógica ou motivo da experiência: estas existem apenas nos imaginários mais substancialistas da condição da identidade.

Há, dessa vez, caminhos e espaços mortos, há temporalidades que não se conhecem e, sobretudo, há um cinema que não se pretende absoluto nessa proposta de observar coletivamente seus sujeitos, sem impedi-los, no caso de *London River*, de um imaginário útil para não responder por assertivas dicotômicas aquilo que as contradições unificam.

Considerações Finais

As cinematografias contemporâneas, como aponta David Bordwell (2008), têm sido mais cuidadosas em pensar os sujeitos em políticas de representação que não apelam para o binômio foraneidade-autoctonia, simplesmente, desprovidas da experiência fundamental do posicionamento relativo. Realizam uma leitura mais ambiciosa ao pensar que os sujeitos e as culturas são provavelmente mais indecisos, desconhecidos e plurais do que um primeiro olhar indica. A luz desse debate, as identidades focalizadas pela busca por uma situação mais condizente com um cenário de intensos cruzamentos, organiza melhor a experiência fílmica dentro de um *lócus* em que culturas e sociedades são vistas como processos abertos. Sobretudo mais dispostas e autocríticas no sentido de que os deslocamentos humanos são tidos por sujeitos que têm suas historicidades mobilizadas em um número muito mais amplo, e repetidamente irrestrito, que dissolve a imagem da experiência da incorporação como um processo intersubjetivamente controlável. Para resumir essa abordagem, filmes como *London River*, que conjugam a



prática dos itinerários transculturais a partir de zonas de contato abertas pela globalização circundante, buscam e agregam maior valor à interpretação da experiência do deslocamento desde uma ambiguidade processual e simultânea que vê a imagem da fronteira como uma necessidade de adoção de perspectivas interculturais. Isso não significa que dada ordem ficcional que entenda as características simbióticas e variavelmente constitutivas do pertencer, como escreve Bordwell (1996), compense a falta de atividade em um cinema que é, sobretudo, uma aposta, mais do que contemplativa, da esfera da alteridade no jogo em que ela conclusivamente não está nunca completamente terminada.

O olhar cinematográfico ao estranhamento, *sub judice*, tende, muitas vezes, a psicologizar demasiadamente os processos migratórios (FRANÇA, 2003) e reduzir as escolhas migrantes como operações de identificações que são produtos da imagem de alguém que previamente tem escolha, ou que já é produto de uma escolha anterior. Na base dessa interpretação, está o pensamento de que as identidades buscam, sempre nos termos delas mesmas, determinado distanciamento de uma posição histórica que lê o passado como uma nomenclatura de sucessivas faltas estruturantes. Isso não significa, obviamente, que o alcance heurístico dessa interpretação tenha a ver com o dado mais paradigmático de uma cultura do adiamento do imaginário, coisa que o cinema, como pontua J. Henrique Monterde (2008), vem historicamente produzindo a fim de reduzir e validar as contínuas disparidades entre o que é representado e o que pode ser retido como identificação *dentro* da representação.

Há que sempre lembrar, por isso mesmo, que as vivências intersubjetivas são também relações de força, e, como tal, dependem de amplas disposições de hegemonias e assimetrias que *circulam* a imagem da transfronteirização. As identidades retratadas em muitos dos filmes com um viés migratório, no espaço contemporâneo, não negam o passado como um local difícil de ser simultâneo com a lógica do desprendimento e com a absorção da diferença. As identidades de filmes como *London River* preferem fugir dos binarismos (sociedades de impulso-recepção, lógica de forças econômicas *push-pull*, etc.) porque se avaliam na preocupação em desenvolver a sensibilidade intercultural para poder repensar o pertencimento e a identificação (e o acesso a estes)



entre sociedades e subjetividades.

Conforme o jogo metafórico da cultura do desprendimento, a experimentação está em ir ao limite do esforço de pensar as narrativas ‘na estrada’ como uma opção por partilhar a estrutura da significação em um lugar que não é, comumente, o âmbito do enraizamento inicial. Dar suporte e assistência à adaptação cultural, ver as identidades naquilo que elas têm de mais fronteiriças e mais condizentes com a natureza das identificações, tem sido a preocupação de cinematografias como as de Emir Kusturica, Abbas Kiarostami, Mathieu Kassovitz, Ken Loach, Gerardo Olivares, Rachib Bouchared, entre muitos outros.



Referências Bibliográficas

AUGÉ, M.. *Não-Lugares: Introdução a uma Antropologia da Supermodernidade*. Marc Augé. Campinas-SP: Papirus, 1999.

BAUMAN, Z. *Globalização: As Consequências Humanas*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

BECK, U.. *What is Globalisation?* Cambridge: Polity Press, 2004.

BORDWELL, D. *Narration in the Fiction Film*. University of Wisconsin Press, 1996.

_____. *Poetics of Cinema*. Nova York: Routledge, 2008.

BUEZAS, T. C. *Hispanos en Estados Unidos, Inmigrantes en España: ¿Amenaza o Nueva Civilización?* Madrid: Catarata, 2006.

CANCLINI, N. G. *A Globalização Imaginada*. São Paulo: Iluminuras, 2001.

CASTELLS, M. *A Sociedade em Rede*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

CASTLES, S. e MILLER, M. *The Age of Migration: International Population Movements in the Modern World*. New York: Guilford Press, 2003.

CLIFFORD, J. *Routes: Travel and Translation in the late Twentieth Century*. Harvard University Press, 1999.

DELANTY, G. *Citizenship in a Global Age: Society, Culture, Politics*. Buckingham: Open University Press, 2000.

DERRIDA, J. *Positions*. Chicago University Press, 1991.

DRAINVILLE, A. *Contesting Globalization: Space and Place in the World Economy*. London: Routledge, 2004.

FRANÇA, A. “Novos Errantes do Cinema Político Contemporâneo”. In: BENTES, Ivana. *Ecos do Cinema de Lumière ao Digital*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2007.



_____. *Terras e Fronteiras no Cinema Político Contemporâneo*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2003.

GLICK-SCHILLER, N., *Towards a Transnational Perspective on Migration: Race, Class, Ethnicity, and Nationalism Reconsidered*. Nova York: New York Academy of Sciences, 1994.

PORTES, A. "Convergências Teóricas e dados Empírico no Estudo do Transnacionalismo Imigrante", In: *Revista Crítica de Ciências Sociais* (69), 2004.

_____. "Immigration Theory for a New Century: Some Problems and Opportunities". *Journal of Political Economy*, 70: 83-93, 2010.

MASON, P. *Life of Images*. ReaktionsBooks, 2002.

MONTEIRO, F. *Estudos de Psicologia Intercultural: Nós e Outros*. Lisboa: Fundação Galouste Gulbenkian, 2008.

MONTERDE, J. E. *El Sueño de Europa: Cine y Migraciones desde el Sur*. Andalucía: Junta de Andalucía, 2008.

NAIR, S. *La Europa Mestiza: Inmigración, Ciudadanía, Codesarrollo*. Madrid: Galaxia Gutemberg, 2010.

ROCCO, R. e SELGAS, F., *Transnationalism: Issues and Perspectives*. Madrid: Editorial Complutense, 2005.

SASSEN, S. *Sociologia da Globalização*. Porto Alegre: Artmed, 2010.

STAM, R. *Film Theory*. Massachusetts: Blackwell Publishers, 2002.

VÁZQUEZ, A. *SOS... Soy Inmigrante: El Síndrome de Ulises*. Madrid: Piramide, 2002.

submetido em: 30 maio 2014 | aprovado em: 10 out. 2014



O documentário e a instilação da crença

The documentary and the instillation of belief

Laécio Ricardo¹

¹ Professor adjunto do Departamento de Comunicação Social da UFPE e Doutor em Multimeios pela Unicamp. E-mail: laecioricardo@gmail.com



Resumo: O artigo investiga alguns procedimentos empregados pelos cineastas para conferir credibilidade à narrativa documentária e insuflar a crença no espectador, de forma a reiterar o suposto vínculo deste domínio com a realidade, não obstante a proliferação das práticas reflexivas que questionam a escritura fílmica e sua natureza discursiva.

Palavras-chave: Bazin; crença; retórica; testemunho.

Abstract: This paper investigates some procedures applied by filmmakers to grant credibility to the documentary narrative and to activate some belief in the audience, so that it can validate the supposed link between this domain and factuality, despite the increase of reflexivity that denounce the film writing and its discursive nature.

Keywords: Bazin; belief; rhetoric; testimony.



Ao discorrer sobre as divergências entre o domínio ficcional e o documentário no cinema, Bill Nichols sugere como premissa de muitas obras ficcionais o desejo de suspensão da incredulidade no espectador (que este aceite o mundo do filme articulado na diegese como plausível); num movimento oposto estaria a outra tradição, que se esforçaria para insuflar a crença e encorajá-la, sensibilizando o olhar do público para os argumentos ali apresentados (2007, p. 20-21). Esta última observação não deve ser generalizada, uma vez que muitos realizadores deste campo, no contexto da produção contemporânea, se propõem a questionar tal pretensão (especular e persuasiva), revelando o documentário naquilo que, de fato, ele é - um recorte parcial, cuja estilística por vezes mascara a intencionalidade, as exclusões e a hierarquização das informações nele condensadas.

Todavia, feita a ressalva, que encontra na guinada reflexiva (DA-RIN, 2004), mas também na desconstrução crítica de muitos *fake-documentaries* (ROSCOE; HIGHT, 2002), seus pontos de ruptura, não constitui uma observação incorreta, a meu ver, indicar *a mobilização da crença* como forte traço deste campo. Pensemos, evidentemente, nas estratégias de solicitação do olhar e da adesão do espectador vislumbradas em parte considerável do documentário clássico², bem como na “permanência” de sua influência nas práticas fílmicas contemporâneas, notadamente nas produções televisivas (do tipo *doc cabo*), onde tomadas diretas e imagens de arquivo são articuladas de modo reiterativo, ilustrando pontos de vista corroborados por uma *voz over* onisciente. Artifício semelhante pode ser identificado na tradição dos documentários investigativos norte-americanos, que, com freqüência, convocam o engajamento solidário do público.

Com as devidas ressalvas, podemos estender a observação anterior (o desejo de mobilização da crença) mesmo para uma tradição que, em grande medida, se opõe às práticas do modelo clássico. Refiro-me ao documentário moderno (em *regime direto*),

² Utilizo aqui o termo “documentário clássico” para me referir às produções que adotam uma estilística marcada pelo controle excessivo do realizador (monopólio da voz), configurado pelo uso de uma *voz over* didática e pelo silenciamento da alteridade, privilegiando leituras unívocas, pautadas em relações de causa-efeito. Mas, a fim de evitar generalizações, é preciso ressaltar a heterogeneidade da categoria “documentário clássico”. Assim, reconheço que, sob este rótulo, se encontra uma diversidade de realizadores que não se encaixam na descrição acima, a exemplo de Vertov, Joris Ivens, Resnais (sua produção documental) e Georges Franju, dentre outros.



cujas premissas implicam um recuo da autoridade do cineasta – de seu excessivo controle – e uma afirmação da alteridade filmada (corpo e fala maximizados na duração do plano), culminando numa maior liberdade interpretativa para o espectador. Em certa medida, como retomarei mais à frente, o *direto* estimulará uma crescente valorização da *voz do outro* (sujeito da experiência) como uma espécie de *fiador da verdade*, favorecendo o triunfo da prática do *testemunho*. Expedientes que, não raro, têm sido empregados para solicitar a adesão do público³.

Chegamos, pois, à questão que mobiliza este artigo: malgrado sua constituição discursiva e as convenções empregadas, a confiabilidade suscitada por muitos documentários não pode ser menosprezada e carece de ponderação. Em outras palavras, que consequências podem ser entrevistas quando acreditamos (*nós, os espectadores*) que o que vemos num filme é testemunho do que o mundo, de fato, é? Ou seja, quando a crença se estabelece, sem restrições, bloqueando desconfiâncias. A indagação aqui, insisto, foca o problema *do ponto de vista espectadorial*. É importante estabelecer tal distinção, uma vez que o exercício da dúvida diante do documentário nem sempre é praticado pelo público ou estimulado pela própria obra fílmica. Não desejo sugerir, contudo, que o espectador simplesmente assimila o ponto de vista do cineasta, mas apenas ressaltar que a desconfiância, nele, talvez não se exerça de modo contínuo e crítico. Portanto, é a partir deste deslocamento (ponderando a fruição do público), que desejo reavaliar algumas estratégias que contribuem para solidificar a crença no documentário. Práticas que, embora duradouras, seguem na contramão do gesto reflexivo que refuta ilusionismos e ressalta a escritura do filme⁴.

3 O documentário moderno, ressaltado, assistiu à proliferação de tendências diversas, a exemplo das escolas americana, francesa e canadense, não obstante o uso de uma mesma base técnica (o registro síncrono de som e imagem). Todavia, malgrado a diferença estilística entre uma vertente e outra (recuo e observação, no caso anglófono; interação e provocação, na tradição francófona), é preciso ressaltar que, em ambos os casos, o que designei de *mobilização da crença* não foi um expediente obliterado, desativado. Ao adotar uma câmera discreta e acionar uma estilística intencionalmente marcada por certa precariedade técnica, a primeira geração de documentaristas do *direto* nos EUA alimentou ideais extremos de objetividade (a pretensão de flagrar os eventos em sua espontaneidade) e a quase ambição de produzir um olhar sem mediação. Do lado francês, poderíamos dizer que a reflexividade alavancada por Jean Rouch contribuiu para implodir a crença e para instaurar a crítica espectadorial; todavia, como abordarei à frente, o modelo interativo deflagrado por esta escola, alicerçado na entrevista, também impulsionou a prática do testemunho como fiador da verdade. Contudo, apesar da distinção histórica entre uma escola e outra, é preciso mencionar que entre elas também há afinidades (RODRIGUES, 2011). E, ao retomar algumas considerações sobre o *cinema direto* na etapa final deste artigo, estarei me referindo basicamente às modalidades interativas desta tradição.

4 Não pretendo aqui recorrer a exemplos fílmicos, mas tão somente analisar certos procedimentos recorrentes na tradição do documentário, responsáveis, em certa medida, por injetar credibilidade a este domínio. Se quisermos nos amparar na classificação delineada por Bill Nichols (1991), para fins de demarcação analítica, cabe mencionar que nossas considerações circunscreverão basicamente os *modelos expositivo, observativo e interativo*, tradições fílmicas



Retorno a André Bazin

Para iniciarmos nossa abordagem sobre a *relação de confiabilidade* que uma imagem pode estabelecer com seu receptor, pensemos na validade de certos registros, no âmbito das ciências naturais, a exemplo do diagnóstico por radiografia na medicina ou a fotografia de uma constelação na pesquisa astronômica. São dados que orientam uma práxis, sem estimular grandes rivalidades – a possibilidade de consenso entre astrofísicos e cirurgiões, penso, é maior do que a de dissenso. Mas o documentário, devemos reconhecer, não é apenas um registro ou relato, mas um discurso com envergadura dramática. Ele não é um simples *documento* – não se confunde com “a frieza” de uma radiografia ou a indiferença dos sistemas de vigilância monitorada, cujo acúmulo de informações passa despercebido no cotidiano.

Desta observação, intuímos que, no domínio das ciências naturais, o uso de imagens exige uma *voz silente* - solicita que o responsável pelo registro contenha os “impulsos autorais” (a inscrição no suporte é motivada por um crescente nível de objetividade e uma espécie de “anulação” da intencionalidade). Tal premissa diferencia esta prática da complexidade do documentário, domínio onde se afirma a subjetividade do diretor e uma clara *escritura*. Em resumo, “o documentário floresce quando adquire voz própria” (NICHOLS, 2007, p. 120), quando porta visões de mundo e resulta de um complexo processo de seleção de signos diversos (visuais, sonoros, plásticos), o que implica que a aceitação indiferente do valor de evidência das imagens produzidas neste campo constitui um risco. Tal risco não invalida sua prática, mas deveria nos estimular (espectadores) a ponderar sobre a legitimidade de tudo o que é dito ou negado pelo cineasta, ou nos instigar a reavaliar os procedimentos por ele adotados para se comunicar com o espectador (*a escritura filmica*).

No entanto, como já mencionei, uma relação de confiabilidade parece se estabelecer neste domínio. Como mensurá-la? Grande parte das obras de não-ficção nos expõe uma representação reconhecível da realidade/fenômeno apreendido, em virtude de pelo

nas quais a confiabilidade discursiva do documentário não é questionada e tampouco o espectador é instigado a desconfiar do que assiste. Características que serão parcialmente desconstruídas com a ascensão dos *modelos reflexivos e performáticos*, bem como com a consagração do chamado *ensaio audiovisual*.



menos dois atributos⁵. A propriedade icônica da imagem fotocinematográfica permite reproduzir a aparência daquilo que se posiciona diante da câmera, estimulando a crença no leitor pela semelhança física; porém, talvez caiba à *propriedade indicial* impulsionar ainda mais a fé do espectador: *ela* designaria o vestígio do mundo no fotograma, atestando que, em algum momento do passado, um referente se posicionou diante das lentes e dos microfones de captação, deixando ali sua cicatriz e grão de voz.

Bazin (1991) me parece ter sido um dos primeiros intelectuais a reconhecer a força deste atributo e suas implicações. Em alguns ensaios, defendeu o que considerava ser a natureza inédita da imagem fotográfica – a primeira arte representativa a prescindir da intervenção humana. Neste campo, para ele, a fixação do referente em um suporte decorreria de fenômenos físico-químicos, em contraste com a pintura ou o desenho, que exigiriam a mediação direta do artista, acompanhada das inevitáveis distorções subjetivas, apesar do esforço do pintor para permanecer fiel ao universo representado.

Recapitulemos aqui os fundamentos da sua tese. De acordo com o ensaísta, a pintura moderna atravessara uma crise espiritual e técnica, que principia com o Renascimento e a consolidação da perspectiva – esta última levava a pintura a suprimir a expressão individual e a buscar um realismo pautado na imitação. Neste domínio, pois, o ímpeto formal (o simbolismo da forma transcendendo a aparência) teria recuado diante do impulso mimético – o desejo para reforçar a semelhança com o referente. Assim, a perspectiva é apontada por Bazin como *o pecado original da pintura*.

Todavia, diz o ensaísta, a fotografia e o cinema, em virtude de suas características ontológicas, irão redimir a pintura, liberando esta arte de qualquer obsessão pela semelhança e estimulando sua autonomia estética. No campo pictórico, por mais hábil que fosse o pintor, sua obra era sempre turvada de subjetividade (a presença humana se afirmava enfaticamente). Com a fotografia, nos deparamos com um princípio de reprodução do qual o homem se acha excluído. De um ponto de vista ontológico, sua originalidade residiria na sua objetividade essencial. “Pela primeira vez entre o objeto e sua representação nada se interpõe” (1991, p. 22). O ensaísta, porém, admite que a *personalidade* do fotógrafo desponta na composição e delimitação do quadro, mas ela

5 Excetuando-se os títulos que empregam imagens de síntese, cuja natureza extrapola as considerações aqui abordadas.



não se afirmaria como a personalidade do pintor que se fixa no quadro (este seria um claro testemunho de sua intervenção criadora).

Muitos críticos censuraram esta afirmação de Bazin, acusando-o de idealista em sua *fê na imagem* e na defesa de um cinema realista – vocacionado para apreender os eventos do mundo na sua duração. Em diálogo com Ismail Xavier, penso que não devemos entender as ideias de Bazin de forma simplificada. Sua posição, como ressalta o brasileiro, não se confunde com o elogio de um realismo intocado que se fixaria na película de modo fiel (sem contaminações); antes, pressupõe o cinema como “forma do olhar que desconfia da retórica (montagem) e da argumentação excessiva, buscando a voz dos próprios fenômenos e situações”. Uma arte que deve “se inclinar diante da experiência, assimilar o imprevisto, suportar a ambiguidade, o aspecto multifocal dos dramas” (XAVIER, 1991, p. 10).

Tal prática requer uma escolha formal e o realismo baziniano tem seus fundamentos: o plano-sequência, a profundidade de campo e a minimização dos efeitos de montagem, recursos que conferem maior liberdade para o espectador construir suas interpretações dos eventos filmados, sem a decupagem excessiva do cinema clássico que implica sempre um direcionamento do olhar. Mas Bazin reconhece que o cinema, não obstante sua dimensão ontológica, é igualmente linguagem (1991, p. 25); ou seja, resulta de escolha, seleção e organização, *é dar a ler no mesmo movimento em que dá a ver*. Todavia, se o cinema é linguagem, é preciso destacar que, antes de qualquer articulação e de sintaxes, ele tem uma relação imediata com o mundo ancorada na natureza da técnica, no automatismo com que a imagem se imprime na película, produzindo não uma semelhança, mas um “molde da duração”, um decalque do movimento. Tal imagem teria *ganhos de realismo* não porque é precisa na reprodução da aparência, mas em razão de sua gênese peculiar. Amparados nesta vocação, a fotografia e o cinema liberariam as artes pictóricas do afã da imitação. Em outros termos, na pintura, se subordinar à imitação é uma decisão que macula esta arte; já no cinema, negar a vocação realista implicaria perder o solo da expressão, anular o específico e suas promessas (XAVIER, 1991, p. 13-14).

Em sintonia com Bazin, podemos indagar: por que esta imagem de vocação supostamente realista estimularia a crença no público? A resposta estaria no



conhecimento introjetado pelo espectador da propriedade indicial do fotograma, bem como da natureza do processo de fixação no suporte (1991, p. 22). Assim, do ponto de vista da semelhança, só a objetiva nos daria uma imagem equivalente ao referente. Mesmo em seus primórdios, quando ainda era precária, esta relação já estaria selada, pois ela deriva da ontologia do dispositivo de registro. Nesta perspectiva, o cinema vem a ser a consecução no tempo da objetividade fotográfica: pela primeira vez, a imagem das coisas é também a imagem de sua duração – e uma experiência que sempre retorna a cada nova projeção⁶. Propriedades cada vez mais internalizadas pelo espectador, em virtude da gradual popularização das câmeras e da expansão das salas de exibição.

Poderíamos mensurar esta *confiabilidade espectral* a partir das considerações de Jean-Louis Comolli. Embora equacione a relação *público e imagem* em novos parâmetros, suas observações não desautorizam os pressupostos de Bazin aqui delineados. Vejamos. No ensaio *Elogio do Cine-Monstro*, Comolli reavalia não a ontologia da imagem, mas propõe uma espécie de *ontogênese* do espectador, a partir do que ele considera ter sido a sessão primeira do cinema e o elo inaugural que se fundara entre o público e a obra filmica. Em suas origens, nos diz ele, o cinema não pode ser visto apenas como inovação técnica, mas como novidade que congrega, simultaneamente, certo fascínio onírico e investimento científico, que confirma o triunfo maquínico sem perder a aura mágica. Os espectadores das primeiras sessões encontravam-se numa espécie de entre-deux: seduzidos pelo “trêmulo do sonho acordado” que emanava das imagens, mas também flagrados “no pavor do simulacro convincente” (2008, p. 91 a 94). Portanto, fascinados pelo encantamento propiciado pela projeção, mas também atemorizados pelo fortalecimento das representações (com o triunfo do cinema, ser filmado se torna o destino do homem contemporâneo; mas, ante o triunfo do *espetáculo* na esfera midiática, este *devir-imagem*, para Comolli, não é virtuoso).

Assim, eis a clivagem inaugural do espectador: aquele que é solicitado a crer na

⁶ Em *Esculpir o Tempo* (1998), de Andrei Tarkovski, encontramos ecos desta reflexão sobre o específico filmico focada na vocação do cinema para nos proporcionar outras imersões temporais e na possibilidade de retorno dos eventos filmados a cada nova projeção. Acredito que certas premissas aqui esboçadas (a força da indicialidade e a dimensão ontológica da imagem fotográfica) também encontrarão desdobramentos no Barthes de *A Câmara Clara* (1984). Por exemplo, quando, neste ensaio, o autor sugere que a imagem realça o peso de presença pretérita do referente, atestando sua finitude e precipitando o seu observador num estado de melancolia e piedade. Leitura que culminará na elaboração dos conceitos de *studium* e *punctum*, categorias que colocam em pauta o que existe de premeditado e de imponderável numa fotografia, gerando camadas múltiplas de sentido.



emanação de um “real” das imagens, sem deixar de acionar uma parcela de dúvida; e a mobilizar alguma desconfiança, sem abdicar da crença na representação e do encanto da projeção. No mesmo gesto, portanto, entrelaçar-se-ia à ficção e ao documentário, sem distinções, porque, na sua origem, esta arte sempre resistira às classificações. Esta leitura, em certa medida, destoa da posição de Bazin, na qual a relação de confiabilidade, estimulada pelo conhecimento do específico filmico e da vocação realista da imagem fotocinematográfica, é quase imperativa. Já para Comolli, *crença e dúvida*, e não apenas o primeiro, seriam pares indissociáveis na experiência cinematográfica (2008, p. 94-95).

Se concordarmos com Comolli e assentirmos que, no decorrer da projeção, uma parcela de desconfiança se impõe, seria possível objetar o tema central deste artigo (a credibilidade insuflada pelo documentário), pois, no mesmo movimento em que a crença se instala, alguma dúvida viria ventilar a compreensão do espectador, situando-o numa cisão duradoura e concomitante (*crer e não crer*, eis a fórmula explicitada pelo ensaísta). Todavia, é num diálogo com o próprio Comolli que podemos reafirmar a relevância do problema aqui investigado.

Se, na sua origem, o espectador de cinema se encontraria dividido entre a crença e a dúvida, sem aderir a um ou outro polo, Comolli nos alerta que o triunfo das convenções culturais no século XX, precisamente a consagração da dicotomia *ficção e documentário*, bem como a cooptação do campo cinematográfico pelo *espetáculo*, promovera uma bifurcação nesta condição original do espectador. Assim, reconhece o ensaísta, o documentário, em sua faceta convencional, insistiria apenas em mobilizar a crença do público sem instigar desconfianças, ao passo que a ficção pueril almejaria a imersão diegética do espectador, confinando-o numa cômoda posição durante a projeção (promoveria um encantamento diante das imagens sem solicitar dele um investimento político). Contra esta lógica fatalista, se insurgem os chamados *filmes-monstros*, obras que entrelaçam no mesmo fluxo as energias da ficção e do documentário, abolindo as referências cristalizadas e reconduzindo o espectador à sua vocação original (solicitando dele outro *engajamento* diante das imagens). Todavia, reconhece o autor, ainda que tais obras sejam esteticamente potentes, em termos quantitativos elas corresponderiam a um percentual pequeno do que é produzido. Assim, embora argumente em defesa de uma



prática artística com viés político - capaz de reconfigurar a experiência espectral e as relações entre quem filma e quem é filmado -, o diagnóstico contemporâneo, adverte Comolli, é temerário: encontrar-nos-íamos, hoje, diante de um cinema marcado pela hegemonia do espetáculo e pela modéstia crítica. Portanto, num campo onde as obras ficcionais visam proporcionar escapismos; e os documentários apenas solicitam a adesão incontestada do espectador. Estamos de volta, pois, ao tema que impulsionou este artigo.

Assim, retomemos os preceitos bazinianos expostos. Se acatarmos as premissas do ensaísta francês, diríamos que, diante de uma imagem sem manipulações, o público é estimulado a crer porque conhece os fundamentos do registro fotográfico e, ao ver a imagem projetada na grande tela, reconhece nela o vestígio do mundo apreendido em algum instante do passado. Estava deflagrada, pois, a “maldição indicial” da imagem fotocinematográfica – a forte relação de crença que ela acionaria em muitos espectadores; a mesma maldição que transformaria a busca por uma imagem-testemunho (um registro com “poder de prova”) numa das febres jornalísticas do século XX.

No entanto, os atributos icônicos e indiciais apontados, e as propriedades ontológicas mapeadas por Bazin, também são evidentes nas obras ficcionais; então, como explicar esta maior propensão por parte do documentário para persuadir ou acionar convicções? Em diálogo com Bazin, poderíamos argumentar que a estilística de grande parte dos documentários (pelos menos dos títulos que o francês pôde assistir) valoriza melhor a vocação realista da imagem cinematográfica, abdicando dos efeitos cinemáticos que subordinam a realidade ao impulso artístico. Esta é uma explicação possível, mas não a única, sobretudo porque muitos documentários produzidos nas últimas décadas subvertem o preceito de *fidelidade ao real*, abraçando práticas formalistas.

Características discursivas do documentário

A constatação anterior nos estimula agora a privilegiar a *natureza discursiva* do documentário, no intuito de mapear outras estratégias persuasivas vinculadas a este campo. Nesta etapa, gostaria de recapitular algumas observações de Bill Nichols. Amparado em autores como Aristóteles e Cícero, Nichols ressalta que esta estrutura



argumentativa, para fins de convencimento ou adesão, com frequência adota os preceitos da retórica - *invenção, disposição, elocução, memória e pronúncia* (2007, p. 80 a 92). Do ponto de vista discursivo, tais fundamentos pressupõem o mapeamento de indícios e provas capazes de sensibilizar o espectador; a ordenação e hierarquização das informações, tendo em vista alcançar um melhor efeito persuasivo; a definição do estilo e do tom da exposição narrativa; o emprego ou não de figuras de linguagem; a escolha dos fatos e eventos que serão reiterados na trama; e o respeito às regras de eloquência e decoro que sugerem eficácia comunicativa.

Esta *argamassa retórica* é entrelaçada por uma forma particular de encadear os eventos, as imagens e falas, de modo a sugerir leituras hegemônicas, e por ele designada de *montagem de evidências*. Este procedimento substitui a montagem tradicionalmente empregada na ficção, organizada por *raccords* contíguos que priorizam a concatenação do enredo e a continuidade espaço-temporal da narrativa (a exposição dos conflitos e o desenvolvimento da ação), evitando oscilações que desestabilizem as referências do espectador. A montagem de evidências, por seu turno, conecta ideias e fontes heterogêneas, redistribuindo imagens e depoimentos sem respeitar necessariamente os vínculos de continuidade – ou seja, as cenas são encadeadas tendo a lógica argumentativa como foco prioritário e o corte súbito não promove inquietações, ainda que nos projete em diferentes épocas e locações (2007, p. 56-57). Em síntese, tal montagem privilegia a retórica do filme, fazendo com que as informações reverberem de modo convincente, reiterando assim a credibilidade do discurso veiculado.

Às observações anteriores, gostaria de acrescentar outra contribuição de Nichols para entendermos a relação de confiabilidade que muitos documentários estabelecem com o espectador. Apego-me à noção de *discurso de sobriedade*. Em sua abordagem, Nichols destaca o poder instrumental e o alcance institucional de certas esferas do saber nas sociedades contemporâneas, a exemplo da ciência, da economia, da medicina, da história e da política. Quem envereda por um destes campos, nos diz ele, incorpora um vocabulário e entonação específicos, se torna porta-voz de práticas e decisões que podem suscitar consequências amplas. Além disso, reitera o autor, “um ar de sobriedade cerca estes discursos porque eles raramente são receptivos à extravagância ou à fantasia” (2007, p. 68-69). Como estes campos, embora sem a mesma capacidade de



intervenção, o documentário também reivindicaria uma abordagem do mundo marcada pelo tom sóbrio e a moderação - ou seja, sua retórica se pautaria pelo comedimento aliado à austeridade, escolha que não se confunde com inocência ou neutralidade. Tal característica discursiva permitiria ao documentário instigar crenças e arregimentar opiniões⁷.

Ao par sobriedade/austeridade, identificado por Nichols como sendo um traço discursivo comum a muitos documentários, gostaria de justapor algumas considerações de Noël Carroll. Antes de avançar, porém, cumpre fazer uma ressalva: reconheço as diferenças, em termos teóricos, entre as posições de Nichols, pesquisador cuja obra constitui um esforço para delinear uma tipologia histórica dos *modos de representação* no documentário (modelos que são intercambiáveis em vez de rígidos), e Carroll, autor inspirado no rigor da filosofia analítica, interessado em demarcar as singularidades do campo documental. Não desejo promover aqui aproximações, mas tão somente ressaltar que, do ponto de vista discursivo, a construção assertiva do enunciado, identificada por Carroll como uma das marcas distintivas do documentário, também desponta como um expediente que estimula a confiabilidade na obra fílmica. Acompanhem, pois, algumas de suas colocações.

Na contramão dos pesquisadores que privilegiam as convergências entre o documentário e a ficção (sintetizadas na expressão *apagamento de fronteiras*), Carroll encampa um esforço de mapeamento das especificidades de cada tradição cinematográfica. Deste modo, ele identifica o documentário como sendo o domínio cujos enunciados são estruturados na forma de *asserções*, de proposições portadoras de um saber sobre o universo abordado no filme. Em outros termos, e do ponto de vista discursivo, trata-se de uma narrativa composta por asserções que mantêm uma relação de plausibilidade com a realidade que designam (CARROLL, 2005). Portanto, que julgamos confiáveis, creíveis. A atribuição deste rótulo – *cinema de asserção pressuposta* – a uma obra, porém, implica o cumprimento da seguinte condição: manifestação de uma intenção assertiva por parte do autor e que este esteja

⁷ Tendo em vista a complexidade do documentário contemporâneo, não seria difícil apontar obras que recusam tal sobriedade discursiva ou que nos estimulam a desnaturalizar o olhar diante das imagens e a repensar esta relação de confiabilidade. Todavia, neste artigo, como já ressaltai, opto por investigar apenas os recursos que favorecem a mobilização da crença.



comprometido com a validade dos enunciados expressos. Qualquer título que fuja a estas especificidades não se enquadraria nesta tradição. Carroll acredita, assim, ter um recorte delimitador de um grupo com características comuns, independente da base tecnológica empregada em sua realização. Concordemos ou não com a sua abordagem, o que me parece relevante aqui é a *centralidade da noção de asserção*. Assim, se na perspectiva de Nichols, a camada retórica, a argumentação sóbria e a prática da montagem de evidências são recursos que impulsionam a fé espectral na narrativa de muitos documentários, cabe ressaltar que, do ponto de vista discursivo, o emprego de enunciados assertivos também despontaria como expediente para galvanizar a crença do público⁸.

O cinema direto e a emergência do testemunho

Mas as noções mobilizadas por Nichols e Carroll, embora não restritas à tradição clássica, sugerem uma aproximação demasiada com o *modelo expositivo*, no qual se verifica o uso de uma lógica argumentativa a organizar o ponto de vista do realizador, sugerindo relações de causa e efeito, sem margens para ambiguidades (NICHOLS, 1991). Tal modelo está longe de ser hegemônico, mas ainda se faz presente em muitos títulos (documentários investigativos e televisivos, sobretudo), bem como em certa prática telejornalística. Talvez, por isso, seja o padrão mais facilmente identificado pelo público. Para avançarmos, contudo, seria pertinente avaliarmos se modalidades marcadas por um menor controle e didatismo - a exemplo do documentário moderno (em *regime direto*) - também poderiam se pautar por um desejo de manutenção da credibilidade e engajamento da audiência.

Conforme mencionei anteriormente, acredito que *a instilação da crença* é recorrente mesmo em uma tradição que se opõe às práticas do modelo clássico - marcada por um recuo da autoridade do cineasta e uma afirmação da alteridade, culminando numa maior liberdade interpretativa para o espectador. Desejo, portanto, avançar na investigação da seguinte hipótese: alavancado pelos dispositivos de registro portáteis e síncronos, e pelo

⁸ Em sintonia com Carroll, podemos concluir que a credibilidade do documentário decorreria do poder de sedimentação dos seus enunciados assertivos, uma vez acionado o correto regime de assistência pelo espectador; tal regime, por seu turno, seria estimulado pela explicitação da intencionalidade autoral no corpo da obra e via *indexação* do filme - sua classificação/difusão via textos especializados na imprensa e no circuito de consumo audiovisual.



desejo de reabilitar a alteridade, o *cinema direto* estimulou uma crescente valorização da *voz do outro* (sujeito da experiência) como uma espécie de *fiador da verdade*, favorecendo, assim, o triunfo da prática do *testemunho*. Tais expedientes, em muitos casos, têm sido empregados para estimular convicções e solicitar a adesão do público à narrativa filmica⁹.

No regime direto, lembremos, o documentário se aproxima da fala coloquial das pessoas, se inunda de vida e dos sons externos. Em outros termos, com o princípio do sincronismo, *o triunfo da fala* se impõe no documentário, não raro levando os cineastas a subordinar a imagem à voz, a filmar prioritariamente interessados no jorro verbal dos personagens. Para uma arte que sempre se vangloriou de mobilizar o olhar, o direto parece colocar a experiência da audição, durante a fruição filmica, em condições de igualdade com a visão (RODRIGUES, 2011). A gradual consolidação do direto, todavia, intensifica esta inversão – a banda sonora se torna o principal vetor da tomada, enquanto a banda visual, não raro, é pensada em termos ilustrativos, como moldura do conteúdo verbal (DA-RIN, 2004, p. 104-105).

É como se o êxito do direto, amparado no uso do som com *finalidade realista*, implicasse uma espécie de ressurreição metafísica da palavra e a fala fosse aclamada como o canal de expressão máxima das subjetividades. Tal expediente estimulou os diretores desta tradição, sobretudo em suas primeiras décadas (anos de 1960/1970), a filmar em busca de depoimentos que ilustrassem uma situação de crise ou de tensão, e de falas que atestassem uma confissão reveladora, um mergulho na intimidade. À centralidade da voz na construção dos enunciados, devemos acrescentar outra característica do documentário moderno responsável por fomentar a credibilidade da narrativa filmica: o emprego de uma estilística que culminaria na produção de uma imagem *aparentemente* marcada por um menor controle da equipe.

Podemos mapear os traços desta estilística franciscana que, supostamente, confere maior espontaneidade à tomada: câmera portátil e trepidante, enquadramento instável e

⁹ Como mencionei em nota anterior, não obstante sua guinada ética, certa prática do direto não se desvinculou do esforço de galvanização da crença. O direto americano, por exemplo, a impulsionava pela pretensão de objetividade, por ambicionar uma discrição que, no limite, almejava anular qualquer mediação no registro audiovisual. Já o cinema-verdade, amparado numa prática interativa, com ênfase na condução de entrevistas, contribuiu para incentivar a aclamação do testemunho como registro não passível de questionamento. Exemplos de obras canônicas que nos familiarizaram com a prática do testemunho são *A tristeza e a piedade* (1969, Marcel Ophüls), *Cabra marcado para morrer* (1984, Eduardo Coutinho) e *Shoah* (1985, Claude Lanzmann), filme sobre o qual me deterei mais à frente.



com eventual perda de foco, imagem granulada e ausência de iluminação artificial, som relativamente impuro e uma edição pródiga em cortes bruscos. Presentes no *documentário direto*, tais características contribuem para estimular a crença tecnicista que atribuía aos dispositivos síncronos um poder quase redentor de captar a realidade (DA-RIN, 2004). Embalados pela ilusão da autenticidade, esta estilística gradualmente se converte em modelo exemplar do realismo cinematográfico - seu emprego passa a ser incensado como uma espécie de *garantia* da verdade do registro, não obstante os equívocos desta aclamação.

Em ambas as tradições do *direto* (americana, francesa e canadense, dentre outras), portanto, o menor investimento formal em substituição aos excessos cinemáticos e, sobretudo, a palavra colada aos sujeitos (em *registro síncrono*) são acolhidos pelo público como fiadores da autenticidade da tomada (RODRIGUES, 2011). Fundamentos que, na prática documentária interativa, impulsionaram a busca por relatos capazes de vincular a experiência do vivido à eloquência do testemunho, junção que parece converter as falas situadas nesta convergência em prova quase irrefutável ou em forte argumento de verificação das hipóteses do filme. Ou seja, em *um elemento fomentador da crença*. É a partir desta observação que desejo iniciar o movimento final do presente artigo, tecendo ressalvas à aclamação excessiva do testemunho.

À centralidade conferida ao relato da experiência na recuperação dos eventos passados, Beatriz Sarlo designa de *guinada subjetiva*. Segundo ela, uma espécie de “dever de memória” do presente, sobretudo nas sociedades que enfrentaram episódios traumáticos (guerras, ditaduras), tem gerado um interesse crescente do documentário – e de outros campos discursivos – pelo testemunho, não raro apresentado como evidência inquestionável. Enquanto relato amparado na memória, o testemunho não necessariamente deve ser desacreditado, mas sua recepção solicita cautela, uma vez que o ato de rememorar não é desvinculado de um esforço, voluntário ou não, de reinvenção do passado (SARLO, 2008). Vejamos. Se, por um lado, as lembranças se debatem com a ação do esquecimento para não serem apagadas, por outro, o ato de convocá-las no presente exige o estabelecimento de uma suspeita unidade narrativa, capaz de preencher as inevitáveis lacunas e de assegurar linearidade ao relato. Ou seja, *inventamos experiências no ato de rememorar*, o que nos permite deduzir que tais narrativas jamais



serão uma reconstituição fiel do passado. Por este motivo, o testemunho, mesmo quando orientado por um gesto sóbrio, dever ser encarado com ressalvas¹⁰ (SARLO, 2008).

Curiosamente, no campo do documentário, a primazia do testemunho e da fala tem levado alguns realizadores a valorizar demasiadamente tais procedimentos (a privilegiar *o relato da experiência*) e, nos casos extremos, estimulado atitudes *iconofóbicas*, refletidas no desejo de interdição a qualquer abordagem ou representação imagética do episódio narrado pelo depoente. O exemplo mais enfático deste *veto à imagem* se refere à Shoah (o genocídio dos judeus na 2ª Guerra Mundial) e tem sido protagonizado pelo francês Claude Lanzmann, realizador do documentário *Shoah* (1985), um meticuloso exercício de história oral sobre a experiência dos campos de concentração/extermínio e que, de forma peremptória, recusa o uso de imagens de arquivo (de qualquer indício visual do passado que rivalize com a memória das testemunhas).

Podemos recapitular aqui os fundamentos da cruzada iconofóbica de Lanzmann. Diante do trauma e do extremo da condição concentracionária, mesmo a palavra se revelaria insuficiente - no ato da confissão, o verbo parece não alcançar a amplitude dos eventos vividos. Todavia, não obstante tal limitação, no exercício rememorativo a fala teria a virtude de apenas instigar a imaginação do ouvinte, em vez de almejar a materialização dos fatos narrados e de incorrer na produção de sínteses parciais. Já a imagem, ao forjar uma representação visual dos episódios passados, lacunar por natureza, acionaria no espectador um excesso de crença, dando a ver demais (ou mascarando) o que só poderia ser recapitulado com nuances por aqueles que viveram os eventos e que, em virtude da insuficiência da língua e da contundência do trauma, não conseguem explicitar sua dor integralmente. Assim, a imagem implicaria sempre uma redução/simplificação dos eventos, e, nos casos mais graves, poderia culminar numa distorção dos fatos vividos, seguida de uma sedimentação inadequada da experiência representada.

Em suma, imprecisa, a imagem inspira desconfianças, desponta como inesgotável campo de conflitos semânticos. Fragilidade e inexatidão seriam seus sintomas - ela revelaria algo, ao mesmo tempo em que encobre outra informação. Com rigor, Georges

10 A crítica ao testemunho não visa invalidá-lo, mas possibilitar sua justa compreensão. Esta posição, claro, mobiliza retaliações por parte daqueles interessados em desvendar os episódios extremos da história que carecem de esclarecimentos e para os quais inexitem vestígios seguros, a exemplo dos crimes de guerra e ações perpetradas por regimes ditatoriais. Todavia, esta crítica não solicita sua anulação; apenas alerta para as conexões arbitrárias de sentido exigidas por sua convocação no presente (SARLO, 2008).



Didi-Huberman desconstruirá a crítica iconofóbica, solicitando não uma aclamação incontestada da imagem, mas sua justa mensuração. Temer as imagens, nos diz ele, é sempre menos enriquecedor do que enfrentá-las na sua complexidade. Para este autor, ou se exige demais das imagens (que elas representem os eventos na sua integralidade), o que é impossível, pois elas são lacunares, ou se opta por desqualificá-las sob a acusação de simulacro redutor (por sempre implicar em *déficit*), condição que ilustra a resistência ao uso dos recursos imagéticos na produção de conhecimento, sobretudo histórico (DIDI-HUBERMAN, 2012). Em contrapartida, Didi-Huberman alegará que o relato verbal também revela incompletude - lembremo-nos da condição reinventiva do testemunho - e insistirá no caráter profético das imagens: elas seriam portadoras de latências importantes que só gradualmente se explicitam para um observador paciente. Para mapeá-las, portanto, é preciso visitar as imagens, questioná-las via exercícios de montagem, deslocá-las para novos contextos e temporalidades, no intuito de perscrutar seus sentidos, mas ciente de que nelas os eventos jamais se fixarão integralmente.

Jacques Rancière também se posiciona contrário a esta dicotomia que eleva a voz e o testemunho a um patamar de notória confiabilidade, e converte a imagem num campo apenas passível de desconfiança. Ante tais excessos, Rancière insistirá que imagens e relatos verbais são igualmente evidências sensíveis (e não provas concretas) dos eventos cotidianos; e ambos inspirariam *a construção de ficções*, no sentido positivo deste termo: estimulariam a articulação de leituras possíveis e, não, a construção de relatos fechados, portadores de sentidos absolutos (RANCIÈRE, 2010). Portanto, entre eles inexistiria hierarquia ou primazia.

Expostas as ressalvas de Didi-Huberman e Rancière, chegamos à conclusão deste artigo. No texto, investiguei algumas estratégias de certas tradições do documentário para mobilizar a adesão do público, insuflando convicções e crenças. Embora muitas produções contemporâneas se oponham a tais premissas, acredito que parte significativa das narrativas documentárias ainda se ampara num esforço de convencimento do espectador. Nos títulos com caráter expositivo, o emprego de preceitos da retórica, a sobriedade discursiva, a montagem de evidências e a construção de enunciados assertivos despontam como procedimentos centrais na construção deste vínculo de confiabilidade. Todavia, mencionei que também as obras em *regime direto* se amparam



em práticas que contribuem para acionar a adesão do público – neste caso, seja via o mascaramento da mediação, forjando uma impressão de objetividade, seja impulsionando o relato da experiência e a aclamação do testemunho. Este último recurso, nos casos extremos, tem suscitado condutas iconofóbicas. Meu esforço final, assim, foi demonstrar que, do mesmo modo como a fala não pode ser aclamada como fiador de verdades, tampouco a imagem pode ser recusada em virtude do seu caráter lacunar. Ambos constituem evidências sensíveis e, como sugere Didi-Huberman, devem contribuir não para fundar crenças sólidas, mas para instigar a imaginação histórica no desafio de mensurar o devir humano.



Referências Bibliográficas:

- BAZIN, A. *O cinema – ensaios*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.
- BARTHES, R. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- CARROLL, N. “Ficção, não-ficção e o cinema da asserção pressuposta”. In: RAMOS, F. P. (org.). *Teoria contemporânea do cinema – Volume 2*. São Paulo: Editora Senac, 2005.
- COMOLLI, J.-L. *Ver e poder – A inocência perdida*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- DA-RIN, S. *Espelho partido – tradição e transformação do documentário*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Imagens apesar de tudo*. Lisboa: KKYM, 2012.
- _____. *A imagem sobrevivente*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- NICHOLS, B. *Representing reality*. Bloomington: Indiana University Press, 1991.
- _____. *Introdução ao documentário*. 2ª edição. Campinas: Papirus, 2007.
- RANCIÈRE, J. *O espectador emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.
- RODRIGUES, L. R. de A. “Potência e arrefecimento do direto no documentário”. *Doc On-Line – Revista Digital de Cinema Documentário*, n. 11, p. 134-158, dez. 2011. Disponível em http://www.doc.ubi.pt/11/dossier_laecio_rodrigues.pdf. Acesso em 10 jul. de 2014.
- ROSCOE, J.; HIGHT, C. *Faking it: mock-documentary and the subversion of factuality*. Manchester: Manchester University Press, 2002.
- SARLO, B. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.
- TARKOVSKI, A. *Esculpir o tempo*. 2ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- XAVIER, I. “Introdução”. In: BAZIN, A. *O cinema – ensaios*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

submetido em: 29 maio 2014 | aprovado em: 4 out. 2014



Estudos Culturais aplicados a pesquisas em mídias audiovisuais: o circuito da cultura como instrumental analítico

Cultural Studies applied to audiovisual media research: the circuit of culture as an analytical tool



Flavi Ferreira Lisboa Filho¹

Ana Luiza Coiro Moraes²

1 Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Santa Maria, Doutor em Ciências da Comunicação, Pesquisador líder do GP Estudos Culturais e Audiovisualidades, flavilisboa@gmail.com

2 Professora do Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Bens Culturais do Centro Universitário La Salle, Doutora em Comunicação Social, com pós-doutorado em Comunicação e Cultura, Pesquisadora do GP Estudos Culturais e Audiovisualidades, anacoiro@gmail.com



Resumo: O artigo propõe o circuito da cultura de Paul Du Gay et al. (1997) como instrumento analítico de mídias audiovisuais. Apelando a pesquisas orientadas por seus autores como exemplos, o artigo promove uma reflexão sobre os eixos que compõem esse circuito — representação, identidade, produção, consumo e regulação. Conclui, então, que para atender às processualidades analíticas das mídias audiovisuais contemporâneas, é preciso articular algumas instâncias a esses eixos, e apresenta a sua proposta.

Palavras-Chave: estudos culturais; circuito da cultura; mídias audiovisuais.

Abstract: The paper proposes the circuit of culture Paul Du Gay et al. (1997) as an analytical tool for audiovisual media. Appealing to research guided by their authors as examples, the article promotes a reflection on the axes that make up this circuit – representation, identity, production, consumption and regulation. Then concludes that to meet the analytical processualities of contemporary audiovisual media, it is necessary to articulate some instances these axes, and presents its proposal.

Keywords: cultural studies; circuit of culture; audiovisual media.



Introdução

Este trabalho propõe um protocolo analítico voltado às mídias audiovisuais, com ênfase na cultura midiática, sob aporte teórico-metodológico dos Estudos Culturais (EC). Trata-se de reconhecer a legitimidade dos EC como sustentáculo tanto teórico quanto metodológico para orientar pesquisas em comunicação e apontar uma proposta de paradigma analítico para mídias audiovisuais a partir do circuito da cultura de Du Gay et al. (1997).

Para tanto, se estabelece como hipótese de pesquisa o reconhecimento da natureza cultural das produções audiovisuais e de suas processualidades de produção, circulação e consumo. Isso implica pensar cultura como a esfera do sentido que unifica os setores da produção e das relações sociais e pessoais, e estabelecer a reflexão sobre o campo da comunicação — e aqui, mais especificamente, sobre as mídias audiovisuais.

Assim, o objetivo é o de apresentar o circuito da cultura como possibilidade investigativa para o estudo da cultura das mídias audiovisuais, refletindo sobre os eixos que compõem esse circuito — representação, identidade, produção, consumo e regulação, promovendo um estudo cultural, mas articulando circuitos próprios ao desenvolvimento de pesquisas em cada meio.

Uma busca teórico-metodológica para estudar a cultura das mídias

Antecedendo o circuito da cultura de Du Gay et al. (1997), e já em busca de paradigmas analíticos, é possível localizar o ensaio de Hall (2003) *Encoding/Decoding*, de 1980, cuja ideia é de que um programa de televisão é um “discurso significativo” codificado no âmbito da produção e decodificado pelos receptores. Para a codificação, concorrem as estruturas institucionais dos produtores, aí incluída sua infraestrutura técnica, seu *expertise* e suas práticas e rotinas profissionais (inclusive seus posicionamentos ideológicos) e a formulação de hipóteses sobre as audiências. Na esfera da decodificação, entretanto, as audiências também contribuem para atribuir sentidos, sua “leitura” das mensagens se dá segundo os próprios referenciais de conhecimento.

Assim, embora haja “sentidos dominantes ou preferenciais” circulando sob determinada



ordem cultural, Hall (2003, p. 400-402) argumenta que não se deve negligenciar o “trabalho interpretativo” das audiências, cuja decodificação do discurso televisivo pode, hipoteticamente, se dar de três formas: 1) na posição “hegemônica-dominante”, quando o telespectador decodifica a mensagem nos termos em que ela foi codificada (correspondendo, dessa forma, à hipótese do produtor); 2) na posição de “código negociado”, quando as audiências “reconhecem a legitimidade das perspectivas globais das definições hegemônicas para produzir as grandes significações (abstratas)”, mas operam através de lógicas específicas ou localizadas com relação a interesses concretos; 3) na posição de “código de oposição”, quando o telespectador decodifica a mensagem de maneira globalmente contrária ao código preferencial.

A proposta do circuito da cultura de Paul du Gay e outros pesquisadores³ (1997) desenvolve-se a partir do estudo do Walkman como artefato cultural, articulando consumo, produção, regulação, identidade e representação; sem privilegiar qualquer desses eixos para examinar os sentidos atribuídos aos produtos culturais, considerando-os, isto sim, inseparáveis da própria noção de circuito.

Para Du Gay et al. (1997), a *representação* refere-se a sistemas simbólicos, como os textos e imagens envolvidos na *produção* de um artefato cultural, por sua vez, esses sistemas geram *identidades* que lhes são associadas e têm um efeito de *regulação* na vida social, promovendo *consumo*. A imagem gráfica deste circuito corresponde à Figura 1:

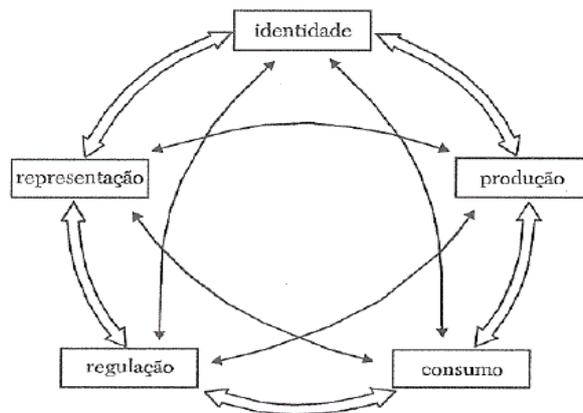


FIGURA 1: Circuito da cultura
FONTE: Du Gay et al. (1997, p. 3)

³ Paul Du Gay, Stuart Hall, Linda James, Hugh MacKay e Keith Negus.



Nesse trabalho de “re-apresentação” do que está no mundo, Woodward (2000) indica que os processos envolvidos na produção de significados são engendrados por meio de “sistemas de representação”, conectados com os diversos posicionamentos assumidos pelos sujeitos, no interior de “sistemas simbólicos”. Para ela, os sistemas sociais e simbólicos são responsáveis por “estruturas classificatórias que dão um certo sentido e uma certa ordem à vida social e às distinções fundamentais — entre nós e eles, entre o fora e o dentro, entre o sagrado e o profano, entre o masculino e o feminino — que estão no centro dos sistemas de significação da cultura” (WOODWARD, 2000, p. 67-68).

Tais sistemas produzem o que Hall (1997b) chama de “representações da diferença”, a noção de alteridade, que pode conduzir à produção de estereótipos, onde estão implicados sentimentos, atitudes e emoções. De acordo com o autor, nas mídias, a representação como prática de produção de significados “mobiliza medos e ansiedades do espectador”, em níveis profundos (HALL, 1997b, p. 226).

Sobre o conceito de representação, é preciso ainda registrar que sua operacionalização como instrumento analítico vem se apresentando em variadas pesquisas em comunicação no sentido de pensar o caráter representacional das mídias, articulando-o à questão das identidades contemporâneas.

No circuito da cultura, o conceito de *identidade* trata do posicionamento dos sujeitos no interior das representações e está relacionado aos processos de subjetivação do indivíduo e de sua caminhada na direção do tornar-se sujeito. Em entrevista Stuart Hall (1996) testemunha, a partir da própria experiência como afro-caribenho, sobre o caráter ao mesmo tempo público e privado do *self*, de estruturas sociais que se conectam com o psiquismo: “Eu aprendi sobre cultura, primeiro, como alguma coisa que é profundamente subjetiva e pessoal, e, ao mesmo tempo, como uma estrutura que você vive” (HALL, 1996, p. 455, tradução nossa).

Assunto central nos EC, a identidade cultural vem fundamentando pesquisas que envolvem questões de gênero, de classe, de raça e etnia, e de confrontos como modernidade x pós-modernidade, local x global, etc. Tais estudos, em sua maioria, se valem do que postulou Hall em *A identidade cultural na pós-modernidade*, onde ele considera as mudanças no conceito de identidade de duas maneiras: 1ª) apresentando três concepções de *identidade dos sujeitos* através dos tempos (o sujeito do Iluminismo,



o sujeito sociológico e o sujeito pós-moderno) e justificando que as desenvolveu porque o prefixo pós não se aplica apenas à noção de modernidade, aplica-se, também, a “qualquer concepção essencialista ou fixa de identidade”; 2ª) refletindo sobre a mudança nas identidades culturais, isto é, os aspectos que surgem do pertencimento dos sujeitos a “culturas étnicas, raciais, linguísticas, religiosas e, acima de tudo, nacionais” (HALL, 2005, p. 8-10).

O autor defende que o processo identitário tem muito a ver com o que os sujeitos podem se tornar, como eles têm sido representados e como essa figuração organiza o modo como eles podem se autorrepresentar. Para Hall (2003, p. 108-109), “elas [as identidades] não são nunca singulares, mas multiplamente construídas ao longo de discursos, práticas e posições que podem se cruzar ou ser antagônicas”.

Em busca das noções de identidade cultural promovidas no *website* da Natura, no artigo “Publicidade na internet: o jogo das identidades da Natura”, Schleder e Coiro Moraes (2012) concluem que a empresa anuncia o seu “compromisso social” ancorando-se no discurso científico e transitando entre as concepções de sujeito sociológico e sujeito do Iluminismo.

O compromisso social: para dar maior credibilidade a seu comprometimento com questões de ordem social, a empresa anuncia que investe em infraestrutura laboratorial, na aquisição de novas tecnologias e no fomento a projetos de pesquisa desenvolvidos com a participação de alunos de Mestrado e Doutorado. Isto é, a Natura lança mão da credibilidade da ciência e do saber acadêmico para compor sua imagem costurada a um conhecido modelo de identidade. Em seu *website*, declara que se alia a Instituições de Ciência e Tecnologia (ICTs), a partir do estabelecimento de parcerias de projetos, programas e redes de pesquisa no Brasil e no exterior, “como forma de agregar diferenciais de vivência empresarial à formação acadêmica”. Tais projetos científicos, registre-se, são contemplados por alguns editais de agências de fomento, como o Conselho Nacional de Pesquisa (CNPq), por exemplo, que aceitam (e financiam) pesquisadores oriundos de empresas da mesma forma que aqueles vinculados a instituições de ensino superior. Esse tipo de discurso corresponde à noção do sujeito sociológico apontada por Hall (2005), pois a identidade de empresa que abriga “homens da ciência” se forja na interação com o mundo exterior, que atribui credibilidade à produção acadêmica. É possível, no entanto, reconhecer nesse discurso traços que remetem a certa nostalgia do projeto iluminista, na concepção do “cientista” como um indivíduo totalmente centrado, unificado, dotado das virtudes aristotélicas que encerram o conceito de justiça, ou, em outras palavras, das capacidades de razão, consciência e ação (SCHLEDER e COIRO MORAES, 2012, p. 226).

À esfera da *regulação* corresponde a noção de regramento, isto é, leis, normas e



convenções através das quais as práticas sociais são ordenadas e políticas culturais são implementadas, cuja abrangência pode incluir tanto o direito universal de “procurar, receber e transmitir informações e ideias por quaisquer meios e independentemente de fronteiras”⁴, quanto específicas legislações nacionais como a que institui as concessões de rádio e televisão no Brasil. Esta, embora seja essencialmente uma questão técnica de alocação de frequências no espectro eletromagnético para evitar interferências nas transmissões, assume caráter político, como o atual debate em torno da proibição de concessões de meios de comunicação a pessoas detentoras de cargos eletivos e a grupos ligados a igrejas⁵. Neste sentido, há uma clara conexão no circuito da cultura entre as instâncias da regulação e da produção, no que tange aos meios de produção articulados aos recursos no âmbito da tecnologia.

Hall (1997a, p. 27) aponta duas questões-chave relativas ao processo de regulação: “Como a esfera cultural é controlada e regulada? Quais destas questões de regulação cultural têm a possibilidade de se destacar como marcos de mudança, ruptura e debate no próximo século?”. A resposta a tais perguntas em grande parte se situa na relação entre cultura e poder, e quanto maior a centralidade da cultura, tanto maior são as disputas para governá-la, moldá-la e regulá-la. Isso implica pensar a cultura e os bens e serviços culturais sob a tutela da economia, do mercado e das forças políticas dos estados nacionais, o que, na ordem neoliberal, de acordo com Hall (1997a), leva a duas tendências aparentemente contraditórias na adoção de políticas culturais: a *desregulação* e a *retomada da regulação*.

Em termos gerais, a desregulação tem se transformado em senso comum na nova era neoliberal. Parece que se foi o tempo em que empresas ou organizações públicas eram regidas e administradas nacionalmente segundo uma filosofia ou “cultura” “pública”. [...] O movimento em direção às “forças libertadoras do livre mercado” e a estratégia de “privatização” tornou-se a força motora de estratégias econômicas e culturais tanto nacionais quanto internacionais (HALL, 1997a, p.228-229).

4 XIX Parágrafo da Declaração Universal dos Direitos Humanos, da Assembléia Geral das Nações Unidas (10 de dezembro de 1948). Disponível em http://www.mj.gov.br/sedh/ct/legis_intern/ddh_bib_inter_universal.htm. Acesso em 23.out.2013.

5 “A proposta de projeto de lei (PL) que regulamenta o funcionamento de meios de comunicação, conhecida como Lei da Mídia Democrática, foi lançada hoje (22), na Câmara dos Deputados pelo Fórum Nacional pela Democratização da Comunicação (FNDC).” Agência Brasil, 22/08/2013, disponível em <http://congressoemfoco.uol.com.br/noticias/proposta-que-regulamenta-meios-de-comunicacao-e-lancada-na-camara/> Acesso em 20/10/2013.



No Brasil, ainda que haja mecanismos de fomento à atividade audiovisual, como a Lei nº 8.685, que no seu Art. 1º prevê deduções no imposto de renda de “quantias referentes ao patrocínio à produção de obras cinematográficas brasileiras de produção independente, cujos projetos tenham sido previamente aprovados pela Ancine”⁶; essas medidas atendem a esfera da produção audiovisual, mas deixam sob a regulação do mercado outros momentos da instância produtiva do circuito cultural, como a distribuição. Empresas de distribuição, por vezes ligadas a poderosos estúdios como Universal, Disney, Warner Bross ou Paramount, determinam quantas cópias do filme devem ser feitas e negociam sua circulação em âmbito planetário.

Assim, se uma tendência também planetária tem sido a de retirar dos estados nacionais as suas responsabilidades na regulamentação dos assuntos culturais e, sob a batuta do neoliberalismo econômico, entregar a cultura às leis de mercado, de acordo com Hall (1997a, p. 229), é preciso “ter muito cuidado para não sermos enganados por uma simples dicotomia entre estado=regulamentação e mercado=liberdade”. Isso porque, segundo esse autor:

Em primeiro lugar, os mercados não funcionam por si sós. Necessitam ser estruturados e policiados; apoiam-se em outras condições sociais e culturais (a confiança, os hábitos e convenções, a moral e considerações públicas mais amplas, a efetiva aplicação da lei, a inspeção e a responsabilização (*accountability*), o treinamento e a certificação do pessoal especializado, e assim por diante) que o próprio mercado não pode oferecer. [...] Em segundo lugar, o mercado se *auto-regula*. Ele aloca recursos, recompensa a eficiência e a inovação, pune a ineficiência e a falta de criatividade e, acima de tudo, [...] cria vencedores e perdedores. Estes são incentivos poderosos — e desestímulos — que induzem certas formas de conduta e desencorajam outras (isto é, regulando as condutas).

Por outro lado, se na esfera econômica predomina a tendência à desregulação e à privatização, esse avanço da livre iniciativa não responde ao clamor por regulação estatal em questões relativas a sexualidade, moralidade, relações parentais, valores familiares, punição e vigilância com relação a crimes e violência, padrões de conduta em público, com apelos inclusive a mecanismos de censura nos meios de comunicação.

Ao se perguntar as razões pelas quais precisamos nos preocupar com a forma como a

6 A Lei Nº 8.685, de 20 de julho de 1993, estipula a possibilidade de deduções no imposto de renda até o ano calendário de 2016 (Presidência da República, Casa Civil, Subchefia para Assuntos Jurídicos. Disponível em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/18685.htm. Acesso em 23/10/2013).



diversidade cultural deve ser negociada ou com os debates e as apreensões relacionadas à moralidade e aos padrões de conduta sexual e, também, “com a forma como são regulados os meios de comunicação (rádio e TV) e suas instituições, com o que podemos ou não ver em nossas telas ou comprar nas prateleiras das livrarias, com a possibilidade ou não das culturas nacionais se protegerem contra a onda das redes globais de comunicação”; Hall (1997a, p. 231) argumenta que: de um lado, “estas são algumas das áreas-chave de mudança e debate na sociedade contemporânea, para onde convergem as apreensões, onde os modos tradicionais de regulação parecem ter se fragmentado ou entrado em colapso”; e, de outro, é importante sabermos como é modelada, controlada e regulada a cultura, porque ela, “por sua vez, *nos* governa — ‘regula’ nossas condutas, ações sociais e práticas e, assim, a maneira como agimos no âmbito das instituições e na sociedade mais ampla” (HALL, 1997a, p. 232). E, para pensar sobre como a cultura “regula” as práticas sociais e “nos governa”, o autor aponta para uma volta à questão do significado e à dimensão cultural ou discursiva da ação social e da conduta humana. Dito de outra forma, isso significa religar-se, num movimento sempre previsto no circuito da cultura, à esfera da *representação*.

A instância da *produção* se refere ao ato ou resultado da transformação socialmente organizada de materiais numa determinada forma. Como apresentada na proposta de Du Gay et al. (1997), esta esfera do circuito cultural se detém nas *condições ou meios de produção* do artefato cultural que se constitui no objeto de estudo do autor (o Walkman da Sony). Essa instância da produção, na teoria da cultura, de acordo com Williams (2011 [1982]), já estava esboçada em Marx:

[...] devemos distinguir sempre entre a transformação material das condições econômicas de produção que podem ser determinadas com a precisão da ciência natural, e as formas jurídicas, políticas, religiosas, estéticas ou filosóficas - em suma, as formas ideológicas em que os homens adquirem consciência desse conflito e lutam para solucioná-lo (MARX *apud* WILLIAMS, 2011 [1982], p. 291).

Entretanto, se nesta proposta, as *condições ou meios de produção* se constituem no primeiro vértice da *produção*, acrescenta-se ainda a essa esfera do circuito da cultura de Du Gay et al. (1997), as instâncias da *análise textual* e da *tecnologia*.

Com relação à *análise textual*, a busca se dá por uma categoria analítica que possa dar



conta das realizações linguísticas e comunicativas das produções audiovisuais, que trabalham com o material simbólico que se organiza sob determinados meios de produção capitalistas e sob a lógica dos contemporâneos recursos tecnológicos. Compartilha-se, assim, das observações de Escosteguy (2007) à dimensão textual do circuito cultural de Richard Johnson (de 1986)⁷, que no circuito de Du Gay et al. (1997) não aparece, podendo apenas ser inferida (como se faz aqui) na esfera da *produção*.

Situados no *texto*, observa-se um tratamento das formas simbólicas de modo abstrato, pois a atenção reside nos mecanismos pelos quais os significados são produzidos. Portanto, existe uma tendência à formalização, ao desaparecimento dos aspectos mais concretos da produção desses mesmos textos, negligenciando ainda a organização da instituição de onde se origina tal forma. Aqui, são identificadas as análises de caráter textual, discursivo e outras que se concentram somente no produto midiático (ESCOSTEGUY, 2007, p. 121).

Ao comentar o ensaio de Walter Benjamin, Du Gay et al. (1997, p. 21-24) fazem referência ao uso da *tecnologia* (terceiro vértice da *produção*), no subcapítulo que denominam “a cultura na era da reprodução eletrônica”. Para eles, se Benjamin falava sobre uma reprodutibilidade “mecânica” cujo impacto se fazia sentir na arte, esvanecendo-lhe a aura; as novas tecnologias a serviço da produção cultural promovem um tipo de reprodutibilidade “eletrônica”, que se pode notar, por exemplo, no *sampling* (trechos de outras músicas servindo de base para uma nova), e num artefato cultural como o Walkman, que,

[...] não é apenas uma parte essencial do kit de sobrevivência dos jovens, é um testemunho do alto valor que a cultura da modernidade tardia situa na mobilidade. E esta mobilidade é real e simbólica. O Walkman se encaixa num mundo em que as pessoas estão literalmente se movendo mais. Mas também é projetado para um mundo em que a mobilidade social do indivíduo com relação ao seu grupo social também aumentou. O Walkman maximiza a escolha individual e a flexibilidade (DU GAY et al., 1997, p. 24, tradução nossa).

A atual profusão de telefones celulares, iPhones, iPads, iPods etc., indicam que o sucesso do Walkman foi somente o início da popularização do tipo de tecnologia da reprodutibilidade que contemporaneamente se exacerba em redes de distribuição de conteúdos proporcionadas pelas plataformas digitais, que multiplicam a possibilidade de produção de produtos midiáticos.

A televisão, por exemplo, liberta-se das restrições dos canais em rede aberta, chegando a

⁷ Du Gay et al. (1997, p. 2) fazem referência ao circuito da cultura de Johnson como uma aproximação similar a sua.



grades de programação que se multiplicam nos inúmeros canais pagos. O “lar privatizado”, ao qual Williams (2011 [1974]) se refere em *Television*, insere-se num processo de “privatização móvel”, em que a casa passa a ser o lugar para onde convergem os meios tecnológicos, que ali atuam como aparelhos (eletro)domésticos.

O significado dessas mudanças de ordem tecnológica não pode ser subestimado na esfera do *consumo*, sobretudo nos *estudos de recepção*, especialmente porque, mais do que a incorporação de novas tecnologias, tais transformações influenciaram as habilidades dos receptores, agora aptos para a criação de conteúdos capazes de transitar em diversas plataformas.

Consumo é a esfera do circuito da cultura onde se completa a produção de sentidos, através do “conjunto de processos socioculturais em que se realizam a apropriação e os usos dos produtos” (CANCLINI, 1999, p. 77). Nesse sentido, é possível situar o consumo no plano da partilha de significados atribuídos aos bens pelos membros de uma sociedade. A posse de um carro importado, de um computador “de última geração” ou a assinatura de um sistema de canais de televisão paga se torna um elemento de distinção social, especialmente porque aqueles que não podem possuí-los compartilham o significado sociocultural de tais bens. Isso porque, a lógica aí implicada “não é a da satisfação de necessidades, mas sim a de escassez desses bens e da impossibilidade que outros os possuam”, diz Canclini (1999, p. 80). Logo, conclui o autor, “devemos admitir que no consumo se constrói parte da *racionalidade integrativa e comunicativa de uma sociedade*” (grifo do autor).

Sob o ponto de vista dessa “racionalidade comunicativa”, é possível situar o consumo ligado ao entretenimento e à informação na atividade dos receptores, que não se restringe à decodificação, atuando também na produção dos sentidos das mensagens emitidas. Trata-se, então de pensar o consumo das mídias na esfera dos *estudos de recepção*, cuja tradição nos EC é inegável.

Para Escosteguy (2009), o próprio aporte dos EC como teoria interpretativa se dá por meio dos estudos de recepção, já que ela justifica a esfera da recepção como instância do circuito da cultura. Para a autora, os estudos de recepção constituem-se em potencial alternativa para alargar a compreensão dos processos culturais/comunicacionais, desde que a recepção não esteja circunscrita apenas a esse espaço. A postura de quem pesquisa



a recepção é a de despojar-se da necessidade de entender as audiências, pois “o que conta não é a certeza do conhecimento sobre as audiências, mas um engajamento intelectual, crítico e contínuo, com as variadas formas pelas quais somos constituídos através do consumo da mídia” (ANG *apud* ESCOSTEGUY, 2009, p. 1).

Em seu estudo de recepção — a *soap opera Dallas* — Ien Ang⁸ teve como tema a produção audiovisual que retratava uma família de texanos ricos, mas problemáticos, e foi um sucesso entre as audiências do mundo todo. Decidida a investigar as razões dessa popularidade e a fonte de sua fruição, Ang (1985, p. 10) mandou publicar um anúncio em uma revista feminina, declarando que gostava de assistir à série, mas muitas vezes percebia nas pessoas “reações estanhas com relação a isso”, e convidando os leitores da publicação a participarem de seu estudo: “Alguém gostaria de me escrever e contar por que também gosta ou não gosta de assistir ao seriado? Pretendo incorporar essas reações em minha tese universitária. Favor escrever para...” As 42 cartas que ela recebeu (39 delas respondidas por mulheres) formaram a base metodológica do seu trabalho, que investigava os mecanismos pelos quais seria despertado o prazer (por identificação melodramática) nas audiências.

A pesquisa de Ang sobre um produto audiovisual atentou a uma produção que se dirigia especialmente às mulheres. Esse foco estava em conexão com o momento em que a perspectiva feminista (“o pessoal é político”) tomava conta dos espaços do Centre for Contemporary Cultural Studies (CCCS), e o trabalho de Ang inscreveu definitivamente na pauta dos estudos sobre cultura aquilo que até então era depreciado como “conversa de mulherzinha”. Brown (1994, p. 75) observa que Ang considerou as cartas mais como “discurso social” do que simples “bate-papos”, e que as maneiras pelas quais as mulheres apossam-se do prazer dessas “conversinhas” pode significar ganhar voz, apossar-se, na verdade, de um “capital cultural”, que não deixa de ser político, pois, “como as mulheres são silenciadas em muitos aspectos das interações sociais, reivindicar o próprio espaço equivale a ganhar a própria voz”.

A pesquisa de Ang (1985), enfim, testemunha uma das importantes contribuições trazidas para os estudos acerca da cultura (e de suas relações com o campo da

8 Em 1985, Ang publicou *Watching Dallas, soap opera and the melodramatic imagination*.



comunicação) conduzidas pelo coletivo de pesquisadores reunidos em torno do CCCS, de 1964 a 2002, quando o Centro encerrou suas atividades. Entretanto, se os estudos de recepção ainda são relativamente recentes – o *boom* desse tipo de pesquisa se dá nos anos 1980, compartilhando a premissa dos EC de que as mensagens dos meios são formas culturais abertas e que a audiência das mídias é composta por agentes produtores de sentido –, contemporaneamente há outros vértices a problematizar este tipo de pesquisa.

Natansohn (2008) aponta dois problemas para a pesquisa de recepção no meio internet que solicitam um tipo de revisão ou adaptação dos marcos analíticos dos estudos de recepção sob a rubrica dos EC, já que surgiram à sombra das mídias de massa, como a rádio e a TV. Em primeiro lugar, a autora aponta a distância irreduzível entre as instâncias de produção e consumo, já que na internet todos podem se tornar possíveis autores.

Em segundo lugar, a idéia de público massivo, que diz a respeito de questões teóricas e políticas vinculadas à democracia de massas e às mídias generalistas. Nem a segmentação e fragmentação de públicos propiciada pela televisão por assinatura (pouco estudada no bojo dos estudos culturais) colocou em questão tão brutalmente a idéia clássica de público, como o faz Internet. A relação entre receptores e meio se personaliza: fala-se de “interação pessoa-computador” e já não de meios-públicos (NATANSOHN, 2008, p. 7).

Dessa forma, buscando promover o ajuste apontado pela autora e, sobretudo, tendo em vista objetos e problemas de pesquisa que frequentemente surgem nos trabalhos de graduandos e pós-graduandos da área da comunicação, aponta-se um desdobramento da instância da *recepção* no circuito da cultura: *tecnologia/protagonismo dos sujeitos*. A seguir, a Figura 2 apresenta de forma esquemática o circuito da cultura com ênfase nas instâncias de produção e de consumo e algumas possibilidades analíticas, conforme descrito até o momento.

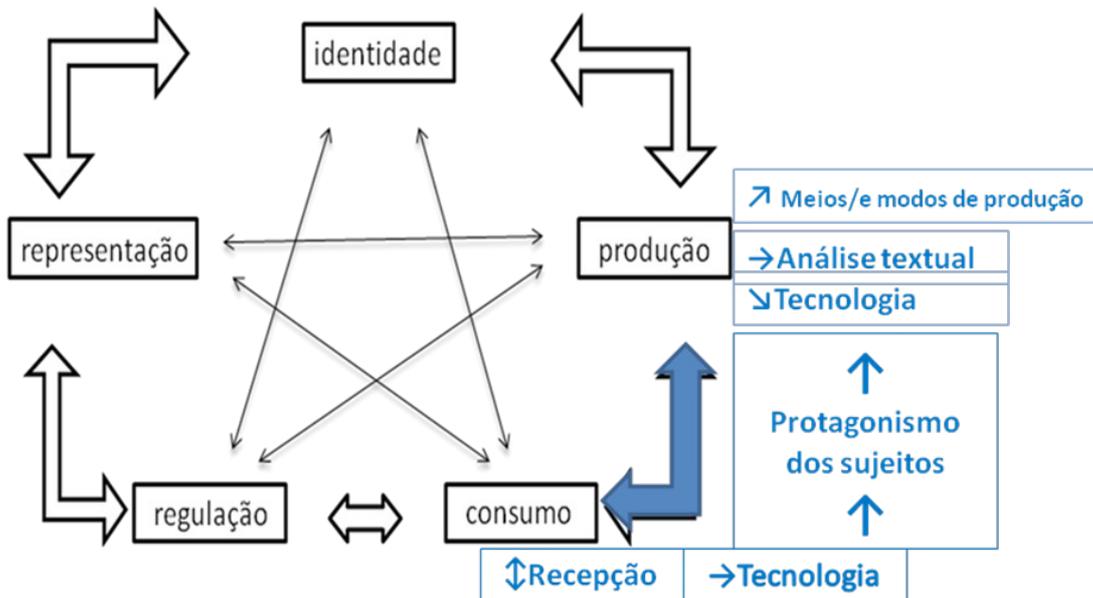


FIGURA 2: Circuito da cultura e os desdobramentos possíveis nas instâncias da produção e do consumo.

FONTE: Adaptado de Du Gay et al. (1997, p. 3).

Parte-se de Jesus Martín-Barbero (1997), que propõe o estudo dos fenômenos de comunicação através das mediações, indicando a abordagem ao campo por três lugares de mediação: a cotidianidade familiar, a temporalidade social e a competência cultural; atentando, contudo, ao primeiro desses lugares.

O cotidiano é o lugar privilegiado para abordar o processo de recepção. No espaço das práticas cotidianas encontram-se desde a relação com o próprio corpo até o uso do tempo, o habitar e a consciência do que é possível ser alcançado por cada um. Por isso, a valorização que passou a ter o cotidiano, como lugar de captação do real. É no cotidiano onde ocorre a recepção, onde as pessoas vivem e o sujeito mostra-se como verdadeiramente é, onde ele pode se soltar da maioria das amarras que carrega. (BRITTOS, 1999, p. 4).

Contudo, informa Donini (2012, p. 1) que na edição de 2003 de *Dos meios às mediações*, Martín-Barbero propõe a transformação dessas mediações em três dimensões: sociabilidade, ritualidade e tecnicidade, assim, o teórico apresenta um novo mapa referente às mediações, levando em conta “as novas complexidades das relações constitutivas entre comunicação, cultura e política”. A ritualidade “remete ao nexo simbólico que sustenta toda a comunicação: à sua ancoragem na memória, aos seus



rítmos e formas, seus cenários de interação e repetição”, e por isso, é possível pensar na ritualidade como o cenário da relação dos sujeitos receptores com os meios audiovisuais. Dessa forma, a ritualidade das práticas convencionais de recepção ao cinema inclui o sair de casa, que implica banhar-se, vestir-se, barbear-se, escovar os cabelos e/ou quaisquer outras ritualidades envolvidas no ato de colocar-se em público; já a televisão e o rádio (apesar da portabilidade deste meio) estão na ambiência da casa, do quarto, do carro, mais evidentemente incluídos na cotidianidade familiar a que se refere Martín-Barbero (1997).

O computador (notebook), entretanto, está sujeito a um grau de cotidianidade exacerbado, na sua relação com o próprio corpo do usuário, que o aciona no colo. E o telefone celular multifuncional, que acessa a internet, faz as vezes de rádio (inclusive agregando a portabilidade deste meio), GPS a guiar o usuário por rotas desconhecidas, e oferece jogos e toda a sorte de lazer, inscreve-se numa série de ritualidades que multiplicam suas funções nas mediações comunicativas da cultura.

Qualquer que seja o seu meio de acesso, a internet, no modo como veicula as diversas manifestações socioculturais contemporâneas, disponibilizando informação, opinião e novas formas de relacionamento e movimentação social em rede, dá lugar à “emergência de vozes e discursos anteriormente reprimidos pela edição da informação pelos *mass media*” (LEMOS, 2003, p. 19), e, nesse sentido, convoca a participação dos sujeitos também como produtores de conteúdos.

Claro está que câmeras fotográficas e filmadoras estão à disposição dos sujeitos comuns desde muito tempo, sendo usuais os vídeos e fotografias domésticas – e, muito antes disso, a escrita de diários, poemas, pequenos relatos e anotações pessoais de qualquer ordem. No entanto, a veiculação deste material “doméstico”, “amador”, nunca antes esteve tão acessível quanto a partir da internet e suas processualidades, que possibilita a postagem, isto é, oferece os meios de produção necessários à divulgação de conteúdos antes circunscritos ao âmbito do privado, até que fossem – se viessem a ser – reconhecidos com valor informacional pelos meios de produção instituídos (editores e produtores de televisão, por exemplo). A reflexão sobre estas diferenças é fundamental para o debate sobre qualquer meio, pois há uma considerável produção audiovisual



originada no âmbito “doméstico” prescindindo do aval dos meios de comunicação instituídos para a sua produção, veiculação e divulgação.

Neste sentido, é essencial inserir a instância da tecnologia no circuito da cultura que se propõe como instrumental analítico aplicado às mídias audiovisuais, pois ela permite a convergência de qualquer dessas mídias para a internet. No cinema, por exemplo, o que foi uma postura libertária nos anos 1960, “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça”, agora conta com mais do que as condições tecnológicas de produção (a câmera), pois tem a seu dispor também a forma de veiculação, bastando, para isso, “postar” o filme na internet, e de divulgação, compartilhando o material nas redes sociais.

Considerações Finais

Neste artigo se propôs um modelo analítico para o estudo de produtos culturais, em especial os audiovisuais, a partir de suas relações entre as instâncias do circuito da cultura de Du Gay et al. (1997). Por meio deste protocolo metodológico é possível verificar as diferentes interfaces e interações entre representação, identidade, regulação, consumo e produção e seus possíveis desdobramentos para que com isso se tenha uma visão ampliada da complexidade inerente às pesquisas audiovisuais, que trazem em seu bojo temáticas próprias da cultura midiática contemporânea. Na Figura 3 se faz um esboço das múltiplas relações entre esferas e técnicas de pesquisa que complementam a análise por meio do circuito da cultura. Contudo, cabe a ressalva de que o processo analítico também é determinado pelas particulares dos objetos de cada esforço investigativo.

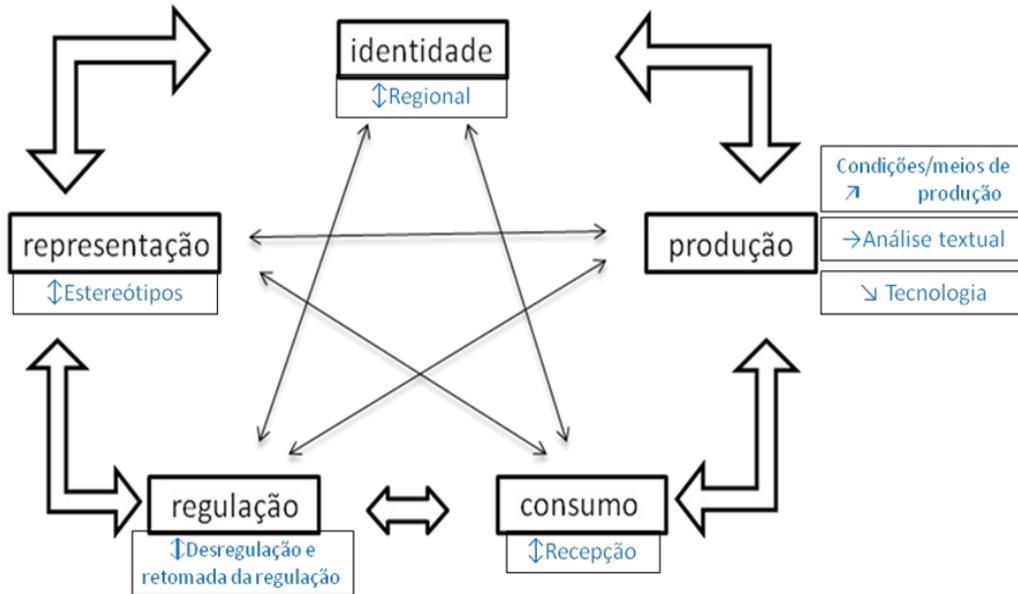


FIGURA 3: O circuito da cultura para mídias audiovisuais.
FONTE: Autores.

Assim, a proposta inscreve-se sob a rubrica dos estudos culturais, considerando-o não apenas como uma construção teórica, mas como um método de análise adequado para as pesquisas em cultura das mídias, que vislumbra no circuito da cultura um protocolo analítico para os produtos e processos culturais audiovisuais.



Referências Bibliográficas

ANG, I. *Watching Dallas, soap opera and the melodramatic imagination*. London/New York: Routledge, 1985.

BENJAMIN, W. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: ADORNO et al. *Teoria da Cultura de Massa*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

BRITTOS, V. C. Comunicação e cultura: o processo de recepção. *Biblioteca on line de Ciências da Comunicação – BOCC*. Covilhã (Portugal), 1999. Disponível em <http://www.bocc.ubi.pt/pag/brittos-valerio-Comunicacao-cultura.pdf>. Acesso em 21.out.2013.

BROWN, M. E. *Soap opera and women's talk*. London: Sage Publications, 1994.

CANCLINI, N. G. *Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1999 [1995].

DONINI, A. A contribuição das mediações expostas por Martín-Barbero aos estudos de recepção e experiência na aplicação dos conceitos. In *XVI Colóquio Internacional sobre a Escola Latino-Americana de Comunicação (XVI CELACOM)*. Bauru (SP), 8 a 10 ago.2012. Disponível em http://www2.faac.unesp.br/celacom/anais/Trabalhos%20Completos/GT3%20-%20Leitura%20das%20Ideias%20Comunicacionais/40.Adriana%20Donini_A%20contribuicao%20das%20mediacoes.pdf. Acesso em 10.fev.2014.

DU GAY, P. et al. *Doing Cultural Studies: The Story of the Sony Walkman*. Londres: Sage, 1997.

ESCOSTEGUY, A. C. D. Quando a recepção já não alcança: os sentidos circulam entre a produção e a recepção. *Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação – E-compós*, Brasília, v.12, n.1, jan./abr. 2009. Disponível em <http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/348/318>. Acesso em 10.out.2013.

_____. Circuitos de cultura/circuitos de comunicação: um protocolo analítico de integração da produção e da recepção. *Revista Comunicação, Mídia e Consumo*. São Paulo, vol. 4, nº. 11, p. 115-135, nov. 2007.



- GIROUX, H. A. Praticando estudos culturais nas faculdades de educação. In: SILVA, Tomaz T. da (org.). *Alienígenas na sala de aula: uma introdução aos estudos culturais em educação*. Rio de Janeiro: Vozes, 1995.
- HALL, St. Codificação/Decodificação. In HALL, Stuart; SOVIK, Liv (org.). *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG; Brasília: UNESCO, 2003 [1980]. p.387-404.
- _____. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005 [1992].
- _____. The formation of a diasporic intellectual: an interview with Stuart Hall by Kuan-Hsing Chen. In MORLEY, David e CHEN, Kuan-Hsing (orgs.). *Stuart Hall: Critical dialogues in Cultural Studies*. London/New York: Routledge, 1996. p. 484-503
- _____. The centrality of culture: notes on the cultural revolutions of our time. In THOMPSON, Kenneth (org.). *Media and Cultural Regulation*. London: Sage, 1997a. p. 207-238. (Tradução brasileira: A centralidade da cultural: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo, *Revista Educação e Realidade*, 22 (2), Porto Alegre, p. 15-46, jul./dez.1997.)
- _____. *Representation*. Cultural Representations and Signifying Practises. London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage/Open University, 1997b.
- LEMOS, A. Cibercultura: alguns pontos para compreender a nossa época. In: LEMOS, A.; CUNHA, P. (orgs). *Olhares sobre a Cibercultura*. Sulina, Porto Alegre, 2003; p. 11-23 Disponível em: <http://www.facom.ufba.br/ciberpesquisa/andrelemos/cibercultura.pdf>. Acesso em 19.01.2014.
- MARTÍN-BARBERO, J. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: EdUFRJ, 1997 [1997].
- NATANSOHN, G. L. O que há e o que falta nos estudos sobre recepção e leitura na web? *Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação – E-Compós*, vol. 10, 2007. Disponível em <http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/view/191/192> Acesso em 20.out.2013.



Estudos Culturais aplicados a pesquisas em mídias audiovisuais: o circuito da cultura como instrumental analítico | **Flavi Ferreira Lisboa Filho e Ana Luiza Coiro Moraes**

- SCHLEDER, V. N.; COIRO MORAES, A. L. Publicidade na internet: o jogo das identidades da Natura. *Revista Fronteiras – estudos midiáticos*, vol. 14 nº 3, São Leopoldo, setembro/dezembro 2012.
- WILLIAMS, R. Marxismo e Cultura. In WILLIAMS, R. *Cultura e sociedade: de Coleridge a Orwell*. Petrópolis: Vozes, 2011 [1982]. p. 291-309.
- _____. *Televisión: tecnología y forma cultural*. Buenos Aires: Paidós, 2011 [1974].
- WOODWARD, K. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, T.T. *et al. Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000.

submetido em: 28 maio 2014 | aprovado em: 13 out. 2014



Doce de série: as aventuras de dona Picucha

A sweet serie: the antics of Mrs. Picucha



Elizabeth Bastos Duarte¹

¹ Professora visitante sênior do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM); pesquisadora com bolsa de produtividade IC pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq; pós-doutora em Televisão pela Université de Paris III – Sorbonne Nouvelle e pelo Centre de Hautes Études en Sciences Sociales. Pesquisa financiada pelo CNPq e CAPES. E-mail: bebethb@terra.com.br



Resumo: O trabalho propõe-se a analisar as especificidades do formato adotado pelo seriado *Doce de mãe*, em comparação com as normas que presidem o subgênero sitcom, em relação ao tema central e temáticas secundárias privilegiadas, ao seu processo de actorialização e, mais particularmente, ao seu processo de tonalização, ou seja, à combinatória tonal conferida ao sitcom, que com ela interpela os telespectadores e dota de identidade o programa.

Palavras-chave: sitcom; formato; tons privilegiados.

Abstract: The paper proposes to examine the specificities of the chosen format for the television serie *Doce de mãe*, comparing with the sitcom subgender standards, relative to the main theme and the privileged secondary themes, to their actorial process and, more specifically, to their tonalization process, namely, to the tonal combinatorial given to the sitcom, with which interpellate the viewer and endows the show of identity.

Key-words: sitcom; format; privileged tones.



A Eduardo Peñuela Cañizal

1. Preâmbulo

Algumas pessoas, muito poucas, como dona Picucha, entendem de alma; logo descobrem a senha, desvelam de pronto os segredos, passeiam no coração da gente. Refletindo sobre os episódios de *Doce de mãe*, seriado que fala da forma como a protagonista principal vivencia esse derradeiro e inexorável percurso a ser trilhado por todos os homens, pensei em dedicar este trabalho ao querido viajante e amigo de todas as horas, talvez porque intua que ele sabia como poucos lidar com essa consciência, por vezes avassaladora e dolorosa, de que o fim se aproxima e logo se aperceberia da beleza do presente com que foram agraciados os telespectadores da Rede Globo de Televisão (RGT).

*Doce de mãe*² é um seriado produzido pela Rede Globo em parceria com a Casa de Cinema de Porto Alegre, inspirado em especial de fim de ano com o mesmo nome, que foi exibido pela emissora em dezembro de 2012 e, pelo qual, aliás, Fernanda Montenegro ganhou o Emmy Internacional de melhor atriz em 2012³. Inteiramente gravado na capital gaúcha, o especial relata a história de uma senhora de 85 anos que se vê sozinha depois que sua empregada, amiga e confidente há mais de 27 anos, Zaida (Mirna Spritzer), despede-se para casar e morar em outra cidade. Com sua saída, a protagonista perde a companheira, o anjo da guarda com quem partilhava sua vida e

2 Criado por Ana Luiza Azevedo e Jorge Furtado, com roteiro de Ana Luiza Azevedo, Janaína Fischer, Márcio Schoenardie e Miguel da Costa Franco, direção de Ana Luiza Azevedo e Olívia Guimarães, e redação final e direção geral de Jorge Furtado, pertencente ao núcleo de Guel Arraes. Formato: sitcom. Duração: 45 minutos por episódio. Criadores: Ana Luiza Azevedo, Jorge Furtado. País de origem: Brasil. Idioma original: português. Produção: Direção: Jorge Furtado. Transmissão original: 30.01.2014. N. de temporadas: 1. Episódios: 14.

3 Participações especiais: Elisa Volpato – Carolina; Áurea Baptista – Florinha; Sophie Charlotte – Ritinha; Francisco Cuoco – Fortunato/Toninho; Lázaro Ramos – Francis Farne; Augusto Madeira – Gilberto; Tarcísio Filho – Alberto; Otávio Augusto – Júlio; Sergio Mamberti – Chatonildo; Emiliano Queiroz – Alfredinho; Camila Amado – Dora; Wandi Doratiotto – Flávio; Armando Babaioff – Artur; Evandro Sodatelli – Roberto; Leticia Sampaio – Isaurinha; Luan Pickler – Miguel; Ana Clara Malvar – Julinha.



emoções, angústias e preocupações, ficando sozinha em um grande apartamento. Trata-se de uma delicada comédia que, como os demais especiais de fim de ano exibidos pela Rede Globo, já dispõe de todos os elementos para, caso obtenha o aval do público telespectador, ser desenvolvida, como o foi, sob a forma de episódios: é que dona Picucha, essa animada e criativa octogenária, tem muito a ensinar; sempre metida em grandes confusões, emociona a todos com suas lições de vida.

O presente trabalho propõe-se a examinar as especificidades do formato adotado pelo seriado, com especial atenção à temática abordada e à combinatória tonal conferida à narrativa.

2. Sobre o seriado: caracterização

O seriado, uma comédia de costumes, entrou no ar mais de um ano depois do especial, havendo sido exibido entre 30.01 e 08.05.2014, sob a forma de 14 episódios, que relatam as aventuras da personagem principal, dona Picucha (Fernanda Montenegro), envolvendo também a vida de seus quatro filhos – Silvio (Marco Ricca), Elaine (Louise Cardoso), Fernando (Matheus Nachtergaele) e Suzana (Mariana Lima) –, bastante amorosos, mas igualmente atrapalhados.

Dona Picucha é uma octogenária, classe média, nem rica nem pobre, mãe de quatro adultos, que mora em um apartamento subitamente grande demais apenas para ela, que, embora não apresente limitações físicas por causa da idade, pode não ter condições, assim acreditam seus filhos, de levar uma vida independente. Mas dona Picucha é diferente: muito esperta e lúcida, sabe bem de si, embora tolere com paciência o cuidado dos filhos que desconfiam de suas condições de viver sozinha, estabelecendo com ela uma relação desnecessária de cuidados excessivos; cozinheira de mãos cheias, ela adora reunir a família em volta da mesa; espirituosa, perspicaz e, até certo ponto, imprevisível, toma, por vezes, atitudes intempestivas, que podem ser lidas como erráticas, sintomáticas de um possível quadro de demência senil. Mas, em verdade, todas as suas ações são extremamente lúcidas, ainda que sejam por vezes excêntricas, há lógica em seu comportamento, sua intenção é sempre ótima, generosa mesmo, embora, por vezes, equivocada.

Trata-se da configuração de um teatro social amoroso, capaz de oferecer um prato cheio



para um bom roteirista. Esse é o gancho para o desenvolvimento dos episódios, que apresentam cenas corriqueiras desse contexto familiar. Com bom humor, dona Picucha sabe tirar o melhor proveito de todas as dificuldades que enfrenta. Cercada de suas maiores paixões – cozinhar e ouvir samba –, procura ajudar a todos que estão a sua volta com a doçura de quem já viveu muito e sabe o que a vida, que não poupa ninguém, lhe reserva. É uma mulher de alma grande e espírito jovem que explora o que há de melhor em cada momento. Enfrentou muitos altos e baixos para criar os quatro filhos, ser avó e ficar viúva. Daí, seu lema: “quando a morte se aproxima só há uma coisa a fazer: panquecas”, ou seja, não recear que esse dia chegue, borrifando-se para a morte.

Generosa e sem frescuras, a personagem aborda pessoas desconhecidas no ponto de ônibus, leva mendigos para morar em sua casa, procura arranjar um marido para a filha encalhada, começa um negócio envolvendo *serviços da terceira idade* para ajudar o filho desempregado e sugere ao filho homossexual a abertura, com seu namorado, de um bar gay.

Na telinha, a protagonista é vivida, como já se referiu, por Fernanda Montenegro, e isso diz tudo: a atriz, do alto de seus 84 anos, desempenha com inegável competência seu papel.

3. Resumo dos episódios

A trama dos diferentes episódios gira então em torno dos problemas enfrentados por dona Picucha e seus filhos, esses últimos em crise por não saberem o que fazer com uma mãe que lhes parece um tanto destrambelhada.

Os episódios relatam de forma encantadora, mesclando humor e melancolia, os dramas contidos nesse enfrentamento.

3.1 Piloto (exibido em 31.01.2014, com 18 pontos de audiência)

Muita coisa aconteceu na vida de dona Picucha desde a saída de sua empregada para se casar: ganhou mais uma neta, revolveu mudar-se para um asilo, e surgiram desconfianças de que seu falecido marido havia tido uma filha, Rosa (Drica Moraes), com uma antiga empregada, pois a velhinha descobre que quem havia bancado as



mensalidades da moça na faculdade fora Fortunato. Sem levantar suspeitas, a matriarca começa a investigar a possibilidade de que a médica seja filha de seu marido, o que afetaria a relação da moça com seu filho Silvio. Por outro lado, a sua mudança para o novo lar altera a rotina dos moradores da clínica geriátrica, pois os hábitos de Picucha revolucionam o dia a dia dos moradores da casa, onde ela conhece Alfredinho (Emiliano Queiroz), Dora (Camila Amado) e Carlinda (Irene Brietzke), e começa a movimentar o local, com partidas de pôquer e brincadeiras de mímica.

3.2 *Oração ao vento* (exibido em 06.02.2014, com 16 pontos de audiência)

Dona Picucha, instalada na casa geriátrica, diverte-se com os amigos jogando pôquer até que o entretenimento passa a ser proibido no local. Para não deixar Rosa assustada, Picucha finge querer que Isaurinha faça uma consulta com a pediatra; com a intenção de garantir sua proximidade com a suposta enteada, a velhinha pergunta-lhe se não gostaria de alugar seu apartamento.

3.3 *Velhas S.A.* (exibido em 13.02.2014, com 15 pontos de audiência)

Sílvio decide levar a mãe, dona Picucha, para morar em sua casa, devido às alterações que ela causou na casa de repouso, mas é surpreendido ao saber que a empresa em que trabalha quebrou. Embora o filho pretenda manter sua demissão em segredo, dona Picucha logo descobre sua situação e decide ajudá-lo nas despesas: ao ouvir a conhecida frase tempo é dinheiro, a espera velhinha mata a charada: aproveitar alguns pequenos privilégios conferidos por sua idade avançada dá direito, não, é claro, sem cobrar uma pequena taxa sobre seus serviços. Em parceria com os outros amigos da casa geriátrica, funda então o Velhas S.A. – Trabalho na terceira idade, empresa que atua vendendo vagas prioritárias em estacionamento e lugares em filas preferenciais. As velhas então vão à luta, alugando lugares em filas de supermercados e disputadíssimas vagas em estacionamentos de shoppings.

3.4 *Picucha online* (exibido em 20.02.2014, com 13 pontos de audiência)

Dona Picucha sai da casa de Silvio, e passa a morar com a filha Elaine. Mais do que uma companhia para a filha, a antenada avó mostra aos netos Miguel e Carolina como



está conectada com o universo deles. Mas, pobre Picucha, depois de anos de um casamento feliz, tudo leva a crer que Fortunato a traiu bem debaixo do seu nariz. A viúva, com a pulga atrás da orelha, faz tudo para descobrir se Rosa pode ser filha de Toninho. O exame de DNA prova que Silvio e Rosa são meio-irmãos ou primos o que leva dona Picucha e o coitado de Silvio, que está cada vez mais encantado com a moça a acreditarem que a pediatra é mesmo filha de Fortunato.

3.5 *Laranja madura* (exibido em 27.02.2014, com 13 pontos de audiência)

Ao tentar vender o apartamento, dona Picucha descobre que um anunciante de suco de laranja colocou um outdoor bem em frente a sua janela, destruindo sua vista todinha. Na tentativa de resolver o problema, a viúva decide protestar contra a poluição visual. "O olhar também precisa de descanso. Abaixo à poluição visual! Viva a beleza! Abaixo à feiúra", anuncia a matriarca da família Souza ao microfone. Com o apoio dos filhos e amigos, dona Picucha convida a todos para um flashmob e vai às ruas cantar, dançar e reivindicar, não sem antes ir, acompanhada de Suzana, à agência de publicidade responsável por acabar com a paisagem vista do apartamento. As duas colocam a boca no trombone e causam o maior rebuliço. A ideia do flashmob toma corpo graças a Toninho, pois foi só a viúva começar a anunciar laranjas na caminhonete de frutas do irmão gêmeo de Fortunato para a clientela aumentar, e todos ficarem sabendo sobre o evento organizado por Picucha.

3.6 *Tango da mãe* (exibido em 06.03.2014, com 12 pontos de audiência)

O som de tango marca o ritmo da casa de repouso: uma das senhoras que mora lá aparece acompanhada de um charmoso professor, o que leva dona Picucha a pensar que também ela está necessitada de aulas particulares e com urgência. Mas o que deveria ser apenas uma aula de dança, na sala de Suzana, acaba em grande confusão, pois Jamón, o professor, confunde a situação e começa a dar em cima de dona Picucha: ele a abraça e sugere que a aula seja transferida para um lugar mais quente. Finalmente, Jesus (Daniel de Oliveira) chega a tempo de salvar a sogra e afastar Jamón com uma panelada. Ainda confuso, o rapaz explica que além de professor de tango, também é garoto de programa.



3.7 *Porta-retrato* (exibido em 13.03.2014, com 13 pontos de audiência)

O sexto episódio relata o envolvimento de dona Picucha com um suposto professor de tango, Jamón (Fabrício Belsoff) – que, na verdade, faz horas extras como garoto de programa no lar de idosos. Dona Picucha não chega a recorrer aos serviços do moço, mas a confusão põe o assunto sexo em discussão na família. Em uma das cenas, entre empadinhas, a protagonista pergunta à queima-roupa para a filha Elaine (Louise Cardoso) há quanto tempo ela não faz sexo para, logo após, pedir que ela passe o pote de canela. “Mamãe, como a senhora foi da canela para o sexo?”, espanta-se a filha. A resposta da viúva não deixa dúvidas: “Mulher quando fica burra assim, é falta de sexo”, é a justificativa, um tanto sem jeito, de dona Picucha; mas fica clara sua alusão ao fato de que o marasmo na cama pode desconcentrar qualquer criatura no dia-a-dia. No dia anual da tradicional foto da família, dona Picucha deseja reunir a família para fazer o retrato, mas o encontro se torna mais complicado do que o esperado, porque muitos dos membros colecionaram certas mágoas ao longo dos anos, que então vêm à tona.

3.8 *Ossos do ofício* (exibido em 20.03.2014, com 14 pontos de audiência)

Dona Picucha e o sem teto Jesus têm a missão impossível de resgatar os ossos de seu marido Fortunato, enterrados em Riozinho, e trazê-los de volta a Porto Alegre, onde seriam exumados, momento em que a dúvida a respeito da paternidade de Rosa pode ser esclarecida. Mas, embora pelos planos da velha senhora tudo devesse sair às mil maravilhas, no melhor estilo Ethan Hunt, a realidade foi bem mais cruel e divertida.

3.9 *Nosso amor é fogo* (exibido em 27.03.2014, com 13 pontos de audiência)

Graças ao cartão de crédito, a velha senhora transforma-se em uma compradora compulsiva. Por outro lado, seu filho Fernando descobre que Roberto já dormiu com uma mulher e fica paranóico. No desenrolar do episódio, dona Picucha conhece Frances Farmer (Lázaro Ramos), um famoso cantor de pagonejo universitário canastrão.

3.10 *A árvore da vida* (exibido em 10.04.2014, com 13 pontos de audiência)

Pensando no ditado que diz que a vida só é completa quando você tiver um filho,



escrever um livro e plantar uma árvore, dona Picucha entra em pânico: embora ela já tenha feito tudo isso, além de perder um amigo, a simpática senhora também está em vias de perder a árvore que plantou quando era menina.

3.11 *Bullying* (exibido em 17.04.2014, com 13 pontos de audiência)

Fernando foi eleito o presidente da Associação dos Bares, Boates e Teatros, e precisa fazer um discurso para mais de 300 pessoas. Diante da iminência de ter que fazer essa fala, velhos fantasmas e bloqueios, referentes a trauma de infância, envolvendo a recitação de um poema em comemoração ao Dia das Mães em um evento escolar, voltam à tona para atormentá-lo.

3.12 *A química da felicidade* (exibido em 24.04.2014, com 12 pontos de audiência)

Dona Picucha está velha e sua memória não é mais a mesma. Mas, como o mistério a respeito da paternidade de Rosa ainda a persegue, ela sente que precisa resolver essa ponta solta de sua vida: ao encontrar, enquanto fazia uma limpeza em seu armário, uma fotografia tirada no carnaval de 1968, Picucha tenta fazer uma viagem mental ao passado em busca de verdades. Essa volta ao passado leva-a a descobertas sobre problemas fundamentais que atormentam seus filhos e ao resgate de alguns esqueletos escondidos no armário.

3.13 *De volta para casa* (exibido em 01.05.2014, com 13 pontos de audiência)

Ao descobrir que seu irmão Júlio está enfrentando uma grave e severa doença, dona Picucha decide reatar seu relacionamento com ele e auxiliá-lo a se reconciliar com a filha Rosa. O artifício encontrando é simular uma doença e mudar-se para junto dele. Mais uma das artimanhas da velha senhora, sempre esperta quando deseja conseguir alguma coisa.

3.14 *O fim da história* (exibido em 08.05.2014, com 13 pontos de audiência)

Picucha e Fortunato se uniram em 1950, quando o Brasil recebeu a Copa. Em razão disso, a velha senhora acredita na oportunidade de uma nova união em 2014, quando, mais uma vez, o Brasil sedia o evento. Nesse último episódio, a velhinha se dá conta de



que os filhos estão bem encaminhados, apaixonados e felizes – um equilíbrio que, quem acompanha a série sabe, foi conquistado com a sua interferência. A viúva tem então a ideia de comprar um piano, instrumento, os filhos logo se dão conta, que tem grande simbolismo familiar – foi por causa dele que Picucha conheceu seu grande amor, Fortunato (Francisco Cuoco). Ela pensa que ele voltará para buscá-la quando a vir sentada ao piano novamente, como acontecera da primeira vez, em meio à tristeza da derrota do Brasil pelo Uruguai na Copa de 1950.

4. Sobre as relações do seriado com o subgênero *sitcom*

Doce de mãe é um seriado ao abrigo do gênero ficcional, pertencendo ao subgênero *sitcom*, ou seja, é uma comédia de costumes, como outras exibidas pela Rede Globo⁴, e, como tal, obedece, em princípio, às características e às regras que presidem o paradigma desse tipo de produto televisual. Senão, veja-se:

(1) Os seriados do subgênero *sitcom* operam com um plano de realidade discursiva da ordem da suprarrealidade, propondo como regime de crença a *verossimilhança*; embora não tenham um compromisso direto com o real, mundo exterior, são crônicas do cotidiano que procuram retratar o real, mundo exterior de forma lúdica: *Doce de mãe* não foge à regra;

(2) Os seriados do subgênero *sitcom* caracterizam-se como comédias sobre o cotidiano; fazem humor com cenas, acontecimentos e comportamentos bem conhecidos e próximos do telespectador; desnudam práticas, atitudes, valores familiares, culturais, sociais ou políticos; apontam suas contradições e incoerências; expõem pequenos percalços do cotidiano – deslizes, acasos e azares a que todos estão expostos diariamente: *Doce de mãe* não foge à regra;

(3) Os seriados do subgênero *sitcom*, ao transformarem em narrativa, simultaneamente lúdica, informativa e até mesmo pedagógica, esses aspectos do cotidiano abordados escracham, de certa maneira, alguns valores bastante contraditórios que pautam a vida em sociedade: *Doce de mãe* não foge à regra;

4 Em 2014, a RGT, até o momento, colocou no ar os seguintes seriados: Séries em 2014: *Doce de mãe* (quintas-feiras, das 22h25 às 23h05); *A grande família* (quintas-feiras, das 22h25 às 23h25); *Tapas & beijos* (terças-feiras, das 22h25 às 23h25); *A teia* (terças-feiras, das 23h25 às 0h10); *Pé na cova* (quintas-feiras, das 23h25 às 0h10); *Segunda dama* (quintas-feiras, das 23h25 às 23h55); *O caçador* (sextas-feiras, das 23h25 às 0h10).



(5) Os seriados do subgênero *sitcom* são estruturados por episódios; relatam histórias curtas e independentes, que se relacionam umas com as outras, mas que podem ser assistidas individualmente, uma vez que se constituem como um todo coerente. Há, não obstante, uma circularidade, uma vez que cada uma dessas narrativas é relatada de modo a se inserir no conjunto proposto *para e pelo* programa, ou seja, respeitando às características da produção em sua globalidade: *Doce de mãe* não foge à regra, embora o número exíguo de episódios que compõem o seriado dificultem a pronta identificação, por parte do telespectador, dessa circularidade e reiteração.

(6) Os seriados do subgênero *sitcom* não costumam ter data de encerramento pré-definida, podendo estender-se no tempo quer de forma regular, quer por temporadas, enquanto houver audiência e, conseqüentemente, patrocínio e/ou publicidade: *Doce de mãe* não obedece a essa prática televisual, pois, independentemente de sua aceitação e/ou índice de audiência, foi planejada já de início com data definida de encerramento – foram exibidos somente 14 episódios, apresentados semanalmente no período já referido;

(7) Os seriados do subgênero *sitcom* adotam normalmente um formato simplificado: seus baixos custos de produção sustentam-se em uma ação que se desenrola preferencialmente em espaços internos, combinados com algumas poucas cenas externas, que, de forma geral, resumem-se a vistas panorâmicas, inseridas entre uma sequência e outra e apresentadas ora como paisagem natural, *real*, ora como cenário, *representação*, com o objetivo de dar ciência ao telespectador sobre o local onde se passa a ação: *Doce de mãe* não foge à regra, muitas de suas locações, realizadas na capital gaúcha e arredores, situam o desenrolar da trama em Porto Alegre;

(8) Os seriados do subgênero *sitcom*, para sustentarem seus relatos curtos, contam com um pequeno elenco fixo, lançando mão, quando necessário, do recurso a participações especiais. Tomando como quadro de referência o mundo exterior próprio de um determinado núcleo familiar, social, profissional, colocam em cena a vida pessoal e as atividades profissionais das pessoas pertencentes a esse grupo, enfatizando os valores que presidem sua ação: *Doce de mãe* não foge à regra; além de um elenco fixo extremamente qualificado, contou, nos diferentes episódios, com participações especiais de atores convidados extremamente capacitados (ver nota 2);



(9) Os seriados do subgênero *sitcom* normalmente recorrem à construção de estereótipos, que permitem a pronta identificação dos personagens: *Doce de mãe* furtou-se de recorrer a essa prática, até porque, devido ao curto período de exibição do *sitcom*, de antemão seria impossível levar os telespectadores a identificá-los por esse tipo de configuração caricaturesca marcada por tiques, manias, bordões, etc.

Apesar da presença de todos esses requisitos que fazem parte das normas que presidem a realização do subgênero comédia de situação, *Doce de mãe* não é um *sitcom* qualquer. Mais ainda, sua originalidade e criatividade residem exatamente naqueles aspectos em que o programa brinca com as normas do subgênero ou em que dribla o sistema, e surpreende o telespectador.

5. Sobre o formato adotado por *Doce de mãe* e suas articulações tonais

Doce de mãe é um *sitcom* especial exatamente porque ousa desafiar ao limite algumas das normas que pautam a realização deste tipo de seriado, de tal maneira que, se não as contraria totalmente, as burla.

O tema central do seriado, que, aliás, perpassa todos os seus episódios, se articula em diferentes eixos, contrários e das oposições *vida vs morte*, *juventude vs velhice*, explorando diferentes nuances dessa combinatória temática. Assim, embora trate de situações do cotidiano, já de início essa combinatória não parece, em princípio, a mais adequada para sustentar uma comédia: relatos sobre a busca de aceitação e adaptação à velhice, sobre os modos de ludibriar o medo de enfrentar a morte que se aproxima e não poupa ninguém não são, de maneira alguma, os que se espera encontrar em um *sitcom*, talvez porque experimentar, juntamente com a protagonista, esse percurso de finalização da vida, tão temido por todos, seja, de certa forma, assustador e doído. A verdade é que todos têm dificuldade de encarar com o bom humor próprio da comédia essa realidade tão inevitável e inexorável. Assim, o tema principal de *Doce de mãe* surpreende, porque poderia mais facilmente alimentar tragédias, não fosse o seu tratamento tonal.

Além disso, as temáticas secundárias abordadas nos diferentes episódios também não são o que se poderiam chamar de leves. Sim, porque, no decorrer do seriado, para dar conta das narrativas dos diferentes episódios, além da reiteração da temática central,



foram sendo propostas diferentes questões – relações homossexuais, incesto, desemprego, marginalização – difíceis de serem resolvidas com humor. Mas, apesar disso, a construção ficcional não recuou, enfrentou o desafio, encontrando brechas na configuração dos personagens, na cuidadosa elaboração do roteiro, na atenção aos detalhes, na operação com o inesperado, na atuação impecável do elenco, para não só despertar a atenção do telespectador, como surpreendê-lo, emocioná-lo e... fazê-lo sorrir.

Mais ainda, vale lembrar que, se *Doce de mãe* tem um pé na ficção, ele opera também com um mundo bem real, visto que fala de um país de jovens, onde há cada vez mais velhos e um total desconhecimento de como lidar com esse contingente imenso de idosos que vem vivendo muito mais tempo do que o esperado, mas, nem sempre nas melhores condições de saúde e grana.

Por outro lado, o fato de o seriado, devido à sua curta duração, não poder contar com a estratégia da *regularidade de apresentação* – essencial, na maioria dos casos, para o êxito desse tipo de programa, uma vez que possibilita a familiarização dos telespectadores com os rituais propostos, permitindo-lhes o reconhecimento e domínio das peculiaridades que caracterizam o formato adotado pela série –, teve como contrapartida um ganho significativo: a brevidade de tempo de exibição impediu a reiteração de determinadas estratégias discursivas, bastante usuais nos *sitcoms*, possibilitando ao roteiro se reinventar a cada episódio.

E essa reinvenção passa pelo tratamento dos personagens, que, diferentemente do empregado em outros *sitcoms*, não se utilizou de uma caracterização exagerada, caricaturesca, até mesmo porque, como já se referiu, devido à curta duração do seriado, seus personagens nem conseguiriam ser reconhecidos somente pela recorrência e reiteração de certos comportamentos, tipos de caracterização, ou repetição de certos bordões que, articulados a determinadas temáticas, temporalidades, espaços de ação, garantem normalmente não só a unidade das comédias de situação, como sua pronta identificação pelo telespectador. Ao contrário, *Doce de mãe*, para levar seus personagens bastante mais complexos, selecionou um elenco fixo constituído por nada menos que Fernanda Montenegro, Marco Ricca, Louise Cardoso, Matheus Nachtergaele, Mariana Lima, além de contar com a participação de convidados



especiais, que se alinham em competência.

Para além disso, se o tema é tão grave, sério mesmo, se o roteiro alerta sobre o risco das expectativas cristalizadas quando se trata de enfrentar a velhice e a ameaça da morte, nem por isso o seriado deixa de reservar inúmeras surpresas e ter a sua graça: o que por muitos foi visto como óbvio ou morno, na verdade entenece, toca o coração. E esse tipo de interpelação e interação com o telespectador ocorre devido à combinatória tonal que impregna o texto do seriado que ora faz rir, ora provoca lágrimas: não encontram espaço no roteiro para piadas escrachadas, sem contexto ou carência de sensibilidade. Está-se frente a um texto escrito com sentimento, com experiência de vida, e, por que não, com uma pitada de romantismo.

Assim, a grande verdade é que *Doce de mãe* responde com garbo ao desafio de manter uma tênue linha entre os tons de *seriedade e humor, alegria e melancolia*, realizando uma mistura humanista, que, além dos momentos engraçados, tem também muitos outros bastante assustadores e emocionantes, frutos dessa alternância entre comédia e drama; dessa aliança entre fantasia, música, poesia, como estratégia para tornar essa realidade mais suportável.

A situação comunicativa televisual, para além das ancoragens de tempo, espaço, aspecto e atores, opera com um outro dispositivo sintático-semântico, a *tonalização do discurso*, responsável pela conferência de um *ponto de vista*, a partir do qual sua narrativa quer ser reconhecida e interagir com o telespectador. Esse ponto de vista se traduz pela projeção de uma combinatória tonal contendo indicações de como o telespectador deve participar do processo comunicativo para o qual está sendo convocado, das expectativas que deve ter em relação ao produto que lhe está sendo ofertado.

A tonalização é, assim, uma *forma específica de endereçamento*, que articula, em nível discursivo, categorias, pertencentes a diferentes níveis de estruturação dos sentidos e da significação, tendo por tarefa a atribuição, por parte do(s) enunciador(es) ou instância de enunciação, de um tom principal ao discurso produzido e de sua correlação com outros tons com ele compatíveis ou não. Como seu propósito maior é a interpelação de seus enunciatários virtuais ou reais, os telespectadores, a definição dessa combinatória tonal é uma deliberação de carácter estratégico: acertar o tom, ou melhor, sua expressão, implica seu reconhecimento e apreciação pelo telespectador, pois, caso contrário, todo o



processo de tonalização fica comprometido. Trata-se de um jogo, demasiado astucioso para ser verdadeiramente informação ou mero entretenimento; mais do que fazer refletir ou entreter-se, tem uma intenção estratégica: manter o telespectador cativo.

Ora, o que distingue *Doce de mãe* de outros *sitcoms* liga-se exatamente ao seu processo de tonalização: ele é o responsável pela possibilidade dessa temática central do seriado ser trabalhada sob a forma de comédia. E o formato adotado consegue fazer isso, operando com tons incoerentes entre si, ou seja, aparentemente incompatíveis: é essa combinatória tonal que o distingue, caracterizando-o, atuando como signo de diferenciação com forte potencial fidelizador do público telespectador.

Sim, porque os tons combinados entre si para dar corpo ao programa de certa forma rompem com o paradigma do subgênero, articulando simultaneamente contrários e contraditórios: mesclam os tons de *seriedade* e *humor*, *alegria* e *melancolia*, perpassando-os por outros como *delicadeza*, *ternura*, *doçura*, *respeito*.

Doce de mãe fala, assim, em tom nostálgico, mas irônico e, por vezes, até mesmo irreverente, desse temor que assombra a todos, mais ainda em uma sociedade despreparada para abrigar tantos idosos, para dar conta desse prolongamento, não impune, da vida humana.

No sincretismo da encenação, *Doce de mãe* convoca diferentes linguagens que, operando de forma simultânea e articulada – falas dos atores, gestos e expressões faciais, cenários, músicas de fundo, movimentos de câmera –, propõe, a cada episódio, novas formas de expressão dos sentidos, novas tonalidades que permitam mais facilmente conferir leveza às temáticas propostas. Trata-se de uma produção cuidadosa, atenta aos detalhes; nada do que aparece em cena é inocente, da definição das locações às interferências neste espaço, dos cenários e figurinos à seleção das trilhas sonoras, da escolha de cores aos penteados, à seleção dos ângulos. Todas essas linguagens passam a elementos indicadores da tonalidade pretendida, para que, assim, o programa possa interagir, entrar em empatia com o telespectador e provocar nele as sensações desejadas.



6. Apontamentos finais

Doce de mãe impõe-se, dando rasteiras nos clichês. O padrão Globo de qualidade está, sem dúvida, bem representado por esta produção, tanto no que diz respeito à cenografia, de acabamento impecável, como pelo excelente desempenho dos atores que participam do elenco, com destaque para Fernanda Montenegro, cujo talento e brilho em cena dispensa maiores comentários, mas também para o quarteto que vive os filhos de Picucha, muito à vontade e afinado em seus papéis.

A série encanta pelo jeito doce, suave, cheio de humor – que pode causar estranhamento a quem está acostumado ao ritmo dos *sitcoms* americanos – com que trata de uma temática tão doída: afinal há uma melancolia inerente às questões ligadas à velhice e à morte.

Ela, não obstante, em que pese a tensão com a morte, constitui-se em uma ode à vida, propondo um tipo de humor a ser usufruído sem grandes gargalhadas ou sobressaltos: trata-se de um texto inteligente e, sobretudo, acompanhado de interpretações magníficas. Trata-se de um *sitcom* divertido que não subestima a inteligência do telespectador; um programa adorável, do tipo ideal para substituir à altura de *A grande família*, que deixa este ano a grade da emissora.

Mas, infelizmente a adorável, independente, serelepe e faceira dona Picucha despediu-se do público, levando consigo essa bem-sucedida ideia de fazer humor com a *dor e a delícia* da terceira idade.

Resta somente lamentar, pois *Doce de mãe* constitui-se em uma das comédias mais inteligentes produzidas pela televisão brasileira não só dos últimos tempos, como de sua história: é de se lamentar que tenha sido exibida em um horário em que a maior parte da população brasileira, que acorda cedo para trabalhar, já estivesse dormindo, o que justifica, em parte, sua comedia repercussão.



Referências Bibliográficas

DUARTE, E. B. RBS TV: o tom como identidade. In: OLIVEIRA, Ana Cláudia Mei Alves de (org.). *As interações sensíveis: ensaios de sociosemiótica a partir da obra de Eric Landowski*. São Paulo: PUC-SP, 2013, p. 569-588.

_____. Sitcoms: novas tendências. In: XVII Encontro Anual da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação – Compós. *Anais do XVII Compós (eletrônico)*. São Paulo: UNIP, 2008.

_____. Televisão: novas modalidades de contar as narrativas. *Revista Contemporânea*, Salvador, UFBA, v. 10, 2012, p. 324-339.

_____. Sitcoms: das relações com o tom. In: SANTOS, Roberto Elísio dos; ROSSETTI, Regina (orgs). *Humor e riso na cultura midiática*. São Paulo: Paulinas, 2012. p. 147-171.

_____. Sitcoms: novas tendências. *Animus*. Santa Maria, v. XIII, p. 24-42. 2008.

_____. Sitcoms: entre o lúdico e a série. *DeSignis*. Barcelona, v. 14, p. 9-14. 2009.

HJELMSLEV, L. *Ensayos lingüísticos*. Madrid: Gedisa, 1972.

JOST, F. *Introduction à l'analyse de la télévision*. Paris: Ellipses, 1999.

submetido em: 05 jun. 2014 | aprovado em: 14 out. 2014



Mad Maria, Intermedialidades e Memória dos Sentidos: a presentificação do passado em minisséries históricas

Mad Maria, Intermediality and Memory of the Senses: the presentification of the past in period dramas series



Solange Wajnman¹

¹ Doutora em Sociologia pela Sorbonne (Paris V) com pesquisa de pós-doutorado na Escola de Teatro e Cinema de Portugal (ESTN). Professora titular do curso de mestrado em Comunicação e Cultura Midiática da Universidade Paulista (UNIP), Líder do grupo Moda, Comunicação e Cultura junto ao CNPQ e Coordenadora do GT Moda, Mídia e Estilo do Colóquio de Moda. E-mail: solwajnman@gmail.com



Resumo: O artigo investiga as maneiras pelas quais os objetos em *Mad Maria* – minissérie veiculada pela Rede Globo – são construídos de modo a criar uma memória sensorial. Identifica na linguagem audiovisual dos objetos de cenário e figurino o emprego de técnicas de presentificação do passado que atualizam aspectos da memória nacional e possibilitam uma experiência no âmbito da recepção. A partir da teoria da materialidade e da intermedialidade, buscamos captar as práticas híbridas da cultura digital.

Palavras-chave: minissérie histórica; materialidade; presentificação do passado.

Abstract: The article investigates the ways in which the objects in *Mad Maria* – TV series produced and broadcasted by Globo Television – are constructed to arouse a sensorial memory. It identifies in the visual language of set and costume design the past presentification techniques that update aspects of national memory and enable an experience regarding the reception. Working from the point of view of the theory of materiality and intermediality we seek to capture the hybrid practices of digital culture, taking into account not only the intrinsic word, sign and language of intertextuality's perspective, but also the supports, the media and the objects.

Key-words: period dramas series; materiality; past presentification.



Como conteúdos históricos são tratados pela cultura digital de modo a desencadear experiências e memórias da recepção televisiva? Quais são as técnicas e os artifícios capazes de acionar registros de memórias sociais e sensoriais? A partir de um estudo sobre a minissérie *Mad Maria*, exibida pela Rede Globo em 2005, mostramos como o passado é reconstruído por modos materiais e lógicas intermediais de maneira a se tornar um eterno presente. Situando-nos na esteira da investigação de minisséries brasileiras oriundas de romances históricos, propomos então discutir os elementos de materialidade envolvidos na produção da minissérie *Mad Maria* – trem, ferrovia, objetos de toda ordem referentes aos cenários, figurinos, maquiagem –, bem como as maneiras pelas quais foram produzidos, colocados em imagem nos seus processos de fusão, hibridação com a música, a fotografia e o cinema.

Neste contexto, e a partir da noção de presentificação do passado e das lógicas da intermedialidade, organizamos este artigo em duas partes. Na primeira, exploramos a noção de presentificação do passado como uma condição possível graças à melhoria e aprimoramento das condições tecnológicas da Rede Globo e ainda apontamos a necessidade de uma investigação para além da noção de intertextualidade. Na segunda parte, propomos uma análise da vinheta da abertura, de efeitos especiais e elementos do cenário e figurino, detectando as lógicas intermediais baseadas na fusão e nos hibridismos entre artes e mídias diferentes.

As técnicas de presentificação do passado e a dimensão da materialidade

A retomada de questões históricas nacionais em minisséries não é recente. A partir da segunda metade da década de 1980 e principalmente nas décadas subsequentes, verifica-se a intensificação de produções audiovisuais com temas relacionados à história e à identidade do Brasil, sejam no formato de minisséries produzidas para televisão ou como filmes lançados inicialmente no cinema. Tais temáticas foram comuns nessa época, sobretudo a partir dos anos 1990, quando se tratou de salientar especificidades no produto audiovisual para concorrer no mercado internacional. Dito de outro modo, observa-se que o conhecimento histórico e a produção da memória veiculada,



especialmente pela mídia, ganham relevo nesse período exatamente quando as produções culturais se globalizaram.

Existiria, como analisa Huysen (2000), uma relação entre a ordem da globalização e a atitude da mídia em reavaliar o passado nacional enquanto fenômeno mundial. Para o autor, discursos midiáticos da memória são construídos e apresentados globalmente, mas permaneceriam ligados à história de nações e estados específicos. O autor ainda sugere que essas memórias locais possam ser explicadas como reação à velocidade de mudança e ao contínuo encolhimento do tempo e do espaço ou mesmo como tentativas de expandir o debate público sobre as feridas provocadas pelo passado (2000, p. 34).

Explicações possíveis, sem dúvida, mas trata-se aqui de refletir sobre a investigação da minissérie² inspirada no romance *Mad Maria*³, a partir da maneira pela qual os objetos e sua tecnologia contam essa memória. Quando nos referimos aos objetos, estamos lidando com objetos de produção (cenários e figurinos), bem como objetos midiáticos⁴ e artísticos que intermedeiam a narrativa de Márcio Souza, tais como fotografia, música, filme e livro. Colabora ainda para este olhar epistemológico centrado no objeto o próprio fato de a minissérie já trazer a força dos objetos dentro da sua temática. Trata-

2A minissérie foi produzida pela Rede Globo e exibida entre 25 de janeiro e 25 de março de 2005 com autoria de Benedito Ruy Barbosa e direção de Ricardo Waddington.

3*Mad Maria* foi escrita em 1980 por Márcio Souza. A resenha de Divino Lindria do Nascimento é muito útil aqui: “[...] Cumpre apontar que Maria era o nome atribuído às locomotivas que andavam pelo país no início do século. O título desse romance do amazonense Márcio Souza sintetiza a insanidade de um projeto de sua (in)consequente execução no início do século XX. Trata-se de um famigerado projeto ferroviário que tentava estender a ideia de progresso para uma desconhecida e imprevisível região. O fato é que os homens envolvidos, estrangeiros ou não, subjugados ou opressores, encontram pelo caminho obstáculos humanamente intransponíveis como dezenove corredeiras, trinta milhas de pântanos e desfiladeiros, um incalculável número de cobras e escorpiões e milhões de mosquitos transmissores de malária, sem falarmos na quantidade absurda de mortos nos acidentes de trabalho que são apontados ao longo da narrativa. O livro de Márcio Souza nos apresenta um horrendo canteiro de obras encravado na floresta; nesse ambiente, milhares de trabalhadores, das mais diversas procedências, precisavam escapar das doenças, das péssimas condições de trabalho primitivo, de umidade sufocante, de calor intenso e de um epicentro de uma engrenagem social turbulenta, capaz de fazê-los abdicar de seu senso humanitário para depois esmagá-los também. Márcio Souza narra fatos de um momento histórico do país, alternando a saga de personagens fictícios com a trama criada por homens reais como o megaempresário norte-americano Percival Farquhar, proprietário da Madeira-Mamoré Railway Company e de diversas concessões públicas no Brasil, entre portos, ferrovias e companhias elétricas” (*Revista UFG* / Dezembro, 2011 / Ano XIII, nº 11). Disponível em: http://www.proec.ufg.br/revista_ufg/dezembro2011/arquivos_pdf/resenha_insanidade.pdf. Acesso em 25 ago. 2013.

4Mídia para nós é um conceito dentro de um campo interdisciplinar tal como a teoria da mídia alemã preconiza. Adalberto Müller nos instrui sobre este ponto: “[...] acredito na riqueza semântica do termo mídia em português, uma vez que a palavra pode significar várias coisas: 1) a mídia = os meios de comunicação de massa; 2) a mídia = o suporte, o meio; 3) as mídias = os diferentes veículos de comunicação; 4) as mídias = os diferentes suportes ou meios, inclusive os de transporte, transmissão e processamento. Enfim, é preciso recordar que, ao falar de mídia/mídias, a teoria da mídia nem sempre está falando de comunicação, ou de comunicação de massa. Pode estar falando de sistema de simulação 3D. Portanto, a teoria da mídia se constitui necessariamente como um campo transdisciplinar, envolvendo estudos de Literatura, Estética, Tecnologia, Informática, Comunicação, Neurologia, Filosofia e, eventualmente, Transporte. [...]” (MÜLLER, 2012, p.126).



se, afinal, da história em torno de uma locomotiva de uma ferrovia construída pela exploração de uma mão de obra estrangeira em meio aos rigores da selva amazônica no início do século XX.

Ao mesmo tempo, é importante assinalar que esses objetos estão sendo considerados do ponto de vista da “presentificação” do fato histórico, comum nesse tipo de produção televisiva e cinematográfica. Nesse contexto, valeria a pena aqui introduzir o pensamento de Gumbrecht (2011), que destacou o fator “presentificação do passado” como resultado das “subsequentes vagas de culturas de nostalgia”. Se para Huysen (2000) há uma discussão em torno da busca do passado como âncora em tempos de globalização, para Gumbrecht existiria um convite para a investigação focada nas técnicas e nos efeitos de presentificação. Para este último, a julgar pelas práticas e pelos fascínios do presente, “as técnicas de presentificação do passado tendem [...] a enfatizar a dimensão do espaço – pois só em exibição espacial conseguimos ter a ilusão de tocar objetos que associamos ao passado” (2011, p. 153-154).

Gumbrecht vincula a introdução destas técnicas à crescente popularidade dos museus, bem como ao interesse renovado na reorientação da subdisciplina histórica da arqueologia (2011, p. 154). E é dentro desse contexto que nos propomos acrescentar também as minisséries históricas que trazem a televisão como suporte. Efetivamente, estas ficções televisivas envolvem técnicas de presentificação da memória, como por exemplo, a produção de sensações sinestésicas.

Mas não é a partir dessas características do sensível e da materialidade que o conjunto da literatura acadêmica sobre minisséries se detém. De fato, uma parte significativa de artigos, teses e dissertações sobre o assunto se direciona somente às questões da passagem do romance para a tela, dentro do âmbito da linguagem da narrativa centrada na mensagem do conteúdo da narrativa e ou sobre as questões ideológicas que dela se depreendem.

Com relação à minissérie *Mad Maria*, especificamente, verifica-se uma tendência para o tratamento do conteúdo e da discussão de temas tais como identidade e pós-colonialismo. Certamente, o conteúdo do livro de Márcio Souza chama a atenção para questões como nacionalidade, exploração de trabalhadores, poderio estrangeiro e costumes da burguesia. Questões fundamentais, sem dúvida, mas quando examinamos a



sua transmutação na minissérie, exibida em 2005, mesmo um olhar menos atento poderia perceber que são sobretudo as formas significantes e repletas de materialidade que “gritam” ao nosso olhar. Este *détour* do olhar poderia ser dirigido, portanto, para as técnicas de presentificação do passado que envolvem reconstruções e restaurações, fazendo reviver elementos de uma ferrovia do início do século e seu entorno como roupas, objetos, a sensibilidade do ambiente inóspito da selva, bem como a própria locomotiva original. Seriam estas as condições, a nosso ver, que poderiam efetivar a interiorização desta memória. Interiorização problemática, sem dúvida, porque a minissérie histórica tem possibilidades de “editar” o passado histórico reificando-o (FEITOSA, 2009). No entanto, pretendemos aqui argumentar que a utilização de práticas híbridas da cultura digital efetuadas pela emissora são as condições para que esta memória possa ser interiorizada. Corporificando-se de maneira sinestésica, uma vez que ativa os sentidos, tal memória é viabilizada por técnicas de presentificação do passado e envolvem a combinação e ou hibridação de várias mídias. Para nós, esta discussão se contextualizaria na recente cultura digital e requer, a nosso ver, estudos teórico-metodológicos que ultrapassem aqueles centrados na linguagem.

Ora, em 1980, quando o livro *Mad Maria* foi escrito e publicado (muito antes da minissérie), a tecnologia digital ainda não era uma prática no Brasil. Em um contexto fortemente marcado pela palavra, a dimensão de sentido própria à cultura do livro, tal como a interpretação e a busca do significado, teriam prioridade em relação às dimensões do significante e da presença de aspectos como a tipografia, o ritmo da linguagem ou o cheiro da tinta. Por outro lado, parece razoável supor que uma produção audiovisual com música, imagens de alta definição e cenários com objetos verossímeis provoque e produza sentimentos de presença intensos. Em outras palavras, propomos uma abordagem que leve em conta, do ponto de vista teórico-metodológico, o fato de que as formas de materialização da narrativa de *Mad Maria* expressas dentro do contexto digital superam em vigor físico e intensidade corpórea e a dimensão de sentido à qual o livro remetia de maneira prioritária.

A minissérie *Mad Maria* foi uma produção encomendada para comemorar os quarenta anos de Rede Globo justamente quando já se contava com recursos para isto. Octávio Florisbal, diretor geral da emissora na época, lembra que ela foi escrita entre os anos



1980 e 1981 e que “quase foi produzida para comemorar os 20 anos da Globo (em 1985) mas não havia tecnologia suficiente para fazê-la na época”⁵. Em 2005, a emissora já contava com um avanço considerável na sua produção tecnológica. Este seria o resultado dos avanços desenvolvidos pela emissora, que conferiram ao longo de sua trajetória mudanças significativas em termos de administração, qualificação profissional, modificações no trabalho outrora artesanal e do modelo narrativo propriamente dito. Aprimoramentos de todo este desenvolvimento resultarão na diminuição dos limites de percepção entre realidade e ficção pela aproximação da imagem da tela com a realidade do telespectador. Maior cuidado com detalhes do cotidiano em cenários, objetos de cena e figurino articulam este processo. No nível fotográfico, verificou-se que as poucas tomadas de câmera mantêm a continuidade da imagem sem fragmentá-la, como habitualmente ocorre na telenovela, dado que aproxima a linguagem cinematográfica à minissérie. Câmeras mais sofisticadas, edição eletrônica e efeitos de pós-produção implicaram a diluição dos personagens na estética da imagem. Assim, desde 2000, a televisão já aprimora a linguagem televisiva de modo que os recursos visuais se integrem de maneira mais intrínseca à própria narrativa, o que torna a presentificação do passado cada vez mais viável (cf. WAJZMAN, 2012, p. 501). Pudemos demonstrar em nossa investigação sobre as minisséries *Os Maias* e *Primo Basílio* como a melhoria tecnológica da imagem e a busca de verossimilhança dos objetos de época facilitaram a presentificação do passado, criando uma atmosfera audiovisual envolvente do ponto de vista cognitivo e sensível. Discutimos, a partir de Cardoso (2008), como a nova tecnologia dos processos de captação, transmissão e recepção da imagem, entre os quais o sistema digital e as telas de alta resolução, somados à aceitação dos efeitos naturais causados pela retícula eletrônica, trouxeram para a tela as texturas extremamente detalhadas dos salões da aristocracia portuguesa da metade do século XIX, as cores saturadas e contrastantes (CARDOSO *apud* WAJZMAN, 2009, p. 78).

No caso da minissérie *Os Maias* (2000), cuja tecnologia supera *Primo Basílio* (1988), essa dimensão sinestésica nos chamou atenção, sobretudo porque a narrativa televisual se quer como fiel à narrativa literária de Eça de Queirós. Se no livro as descrições do

⁵Extraído do site <http://teledramaturgia.com.br/tele/madmariab.asp> em 20 nov. 2014.



autor são detalhadas e provocam imagens visuais no leitor, na tela, os objetos na imagem da televisão solicitam a mistura dos sentidos: sente-se com os olhos aquilo que seria reservado ao toque; a tutilidade aveludada de um sobretudo ou a leveza de um vestido de seda da protagonista. Assim, conhece-se pelos olhos o aconchego aristocrático dos tons de vermelho que o palacete dos aristocratas ostenta antes de seu discurso verbal (WAJZMAN, 2012, p. 503).

Percebe-se que as tramas também se ancoraram em realidades mais concretas. Ao incorporar o ambiente externo além do estúdio (como paisagens e ruas), chegamos ao paroxismo na minissérie *Mad Maria*, na qual, além das questões da tecnologia aplicada à imagem, a cidade e o estado são efetivamente incorporados pela produção. Profissionais da cidade bem como parcerias estatais foram solicitadas. E ainda os figurantes, habitantes da cidade.

“[...] Em Rondônia, montamos tendas com ventiladores. Tínhamos banheiros químicos e muitos picolés. Há vinte anos isso seria impossível”, lembra Octavio Florisbal, diretor-geral da emissora. [...] Também contribuiu para a viabilização da megaprodução (orçada em cerca de R\$ 12 milhões) o apoio do governo de Rondônia, que investiu pelos menos R\$ 500 mil na recuperação de oito quilômetros de ferrovia, no restauro de uma locomotiva e na cessão de operários, médicos e policiais. Ao todo, a minissérie mobilizou cerca de quatrocentos profissionais em Rondônia. Elenco e técnicos geraram, só nos trinta dias em que ficaram em Guajará-Mirim, uma das bases de gravações, impacto de R\$ 1 milhão na economia da cidade. (PRODUÇÃO LEVOU 20 ANOS PARA SAIR DO PAPEL, *Folha de S. Paulo*, 23 jan. 2005).

No caso de *Mad Maria*, a própria recriação de uma ferrovia e de um trem no local original já chama, desde o início, a atenção para este processo de presentificação. Ora, a gravação fora realizada nos mesmos lugares onde estava ambientada a trama original descrita por Márcio Souza; as principais cenas concentradas no pequeno vilarejo de Abunã e na cidade de Santo Antônio, ambos em Rondônia. Além disto, a produção da Rede Globo empenhou-se em recuperar e reconstituir o acampamento e a frente de trabalho que pudesse resgatar a dimensão gigantesca da obra de engenharia que foi a Madeira-Mamoré, no início do século XX. Para tal empreitada, a emissora conseguiu



Mad Maria, Intermedialidades e Memória dos Sentidos: a presentificação do passado em minisséries históricas | Solange Wajnman

que a própria locomotiva original deteriorada, e que jazia em um museu de Guajará-Mirim, fosse restaurada pelos ex-funcionários da Estrada de Ferro Madeira-Mamoré⁶.

Toda a produção de tecnologia no trato das imagens e dos efeitos especiais para cenários também trará ao tempo e espaço do presente a narrativa do livro original de Marcio de Souza. Retomamos uma descrição jornalística que anuncia este processo.

Outro aspecto que tornou a minissérie viável foi o uso de efeitos especiais. Graças à tecnologia, a Globo economizará em cenários. Para tanto, usará cerca de vinte imagens do fotógrafo norte-americano Dana Merrill, que registrou a construção da Madeira-Mamoré.

“Vamos trabalhar com computação gráfica. Pegamos uma sequência de quatro ou cinco fotos. Na última, nós fazemos uma animação em que ela se transforma em uma cena”, diz Waddington.

Mad Maria também abusará de um recurso, experimentado em *Um Só Coração* (2004), que dará “vida” a fotos antigas do Rio de Janeiro. Paisagens do início do século XX ganharão veículos e pessoas em movimento [...]. Como a minissérie é muito violenta, por causa das brigas entre os diferentes povos que vieram construir a ferrovia, efeitos especiais em 3D tornarão possível cortar a cabeça de um operário e as duas mãos de um índio (PRODUÇÃO LEVOU 20 ANOS PARA SAIR DO PAPEL, *Folha de S. Paulo*, 23 jan. 2005).

Ainda que não trabalhem diretamente com filosofia da memória, explicaremos na segunda parte desta investigação a importância destas técnicas como agentes na produção de uma sinestesia que importará na rememoração de um passado histórico brasileiro.

No entanto, destacamos aqui, como não menos importante elemento constitutivo do mesmo fenômeno de atualização da memória histórica, a circulação do conteúdo da minissérie por outras mídias. Revistas, jornais e internet da época descreviam os bastidores da produção, os esforços da emissora em restaurar a locomotiva, a vida privada dos artistas. Tratava-se, efetivamente, de um fenômeno de atualização do passado que também recorre às características de midiatização que implicam, segundo Braga (2007), na rapidez das comunicações, abrangência geográfica e populacional, captação, objetivação, transformação, transmissão e circulação ampliada e descontextualizada das imagens e /ou sons, objetos e situações pelos meios de comunicação. Em outras palavras, a narrativa de uma fracassada construção de uma

⁶Conforme o site da emissora <http://redeglobo.globo.com/Series/Madmaria/0,,AA898334-4086,00.html>. Acesso em 20 nov. 2014.



estrada de ferro onde milhares de trabalhadores morreram foi atualizada e distribuída de maneira a sensibilizar toda uma gama de telespectadores. Realidade mais glamourizada⁷ ou não, o conteúdo da narrativa se espalhou não só pela força das práticas híbridas dos recursos digitais, mas pela circulação do assunto na mídia, de uma maneira geral, durante a exibição da minissérie. No caso da midiatização da minissérie *Mad Maria* percebemos, no entanto, também, o trabalho ativo da memória uma vez que abriu espaço para narrativas que questionavam a exploração de mão de obra, a intervenção estrangeira e para um debate, embora incipiente, sobre a retomada da malha ferroviária no Brasil⁸.

Ainda podemos lembrar, nesta perspectiva de circulação deste evento histórico nacional, o fato de que o livro de Márcio Souza, de 1980, foi reeditado em 2005 pela editora Record, atingindo a marca de sexto livro mais vendido na época. E neste contexto, o que surpreende não são tanto as relações intertextuais entre livro e televisão, mas o próprio fenômeno tecnológico de atualização do passado que permite a retomada da leitura. Não devemos, portanto, nos pautar somente sobre uma investigação intertextual entre o livro e minissérie. Ela é insuficiente para explicar este tipo de questão, como observa Adalberto Müller:

[...] O conceito de intertextualidade parece-me estar ligado a uma vertente de pensamento, sobretudo francês, derivado da linguística saussuriana, onde o paradigma central e a relação de significação, e os termos essenciais são o signo, o discurso, o texto. Trata-se, a meu ver, de um paradigma essencialmente ligado a questões de linguagem, quando não à cultura do livro. Ora, para a teoria da mídia, o livro – e consequentemente tudo o que a ele se relaciona, inclusive a literatura – é apenas uma etapa na história das mídias. Dentro desse paradigma, nem o livro, e, o que é mais, nem a linguagem (nem o *linguistic turn* da filosofia de Heidegger ou de Wittgenstein), ocupam um lugar central (MÜLLER, 2012, p. 168).

Deveremos, portanto, procurar outro modelo epistemológico que lide com a linguagem plástica, movente e híbrida do discurso sensorial. Ora, a atualização do passado aqui

⁷“No fim das contas, o problema é esse. Tudo é certinho demais. O índio que rouba objetos no acampamento tem a pele lustrosa, o cabelo tão brilhante que até parece que fez chapinha. O engenheiro Collier (Juca de Oliveira), que no livro tem uma micose no braço que dá um aspecto asqueroso, foi vítima de uma maquiagem pouco convincente. Seu cotovelo mostra uma casca de ferida sem nenhum inchaço, incomum a picadas de insetos. As roupas dos trabalhadores estão perfeitamente sujas e passadas que parecem saídas direto do museu para o tintureiro.” (PRODUÇÃO CAPRICHADA PODE COMPROMETER MINISSÉRIE MAD MARIA, *Correio do Brasil*, Vida e Estilo, 26 jan. 2005). Disponível em <http://correiodobrasil.com.br/mulher/producao-caprichada-pode-comprometer-minisserie-mad-maria/78704/>. Acesso em 18 nov. 2014.

⁸Encontramos relatos da época em que alguns artistas da minissérie se pronunciaram a este respeito.



Mad Maria, Intermedialidades e Memória dos Sentidos: a presentificação do passado em minisséries históricas | Solange Wajzman

parece ser construída por técnicas com componentes sinestésicos, elementos híbridos dentre artes e mídias que estimulam a memória e a experiência de presença plena (ou quase plena) da recepção. Trata-se de um modelo que se alimenta da intertextualidade e da estética, mas também dos problemas resultantes da circulação das mídias (BRAGA, 2007) e das imagens técnicas (FLUSSER, 2002) que mobilizam sensivelmente o telespectador.

De fato, todos os elementos de materialidade envolvidos na produção dessa minissérie – trem, ferrovia, objetos de toda ordem (cenários, figurinos, maquiagem, luzes, câmeras) –, assim como a maneira como foram produzidos, impressionam. Quando a minissérie dramatiza o passado, cotejando-o com os fatos históricos a partir de técnicas de presentificação, tal como tem sido a tendência das produções contemporâneas da Rede Globo, chega-se a um nível de vivência especial próximo do fascínio. É fascinante porque aí estão reunidas as condições do encantamento; é o passado que retorna. Dentro desse campo, podemos incluir o pensamento de Adalberto Müller, que sugere conferir à linguagem sinestésica o estatuto de modelo epistemológico. Ele escreve:

A sinestesia [...], essa velha figura de retórica de que os poetas simbolistas usaram e abusaram, poderia ser tomada como um modelo epistemológico para se pensar as relações entre literatura e cinema, ou entre o verbal e o visual (MÜLLER, 2012, p. 174).

Lógicas da intermedialidade e construção da experiência midiática

A experiência do receptor é construída a partir dos processos da intermedialidade. Dentro desse contexto, a minissérie de televisão *Mad Maria* se relaciona com um universo midiático bastante amplo que inclui o romance de Marcio de Souza, o jornal, a internet e a própria reedição do livro, como observamos anteriormente. Mas inclui também remissão à arte da fotografia, ao cinema, à música e literatura. Fusões, hibridismo, processos de citações e adaptações. Mais uma vez recorremos à Adalberto Müller:

A intermedialidade se define, grosso modo, como a relação que se estabelece entre diversas mídias e produtos midiáticos, e que estes estabelecem entre si, através de processos de adaptação, citação, hibridização etc; ressaltando a medialidade de sua constituição e do seu sentido (...). Dentro do paradigma comunicacional da medialidade, o importante passa a ser o modo como as



diferentes mídias (livro, cinema, tevê, rádio, internet, teatro etc.) tematizam umas às outras, ou se fundem e/ou se imbricam como mídias isoladas ou como sistemas midiáticos através de processos de citação, adaptação e hibridação (MÜLLER, 2012, p.170).

Pretendemos argumentar aqui acerca de fusões internas à minissérie, como também ensina Mendes acerca deste nível de intermedialidade: “hibridizações, colagens, fusões misturas no mesmo suporte de materiais e de elementos heterogêneos, sobreposições de conteúdos oriundos de diferentes artes ou domínios técnicos [...]” (MENDES, 2011, p. 19-20).

Todas estas diretrizes fazem parte de um projeto de pesquisa mais completo que ultrapassa os limites deste artigo. Para o propósito específico deste *paper*, examinamos algumas lógicas e procedimentos entre dispositivos diferentes que compõem a abertura, os efeitos especiais e a ambientação de *Mad Maria*⁹. Analisamos os modos de fusão, hibridização e articulação entre elementos cênicos da minissérie com a fotografia de Dana Merrill, que documentou a construção da ferrovia¹⁰, assim como com filmes contemporâneos tais como *Barry Lyndon* (1975), de Stanley Kubrick; *Gangues de Nova York* (2002), de Martin Scorsese; e *Moça com Brinco de Pérola* (2003), de Peter Webber, em que a minissérie se apoiou.

Esperamos demonstrar com este exercício do estudo das lógicas intermediais como o passado é construído a partir de elementos sensoriais de modo a se tornar um eterno presente para o público receptor.

Análises

A abertura da minissérie

As fotografias do norte-americano Dana Merrill, que acompanhou a efetiva construção da ferrovia, serviram de base para a construção audiovisual. Logo na abertura da minissérie, algumas dessas fotos aparecem escaneadas ou fotografadas e tratadas digitalmente em modo intercalado com imagens gravadas pela equipe da Rede Globo

⁹Trabalhamos nesta seção a partir da seleção de textos sobre intermedialidade organizados por Thais Flores Nogueira Diniz e André Soares Vieira (2012).

¹⁰As fotografias de Dana Merrill já foram expostas ao público e atualmente todos os 189 negativos estão disponíveis no Museu Paulista para consulta e ampliação.



em Rondônia. O efeito de computação gráfica traz a animação de um fio vermelho que percorre os trilhos, em referência ao sangue derramado ao longo de toda a construção da obra e é, ao mesmo tempo, o caminho percorrido pela locomotiva.

A ordem de exibição das fotografias segue uma cronologia, mostrando desde as primeiras imagens o desmatamento e a destruição de casas mais humildes até as primeiras inaugurações dos trechos, chegada de imigrantes e casas já bem estruturadas.

O *fade-in* e *fade-out* explorados a cada *frame* implicam em uma sensação de movimento, como se as fotografias fossem, na verdade, vídeos. E alguns, de fato, são. Porém, foram editados de forma tão convincente, que parecem ser todos originários das fotografias de Merrill.

Assim é que, do ponto de vista das lógicas da intermedialidade, observamos que o registro fotográfico e o videográfico se entrelaçam a ponto de uma mídia *funcionar como* a outra. A questão da referência temporal também é importante aí, pois a lógica configura-se *como se* o vídeo sucedesse as fotografias antigas dentro de uma coerência temporal. De fato, há uma correspondência dos meios, ou ainda uma continuidade com fotografias do passado. Em termos de pesquisa cognitiva, o espectador aproxima e perfaz uma associação de continuidade entre as imagens do passado e do presente. Introduce-se no vídeo uma caracterização que se assemelha iconicamente a um álbum de retratos antigo. E é neste contexto que a sequência inteira desenrola-se à maneira de uma coleção de velhas fotos. É *como se* o vídeo tivesse se convertido em fotografia.

Quanto aos efeitos de passagem (*fade in/fade out/fusões*), pode-se supor que a opção por estes efeitos tradicionais (em vez de efeitos digitais, como página virando etc.) foi usada para manter um clima de época. Aqui também supomos que houve uma busca pela referência concreta do dado histórico. Afinal, nesta época as formas visuais e cognitivas para a representação da passagem tempo/espço já vão começar a se consolidar no cinema.

Ainda dentro deste contexto cognitivo para a representação da passagem do tempo/espço, podemos observar que, ao se articularem e se transformarem em imagens videográficas, as fotos materiais transferem a ideia de concretude e referência para um meio que se constitui em fluxo contínuo e sem necessidade de “negativos”. Ora, nas imagens videográficas e do computador, o real não é necessariamente uma referência. A



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

Nas imagens fotográficas, por outro lado, ainda existiria uma retenção do tempo, e a ideia que temos delas é a de testemunho, ainda que não seja sempre a partir de algo verdadeiro. Neste sentido, o jogo com fotografias antigas que foram efetivamente captadas por Merrill por ocasião da construção da ferrovia nas vinhetas de abertura talvez sugira uma esperança de que o referente, o dado histórico, ainda prevaleça em meio à tecnologia digital.

O receptor não encontraria nestas técnicas de fusão de mídias elementos que presentificariam o passado, conforme discutimos na nossa proposição inicial?

Outra questão interessante do ponto de vista das lógicas da intermedialidade é o ritmo com que as imagens fotográficas e videográficas se transpõem. Neste nível de análise, podemos considerar a noção de hibridização. Temos aí um hibridismo de mídias: a fotografia, a imagem videográfica, a mídia musical orquestrada por Marcelo Barbosa e as incursões do apito da locomotiva (aqui também considerado como mídia, como explicamos ao longo deste trabalho). Assim, o ritmo com que as imagens se transpõem obedece às variações da cadência musical. Nos primeiros sete segundos, o grande *fade-out* em uma única fotografia acompanha o barulho de uma locomotiva começando a aquecer. Logo após, o som ritmado do trem em breves intervalos acompanha as mudanças de uma imagem para outra. Em seguida, ouvem-se notas dramáticas de violinos e a nítida imagem em *close* do trilho (com o fio vermelho passando), uma fotografia do deslizamento de um trecho e outra do alagamento e transbordamento do rio sobre o caminho, em referência clara às milhares de mortes de operários e de tantos outros incidentes. O desenrolar das imagens continua acompanhando a trilha, por onde se observam imagens de plano geral no soar de nota com maior duração. E, por fim, notamos a locomotiva *Mad Maria*, juntamente com o logotipo da minissérie, igualmente cortado pelo “fio de sangue” e o apito do trem.

Temos então uma ampla composição de elementos que se articulam na abertura da minissérie.



Os efeitos especiais

A construção de objetos em três dimensões é uma estratégia cenográfica da minissérie que possibilita sua inserção no fluxo de continuidade da representação. Assim, objetos inanimados ou inexistentes são criados artificialmente e acoplam-se ao corpo do ator, guardando semelhança com todos os outros elementos da minissérie de modo a criar continuidade e verossimilhança.

Decepar as mãos do índio Carapuna ou degolar a cabeça do operário alemão Hans são exemplos paroxísticos dos quais a minissérie se serviu para materializar a narrativa histórica. Trata-se de um efeito ilusório que atualiza a representação histórica, há muito ocorrida, bem próxima aos sentidos do telespectador. O vigor físico e sensorial que a representação desencadeia é evidente.

O processo da passagem do objeto em 3D para a representação videográfica é algo que implica em transmutação de um estado para outro, categoria que se avizinha às lógicas da intermedialidade, pois, como observamos em uma citação anterior, sistemas de simulação 3D também podem ser considerados mídias.

Para ser construída uma cena composta pelo objeto 3D com o vídeo, o primeiro passo deverá ser a análise do contexto para que se tenha noção de como deverá ser aplicado o 3D, uma vez que é preciso analisar a iluminação e o movimento para o objeto ser modelado. Com a cena pronta, é necessário o domínio do objeto que será criado. No caso da minissérie, foi utilizado o efeito em uma decapitação e amputação de mãos, então, será necessário o conhecimento de anatomia, posição dos ossos e articulações para uma simulação realista. A intenção do 3D, nesse caso, é fazer com que o objeto trabalhado se torne tão real quanto a captação por vídeo dos atores em “carne e osso”. Em seguida, será desenvolvido um esboço do objeto (*wireframe*) que receberá a aplicação da textura, coloração, ajuste de iluminação, tipo de lente e ângulo de câmera condizente com a cena. No passo posterior, executa-se a mesclagem do vídeo obtido com a animação em 3D. Por fim, será feita a renderização para obter o resultado final, transformando as duas mídias em uma só, uma única realidade. Para esse tipo de manipulação, programas como o *Maya*, *3D Max* e *Light Wave* são bastante utilizados.



A caracterização dos cenários e figurinos

Se examinarmos a coleção de fotografias realizadas por Dana Merrill, observamos claras referências aos objetos, roupas e habitações efetivamente utilizadas durante a construção da ferrovia. No entanto, a narrativa audiovisual capta desse universo somente os elementos estruturais capazes de assentar a ambientação, tais como o desenho arquitetônico das moradias, os aspectos básicos dos uniformes dos trabalhadores da ferrovia e os vestígios *art nouveau* das roupas das mulheres. Todo o resto é estilizado e configurado a partir de repertórios imagéticos advindos de contextos diversos.

Assim, uma das possibilidades que assinalamos são remissões intertextuais explícitas aos tons pastel e ferrugem dos figurinos do filme *Gangues de Nova York* para os uniformes dos trabalhadores da ferrovia. Este filme, inclusive, retratando choques entre culturas diferentes traz também à tona situações de violência. Para além deste filme, observamos também composições de tons e luzes de cenas internas que remetem ao clássico *Barry Lyndon* ou *Moça de Brinco de Pérola*. Observa-se ainda que as imagens dos trabalhadores em luta ou no trabalho árduo, tomadas em plano geral e em *travelling*, por vezes colocam-se à maneira impressionista *como se* fossem pinturas, o que nos sugere intermedialidades entre dois meios: pintura e cinema. Recurso este também utilizado nos filmes *Gangues de Nova York* e *Moça com Brinco de Pérola*.

Como nestes filmes, há certa dessaturação das cores e das luzes e a introdução da coloração em sépia, o que possibilita associações com tudo que é da ordem do passado e do antigo.

A iluminação é utilizada de forma suavizada e, por muitas vezes, com fontes de luzes fracas, como candelabros e lustres de velas, além da luz natural que entra pela janela do cenário (ou simulação de luz natural), deixando as sombras mais suavizadas. Difusores de luz também são utilizados para um contraste mais delicado de sombras. O efeito não permite a imagem “chapada”, ao contrário, há volume nos objetos filmados, inclusive na textura das paredes. O tom da fotografia também é suave. As roupas e mesmo a vegetação trazem tons de dessaturação, reforçando, como observamos acima, a ideia do



antigo e ainda do filme de época. Trata-se também nesse caso de uma das técnicas de presentificação do passado.

Mesmo não nos sendo possível neste artigo trabalhar todo o processo intermedial entre todas as mídias que participaram da narrativa e nem mesmo da crítica da imagem técnica, acreditamos ter argumentado em parte sobre as estratégias utilizadas pela Rede Globo de Televisão para presentificar o passado. Indicamos o caminho da intemedialidade pois esta se coloca, a nosso ver, como ferramenta metodológica que supera a noção da intertextualidade formulada a partir do contexto da cultura do livro. Na cultura digital, a linguagem é plástica, movente, capaz de associações e hibridizações entre meios e materiais que ultrapassam em velocidade e flexibilidade o que era signo estável, texto e discurso. Dentro deste processo e a partir das técnicas utilizadas, o telespectador teve possibilidades de experienciar sensivelmente momentos do passado histórico brasileiro, como a questão da violência e da exploração de trabalhadores, uma vez que esta foi construída através da hibridação de diversas mídias como quisemos argumentar. A possibilidade de uma memória ser atualizada foi possível a partir destes mecanismos, bem como a circulação dos conteúdos desta narrativa pelos outros meios como observamos anteriormente e, sobretudo, pelo sucesso da reedição do livro. No entanto, é preciso levar em conta que haveria ainda outros aspectos a explorar, como a excessiva glamourização das cenas urbanas *da belle époque*, que poderiam ofuscar e minimizar estes aspectos injustos e violentos da memória nacional.



Referências Bibliográficas

BRAGA, J. L. Mediatização como processo interacional de referência. In: MÉDOLA, Ana Silvia Lopes Davi *et al.* (Orgs.) *Imagem, visibilidade e cultura midiática*. Livro da XV Compós. Porto Alegre: Sulina, 2007.

CARDOSO, J. B. F. *A semiótica do cenário televisivo*. São Paulo: Annablume; Fapesp; USCS, 2008.

DINIZ, T. F. N.; VIEIRA, A. S. *Intermedialidades e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2012.

FEITOSA, S. A. Minisséries de reconstituição histórica e discurso memorial hegemônico na construção de uma memória social da nação. *Revista Eco-Pós, América do Norte*, v. 12, n. 1, jan.-jun. 2009, p. 75-86. Disponível em:

http://revistas.ufrj.br/index.php/eco_pos/article/view/969/909

FURTADO, B. *Imagens eletrônicas e paisagem urbana: intervenções espaço-temporais no mundo da vida cotidiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará; Fortaleza: Secretaria da Cultura e Desporto, 2002.

FLUSSER, V. *Filosofia da caixa preta. Ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

GUMBRECHT, H. U. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contratempo, 2011.

HUYSSSEN, A. *Seduzidos pela Memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

MENDES, J. M. *Introdução às intermedialidades*. Escola Superior de Teatro e Cinema, Amadora, nov. 2011. Disponível em <http://www.repositorio.ipl.pt/bitstream/10400.21/731/1/intermedialidades.pdf>. Acesso em 20 mar. 2013.

MÜLLER, A. Além da literatura, quem do cinema? Considerações sobre a intermedialidade. *Linhas imaginárias: poesia, mídia, cinema*. Porto Alegre: Sulina, 2012.



Mad Maria, Intermedialidades e Memória dos Sentidos: a presentificação do passado em minisséries históricas | Solange Wajnman

_____. O media turn alemão: introduções à teoria da mídia. *Linhas imaginárias: poesia, mídia, cinema*. Porto Alegre: Sulina, 2012.

NASCIMENTO, D. L. do. Insanidade sobre os trilhos. *Revista UFG*, ano XIII, nº 11, dez. 2011. Disponível em: http://www.proec.ufg.br/revista_ufg/dezembro2011/arquivos_pdf/resenha_insanidade.pdf. Acesso em 25 mar. 2013.

WAJNMAN, S.; TAVARES RODRIGUES, M. (2012, maio/agosto). Construção material da midiatização. *Famecos (online): mídia, cultura e tecnologia*. Porto Alegre: EDIPUCRS, v. 19, n. 2, p. 496-510, mai.-ago. 2012. Disponível em <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/12326/8266>. Acesso em 15 abr. 2013.

WAJNMAN, S. Paradoxos Pós-Modernos na Representação de Modernismo: estudo de recursos expressivos da minissérie *Um só Coração*. *Significação (UTP)*, v. 27, 2007.

Referências da minissérie *Mad Maria*

PRODUÇÃO levou 20 anos para sair do papel. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, domingo, 23 jan. 2005. Disponível em:

<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2301200507.htm>. Acesso em 10 fev. 2013.

PRODUÇÃO caprichada pode comprometer minissérie Mad Maria. *Correio do Brasil*, Vida e Estilo, 26 jan. 2005. Disponível em

<http://correiodobrasil.com.br/mulher/producao-caprichada-pode-comprometer-minisserie-mad-maria/78704/>. Acesso em 18 nov. 2014.

BASTIDORES da Rede Globo em 2005-2005. Disponível em:

<http://madmaria.globo.com/Series/Madmaria/0,,AA897085-086,00.html>

<http://azul-novelaarte.blogspot.com.br/2008/03/mad-maria-rede-globo.html>. Acesso em 10 fev. 2013.

OS FIGURINOS de Mad Maria em 20 de agosto de 2013. Disponível em:

<http://canalviva.globo.com/programas/mad-maria/materias/os-figurinos-da-minisserie-mad-maria.html>. Acesso em 25 out. 2013.



Mad Maria, Intermedialidades e Memória dos Sentidos: a presentificação do passado em minisséries históricas | **Solange Wajnman**

REFERÊNCIAS Fotográficas de Dana Merrill. Disponível em:

<http://vfco.brazilia.jor.br/ferrovias/efmm/exposicao-fotos-EFMM-7.shtml>. Acesso em 10 out. 2013.

submetido em: 13 maio 2014 | aprovado em: 8 out. 2014



A Formação do Laço Social na TV e em *Sites* de Redes Sociais: As *Hashtags* Saramandaia e Donaredonda no Processo de Conversação em Rede

Formation of Social Bonds on TV and Social Network Websites: “Saramandaia” and “Dona Redonda” Hashtags in the Conversation Process on Social Networks



Mario Abel Bressan Junior ¹

Cristiane Costafinger ²

1 Doutorando em Comunicação Social – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande Sul – PUCRS – FAMECOS. E-mail: marioabelbj@gmail.com

2 Professora Doutora no Programa de Pós-graduação em Comunicação Social – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande Sul – PUCRS – FAMECOS. E-mail: Cristiane.finger@puers.br



Resumo: O objetivo desta pesquisa é analisar a configuração do laço social e do processo de conversação em *sites* de redes sociais, por meio da utilização das *#saramandaia* e *#donaredonda* no *twitter*. Foram analisadas as *#saramandaia*, postadas nos dias 27 e 28 de setembro de 2013 e *#donaredonda*, postadas de 05 de novembro a 05 de dezembro de 2013. Pode-se então deduzir que assim como na televisão as *hashtags* analisadas formam um laço social, por constituírem uma conversão em rede.

Palavras-chave: teledramaturgia; laço social; conversação em rede.

Abstract: The objective of this research is to reflect about the social bond configuration and the conversation process in social networks, through the use of *#saramandaia* and *#donaredonda* on Twitter. The *#saramandaia* have been analysed and posted on September 27th and 28th in 2013 and *#donaredonda*, posted on November 5th to December 5th in 2013. So Then one can deduce that the analyzed hashtags, as much as televisions, form a social bond because they constitute a conversion network.

Key-words: soap operas; remake; social bond; online conversation.



Introdução

A telenovela consiste na produção de encantamento, conforme descreve Silverstone (2002). Para ele, por mais que ocorra a sedução por parte do enredo e das particularidades das personagens, é o processo de encantamento que precisa ser explicado, o entendimento dos processos de significar algo para o telespectador e os resultados disso. “Precisamos compreender esse processo de mediação, compreender como surgem os significados, onde e com que consequências” (SILVERSTONE, 2002, p. 43). São significações que seduzem o público e que são percebidas pela forma de se contar uma história, constituindo característica própria da linguagem televisiva.

Com o surgimento da telenovela diária, *2-5499 ocupado*, apresentada em julho de 1963 na TV Excelsior, de autoria do argentino Alberto Migré, é que as produções e os enredos foram se consolidando. Tramas e motes temáticos surgiram para conquistar o telespectador. Ramos e Borelli (1991) lembram que, inicialmente, eram exibidos três capítulos por semana, mas que após a fase de experimentação, a referida telenovela foi exibida diariamente, de segunda a sexta-feira.

A telenovela tem em sua origem traços narrativos (personagens, tempo, espaço) que despertam a atenção do público e de seus produtores. Conforme define Wolton (1996), é o produto mais forte e influente da televisão brasileira.

Recentemente a televisão aparece citada em sites de redes sociais, por telespectadores, mostrando assim um movimento diferente de anos atrás. Sites como Facebook, Twitter e TVSquare vem sendo utilizados para o registro de comentários sobre algum programa, assunto ou personalidade ligada à televisão.

Por ser um produto influente (WOLTON, 1996), a telenovela também vem ocupando espaço nos *twetts* e postagens nestes sites. Os telespectadores expõem seus elogios, críticas, fazem analogias com o que a história conta, discordam ou até mesmo selecionam dela palavras para poder compartilhar utilizando *hashtags*. No ano de 2012, por exemplo, segundo dados da E.Life³, publicado no portal Observatório da Imprensa, o tema mais comentado na rede em todo Brasil foi a telenovela *Avenida Brasil*⁴. Durante

3 Empresa que faz monitoramento em redes sociais.

4 Telenovela de autoria de João Emanuel Carneiro, exibida entre 26 de março a 20 de outubro de 2012, no horário das 21 horas, com 179 capítulos.



março e outubro, foram registrados picos de 3.031 *tweets*, com 2 milhões de mensagens, provocando o surgimento de *hashtags* indicando uma personagem ou tema da história (BOUÇAS, 2012). Em 2014, de acordo com dados publicados no portal O Globo, em maio, o programa mais comentado nas redes foi a telenovela *Em Família*⁵, com a cena em que Shirley (Viviane Pasmanter) provoca Luiza (Bruna Marquezine) e Laerte (Gabriel Braga Nunes) ao irem em uma festa juntos, capítulo que foi ao ar na primeira quinzena do mês de maio (KOGUT, 2014).

Diante da atenção despertada no espectador e da influência da telenovela como um produto, este artigo tem como finalidade analisar a configuração do laço social definido por Wolton (1996) e Recuero (2012) e o processo de conversação em *sites* de redes sociais, com a utilização das *#saramandaia* e *#donaredonda* no *twitter*.

Busca responder se o laço social conceituado por Wolton (1996) pode estabelecer um reforço deste laço, com o fim do anonimato, em função do que Recuero (2012) define sobre os laços sociais fixados em sites de conversação em rede com o uso de *hashtags*.

Com tal intuito, o presente texto apresenta dados sobre a história da teledramaturgia; relata o que Ismael Fernandes (1997) chama de cinco estágios na produção da telenovela; elucida os conceitos de laço social de Wolton (1996) e Recuero (2012), apresentando os diferentes enfoques traçados pelos autores; e como estes laços podem ser observados estabelecendo-se um paralelo entre televisão e *sites* de redes sociais, uma vez que, atualmente, os laços também estão relacionados ao processo de conversação em rede.

O laço social conceituado por Wolton (1996) descreve sobre a televisão de massa, no que se refere à recepção simultânea do telespectador. Todos assistem à mesma coisa. Já para Recuero (2012) os laços se formam no processo de socialização nas redes, com o compartilhamento de ideias, valores e até mesmo de aspectos da intimidade.

5 Telenovela de Manoel Carlos, exibida no horário das 21 horas atualmente (Julho de 2014).



Laço social e conversação em rede

Para Wolton (1996), o laço social pode se constituir por meio da televisão porque o espectador, ao assistir a programação, não está sozinho. Há outra pessoa, em outro local ou domicílio, que assiste simultaneamente a um programa. Ocorre o que o autor chama de “uma espécie de laço invisível” (WOLTON, 1996, p. 124).

Nas demais instituições, a formação do laço social já se estabelecia. Na igreja, no trabalho, na escola, na família, nas “práticas institucionalizadas”, conforme descrito por Wolton, sempre houve a formação de um traço ligando os indivíduos. Porém, com o advento da televisão, isso passou a ser percebido na recepção da TV na sociedade. Para ele, a televisão tornara-se o “espelho” da sociedade, em que o espectador poderia se ver.

É uma espécie de *common knowledge*⁶, um duplo laço e uma antecipação cruzada [...] mas existe um segundo sentido. A televisão, como sempre dizemos, é o “espelho” da sociedade. Se ela é seu espelho, isso significa que a sociedade se vê – no sentido mais forte do pronome reflexivo – através da televisão, que esta lhe oferece uma representação de si mesma (WOLTON, 1996, p. 124).

Ao socializar este “refletir”, Wolton esclarece que a televisão “cria não apenas uma imagem e uma representação, mas oferece um laço a todos aqueles que assistem simultaneamente” (WOLTON, 1996, p. 124). É esta relação, para o autor, um dos poucos exemplos em que a sociedade permite ter acesso a essa representação.

Representação essa também inserida nas telenovelas. É um produto que mexe com o imaginário social, determina moda, padrões sociais, informa e “vende” culturas. Cativa o imaginário popular com competência industrial. De acordo com Mazziotti (1996), a telenovela é um produto da indústria cultural, porque é composta por três fatores que a identificam como produto cultural industrializado: sua produção industrial, a textualidade, e a expectativa de audiência. Neste sentido, é indústria porque há todo um modo de se fazer, de como construir uma narrativa. A textualidade corresponde às suas formalidades, características e limites. Já o público/audiência sempre espera um novo título, uma nova história. A telenovela gera expectativa por parte do público, sendo isto primordial para a produção de uma narrativa televisiva. Sem a audiência, não há

6 Conhecimento comum (Google Tradutor).



história.

Essas características reforçam o laço social proposto por Wolton (1996). As narrativas expõem o social, enquanto a sociedade discute o que é exibido na ficção. Há um vínculo entre televisão e grande público. As telenovelas são elaboradas para um público heterogêneo, pelo menos na programação de massa.

A TV aberta pauta conversas e discussões. Hoje, com a interação do público em *sites* de redes sociais, esta comunicação ultrapassa fronteiras gerando conversações públicas, expostas para atores inseridos no ambiente virtual.

A conversação em rede acontece pela conexão estabelecida entre indivíduos ao participar de um processo de comunicação que é público, neste caso nos *sites* de redes sociais. Para Recuero (2012, p. 121), as pessoas conectadas à *internet* produzem interações umas com as outras, expõem ideias e pontos de vista neste processo de conversação e passam “a criar novos impactos, espalhando-se pelas conexões estabelecidas nessas ferramentas e, através delas, sendo amplificadas para outros grupos”. O laço social se estabelece no momento da conversação e na junção de pessoas partilhando situações comuns e paralelas.

Recuero (2012, p. 129) conceitua laço social com base em Wellman (2001, p. 7). Para a autora, laço social “representa uma conexão que é estabelecida entre dois indivíduos e da qual decorrem determinados valores e deveres sociais”. Há uma relação de intimidade e valores partilhados.

Essas conversações diferenciam-se das demais conversações no espaço digital porque, constituídas dentro das redes sociais *online*, são capazes de “navegar” pelas conexões dessas redes, espalhando-se por outros grupos sociais e por outros espaços [...] São conversações públicas que migram dentro das diversas redes e que, deste modo, interferem nas redes sociais que utilizam as ferramentas (RECUERO, 2012, p. 123).

São impulsos nos caminhos para as conversações nas redes sociais, defende a autora. Neste espaço, milhares de pessoas trocam informações que são públicas e coletivas e que promovem novos comportamentos, “são conversações diferenciadas dentro daquelas que existem no espaço *online*, pois emergem do espaço coletiva e publicamente dividido por dezenas, centenas ou milhares de indivíduos” (RECUERO, 2012, p. 122), constituindo assim laço social, formado através da fala e da cumplicidade



da troca de informação.

Nas redes sociais, são os atores envolvidos que movimentam o caminho para a constituição de laço. O comentário, o curtir e o compartilhar creditam a confiança no que está sendo postado. A conversação fortalece a “teia invisível” definida por Wolton e torna pública a “fala” escrita e lida na tela do computador, trazendo a semelhança do que Chartier (1999) fala sobre o leitor da antiguidade, que acessava a leitura nos manuscritos de forma vertical. Com o advento das novas tecnologias, o homem passa a ler novamente o texto verticalizado na tela do computador. O texto corre para cima e para baixo. A conversação se estabelece desta forma. O ator envolvido neste processo, aquele que lê, comenta, escreve, curte e compartilha, é guiado por falas que sobem e descem.

Recuero (2012) diz que no *Facebook* há vários atores que têm acesso ao que é dito. O usuário na rede social acaba lendo uma conversa pelo simples “curtir” de um amigo, ou o comentário deste referindo-se a alguém ou a alguma coisa. Sendo assim, outras pessoas acabam fazendo parte do diálogo. “Essas pessoas que não estão originalmente conectadas ao autor da mensagem comentam a informação e são marcadas pela palavra “via” Fulano (receberam a mensagem através de Fulano)” (RECUERO, 2012, p. 125). Neste caso, o laço social extrapola a conversa e torna-se pública em outros murais.

O que é diferente no *twitter*: nele a conversação é guiada pelo uso das *hashtags*. Recuero (2012) esclarece que quando um usuário identifica um nome ou uma palavra qualquer com as *hashtags*, estas se tornam conversações que são “buscáveis”, localizam-se as expressões escrevendo # na frente da expressão.

Procedimentos metodológicos

Para este artigo, escolheu-se para análise a #saramandaia publicada nos dias 27 e 28 de setembro de 2013. Tal escolha justifica-se porque na data de 27/09/2013 foi ao ar o último capítulo do *remake* da telenovela Saramandaia. Assim delimitadas as datas, tornar-se-ia possível analisar o diálogo em função do término da narrativa, averiguando-se então a conversação em rede “provocada” pela televisão.

Para a expressão #donaredonda utilizou-se a ferramenta *Topsy*, que busca e monitora as



hashtags do *twitter*. Para esta análise, foram observados os últimos 30 dias (de 05 de novembro a 05 de dezembro) da publicação da palavra e o resultado apresentou 45 *tweets*. Optou-se por este período pelo motivo de perceber nele um movimento importante a ser observado, pois, embora a história não estivesse mais no ar, ainda assim ela era trazida novamente no processo de conversação em rede.

Para auxílio e busca de mais embasamento para a pesquisa tem-se como procedimento metodológico a técnica de análise de conteúdo que Laurence Bardin (2010) apresenta. Nela é possível descrever os conteúdos das mensagens e utilizá-los como técnica de análise.

Para a autora, a análise de conteúdo consiste em:

Um conjunto de técnicas de análise das comunicações visando obter, por procedimentos, sistemáticos e objetivos de descrição do conteúdo das mensagens, indicadores (quantitativos ou não) que permitam a inferência de conhecimentos relativos às condições de produção/recepção (variáveis inferidas) destas mensagens (BARDIN, 2010, p. 42).

É com base nas condições de produção das mensagens que o presente texto busca no método categorização de Bardin (2010) o procedimento necessário para obter indicadores na análise. Para a autora, a categorização consiste na classificação de elementos reagrupados seguindo critérios previamente definidos, reunindo classes ou rubricas sob um título geral, observando as características comuns destes elementos. Para isso, Bardin (2010) explica que a seleção na categorização pode vir por ordem semântica, sintática, léxica e expressiva. Para esta investigação serão aplicadas as categorias sintática e léxica, visto que na categorização sintática há os verbos e adjetivos e no léxico, a classificação das palavras sob o seu sentido, conjunto de sinônimos.

Bardin esclarece que a classificação destes elementos confere a busca do que há de semelhança. “O que vai permitir o seu agrupamento é a parte comum existente entre eles. É possível, contudo, que outros critérios insistam noutros aspectos de analogia [...]” (BARDIN 2010, p. 145).

Na análise deste artigo serão expostas e identificadas as expressões postadas no site de rede social Twitter, através das *#saramandaia* e *#donaredonda*, com base nas rubricas sintáticas e léxicas observadas nas frases. Optou-se por estas duas classificações por delimitar no uso dos adjetivos, verbos e outras expressões que contribuirão para o



entendimento do comentário postado.

Os comentários serão numerados e identificados com a letra C e pela ordem numérica crescente (1 a 14) conforme a apresentação de cada *tweet*.

Conversação em rede e laço social em *Saramandaia*

No dia 27 de setembro de 2013 foi ao ar o último capítulo do *remake* de Saramandaia, escrita por Ricardo Linhares. A primeira versão foi veiculada de maio a dezembro de 1976, com 160 capítulos. Escrita por Dias Gomes, contava a história da cidade fictícia Bole-Bole, localizada no interior do estado da Bahia. Os munícipes, no início da trama, organizam um plebiscito para a troca do nome da cidade para Saramandaia. Nesta campanha são apresentados dois lados: os tradicionalistas, liderados pelo coronel Zico Rosado, que busca conservar o nome original da cidade; e os “mudancistas”, liderados por João Gibão e o prefeito Lua Viana (DICIONÁRIO DA TV GLOBO, 2003).

Saramandaia é lembrada por apresentar o realismo fantástico⁷ da literatura latino-americana por Dias Gomes. Em meio ao conflito inicial, alguns personagens exóticos são apresentados, conforme destacados:

[...] o coronel Zico Rosado, por cujo nariz saem formigas; Dona Redonda (Wilza Carla), a mulher que explode de tanto comer; Marcina (Sônia Braga), mulher sensual que provoca incêndios com o calor do corpo; o professor Aristóbulo Camargo (Ary Fontoura), que se transforma em lobismem nas noites de quinta para sexta-feira; seu Cazusa (Rafael de Carvalho), que ameaça cuspir o coração toda vez que se emociona⁸ (DICIONÁRIO DA TV GLOBO, 2003, p. 63).

Na segunda versão, o autor manteve o realismo fantástico e criou novos personagens, atualizou a trama e trouxe o contexto de Bole-Bole para os dias atuais. Neste *remake* a saga dos saramandistas foi contada em 56 capítulos.

O público que assistiu à nova versão não foi, apenas, o mesmo de 1976, quando a única forma de se conhecer a narrativa era por meio da televisão. Naquela época, *Saramandaia* inovou, trazendo um contexto diferenciado.

É a TV de grande público, de massa, descrita por Wolton (1996) e que dá fundamento

7 Expressão empregada para designar fatos mágicos e surreais nas narrativas. Consiste também em uma escola literária no século XX.

8 Os nomes dos atores e atrizes correspondem à primeira versão exibida em 1976.



para a existência do laço social. “A televisão generalista procede diretamente desse duplo movimento contraditório: nela censuramos, simultaneamente, a homogeneização – todo o mundo assiste à mesma coisa – e a atomização – cada um assiste sozinho” (WOLTON, 1996, p. 133).

O *remake* de 2013 manteve algumas características originais, diferenciando-se, porém, no sentido de interação e recepção da narrativa. Com os *sites* de redes sociais, o que vem sendo acompanhado pela televisão torna-se motivo para conversação, expondo pensamentos também a um grande público, só que este localizado no ambiente virtual. Nos C1, C2 e C3, percebe-se que a conversação se dá ao mostrar um link ou imagem que falam sobre o final da telenovela ou lembrando o término da história. Há uma função sintática que provoca um laço social guiado por um veículo de comunicação. As pessoas sabem que não se trata de uma pessoa física.



Figura 1: Tweets 1 a 3.
Fonte: Twitter (2014), capturado e editado pelos autores.

Nestes três primeiros *tweets* nota-se a relação que o *remake* estabelece com quem assiste



e transfere para uma conversação assimétrica⁹, visto que o leitor na tela do computador ou no dispositivo móvel recebe o comentário, concorda ou não com o que foi publicado. É estabelecido um vínculo, um laço social que une o telespectador que assiste o último capítulo e o leitor que recebe o *tweet*, visto que há um olhar simultâneo para quem lê, conforme explicado por Wolton (1996).

Essas *hashtags* são do dia em que o último capítulo foi ao ar, e já denotam um sentimento de saudade, de término, mesmo postado por *sites* ou veículos de comunicação. Nos C1, C2 e C3, o veículo expõe numa função sintática com perguntas e imagens para o telespectador lembrar de momentos da história e avisar sobre o último capítulo e como este foi preparado, apresentando alguns finais no *tweet* C1. O laço social de Wolton que era exclusivo na televisão, agora se constitui para quem lê, curte e compartilha as postagens. O leitor recebe o comentário, vê as fotos, podendo responder ou “*retweetar*”. Estas conversações, segundo Recuero (2012), navegam e espalham-se por grupos e em outros espaços. Podem ser considerados os impulsos do que se viu ou se espera da televisão. É a TV aberta sendo inserida nas práticas em redes virtuais. O laço social na conversação em rede reforça o laço social constituído com a televisão e deixa de ser anônimo, na medida em que há a identificação da mensagem.

Os comentários abaixo, já são realizados por telespectadores, que aqui deixam o anonimato, compartilham opiniões e valores.

⁹ Segundo Recuero (2012) há dois níveis de reciprocidade: simétricos e assimétricos. Laços assimétricos são quando dois indivíduos conectados, possuem forças diferentes nos dois sentidos (AB e BA).



A Formação do Laço Social na TV e em *Sites* de Redes Sociais: As *Hashtags* Saramandaia e Donaredonda no Processo de Conversação em Rede | **Mario Abel Bressan Junior e Cristiane Costafinger**



Figura 2: Tweets 4 a 7.

Fonte: Twitter (2014), capturado e editado pelos autores.



Figura 3: Tweets 8 a 11.

Fonte: Twitter (2014), capturado e editado pelos autores.

Observando os *posts* C4, C5, C6 e C11 notam-se funções sintáticas que levam à reflexão sobre o que fica na narrativa *Saramandaia*. As expressões “coração aberto”, “grande lição”, “início de um novo tempo” e “novos tempos que estão vindo” guiam para uma conversação a respeito de fatos que aconteceram na história. Os *twetts* são compostos por adjetivos que proporcionam o entendimento do significado produzido pela trama para estas pessoas. A conversa passa a ser estabelecida com a função sintática, com o auxílio de “falas” que direcionam um sentido, também percebido pela função lexical da frase, que provocam laços associativos, unindo públicos em conexões comuns. Para Recuero (2012), com o surgimento dos *sites* de redes sociais, os laços associativos aumentam por influenciar no processo de sociabilidade, visto que são nestas plataformas que “esses laços passam a indicar um grupo de indivíduos com um pertencimento comum nas conexões efetivas que interferem na rede social e sofrem



interferência dela” (RECUERO, 2013, p. 131).

Os *twetts* C8 e C9, mostram o registro da “saudades” atribuída pelo telespectador, “que saudades vou sentir” e “já estou com saudosismo” expressam um sentimento que é valorizado com o verbo sentir e estar. O telespectador se coloca numa ação. A função lexical da frase estabelece este sentido. Sentimento distinto é registrado no *post* C10, ao ser feita a pergunta “só eu que não assisti um capítulo de *Saramandaia*?”. Ocorre esta interpretação também por conta do verbo empregado: assistir. É uma ação oposta, de alguém que não viu nenhum capítulo, mas que diz isso em rede.

Há a comprovação de Lopes (2002), quando descreve que a televisão alimenta um repertório comum que é reconhecido pelas pessoas, nos comentários C7, C9 e C11, visto que nestas falas há o registro de termos utilizados pela telenovela, como “saudosismo”, “exagerância” e “formigas”, expressões que são lembradas nas composições léxicas por terem sido abordadas durante os capítulos da narrativa.

O telespectador quer exibir o que sente e o que pensa sobre o que está sendo transmitido. Algumas identificações com personagens, com a história e com o próprio realismo fantástico são percebidas, a aprovação ou negação sobre a história é comentada. Wolton esclarece que o

Laço social significa duas coisas: o laço entre os indivíduos e o laço entre as diferentes comunidades constitutivas de uma sociedade. Se a comunicação consiste em estabelecer alguma coisa de comum entre diversas pessoas, a televisão desempenha um papel nessa reafirmação cotidiana dos laços que juntam os cidadãos numa mesma comunidade (WOLTON, 1996, p. 135).

A telenovela fixou-se como um hábito na vida de milhões de brasileiros contando uma infinidade de tramas que se intercalam, revelando amores não correspondidos, outros inconfessáveis, mistérios, segredos, decepções e, no decorrer da história, outros acontecimentos, conforme explica Fernandes (1994). As telenovelas são amplamente baseadas na relação emocional com seu público, proporcionando a articulação com uma grande variedade de sentimentos e identidades.

Pelas conversações é possível deduzir o que foi a história: o mostrar das diferenças, o falar de um novo mundo, e ainda o comentar sobre a qualidade com que foi contada a trajetória dos saramandistas e dos bole-bolenses. Tem-se neste caso o que Recuero



(2012) define de atores envolvidos na conversação. Um telespectador posta sua opinião, outros têm acesso pelo uso da plataforma virtual e, no caso do *twitter*, ao ser “retweetado”, outros mais receberão o que foi escrito. O “tornar comum” não só acontece na televisão, como também passa a ser estabelecido num processo de conversação em rede, navegando pelas conexões que são produzidas no ambiente *online* que se difunde em grupos sociais.

Muitas pessoas acabam utilizando nas conversações expressões construídas por esse laço social que vem da TV. Nos *tweets* abaixo são exibidas algumas manifestações com o nome Dona Redonda. Nas 45 postagens com a *#donaredonda*, a grande maioria das pessoas relacionava a personagem ao ato de estar se alimentando fora ou dentro de casa, sozinho ou acompanhado.



Figura 4: Tweets 12 a 14.

Fonte: Twitter (2014), capturado e editado pelos autores.



A Formação do Laço Social na TV e em *Sites* de Redes Sociais: As *Hashtags* Saramandaia e Donaredonda no Processo de Conversação em Rede | **Mario Abel Bressan Junior e Cristiane Costafinger**



Figura 5: Tweets 15 a 17.

Fonte: Twitter (2014), capturado e editado pelos autores.

O que ocorre nas redes sociais é o que Recuero (2012, p. 126) chama de “publicizar as relações sociais”, visto ser esse um efeito de relações entre os públicos. A #donaredonda demonstra a articulação de uma personagem ao ato de comer, de receber alimentos, e as sensações das pessoas diante deste ato.

É importante perceber que, mesmo após a telenovela terminar, quase dois meses depois, a conversação ainda se dá pelo uso de uma ação televisiva ficcional. Ocorrem conexões entre indivíduos e grupos. Recuero (2012, p. 126) destaca que a função da conversação na rede social é “o espalhamento entre grupos sociais pelas conexões entre os indivíduos”. A autora esclarece que, nestes casos, as redes funcionam como metáforas; na troca de mensagens há mecanismos que permitem entender o sentido das mesmas, facilitando as interações entre as pessoas.

As falas ocorreram também com a presença de adjetivos e verbos e o sentido lexical das conversas foi estabelecido. Em todos os *posts* com a #donaredonda há a referência da alimentação no ato de engordar. Não houve a marcação constante de adjetivos e sim na elaboração de um ato, ou seja, receber um “pão doce”, “entupindo de panetone”, “explodir com essa nova dieta”, “mais biscoito” e “projeto dondinha”. Estes *posts* do C 12 ao C 17 mostram uma conversação sobre o que elas estão fazendo no momento, exibindo para a rede seus momentos particulares, provocando assim um laço social, referindo-se a uma personagem de uma telenovela.

Na televisão, o envolvimento emocional às vezes é tão forte, que faz com que a trama se



insira como parte da vida cotidiana dos espectadores, estimulando conversas, influenciando preferências (FERNANDES, 1994). Isso acaba repercutindo nas publicações em rede e, afirma Recuero (2012), espalha-se por outros grupos sociais e outros espaços.

Considerações Finais

Este artigo discutiu alguns pontos do *remake Saramandaia* no processo de construção de laço social e conversação em rede. O laço social conceituado por Wolton (1996) é formado pela televisão, aproxima os telespectadores por estarem assistindo simultaneamente. É o que Wolton (1996, p. 133) apresenta como “todo mundo assiste à mesma coisa”. Há um movimento homogêneo e simultâneo, tanto na TV generalista, quanto na convergência midiática.

Ismael Fernandes (1997) mostrou os cinco estágios da teledramaturgia, apontando as transformações ocorridas e os novos laços criados. Atualmente percebe-se que cada vez mais a interatividade e a convergência estão sendo inseridas nas narrativas audiovisuais. Talvez aí esteja o sexto ciclo da ficção na televisão.

O laço social permanece por meio das telenovelas na TV e é reforçado pelas interações com a segunda tela¹⁰ e pelos novos hábitos de assistir à programação televisiva. O laço social já não mais se restringe à televisão. Outras formas de assistir à TV estão surgindo e reconfigurando o laço social. Uma telenovela exibida na década de 1970, ao ser recontada 30 anos depois, ainda é exibida em uma grade de programação de TV aberta, mas, com as novas tecnologias, passam também a estar nos *sites* de redes sociais, na segunda tela, e em aparelhos celulares. É a televisão reafirmando a junção entre diferentes comunidades e os indivíduos, como definido por Wolton (1996).

O repertório que é alimentado pela televisão e pela telenovela auxilia na formação de laços associativos (RECUERO, 2012). Nos *posts* analisados, palavras como “saudosismo”, “exagerância”, “formigas”, “entupindo de panetone”, “explodir com essa nova dieta”, “mais biscoito” e “projeto dondinha”, são exemplos de como o assunto que é pautado pela TV gera discussão em grupos e influenciam no processo de

10 Segunda tela é uma expressão utilizada para definir a interação do telespectador ao assistir à televisão, postando e comentando em sites de redes sociais.



sociabilidade.

A telenovela na TV generalista continua para um público heterogêneo e mantém a representação coletiva de um país. Assistir à telenovela no celular, ou acompanhar por comentários nas redes muda hábitos, interfere na sociabilidade e forma laço social.

Por meio do que foi discutido neste artigo é possível concluir que as *hashtags* favorecem a formação do laço social na conversação em rede e reforçam a cumplicidade que é gerada pela TV aberta, estabelecendo uma conexão. O simples fato de postar um comentário, gerar uma conversa, utilizando no *twitter* a marcação *#algumacoisa*, define um ponto de vista, ideia e opinião. A posição de Recuero (2012) é oportuna ao dizer que na conversação em rede há uma grande quantidade de atores envolvidos e que as postagens não só estabelecem conexão entre estes atores, como também proporcionam o movimento de informações por meio das redes.

Os comentários analisados nesta investigação foram constituídos por funções sintáticas e léxicas que auxiliaram na conversação, possibilitando a formação do laço social. Só é aceitável tornar comum o que se vê, lê e é decodificado. Os verbos e adjetivos direcionaram as falas dos telespectadores. Algumas voltadas para ação, do que está fazendo no momento, como foram as postagens da *#donaredonda*. As pessoas conversaram na rede virtual sobre momentos particulares, relacionado com uma personagem de TV. O laço social não ficou só na televisão, como Wolton (1996) descreve, passou a ser firmado num processo de conversação em sites de redes sociais.

As *hashtags* que levaram o nome da telenovela tiveram características mais reflexivas, com menos verbos de ação e mais adjetivos.

As contextualizações efetuadas acerca da conversação e do laço social sobre o *remake Saramandaia* ajudam a perceber que a configuração social em torno da televisão continua. A teia que interliga os telespectadores não mais anônimos, que juntos partilham de uma programação aberta, estruturada em horários, reforça o conceito de laço social. Wolton (1996) já dizia que a televisão é um objeto de conversação, que o público fala sobre ela dentro e fora de casa. Com a internet e o uso das *hashtags*, o laço que une indivíduos passa a ocorrer na rede virtual, podendo ser compartilhada pelas conexões *on line*. O “estar fora de casa” se reconfigura. A fala que une os



telespectadores pode vir de dentro de casa para fora dela, através da internet.

As considerações aqui tecidas podem originar novas pesquisas referentes ao laço social na televisão aberta e na cultura participativa, com as novas formas de interação e recepção da programação. Um estudo mais aprofundado sobre estas considerações poderia ser realizado com base no que Wolton (1996) destaca sobre o ganho da integração.



Referências Bibliográficas

- BARDIN, Laurence. *Análise de Conteúdo*. 5.ed. Lisboa: Edições 70, 2010.
- BOUÇAS, Cibelle. *Em 2012, novela lidera discussões nas redes sociais*. 2012, edição 727. Disponível em: <http://www.observatoriodaimprensa.com.br/news/view/_ed727_em_2012_novela_lidera_discussoes_nas_redes_sociais>. Acesso em: 27 jun. 2014.
- CHARTIER, Roger. *A aventura do livro: do leitor ao navegador*. São Paulo: Ed. UNESP: Imprensa Oficial, 1999.
- DICIONÁRIO DA TV GLOBO, v. 1: programas de dramaturgia & entretenimento. Projeto Memória das Organizações Globo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.
- FERNANDES, Ismael. *Memória da Telenovela Brasileira*. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1997.
- KOGUT, Patrícia. *'Em família' é o programa mais falado nas redes sociais*. 2014. Disponível em: <<http://kogut.oglobo.globo.com/noticias-da-tv/coluna/noticia/2014/06/em-familia-e-o-programa-mais-falado-nas-redes-sociais.html>>. Acesso em: 27 jun. 2014.
- LOPES, Maria Immacolata Vasallo de. Narrativas televisivas e Identidade Nacional: O caso da telenovela brasileira. *Congresso Anual em Ciência da Comunicação*. Salvador: 2002. Disponível em: <http://reposcom.portcom.intercom.org.br>. Acesso em 20/03/2014.
- MAZZIOTTI, Nora. *La industria de la telenovela: la producción de ficción en América Latina*. Buenos Aires: Piados, 1996.
- MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX: o espírito do tempo*. 9.ed. Rio de Janeiro: Forence Universitária, 1997.
- RAMOS, José Mário Ortiz; BORELLI, Silvia Helena Simões. A telenovela diária. In: ORTIZ, Renato; BORELLI, Silvia Helena Simões; RAMOS, José Mário Ortiz. *Telenovela: história e produção*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- RECUERO, Raquel. *A conversação em rede: comunicação mediada pelo computador e redes sociais na internet*. Porto Alegre: Sulina, 2012.
- SILVERSTONE, Roger. *Por que estudar a mídia?* São Paulo: Loyola/SC, 2002.



A Formação do Laço Social na TV e em *Sites* de Redes Sociais: As *Hashtags* Saramandaia e Donaredonda no Processo de Conversação em Rede | **Mario Abel Bressan Junior e Cristiane Costafinger**

STRAUBHAAR, Joseph. As múltiplas proximidades das telenovelas e das audiências. In: LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. (Org.). *Telenovela: internacionalização e interculturalidade*. São Paulo: Loyola, 2004.

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

submetido em: 15 jun. 2014 | aprovado em: 21 out. 2014



**Mediações entre o cinema e a
dança: territórios em questão**
*Mediations between cinema
and dance: territories in
question*



Carolina Natal¹

¹ É bailarina e pesquisadora, Doutora e Mestra em Multimeios (UNICAMP), com Estágio Doutoral na Paris VIII. Atualmente é professora na UNIVAP, é Orientadora do *Projeto de Qualificação em Dança* do Governo do Estado de São Paulo e é Diretora do *Entrepassos Dança/Pesquisa de Movimento*. Contato: natal.carolina@gmail.com



Resumo: Esse texto pretende abordar e evidenciar as múltiplas formas de se pensar o diálogo entre o cinema e a dança, através do corpo e do movimento. Assim, compôs-se um panorama com algumas obras do cinema, que podem ser vistas aliadas à perspectiva da dança e vice-versa, ou diferentes expressões que foram revisitadas e se transformaram em estéticas audiovisuais, compondo espaços de experimentos artístico-poéticos do cinema- (e da) dança.

Palavras-chave: cinema; corpo; dança.

Abstract: This text seeks to analyze varied ways of contemplating the dialogue between cinema and dance via the body and movement. An overview was composed using different cinematic works viewed simultaneously through dance perspective, and vice versa, or different expressive artistic works were revisited and transformed into audiovisual aesthetics, thereby creating spaces of artistic-poetic experiments of cinema– (and of) dance.

Key-words: cinema; body; dance.



Ao se pensar o corpo no audiovisual, como um gestual corporal, amplia-se a cena trazendo o cinema como um dispositivo que vem propor outro formato espacial e temporal ao corpo, novas mobilidades ou imobilidades, sugerindo sensações que são intermediadas pela ação orientada pelo olhar cinematográfico.

Não é de hoje que os recursos cinematográficos são aplicados à dança e vice-versa. Ao longo da história do cinema, sempre houve as aproximações seja através dos musicais ou dos filmes experimentais, ambos transformando e modificando tanto a linguagem do cinema quanto a da dança.

O cinema configura novas capturas do modo de se fazer a dança, transformando as possibilidades discursivas e sensíveis da dança, emergindo uma cena expandida, cujas experiências criam novos deslocamentos da percepção do se fazer e sentir a imagem e a dança, sobrepondo-se e multiplicando-se sobre os modelos estabelecidos.

Na relação entre cinema e dança encontram-se pontos de intercessão entre a filmografia da dança e a coreografia do filme: “o coreográfico e o filmico se tocam” (CALDAS, 2009, p. 31). Estes pontos compõem uma nova representação artística da dança, de seu gestual, e do próprio cinema, propiciando a formação de novos territórios.

Assim, algumas reflexões foram construídas ao longo dessa relação: que corpo é este em cena? Que emergências estéticas são essas do campo do cinema e da dança e que propiciam esse trânsito corporal? Em que medida elas modificam e/ou transformam o panorama de suas expressões, uma vez que o corpo no cinema e na dança tendem a tatear suas linguagens compondo novas estéticas?

Observamos o corpo como o lugar da construção de sentidos, espaço de investigação e criação de novas realidades, em conexão com diferentes meios e que se apresenta como aparelho produtor de linguagem. Pensar nesse corpo que emerge na contemporaneidade diz respeito também a inseri-lo no contexto das formas artísticas e a conhecer os diversos perfis que compõem sua identidade (MELLO, 2008, p. 141).

Diante da hibridização entre as artes e dessas fronteiras que se tornam cada vez mais frágeis e permissíveis, vê-se – quase como um manifesto de urgências de novas experimentações ou novas estéticas – a proposição de diferentes configurações de exibição de vídeos, seja sobre a própria obra, seja sobre o espaço, seja sobre mini telas, enfim, sobre qualquer superfície elaborada para compor a obra, surgindo novos espaços para se refletirem sobre a apropriação da imagem, com o deslocamento da imagem-



movimento para os territórios da arte. É o que Dubois (2004) chama de “efeito-cinema”. Da mesma forma, busca-se repensar o corpo com o espaço e criar novos pontos de referência e formas de se apropriar do espaço, transformando o movimento, o gestual, a dança e a própria forma de filmar e se pensar as cenas cinematográficas. Criam-se “efeitos” a partir de sensações dançantes. A ideia do “efeito-dança” trata-se de transpor a convencionalidade técnica da dança em favor de uma plasticidade que dialoga com o que se escapa do movimento, deixando a sensação deste, o qual pode ser expresso tanto na ausência quanto na presença do movimento.

Nesse contexto, permeado de possibilidades midiáticas, os exemplos abaixo pincelam diferentes abordagens de como a imagem se relaciona com o corpo, o espaço e o gestual, transformando a maneira de se pensar a relação do corpo no cinema e na dança.

Fernand Léger: as interferências do “corpo” em movimento

É sob a influência cubista que Fernand Léger (1881-1955), na obra *Ballet Mécanique* (1924), desconstrói as máquinas para reconstruí-las sob uma nova estética plástica, traduzindo uma afinidade com a vida moderna que se aproximava e sua adaptação a este modelo de vida:

O que caracteriza a vida moderna é a máquina e as relações do homem com ela, a máquina e a paisagem, a máquina e as ruas. Léger pinta máquinas como os outros pintores pintam nus femininos. Só que ele não é como Duchamp, que copia fielmente uma hélice e grita que a pintura está concluída. Ele não copia as máquinas, *inventa-as*. O elemento mecânico não é, para ele, uma posição assumida, uma atitude polêmica; ao contrário, é um meio “para chegar a dar uma sensação de força e de potência (DE MICHELI, 2004, p. 192).²

Neste sentido, apreende-se que as invenções, atribuídas por Léger a respeito das máquinas que ele não está interessado em copiar, mas na invenção, conforme diz De Micheli (2004), contribuem fortemente para a ideia de deslocar o objeto de seu espaço comum e recriá-lo sob outra perspectiva. Este itinerário artístico abre espaço para se pensar nos cruzamentos da arte a tal ponto que se sugerem intenção e convite à dança, mas em um primeiro olhar não existe uma associação evidente em relação a essa proposição.

A questão que Léger busca tratar na compreensão do cinema é que este se trata de uma

² *Grifo* da citação é de autoria de DE MICHELI.



imagem móvel e que esta invenção não consiste em imitar os movimentos naturais, mas, “faire vivre des images” (LÉGER, 2004, p. 57).³

Assim, a proposta do cinema como imagem projetada oferece a singularidade de fazer ver o que não foi percebido pelas pessoas. Uma possibilidade de resgatar essa percepção é no ato de focar, de aproximar, de resgatar no grande espaço concedido, algo que aparentemente não apresentava força de atração. No entanto, o simples fato de projetar tal objeto, tal situação, o transforma no próprio espetáculo.

É sob esta perspectiva que os artistas plásticos se apropriam aos poucos da ideia da imagem móvel analogamente como um quadro que se movimenta, com um centro de equilíbrio que organiza as imagens móveis e imóveis.

Todas essas partes da máquina, a princípio desconectadas, podem novamente ser configuradas em um único objeto: a locomotiva, dotada da união de todas as pequenas partes, as rodas e as diversas formas geométricas que se entrelaçam. “Les fragments visuels collaborent étroitement avec l’acteur et le drame, le fortifient, le soutiennent, au lieu de le disperser, cela grâce à son cadrage magistral” (LÉGER, 2004, p. 59).⁴

Os objetos adquirem uma força plástica, um espaço espetacular que não serve para substituir o homem, mas para compor e conjugar com um mundo rodeado de imagens que não são simbolizadas apenas pelo ser humano, mas também pelos objetos que o circundam e participam da vida das pessoas.

Léger aplica a noção do objeto-espetáculo como sua própria estética. Ele transita facilmente este composto entre um elemento do cenário e um intérprete humano, conduzindo à concepção do espaço cênico que fundamenta em suas obras. Ele provoca o contraste entre o cenário imóvel e as bailarinas, as quais compõem praticamente o cenário móvel.

A mobilidade entre o cenário e o intérprete, ambos podendo ser articulados como objeto-espetáculo, insere neste contexto a questão do espaço-cenário e o espaço do intérprete ou ainda espaço-intérprete. Podemos associar também esta plasticidade do objeto mecânico a uma relação geométrica, de volume, de linhas, como corpos que se movimentam e se organizam em função desta composição própria, assim como a dança

3 “fazer viver as imagens”.

4 “Os fragmentos visuais colaboram estreitamente com o ator e o drama, fortificam-nos, sustentam-nos, ao invés de dispersá-los, e isso graças ao seu enquadramento magistral”.



que se utiliza dessas ferramentas relacionadas ao espaço e que direcionam e moldam a intenção do movimento. É uma arquitetura espacial atribuída ao corpo que se desloca, seja um corpo mecânico, ou seja, um corpo humano.

É o espetáculo urbano que se sucede e os “corpos” protagonistas desta cena estão atrelados a tudo que se move, que indica movimento, que se desloca, que funcione pela velocidade. O artista, ao integrar-se ao aspecto da realidade urbana, encontra-se necessariamente diante das propostas arquitetônicas, ou seja, seu cenário compõe-se de estratégias acopladas à organização do espaço físico. É neste sentido que Léger e o arquiteto Le Corbusier iniciam uma reflexão sobre a pintura e a arquitetura.

Nesta abordagem, Léger desfila a estética da máquina, humanizando objetos e trazendo-lhes um dinamismo plástico. Ao som de um piano que acentua fortemente os estados de alma, o filme traz uma diversidade de ritmos e formas os quais contribuem para a imitação da velocidade e do movimento das máquinas.

A ausência de uma narrativa e o movimento adaptado aos objetos revelam uma associação em desordem voluntária. As figuras geométricas simulam uma dança, aproximam-se e distanciam-se da câmera, sugerindo um movimento oscilatório, remetendo constantemente à cena inicial, retratada por uma moça sentada no balanço, embalada pelo movimento deste.

Alguns “*flashes*” de movimento humano, em alternância com o mover dos objetos e das possíveis engrenagens, despontam uma metáfora dançante, independente de a personagem ser um corpo animado ou não.

A esta acepção, sobrepõe-se o caráter da construção de uma imagem em movimento, de um corpo inanimado que se desdobra em uma coreografia capaz de dar vida ao que não tem ânimo, ao mesmo tempo que sugerem alguns poucos rastros humanos, como um piscar de olhos ou um sorriso, fortalecendo os objetos sem alma.

Esta alegoria proposta em forma metonímica, tanto das partes corporais, quanto dos objetos em cena, brincam com o som metálico, desenhando uma dança que só se consolida por meio da imagem, que é capaz de sincronizar os movimentos e suas combinações, retratando esta dança com semelhança subentendida ao aspecto cubista.

Esta análise dá a entender que o *Ballet Mécanique* apresenta, inicialmente, analogias explícitas a uma coreografia de corpos diversos. Pormenorizando esse recorte, visualiza-



se o transporte da dança para as máquinas, cujos movimentos constituem uma intenção dançante. A inserção da imagem retoma a continuidade do movimento, sugerindo, pela montagem, essa grande engrenagem maquinária que corresponderia ao corpo de baile. Convergindo tal pensamento para um olhar da dança na imagem: “A sucessão das imagens constrói ritmos, movimentos, dinâmicas, até mesmo a partir do estatismo, atividade não coreográfica ou fragmentação” (ALONSO, 2007, p. 49).

E essa organização provocada pela montagem é que provoca um ritmo corporal que remete a uma dança das imagens, desvelando a sensação dançante.

Film should, therefore, try to “*suggest* the vertiginous whirling and ecstatic stamping of dance with the help of peculiar practices,” that is “the illusion obtained by the frequent *shot alternation* and the eloquent enlarging of *big close-ups* (GUIDO, 2006, p. 150).⁵

Assim, alinhado nesta concepção, o *Ballet Mécanique* sugere uma face de dança na imagem justamente por inspirar a ilusão, tanto dos objetos inanimados como animados, de corpos que se movem e deslocam pelo espaço: “às vezes é o foco no olhar em determinados movimentos o que os transforma em ‘dança’” (ALONSO, 2007, p. 48). Nesta apreciação, evidenciam-se o “tom” e a sensação da dança na imagem pela combinação bem sucedida, tanto dos objetos em cena, quanto das seleções e dos recortes propostos pelo vídeo, os quais sugerem e remetem a uma possível forma dança, contudo, deslocando o corpo como principal foco desta ação.

É na tentativa de “*faire vivre des images*” que Léger tateia, através do recurso cinematográfico, a manifestação de seus “objetos” em cena como uma estética da dança.

Alexander Calder: da escultura à sua arte cinética e criação de telas móveis

Ces *móviles*, souvent animés par de simples manivelles voire par de petits moteurs électriques, puis bientôt par les simples lois de la pesanteur et les déplacements d’air, est de faire oublier le génie mécanique, la science des données physiques qui permettent à ces oeuvres de se déplacer, comme d’elles-mêmes, dans l’espace. (ABADIE, 2009, p. 13).⁶

⁵ “Filme deveria tentar *sugerir* o giro vertiginoso e o estampado êxtase da dança com a ajuda de práticas peculiares, que é a ilusão obtida pela frequente *alternância de cena* e a eloquente ampliação de *grandes close-ups*” (Grifo da citação é de autoria de GUIDO).

⁶ “Esses *móviles*, muitas vezes animados por simples manivelas ou pequenos motores elétricos, e logo depois pelas simples leis da gravidade de os deslocamentos do ar, é de fazerem esquecer o gênio mecânico e as ciências físicas, os quais permitem a essas obras de se deslocarem no espaço”.



Ao trazer esta década efervescente, a década de 1920, como a representante das vanguardas artísticas, vê-se que até os artistas plásticos estavam encantados com o surgimento do movimento na obra artística, assim como Léger, Hans Hatcher, entre outros. A dança já havia “se emprestado” para os experimentos cinematográficos e, curiosamente, uma nova proposta de escultura foi arriscada pelo artista Alexander Calder (1898-1976).

Diferentemente das esculturas banhadas de mármore, as quais simbolizavam o peso de sua magnitude e de sua conseqüente resistência, Calder foi o primeiro a explorar o movimento em suas esculturas. Ao utilizar o metal, o aço, o ferro como matéria-prima, ele esculpiu seus famosos móveis, trazendo formas abstratas movidas pelo vento. Brigitte Léal, curador da exposição de Calder no Centro Cultural Georges Pompidou, em Paris, descreve as obras de Calder como “l’idée d’une sculpture comparable à un dessin, un geste dans l’espace” (GOLDBERG, 2009, p. 7).⁷

A inserção do movimento na escultura provocou uma nova apropriação do espaço pela própria obra. Ao atribuir a capacidade de deslocar, de girar ou de permanecer suspenso como um pêndulo, a obra passou a integrar uma relação com o espaço que ela não tinha antes. É uma nova organização perceptiva que se cria, estabelece-se outra relação com o espectador, gerando “relações” de compreensão do objeto com o espaço.

Conjugando a escultura, também chamada de anti-escultura proposta por Calder, aos dias de hoje, temos como exemplo artistas que deram continuidade à invenção dele, projetando uma instalação coreográfica de esculturas e de móveis, transformados pelo olhar de cada artista, que foram organizadas estrategicamente diante de projetores que exibiam suas sombras na parede. As esculturas tornaram-se imagem em movimento através da projeção de suas sombras. Tal recurso e efeito atingido com a obra transformam-na totalmente, tornando-a outra. A capacidade de possibilitar novos territórios, delimitando novos espaços em função de novos prismas estabelecidos, é um espaço que opera novas poéticas à obra.

O artista Christian Boltanski retrata bem esta questão na obra *Les Ombres* (1984). Sua instalação fica no centro de uma sala, ocupando um espaço desenhado por um círculo. Suspensos por um fio estão alguns bonecos, como os móveis, roupas, um esqueleto,

⁷ “a ideia de uma escultura comparável a um desenho, um gesto no espaço”.



uma máscara, enfim, objetos tratados pelo artista como memórias. Ao redor e também em forma de círculo, encontram-se os projetores que lançam suas luzes numa direção centrípeta. Nas paredes da sala, as sombras dos objetos móveis, agitados por um ventilador, são vistas em movimento, circulando pelo espaço e desfilando ao redor do espectador.

O que era escultura, móvel ou qualquer outra denominação, ao ser observado como sombra na parede adquire outra dimensão. Em alguns momentos, dependendo da posição das luzes, as sombras ficam opacas, frágeis, mas ao retomarem novas posições, ficam mais visíveis. Este jogo adquirido pela intensidade da luz desperta o imaginário do espectador que aprecia a passagem das imagens, a sensação da partida de alguma delas, mas o movimento logo o retorna a uma posição que promete o vigor da imagem.

Os objetos dançam e as imagens circulam ao redor também provocando a articulação do olhar. A ocupação dos novos espaços para cada figura propõe novos olhares, assim como o deslocamento do espectador pelo espaço o faz integrar-se à obra, dialogar com a imagem, criando uma situação espacial diferenciada.

O artista Calder se insere no contexto desse artigo como um articulador de objetos que são instigados pelo movimento criando a sensação de telas móveis, as quais ocupam as paredes, e novos panoramas dançantes que se deslocam pelo espaço.

Maya Deren: a dança no cinema / O cinema na dança

Além de realizadora e teórica cinematográfica, Maya Deren (1917-1961) também era bailarina, coreógrafa, fotógrafa, entre outros. Assim sendo, dentro da sua produção cinematográfica, percebe-se que, em suas últimas obras, a dança adquire mais presença, tornando-se mais evidente a expressividade corporal em seus trabalhos, de tal maneira que, atualmente, Deren pode ser mencionada como a primeira artista a tatear, de forma mais intencional e assumida, a dança na imagem em movimento (Desconsiderando o Musical, que pressupõe de forma explícita a presença da dança).

Suscitando as obras de Deren como uma abertura à possibilidade de se pensar um corpo em cena na imagem, evoluindo para um recorte de conjugação deste corpo com a expressão da dança e com sua construção na imagem, identifica-se que elas lançaram



luz, abrindo caminho ao que se produz atualmente, e como suas apropriações corporais no cinema foram, aos poucos, assumindo a expressão da dança.

De modo semelhante à maioria dos filmes experimentais, os filmes desta artista não contêm diálogos, deixando ao espectador apenas as referências imagéticas provenientes tanto da expressão corporal das personagens em cena quanto do espaço sugerido na tela. Assim, a ausência de pistas verbais fortalece o deslocamento do olhar para apreciar a cena via linguagem corporal.

No seu primeiro filme, *Meshes of the Afternoon* (1943), percebe-se toda construção corporal, das ações, sobre gestualidades simples e, em sua maioria, focada em determinadas partes do corpo, como as caminhadas ou corridas, enfatizando os pés, ou cenas que privilegiam as mãos para alcançar algum objeto, a faca, a chave ou a flor, os quais se tornam símbolos para a construção de uma possível narrativa, fazendo a conexão entre as imagens reais e as imagens que são sonhos ou projeções de pensamento.

Seu corpo habita o espaço, tornando-se ele mesmo o sujeito que se apropria dos símbolos da cena; contudo, a incorporação da câmera subjetiva, em alguns momentos, facilita com que tais objetos se tornem instrumentos de elo e integração das próprias ações corporais.

A partir de técnicas cinematográficas, como o recorte de cenas e o *raccord*, desdobram-se e multiplicam-se cenas da personagem como se fossem várias pessoas, no entanto em tempos diferentes. Trata-se aí da mistura de seu corpo que sonha e seu corpo que representa o sonho. Esta situação de encaixe de duas situações distintas, uma dentro da outra, assemelha-se à estrutura do filme *La jetée* (1962) do cineasta Chris Marker: “se mettre dans le futur pour parler du présent comme d’un passé” (DUBOIS, 2006, p.19).⁸ Neste caso, Deren inverte o teorema de Marker e coloca-se no passado para encontrar o futuro, coabitando-os no momento presente.

Deren faz o encadeamento destes tempos de forma magistral, fazendo-os habitar no mesmo espaço, utilizando-se da memória que se acumula. Da mesma forma Chris Marker também assinala a importância da memória: “Instrument de distanciation subjective, la mémoire est cela-même qui métamorphose le réel en image” (DUBOIS,

⁸ “coloca-se no futuro para falar do presente como se fosse o passado”.



2006, p. 14).⁹

É fortalecido um ciclo temporal vicioso que confunde o espectador, desorientando a narrativa, propondo uma sequência inter-relacional, que depende fortemente da sequência anterior para o entendimento da sequência seguinte. É um encaixe de cena muito minucioso, que pode passar despercebido e não compreendido, se o espectador não estiver atento. Os eventos são simples, mas vão adquirindo complexidade no decorrer da trama.

Quando a artista, cineasta e bailarina Maya Deren realizou o filme *Meshes of the Afternoon* não se imaginava que se abria um terreno sólido não só para o cinema experimental, como também um cinema de corpo e uma nova forma de se criar e apreciar a dança. Em seus filmes *At Land* (1944) e *Study in Choreography for Camera* (1945), Deren, de fato, acenou em via dupla: ao público da dança, perturbando a tradicional forma de construir a cena ditada pelas perspectivas espaciais e temporais do espetáculo ao vivo em palco italiano; e ao público do cinema, desconstruindo a linearidade das narrativas clássicas e propondo o corpo, seu gestual e sua dança, como a entidade que produz o discurso ou a experiência sensível que envolve o espectador.

A experiência da câmera diante dos experimentos desta coreógrafa e cineasta proporcionou a possibilidade de se inventarem novas colagens espaciais, temporais e, sobretudo, as composições relacionadas ao corpo, sejam elas contínuas ou descontínuas, reais ou impossíveis, conciliando situações tanto de provocação ao espectador em relação ao tempo, no domínio cinematográfico, quanto de desestabilização, no domínio da dança, no que se refere ao seu espaço comum, reinventando interferências e transformações em sua gênese.

Deren definitivamente abriu pistas para a fecunda relação entre cinema e dança. Com a utilização dos dispositivos cinematográficos, a artista “antecipou a exploração de um cinema de dimensões sensoriais que ainda fala a novas gerações, antenadas com um cinema contemporâneo” (VIEIRA, 2012, p. 23). Desse modo, Deren ainda é referência nos experimentos artísticos atuais, pois desde sempre tateou e mesclou as linguagens da performance, da dança, do cinema e da fotografia, sendo hoje revisitada e suas ideias transformadas.

9 “Instrumento de distância subjetiva, a memória é ela mesma que metamorfoseia o real em imagem”.



Glauber Rocha: novas proposições ao corpo

Na obra *Pátio* (1959), Glauber Rocha (1939-1981) iniciava sua trajetória sublinhando nela o caráter experimental. Evidencia-se uma forte presença da natureza, do tratamento do espaço e dos enquadramentos. Rocha “cria” estados pela montagem e pela alternância entre os *closes*. É no experimento, na fragmentação que ocorre a mediação do imaginário deste autor.

A encenação é composta por uma plataforma externa, de frente ao mar, cujo chão de xadrez simboliza um jogo entre o casal que o ocupa. As linhas e traços que formam o desenho do chão contrapõem-se com as cenas da natureza ao fundo, revelando o contraste presente neste jogo: a liberdade, retratada pelo mar, e a prisão, retratada pelo desenho do chão em que pisam e o ocupam.

O casal, como foco deste experimento, preenche a cena com alguns poucos movimentos e sem a utilização da voz. Tais movimentos revelam o deslocamento difícil, a união impossível de corpos e alguns fragmentos de mãos e metade do rosto, configurando uma estética gestual que pode ser apreciada como dança.

No *Pátio*, os corpos são representados pelas ações de um casal. Nesse caso, estes corpos não desenham virtuosismos no espaço, apenas mostram a banalidade de um cotidiano ou o abismo existente entre um casal.

Os excessivos cortes reconstróem uma nova tônica, um novo dinamismo para a cena, uma desordem da disposição natural, permitindo aflorar os conflitos. Esse conflito também não se evidencia por uma briga explicitamente corporal, pelo contrário, é o silêncio entre ambos e a movimentação pequena, às vezes arrastada, que sugere esse entendimento de desentendimento, até mesmo de tédio.

O corpo do casal, bem como seus movimentos, são veículos que insinuam esses conflitos, os quais transmitem uma condição de algo intolerável, ou algo que deveria incomodar o espectador, justamente por não almejar transcendências deste estado “morno”. Contrapondo a este possível desalinho, as imagens do mar e das bananeiras vêm exhibir o durável, o permanente, confrontando-se com os estados flutuantes do ser humano.



A música, demarcada em alguns momentos, é introduzida para dar força às ações das personagens e é dominada pelos atabaques e pelos cantos africanos. Embora esse ritmo não seja acompanhado pelas performances corporais, ele vem representar muito mais do que uma composição integrada e afinada com a movimentação do casal, ele vem tornar notável algo latente que está presente nas personagens, mas seus corpos reagem contrariamente, quase que como resistência. “O contraste violento entre os segmentos filmicos de silêncio e os de saturação sonora expressa muito bem a rejeição do cineasta pela chamada ‘música de fundo’, o gosto pelas rupturas e pela presença musical como comentário explícito” (XAVIER, 2001, p. 128).

A exacerbada fragmentação do corpo rumo às mãos, que por vezes tentam se alcançar; ao rosto, que denunciam um olhar apático, e aos pés, que ao andar provocam deslocamento e atitude por parte dos protagonistas, estruturam a suposta narrativa do filme evidenciando o corpo como fundamental para o diálogo com o público.

Neste sentido, o cineasta se apropriou da linguagem corporal, do gesto que contempla a ideia do pré-movimento, que são organizações que antecipam uma qualidade de gesto antes de realizá-lo, conforme as reflexões de Godard (2008) acerca do gesto. O autor explica, ainda, que o pré-movimento compõe as dimensões afetivas e projetivas e ressalta: “Aí que reside a expressividade do gesto humano, expressividade que a máquina não possui” (GODARD, 2008, p. 237)¹⁰. Instaure-se, então, a diferença entre movimento e gestual, a qual se concentra na ideia da expressividade, distinguindo, portanto, as imagens em movimento das imagens em expressão.

O cineasta explorou bastante essa ideia da expressividade contida no pré-movimento e a construção coreográfica destes corpos se dá pela relação do pré-movimento com a ostensiva montagem que recusa simetrias e ordena deslocamentos de câmera, altura desta e cortes que, aliados aos movimentos corporais, muitas vezes caracterizados pelo pré-movimento discutido por Godard (2008), são composições e criações que consagram este vídeo com fortes traços da presença da relação entre cinema e dança, pois os corpos, por si só, são os protagonistas da cena, gesticulando suas intenções, promovendo um encontro fértil em experimentações e novas proposições estéticas.

10 “C’est là que reside l’expressivité du geste humain, dont est démunie la machine”.



Percebe-se, assim, que o experimentalismo de Rocha, sob a ótica do corpo, transborda os contornos de sua própria arte, com seus “contrastes, desequilíbrios e excessos de toda ordem” (XAVIER, 2001, p. 129). É sob esta linha de criação que podemos afirmar que Glauber Rocha chocou-se com os experimentos da dança no cinema, através do gestual que provoca não necessariamente a dança do senso comum, mas a dança que contém a intenção do movimento, a qual reside, de forma implícita, na expressividade.

Pina Bausch: espaços públicos performatizando o cinema e dança

Diante da trajetória de artistas da dança que foram ousando novas formatos em audiovisual, em suas criações, destacam-se as obras em filme de Pina Bausch (1940-2009), bailarina e coreógrafa alemã que construiu uma trajetória e um legado brilhantes, tendo como eixo da sua pesquisa a dança-teatro. Teve seu trabalho reconhecido mundialmente com suas obras que praticamente importavam cenários para o palco, cenários, muitas vezes, de ambiente externo, ligado à natureza. Diante de suas obras, percebe-se que Bausch gera espaços e cria situações para seus bailarinos identificarem-se nesses espaços. Nesta linha, a coreógrafa ousa realizar um trabalho no cinema, como diretora, o filme *O Lamento da Imperatriz* (1988), no qual se expõe a cidade de Wuppertal como a personagem principal desta obra, retratando-a em suas quatro estações, fazendo seus bailarinos imergirem no espaço urbano compondo situações coreográficas inusitadas.

A relação cinema-dança é misturada, completam-se e não buscam hierarquias. É a força do corpo em cena apropriando os espaços. “Deveríamos considerar o filme não como um material de dança ou o suporte de um tema de dança, mas como o traço de um gesto em que ressoaria, ainda, no vazio, a presença do corpo” (GRAPPIN-SCHMITT, 2012, p. 48).¹¹

As cenas expostas, assim, tão docilmente no centro da cidade, em meio ao ruído barulhento da dinâmica natural de uma cidade, exercem uma função dúbia: ao mesmo tempo em que sugere o absurdo, é naturalizada diante da suavidade e simplicidade que as cenas são tratadas, quase que avessas a tudo que se constitui ao redor, autistas a elas

11 “Il nous foudrait envisager le film non plus comme un matériau dansant, ou le support d’un motif de danse, mais comme la trace où résonnerait encore, en creux, la présence du corps.”



mesmas, indiferentes às perturbações externas e sutilmente dedicadas ao ato mais banal e cotidiano para um homem.

O suposto teatro inserido nesta dança, ou a dança inserida neste teatro, se é que se pode assim chamar a dança-teatro de Pina Bausch, não se discerne assim facilmente, pois o seu trabalho insiste em confundir-se à realidade, em fazer desta situação real a própria cena. A escolha espacial integra-se perfeitamente ao corpo, tornando ainda mais verdadeiro o que supõe o imaginário. A possibilidade de se fazer existir uma situação inexistente transporta o espectador, por vezes, ao espaço do impossível, mas ao mesmo tempo um espaço real, vivo, que inclusive pode ser tocado.

É um espetáculo da memória que se presencia no espaço físico real e, é por intermédio dele também, que o teatro se concretiza em dança e a dança se faz teatro, através da imagem, no cinema. Esta indiscernibilidade também provoca e desperta novas condições corporais para a dança, impondo e propondo um corpo que exige muito mais do natural do que do representativo. Ela insere ao mundo real a realidade da vida como ela é, ausente de “purpurina” e “maquiagem”, acrescentando inclusive a tônica da ironia, que justamente atinge o espectador pela crueza azeda que choca, desloca a percepção comum. A sensação é de que tudo é retirado do seu lugar para posteriormente ser transformado ao habitar um novo espaço. Um novo sentido é adotado e as inversões propõem novas apreciações da cena. Graças à imagem, o espaço da cidade é transformado a todo tempo pela dança, pela incorporação do local, pela passagem, pela permanência.

A dança para a câmera recupera o corpo morto, em alguns casos até o reinventa e o ressubstancializa, objetivando-o ou materializando-o no processo. A documentação da dança, que registra a coreografia da forma como é realizada numa apresentação ao vivo, está sujeita às variações da performance. A que fica registrada raramente é aquela que o coreógrafo sente ser a definitiva. Contudo, a dança criada especificamente para a câmera nunca é de fato fixada como apresentação ao vivo; está sempre no processo de tornar-se (ROSENBERG, 2012, p. 318).

As intervenções realizadas pelos bailarinos em diversos pontos da cidade contemplam a ideia da performance durante seu ato de realização, de gravação. No entanto, a intervenção da câmera e de seus posicionamentos justapostos à produção final, vinculada necessariamente à imagem, produz novas intervenções que podem transformar completamente a obra de seu formato inicial, convidando os espectadores a



se deslocarem através da imagem e compondo novas intercessões entre a imagem, o corpo e o movimento.

Paul Cézanne: a intertextualidade entre cinema e pintura através do gestual corporal

Na obra de Godard, cinema e pintura travam uma relação de mão dupla, que se desenha com relativa clareza no percurso de seus filmes. Podemos dizer que, nos filmes dos anos 60, é a pintura que se mostra no cinema, ao passo que, nos dos anos 80, é o cinema que brinca de pintura. Entre os dois, no período “político” e no período “vídeo”, um duplo movimento de passagem de imagens estabelece a articulação: de um lado, a pintura rumo à colagem; de outro, o vídeo rumo ao cinema. Colagem e vídeo são assim os instrumentos da inflexão da relação entre cinema e pintura (DUBOIS, 2004, p. 251).

A relação que se pretende evidenciar, a seguir, entre pintura e cinema, fica difícil de discernir entre a pintura que se mostra no cinema ou o cinema que brinca de pintura, conforme explica Dubois (2004). Na verdade, trata-se dos dois casos juntos e misturados. É o cinema dando mobilidade à pintura e criando novas situações e a pintura inspirando o cinema.

A obra de Paul Cézanne *La femme à la Cafetière*, realizada entre 1890 e 1895, foi metamorfoseada e reproduzida pelo dramaturgo Robert Wilson (1941), transformando a pintura, imagem fixa, em curta-metragem, imagem em movimento, a partir do gestual da personagem central em evidência. Cézanne pincelou uma mulher sentada, vestida de azul, tendo ao seu lado uma mesa com xícara e garrafa. Wilson, ao reproduzir esse quadro criando uma perspectiva temporal, de duração, de imagem em movimento, se ocupa com os gestuais da mulher em relação às interferências externas que são provocadas por esta nova abordagem. Assim, diante de tantas outras formas do cinema se apresentar, neste caso ele se apropria da pintura e cria um gestual, o movimento do corpo, motivando uma nova situação para a pintura original.

Wilson propõe um intertexto da obra original agregando novas relações à pintura, criando outro texto, outra leitura.

A cena se desdobra com a mulher, protagonizada pela bailarina e coreógrafa Suzushi Hanayagi, que reproduz a mulher sentada de azul. Uma mão entra em cena e coloca uma colher na xícara e seu olhar acompanha essa ação, com tom de estranhamento. Seus olhos se regalam quando a colher começa a se mexer sozinha, simulando mexer o



líquido interno. Uma sombra passa por ela, ela a acompanha. Em seguida, sua cabeça começa a se mover, como se fosse a própria colher, seguindo um ritmo e uma trajetória circular. São ações absolutamente não convencionais. Tratam-se de intervenções que esquivam de atitudes esperadas. Cria-se um quadro/cena surreal.

Da porta ao fundo, sai uma enorme cabeça de rato que acompanha, através do olhar, a colher que se desloca sozinha do copo e apoia-se suavemente sobre a mesa. Entre esses eventos que adentram a cena, a mulher come um biscoito verde que é acompanhado de um ruído, de forma exagerada, mas que acentua a ação. Em outro momento outra mulher, mais nova e sedutora, abre a porta e se expõe diante da câmera. Ao fim, esta mesma mulher ocupa o lugar da personagem principal e termina mastigando o mesmo biscoito.

Este curta-metragem retoma, de forma lúdica, a aproximação entre a pintura e o cinema. Ao provocar o movimento na personagem principal, associa-se à dança pela influência gestual, mas os domínios artísticos se atravessam de tal forma que todas essas expressões se religam, conectam-se e, arbitrariamente, convivem num mesmo espaço. Cria-se outra realidade, uma ampliação do quadro de Cézanne. Um exercício do desdobramento, da performatividade dos objetos que suscitam outros olhares à *La femme à la Cafetière*.

Marcel Dinahet: superfícies do espaço se tornando telas e compartilhando o espaço da dança

Marcel Dinahet (1943), escultor e videasta, faz uma investigação extremamente pertinente no que se diz respeito à mediação do movimento provocado na cena, através da utilização de imagens projetadas em diversos telões espalhados pela sala e provocados pelos bailarinos em cena. *Les danseurs immobiles* (2006) é esta obra que provoca uma experiência da paisagem, da observação atenciosa e da conexão dos detalhes discretos, que se revelam pouco a pouco aos olhos do espectador.

É uma performance/instalação que instiga o embaralhamento do espectador diante de bailarinos que permanecem imóveis pelo espaço de uma sala, posicionados estrategicamente diante das projeções de corpos imersos numa piscina, com apenas a metade do rosto para fora.



O corpo da projeção/imagem permanece imóvel, observando atentamente o espectador à frente produzindo um equilíbrio instável, e o balançar das águas sobre o rosto provoca a sensação de movimento. Quem se move são as águas. De forma provocativa, o artista ainda coloca bailarinos ao vivo diante dessas imagens, também em repouso. Esses bailarinos vão, aos poucos, estabelecendo uma relação com a imagem, colocando-se cada um diante de uma delas e inicia-se o incômodo.

Dinahet, ao colocar esses corpos dançantes na cena, quase na ausência de movimento, simulando apenas o deslocamento ou troca de posições, transfere a sensação do movimento e da dança para o movimento provocado pelas águas, projetado na imagem. Os espectadores são convidados a passear pelo espaço, entre os bailarinos e as projeções, as quais, por vezes, condensam e refletem no próprio corpo do público. “Isso significa a palavra emancipação: o embaralhamento da fronteira entre os corpos que agem e os que olham, entre indivíduos e membros de um coletivo” (RANCIÈRE, 2012, p. 23).

Este trabalho confere uma experiência sensível sobre novas formas de dançar, a partir da imagem, ou melhor, de provocar a dança no imaginário do espectador, criando uma experiência que modifica o espectador. É possível identificar pessoas que se encostam na imagem, tocam-na, e esta se desloca, move-se sem um eixo fixo. A inserção tecnológica nesta obra evoca novas percepções.

Se a Cultura Digital trouxe outros pressupostos, então a forma como sentimos e aprendemos nosso ambiente é por ela influenciada. A percepção é o acesso natural para o que nos circunda e, necessariamente, faz parte da compreensão e definição do que chamamos “realidade”. As emergências promovidas pela mediação tecnológica da dança possibilitaram uma redescoberta da percepção, e isso alterou todo o sistema: a nós e ao ambiente (SANTANA, 2006, p. 33).

A obra *Les danseurs immobiles* acessa fortemente a relação entre o corpo na imagem, o corpo dos bailarinos na cena e a presença do espectador que interage com este ambiente, suscitando outras dimensões da percepção do movimento e como este sugere a dança. Além disso, aproxima o público convidando-o a aproximar-se dessas imagens e, possivelmente, sentir a sensação da dança.

Não se sabe quem é espectador e quem é bailarino. As fronteiras entre esses dois espaços foram sutilmente transformadas e ampliadas pela própria performance,



concepção espacial e a tecnologia, estendendo a experiência estética e sinestésica. É um espaço flutuante que flagra a diversidade de possibilidades interativas.

Por fim, diante deste panorama diverso de possibilidades de se pesquisar as interações da arte midiática, vê-se uma plataforma de territórios interligados que proporcionam e inauguram experimentações, deslocando o espectador para novas associações, e modificando a relação da percepção audiovisual e da dança.

Percebe-se que tanto os cineastas citados neste artigo, como os artistas plásticos e coreógrafos da dança, compuseram de formas híbridas e diversas a congruência entre a relação do corpo, para com a imagem e com a dança, configurando novos apontamentos, os quais modificam os limites de cada fazer artístico, restando uma linha muito tênue que os separam e os diferenciam. O que essas reflexões sugerem não é mais o exercício de definir ou reconhecer a obra como determinada linguagem, mas compreender como se dão as relações entre elas e como o cinema pode ser lido através da dança e vice-versa, implicando, portanto, em novos modos de processo de criação que determinam percepções múltiplas, imbricadas e ampliadas. Aliás, não só na criação, mas também na postura da recepção do espectador.



Referências Bibliográficas

ABADIE, D. L'art de ne pas faire de l'art. In: *Calder, les années parisiennes, 1926-1933*. Éditions du Centre Pompidou: Paris, 2009.

ALONSO, R. Videoarte e videodança em uma (in)certa América Latina. In: BRUM, L.; CALDAS, P. (org). *Dança em Foco*. v.2: Videodança. Rio de Janeiro: Oi Futuro, 2007.

CALDAS, P. Poéticas do movimento: interfaces. In: BONITO, E.; CALDAS P.; LEVY R.(Orgs). *A dança na tela*. Dança em Foco. v. 4. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria /Oi Futuro, 2009.

DE MICHELI, M. *As vanguardas artísticas*. Tradução Pier Luigi Cabra. 3. ed. – São Paulo: Martins Fontes, 2004.

DUBOIS, P. *Cinema, vídeo, Godard*. Tradução Mateus Araújo Silva. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

DUBOIS, P. *Recherches sur Chris Marker*. Sous la direction de Philippe Dubois. Théorème 6. Revue de l'Institut de Recherche sur le Cinéma et l'Audiovisuel IRCAV, Université Paris 3: Presses Sorbonne Nouvelle, 2006.

GRAPPIN-SCHMITT, S. Nos Archives Physiologiques. In: BOUQUET, S. *Danse/Cinéma*. Paris: Capricci e Centre National de la Danse (CND), 2012.

GODARD, H. Le geste et sa perception. In: GINOT, I; MICHEL, M. *La danse au XXe siècle*: Larousse, 2008.

GOLDBERG, I. La sculpture en mouvement. Entretien avec Brigitte Léal, commissaire de l'exposition. In: *Calder, les années parisiennes, 1926-1933*. Éditions du Centre Pompidou: Paris, 2009.

GUIDO, L. Rhythmic Bodies/Movies: Dance as Attraction in Early Film Culture. In: STRAUVEN, W. *The cinema of attractions reloaded*. Amsterdam University Press: Amsterdam, 2006.

LÉGER, F. *Fonctions de la peinture*. Paris: Éditions Gallimard, 2004.

MELLO, C. *Extremidades do vídeo*. São Paulo: Senac São Paulo, 2008.

RANCIÈRE, J. *O espectador emancipado*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2012.

ROSENBERG, D. Observações sobre dança para a câmera e um manifesto. In:



BONITO, E.; BRUM, L.; CALDAS, C.; LEVY, R. (Orgs). *Ensaaios Contemporâneos de Videodança*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora e Consultoria Ltda, 2012.

SANTANA, I. Esqueçam as fronteiras! Videodança: ponto de convergência da dança na cultura digital. In: BRUM, L.; CALDAS, P. (Orgs). *Dança e Tecnologia*. Dança em Foco. Volume 1. Rio de Janeiro: Oi Futuro, 2006.

VIEIRA, J. L. O visionário cinema de fluxo de Maya Deren. In: BONITO, E.; BRUM, L.; CALDAS, P.; LEVY, R. (Orgs). *Ensaaios Contemporâneos de Videodança*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora e Consultoria Ltda, 2012.

XAVIER, I. *Cinema Brasileiro Moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

submetido em: 16 jun. 2014 | aprovado em: 20 out. 2014



IMPLOÇÃO MIDIÁTICA: corporalidades nas configurações de sentidos da linguagem

*Implosion media: corporalities
settings of meanings of
language*



Nísia Martins do Rosário¹

Lisiane M. Aguiar²

1 Professora e pesquisadora do PPG em Comunicação e Informação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, doutora em Comunicação Social (PUC/RS). E-mail: nisia@corporalidades.com.br. www.corporalidades.com.br.

2 Doutoranda do PPG em Comunicação e Informação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, mestre em Ciência da Comunicação (UNISINOS). E-mail: lisiaguiar@gmail.com.



Resumo: Na instância desse artigo, parte-se do pressuposto de que os corpos são essencialmente geradores de sentidos e têm intenso potencial para produzir semioses ilimitadas, tanto mantendo o que está estabelecido como norma – as regularidades –, quanto promovendo cisões e rearticulação de significados – as imprevisibilidades. Entendemos que as corporalidades assumem dinamicidade e complexidade à medida que o corpo utiliza a linguagem para se comunicar, afetar e ser afetado. Contudo, os textos corporais construídos na dimensão midiática assumem características específicas com relação à dinamicidade e à complexidade das linguagens e dos sistemas culturais. Logo, as corporalidades midiáticas são problematizadas pela perspectiva da semiótica da cultura e, especialmente pelo conceito de explosão de Yuri Lotman a fim de averiguar suas especificidades de funcionamento. Em vista disso, debate-se a existência de um processo de implosão no âmbito televisivo.

Palavras-Chave: corporalidades; linguagens; semiótica da cultura.

Abstract: In the instance of this article starts from the assumption that bodies are essentially generators senses and have strong potential to produce unlimited semiosis, so keeping what is established as standard – the regularities – as promoting divisions and re-articulation of meaning – the unpredictability. We understand that corporalities assume dynamics and complexity as the body uses language to communicate, affecting and being affected. However, the built in media texts bodily dimension assume specific characteristics regarding the dynamics and complexity of languages and cultural systems. Soon, the media corporalities are problematized by the perspective of semiotics of culture and especially the concept of explosion of Yuri



Lotman to ascertain their specific work. In view of this, debate the existence of a process of implosion in the television context.

Keywords: corporeality; languages; semiotics of culture.

Uma perspectiva para as corporalidades

De forma direta e simplificada, assumimos o entendimento de que corporalidades referem-se à perspectiva teórica que estuda os elementos comunicacionais da ordem do corpo. De maneira mais ampla, entender o conceito de corporalidades requer alguns posicionamentos sobre a noção de corpo. À primeira vista, tal conceito pode apresentar uma série de limitações pelo fato de se considerar apenas a materialidade física e até mesmo aparente. Assim, o corpo seria entendido apenas como objeto mediador. Por esse ponto de vista, que também é o da articulação dual, o corpo operaria apenas como um mediador da mente ou da alma para com o mundo; já pela perspectiva da superação das polaridades (BYSTRINA, 1995), os polos mente/corpo, alma/físico entram em inter-relação, ou se constituem em pluriarticulações. Isso significa dizer que a comunicação corporal ocorre na correlação de físico, mente, psique, alma, ou seja, em pluriarticulações de elementos. Separar corpo e sujeito, segundo Hillis (2004) equivale a separar desejo e significado.

Essa percepção mais abrangente acerca do corpo permite conceber as corporalidades como engendradoras de uma dimensão complexa, que alimenta e é alimentada por outras dimensões, constituindo inter-relações constantes de tensão e distensão. Pela perspectiva de Hillis, podemos entender que, do ponto de vista da comunicação, as corporalidades se realizam na dimensão das linguagens, uma vez que elas são capazes de afetar e ser afetadas pelo “corpo-sujeito”, sendo este um modo de tornar a existência um patamar diferenciado e alcançar a humanidade relacional.

Corporalidades, a princípio, configuram um domínio teórico-metodológico que permite fazer avançar as reflexões acerca das virtualidades e das atualizações (BERGSON, 2006) dos corpos; constituem-se numa dimensão em que se pode desenvolver



abordagens teóricas sobre o corpo e propor estudos empíricos sobre ele. Constitui-se num ambiente propício ao alargamento das problematizações e das perspectivas investigativas que dizem respeito ao corpo na comunicação, encontrando respaldo para estabelecer seus princípios e incrementar suas aplicações, entender seu funcionamento. Contudo, entende-se que o domínio das corporalidades precisa ainda ser organizado e construído com vistas ao desenvolvimento das bases de sustentação e da avaliação dos possíveis cruzamentos teóricos, metodológicos e experimentais que nele poderão se instituir.

A partir dessas considerações, entendemos que seria importante buscarmos uma abordagem mais específica acerca dos aspectos das corporalidades que permitem delinear as perspectivas assumidas pelas linguagens, códigos e outros sistemas que as constituem comunicacionalmente. Nessa via, temos a proposta de refletir acerca das configurações assumidas pelas corporalidades nas complexas correlações que se estabelecem entre as semioses e os âmbitos culturais, sobretudo na mídia.

De antemão, é preciso reconhecer que as corporalidades podem ser estudadas a partir de diversos vieses teóricos, entretanto quando o objetivo é problematizá-las na sua conexão com a cultura e com a comunicação, a via da Semiótica da Cultura (SC) parece ser bastante adequada. Esse entendimento se dá em função das especificidades encontradas nessa proposta científica, que dão respaldo às abordagens objetivadas, bem como trazem considerável abrangência conceitual, sem se fechar em si mesmas.

Muito claramente, a SC não se limita aos estudos das corporalidades, sua proposta é bem mais abrangente, voltada aos textos que se configuram a partir dos sistemas secundários, aqueles voltados à cultura. Mas estudar as corporalidades por essa perspectiva traz a possibilidade de entender os tensionamentos e as dinâmicas dos sistemas que dizem respeito ao corpo, e ainda as coloca num âmbito comunicacional-cultural.

Entendemos que no domínio das corporalidades³ manifestam-se sistemas semióticos³ diversos que se organizam de acordo com os contextos culturais em que estão inseridos. As manifestações, expressões e comunicação desenvolvida estão, portanto, em

3 Podemos chamar esses sistemas semióticos de linguagens.



correlação direta com o funcionamento desses sistemas, suas dinâmicas e sua complexidade. Para estudar as semioses geradas nessa dimensão é preciso atentar, por um lado, para as multiplicidades de composições expressivas que estão em potência e, ao mesmo tempo, em processo de transformação. Por outro lado, é preciso ter cuidado com as especificidades, normas e regularidades das linguagens, uma vez que são elas que garantem a comunicação.

Na investigação sobre as corporalidades, buscamos marcas (balizas) distintivas que, ao se articularem, operam como indicadores de sentidos das corporalidades auxiliando a entender o processo de engendramento da linguagem na correlação com outras marcas e que conformam as materialidades observáveis, os textos. Elas se organizam em agrupamentos sígnicos capazes de constituir o que chamaremos aqui de subdomínios das corporalidades: traços étnicos, traços físicos, gestos; posturas; expressões faciais; uso do espaço; vestimenta; adereços, objetos e maquiagem; expressão verbal. Esses subdomínios vão encontrar seus pontos de decodificação nas gramáticas culturais estabelecidas e seus pontos de recodificação na dinamicidade dessa mesma cultura.

Buscando na Semiótica da Cultura potencialidades para o estudo das corporalidades, o artigo se divide em quatro partes, além dessa. Primeiramente abordamos a cultura, na sua relação com a comunicação e a linguagem, trazendo à tona a importância da memória e da criação associadas aos eixos diacrônico e sincrônico na constituição de textos de corporeidades. O tópico seguinte trata do papel da dinamicidade na cultura e nas linguagens, bem como dos tensionamentos trazidos pela perspectiva SC, os quais auxiliam a entender o processo que leva à explosão (Lotman). A terceira parte trata das corporalidades midiáticas defendendo a perspectiva de que os sistemas midiáticos são provocadores de implosões nos processos criativos e explosivos dos textos corporais. Por fim, tecemos algumas considerações sobre o que foi desenvolvido no artigo.

Tramas entre a memória e a criação: para além da corporeidade

A cultura é compreendida por Lotman (1999, 2000a) como memória coletiva e mecanismo pensante na sua dinamicidade e na sua complexidade, envolvendo os eixos principais de seus estudos: semiosfera, sistemas, linguagens, códigos, codificação,



memória, fronteiras, tradução. Nessa via, abriga a combinação de vários sistemas de signos com codificações próprias, o que permite entender que a signicidade se constitui em um dos seus fundamentos. Tais sistemas de signos encontram diversos níveis de organização e necessitam de regras e normas para seu funcionamento, mas é na relação entre eles que a cultura se estabelece – e nesse sentido a cultura representa um mecanismo poliglota, afirma Lotman (2000b).

Pode-se perceber facilmente que os elementos que configuram os eixos para a reflexão da cultura são igualmente funcionais para a reflexão sobre a comunicação – de uma perspectiva semiótica. Para Lotman (1999, 2000a, 2000b), o ato comunicacional é mais amplo do que a transmissão de mensagem de um ponto a outro, mas é uma tradução de linguagem, condicionada pelo fato de que os códigos dos participantes da comunicação formam conjuntos que se interseccionam. Assim, a condição de fato da comunicação é a da imprevisibilidade e das transformações complexas⁴. O modelo mais adequado para representar a comunicação, segundo ele, é o da intersecção e que, portanto, está em relação mais direta com a função criativa do texto. “O desenvolvimento atual da teoria da comunicação mostra [...] que a inter-relação é o contrário do nivelamento” (LOTMAN apud LOTMAN; USPENSKII; IVANOV, 1981, p. 28). Na mesma página, o autor continua: “a especialização das diversas esferas da cultura, fazendo da comunicação um problema semiótico complexo, determina simultaneamente a sua necessidade recíproca”. Como consequência da posição adotada inicialmente pela SC, é importante considerar o conceito de tensão inserido por Lotman (1999), o qual faz avançar o entendimento do processo comunicativo e aponta caminhos para a abordagem dos processos de construção de semioses.

A função de memória se relaciona à diacronia, à continuidade, se realiza pela presença de textos constantes, pelas invariâncias de determinados códigos, bem como pelo caráter ininterrupto e regular de sua transformação. A memória comum (informativa) de uma dada cultura é identificada pela presença de alguns textos e/ou códigos que permanecem em seu caráter invariável. A função criativa é responsável pela

4 Mesmo inicialmente tendo considerado os estudos da teoria da informação para pensar a comunicação, Lotman (1999) avança nesse pensamento, entre outras coisas entendendo que ruído não é uma anomalia, mas um configurador de sentidos e o código, além de incluir uma estrutura criada, sobretudo supõe a história, a existência de uma memória.



autorrenovação, pela edificação de novos textos, pois está em potência e pode se atualizar constantemente. Assim, a atualização dos textos corporais está subordinada às complexas leis do movimento cultural e tem relação com o eixo sincrônico, ou seja, com a conjugação de simultaneidades e de sucessões.

Nessas tramas entre memória e criação, vão se definindo por meios de tensões o que deve ser lembrado e o que deve ser esquecido, num jogo de repetições e proibições, bem como de incorporações e prescrições. Contudo, não se pode desconsiderar que já está em potência o ressurgimento dos elementos destinados ao esquecimento. Nesse cenário, pode-se perceber o papel de relevância que as *tensões* ocupam nos modos de pensar dos semioticistas soviéticos.

A dimensão das corporalidades, ao operar sobre a configuração de sentidos, atua tanto pelo viés da diacronia como pelo da função criativa. Por outras palavras, mesclam-se a capacidade do reforço da signicidade nas formas já usuais de comportamento com a capacidade de ruptura com os sistemas sígnicos estabelecidos, gerando uma elevação no grau de semioticidade⁵.

Assim, parte-se do princípio de que as corporalidades, na sua relação com os sistemas modelizantes secundários, as linguagens culturais, podem ser problematizadas considerando textos corporais.

Dinamicidade e tensionamentos

Nessa seção, nos aprofundaremos um pouco em perspectivas mais específicas da Semiótica da Cultura, buscando, em seguida, construir relações com o modo pelo qual entendemos que as corporalidades midiáticas devem ser tratadas. Previamente podemos afirmar que nos interessam especialmente as tratativas sobre os tensionamentos e a dinamicidade que atravessam os sistemas – e que de certa forma vêm sendo apontadas

5 Podem-se verificar códigos estáveis em muitos rituais religiosos em que o corpo é o centro, como o batismo. As cerimônias não são idênticas em todas as igrejas, mas mantêm ainda hoje muitos aspectos da tradição como aspergir água sobre a cabeça da criança (no catolicismo), ungi-la como sinal da cruz, entre outros. Na via da função criativa, a tradução se realiza pela assimetria de relações e pela constante necessidade de escolhas gerando novas informações. Igualmente, se pode perceber as rupturas e reconfigurações de sentidos que se constituem também em cerimônias religiosas, mas desta vez o exemplo é o casamento em que os noivos e padrinhos entram dançando músicas pop na igreja, eliminando o formato do andar pausado, sem gestos e da música sacra.



ao longo do artigo.

O exame de textos culturais midiáticos em que os corpos se manifestam é um caminho de reflexão sobre as linguagens e códigos das corporalidades, tendo em vista que permitem a compreensão de dinâmicas assumidas, dos movimentos de previsibilidade e imprevisibilidade nos sistemas que envolvem as corporalidades. Contudo, não é nossa pretensão apresentar descrições elaboradas desses textos – mesmo que entendamos que esse é o procedimento defendido pela SC (LOTMAN; USPENSKII; IVANÓV, 1981). O que fomos capazes de observar numa perspectiva de análise crítica vem mostrar as percepções sobre os usos e organização das linguagens relacionadas às corporalidades no ambiente midiático, especialmente o audiovisual televisivo.

Para Lotman (1999), o conjunto da cultura pode ser considerado um texto organizado de modo complexo, que compreende textos dentro de textos⁶ e, dessa maneira, forma uma trama intrincada que vai constituindo a cultura e que permite compreendê-la, mas também às suas linguagens. A Semiótica da Cultura tem como objeto de investigação o texto⁷ e nele os sistemas modelizantes secundários encontram sua forma de expressão na cultura. Podemos deduzir que as linguagens se materializam nos textos, os quais são gerados por elas, são dotados de sentidos e têm um caráter codificado. Lotman (1996, 2000), porém, vai além do caráter fechado e pancrônico do texto apresentado por Hjelmslev, quando lhe atribui dinamicidade e imprevisibilidade na geração de novos sentidos, entendendo que existe uma consciência não homogênea em relação aos textos. A relação assimétrica e a constante necessidade de escolha fazem da tradução um ato de geração de novos sentidos e corresponde à função criativa da linguagem.

O funcionamento semiótico dos textos em relação é o ponto de partida de qualquer sistema semiótico e têm seu ambiente no espaço da semiosfera. É nela que se organiza a complexa articulação de textos, linguagens, códigos, podendo ser entendida como uma dimensão na qual se manifesta o que é próprio da significação, da semiose. Ao reconhecermos nosso foco nos movimentos espaço-temporais de tensionamento, de rupturas e de transformações nos códigos, nas linguagens e nos processos

6 As tratativas sobre textos dentro de textos estão na obra *Cultura y explosion* (1999).

7 Mesmo esse termo sendo usual na semiótica estruturalista e em outras instâncias da comunicação, observa-se que para a SC o texto mantém especificidades próprias.



comunicacionais, o aspecto da semiosfera que se torna mais relevante é a fronteira (ROSÁRIO, 2013).

É evidente que os espaços da semiosfera não estão organizados de maneira igual em todas as partes, Lotman (1996) observa que a divisão entre núcleo e periferia é própria da organização interna da semiosfera, sendo que no núcleo estão os sistemas dominantes. Os ambientes de maior tensionamento se dão no limiar da fronteira que é entendida pelo autor como um conjunto de pontos que pertencem simultaneamente ao espaço interior e ao espaço exterior da semiosfera. A fronteira, portanto, é móvel e flexível, funcionando como um filtro e, ao mesmo tempo, como um elaborador de adaptações desses dois espaços. Assim, as zonas periféricas da semiosfera estão mais disponíveis e aptas para realizar a tradução do seu mundo exterior ao seu mundo interior e vice-versa.

Mais uma vez é preciso considerar a importância dos tensionamentos entre textos, linguagens, códigos, ocasionados pela dinamicidade dos sistemas. Esse é um diferencial importante trazido pela SC, ainda que seus teóricos reconheçam que a linguagem é um sistema que tende constantemente à estabilidade e que as normas são uma categoria semiótica. De acordo com o que abordamos anteriormente, o modelo comunicacional mais adequado na interpretação de Lotman (1999) é o da intersecção. Não apenas pela sobreposição de espaços em que a tradução das informações será relativamente fácil, mas, sobretudo, porque mostra a disposição para a intersecção de duas tendências contrárias e, por consequência, para a ampliação das diferenças.

Por outras palavras, a complexificação dos textos pela intersecção de sistemas aumenta exponencialmente a imprevisibilidade dos movimentos de semiose. Os espaços semióticos das intersecções alcançam vários textos, em vários níveis, constituindo correlações internas complexas que vão permitir graus diferenciados de tradutibilidade. Para que as traduções ocorram, porém, é preciso que os textos tenham abertura para buscar em espaços externos elementos que favoreçam as interpretações. Lotman (1999, p. 42) afirma que “o mundo da semiose não está fatalmente fechado em si mesmo, mas joga com o espaço que lhe é externo”.⁸

8 Tradução livre.



A interseção que ocorre nos espaços de sentidos tem potencial para gerar desajustes nos limites previstos para os textos, ou seja, a geração de novos sentidos é “a representação de uma certa massa de sentidos cujos limites estão formados pela multiplicidade de usos individuais” (LOTMAN, 1999, p. 35)⁹. A geração de novos sentidos tem correlação direta com o tensionamento, uma vez que desestabiliza os sistemas, os códigos e as linguagens em espaços de não intersecção. Entende-se que os textos corporais se enriquecem nesse âmbito, podendo se constituir como ambientes de criação e de novidade. Esses movimentos paradoxais, que operam sobre a possibilidade da intradutibilidade, vão compondo diferentes tramas de sentido porque necessitam ser codificados e decodificados a cada vez.

Esses tensionamentos são próprios da cultura e do modo dinâmico de seu funcionamento, realizam-se de várias maneiras, e podem ser entendidos por meio da perspectiva do contínuo, descontínuo; previsível, imprevisível; e, sobretudo do conceito de explosão (LOTMAN, 1999). No presente artigo buscamos considerar que as linguagens das corporalidades, por um lado, buscam a imanência e, por outro, são tensionadas por influências externas. Assim os sistemas semióticos passam por processos de desenvolvimento gradual, mas têm que enfrentar os momentos de rupturas, de explosão. Lotman (1999, p.26) defende que o gradual e a explosão são partes de um único mecanismo da estrutura sincrônica e, assim, podemos perceber a formação de “estratos que se desenvolvem em diversas velocidades, de modo que qualquer corte sincrônico mostra a presença simultânea de vários estados”. Dessa forma, o acaso (casualidade) é o elemento-chave da explosão. É impossível à mente humana prever a casualidade e, segundo Lotman, esse é um poderoso e instantâneo instrumento da providência.

A explosão ocorre nos momentos em que os sistemas são atravessados pela imprevisibilidade em velocidade elevada, causando rupturas nos modos de decodificação da linguagem e obrigando a uma nova fase: de ressignificação e de reorganização dos códigos. Para o autor, a explosão carrega a noção de transgressão possível, de comportamento atípico, é o momento em que o sentido tensiona a

9 Tradução livre.



previsibilidade, irrompe na criação de algo que não estava determinado. Ao mesmo tempo, ela coloca em jogo um conjunto de possibilidades das quais apenas uma se realiza provocando a superação da resistência exercida pelos sistemas, assim deve provocar mudanças estruturais, novas realidades, mas ao fim do processo a imprevisibilidade é substituída pela regularidade. Ocorre, a nosso ver, uma reterritorialização dos sentidos

Textos corporais: a implosão midiática

As tratativas anteriores acerca da dinamicidade e da complexidade dos sistemas culturais, bem como as regularidades e imprevisibilidades que atravessam os códigos e as linguagens pelos tensionamentos e intersecções, fornece embasamento para abordarmos os textos corporais midiáticos. Esses são aquele que encontramos nas mídias – para o foco deste trabalho nos deteremos no audiovisual e especificamente na televisão – e tem como objeto o corpo humano. Portanto, estão atravessados pelos processos de edição, filmagem, preparação, transmissão, circulação, considerando públicos de grande escala. Eles podem ser exemplificados por capítulos de novelas, telejornais, vídeos publicitários, entre outros. O que nos interessa especificamente são os textos midiáticos que têm o corpo como objeto principal, fazendo-o assumir uma construção sígnica específica.

Os textos corporais midiáticos, em sua maioria, estão presos a formatos bastante rígidos (aqui estamos considerando sobretudo textos audiovisuais). Na televisão, por exemplo, as corporalidades ficam atreladas não só à linguagem do meio, mas igualmente às gramáticas da emissora que, muitas vezes, são bastante rígidas, e igualmente estão ainda atravessadas pelos sistemas culturais – considerando o que Lotman entende como subconjunto de determinadas organizações. Essa sobreposição de sistemas torna as expressões das corporalidades muito mais engessadas, atravessadas por estratégias de interdição e prescrição.

Os telejornais, por exemplo, contam com tempos, enquadramentos e planos fixos no modo de mostrar o apresentador e no modo de exhibir os repórteres, bem como busca se adequar a um determinado perfil físico-estético. Os enquadramentos e o olhar direto



para a câmera buscam a aproximação entre o apresentador/repórter e o telespectador; o perfil físico, predominantemente baseado numa estética caucasiana, auxilia na empatia e na credibilidade. Pesquisas na área de Comunicação Social¹⁰ indicam que o estilo estético e a linguagem corporal de apresentadores de telejornal não se alteram. O texto corporal midiático das apresentadoras de telejornais, por exemplo, se compõe predominantemente de: corpo magro, pele branca, aparência jovem, cabelo castanho e liso. Nessa via, temos que reconhecer que os sistemas midiáticos operam como um dispositivo estereotipizador, o que também é próprio da cultura.

Defendemos que os textos corporais midiáticos estão, de certa forma, programados; e a participação de atores e convidados se realiza por um texto corporal mais ou menos roteirizado, mesmo nas transmissões ao vivo. Ao contrário da arte (exemplificada por Lotman como fonte de explosões), a maioria das mídias está comprometida com certas regularidades e previsibilidades, tendo em vista sobretudo o perfil do público e dos anunciantes. Por outro lado, os meios de massa não podem dispensar as novidades ao custo de perder audiência. Dessa forma, defendemos a premissa de que nesse processo são criadas pseudo-explosões (as quais chamaremos de implosões), ou seja, rupturas de sentidos que já vinham sendo trabalhadas de forma indireta em outros textos para que num primeiro momento sejam percebidos como imprevisibilidades, mas que não sejam de total desconhecimento do público.

Assim, entendemos que os textos midiáticos destinados a públicos numerosos funcionam dentro de um sistema que busca aplanar as contradições dos códigos, das estruturas, das linguagens, eliminando as contradições que aparecem na sua inevitável dinamicidade. O motivo principal disso parece ser a manutenção da audiência e, por consequência, do investimento financeiro de anunciantes – sobretudo nas tevês abertas. Contudo, não estamos afirmando que as mídias audiovisuais não operam sobre a função criativa, mas sim atuam nela a partir da construção de irregularidades controladas nos

10 Por exemplo, o Trabalho de Conclusão de Curso de Gabriella Padilha Scott, intitulado “Mulher, corpo e credibilidade: um estudo cartográfico sobre as apresentadoras dos principais telejornais do país”, 2013. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Comunicação Social) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Também pesquisa desenvolvida por Nísia Martins do Rosário no ano de 2005 e 2006, intitulada “Feminino/masculino: estratégias discursivas nos programas televisivos”.



sistemas organizados pelos próprios meios. Lotman (1999) lembra que a imprevisibilidade não é uma possibilidade ilimitada, mas está conectada a um conjunto de possibilidades. Se a função criativa é responsável pela autorrenovação, não há dúvida de que ela está presente nos textos corporais midiáticos, contudo temos que considerar os modos pelos quais os textos novos se manifestam: anúncio prévia, mudanças ajustadas, repetição contínua, remediação. As lógicas comumente usadas para trazer o novo são fruto muito mais de uma mudança que vai se compondo num processo gradual (Lotman) do que pelo processo explosivo em sua forma mais pura, ou seja, como substanciais rupturas de sentidos, de códigos e de sistemas.

Por outras palavras, percebe-se o predomínio dos processos criativos minimizados, das explosões controladas. A televisão e outros meios de públicos massivos não são espaços de experimentação. Os processos graduais de transformação das linguagens imperam tendo em vista, sobretudo, manter a audiência, preservar os investimentos publicitários. É o caso do beijo gay que aconteceu em 2014, no final da novela *Amor à Vida*. Esse texto poderia ser considerado explosivo, sobretudo por que teve vasta repercussão em outras mídias e nas redes sociais, rompendo com um tabu televisivo/cultural do horário nobre. Foi considerado o primeiro beijo gay da televisão brasileira, sem considerar que ele aconteceu entre duas personagens femininas da novela *Amor e Revolução*, do SBT, em maio de 2011. A recuperação de aspectos do eixo diacrônico permite perceber como esse beijo gay vinha se construindo nos sistemas das telenovelas. Nossa lembrança nos remete a *Rebu* (1970), com um personagem gay interpretado por Ari Fontoura, passando por *Torre de Babel* (1999), em que o casal homossexual composto por mulheres teve que ser retirado do ar em função das interdições da audiência, a qual, portanto, afeta as narrativas televisivas. Os corpos gays foram interditados, mas não caíram totalmente no esquecimento, ficaram em potência (conforme explicações de Lotman sobre os processos culturais). Acabaram se manifestando em outras novelas, muitas vezes por meio do humor, outras vezes por meio de segredos, por formas caricaturais e de maneira mais evidente.

Por outras palavras, o beijo gay se configurou a partir de um trajeto diacrônico que entendemos que seja de gradual recodificação do sistema cultural das telenovelas no que



se refere às relações gays. Para que ocorresse o beijo gay, as representações da homossexualidade e a expressão de sua sexualidade foram sendo paulatinamente incorporadas à linguagem da teledramaturgia. Assim, é possível afirmar que a função criativa, a pseudo-exploração na novela *Amor à vida*, foi bastante preparada, constituindo-se numa ficção já que estava predeterminada pelo sistema midiático.

No âmbito da não-ficção revela-se uma reorientação nos modos dos sujeitos construir seus textos corporais, há um certo apagamento da naturalidade na presença das câmeras e elas passam a ser um “sujeito” a quem é preciso dirigir a palavra, o olhar. Nessa via, configuram-se sujeitos midiáticos que se comportam de acordo com as gramáticas audiovisuais, por exemplo: cuidado maior com a aparência, olhar para a câmera, gesticulação contida, objetividade e rapidez na expressão verbal, poucos movimentos na expressão facial.

Tudo isso, permite que o espectador acompanhe os programas prevendo com certa tranquilidade o que vai acontecer já que está acostumado aos modos das emissoras de canal aberto apresentarem os textos corporais. A tradutibilidade é relativamente fácil e cômoda. A exceção fica por conta dos programas ao vivo em que, ainda que o controle seja bastante rígido, as imprevisibilidades não podem ser totalmente controladas. A transmissão de uma reportagem “ao vivo” num telejornal em que um dos presentes quebra o protocolo metendo-se na frente das câmeras e do repórter terá um rápido corte voltando ao estúdio. Essas irregularidades podem se tornar vídeos virais no YouTube, mas não se prestam a repetição na própria emissora – a não ser num quadro como “Falha Nossa” que é a expressão do que deu errado, do que não está adequado à gramática da emissora. Nesse ponto é preciso observar que, para além da hegemonia, sempre se manifestam as insujeições, e isso é valioso para o âmbito da comunicação midiática uma vez que elas funcionam como tensionamento às gramáticas.

Nesse sentido, os sistemas midiáticos, no que diz respeito às corporalidades – mas também em relação a outros aspectos – operam muito pouco sobre a imprevisibilidade. Essa é a interdição fundamental nesses sistemas. As alterações e rupturas de códigos, linguagens, formatos ocorrem de maneira planejada na maioria das emissoras, principalmente as de canal aberto. Prevalecendo as regularidades e as normas, há pouco



espaço para as imprevisibilidades, para as possibilidades de explosão e para uma genuína função criativa da linguagem ou mesmo para as insujeições.

Nos canais pagos percebe-se de forma mais evidente a realização da função criativa da linguagem, essas emissoras parecem ser o lugar do experimento e da testagem televisiva, ainda que persistam os interesses econômicos. Muitas das assertivas dessas emissoras são estendidas para as de canal aberto e os meios de massa hegemônicos são bastante hábeis em capturar e “gramaticalizar” os textos que operam sobre a criatividade, diminuindo a sua força de inovação e, por consequência, naturalizando-os e até mesmo banalizando-os em suas incontáveis repetições.

Essas observações e reflexões sobre os textos midiáticos corporais nos levaram a defender que o conceito de explosão desenvolvido por Lotman (1999) não se realiza integralmente nos meios de massa, ou, se se realiza, acontece de maneira muito peculiar. Percebemos um terceiro processo para além dos propostos pelo autor (gradual e explosivo) e o colocamos aqui em debate, de forma ainda embrionária. As irregularidades dos sistemas da televisão aberta se realizariam, em grande parte, por meio de um processo de explosão controlada, que entendemos ser adequado chamar de *implosão*, considerando que a cadeia de causa e efeito deve ser preservada. Assim, o imprevisível é controlado de forma rápida transformando-se logo em regularidade; os códigos são ajustados com prudência; os formatos permanecem os mesmos por muito tempo; as alterações e rupturas de sentido não podem ocorrer em grande escala, mas têm que ser programadas e avisadas; enfim, os tensionamentos e as interseções são diminuídas para estabilizar uma dinâmica veloz.

A *implosão*, contudo, não se opõe completamente à explosão, uma vez que causa algum tipo de estrondo, efeitos de sentidos novos, possivelmente algum desconforto no modo corriqueiro de interpretação. Os seus efeitos, contudo, tendem a ser projetados pela emissora, que mesmo construindo textos que tragam rupturas de sentidos, não tensionam o público e a sociedade a não ser de forma muito gradual. A *implosão* – que ocorre na casualidade – interrompe a cadeia de causas e efeitos a que se está acostumado, gerando um campo com densidade de informações.

Entendemos que o termo mais adequado é *implosão*, porque o processo de explosão não



prevê o caminho, não tem um percurso pré-definido, impossibilitando que os textos midiáticos sejam construídos nessa performance. Já a *implosão* permite a expressão de irregularidades controladas, cadeia de causa e efeito marcada pela gradualidade, relativa densidade de informação, trajetórias estudadas e demarcadas e tradutibilidade com o mínimo de tensionamento.

Assim como na engenharia, a *implosão* aqui tratada tem procedimentos muito claros, principalmente o do controle. Esse diz respeito aos comedimentos para a veiculação de textos que rompem com os padrões de codificação e a consequente restrição sobre o que pode ou não pode ser veiculado, bem como a contenção daquilo que não está adequado aos códigos televisivos vigentes. O procedimento do controle encaminha ao procedimento do banimento. Extingue-se o que não é considerado bom e adequado, tornando determinadas formas de manifestação do corpo proscritas, engendrando um colapso dos textos que precisam cair no esquecimento. Por outro lado, há o procedimento da hegemonização com a repetição em grande escala daqueles textos corporais que inovam e “dão certo”, a exposição sem medida em diferentes programas, a reprodução incessantemente em várias mídias de forma que pareça que aquele tipo de texto sempre esteve ali. É o caso de personagens como Tiazinha e Feiticeira engendradas na televisão, rapidamente assimiladas tendo em vista o apelo e a recorrência constante. Esses textos corporais nas suas especificidades caíram no esquecimento, mas foram substituídos por outros com proposta similar como as ‘popuzudas’ e as mulheres frutas.

Os textos midiáticos (televisivos ou não), afinal, situam-se, em sua maioria, entre aqueles que estão no centro da semiosfera, longe do extra-sistêmico para conservar seu estado de hegemonia, dominância e consequente aceitação por parte do público. Eles, contudo, não estão livres das imprevisibilidades e tão pouco das influências do extra-sistêmico. Nesse processo de rápida apropriação das novas estruturas de significado, a televisão ajuda a legitimar textos explosivos usando para isso um processo de implosão (explosão controlada).



Considerações finais

Entende-se que é necessário apreender as corporalidades nas redes de composição de significados que elas vão configurando tanto no cotidiano, nos meios técnicos, nos meios de massa, enfim na dimensão da cultura. A previsibilidade e a imprevisibilidade transitam entre os diversos tipos de textos corporais, estimulando-se reciprocamente, relacionando-se de forma dinâmica por sucessão e por simultaneidade de vários estados (LOTMAN, 1999). Seu funcionamento recíproco, mas igualmente consolidado na oposição, provoca respectivamente a estabilização e a desestabilização. Essa última é definida como uma linha de desenvolvimento que salta para uma nova: imprevisível e mais complexa. É nela que pode se realiza com mais propriedade a humanidade relacional.

Assim, temos que reconhecer que há textos corporais que se situam na periferia da semiosfera, uma vez que não precisam estar assujeitados a normas rígidas de funcionamento, neles estão mais acessíveis às trocas sistêmicas, à reconfiguração de códigos e diversos tipos de tradutibilidade, ainda que contem com normas de funcionamento. São textos corporais que se constroem sobre o não hegemônico, sendo que o núcleo da semiosfera o entenderia como um ambiente caótico (não organizado), neles as corporalidades estão aptas e gerar novos sentidos. O cotidiano é o melhor lugar para encontrá-los tendo em vista que lá as gírias se proliferam, os tipos físicos e étnicos diferenciados tentam conquistar espaço, multiplicam-se gestualidades, vestimentas. Assim, criam-se textos em que a função criativa transparece em conversa de amigos em botecos, brincadeiras de crianças e adolescentes, jogos, danças de rua. Eles podem não ter aceitação e serem descartados caindo no esquecimento, mas, igualmente, podem ser incorporados aos subdomínios periféricos tanto quanto ao domínio hegemônico – que é onde está a mídia – o núcleo da semiosfera. Um exemplo disso é a *dança do passinho*, que teve origem na periferia do Rio de Janeiro e que foi incorporada pela mídia de massa tornando-se popular no Brasil.

Lotman (1996, p. 30) afirma que “nos setores periféricos, organizados de maneira menos rígida e possuidores de construções flexíveis, ‘delizantes’, os processos dinâmicos encontram menos resistência e, por consequência se desenvolvem mais



rapidamente”¹¹.

Enfim, estamos defendendo que os textos corporais midiáticos, em sua maioria, se estabelecem a partir de semioses mais previsíveis, mais comuns a determinado grupo, mais facilmente interpretáveis levando à legitimação de significados. Assim sendo, os participantes dos processos comunicativos atuam numa dimensão de comodidade, sentem-se mais aptos para limitar as possibilidades de distorções de sentidos e organizar as diferenças, com o mínimo de tensionamento.

Contudo, não é possível afirmar que meios como a televisão não inovem, não apresentem textos criativos. Essa aparente contradição é que nos faz entender que há um processo diferenciado de produção de semioses na televisão, que na reciprocidade e na simultaneidade com o gradual e o explosivo busca apresentar o imprevisível de forma anunciada e controlada. A esse processo estamos chamando de *implosão*.

No que tange especificamente às corporalidades, entendemos que elas articulam uma rede de significação que tem um espaço fundamental de legitimação na mídia, em que se engendram enunciados do corpo e sobre o corpo, a partir de recursos expressivos que organizam e autenticam um tipo predominante de corporalidades que é consensualmente aceita e previsível. É justamente essa busca pela produção de textos baseados nos signos de consenso que faz com que os textos corporais se situem numa linha de tensão entre o sentido dado, o sentido constituído e o sentido esvaziado. Os dois primeiros, na versão midiática, são causadores do que chamamos de implosão. O último é aquele que, em geral, é excluído das redes discursivas hegemônicas porque opera sobre a imprevisibilidade.

¹¹Tradução livre.



Referências Bibliográficas

- BERGSON, H. *Memória e vida*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BYSTRINA, I. *Tópicos em semiótica da cultura*. São Paulo: CISC/PUCSP, pré-print, 1995.
- HILLIS, K. *Sensações digitais: espaço, identidade e corporificações na realidade virtual*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2004.
- LOTMANN, Y. M. *Cultura y explosión*. Barcelona: Editora Gedisa, 1999.
- _____. *Universe of the mind: a semiotic theory of culture*. Indiana: Indiana University Press, 2000 (a).
- _____. *Semiosfera I – semiótica de la cultura e del texto*. Madrid: Cátedra, 1996.
- _____. *Semiosfera III – semiótica de las artes e de la cultures*. Madrid: Cátedra, 2000(b).
- _____. No-memorians I. *Entretextos*, n. 10. Granada, 2007. Disponível em: <http://www.ugr.es/~mcaceres/entretextos.htm>, acessado em: jun/2012.
- _____. No-memorians II. *Entretextos*, n. 11, 12, 13. Granada, 2009. Disponível em: <http://www.ugr.es/~mcaceres/entretextos.htm>, acessado em: jun/2012.
- _____. Sobre el concepto contemporáneo de texto. *Entretextos*. n.2, nov. Granada, 2003(a). Disponível em: <http://www.ugr.es/~mcaceres/entretextos.htm>, acessado em: jun/2012.
- _____. La semiótica de la cultura y el concepto de texto. *Entretextos*. n.2, nov. Granada, 2003 (b). Disponível em: <http://www.ugr.es/~mcaceres/entretextos.htm>, acessado em: jun/2012.
- LOTMAN, I.; USPENSKII, B.; IVANÓV, V. *Ensaio de Semiótica Soviética*. Lisboa: Livros Horizonte, 1981.
- MACHADO, I. (org.) *Semiótica da Cultura e Semiosfera*. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2007.
- ROSÁRIO, N. M.. Imagens midiáticas em corpos eletrônicos. *InTexto*, v. 2008/1, p. 6, 2008.



IMPLOÇÃO MIDIÁTICA: corporalidades nas configurações de sentidos da linguagem

| Nísia Martins do Rosário e Lisiane M. Aguiar

ROSÁRIO, N. M.; DAMASCENO, A. F.. Contribuições de Iuri Lotman à teoria da comunicação: cultura, informação e explosão. In: ROSÁRIO, N.M; OLIVEIRA, L.D.; PARODE, F.P. *Entre semióticas*. São Paulo: Kuzuá, 2013.

submetido em: 15 jun. 2014 | aprovado em: 23 out. 2014



O retorno de Khulekani Khumalo, cativo de zumbis: impostura, lei, e paradoxos da noção de pessoa na África do Sul pós-colonial ¹

*The return of Khulekani
Khumalo, zombie captive:
imposture, law, and paradoxes
of personhood in the
postcolony*



John Comaroff e Jean Comaroff ²

¹ Texto traduzido por Esther Império Hamburger e Giancarlo Casellato Gozzi. A professora Jean Comaroff esteve no Brasil em 2013 a fim de proferir conferência no 37º Encontro Anual da ANPOCS (Associação Nacional de Pós-graduação em Ciências Sociais) e no Laboratório de Investigação e Crítica Audiovisual (LAICA) (ECA/USP).

² Jean e John Comaroff são professores de Estudos Africanos e Afro-Americanos da Universidade de Harvard e da Universidade de Cape Town. John Comaroff é também afiliado a American Bar Foundation.



Resumo: O que poderiam impostores nos dizer sobre a noção de pessoa em tempos “pós-coloniais”? O que a impostura nos diz sobre os meios de produzir individualidade, identidade, viabilidade social? Se a figura do falso duplo há tempos assombra noções ocidentais de pessoa, em tempos de Modernidade tardia imposturas de diversos tipos se tornam cada vez mais intrigantes. Na África do Sul pós-apartheid, onde sequestro de identidade, plágio, falsificação, ou mesmo crimes falsos acontecem cotidianamente, a impostura é especialmente comum. Discutindo um célebre caso nacional – o alegado “retorno” de um famoso músico Zulu que havia morrido três anos antes – esse artigo explora o que tais atos de impostura podem nos dizer sobre autoconstrução pós-colonial, sobre a noção de pessoa sob condições sociais contemporâneas, e sobre as dificuldades criadas por tudo isso para a Lei, a evidência, e o sentido de reconhecimento.

Palavras-chave: pós-colonialismo; pessoa; identidade; falso duplo.

Abstract: What might imposture tell us about personhood in ‘postcolonial’ times? About the means of producing selfhood, identity, social viability? While the figure of the false double has long haunted Western ideas of personhood, imposture of various kinds has become ever more striking in late modern times. It is especially common in post-apartheid South Africa, for instance, where identity theft, plagiarism, fakery, even counterfeit crime are everyday occurrences. Taking a celebrated national case – the alleged ‘return’ of a famous Zulu musician who died three years ago – this paper explores what such acts of imposture might tell us about postcolonial self-fashioning, about personhood under contemporary social conditions, and about the difficulties posed by all this for law, evidence, and the meaning of recognition.

Key words: Post-colonial; personhood; identity; doppelgänger.



I.

Conceitos modernos de Eu (*self*) têm sido há tempos perseguidos pela imagem do *doppelgänger*, o falso duplo. No folclore europeu, um *doppelgänger* usualmente aparece como uma presença paranormal imanente, “o gêmeo do mal”, presságio de desastre e morte. Em forma menos fantasmagórica e mais contemporânea, os traços do *doppelgänger* permanecem no espectro do “sequestro de identidade”, um crime que leva ao desaparecimento das vítimas enquanto sujeitos legais e sociais – de fato, zumbificadas. O perpetrador desse tipo de crime é um impostor, um embusteiro que se reinventa ao se tornar outro/a, em geral, senão invariavelmente, com más intenções. Assim como o grande criminoso de Walter Benjamin, essa espécie de charlatão atrai a atenção da mente popular, talvez porque ele/a explicita o caráter performático, fabricado, de *toda* identidade. A preocupação com a impostura, ou embuste é talvez tão antiga quanto a própria Modernidade: Stephen Greenblatt (2005, p. 2) nota “uma crescente autoconsciência sobre a confecção da identidade humana” como um “processo ardiloso” já no século XVI. Este tipo de autoconstrução implicou em uma duplicação, uma co-presença da pessoa-enquanto-sujeito e da pessoa-enquanto-objeto, do “eu” com “migo”³. Também do mundo subjetivo com o “objetivo”.

O pensamento ocidental lidou de diversas formas com essa duplicação e com algumas anomalias que ela legou – notadamente, com a pessoa ao mesmo tempo determinada, coerente, autêntica, porém propensa à irracionalidade, dissimulação, fragmentação; a pessoa cuja integridade, cuja própria identidade (*selfhood*) está constantemente ameaçada de ser virada do avesso, por forças ao mesmo tempo banais e excepcionais. A interpretação comum e liberal dessas discrepâncias distingue o sujeito “normal”, autoconsciente e seguro de si, de seu duplo desviante e que pode eclipsá-lo, o criminoso, o louco, o delinquente, o selvagem. Em nossos tempos de Modernidade *tardia*, em que o indivíduo é cada vez mais definido em termos de “capital humano”, como empreendedor-de-si próprio, como produto de sua autoconstrução, a barreira que separa o sujeito e seu duplo maligno, seu *doppelgänger*, se torna cada vez mais difícil de

3 No original “I” with “me” (N. dos Ts.)



O retorno de Khulekani Khumalo, cativo de zumbis: impostura, lei, e paradoxos da noção de pessoa na África do Sul pós-colonial | **John Comaroff e Jean Comaroff**

sustentar. Vide a ascensão global do que Hillel Schwartz (1966) chama de “a cultura da cópia”, da qual a crescente prática cotidiana da falsificação, fingimento e imitação da personalidade de outrem constitui uma dimensão. Vide, também, a emergência da assim chamada “Síndrome do Impostor”, uma condição psiquiátrica presente em pacientes, em número cada vez maior, que literalmente *veem a si próprios* como fraudes.

Esse fenômeno, evidentemente, se refere a uma certa genealogia cartesiana da noção de pessoa. Na África do Sul, donde falamos, há muitos que se aproximam de diferentes noções de pessoa, presentes em diferentes culturas, que interagem com a genealogia europeia de formas inesperadas. Não precisamos dizer que a dialética da automodelagem de si próprio aqui, assim como em qualquer lugar, está ancorada na arquitetura polimorfa da sociedade, da economia e do Estado. A sociologia *real*⁴ dessa arquitetura é altamente complexa, claro; dado sobretudo que a geopolítica que a sustenta passou por profundas transformações com a proliferação da economia planetária, com a globalização da divisão do trabalho, e com o enorme aumento no tráfego de pessoas, objetos e imagens. Nações vêm sendo reviradas pela escalada de afirmações de diferenças, pela negociação de pertencimentos, pela con/fusão de identidades públicas e privadas; em suma, pela crescente obsessão com o problema da identidade social propriamente dita – tudo isso em contraponto a crescentes preocupações com a autenticidade *sui generis* da pessoa. Nessas circunstâncias, corpos pessoais *e/ou* públicos parecem ameaçados por estranhos, por intrusões alienígenas que eludem as defesas existentes; pela pessoa perfeitamente ordinária que se revela alguém, alguma coisa, perigosamente diferente de quem ela diz ser – pelo espectro do falso cidadão, o imigrante impostor, o refugiado fictício, o trapaceiro respeitável, o terrorista inescrutável. Estados contemporâneos lutam constantemente para lidar com o problema da identidade e da autenticidade, e tendem a fazê-lo primordialmente pelo recurso aos meios e aos fins da lei, tanto a nova quanto a velha. Mas estaria a lei à altura da tarefa neste século XXI? Pode ela enfrentar os paradoxos que envolvem as noções de pessoa nas condições históricas da modernidade tardia? Novas técnicas forenses resolvem o problema ou meramente exarcebam-no criando novas formas de falsificar a identidade?

4 “*realsociology*” no original. (N. dos Ts.)



O retorno de Khulekani Khumalo, cativo de zumbis: impostura, lei, e paradoxos da noção de pessoa na África do Sul pós-colonial | **John Comaroff e Jean Comaroff**

II.

No fim de dezembro de 2009, um dos mais lendários músicos sul-africanos Zulu morreu de repente, vítima, dizem, de um remédio administrado por um curandeiro – seguindo ordens ocultas de um artista rival. Seu nome era Khulekani Kwakhe Khumalo. Ou Khulekani Kwakhe Mseleku, dependendo de como traduzimos as sutilezas do sistema de clãs Zulu; os Khumalo são seus parentes pelo lado paterno, os Mseleku, entre os quais ele foi criado, seus parentes maternos. Entre os negros sul-africanos, ele era conhecido primordialmente pelo seu apelido, “Mgqumeni”. Khulekani era um famoso *maskandi*, um cantor de *maskanda*, um gênero folk descolado e muito popular – altamente autobiográfico, baseado na autocriação de personalidade. O gênero é comumente associado ao trânsito dos migrantes entre o campo e a cidade; o cantor elabora histórias de vida e dos tempos pós-coloniais, dos vivos e dos mortos, de coisas ordinárias e misteriosas.

O maior mistério em torno deste homem, contudo, não estava em sua música, mas em uma curiosa sequência de eventos que suas músicas atormentadas jamais poderiam antecipar. Seu enterro em 2010 foi acompanhado por políticos, figuras públicas e celebridades locais. Khulekani teria se juntado ao reino de seus ancestrais. Porém, em janeiro de 2012, dois anos depois, para a grande surpresa de seus parentes próximos, incluindo suas quatro parceiras conjugais, “ele” retornou às terras de sua família em Nquthu, em KwaZulu-Natal.

A ressurreição de Khulekani causou furor público. Mídias sociais na África do Sul especulavam ativamente enquanto 30 mil pessoas se aglomeraram em Nquthu para recepcionar seu ídolo de volta ao mundo pré-ancestral. Tão “histéricos” estavam alguns desses fãs de *maskanda* que policiais em caminhões de choque foram convocados para enfrentar o “frenesi” ocasionado por esse “desvelamento oficial” – um frenesi alimentado pela pura fascinação de ver um herói recém-falecido se recriar, andar de novo entre os vivos.⁵ A imprensa e a TV estavam também presentes em peso a fim de testemunhar a efervescência das massas – e para ouvir Khulekani cantar. De fato, a

5 MTHETHWA, Bongani. Maskandi Artist Back from the Dead. *Sunday World*, 05/02/2012. Disponível em: www.sundayworld.co.za/news/2012/02/05/maskandi-artist-back-from-the-dead . Acesso em 06/07/2012.



O retorno de Khulekani Khumalo, cativo de zumbis: impostura, lei, e paradoxos da noção de pessoa na África do Sul pós-colonial | **John Comaroff e Jean Comaroff**

ânsia por captar e comercializar *A Voz do Mestre* logo causaria uma intensa disputa sobre sua autenticidade e propriedade.

As saudações do *maskandi* retornado, feitas do alto de um veículo policial blindado, eram sintéticas e precisas. “Eu sempre estive vivo”, declarou. “Eu fui mantido em cativeiro por zumbis durante dois anos, vítima de bruxaria”.⁶ Falar de zumbis, como veremos adiante, evoca um leque de referentes relacionados em grande parte com a perda de trabalho assalariado. “Aqueles que me capturaram me mantiveram em uma caverna”, ele continuou. “Eles raspam meus dreadlocks” – uma de suas celebradas marcas registradas – “porque eles queriam fazer de mim *tokoloshe*”;⁷ *tokoloshe* é uma figura diminuta, amedrontadora usada por bruxas para fazer seus trabalhos. “Eu fui forçado a cantar e comer lama para continuar vivo. Eu perdi muito peso, mas sou eu”. Sua experiência angustiante, ele explicou, terminou quando ele “escapou”⁸, acordando em um campo perto de Johannesburgo, o epicentro do trabalho migrante e da produção cultural sul-africana. De lá ele retornou para casa alguns dias depois.⁹ Estranhamente em se tratando de Khulekani, ele se recusou a cantar, escolhendo ao invés disso recitar seus louvores e nomes clânicos Zulu, a substancialização simbólica de sua identidade “verdadeira”, seu Eu socialmente autenticado. Ele prometeu cantar novamente quando se sentisse mais forte.

Muitos fãs permaneceram céticos sobre a “Ressureição”. A ausência dos dreadlocks de Khulekani os preocupava, assim como as cicatrizes em sua face que pareciam diferentes, mais vívidas. Alguns diziam que Khulekani agora tinha um dente de ouro, que ele não tinha antes. Vale notar que em partes da África Central e do Sul, dentes de ouro tem ressonâncias com figuras proféticas e anticolonialistas.¹⁰

6 Ver MALULEKA, Slindile. Family Support Dead Singer. *IOL News*, 14/02/2012. Disponível em: www.iol.co.za/news/crime-courts/family-support-dead-singer-1.1234188. Acesso em 15/07/2012.

A cobertura televisiva do evento pela SABC evidencia vívidamente o tamanho e o estado da multidão aglomerada em Nquthu; veja em www.youtube.com/watch?v=dA-WOkwjqH8. Acesso em 01/08/2012.

7 Ver MICHAELS, Sean. Zulu Singer Claims He Rose from the Dead. *The Guardian*, 07/02/2012. Disponível em: www.guardian.co.uk/music/2012/feb/07/zulu-folk-singer-risen-dead. Acesso em 06/07/2012.

8 Também traduzido do Zulu como “me libertei”.

9 Ver “Witchcraft Fans Mob Man Claiming to be Reincarnated Singer Abducted by Zombies”. *The Independent*, 08/02/2012. Disponível em: www.independent.co.uk/news/world/africa/witchcraft-fans-mob-man-claiming-to-be-reincarnated-singer-abducted-by-zombies-6660309.html. Acesso em 06/07/2012.

10 As raízes históricas do “Nativo com o Dente de Ouro”, um rumor espalhado por trabalhadores migrantes na África Central, são discutidas por Karen Fields (1985, p. 3-23). Ela aponta que a genealogia pode ser traçada até Marcus Garvey. Significativamente, durante a campanha eleitoral de Barack Obama em 2008, apareceram na África do Sul uma variedade de mercadorias estampadas com o rosto do candidato – e um proeminente e cintilante dente de ouro.



O retorno de Khulekani Khumalo, cativo de zumbis: impostura, lei, e paradoxos da noção de pessoa na África do Sul pós-colonial | **John Comaroff e Jean Comaroff**

Os fãs reunidos em Nquthu se dividiram sobre a autenticidade da ressurreição de Khulekani; a família se dividiu de forma ainda mais contundente. Sua avó materna, Zintombi Mseleku, saudou seu retorno declarando, enfaticamente, que “é realmente ele”.¹¹ Ela sabia, já que o criara, acrescentou com amargura; o dote da mãe dele nunca foi pago, nos contou uma parente. “Ele parece um pouco abatido e menos bochechudo, mas é ele”. Já o avô paterno, Hlalalimanzi Khumalo desconfiou no início, mas logo decidiu que o garoto havia de fato voltado. Na medida em que o tempo foi passando, os parentes maternos e paternos de Khulekani tomaram posições opostas, e afirmaram essas posições contraditórias com cada vez mais veemência. O lado materno, apesar da posição inicial da Avó Zintombi, passou a argumentar que o retornado não era Khulekani. Um primo materno, com quem conversamos recentemente, declarou: “Este homem não é Mgqumeni. Não há nada sobre ele que indique que este é ele. Mgqumeni e eu éramos muito próximos desde a infância. Não é ele e é assim que a família Mseleku se posiciona”.¹² Esse primo nota ainda que de qualquer forma os Khumalo não poderiam saber se realmente é ele, já que Khulekani foi criado pelos Mseleku. Os Khumalo respondem que não tinham ideia da aparência do cantor de *maskanda* quando morreu, já que seus parentes maternos não permitiram que eles vissem o corpo antes de ser enterrado; uma pouco velada acusação de má fé – até mesmo de bruxaria. Ou, pior ainda, a desconfiança de que a proibição representou um esforço de esconder o fato de que o cantor não estava realmente morto.

De sua parte, os Mseleku rapidamente desenvolveram uma narrativa que explicava o embuste como motivado por dinheiro. Outra prima, Nelisani Mseleku, explicou que se tratava de um “plano bem orquestrado para roubar a fortuna [de Khulekani].”¹³ Ele foi dono de dois táxis – cujo valor capital na África do Sul é substancial – e haveria uma quantia não especificada de *royalties* a receber; ele havia lançado cinco álbuns solo, tendo o último vendido mais de 78 mil cópias. Não surpreende que sua “ressurreição”

11 MICHAELS, Sean. Zulu Singer Claims He Rose from the Dead, *The Guardian*, 07/02/2012. Disponível em: www.guardian.co.uk/music/2012/feb/07/zulu-folk-singer-risen-dead. Acesso em 06/07/2012.

12 Ver e.g. MALULEKA, Slindile. Family Split Over Maskandi Artists Claim. *Daily News*, 08/02/2012. Disponível em: www.iol.co.za/dailynews/news/families-split-over-maskandi-artist-claim-1.1229827. Acesso em 08/07/2012.

13 Ver MDLETSHE, Canaan. I Know This is the Father of my Child – Mgqumeni’s Lady. *The Sowetan*, 08/02/2012. Disponível em: www.sowetanlive.co.za/news/2012/02/08/i-know-this-is-the-father-of-my-child-mgqumeni-s-lady. Acesso em 10/07/2012.



O retorno de Khulekani Khumalo, cativo de zumbis: impostura, lei, e paradoxos da noção de pessoa na África do Sul pós-colonial | **John Comaroff e Jean Comaroff**

tenha resultado numa corrida pelos seus CDs, que estavam sendo vendidos em grandes quantidades.¹⁴ Descobrimos depois que não existiam, nem existem, bens a receber: os táxis haviam sido reapropriados e não havia *royalty* por vir. Não obstante, alegações de ganância patrilinial e fortuna escondida continuaram a circular.

Mas e as que conheciam Khulekani, ou que conheciam ao menos seu corpo, melhor que ninguém, suas parceiras conjugais? O veredicto delas se dividiu, duas a duas. Zehlile Xulu, que tinha um filho de 10 anos de Khulekani, negou enfaticamente que o cantor estivesse vivo; se declarou de “coração partido” ao se referir a uma cicatriz anteriormente inexistente.¹⁵ A primeira reação de outra parceira, Nonhlanhla Majola, com quem Khulekani viveu durante um tempo em Johannesburgo, foi a de que o retornado era um “espírito ruim”. Mas depois de “checar seus pés, pescoço e sorriso”¹⁶, foi persuadida de que ele não era um impostor, e passou a denunciar ruidosamente toda evidência contrária. “Eu sei que este é o pai da minha criança”¹⁷, ela disse. Sua insistência obstinada lembra um caso similiar de falsa identidade nos EUA, assunto do aclamado documentário *O Impostor*.¹⁸ O filme conta a história de como “um homem moreno de 23 anos e franco-argelino”, Frédéric Bourdin, um trapaceiro inveterado, “se passou por um americano de 16 anos, loiro de olhos azuis”, o infeliz Nicholas Barclay, que havia misteriosamente desaparecido de sua casa no Texas em 1994.¹⁹ Quando ele surgiu 3 anos depois, apesar das diferenças óbvias entre os dois, a família Barclay,

14 “South African ‘Back-from-Dead Singer Mqgumeni’ Detained,” *BBC News*, 06/02/2012; e.g. Disponível em: www.bbc.co.uk/news/world-africa-16905521. Acesso em 06/07/2012.

15 “Zombie Singer Turns Out to be Sibusiso John Gcabashe, Not Late South African Zulu Folk Singer Khulekani ‘Mqgumeni’ Khumalo”. *Huff Post: Weird News*, 08/02/2012. Disponível em: www.huffingtonpost.com/2012/01/08/zombie-singer-not-zombie_n_1262481.html. Acesso em 08/07/2012.

16 “Man Claiming to be Zombie-Held Famous Musician to Remain in Jail,” *ABC News*, 08/02/2012. Disponível em: <http://abcnews.go.com/blogs/headlines/2012/02/zombie-held-famous-musician-to-remain-in-jail/>. Acesso em 11/07/2012.

17 Ver “Maskandi Artist Back from ‘the Dead’”, *Sunday World*, 05/02/2012. Disponível em: www.sundayworld.co.za/news/2012/02/05/maskandi-artist-back-from-the-dead. Acesso em 06/07/2012.

18 Ver MDLETSHE, Canaan. I Know This is the Father of my Child – Mqgumeni’s Lady. *The Sowetan*, 08/02/2012. Disponível em: www.sowetanlive.co.za/news/2012/02/08/i-know-this-is-the-father-my-child-mqgumeni-s-lady. Acesso em 10/07/2012. Sobre as outras duas parceiras, Lamulile Ngema acredita que o retornado é Khulekani; Nomkhosi Mbatha discorda. De acordo com o *Daily Sun*, uma antiga noiva, Thembi Ntombela, também confirmou que ele era Khulekani. “Eu chequei Mqgumeni e achei uma antiga cicatriz de bala nas suas costas. Isso prova que é ele”, ela disse, acrescentando que ela também analisou seus braços, mãos e pernas para confirmar; veja ZINCUME, Muzi; SINGH, Anil. This Zombie is a Fake! *Daily Sun*, 06/02/2012, pp.1-2.

19 *The Informer* (2012), de Bart Layton.

20 CATSOULIS, Jeannette. Missing Child Seems Found, But His Family Is At A Loss, Resenha Filmica, *The New York Times*, 12/07/2012, Disponível em: <http://movies.nytimes.com/2012/07/13/movies/the-imposter-about-the-con-artist-frederic-bourdin.html>. Acesso em 30/07/2012.



O retorno de Khulekani Khumalo, cativo de zumbis: impostura, lei, e paradoxos da noção de pessoa na África do Sul pós-colonial | **John Comaroff e Jean Comaroff**

incluindo a mãe, sustentou ferozmente que Bourdin era seu filho – e continuaram a sustentar até que uma série de acasos finalmente provou o contrário.

Bem, e quem afinal *era* o homem que apareceu em Nquthu em janeiro de 2012, o homem que afirmava ser Khulekani Khumalo, o mítico *maskandi* que não cantara em sua “ressureição”? Artista folk ou artista vigarista? Criador de caso ou arrasa corações? Ícone cultural ou criminoso comum? Reiteramos nossas questões iniciais em outro registro: o que essa história nos diz sobre identidade e subjetividade, sobre sua fabricação, performance e reconhecimento, aqui e alhures?

III.

O retorno de Khulekani Khumalo relembra outro: *O Retorno de Martin Guerre*, assunto de um filme bem-conhecido²⁰, alguns musicais, no mínimo um romance histórico²¹, e um influente trabalho acadêmico (DAVIS, 1983). O drama começa em um vilarejo no Sudoeste da França do século XVI, com a chegada de um homem alegando ser Guerre, que havia abruptamente abandonado a mulher, filho e parentes oito anos antes. Demonstrando considerável conhecimento local e uma aparência semelhante à do proscrito – vale lembrar, em um mundo sem fotografia, RG, ou impressão digital, o retornado assumiu o papel conjugal do desaparecido durante três anos até que sua identidade fosse contestada, e em seguida acusado de falsidade, ele fosse finalmente enforcado. Em sua análise do caso, Natalie Zemon Davis (1983, *passim*) argumenta que o falso Martin Guerre sustentou sua falsa identidade com a ajuda de entes íntimos, aqueles que investiram no retorno de um personagem – o marido, o amante, o sobrinho, o irmão – que o impostor representou de forma *mais* efetiva que o original. O drama sugere que a produção de uma personalidade convincente é colaborativa e culturalmente matizada em todos os lugares, um ponto que também se mostrará criticamente relevante para nossa história sul-africana.

Mas qual, para voltar a Khulekani Khumalo, foi o resultado de *seu* retorno, de sua ressurreição? A resposta mais curta é a de que a polícia decidiu que ele também era um

20 *O Retorno de Martin Guerre* (1982, dir. Daniel Vigne). Um filme hollywoodiano, *Sommersby* (1993, dir. Jon Amiel), mais tarde adaptou a história para eventos ocorridos durante e depois da Guerra Civil Americana.

21 A partir de meados do século XIX, versões ficcionalizadas da história apareceram em numerosas outras obras (DUMAS, 1896).



O retorno de Khulekani Khumalo, cativo de zumbis: impostura, lei, e paradoxos da noção de pessoa na África do Sul pós-colonial | **John Comaroff e Jean Comaroff**

impostor, um certo Sibusiso John Gcabashe, um homem com um passado questionável que incluía prisões por roubo, estupro e perjúrio; um homem que, como Khulekani, é também um contador de histórias, embora de um tipo diferente; um homem que, de acordo com seu irmão uterino Phelelani, se reinventou várias vezes antes, frequentemente assumindo falsas identidades.²² Logo após sua aparição pública, a mando dos Mseleku, os policiais o acusaram e tiraram suas impressões digitais, descobrindo sua “real” identidade. Ou melhor, descobrindo cinco identidades prévias, dentre as quais a lei escolheu a mais plausível. A África do Sul talvez seja um dos Estados mais voltado para a biometria no mundo, um dos mais precoces no que se refere à tecnologia digital, como Keith Breckenridge (2005, p. 274-6, *passim*) observou, mas sua eficácia é proporcional à burocracia arquivística da qual depende. E proporcional à própria tecnologia: a impressão digital eletrônica permanece não confiável, e abriu novas formas de “dissimulação, personificação e duplicação”. Um estranho contraponto entre fixar e desfocar identidades na modernidade tardia se revela aqui, um contraponto entre forças opostas: de um lado, o Estado com sua vocação panóptica, busca criar perfis de todos seus cidadãos; e, de outro, formas inovadoras borram os índices que definem noções de pessoa.

Frente a tudo isso, o homem agora chamado Gcabashe continuou, e continua, a negar todas as acusações; ele se recusa inclusive a responder por outro nome que não Mgqumeni ou Khulekani. Submetido a teste psiquiátrico, foi declarado apto para ser julgado, não obstante sua alegação de estar sob ataque de familiares bruxos e outras forças ocultas na prisão. Entretanto, alguns dos mais próximos a Khulekani – duas de suas mulheres e sua família paterna – continuam a insistir que o príncipe é ele, apesar da intervenção da lei. Músicos locais, atentos ao caso, também estão divididos. Um deles, Siyazi Zulu, nos contou que alguns *maskandi* pensam que o retornado é Khulekani.²³ Outro, Maqhinga Radebe, compôs uma música satírica sobre o “fiasco”: *Uyimbudane Gcabashe*, ele canta, “você é uma piada, Gcabashe.”²⁴ Mas outros, como um conhecido musicólogo especialista no gênero, tem menos certeza.

22 MALULEKA, Slindile. No Way Is He Mgqumeni. *Daily News*, 14/03/2012. Disponível em: www.iol.co.za/dailynews/news/no-way-is-he-mgqumeni-1.1256076. Acessado em 01/08/2012.

23 Comunicação pessoal, 06/08/2012.

24 BIYELA, Khosi. Take That, You Fake! More Fame for the Zombie. *Daily Sun*, 30/03/2012, p.5.



O retorno de Khulekani Khumalo, cativo de zumbis: impostura, lei, e paradoxos da noção de pessoa na África do Sul pós-colonial | **John Comaroff e Jean Comaroff**

No momento da escrita deste artigo, o caso ainda está percorrendo o sistema judicial. Primeiro, ninguém parecia saber exatamente o que fazer com ele. O magistrado que inicialmente ouviu o caso na rural Nquthu em fevereiro de 2012, na dúvida, encaminhou o caso ao seu superior, o Procurador-Chefe do Ministério Público. Em maio deste mesmo ano, quando o caso foi movido a uma corte superior, embora a mídia tenha afirmado que a acusação é de fraude, o advogado de Gcabashe, Johan Botha, disse que ainda não estava certo de quais eram as acusações a seu cliente. O advogado também não estava seguro sobre que linha de defesa adotar, já que, até que a questão fosse resolvida legalmente, não estava claro se seu cliente era Gcabashe ou Khulekani. E, de qualquer forma, se o Estado julgasse o acusado como Gcabashe, seria possível argumentar que essa conduta teria prejudicado o resultado do caso, decididamente motivo para anulação do julgamento. Tampouco estava claro se, caso Gcabashe fosse de fato um impostor, ele poderia ser julgado culpado por fraude pela lei sul-africana²⁵ – ainda mais sobre o assunto adiante. Os Khumalo, firmes em sua convicção de que o retornado é Khulekani, venderam parte de seu gado para pagar despesas judiciais; isso em adição à vaca abatida anteriormente, na presença dos ancestrais, para “acolhê-lo de volta à família.”²⁶ Ao mesmo tempo, contudo, o caso foi encaminhado novamente, agora para Pietermaritzburg, a capital da província, onde a denúncia de fraude se somou às acusações anteriores de estupro, roubo e perjúrio. No presente, o acusado definha em uma prisão na costa sul de KwaZulu-Natal, onde foi fotografado com seu violão, agora cantando *maskanda*, tendo composto quinze novas músicas, e onde seus carcereiros falam dele como estranhamente atraente e carismático, com um conhecimento extraordinário da trajetória de Khulekani; ecos de Martin Guerre. O prisioneiro cultivou dreadlocks e, de acordo com um agente correcional, se parece cada vez mais com o mestre *maskandi*. O grupo racialmente diverso de funcionários veteranos da prisão nos contou que nenhum deles está disposto a apostar que o preso *não* é quem ele diz ser. Note-se que ele – o prisioneiro – pediu um teste de DNA e a exumação do corpo

25 Nós consultamos Dennis Davis, um Juiz da Alta Corte e Presidente da Corte de Apelações da África do Sul, e Peter Gastrow, antigo conselheiro do Ministro de Segurança e Securidade, Sydney Mufamadi (comunicação pessoal, 08/08/2012). Ambos eram da opinião que, dadas as circunstâncias, esse caso seria difícil de ser processado como fraude.

26 SINGH, Anil. Maskandi Man Back in Court. *Daily Sun*, 08/02/2012, p.4.



enterrado, para assim provar sua autenticidade. Por motivos não declarados, a polícia recusou. De sua parte, os Mseleku afirmam estar sob ameaça de morte pelos Khumalo, que insistem em que eles parem de negar. E audiência após audiência, com público cada vez maior, termina em adiamento. O braço longo da lei deu lugar à sua *longue durée*. Uma coisa, contudo, a maioria dos *dramatis personae* parecem concordar: na África do Sul contemporânea, havia e há pouca alternativa aos tribunais e aos forenses para resolver as incomensuráveis alegações sobre identidade feitas neste caso – eles parecem concordar que apesar de tudo que prometeu, não é provável que a lei leve a algum desfecho. A maioria dos advogados com os quais conversamos sobre o caso concordam que a questão de personalidade aqui é complexa demais para o sistema judicial criminal e que no máximo a justiça poderia abrir novas fissuras.

Para nós, o significado dessa história não depende de seu desfecho, a decisão de culpa ou inocência, autenticidade ou duplicidade. O significado para nós reside justamente no que a história nos diz sobre a busca, em tempos de mudança de normas e índices de verdade, por formas de se estabelecer noções de pessoa na África do Sul pós-colonial – e, talvez, em outros lugares também.

IV.

Ao escrever sobre o caso de Martin Guerre, talvez o arquétipo de um falso “retorno”, Natalie Davis (1988, p. 590) nota que, na França do século XVI, “impostura não [era] uma forma isolada de comportamento, uma ‘monstruosidade’ desconectada, mas o extremo de um espectro” de autoconstrução por “motivos de diversão, de tirar vantagem, [e] de ‘atrair benevolência’.”²⁷ Mas qual poderia ser o espectro de autoconstrução que enquadra o drama do retorno de Khulekani, e a tensão que ele causou? Como essa estranha saga fala de aspirações, possibilidades e impossibilidades de se produzir uma identidade sustentável na África do Sul atualmente?

No fim das contas, a África do Sul pós-apartheid é curiosamente receptiva a imitadores de todos os tipos. O mundo todo tomou consciência disso quando a mídia global reportou o caso bizarro do falso intérprete de deficientes auditivos que atuou no funeral

²⁷ Davis aqui cita de Vienne (1547, p. 63).



O retorno de Khulekani Khumalo, cativo de zumbis: impostura, lei, e paradoxos da noção de pessoa na África do Sul pós-colonial | **John Comaroff e Jean Comaroff**

de Nelson Mandela em dezembro de 2013.²⁸ Mas tal circunstância não é tão excepcional quanto ela possa parecer. A esfera pública sul-africana está cheia de histórias de falsos advogados,²⁹ falsos policiais, falsos empresários, até mesmo falsos juizes de futebol.³⁰ Algumas de suas falsificações são puramente perigosas: como aquela do *faux* profissional de Emergência, com diploma de uma *faux* escola técnica, empregado pela Autoridade de Saúde da Província de Limpopo.³¹ Ou a dos médicos impostores da rede pública, um dos quais clinicou com efeitos letais na parte oriental da cidade do Cabo, e serviu como médico-reserva durante a Copa do Mundo de 2010.³² Uma “empresa especializada na verificação de qualificações”, um novo tipo de instituição que prospera nos dias de hoje, adverte sobre o comércio fácil de falsos diplomas universitários, como de muitos outros documentos.³³ Essa prática não é exclusiva da África do Sul, como mostra Charles Piot (2010, nota 79); em locais onde documentos imigratórios oficiais são a chave mágica para a mobilidade e a perspectiva de um futuro viável, essa é uma indústria que beira a perfeição. Falando em mobilidade, um DJ em Johannesburgo disse ao seu público radiofônico que falava “ao vivo dos EUA”, de onde proferia relatos exagerados – plagiados de revistas americanas – de seus encontros com Jay-Z, Kanye West, Beyoncé, entre outros. Na verdade, suas transmissões vinham de uma garagem debaixo do seu estúdio. Um colega surpreso comentou que “[nós] sul-africanos somos especialmente fáceis de enganar. [Nós] acreditamos em qualquer coisa – especialmente se alguém parece inteligente... [e] afirma ter um diploma de uma universidade norte-americana.”³⁴ Ecos do “umbral da falsificação”³⁵ tão argutamente documentado por

28 Ver e.g. TOPPING, Alexandra. Mandela Memorial Sign Language Interpreter Accused of Being a Fake. *The Guardian*, 11/12/2013. Disponível em: www.theguardian.com/society/2013/dec/11/mandela-memorial-sign-language-interpreter-making-it-up-fake. Acesso em 30/12/2013.

29 HOPKINS, Ruth; KOEN, Grethe. Who is Watching the Lawyers. *Saturday Star*, 26/06/2012. Disponível em: www.iol.com.za/Saturday-star/who-is-watching-the-lawyers-1.1328182. Acesso em 07/08/2012.

30 Ver SAPA. Interpol Roped into SAFA Investigation. *Independent OnLine*, 20/12/2012. Disponível em: www.iol.co.za/sport/soccer/interpol-roped-into-safa-investigation-1.1443476. Acesso em 21/12/2012.

31 MOLOTO, Moloko. Fake Degrees: 1000 Health Workers Deregistered. *The Star*, 24/07/2012. Disponível em: www.iol.co.za/the-star/fake-degrees-1-000-health-workers-deregistered-1.1347685. Acesso em 07/08/2012.

32 WILLIAMS, Lynn. Fake Doctor Killed Patients. *The Herald*, 14/02/2011.

33 MALULEKA, Slindile. Concern At Rise In Number of People Faking Qualifications. *Daily News*, 18/06/2012. Disponível em: www.iol.co.za/dailynews/news/concern-at-rise-in-number-of-people-faking-qualifications-1.1321067. Acesso em 07/08/2012.

34 NCUBE, Japhet. Why Fikile Mbula Wants To Be an American. *The Independent*, 25/06/2012. Disponível em: www.iol.co.za/sundayindependent/why-fikile-mbulula-wants-to-be-american-1.1326643. Acesso em 07/08/2012. O colega de Mbule continuou com um exemplo: a atual mania (izikhothane) de “crianças negras pobres pressionarem seus pais a comprarem marcas de moda... [que] eles queimam... em um dia durante uma festa de rua.”

35 *frontier fakery* no original (N. dos Ts.)



O retorno de Khulekani Khumalo, cativo de zumbis: impostura, lei, e paradoxos da noção de pessoa na África do Sul pós-colonial | **John Comaroff e Jean Comaroff**

Mark Twain no final do século XIX no Velho Oeste, modo de enganação que floresce em qualquer lugar em que cânones estabelecidos de verificação são desafiados por novos e surpreendentes clamores, aparentemente inexplicáveis.

Apesar de dificilmente desprovida de invenção, fé milenar, ou paródia, boa parte dessa personificação se constitui como golpe, desesperado e frio. Mas *nem* sempre. Autoconstruções mais benignas compartilham com ideais similares, um recurso similar à mimese performática para diminuir o abismo entre desejo e escassez, realidade e fantasia. A Igreja Universal, por exemplo, uma das mais bem-sucedidas provedoras do “gospel da prosperidade” na África Meridional, conduz missas às quais jovens crentes comparecem vestidos como os profissionais que desejam ser. “Vistam-se como doutores, vistam-se como advogados,” recomendou o pastor a sua congregação na Cidade do Cabo em 2011. “Se eles têm fé, Deus atenderá seus desejos”.³⁶ Ambição e o desejo de autopromoção floresceram depois do fim do *apartheid*. Com a liberação sobreveio a liberalização, e seu jargão de empreendedorismo e empoderamento para todos – mesmo para os indigentes, que têm sido levados ao *The Big Issue*, uma revista vendida por moradores de rua, que “navegam pelas ruas do empreendedorismo.”³⁷ Desemprego crônico e desigualdade crescente têm apenas estimulado a obsessão popular pela descoberta de um elixir da ascensão social. Uma coluna de um jornal nacional, intitulada “Young Voices” tratou desse assunto. Ntwisiso Ngobeni, aluno do último ano do colegial e oriundo de uma família pobre e dilacerada por conflitos, compartilhou seu sonho de se tornar advogado: “Eu me vejo como magistrado”, ele confessou. “Essa é uma paixão antiga que desde cedo me levou aos tribunais, onde eu assistia magistrados em ação.” Lá ele observaria práticas dos juízes por horas e horas a fio, prometendo que um dia “sentaria na cadeira deles.”³⁸

Vale notar a ambição liberada, o ímpeto em direção à performance experimental mimética em busca da identidade desejada. Esse desejo de construir uma identidade é brilhantemente capturado em *Hijack Stories*,³⁹ um filme que aborda a luta de um ator negro de classe média para “pegar o jeito”, aprender a perigosa falta de preocupação de

36 Liturgia dominical na Igreja Universal do Reino de Deus, 07/02/2011.

37 “Navigating the Streets of Entrepreneurship”. *The Big Issue*, Agosto de 2012, no.200, pp.16-17.

38 NGOBENI, Ntwisiso. The Truth Can Set Us Free. *Sunday Times*, Review 2, 05/08/2012, pp.1-2.

39 Filme Sul Africano de 2000 dirigido por Oliver Schmitz. (N. dos Ts.)



O retorno de Khulekani Khumalo, cativo de zumbis: impostura, lei, e paradoxos da noção de pessoa na África do Sul pós-colonial | **John Comaroff e Jean Comaroff**

ladrões da quebrada, criminosos impertinentes que desafiadoramente eliminam a distância entre a promessa e a pragmática do enriquecimento pessoal, para assim “eliminar a espera do querer”.⁴⁰ A criminalidade é *em si mesma* uma prática a ser aprendida pela imitação. O filme insiste: para ser bem-sucedido, é necessário representar bem. O crime é uma performance e, na mesma chave, a performance num palco também é frequentemente um tipo de crime.

Não apenas a impostura é especialmente difundida na África do Sul, mas a fascinação por autoproduções ardilosas parece estar embutida na psiquê nacional. Em seu romance *Impostor*, Damon Galgut (2008) sonda as inquietantes qualidades da identidade nesse país hoje, em um tempo de “agitação” (p. 25), em que lugares são renomeados, mapas reimpressos, e paisagens se tornam ininteligíveis. É um tempo, continua Galgut, de liberação sem precedentes de possibilidades e decepções; um tempo no qual sinais convencionais são suspeitos e ninguém é exatamente quem parece ser: ativos falsos revirados, operações feitas sob pseudônimo, tráfico de simulacros de identidades são lugar comum. Podemos acrescentar o plágio, a mais óbvia manifestação textual da cultura da cópia fraudulenta. Poetas, professores, pastores, intelectuais, acadêmicos, até mesmo reitores têm sido acusados de plágio. A liberação desencadeou novas perspectivas inebriantes, porém também erodiu certezas soberanas, tornando mais difícil separar verdade de mentira. Mas eis a questão: seria esta história uma exceção exótica típica do que as metrópoles europeias imaginam para o hemisfério sul?⁴¹ Ou será que ela denuncia algo mais universal sobre o fazer o mundo nos dias que correm? Um tempo em que, de acordo com David Graeber (2012), há uma “grande explosão de interesse”, teórico e prático, pela própria noção de performance.

Sem dúvida, como notamos anteriormente, a automodelagem modernista sempre se guiou pelo espectro do artifício, da inautenticidade, da duplicidade. Mas a situação sul-africana envolve não apenas uma preocupação com a diluição dos limites, em tempos de fluxo entre signos públicos e identidades pessoais, ou uma preocupação com a semiótica

40 A frase “take the waiting out of wanting”, usada por um pastor da Igreja Universal do Reino de Deus em Cape Town em 2005, ironicamente ecoa o logo de uma campanha publicitária Britânica dos anos 1970 para uma das grandes bandeiras de cartão de crédito.

41 O original recorre à palavra inglesa *antipodean* como síntese dessa ideia que as metrópoles europeias fazem de suas ex-colônias situadas no hemisfério sul. (N. dos Ts.)



O retorno de Khulekani Khumalo, cativo de zumbis: impostura, lei, e paradoxos da noção de pessoa na África do Sul pós-colonial | **John Comaroff e Jean Comaroff**

do reconhecimento, como algo a mais. O que é notável nesse caso é a absoluta profusão de impostores em todos os caminhos da vida, ordinários e elevados. Se a impostura na nascente França moderna estava, de acordo com Natalie Davis, no “extremo” fim do espectro de autoconstrução – consistia, afinal, uma ofensa capital –, na África do Sul contemporânea ela se tornou uma prática cotidiana, comum. Como tal, revela algo significativo sobre a disjunção, nessa situação, entre desejo e a possibilidade de alcançar o desejo, entre fins e meios, verdade e aparência. Impostores demonstram claramente a precariedade do trabalho de confecção de noções viáveis de pessoa, de construção dos mundos íntimos, intersubjetivos, capazes de sustentá-las. Neste contexto, a falsificação parece altamente produtiva em comparação com a maioria das alternativas listadas acima – pelo menos a curto prazo. E quem pode se dar ao luxo, ou ter a paciência de pensar a longo prazo? Aquele que finge, age como paródia potente, incentivo a almejar, acumular, conquistar a todo e qualquer custo.

Retornemos, com isso em mente, ao caso do *maskandi* impostor. O renascimento de Khulekani Khumalo mobilizou um punhado de referentes culturais e fatos biográficos, costurados em laços de parentesco e afinidade, no tráfego entre vivos e mortos, e nos perigos da má-fe, da rivalidade e da vingança ocultista. Apesar de ter morrido em Johannesburgo, onde exerceu boa parte de sua carreira, Khulekani “voltou” às terras onde foi criado de forma a se apresentar àqueles que poderiam reconhecer sua identidade: seus parentes paternos e maternos e suas parceiras conjugais. Ao fazer isso, o pretense prodígio reencenou uma viagem icônica entre o local de trabalho e a morada rural, que, como Hylton White (2004, 2013) nota, há tempos tem ligado trabalhadores negros ao movimento de retorno ao lugar de origem rural para construir casa, constituir família e garantir a permanência da pessoa social, e, com isso, o reconhecimento ancestral. A alegada impostura de Gcabashe, portanto, não foi meramente um esforço de usurpar uma carreira e o valor agregado a ela. Ela foi, ela é, uma tentativa de ocupar um espaço em uma rede de relações – de identidade, de patrimônio, de reciprocidade – que remonta ao passado e avança para o futuro.

Gcabashe, se é de fato ele, como vocês vão se lembrar, alega ter sido arrebatado deste mundo por bruxaria; que zumbis obliteraram sua identidade, condenando-o a uma morte viva. Zumbis assumiram nova proeminência na vida pública por aqui justamente quando



O retorno de Khulekani Khumalo, cativo de zumbis: impostura, lei, e paradoxos da noção de pessoa na África do Sul pós-colonial | **John Comaroff e Jean Comaroff**

a liberalização da economia sul-africana estava se fazendo sentir em comunidades proletárias, quando o trabalho se tornou cada vez mais informal, quando milhões de empregos foram perdidos, e quando a indústria e a mineração foram radicalmente reestruturadas (COMAROFF & COMAROFF, 1999). A expectativa popular de que, com o fim do *Apartheid*, o Estado iria lidar com o problema da desigualdade crescente logo desapareceu. Em vez disso, o país enfrentou o paradoxo do “crescimento sem emprego.”⁴² Nos anos 1990, zumbis foram frequentemente associados, explicitamente, ao surgimento relativamente repentino de novas fortunas em condições não promissoras; fortunas cuja fonte era obscura. Zumbis eram considerados trabalhadores fantasmas, que pareciam ter sugado a vida de trabalhadores reais, minando o mercado de trabalho e o mundo que ele sustentava. Eles sinalizaram a ruptura do fluxo de valores que uma vez sustentou a vida doméstica. Privados de salários, domicílios agora sobrevivem de uma dura mistura de benefícios sociais e trabalho informal, duas possibilidades que favorecem mulheres, e despojam muitos homens dos meios para se tornarem adultos completos, casarem, e formarem famílias. Emprego continua a condição *sine qua non* de masculinidade digna aqui. Mas, dentro das condições existentes, é uma possibilidade cada vez mais remota, forçando o nascimento de novas economias que se capitalizam, mais ou menos, a partir dos detritos do passado.

E é aqui que a tradição *maskanda* entra.⁴³ O gênero musical foi um subproduto do sistema de trabalho migrante, incubado em albergues de trabalhadores em cidades industriais inchadas durante os anos 1920, de onde a música viajava de volta ao campo quando os homens voltavam às suas casas com seus salários. A música era uma síntese dinâmica, em movimento, misturando diversas influências, de músicas cortejantes Zulu até *folk lietjies Afrikaaners*, usando violões baratos e concertina. Uma de suas características definidoras era a poesia Zulu de louvação, readaptada para dar expressão a um novo sentido de pessoa introduzido pela carreira de homem migrante. David Coplan (2001) vê a *maskanda* como parte de uma categoria maior de práticas identitárias africanas que nasceram na estrada, na incansável jornada entre campo e

42 “Jobless Growth: The Economy Is Doing Nicely – But At Least One Person In Three Is Out Of Work”. *The Economist*, 03/06/2010. Disponível em: www.economist.com/node/16248641. Acesso em 13/08/2013.

43 Acredita-se que *maskanda* é derivada originalmente de *musikant*, a palavra africâner para músico (COPLAN, 2001, p. 109).



O retorno de Khulekani Khumalo, cativo de zumbis: impostura, lei, e paradoxos da noção de pessoa na África do Sul pós-colonial | **John Comaroff e Jean Comaroff**

cidade, campesinato e proletariado, passado e presente. Na medida em que o século progrediu, a *maskanda* se desenvolveu em simbiose com a mistura cultural da vida da classe trabalhadora urbana. Durante o *apartheid* esse estilo musical adquiriu uma identidade mais formal de “música tradicional Zulu”, porém no período pós-colonial ele apresenta vitalidade renovada, perdendo boa parte de suas conotações paroquiais para ressoar junto a públicos urbanos e identidades etno-modernas orientadas para o consumo.

Enquanto tal, o gênero adquiriu valor intensificado como capital herdado, como propriedade intelectual, em um clima em que a venda de cultura substituiu, em maior ou menor grau, a venda de trabalho em várias comunidades. *Maskandi* bem-sucedidos, fantasmas do passado dos trabalhadores, podem ganhar muito dinheiro. Khulekani Khumalo parece ter aperfeiçoado uma persona no cruzamento de estilos oferecendo “tradição” descolada para ouvintes urbanos e etnicidade urbana para ouvintes do campo. As capas de seus populares cds e vídeos, cujos temas variam da nostalgia pela vida de migrante à grandiloquência *rapper* e à crença em Deus, o apresentavam em uma variedade de trajes sincréticos – normalmente jaquetas populares feitas de couro de boi. Ao fundo paisagens customizadas de uma Zululândia pastoral do passado. É intrigante que frequentemente ele aparecia como um duplo, como dois Khulekanis, o homem e seu *doppelgänger*, cada um em um traje diferente.

Foi essa persona cativante – situada *ao mesmo tempo* na Zulu autóctone e na noção afro-moderna de pessoa – à qual aspirava o John Gcabashe identificado pela polícia, o John Gcabashe que gostaria que o reconhecêssemos como Khulekani Khumalo. Seja ou não ele quem ele diz ser, ele é capaz de personificar o mestre *maskandi*, de maneira suficientemente convincente, como nos contou uma guarda carcerária admirada. O gênero, afinal de contas, estava integrado à existência cotidiana de muitas comunidades Zulu, entranhado em suas reciprocidades de parentesco; frequentemente esperava-se que *performers* legassem seus talentos para sucessores. A saber, Khulekani tinha aprendido *seu* estilo pessoal com o irmão de sua mãe, uma reencarnação desse tipo sendo inerente à própria *maskanda*.

Como também notamos, o contraponto entre a performance artística e a criminal não é de todo inusitada. Outros *maskandi* de sucesso, como alguns artistas de hip-hop dos



O retorno de Khulekani Khumalo, cativo de zumbis: impostura, lei, e paradoxos da noção de pessoa na África do Sul pós-colonial | **John Comaroff e Jean Comaroff**

EUA, tiveram carreiras prévias como criminosos.⁴⁴ No mais, o próprio gênero parece estranhamente apropriado à impostura. Kathryn Olsen⁴⁵, uma etnomusicóloga da Universidade de KwaZulu-Natal, observa que “personificação combina bem com *maskanda*; [que] muitos músicos assumem outras identidades em performances como forma de reclamar algo perdido, autenticando não só a música, mas quem eles realmente são.” Mesmo, ao que parece, com o risco de cruzar a linha, provocativamente, entre o lícito e o ilícito. Em uma memorável reviravolta na nossa história, um produtor musical foi acusado, em março de 2012, de “roubar” um CD com 12 músicas de um Mpilo Mtungwa. Ele havia, se diz, relançado o disco sob os nomes de Khulekani e Gcabashe, o morto e seu *doppelgänger*,⁴⁶ uma mentira altamente inventiva e lucrativa que dependia de uma meta-impostura na intersecção entre a vida, a morte e a ressurreição de Khulekani. O álbum foi noticiado como um recorde de vendas.⁴⁷ Deste modo, impostura de identidade se torna prática labiríntica, recorrente, cheia de camadas, profundamente arraigada no tecido econômico e social da África do Sul. Mas não apenas aqui. Como Damon Galgut (2008) sugere, em tempos de desregulamentação, a dissimulação se torna a arte do possível em todo lugar. O economista e jurista Richard Posner (1980, p. 77) acrescenta, de forma mais generalizada, “a imitação [c]riativa não é apenas um legado clássico ou da Renascença; é um imperativo do mercado moderno.”⁴⁸ Ainda mais, ao que parece, em pós-colônias africanas, onde forçosamente a linha que separa o criminoso do criativo é excessivamente tênue. E é por isso que a autoconstrução pós-colonial resvala tão acentuadamente em imposturas de diversos tipos.

44 Ver Olsen (2009, p. 151) sobre o dueto Shwi Nomtekhalala, cujo estilo é bem próximo àquele do falecido Khulekani. Uma de suas populares músicas declara que “eu era mais um que acreditava nas armas, mas então meu pai veio a mim em um sonho.”

45 Kathryn Olsen, comunicação pessoal, 06/08/2012.

46 Ver MATSOSO, Lerato. Fake Zombie Stole My Songs! *Daily News*, 29/03/2012, p.6. O produtor musical em questão era um Enoch Nondala, da Enoch Nondala Produção Musical. O CD de Mtungwa, de acordo com seu relato, foi alegadamente feito para a empresa de Nondala na ausência de um contrato.

47 MDLETSHE, Canaan. Fake Maskandi CD is Hot. *The Sowetan*, 30/03/2012. Disponível em: www.sowetanlive.co.za/entertainment/article4468159.ece. Acesso em 14/09/2012.

48 A frase de Richard Posner (1980, p. 77) original em inglês “[c]reative imitation is not just a classical or Renaissance legacy; it is a modern market imperative,” inclui jogo entre as palavras “creative” e “reative” – não diretamente transferível aos termos em português criativo e reativo. (N. dos Ts.)



V.

Embora não solicitada, a questão da lei está evidentemente enlaçada à nossa narrativa. Na introdução de *Law and Disorder in the Postcolony* (COMAROFF & COMAROFF, 2006), abordamos o fetichismo de legalidades na era pós-colonial: a regra da Lei e do Constitucionalismo se tornou o discurso global dominante, ao ponto que, mesmo nas mais remotas regiões do planeta, pessoas aprenderam, a partir de uma pedagogia populista de direitos, a verem a si mesmas como *homo juralis*, e a conduzirem seus interesses e danos por vias legais.

Nessa perspectiva, causa pouca surpresa que o caso de Khulekani acabasse no tribunal, embora a complexidade do caso resida justamente aí. Ao contrário dos povos coloniais da África, aqueles governados pelo “direito consuetudinário” inventado e levado a cabo pelos governantes imperiais, as populações africanas pós-coloniais são constituídas *a um só tempo* como corporificação da cultura e pessoas legais nacionais, como sujeitos e cidadãos, pessoas *a um só tempo* étnicas e modernas. Tivesse nossa história se passado em tempos coloniais, as autoridades “nativas” teriam aplicado as leis de patrilinearidade, herança, casamento, genealogia. Essas autoridades teriam tido pouca dificuldade com o caso. Afinal, sociedades indígenas africanas, de acordo com a teologia legal colonial, eram governadas por atribuição, por um princípio de replicabilidade de acordo com o qual qualquer pessoa poderia ser substituída por qualquer outra da mesma posição estrutural; isto é, pela ideia de que individualidade em todo lugar era subserviente à substância normativa dos papéis sociais recebidos. Émile Durkheim notoriamente se referiu a isso como “solidariedade mecânica”. Na prática, como antropólogos do direito da África mostraram, pessoas raramente apenas aceitavam suas posições em estruturas de relações, hierarquias e status. *Per contra*, as regras que governavam essas relações e status estiveram sempre sujeitas à contestação e competição. Mas, uma vez que um indivíduo fosse bem-sucedido na conquista de um status, ela ou ele incorporavam-no *como se* tivessem nele nascido. Neste mundo, uma vez o filho pródigo tivesse persuadido “seus” agnatos de que ele era Khulekani – o que, é claro, ele fez, fato marcado pelo sacrifício de um animal aos ancestrais – ele *seria* Khulekani. Não haveria questão alguma de embuste: a questão era de reconhecimento social. Além disso, nessa sociedade patrilinear, o cognato de Khulekani teria pouca voz



O retorno de Khulekani Khumalo, cativo de zumbis: impostura, lei, e paradoxos da noção de pessoa na África do Sul pós-colonial | **John Comaroff e Jean Comaroff**

no caso. Eles poderiam rejeitar o retornado no campo afetivo, mas não teriam base legal alguma para denunciá-lo, nenhuma sustentação legal. Os Khumalos tinham a cultura e a lei ao seu lado.

Mas, evidentemente, a África do Sul indígena não é mais governada por costumes “nativos” coloniais, mesmo que a patrilinearidade e a instituição da chefia continuem significativos para muitos sul-africanos. A África do Sul é governada por uma constituição que trata todo cidadão como portador de direitos, e atribui ao Estado a autoridade de determinar identidade e as prerrogativas a ela associadas. Sob essas circunstâncias, os parentes de Khulekani pelo lado materno tiveram todo direito de apelar à lei e pedir a abertura de processo criminal; a concepção liberal moderna de pessoa, que se encontra na base dessa Lei, e os valores que ela consagra, *também* são significativos em seu mundo vivido.

No momento em que a lei encarregou-se de agir, contudo, se viu no meio de uma terrível confusão. Por um lado, ela se viu confrontada por argumentos formulados em termos da cultura local – bruxaria, sacrifício, parentesco – que estados democráticos liberais têm dificuldade em traduzir para a linguagem da jurisprudência. Mas, ainda mais, o sistema judicial enfrenta aqui problemas técnico-jurídicos: assim como plágio não é tipicamente uma infração penal *stricto sensu*, também a impostura cria enormes dificuldades – ao menos que um dano possa ser estabelecido, o que, neste caso, se parece difícil; Gcabashe, se de fato é ele, não procurou benefício material algum. Daí o argumento do advogado dos Khumalos de que ele não fazia ideia dos motivos pelos quais seu cliente estava sendo indiciado; o advogado argumenta também que, do ponto de vista cultural, ele não sabia *quem* de fato era o homem que ele representava. Não surpreende que esse advogado agora está convencido de que o caso de impostura deva ser julgado em um tribunal Zulu consuetudinário – onde um resultado favorável é praticamente certo; o problema corolário a seguir é o de que uma vez que se estabeleça que seu cliente é Khulekani, e não Gcabashe, a questão de quem deve ser julgado pelos outros crimes se torna irremediavelmente mais complicada. O réu já começou a dizer que esses crimes foram cometidos quando ele ainda era um cativo zumbi; um argumento que talvez seja dos álibis mais originais da história legal sul-africana.

O caso sugere que há algo muito mais profundo em jogo aqui do que a mera culpa ou



O retorno de Khulekani Khumalo, cativo de zumbis: impostura, lei, e paradoxos da noção de pessoa na África do Sul pós-colonial | **John Comaroff e Jean Comaroff**

inocência de um homem que pode ou não ser outra pessoa. Há uma sociedade pós-colonial na qual o Estado é confrontado com demandas de diferença cultural que frequentemente recusam a língua franca da Lei eurocêntrica. Há também algo que vem sendo descrito por Ivan Vladislavic (2004) como *A Visão Explodida*, um mundo que se tornou tão incipiente, tão difícil de ler que inculca um senso de implosão, de estar sempre no limite – e de possibilidades infinitas. Neste mundo reconfigurado, em que pessoas consistentemente renegociam suas identidades, a autoridade tem grande dificuldade em se impor. Atos comunicativos mundanos, sugere Vladislavic, comumente tomam forma aqui de uma “linguagem de sinais na qual o alfabeto é secreto”.

Tribunais têm grande dificuldade em decifrar esse alfabeto; eles são frequentemente imobilizados perante noções de pessoa e práticas culturais que lhe são apresentadas, muitas vezes incertos do que é “real” e do que não é. Quem realmente é o artista naquele CD creditado a Khulekani e seu *doppelgänger*? E quem é o réu julgado por fraude sob o nome de Sibusiso Gcabashe, levando em conta que os parentes paternos, legitimados pela autoridade da linhagem, o consideram seu filho, Khulekani Khumalo. Como, afinal, deve o Estado lidar com o crescente problema de imposturas de todos os tipos. Vale notar que, em 1999, na Província do Cabo, a segunda maior categoria de infrações, de acordo com estatísticas policiais, era a de crimes *falsos*, crimes que foram denunciados, mas que nunca realmente aconteceram. O que nos traz ao curioso desenlace de nossa narrativa.

Um dos policiais envolvidos na prisão do pretense Sibusiso Gcabashe era um Brigadeiro Musa Khumalo – note o sobrenome, partilhado com o falecido *maskandi*. Esse Khumalo era um membro das Águias, a força de elite de combate ao crime no país. Ele se orgulha do seu papel no caso. Ele também apresentou certificados de louvor pelo seu trabalho policial, uma foto de si com Ban Ki-Moon, e documentos atestando sua ficha excepcional. Como você já deve ter adivinhado, o brigadeiro também era um impostor. Ele era um assassino zimbabuano que forjou sua própria morte para se tornar um cidadão sul-africano.⁴⁹ Tendo sido exposto, ele fugiu, mas foi eventualmente pego

49 ZULU, Mandla; SAVIDES, Matthew; MTHETHWA, Bongani. 'Fake' Hawk Had Police at His Beck and Call: Khumalo Exposed as Zimbabwean National” *Sunday Times* (South Africa), 05/08/2012, p.5.



O retorno de Khulekani Khumalo, cativo de zumbis: impostura, lei, e paradoxos da noção de pessoa na África do Sul pós-colonial | **John Comaroff e Jean Comaroff**

em dezembro de 2012. De acordo com um relatório oficial elaborado pela Diretoria Policial Independente (Independent Police Directorate – IPID), ele morreu mais tarde, no mesmo dia, por suas próprias mãos em uma prisão na Pretória.⁵⁰

Musa Khumalo nem é, claro, o único policial falso na história contemporânea da África do Sul, apesar dele talvez ser um dos poucos a ter capturado outro “falso”. Se é que “falso”, ou “impostor”, são palavras adequadas: mais indicado seria pensar em seres humanos construindo a-si-mesmos-enquanto-outros em um mundo onde a cidadania se aproxima de um simulacro: um mundo em que autoconstrução por meio da atuação, do jogar estimulando a personificação, se tornou lugar comum, até mesmo encorajado; um mundo em que o desafio da lei é lidar com a vida em uma democracia liberal, complexificada pela diferença cultural, sob condições que borram a linha entre o empreendedor-de-si e o impostor criminal; um mundo, paradoxalmente, em que o Estado biométrico produz meios cada vez mais sofisticados de conhecer seus cidadãos, de fixar identidades legais, apenas para descobrir que esses mesmos cidadãos encontram formas cada vez mais elusivas de escapar da fixidez. É um desafio com o qual juristas, intelectuais orgânicos, antropólogos do direito e *maskandi* se deparam se eles pretendem decodificar o alfabeto secreto, dar sentido à visão explodida, que torna incerta a própria natureza da ordem nessa fronteira da história do presente.

Impostura, evidentemente, sempre esteve entre nós de uma forma ou de outra, desde os tempos bíblicos, passando pelo século XVI de Martin Guerre; pelo século XVII do cabalista Sabbatai Zvi, o falso messias judeu; pelo começo do século XX da Princesa Anastácia Romanov, cuja notória *doppelgänger*, uma operária de uma fábrica polonesa, enganou a sociedade de Manhattan por décadas; o século XX, também, de Ramenda Narayan Roy, que foi o príncipe de fábula Kumar de Bhawal na Índia ou um sannyasi sem nome nem propriedades (CHATTERJEE, 2002). Mas o mesmo fenômeno nascido em diferentes momentos históricos têm diferentes determinações culturais, diferentes causas contingentes, diferentes manifestações, diferentes incidências. O que ele significa *neste* tempo e espaço, porque ele se tornou tão comum, o que ele nos diz

50 Ver “IPID Is Investigating the Death in Police Custody of Musa Muzi Khumalo”, Pretoria Moot CAS 12/12/2012, 03/12/2012. Disponível em: www.ipid.gov.za/media_statements/03122012.asp. Acesso em 30/12/2013. Ver também “Fake Hawk Dead in Police Cell,” *The Witness*, 4/12/2012. Disponível em: www.witness.co.za/index.php?showcontent&global%5B_id%5D=92153. Acesso em 30/12/2013.



O retorno de Khulekani Khumalo, cativo de zumbis: impostura, lei, e paradoxos da noção de pessoa na África do Sul pós-colonial | **John Comaroff e Jean Comaroff**

enquanto um sintoma da vida na África do Sul contemporânea, foram os objetos dessa excursão dentro do mundo de Khulekani Khumalo, cativo de zumbis.



O retorno de Khulekani Khumalo, cativo de zumbis: impostura, lei, e paradoxos da noção de pessoa na África do Sul pós-colonial | **John Comaroff e Jean Comaroff**

Referências Bibliográficas

BRECKENRIDGE, K. "The Biometric State: The promise and perils of digital government in the New South Africa". *Journal of Southern African Studies*, Londres, v. 31, n. 2, abr.-jul. 2005.

CHATTERJEE, P. *A Princely Imposter?: the Kumar of Bhawal and the secret history of indian nationalism*. Princeton: Princeton University Press, 2002.

COMAROFF, J. and COMAROFF, J. L. "Alien-Nation: Zombies, immigrants, and millennial capitalism". *CODESRIA Bulletin*. Dakar, n. 3/4, 1999. (Também publicado em: *The South Atlantic Quarterly*, ed. especial, Saurabh Dube (ed.), *Enduring Enchantments*, Durham&Londres, v. 101, n. 4, Outono 2002.)

_____. "Law and Disorder in the Postcolony: An Introduction". In: *Law and Disorder in the Postcolony*. (ed.) Comaroff, J. e Comaroff, J. L. Chicago: University of Chicago Press, 2006.

COPLAN, D. "Sounds of the 'Third Way': Identity and the African renaissance in contemporary South African popular traditional music". *Black Music Research Journal*, Chicago, v. 21, n. 1, mar.-mai. 2001.

DAVIS, N. Z. *The Return of Martin Guerre*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1983.

_____. "On the Lame". *American Historical Review*, Washington, v. 93, n. 3, 1988.

DE VIENNE, P. *Le Philosophe de Court*. Lyon: Jean de Tournes, 1547.

DUMAS, A. *The Two Dianas*. Boston: Estes & Lauriat, 1896. [Primeira edição francesa, 1846.]

FIELDS, K. E. *Revival and Rebellion in Colonial Central Africa*. Princeton: Princeton University Press, 1985.

GALGUT, D. *The Impostor*. Johannesburg: Penguin Books, 2008.

GRAEBER, D. "The Sword, the Sponge, and the Paradox of Performativity: Some observations on fate, luck, financial chicanery, and the limits of human knowledge". *Social Analysis*, Biggleswade, v. 56, n. 1, mar.-mai. 2012.

GREENBLATT, S. *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare*. Chicago:



O retorno de Khulekani Khumalo, cativo de zumbis: impostura, lei, e paradoxos da noção de pessoa na África do Sul pós-colonial | **John Comaroff e Jean Comaroff**

University of Chicago Press, 2005.

OLSEN, K. *Musical Characterizations of Transformation: an exploration of social and political trajectories in contemporary maskanda*. Tese (Doutorado) – Universidade de KwaZulu-Natal, Durban, 2009.

PIOT, C. *Nostalgia for the Future: West Africa after the cold war*. Chicago: University of Chicago Press, 2010.

POSNER, R. *The Little Book of Plagiarism*. New York: Pantheon Books, 1980.

SCHWARTZ, H. *The Culture of the Copy: striking likenesses, unreasonable facsimiles*. Cambridge, MA: MIT Press, 1996.

VLADISLAVIC, I. *The Exploded View*. Johannesburg: Random House, 2004.

WHITE, H. “Ritual Haunts: The timing of estrangement in a post-apartheid countryside”. In: *Producing African Futures: ritual and reproduction in a neoliberal age*. (ed.) Brad Weiss. Leiden and Boston: Brill, 2004.

_____. “Spirit and Society: In defence of a critical anthropology of religious life”. *Anthropology Southern Africa*, Grahamstown, v. 36, n. 3-4, ago.-dez. 2013.

submetido em: 15 jun. 2014 | aprovado em: 23 out. 2014



Narrativas Sensoriais

Sensory Narratives

Resenha

GONÇALVES, Osmar (org.). *Narrativas Sensoriais: ensaios sobre cinema e arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Circuito, 2014. 270 p.



Rodrigo Campos de Oliveira¹

¹ Possui graduação em Superior do Audiovisual pela Universidade de São Paulo (2003). Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da ECA/USP. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Roteiro, Edição e Direção Cinematográficos. E-mail: rodmovie@gmail.com



Resumo: Sensorialidade e afeto determinariam uma nova virada epistemológica na arte e na estética contemporânea, permeando obras audiovisuais e narrativas rumo a uma maior indeterminação de sua relação com o espectador, que é levado à novos patamares de fruição e interação.

Palavras-chave: sensorial; afeto; estética contemporânea.

O livro *Narrativas Sensoriais* reúne diferentes abordagens de um fenômeno atual no audiovisual e na arte contemporânea: o investimento do afeto nas obras. Nos diversos artigos, emergem como temas a rarefação e o desmonte dos modos narrativos, mas a ênfase é colocada na singularidade dos registros, das vozes, das situações, dos gestos, dos sentidos expressos na obra em sua densidade, sua capacidade de revelar os acontecimentos em toda sua riqueza e multiplicidade, num rigor descritivo e contemplativo de abordagem do sensível.

Osmar Gonçalves, organizador do livro, lançado em 2014 pela Editora Circuito, convida-nos a habitar a região tênue e limítrofe do *entre*, além das demarcações categóricas, para apreender uma estética da indistinção em que se situam o cinema e a arte contemporânea. A passagem, o entrelaçamento e o hibridismo atravessam esse cenário de mistura e contágio que, segundo ele, invalidaria qualquer discurso ontológico.

Entre os diversos artigos, alguns perseguem o processo de aproximação, abordagem e



tradução do filme documentário ao acontecimento político revolucionário, como o pungente ensaio de Cezar Migliorin; outros analisam obras, filmes e exposições, reinterpretem seus próprios trabalhos à luz do dispositivo e da disposição espacial afetiva, transformando o espectador em participante interagente e criador mútuo, como fazem André Parente e Kátia Maciel. Patrícia Moran e Priscila Arantes discursam sobre materiais e métodos produtivos na tecnologia das novas mídias: os elementos modulares e discretos que operam a repetição e a diferença nas obras audiovisuais, o banco de dados como sistema rizomático de criação. Andréa França e Patrícia Machado remontam os fios históricos que entretecem temas, fatos vividos, memórias e discursos em obras peneiras de subjetividade na época da ditadura militar brasileira, explorando a memória afetiva de experiências-limite, de traumas, de situações históricas determinadas que estabeleceram marcas nos corpos e psiquismos. Consuelo Lins e Denilson Lopes analisam filmes pautados pela trajetória sensorial de seus personagens, que são afetados pelas circunstâncias, em olhares atentos sobre o cotidiano ou o extraordinário.

Ocupando um espaço quase ubíquo no circuito da arte contemporânea, como afirmam Beatriz Furtado e Eduardo de Jesus, o audiovisual reconfigura seus dispositivos técnicos, materiais e discursivos em sua presença contígua com outros dispositivos que, também singulares em seus aspectos, entram em intercâmbio de qualidades e potências em amálgamas heterogêneas, e podem produzir discursos transversais às formas consolidadas e dominantes.

André Parente defende que a noção de dispositivo permite pensar o audiovisual livre de formas dominantes, "determinismos tecnológicos, históricos e estéticos" bem como evitar dicotomias que fundam a representação, como sujeito e objeto, imagem e realidade, percepção e linguagem, discurso e afeto.

A forma-tela, assunto do artigo de Phillippe Dubois, afirma a proliferação de telas na contemporaneidade e sua relativização de suportes, formatos, dimensões e multiplicidades, configurações e disposições espaciais, que ele denomina interfaces. Dubois quer defrontar a materialidade física da tela, enquanto objeto concreto, e seu dispositivo, enquanto objeto padronizado. Assim as diferentes superfícies dos corpos podem ser superfícies de projeção, de diferentes formatos, com diferentes opacidades e



transparências, superfícies que podem mostrar e esconder em diferentes proporções. A multitela, a profusão de formatos e tamanhos que cada vez mais se instalam nos espaços da arte contemporânea, recriam o espaço-tempo e propõem percursos, roteiros, agenciamentos cronotópicos a seus visitantes, em suma, uma "montagem espacializada" que transpõe as imagens da dinâmica da montagem cinematográfica para uma disposição espacial onde situa um espectador móvel.

A mobilização do espectador, assim chamado à criação conjunta da obra, efetivando uma partilha comum do sensível ao determinar fluxos sensoriais, narrativas espontâneas e reconfigurações do visível, do dizível, do tátil e do imersivo, em ambiências que se pautam por um espaço-tempo da duração e da experiência.

No campo da produção audiovisual e na comunicação, identifica-se uma virada afetiva a partir dos anos 2000, que teria sucedido uma virada cultural dos anos 80 e 90. Esta virada afetiva delinea um campo de estudos do afeto, que influiria em diversos âmbitos. Definindo o afeto, Denilson Lopes lança mão de conceitos de Gilles Deleuze. A quantidade de referências ao filósofo francês é notória na maior parte dos textos. Para o filósofo, afetos são fluxos impessoais antes de serem conteúdos subjetivos, são "devires não-humanos" que preexistem a um sujeito que os configura. Deleuze distingue os afetos como qualidades ou potências anteriores a sua atualização em estados, ações, sujeitos que os veiculariam ou objetos que os conteriam.

O livro trata da reconfiguração da linguagem artística que se inscreve mais na sensorialidade que na racionalidade. O cinema ficcional e o documental, inscrevem-se também numa distância da representação. Diversos filmes contemporâneos exprimem uma rarefação dos vínculos narrativos, vide a vertente do "cinema de fluxo", dando ênfase à reinserção corporal no espaço e tempo do cotidiano e à adoção de um tom narrativo no qual as ações dos personagens são mais desencadeadoras de afetos e sensações do que de julgamentos, juntamente com a coreografia da movimentação de câmera e de atores, criando imagens que são simultaneamente resultados e vias de acesso.

Propondo um uso sistemático de cortes *irracionais*, elipses temporais (incerteza a respeito do tempo decorrido entre uma cena e outra) e *raccords* que não mais justificam uma inteireza ou naturalidade da estética da transparência, marcados por uma



ambiguidade tanto visual quanto narrativa, estes filmes remontam ao cinema de atrações dos primeiros tempos. Estas atrações, *tableaux* ou números que, ordenados mais por contingências de produção que por efeito discursivo, privilegiavam mais o espetáculo que a história contada. Este aspecto de afrouxamento dos liames narrativos e montagem de atrações perpassa os artigos de Cristian Borges, Consuelo Lins, Denilson Lopes, Andréa França e Patrícia Machado.

A publicação de Narrativas Sensoriais vem contribuir ao debate sobre a estética contemporânea, em seu distanciamento da representação como modo operatório hegemônico.

Referências Bibliográficas

- DELEUZE, G. *A imagem-movimento*. Trad. Stella Senra. 1ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- PARENTE, A. A Forma Cinema: variações e rupturas. In: MACIEL, Kátia. *Transcinemas*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Contracapa, 2009
- RANCIÈRE, J. *O destino das imagens*. Trad. Mônica Costa Netto. 1ª ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- VIEIRA JR. E. O tempo dos corpos no “cinema de fluxo” de Apichatpong Weerasethakul, paper apresentado no XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação realizado em Curitiba, em setembro de 2009.

submetido em: 17 jun. 2014 | aprovado em: 16 out. 2014



Uma Experiência a nos Inspirar

An Experience that inspires us

Resenha

CARDOSO, M. *Fátima Toledo: interpretar a vida, viver o cinema*. São Paulo: LiberArs, 2014, 248p.



Alecsandra Matias de Oliveira¹

¹ Graduação em História pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (1995), mestrado em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo (2003) e doutorado em História da Arte pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (2008). Atualmente é especialista em cooperação e extensão universitária do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. E-mail: alemaoli@usp.br



Resumo: Fátima Toledo, reconhecida preparadora de elenco, narra sua trajetória profissional a partir de grandes produções cinematográficas nacionais, como *Pixote*, *Cidade de Deus*, *Tropa de Elite* e *Linha de Passe*. No centro de suas preocupações está a formação do Método de interpretação que ela vem construindo em três décadas de carreira e mais de trinta e cinco filmes no currículo. *Fátima Toledo – interpretar a vida, viver o cinema* tem narrativa sensível e instigante sobre o trabalho de interpretação de atores. Nesse sentido, torna-se uma obra relevante para a história do cinema brasileiro.

Palavras-chaves: Fátima Toledo; preparação de elenco; cinema brasileiro.

– Que é isso menino, por a mão para trás e abaixar os olhos pra falar comigo? Eu não sou polícia. Olha direito para mim, vamos. Quem é você, qual o teu nome? (Depoimento de Hector Babenco sobre Fátima Toledo).

“Quem é você”? Esse é o pensamento-chave para a compreensão do livro *Fátima Toledo: interpretar a vida, viver o cinema* e, principalmente, do Método da preparadora de atores para o cinema Fátima Toledo. Atuante no mercado cinematográfico desde a década de 1980, ela expõe suas memórias, de modo delicado e consciente, em entrevistas, concedidas entre 2005 e 2008, ao historiador Maurício Cardoso, que registrou e editou os depoimentos. De modo cronológico, a trajetória de Fátima é exposta em 19 filmes que contribuíram para a organização do seu Método. Ao revés dos ensinamentos de Stanislavski, no Método, o que é mais significativo é saber “quem é você”. O ator não se aproxima do personagem; ele deve vivenciar suas emoções e não seus sentimentos. Nesse exercício, ele deve conhecer a si mesmo. Encarar o Método de frente é mergulhar nas emoções reivindicadas pelas situações exigidas pelo filme.

O livro conta com prefácio assinado por Luis Marra (escritor e amigo de Fátima). A



seguir, os capítulos desfilam pelos filmes nos quais a preparadora atuou de forma ativa, sendo eles: *Pixote, a lei do mais fraco* (Hector Babenco); *Brincando nos Campos do Senhor* (Hector Babenco); *Medice Man* (John McTreirnan); *Sábado* (Ugo Giorgetti); *Boleiros, era uma vez o futebol* (Ugo Giorgetti); *Dois córregos, verdades submersas no tempo* (Carlos Reichenbach); *Garotas do ABC, Aurélia Schwarzenega* (Carlos Reichenbach); *Tainá, uma aventura na Amazônia* (Tânia Lamarca e Sergio Bloch); *Tainá 2, a aventura continua* (Mauro Lima); *Desmundo* (Alain Fresnot); *Central do Brasil* (Walter Salles); *O mundo em duas voltas* (documentário sobre a família Shürmann – David Shürmann); *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles); *Cidade Baixa* (Sérgio Machado); *O céu de Suely* (Karim Aïnouz); *Mutum* (Sandra Kogut); *A casa de Alice* (Chico Teixeira); *Tropa de Elite* (José Padilha) e *Linha de Passe* (Walter Salles e Daniela Thomas).

Organizada com informações técnicas (tais como direção, ano de produção, produtora, elenco e sinopse de cada filme), a publicação torna-se referencial para os adeptos dos estudos do cinema. Os testemunhos de Fátima também possuem uma sistemática interna (das primeiras experiências com o filme, o desafio dos treinamentos e a contribuição dos acontecimentos para a formação do Método). Por fim, a essa estrutura ainda cabem os depoimentos de diretores, atores e não-atores que vivenciaram o Método. Nessa dinâmica, sente-se a mão invisível de Maurício Cardoso – responsável por organizar o material.

A narrativa de Fátima Toledo é fascinante e apaga qualquer imprecisão do projeto gráfico². Suas experiências são envolventes: vive-se com ela cada busca, cada aventura fora e dentro do *set*. Descobre-se a importância da seleção do elenco, o respeito às determinações dos diretores e, sobretudo, o valor da entrega incondicional do elenco. Pelo olhar de Fátima, percebe-se que os filmes são apostas (ninguém sabe se vai dar certo!). Essa aposta não é bancada somente pelos diretores, roteiristas e atores, mas por

2 O projeto gráfico é bem intencionado, à primeira vista parece sofisticado, porém, deixar a desejar em muitos pontos: a escolha da fonte semi-serifada, com afastamento entre linhas pequeno e recuo menor para acentuar os parágrafos, talvez não seja a ideal, uma vez que exige esforço visual do leitor. A revisão e a padronização da obra também sofrem com deslizes desnecessários, assim como a predileção pelo papel que se ressentiu de não ser o melhor para a impressão e, especialmente, para suportar anotações que por ventura o leitor queira imprimir ao texto (com a pressão do lápis ou da caneta, o verso da folha é marcado com um “efeito carbono”) - o que para um livro de estudo é algo a ser aperfeiçoado. Aqui se registra que o livro poderia ser adotado como suporte metodológico em aulas de graduação e pós-graduação.



uma equipe de profissionais, entre eles, os preparadores de elenco – dos quais ela é pioneira e referência. Afinal, a demanda por preparadores de atores antes de sua atuação era tida como algo oneroso e dispensável na produção de um filme.

As experiências registradas em *Pixote, a lei do mais fraco*, em *Cidades de Deus*, *Tropa de Elite* e *Linha de passe* constituem-se como pontos altos do livro. São narrativas cheias de tensão e apreensões. O leitor, mesmo conhecendo o enredo dos filmes, rememora a força e os embates de cada personagem – agora, sob a tutela de Fátima, ele reflete sobre as dificuldades e, acima de tudo, sobre a emoção que estaria presente naquela cena. A relação ator-preparador transforma-se em “passeio de montanha-russa”; a linha entre racional e emocional atenua-se e o leitor vivencia aqueles instantes de preparação para as filmagens de maneira intensa e vibrante.

Através de exercícios de biodança e jogos de dramatização, Fátima preparou expoentes como Marília Pêra, Stênio Garcia, Lázaro Ramos, Alice Braga, Wagner Moura, entre outros autores e não-atores. O Método – colocado no livro quase como um personagem que ganha corpo e alma a cada filme – emergiu de uma trajetória profissional plena de desafios e aprendizados. “Para o Método não há ‘construção de personagem’, há construção de situações, por isto, no início da preparação defino o que é preciso trazer dos atores para construir o foco das cenas e inseri-los no universo do filme” (2014, p. 63-64).

À luz dessas considerações, *Fátima Toledo: interpretar a vida, viver o cinema* pode ser compreendido como o resgate sensível de uma vida profissional intensa, porém, ganha maior dimensão à medida que elucida a história do cinema brasileiro contemporâneo, colocando-se, ainda, como um instrumento para a reflexão sobre métodos e procedimentos adotados nas produções cinematográficas nacionais. De *Pixote, a lei do mais fraco* a *Linha de passe*, mais do que desvendar o que é o Método, o livro constrói uma história do cinema nacional recente, tornando-se uma experiência a nos inspirar.

submetido em: 19 jun. 2014 | aprovado em: 21 out. 2014



A câmera, o fuzil e a crítica analítica. Uma resenha de *Cámaras en trance*, de Ignacio del Valle Dávila

*The camera, the rifle and the analytical criticism. A review of *Cámaras en trance*, of Ignacio del Valle Dávila*

Resenha

DEL VALLE DÁVILA, I. *Cámaras en trance: el Nuevo Cine Latinoamericano, un proyecto cinematográfico subcontinental*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2014.



Alexsandro de Sousa e Silva¹

¹ Alexsandro de Sousa e Silva é bacharel e licenciado em História pela Universidade de São Paulo (USP), mestrando em História Social pela USP, e professor da rede estadual de educação de São Paulo. E-mail: alexsandro.dses@gmail.com



A câmera, o fuzil e a crítica analítica. Uma resenha de *Cámaras en trance*, de Ignacio del Valle Dávila

| Alessandro de Sousa e Silva

Resumo: O texto tem como objetivo fazer uma leitura crítica do livro *Cámaras en trance* e mapear as principais linhas de argumentação, as principais contribuições para os estudos do movimento conhecido como *Nuevo Cine Latinoamericano* e possibilidades de pesquisa que a leitura da obra propicia.

Palavras-chave: cinema; América Latina; historiografia.

Ao analisar as ações e obras do grupo Cine Liberación na Argentina, o pesquisador Ignacio Del Valle Dávila (2014) faz uma série de apontamentos dos quais destacamos três. O documentário *La hora de los hornos* (Fernando Solanas, Octavio Getino, 1968), principal obra filmica do coletivo, foi concebido como uma obra inacabada, suscetível a alterações conforme o avanço da conjuntura política e social. A retórica audiovisual é composta por uma diversidade de referências intelectuais e políticas com os quais dialoga ou debate. Na exibição do documentário, os argentinos almejavam a participação do espectador e, a partir dos debates, pensar a realidade exibida. Consciente ou inconscientemente, o autor de *Cámaras en trance* adotou metodologias semelhantes às do grupo em sua publicação.

O livro é uma edição da tese de doutorado (DEL VALLE DÁVILA, 2012). Preocupado em incorporar reflexões realizadas após a defesa,² Ignacio elaborou uma narrativa transparente e múltipla sobre as experiências em torno do Nuevo Cine Latinoamericano (NCL), tecendo argumentações cuidadosamente embasadas em documentos de época e

2 Em especial, artigos publicados entre 2012 e 2013: “Hacia un tercer cine: del manifiesto al palimpsesto”. El ojo que



A câmera, o fuzil e a crítica analítica. Uma resenha de Cámaras en trance, de Ignacio del Valle Dávila

| **Alexsandro de Sousa e Silva**

análises consistentes. Assim como o documentário argentino foi editado para suprir as demandas da luta política dos anos 1960 e 1970, o pesquisador incorporou análises aprofundadas para dar maior rigor acadêmico ao texto. Devido a esse fato, será inevitável fazer comparações entre o livro e a tese ao longo desta resenha.

Cámaras en trance busca compreender como foi articulada uma intrincada rede de intercâmbios entre cineastas, instituições, filmes e textos na América Latina entre 1956, ano da inauguração da Escuela Documental de Santa Fé, Argentina, e 1974, quando foi criado o Comité de Cineastas Latinoamericanos em Caracas, Venezuela. O objetivo é verificar como ocorre o entrelaçamento de filmes, teoria e circulação no período, rico em debates políticos e estéticos. Segundo o autor, está em pauta a preocupação com “las motivaciones y las circunstancias que llevaron a una serie de cineastas de distintos rincones [...] a proclamar la existencia de un NCL” (2014, p. 19).

Como argumento central, o autor sustenta que o NCL é concebido como um *proyecto* (noção reafirmada ao longo do livro) constituído de variadas aproximações e distanciamentos entre diferentes discursos e práticas de cineastas, filmes e instituições, que fazem do movimento algo complexo e permeado por tensões. A justificativa para o título do livro esclarece as ideias do autor em relação ao seu objeto de estudo:

El trance al que hace referencia el título evoca, ciertamente, al famoso film de Rocha, *Tierra en trance* (1967). La cita no me parece desacertada. Concibo el NCL como un proyecto, un acontecer que va mudando y no como un hecho inmutable. [...] trance entendido como crisis decisiva, conmoción, transformación radical y totalizadora del cine, de los intelectuales y de la sociedad hacia la que los cineastas que reivindicaron el NCL creían conducirse y conducir sus films (DEL VALLE DÁVILA, 2014, p. 27-28).

As fontes escolhidas para a pesquisa são filmes ficcionais e documentários, *noticieros*, instituições, eventos, textos, declarações públicas, manifestos, convênios, entrevistas, artigos publicados em revistas de cinema, roteiro e fontes oficiais.³ Dentro de cada

piensa, Ciudad de México, n. 5, 2012; “O conceito de ‘novidade’ no projeto do Nuevo Cine Latinoamericano”. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, n. 51, 2013, p. 173-192; “Revolução desde a montanha e revolução desde a planície: duas representações cinematográficas da Unidade Popular”. In. XXII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 2013, Natal, Anais eletrônicos..., Natal: 2013. Disponível em: http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1364157683_ARQUIVO_CineUPAnpuh1_DELVALLE_FINAL.pdf

³ Em relação à tese, o autor incluiu, entre suas fontes de análise em *Cámaras en trance*, o material sobre o Rencontres Internationales pour un Nouveau Cinéma, ocorrido em Montreal, em junho de 1974, publicado em *Rehime*. Red de Historia de los Medios, Buenos Aires, Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires, año 3, n. 3,



A câmera, o fuzil e a crítica analítica. Uma resenha de Cámaras en trance, de Ignacio del Valle Dávila

| **Alexsandro de Sousa e Silva**

“foco”, um ou mais cineastas e suas respectivas obras são privilegiados. No caso cubano, Santiago Álvarez (*Noticiero Latinoamericano ICAIC* n. 142, *Ciclón, Now!, LBJ e 79 primaveras*), Alfredo Guevara (correspondências, principalmente) e Julio García-Espinosa (manifesto *Por un cine imperfecto*); Brasil, Glauber Rocha (*Deus e o diabo na terra do sol, Terra em transe*, manifesto *Estética da fome*, roteiro *América nuestra*, fonte que merecia um estudo mais detalhado); sobre a Argentina, Fernando Birri (*Tire dié, Los inundados*, manifestos), Octavio Getino e Fernando Solanas (*La hora de los hornos*, manifesto *Hacia un tercer cine*); no capítulo sobre o Chile, Miguel Littín (*Manifiesto de los cineastas de la Unidad Popular, Compañero Presidente*). Em cada situação nacional, há sínteses biográficas e filmográficas que permeiam o texto, talvez com menos destaque para o caso chileno, pelo fato do capítulo estar centrado nos anos 1970-1973. Outras fontes analisadas com mais afinco são os filmes: *Lucía* (Humberto Solás, Cuba, 1968), *La primera carga al machete* (Manuel Octavio Gómez, Cuba, 1969) e *El primer año* (Patricio Guzmán, Chile, 1972).⁴ As fontes variadas e os atores históricos escolhidos evidenciam a acuidade e a preocupação documental do pesquisador dentro de suas proposições.

Ao longo do livro, acompanhamos as origens dos movimentos nacionais de cinema que interagiram com o NCL. Algumas questões perpassam os capítulos. A primeira que destacamos é como os cineastas lidaram com os “velhos” cinemas a partir de suas próprias práticas e reflexões, construindo versões autolegitimadoras tendo em conta o “novo” e a “unidade”. Segundo Ignacio (2014), as duas particularidades do NCL são o “sentimento de novidade” e a reivindicação de um latino-americanismo atrelado a ideias políticas de libertação nacional (Frantz Fanon), foquismo (Che Guevara) e anti-imperialismo (José Martí); posteriormente, inclui-se a “urgência” (p. 414). Daí a necessidade de muitos cineastas em realizar uma releitura do passado nacional à luz das estratégias de renovação estética, com diversas experimentações formais e conflitos

Verano 2013-2014. Inclui DVD com trechos selecionados de filmagens dos debates entre os profissionais do cinema. Por sua vez, o livro de Ignacio del Valle Dávila não reproduz as entrevistas com José Román, Miguel Littín, Octavio Getino, Manuel Pérez, Daniel Díaz Torres e Lázara Herrea, todas realizadas por Ignacio para sua tese. No entanto, o material foi incluído como fonte para o livro.

⁴ Os filmes cubanos foram incorporados ao livro, pois não estavam na tese defendida pelo autor com o mesmo destaque.



A câmera, o fuzil e a crítica analítica. Uma resenha de Cámaras en trance, de Ignacio del Valle Dávila

| **Alexsandro de Sousa e Silva**

com o mercado cinematográfico, e política, em uma convergência para alcançar ou defender o socialismo.

Uma problemática dos capítulos é a interação ou tensão das experiências nacionais com outras cinematografias. Como exemplo, citamos a relação da Itália com o NCL (a formação de cineastas e o Neorrealismo como inspiração), a “classificação” do cinema segundo o Cine Liberación (*primer, segundo e tercer cine*), e a crítica de Glauber Rocha ao modo como a Europa encara a realidade latino-americana, temas discutidos por Ignacio. Da mesma forma, em cada capítulo o livro estabelece diversas pontes entre as experiências nacionais e outras realizadas na América Latina, a ponto do autor fazer afirmações como: “[...] la práctica cinematográfica chilena [...] estuvo muy inspirada por nombres como Solanas, Álvarez o Rocha” (DEL VALLE DÁVILA, 2014, p. 348). Assim como há afinidades, as tensões também estão presentes. Os desacordos de críticos chilenos ao manifesto *Por un cine imperfecto*, de Julio García-Espinosa, e a noção de *tercer cine*, do grupo Cine Liberación, que incluiu posteriormente o Cinema Novo (a constatação da mudança de critérios sobre o *segundo cine* é uma grande contribuição de Ignacio aos estudos do NCL) são alguns exemplos presentes no livro. Assim, a rede se constitui entre divergências e convergências, mapeadas e documentadas pelo pesquisador.

A última questão que perpassa os capítulos, a nosso ver, é como cada cinematografia identificada com o NCL lidou com a escassez de recursos para pensar e fazer cinema em seus países. Desse tema saíram reflexões como no mencionado manifesto de Julio García-Espinosa, soluções criativas como na obra de Santiago Álvarez e de Glauber Rocha, ou ações como os acordos da Chile Films com o Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC). Essa relação entre pensamento, obras e ações é uma das principais preocupações de Ignacio para mapear os principais aspectos do NCL segundo o autor.

Ainda que não explicitados e debatidos, alguns pressupostos teóricos e metodológicos são fundamentais para o desenvolvimento do livro. Destacamos o uso dos filmes ficcionais, *noticieros* e documentários enquanto fontes históricas, cotejados com outros documentos de época. As análises interna e externa desse tipo de documentação



A câmera, o fuzil e a crítica analítica. Uma resenha de *Cámaras en trance*, de Ignacio del Valle Dávila

| **Alexsandro de Sousa e Silva**

mostram a competência de Ignacio del Valle em levantar questões a partir da leitura das obras e confrontá-las com outras visões, incluindo as dos próprios cineastas/“autores”, tal como propõe a historiografia preocupada com as especificidades do cinema enquanto fonte relevante de informação (FERRO, 1992; MORETTIN, 2011; NAPOLITANO, 2005; SORLIN, 1985; VILLAÇA, 2010; XAVIER, 2007, 2012).

Outra noção que o livro pressupõe é a de engajamento político. Os atores escolhidos explicitam sua adesão a determinadas linhas de ação política, buscando intervir na esfera pública através de textos, ações e filmes, seguindo um modelo sartreano de engajamento. O autor de *Cámaras en trance* se vale da ideia de arte engajada que, segundo Marcos Napolitano, possui um “caráter mais amplo e difuso [do que a arte militante]” e “define-se a partir do empenho do artista em prol de uma causa ampla, coletiva e ancorada em ‘imperativo moral e ético’ que acaba desembocando na política, mas não parte dela” (2011, p. 29). Assim sendo, os cineastas latino-americanos identificados com o NCL defenderam estratégias de renovação estética e política para alcançar o socialismo. Não poderíamos deixar de mencionar o cuidado do autor de *Cámaras en trance* em mapear as afinidades políticas dos atores envolvidos com o NCL, fundamental para compreender os problemas envolvendo peronistas revolucionários na Argentina, comunistas brasileiros, miristas e socialistas chilenos, defensores do regime cubano e esquerdistas simpáticos à luta armada.

A circulação e a apropriação das ideias, imagens e sons permeiam as análises dos documentos selecionados para a pesquisa, sendo fundamentais para questionar o *discurso autolegitimador* dos cineastas (RAMOS, 2002). O método comparativo (PRADO, 2005, p. 12-22) ajuda a repensar as obras escolhidas sob novas perspectivas. Como exemplo notório, Ignacio desconstrói a suposta “originalidade” na obra de Santiago Álvarez ao comparar algumas obras do cubano com documentários de Dziga Vertov e comprovar algumas apropriações criativas. A chamada “história conectada” (PRADO, 2005, p. 26) também se faz presente no livro, quando acompanhamos a circulação dos cineastas e os debates nos quais participam fora do país de origem, como foi o caso dos atritos entre chilenos e outros participantes devido aos excessos retóricos no Festival de Viña del Mar em 1969.



A câmera, o fuzil e a crítica analítica. Uma resenha de *Cámaras en trance*, de Ignacio del Valle Dávila

| **Alexsandro de Sousa e Silva**

Havíamos ressaltado a diversidade de referências intelectuais e políticas que *La hora de los hornos* incorporou na narrativa. Em *Cámaras en trance*, aportes teóricos são explicitados e mobilizados para apoiar as análises realizadas, dos quais destacamos alguns. O primeiro é o chamado “sentimento de novidade”, seguindo as propostas de Francesco Casetti, no qual os atores envolvidos buscavam legitimar-se frente a tradições cinematográficas e políticas, construindo visões históricas que desconsideram ou selecionam aspectos do passado. Conceitos gramscinianos de “hegemonia” e “intelectual orgânico” são utilizados no livro para analisar, respectivamente, as disputas dentro de instituições e o tipo de vínculo que Fernando Birri propunha para atuar junto aos pobres em Santa Fé. Ainda sobre espaços de conflitos, a noção de “campo” segundo Pierre Bordieu é utilizada algumas vezes e, além disso, a própria memória é tratada como uma construção mediada por interesses e tensões, seguindo proposições do historiador Ulpiano Bezerra de Menezes.

Ao longo do livro, Ignacio dialoga e debate com uma série de pesquisadores que se debruçaram sobre o NCL ou alguma das cinematografias nacionais analisadas. Ao considerar o NCL como objeto de pesquisa, discorda, por exemplo, das proposições que definem o movimento como construção literária exógena (Tzvi Tal), “utopia” autoproclamada (Paulo Antonio Paranaguá), integração (Silvana Flores) ou amplo movimento de variadas adesões (Zuzana Pick). A base bibliográfica de apoio ou de debate é variada: Robert Stam, Susana Velleggia, Silvana Flores, José Carlos Avellar (NCL), García Borrero, Mariana Villaça, Claudia Gilman (Cuba), Maria Helena Capelato, Marcos Napolitano, Ismail Xavier, Paulo Paranaguá (Brasil), Mônica Araújo Lima, Marina Franco, Mariano Mestman (Argentina), Pablo Marin, Jorge Ruffinelli, Tomás Moulian (Chile), para listar alguns exemplos.

Finalizando o livro, o autor analisa as principais contribuições do NCL para pensar o cinema latino-americano hoje. O convite ao leitor é claro: olhar para o passado para além de um “sonho utópico” que não vingou, como poderiam inferir muitos profissionais do cinema olhando a experiência hoje. A constituição de uma rede de contatos a fim de enfrentar a situação neoliberal que acomete as salas de cinema, onde os *blockbusters* deixam pouco espaço para as produções nacionais, é uma das



A câmera, o fuzil e a crítica analítica. Uma resenha de *Cámaras en trance*, de Ignacio del Valle Dávila

| **Alexsandro de Sousa e Silva**

contribuições para encarar um problema latente na América Latina, segundo o pesquisador.

Entre as publicações dedicadas a aspectos diversos do NCL, *Cámaras en trance* procura “limpar o terreno” para destacar os vínculos existentes entre cinematografias na América Latina, contrariando autores que buscam negar ou relativizar o peso desses diálogos e tensões. A empreitada poderia ser ambiciosa se não delimitasse um *corpus* documental e um recorte que deixasse de lado algumas figuras e situações ocorridas na conformação do NCL.

Dessa forma, não foi incluída entre as instituições a Cinemateca del Tercer Mundo (C3M), limitada a alguns parágrafos (DEL VALLE DÁVILA, 2014, p. 62-63). Não temos entre as figuras relevantes a de Jorge Sanjinés e o Grupo Ukamau, Raymundo Gleyzer e Tomás Gutierrez Alea, conforme justificativas do autor (p. 26). Tampouco há cinematografias estruturadas como a mexicana (p. 22), ponto pacífico na historiografia sobre o NCL. Entre as situações conflitivas com europeus, não há as que envolveram Constantin Costa-Gavras, figura contestada em diversas cinematografias incluindo a cubana (NÚÑEZ, 2009, p. 383), como a censura ao filme *L'aveu (A confissão)*, 1970 e as filmagens de *État de siège (Estado de sítio)*, 1972 no Chile. Ou mesmo as tensões entre Jean-Luc Godard e Fernando Solanas (referenciadas brevemente em DEL VALLE DÁVILA, 2012, p. 145).

Dos filmes analisados, não vemos os que tiveram certa repercussão no período e que poderiam fazer pontes latino-americanistas, como *El chacal de Nahueltoro*, de Miguel Littín, 1969 (filme que gerou tensões entre o chileno e Alfredo Guevara, cf. DEL VALLE DÁVILA, 2012, p. 87); *La tierra prometida*, do mesmo cineasta, 1973 (aguardando comparações com *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, de Glauber Rocha, 1969); *Las aventuras de Juan Quin Quin*, de Julio García-Espinosa, 1967 (analisado em DEL VALLE DÁVILA, 2012, p. 388-393);⁵ ou *Memórias do subdesenvolvimento*, de Tomás Gutiérrez Alea, 1968 (representativo dos dilemas do intelectual, cf. VILLAÇA, 2010, p. 229-238). Enfim, o papel do exílio enquanto um dos

5 Também ressaltamos que no livro *Cámaras en trance* não foi incluído um capítulo da tese sobre a noção de vanguarda no cinema latino-americano e sobre a recepção de Dziga Vertov na mesma cinematografia, sendo que este último tema está inserido nas análises das obras de Santiago Álvarez, que dialogam com os filmes do russo.



A câmera, o fuzil e a crítica analítica. Uma resenha de Cámaras en trance, de Ignacio del Valle Dávila

| **Alexsandro de Sousa e Silva**

elementos dinamizadores dos contatos entre cineastas não teve seu merecido destaque e reflexão.

Ao invés de expor estas observações como “lacunas”, “falhas” ou “limitações” da pesquisa, convém pensá-las como algumas possibilidades de pesquisa a partir da leitura do livro, o qual fornece, com propriedade, elementos para realizar estas e outras investigações. As justificativas para a não inclusão de muitos temas e figuras vinculadas ao NCL são plausíveis: na síntese entre cineastas, textos e instituições, os países escolhidos são os que melhor equacionam essa relação, tendo em vista a quantidade de obras produzidas. Da mesma forma, ressaltamos que na adaptação para o livro não houve o devido espaço para temas abordados na tese, como as tensões em torno de *El chacal de Nahueltoro*. O perigo em querer abarcar todas as experiências possíveis é cair no descritivo, em detrimento ao analítico, opção escolhida por Ignacio: “No tengo la pretensión de agotar aquí el fenómeno del NCL, pero si abordaré aquellas cuestiones que me parecen fundamentales” (2014, p. 26).

Assim sendo, lembramos o que foi destacado no início da resenha: assim como um *cine-acto*, *Cámaras en tance* convida o leitor a debater estas relações complexas entre os latino-americanos e está aberto para pensar novas contribuições sobre as experiências do NCL, para além das que o próprio livro traz.

Referências Bibliográficas

DEL VALLE DÁVILA, I. *Le << Nouveau cinéma latino-américain >> : Un Project de développement cinématographique sous-continental*. Tese (doutorado) - Université de Toulouse – Le Mirail, Toulouse, 2012.

_____. *Cámaras en trance: el Nuevo Cine Latinoamericano, un proyecto cinematográfico subcontinental*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2014.

FERRO, M. *Cinema e História*. Tradução: Flavia Nascimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

GUEVARA, A. *¿Y si fuera una huella?: Epistolario*. Madrid: Ediciones Autor S.R.L.,



A câmera, o fuzil e a crítica analítica. Uma resenha de Cámaras en trance, de Ignacio del Valle Dávila

| **Alexsandro de Sousa e Silva**

2008.

MORETTIN, E. “O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro”. In. CAPELATO, M. H. et al (org.). *História e cinema*. São Paulo: Alameda, 2011, p. 39-64 [2ª ed.].

NAPOLITANO, M. “Fontes audiovisuais: a história depois do papel”. In. PINSKY, C. (org.). *Fontes históricas*. São Paulo: Contexto, 2005, p. 235-290.

_____. “A relação entre arte e política, uma introdução teórico-metodológica”. *Revista Temáticas*, Pós-Graduação em Sociologia, UNICAMP, Campinas, n. 37/38, 2011, p. 25-56.

NÚÑEZ, F. *O que é Nuevo Cine Latinoamericano? O Cinema Moderno na América Latina segundo as revistas cinematográficas especializadas latino-americanas*. Tese (doutorado) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2009.

PRADO, M. L. C. “Repensando a história comparada da América Latina”. *Revista de História*, São Paulo, n. 153, 2005, p.11-33.

RAMOS, A. F. *Canibalismo dos Fracos: Cinema e História do Brasil*. Bauru: EDUSC, 2002.

SORLIN, P. *Sociología del cine: la apertura para la historia de mañana*. Traducción: Juan José Utrilla. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, c.1985.

VILLAÇA, M. *Cinema cubano: revolução de política cultural*. São Paulo: Alameda, 2010.

XAVIER, I. *Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

_____. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

submetido em: 26 jun. 2014 | aprovado em: 22 out. 2014