



Significação

Revista de Cultura Audiovisual
julho 2015

43

Significação

Revista de Cultura Audiovisual

Julho 2015

43

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

Julho 2015

Foto da capa

Cena do documentário *Lettre de Sibérie* (França, 1957) de Chris Marker.

Base de dados

Latindex
Confibercom
Portal Capes de Periódicos
Portal SEER
Portal de Revistas da
Universidade de São Paulo

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

Eduardo Peñuela Cañizal
in memoriam
Universidade de São Paulo

Eduardo Victorio Morettin
Universidade de São Paulo

Irene Machado
Universidade de São Paulo

Marcelo Prioste
Pontifícia Universidade Católica de SP

Margarida Adamatti
Universidade de São Paulo

Reinaldo Cardenuto Filho
Fundação Armando Álvares Penteado

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
Margarida Adamatti
Reinaldo Cardenuto Filho

Projeto gráfico

João Parenti
Meire Assami
Thomas Yuba

Diagramação

Marcelo Prioste

ISSN 2316-7114

Conselho Científico

Alexandre Rocha da Silva
Universidade Federal do Rio Grande
do Sul

Alfredo Suppia
Universidade Estadual de Campinas

Ana Laura Lusnich
Universidad de Buenos Aires, Argentina

Ana Paula Ribeiro Goulart
Universidade Federal do Rio de Janeiro

André Brasil
Universidade Federal de Minas Gerais

Andréa Martins França
Pontifícia Universidade Católica do RJ

Angela Prysthon
Universidade Federal de Pernambuco

Antônio Carlos Amâncio
Universidade Federal Fluminense

Arlindo Machado
Universidade de São Paulo

Atilio Avancini
Universidade de São Paulo

Cecília Antakly Mello
Universidade de São Paulo

Cecilia Sayad
University of Kent, Reino Unido

Consuelo Lins
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Cristian Borges
Universidade de São Paulo

Cristiane Freitas Gutfreind
Pontifícia Universidade Católica do Rio
Grande do Sul

Denise Tavares
Universidade Federal Fluminense

Denize Araújo
Universidade Tuiuti do Paraná

Dulcilia Buitoni
Faculdade Casper Líbero

Eduardo Russo
Universidad Nacional de La Plata,
Argentina

Eduardo Vicente
Universidade de São Paulo

Eric Landowski
Centre National de la Recherche
Scientifique - CEVIPOF

Erick Felinto
Universidade Estadual do Rio de
Janeiro

Esther Hamburger
Universidade de São Paulo

Etienne Samain
Universidade Estadual de Campinas

Eugênio Rondini Trivinho
Pontifícia Universidade Católica de SP

Geraldo Carlos do Nascimento
Universidade Paulista

Gustavo Souza da Silva
Universidade Paulista

Henri Gervaiseau
Universidade de São Paulo

Ismail Xavier
Universidade de São Paulo

Itania Maria Mota 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

Julio Pinto
Pontifícia Universidade Católica de
MG

Laan Mendes de Barros
Universidade Estadual de São Paulo

Laura Cánepa
Universidade Anhembi Morumbi

Maria Dora Genis Mourão
Universidade de São Paulo

Mariana Baltar
Universidade Federal Fluminense

Mariana Villaça
Universidade Federal de São Paulo

Marcus Freire
Universidade Estadual de Campinas

Maurício Ribeiro da Silva
Universidade Paulista

Mauro Wilton de Sousa
Universidade de São Paulo

Michael Renov
School of Cinematic Arts - França

Mirna Feitoza
Universidade Federal do Amazonas

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

Rosamaria Luiza (Rose) de
Melo Rocha
Escola Superior de Propaganda e
Marketing

Rosane Soares
Universidade de São Paulo

Samuel Paiva
Universidade Federal de São Carlos

Sylvie Lindeperg
Université de Paris I – França

Suzana Kilpp
Universidade do Vale do Rio dos Sinos

Vera França
Universidade Federal de Minas Gerais

Vicente Sánchez Biosca
Universidad de Valencia - Espanha

Significação

Revista de Cultura Audiovisual
julho 2015

43



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 2015
Subtítulo entre 1974 e 2008: Revista brasileira de semiótica
ISSN 1516-4330 (impresso) 2316-7114 (digital)

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



Sumário

/// : Apresentação
pág. 11

ARTIGOS

/// : O nome próprio, a tela-espelho, o corpo-palavra e seu duplo
pág. 14 **Ismail Xavier**

////////// : Fios emaranhados: (des)enlaces biográficos no documentário
pág. 40 *Elena*
Emanuella Leite Rodrigues de Moraes; Marinyze Prates de Oliveira

////////// : Visões e construções sobre povo e raça no campo
pág. 57 cinematográfico brasileiro dos anos 1950: as teses de Solano Trindade e de Nelson Pereira dos Santos
Pedro Vinicius Asterito Lapera

////////// : Os mistérios da cidade moderna: a propósito de *Os Mistérios*
pág. 74 *de Nova York* (1914) e seus congêneres brasileiros
Danielle Crepaldi Carvalho

////////// : Resistencia política y ficción cinematográfica: Argentina
pág. 96 1976-1989
Ana Laura Lusnich

////////// : La Narración Cinematográfica en la Era de la Imagen
pág. 114 Digital
Nicolás Bermúdez; Domín Choi

////////// : Atrações e prazeres visuais em um pornô feminino
pág. 129 **Mariana Baltar**

////////// : De dia Deng Xiaoping, de noite Deng Lijun: Música
pág. 146 e Memória em *Plataforma*
Cecília Melo

/// Tessituras temporais em jogos pervasivos
pág. 162 **Thaiane Moreira de Oliveira**

/// Da atualidade do pensamento de Peirce
pág. 183 **Julio Pinto**

////////// Em torno da ilusão
pág. 194 **Eduardo Escorel**



Contents

/// : Presentation
page 11

ARTICLES

/// : The proper noun, the mirror-screen, the word-body and its
page 14 double

Ismail Xavier

////////// : Tangled wires: biographical (des)links in the documentary
page 40 *Elena*

**Emanuella Leite Rodrigues de Moraes; Marinyze Prates
de Oliveira**

////////// : Points of view on people and race in Brazilian
page 57 cinematographic field during the 1950s: the thesis of Solano
Trindade and Nelson Pereira dos Santos

Pedro Vinicius Asterito Lapera

////////// : The mysteries of the modern city: thoughts on *The Exploits*
page 74 *of Elaine* (1914) and its Brazilians congeners

Danielle Crepaldi Carvalho

////////// : Political Resistance and Fiction Film: Argentina 1976-1989
page 96

Ana Laura Lusnich

////////// : The Cinematic storytelling in the Age of Digital Imaging
page 114

Nicolás Bermúdez; Domín Choi

////////// : Attractions and visual pleasures in feminine porn
page 129

Mariana Baltar

////////// : Old Deng rules by day, Little Deng rules by night:
page 146 Music and Memory in *Platform*

Cecília Melo

/// Time weavings in pervasive games
page 162 **Thaiane Moreira de Oliveira**

/// On the contemporariness of Peirce's thought
page 183 **Julio Pinto**

////////// Around illusion
page 194 **Eduardo Escorel**



Apresentação

Como o cinema compartilha suas experiências e processos criativos de modo a ampliar não apenas o campo de suas possibilidades estéticas mas também refletir sobre o estatuto da produção de imagens visuais, sonoras, cinéticas, respeitando-se o legado ético de sua condição experimental? Essa é a pergunta que os artigos do presente número de *Significação* sugerem como motivação para se tratar de um conjunto amplo de relacionamentos, atravessamentos, resgates e trocas.

Começemos com o encontro do cinema com a literatura e as redes de relacionamentos do mundo virtual que foram alvo da análise de Ismail Xavier no artigo “O nome próprio, a tela-espelho, o corpo-palavra e seu duplo”, centrado no filme *Nome próprio* (Murilo Salles, 2007). Ao acompanhar o ponto de vista de uma jovem escritora num tecido narrativo, que entra em conflito com telas luminosas mas que já se aterrorizara antes com páginas brancas de papel, Xavier observa os rompantes da jovem personagem, sua escrita corporal e visceral que se confunde com suas interações passionais e com as pessoas de seu convívio, das redes sociais por onde navega, das ruas e espaços por onde transita. Literatura, cinema e comunicação digital formam a tríade da busca e do atravessamento entre nomes, corpos e telas que se espelham. Trajetória que não é estranha à análise de *Elena* (Petra Costa, 2012) tal como Emanuella de Moraes e Marynise de Oliveira desenvolvem em “Fios emaranhados: (des)enlaces biográficos no documentário *Elena*”. Aqui a análise das memórias da irmã compõem a “cartografia” que a diretora traça com “fios emaranhados” da relação entre o documentário e a biografia.

Saindo do universo subjetivo e individual, encontramos a temática do cruzamento perpassar as relações que o cinema desenvolveu acerca dos nada simples conceitos de “povo” e “raça”. Em “Visões e construções sobre povo e raça no campo cinematográfico brasileiro dos anos 1950: as teses de Solano Trindade e de Nelson Pereira dos Santos”, Pedro Lapera examina como o ideário construído por Gilberto Freire se torna premissa de um cinema que elabora imagens identitárias de seu povo construindo possibilidades que alimentam a própria imagística do cinema. Um processo de criação guiado pela experimentação de



teses que se tornou um forte legado a unir a crítica ao processo criativo do século XIX. Nisso o artigo não está sozinho. Ainda que ambientado no contexto do seriado cinematográfico do século XX, “Os mistérios da cidade moderna: a propósito de *Os Mistérios de Nova York* (1914) e seus congêneres brasileiros”, mostra como Danielle Carvalho recupera o folhetim que, antes do cinema, foi publicado em páginas de jornais, quando a imaginação criativa de Eugene Sue oferece a seus leitores esse que foi uma das primeiras produções da cultura de massa, o folhetim *Os mistérios de Paris*. A longevidade de um gênero não deixa de evidenciar a pertinência de suas articulações para o escoamento da produção atual. Nesse sentido, o cinema revela-se espaço de resistência estética, política, ideológica, tal como Ana Laura Lusnich aborda em seu “Resistência política e ficção cinematográfica: Argentina 1976-1989”, ao considerar a produção fílmica argentina do período final e na etapa subsequente de pós-ditadura militar, quando a produção de “filmes alegórico-metafóricos” cumpre o papel de reflexão dos embates que afligiam a vida pública.

O foco em procedimentos que sustentam a produção de gêneros estéticos e com eles se confundem abrem caminho para a análise das imagens fílmicas também em sua produção técnica. “En la narración cinematográfica en la era de la imagen digital”, Nicolás Bermúdez e Domín Choi examinam como os dispositivos tecnológicos de produção da imagem digital são explorados de modo a permitir uma reflexão sobre o estatuto ontológico das imagens cinematográficas. Num outro contexto fílmico, mas seguindo o viés de reflexão sobre o estatuto dos processos de construção da imagística audiovisual, Mariana Baltar situa em “Atrações e prazeres visuais em um pornô feminino” o “excesso” e as “atrações” como conceitos estratégicos para a análise do “engajamento e afetação no campo da pornografia que desestabilizam morais tradicionais em direção a uma política de gêneros”. Porque se orienta não apenas pela visualidade, a imagística audiovisual dos filmes analisados ousam buscar a motivação em domínios pouco explorados. Em “De dia Deng Xiaoping, de noite Deng Lijun: música e memória em plataforma”, Cecília Melo examina como o universo da música pop em mandarim pauta o filme urbano do cineasta chinês Jia Zhang-ke. As canções pop que criam uma dissonância com as canções revolucionárias da cultura oficial não apenas transformam a paisagem fílmica mas oferecem a memória autoral num outro registro criativo.



Também como modificação ambiental de uma condição audiovisual é possível dimensionar em “Tessituras temporais em jogos pervasivos”, em que Thaiane Oliveira submete a análise fílmica à temporalidade do jogo de modo a compor um articulação estética no ambiente digital. Contudo, nem sempre a paisagem do imaginário se alimenta de visualidades. Em “Da atualidade do pensamento de Peirce”, Júlio Pinto se volta para as produções de audiodescrição de materiais audiovisuais cada vez mais presentes em museus e espaços artísticos de modo a integrar a participação e compartilhamento de não-videntes. Partindo de premissas semióticas, Pinto examina a plasticidade de atividades neuronais no seu processo de construção do mundo empírico que o cerca.

Caminho analítico que nos conduz a um dos temas mais caros da crítica cinematográfica que é a relação entre ilusão e realidade que Eduardo Escorel explorou em sua aula-magna desenvolvida aqui sob forma de ensaio no texto “Em torno da ilusão”. Ao submeter a análise de processos como a produção do movimento fílmico e a articulação de fragmentos em montagem ao contexto da prática documental, o cineasta enfrenta a difícil tarefa de preservação do estatuto ético da prática documentarista no uso de uma linguagem articulada pela ilusão do movimento.

Como se pode observar nesse pequeno esboço dos artigos que compõem esse novo número de *Significação*, a preservação de um núcleo analítico fortemente concentrado na análise fílmica abriu caminho para deixar escoar não apenas as problemáticas cinemáticas mas os embates de atravessamentos estéticos, políticos, culturais, ideológicos, científicos, éticos com os quais a experiência do cinema continua a dialogar, interagir e dividir descobertas. Agradecemos aos colaboradores que ofereceram seus textos que podem ser compartilhados por todos nós num raro momento de leitura e reflexão.

Eduardo Morettin

Irene Machado



O nome próprio, a tela-espelho, o corpo-palavra e seu duplo

The proper noun, the mirror-screen, the word-body and its double

Ismail Xavier¹

¹ Possui graduação em Comunicação Social com Habilitação em Cinema pela Universidade de São Paulo (1970), mestrado em Letras (Teoria Literária e Literatura Comparada) pela Universidade de São Paulo (1975), doutorado em Letras (Teoria Literária e Literatura Comparada) pela Universidade de São Paulo (1980) e doutorado em Cinema Studies - New York University (1982). Professor associado da Universidade de São Paulo.

Resumo: O artigo analisa a construção do ponto de vista narrativo e a *mise-en-scène* de *Nome próprio*, de Murilo Salles, que dialoga com romances de Clarah Averbuck centrados na personagem Camila. O objetivo é caracterizar a leitura que o filme traz da experiência desta jovem protagonista, focada nas tensões entre seu investimento especial no ato da escrita, sua interação com figuras de corpo presente e sua comunicação via redes sociais, mundo em que demandas se aceleram e se entrelaçam com a invenção de identidades.

Palavras-chave: cinema e literatura; redes sociais; construções identitárias; cultura jovem contemporânea.

Abstract: This article focuses on *Nome próprio* (*Proper noun*), by Murilo Salles, which dialogues with Clarah Averbuck's novels that are centered on the young Camila. My aim is to characterize how the film reads the experience lived by its protagonist, through the analysis of its narrative point of view and its *mise-en-scène* that dramatize her special investment in the act of writing, always interwoven with her personal interactions and her involvement in the dynamics of social networks, a communication field of accelerated demands and fabricated identities.

Key words: film and literature; social networks, construction of identity; young contemporary culture.

Dos romances ao filme

Em seu diálogo com os romances, *Máquina de Pinball* (2002) e *Vida de gato* (2004), e os textos do Blog de Clarah Averbuck, *Nome Próprio* (2008), de Murilo Salles, compõe um perfil da experiência vivida pela jovem protagonista Camila no qual, de modo distinto ao que acontece nos livros de Averbuck, ganha destaque especial a dramatização da cena da escrita, ato que se expõe enquanto se realiza, de modo a trazer para a relação com o escrever aquela tônica de intensidade e de corpo a corpo com o mundo que é bem própria à personagem. São fundamentais no filme os momentos de solidão no apartamento em que ela digita colada ao computador, com a decupagem a ressaltar a relação entre mãos, teclado, olhar e tela. Assim, a vemos a travar suas batalhas com o ex-namorado, a expandir seus contatos e, ponto chave, fazer uma reflexão sobre si e sobre a vida que se expressa em seus textos que, a partir de certo ponto, passam a ser projetados na tela ou ganham expressão na sua voz *over*. Estes momentos de monólogo interior construídos em imagem e som ganham novas conotações na medida em que o filme avança, dado o seu modo de compor a vivência propriamente literária de Camila que incide na forma como se constrói a sua figura de escritora em cena. Ênfase especial é conferida aos desdobramentos de uma subjetividade cindida cujo embate com si mesma se entrelaça com um obsessivo movimento de auto-afirmação cujos lances se multiplicam até o último plano do filme.

Há uma diferença na forma narrativa e no próprio percurso de Camila em relação aos dois livros com que o filme dialoga. Estes trazem uma narração em primeira pessoa (auto-diegética, nos termos mais precisos de Gérard Genette),² num estilo ágil em suas mudanças de registro. Neles, a narração mergulha nos momentos de vida para dramatizá-los, seja quando a narradora se dirige em seus monólogos a um tu ausente, alvo de diatribes ou objeto de paixão, seja quando dá conta de forma intensa de uma interação efetiva com namorados e amigos, passagens que prevalecem sobre resumos do passado ou outros comentários sobre variados assuntos. No entanto, tal mergulho no fluxo cotidiano se faz sem explicitar, nas passagens de tensão e muita energia, o teor da relação entre o narrado e a condição imediata de Camila ao sentar diante do computador e assumir o papel de narradora auto-diegética do romance. O leitor pode supor um teor de experiência presente no ato

² Genette procura afastar as confusões criadas pela noção de “pessoa” quando introduz o termo auto-diegético para o narrador que é o próprio protagonista da estória que ele conta, para diferenciá-lo do narrador que se identifica para o leitor, explicita a sua relação com a estória narrada mas não é o protagonista dela (GENETTE, 1972, p. 225 – 267).

da escrita, pois este é sugerido pelo estilo e sua “presentificação” do narrado, mas a construção da cena mesma do ato de escrever não é a tônica dos livros, embora haja neles claras referências à relação entre Camila e sua condição de escritora, o que acontece de forma distinta nos dois romances.

Em *Máquina de Pinball*, Camila se apresenta ao leitor, definindo as coordenadas de sua vida, sua maneira de estar no mundo e sentir as relações de amizade, os namoros, o sexo, a sucessão rápida de relações instáveis, as viagens ao exterior e suas desventuras, a experiência da viagem ao Rio e seus deslizamentos de uma paquera a outra, os lances nas noites e bares de São Paulo, o trabalho eventual numa loja de discos, os tropeços no cotidiano solitário no apartamento que o texto descreve: a penúria, o empréstimo do espaço por um amigo, o instalar-se no quarto de empregada, as mudanças, as variações de seu estado de pobreza, os expedientes de que se vale para ir dando conta de tudo, até o desfecho do romance em que está só, exaurida, num instante de forte quebra de expectativas após ser paquerada e gozar iluminado encontro com a promessa maior chamada Daniel, que acumulara pontos no jogo com esta “máquina de pinball”, tal como se auto-define Camila. Ele havia passado no teste ao fazer os lances corretos de identidade de gostos, ao exibir charme na paquera e perfeito enlace no sexo, mas terminou por silenciar e depois recuou no cara a cara; segundo ela, conforme o mote masculino dos eternos adolescentes: “fuja de mulheres intensas”. Consumada a rejeição, vem o impasse, solidão, grau zero que requer decisões. Neste final, pela primeira vez, ela é enfática ao assumir de vez o projeto de escrever (“o grande amor de minha vida”), entendido numa dimensão que vai além da mobilização nas redes sociais.

Em *Vida de gato*, ao contrário, desde o início há a referência ao escrever, seja em conexão com a colaboração regular para uma revista, seja nas diversas formas de comentar outros aspectos de sua escrita. Uma passagem decisiva é o episódio de lançamento de um livro de sua autoria que se entrelaça com seu investimento na conquista de Antônio, por quem está apaixonada e a quem escreve (email – carta) cujo texto se insere no livro e revela alterações de estilo e impostação quando comparada ao que o leitor acompanha ao seguir a sua prosa que narra seu cotidiano. Nos dois livros, portanto, a narração auto-diegética tem como regra a hipótese de que Camila, a narradora, fala de si mesma numa inflexão auto-biográfica, e a forma literária que Averbuck adotou nos romances favoreceu um estilo veloz. Este pode apenas genericamente se relacionar com os novos meios de digitação e montagem de textos, pois vale lembrar que tal estilo não é exclusividade da nossa época. Tem seus exemplos anteriores ao uso dos computadores, o que levaria a uma discussão mais

ampla que não será feita aqui, algo que começaria pela citação reiterada da escritora às obras da geração *Beat* (Jack Kerouac, Allen Ginsberg e William Burroughs), à literatura de Charles Bukowski e John Fante, e à poesia de Paulo Leminski, seus preferidos, numa clara assunção das rupturas iniciadas nos anos 50-60 e da conexão intensa entre escrita e vida pessoal, sua referência maior de atitude e estilo.³

Este breve comentário sobre os romances visa marcar a diferença entre a forma literária, marcada pelo domínio de Camila como protagonista-narradora, e a construção multifocal desta personagem em *Nome próprio*, onde vale a dinâmica do olhar da câmera, a textura da montagem som-imagem e a composição das cenas onde se impõe a notável performance de Leandra Leal interpretando a protagonista. Dentro desta diferença, já destaquei na abertura deste artigo a presença muito especial do computador no seu espaço e o seu uso no dia a dia, de modo que se faça visível a relação entre Camila e o binômio teclado-monitor nas cenas em que ela está a escrever, um momento de vida que o filme vem acentuar em detalhes com forte atenção à sua interação tátil-visual com o computador. Este não é apenas inseparável companheiro de viagem, multiplicador de seus contatos com o mundo quando seu corpo e seu olhar estão emparedados nos apartamentos que, na sucessão dos atropelos, ela habita; é o depositário central de suas reflexões (fato que não dispensa anotações em papéis e outras formas de armazenar traços da memória) que visam à preparação do livro que, em momentos quase sempre muito tensos, ela vai compondo.

A marcha de seu cotidiano adensa certos traços típicos da vida dos jovens independentes contemporâneos, quando sua situação permite a não inserção na ordem do tempo controlada pela esfera do trabalho. Camila recusa uma oferta de emprego que lhe é feita e explica ao amigo Márcio que precisa de tempo para escrever, decisão que exige enorme esforço de adaptação e expedientes variados de sobrevivência. O importante é criar a brecha para um uso distintivo do tempo dito livre, sendo este investido nas relações pessoais, na noite paulista ou carioca, nas postagens em blog e na interação com a literatura. Quando em casa, há sempre a opção de estar conectada, curtindo um modo de vida do qual emerge e se viabiliza o projeto de livro que, no filme, se afirma já nas primeiras seqüências. O computador pontua o ritmo da vida e do pensamento em inúmeras cenas de Camila solitária a digitar, definindo a alternância entre as “relações pessoais de corpo presente” - de euforia, senso de plenitude quando do enlace amoroso e sexual coroado por total empatia - e

³ A propósito da questão da mídia digital, Clarah Averbuck é incisiva: “Blog não passa de um meio de publicação. O autor do blog, dono e soberano do blog, faz o que bem entender com seu blog. Não existe literatura de blog. Não existe escritor de blog. Blogueiro não é escritor. Escritor não é blogueiro. Não existe escritor de blog. Existe blog enquanto meio de publicação para um escritor. Escritor é escritor. Escritor não é blogueiro” (AVERBUCK, 2003).

os momentos do “corpo confinado” – a solidão, o senso de vazio no apartamento, que ora ela supera pela “digitação conectada”, inserção na rede, partilha do ciberespaço, ora através da absorção própria aos momentos de “escrita-reflexão” em que se recompõe pela palavra. O essencial no filme é que, na variedade de estilos conforme o objetivo da escrita, a composição gráfica do quadro e a montagem destacam a conexão entre o lugar da experiência vivida (os espaços fechados) e a dinâmica de um pensamento que se projeta como texto digitado nas superfícies disponíveis, seja a tela do computador, as paredes e chão do apartamento, incluída a superfície total do enquadramento quando as letras se sobrepõem à cena visível.

Os desencontros de Camila

Tal construção gráfica adquire seu lugar e sua força porque articulada à sucessão de desencontros de Camila, em termos dos seus desejos e grandes expectativas não satisfeitas, algo que se estende de início a fim. Logo na sua abertura, *Nome próprio* exhibe com toda intensidade um embate corpo a corpo que a câmera ressalta desde a primeira imagem, já agitada, que introduz a cena da separação de Camila e Felipe. Vale a exacerbação dramática em que a agressividade dos gestos dele e a forma como a expulsa de seu apartamento encontram forte reação dela e repercutem nos demais lances da refrega que terminam por enterrar uma relação alimentada pela paixão mútua e por um projeto comum muito caro a Camila, projeto a que ela vai aludir em suas diatribes quando os dois entrarem na segunda fase do conflito, mediada por emails.

O que se impõe abruptamente na abertura é o embate direto, a fala cara a cara, as cobranças mútuas, a ação dele ao amontoar as coisas dela junto à porta para expeli-la do apartamento. São os sentimentos à flor da pele, imprecações, cobranças, exhibições de objetos simbólicos da suposta empatia perdida – livros, discos (Sex Pistols). Tudo exposto por movimentos de câmera-na-mão e *faux raccords* que acentuam o drama pela sua proximidade extrema aos corpos. Isto é algo que o filme reitera nas cenas de sexo e/ou de conflito, agressão, duas intensidades nem sempre antitéticas que definem a constante de primeiríssimos planos dos corpos em movimento e em relação.

A mesma textura de epidermes ocupando toda a tela se repete, bem adiante no filme, numa tônica de tensão e prazer quando o sexo se faz como expressão de um misto de rejeição, agressão verbal, humilhação do parceiro e gradual entrega do corpo para selar uma noitada de desafogo “meia boca”, uma quebra de jejum

sem encanto, iniciada na conversa do bar com um paquerador que Camila julgou desde o início precário, até a longa, exasperante, cena no apartamento dele que vem condensar o mal estar desta moça liberada e auto-afirmativa numa fase de carência. Antes deste episódio, ela sofrera duas rejeições pesadas, ambas geradas por “flagrantes” intragáveis. A primeira foi a de Felipe que a surpreendeu em casa a transar com um desconhecido, fato anterior à explosão que abre o filme; a segunda foi a de um francês com quem ela tivera um encontro emblemático numa cena de bar em que ocorreu algo que ela sempre esteve e estará à procura: o encanto e a excitação à primeira vista, o *coup de foudre*, choque imediato gerado pelo objeto de desejo de alta voltagem. Neste caso, o sexo na noite em que se conheceram havia confirmado a promessa, mas a perspectiva de multiplicação dos encontros no Rio de Janeiro veio a se perder numa cena de praia à noite em que ela fez sexo na areia com outro jovem, à vista de amigos, depois de uma caminhada célere em direção ao mar, onde se enredou em meio à agitação da maré, com as espumas a ocupar toda a tela. Novamente, a câmera seguiu este padrão de intimidade que se transferiu do drama de enredamento nas ondas, zona de risco, ao enlace e cópula com o jovem que veio para socorrê-la. A satisfação imediata em outra relação não estava isenta de exibicionismo, pois o novo parceiro acontecia ser o namorado da amiga Mari que esta acabara de lhe apresentar à mesa do bar, informando a ele ser Camila uma amiga “que veio ao Rio atrás do homem da vida dela, um francês de dar calafrios”. O sexo na areia teve o namorado francês entre seus espectadores (teria vindo a chamado de Mari, chocada com o que viu na praia, ou se deparou com a cena antes de entrar no bar quando chegou atrasado?). Este fim de caso deriva de um novo lance de ansiosa volubilidade de Camila que, exasperada porque o francês não deixava mensagem no celular nem chegava ao encontro, ficou espicaçada pelos beijos da amiga em seu namorado. Num rompante, se mandou para a praia e o mar revoltado, em cena pontuada por sua voz *over* cujo lirismo, tematizando “o que não dá certo”, o vazio e a angústia do fim (“tudo se acaba... então eu me dissolvo”), trouxe um tom mais elevado, se comparado com o que seu gesto expressou nos termos mais imediatos da ansiedade e do desejo.⁴

Os desencontros de Camila se sucedem, ao longo do filme, num padrão que evidencia uma mistura explosiva da precipitada “invenção do Outro” e do ressentimento gerado pela diferença entre o roteiro efetivo da relação e o que construiu em sua cabeça. Não por acaso, tal padrão lá está na encenação das duas rupturas traumáticas que emolduram o seu percurso: a da abertura, já descrita, e a do

⁴ Camila escolhe seu objeto de desejo num impulso mediado pelo Outro (aqui, seu olhar para o namoro de Mari oferece a mediação). Esta dinâmica que René Girard, em sua análise de romances, designa “desejo mimético”, se associa às invejas, ciúmes e *embroglios* de um romantismo iludido pela ideia de autonomia e soberania do sujeito em suas escolhas (GIRARD, 1961, p. 15 – 67).

final, sobre a qual cabe antecipar um comentário. Ela envolve Daniel, personagem bem distinto de seu homônimo de *Máquina de Pinball*. Ele é agora objeto de desejo que passa pela mediação da internet, alguém que vem motivar seu último lance de paixão intensa e frustração quando se encontram num bar, no final de *Nome próprio*, fechando um arco aberto pelo diálogo entre eles que avançou pela rede, iniciado no momento em que Camila estava em sua temporada no Rio.

Daniel aparece no filme na passagem em que a vemos, no apartamento do francês, a ligar para Mari dando notícia de sua chegada na cidade. Nesta cena, desfila na tela uma mensagem dele, sobreposta à imagem de Camila vista através de uma janela que reflete o nascer do sol no horizonte, plano que confere novo papel à janela como superfície simbólica, uma constante no filme, dentro da associação que envolve tela-janela-superfície no vai e vem de olhares e reflexos. No email, ele se apresenta: “Daniel Siqueira de Pádua. 27 anos. Músico frustrado. Migrei para a literatura panfletando poemas do Bukowski nos banheiros da universidade. Sou leitor atento do blog *CamilaJam*. Proponho troca de estímulos literários com a autora”.

A imagem de Daniel, até então desconhecido, vai se construir a partir dessa retórica epistolar aí iniciada e desenvolvida adiante. Cria-se uma empatia entre os dois que levará Camila, algum tempo depois, quando já re-instalada em São Paulo, a convidá-lo para uma festa. O momento do convite é uma ocasião especial: sua maior amiga, Paula, até então não presente em cena, vem se hospedar no apartamento que Camila passou a ocupar após uma situação de penúria mais radical vivida no apartamento de Márcio, o amigo que a abrigou quando foi expulsa por Felipe.

No dia da volta do Rio, Camila encontrou o apartamento deserto, com suas coisas no quarto de empregada; procurou Márcio e não o encontrou. Pediu socorro geral e terminou por receber uma mensagem inesperada em sua caixa postal, assinada por um desconhecido, de nome Guilherme, que depois ela iria constatar ser um adolescente rico. Ele a recebeu na *garçonnière* mantida com dinheiro do pai, e ali Camila passou a viver, não só de favor, mas a partir do acordo pelo qual terminou por ser o objeto remunerado de fotografias que entraram no circuito do voyeurismo dele. A cena emblemática deste acordo foi a dele no quarto a se masturbar olhando para a tela do seu computador onde se exibia uma foto (que o víamos tirar em cena anterior) da vagina de Camila em *close-up*. Ela estava ali no quarto, nua, deitada na cama logo atrás dele que, fixado na tela, deu as costas para ela.

Estabilizado o arranjo com Guilherme, há o ensejo da visita de Paula que vem compor o episódio mais descontraído da vida de Camila, uma espécie de oásis de ajuda e carinho em meio aos vários atropelos, uma relação sem as tensões

geradas pela sua contumaz ansiedade. O re-encontro delas se celebra na conversa na mesa de bar, sob o olhar e parca intervenção de um Guilherme objeto de gozações como “*nerd* punheteiro”. No apartamento, a partilha de afeto e pontos de vista se desdobra na bem humorada ideia de enviar um email ao “sujeito epistolar” Daniel, convidando-o para uma festa que preparam com esmero. Na hora marcada, ao invés do corpo finalmente presente, elas vivem a frustração de uma ausência substituída pela entrega convencional de flores enviadas por ele. No entanto, o bom viver se mantém e as duas amigas terminam por transar com muita ternura e dormir junto sem se dar conta que o *nerd* lá comparece para uma coleta de fotos que não demora a jogar na internet, com comentários. Esta atitude vem completar o retrato deste *screenager* que sairá logo do filme, mas não antes de gerar uma tensão entre as moças em torno da circulação do “flagrante” até que Paula, pelo telefone, o convença a retirar as fotos do ar.

Temos nesta figura de Guilherme uma das passagens de comentário sobre o papel das telas e redes sociais na vida dos jovens, num inventário que ganhará seu ponto de amarração nas seqüências finais, a partir do encontro não marcado com Daniel, no qual o balcão de um bar traz a surpresa que potencializa o desejo de Camila. Novo paroxismo, nova aposta insistente no “homem da sua vida”. Desta vez, o naufrágio devolverá Camila a um duro confronto consigo mesma e com os desafios de um estilo de vida permeado de projeções e telas, textos e imagens onde tudo se re-elabora em sua cabeça com ares de concretude.

Quando comparamos o início e o fim de *Nome próprio*, vemos a passagem entre duas situações exemplares. Na primeira, temos a encenação de uma ruptura que tem como cenário o apartamento de Felipe onde ele vivia com Camila; a internet se faz presente a partir do momento em que ela se instala no apartamento de Márcio, entrando em cena como palco de uma refrega público-tribal que incluirá comentários de amigos na rede. No final, temos o desfecho da situação com Daniel cuja virtualidade de “sujeito epistolar” dera ensejo a que ela acionasse seu mecanismo de projeção do desejo e de invenção do Outro que, apoiados no aparato técnico contemporâneo, contam com novas formas de efetivação. O encontro presencial no bar leva ao sexo no apartamento que se põe como um ritual de confirmação que sela a obsessão de Camila, só dissipada quando o gesto de rejeição se renovar em mais de uma ocasião, momento em que repetirá o mote de “sua” verdade do Outro (“você me ama, esta é a sua verdade, e você está errado em não reconhecê-la”).⁵

5 Em *Vida de gato*, há a paixão por Antônio, figura ausente que a protagonista cultiva ao longo do livro. A Camila dos romances e a do filme possuem em comum esta convicção do enlace ideal que não se dissolve senão à custa de muita ferida. O final de *Vida de gato* traz a solução limite: a renúncia ao Antônio perdido para que o Antônio ideal se preserve em sua cabeça como “verdade” que o Antônio real não reconhece, mas ela cultiva à distância, apaixonada por sua invenção.

Tela-espelho, corpo-palavra

No início do filme, quando a briga entre Felipe e Camila se desloca para a rede, nós a vemos em cena a digitar emails furiosos, o texto aparecendo na tela do computador, inscrito no espaço da cena vista em primeiro plano. Partilhamos a experiência visual dela que se move para lá e para cá no espaço exíguo, fala sozinha (“fora você, seu merda”). No limite, sua raiva se canaliza para a guerra contra uma barata, seguida da faxina total do ambiente que vai ao delírio da limpeza do hall do prédio e de sua escada, onde tem uma queda que sela de vez o fundo do poço de sua crise. Esta perambulação confinada se entrelaça com a guerra mediada pela internet que dará motivo a uma visita de Felipe ao apartamento de Márcio para intimá-la a tirar do ar sua campanha contra ele; nova refrega corpo a corpo dá seguimento ao toque melodramático desta ruptura, pontuada por tapas e beijos, e pelo “você me ama” cuja resposta é “você é patética”. Tudo termina com a imagem dela no alto da escada com muita energia a devolver os impropérios de Felipe quando ele se retira de vez.

O caráter auto-centrado das impulsões de Camila é de mão dupla, pode ter seus momentos de auto-satisfação egoísta e seus momentos de entrega total, valendo mais o afeto e o desejo do que o cálculo; se há um “quero tudo agora” como no caso do atropelo da amiga, há também o mergulhar inteira nas relações, experiência que, re-elaborada pela sua veloz imaginação, rebate sobre sua escrita. Quando sozinha no apartamento de Márcio, suas tensões deságuam nas digitações observadas por movimentos de câmera em planos próximos: mãos que digitam, corpo colado ao computador, rosto a expressar reações. É o que acontece, por exemplo, no campo/contracampo que alterna seu olhar e imagens do texto que se compõe no monitor: (olho dela em primeiro plano)/ “A intensidade é contagiosa”/(mão que digita)/ “Eu não concebo a vida sem contágios”/(mão que digita).

Há momentos em que Murilo Salles, se valendo das potencialidades da mídia cinema, projeta o texto na própria tela do filme, sobreposto à imagem da cena com os planos em que vemos Camila a digitar: “ninguém vive a paixão impunemente... sei sobre a dor da solidão, a falta de ar e a perda de chão... sei que nada mais vai ter importância...sei que o mundo vai ficar pequeno e perder o sentido”. E também: “Felipe, para sua informação eu não sei quem era o dono do pau que estava me comendo. Você chegou na hora errada. Pior para você. O resto, estamos vivendo intensamente”.

Cito fragmentos da dinâmica entre as imagens de Camila e o texto (na

tela do monitor ou na tela do filme) para dar conta da sua atitude ambivalente, de ressentimento e vingança, agressão e busca de contato, expressão de uma paixão não superada – onde são válidos todos os meios: leitura de um poema com livro aberto ao telefone; textos com comentários sobre a relação em que ela aponta o “dois pesos, duas medidas” na licença para outra relação, tipicamente machista de Felipe. São ações cujo senso do imediato se revela não só pelas passagens em que o texto se compõe na tela, mas também pelo reiterado recurso à voz *over*.

Esta mobilização no conflito não impede que ela encaixe um momento no qual salva um texto-mensagem que, em tudo, indica Felipe como destinatário, numa pasta identificada como “livro”, sinal deste entrelaçamento (não identidade) de vida e projeto literário. De qualquer modo, não demora a haver a passagem para a postura mais reflexiva, anunciada quando ela lê um livro e escreve na própria mão: “Minha arte é meu medo” e, em seguida, ouvimos a sua voz *interior* a marcar nova inflexão: “Fico pensando que ninguém se cura de nada, nunca. Que a dor são poros por onde transpira a escrita. Tudo sobra em mim. Ao mesmo tempo, não há nada em mim. Nem ninguém. Eu sofro de nada. De ninguém.”

A partir daí, a chave epistolar ampliada pelas novas mídias passa a segundo plano, valendo mais outras formas de composição de textos que se alternam com as expressões em voz *over*. Este movimento se consolida numa seqüência no estúdio do Palmeiras, construída por movimentos de câmera descentrados que, embora permitam localizar a cena na arquibancada, trabalham mais uma atenção difusa ao ambiente embalada por uma trilha sonora modulada para isolar, subjetivamente, Camila de seu entorno. Todos, e seu amigo protetor em especial, exibem aquele comportamento de torcida atenta, com a exceção dela cuja voz *over* prevalece sobre o ruído que a cerca: “Eu engoli uma pedra; tem uma pedra dentro de mim. Tem uma pedra” (vale o eco do poema de Drummond).

Sua volta ao espaço rarefeito do apartamento a devolve à solidão radical e às cenas de digitação que selam um auto-exame mais sereno e novas formas de embate com a vida, valendo aqui a Camila que segue o imperativo “preciso escrever” expresso quando Márcio a recebeu ainda traumatizada. Temos então as ações que sinalizam a própria gênese do livro cuja forma narrativa, e sua relação com aspectos autobiográficos, só se define na medida que o trabalho avança. De qualquer modo, está claro que, mesmo no limite de uma narração autobiográfica, haverá distinção entre o ponto de vista que ela vai construir em seu livro, com recursos de linguagem bem distintos face aos mobilizados no cinema, e o que se constrói em *Nome próprio*. O filme, como é comum em sua textura audiovisual, não é narrado em primeira

pessoa mesmo quando aparenta sê-lo (XAVIER, 1997). Claro que ressaltar o presente imediato da digitação reforça a conexão entre o texto e a experiência vivida que lhe é contígua, uma forma de sugerir que o livro em processo procura transfigurar tal experiência. Digo “transfigurar” porque, antes mesmo de se considerar a cisão do Eu e os desdobramentos da subjetividade, já está posta desde sempre a diferença entre o autor e o narrador-personagem que ele inventa para falar de si, quando é esta a opção. No caso, a narradora será figura interna ao livro, constituída pelo texto que Camila digita, uma diferença que não se dissolve nas situações em que se trata de texto em que autora assume o chamado “pacto autobiográfico” (LEJEUNE, 2008) com o leitor, pacto que exige soluções formais para induzir a uma leitura que nos convença de que ela fala de si mesma. Mesmo aí, resta sempre o novo torneio pelo qual se diz que o “si mesmo” é Outro quando objeto de discurso, não havendo como escapar desta dualidade identidade-alteridade entre autor e personagem-narrador mesmo num livro de memórias.

Neste jogo, o cineasta reúne ainda uma gama maior de recursos que interagem na composição da narrativa, de modo a trazer à superfície articulações de som e imagem que explicitam não apenas esse desdobramento do Eu enquanto sujeito de enunciação, mas também a presença de uma multiplicidade de outros canais que abre um leque maior de questões sobre quem institui a cena num filme, para além dos enunciados verbais. No caso de *Nome próprio* (cujo título já incorpora a questão), mesmo estes enunciados verbais explicitam uma dualidade de focos que complica o jogo ao interagir com o campo das imagens e dos sons. Lembro aqui uma cena decisiva em que esta questão do duplo se evidencia no exclusivo plano de uma construção literária, antes de ganhar uma versão mais desenvolvida, envolvendo palavra, corpo e ação, lá no desfecho de *Nome próprio*, quando a questão será o acerto ou desacerto final de Camila consigo mesma na sucessão de seus excessos. Na cena a que me refiro, ela está a absorver sua solidão após o encerramento do episódio com o francês no Rio de Janeiro, quando da sua volta à desolação do apartamento que encontra vazio com o sumiço de Márcio e do mobiliário. A voz *over* expressa um pensamento com o verbo em primeira pessoa: “Vou sofrer dias e noites de solidão, perder o brilho dos meus olhos; meu cabelo irá cair. Eu não vou mais conseguir dormir, meus dentes azedarão. Eu vou sentir ânsia de chão”. Na montagem, os mesmos enunciados desfilam na tela, quase simultâneos à voz *over* e superpostos à imagem dela tricotando; trazem o mesmo conteúdo, mas com o verbo em terceira pessoa: “Camila sofrerá dias e noites de solidão, perderá o brilho dos olhos; seus cabelos cairão. Não conseguirá dormir, seus dentes azedarão”. Fica

suprimida no texto projetado na tela a última frase dita antes pela voz. E passamos (num toque de ironia?) para a imagem dela caída no chão do quarto de empregada onde está instalada.

A cena da auto-observação de Camila para compor a personagem do seu futuro livro estaria aqui promovendo um confronto de dois tempos, o da vivência-pensamento simultânea à cena visível (aqui, agora) e o de uma narração escrita tal como seria composta num futuro livro de Camila narrado em terceira pessoa? Ou se trata de um letreiro que não deveríamos projetar como outro momento da elaboração simbólica trabalhada pela própria Camila, mas sim como texto que, pela intervenção de outro canal da narração de *Nome próprio*, repete e desloca o lamento para lhe dar outra conotação a partir de um ponto de vista externo à personagem?

Valem, por enquanto, as duas hipóteses, pois o livro em gestação não se confunde com o filme a que assistimos, muito menos com o ato de criação dele, embora a opção do cineasta seja guardar em seu estilo e em sua textura relações sugestivas com o estilo de sua personagem apoiado na composição multifocal própria ao cinema, como será conformado no desfecho. Mesmo quando inscreve em sua cena a narração em primeira pessoa, ele dá sinais de que a extravasa pela presença de outros canais – o olhar da câmera, a *mise-en-scène*, as sonoridades - com que a voz ou o texto da personagem se entrelaçam na dinâmica de espaço-tempo em que se move a ação ficcional. Esta é quase sempre observada, neste filme, de um ponto de vista externo a Camila, mas que interage com o dela, modulando sua identificação e sua distância face à personagem, numa forma cinematográfica que Pasolini associou ao estilo indireto livre do romance moderno (PASOLINI, 1976, p. 135 – 155).

Um bom exemplo dessa modulação de focos simultâneos de enunciação entre Camila e um canal externo a ela na composição do filme se dá na cena da praia, no momento já comentado, no cotejo entre voz *over* e imagem. Na continuidade da cena, quando ela já está na areia com o namorado de Mari, a trilha sonora dá seguimento ao lirismo da voz *over* que fala em “senso de ausência, amolecimento das formas, no derramar das coisas”. A tônica desta fala é a experiência do desmaio, o suspiro sem corpo, a evocação de “um bicho, um ser em cenário vazio”, palavras que pontuam o deslizamento que vai do abraço de apoio diante da maré para a cena aberta de sexo na areia. Esta locução, que marca a ambivalência da montagem som-imagem já comentada a propósito do rompante de Camila em direção ao mar (afetação suicida? risco estratégico?), é seguida de um texto projetado na tela que se sobrepõe ao plano geral que focaliza, do alto, a sua cópula com o namorado de Mari: “nada me resta senão me perder em você, senão morrer um pouco, senão gozar sem

saber do que se goza”.

Alteridade de tempos e ritmos conciliada pela identidade-autenticidade do sujeito implicado nesta convergência entre palavra e cena muda? Ou justaposição entre palavra e cena muda para marcar o descompasso entre tal lirismo oceânico e a circunstância e o teor da experiência em foco?

De novo, estamos longe da situação mais usual em que o texto se compõe enquanto ela digita ou aparece em cenas nas quais ela está em casa a refletir, de modo a deixar clara a motivação imediata das palavras que lemos na tela do filme; nesta montagem, o efeito de sentido sugerido pela conexão entre voz, imagens da praia e texto projetado na tela se faz mais opaco. Ao espectador, resta a reflexão sobre o confronto entre uma poética de palavras flutuantes num corpo-mundo em dissolução, e o gesto de pisar no acelerador e atropelar a amiga, dentro da tônica compulsiva das vontades de Camila.

Conforme a seqüência, a relação entre o texto na tela e o pensar de Camila é variável, e a dramatização dos momentos de escrita é trabalhada com a consciência da ambigüidade implicada neste jogo de identidade e alteridade que a linguagem e o falar em “nome próprio” implicam, notadamente numa cultura marcada pela dispersão do Eu agora potencializada pela onipresença de aparatos de criação de imagem e jogos de espelhos desestabilizadores das distinções entre real e imaginário. A montagem de voz, texto e corpo visível acentua o que, na experiência da protagonista, ganha peculiar inflexão graças a esta presença central das mídias em seu cotidiano. Há um modo de estar no mundo e viver suas paixões que se expressa nesta incisiva encenação do dueto com teclado e tela em que não somente mãos e olhos, mas ela toda interage com a máquina.

Numa das primeiras encenações deste dueto, há um particular espelhamento do formato da tela do computador na retina de Camila, em primeiro plano, imprimindo a seu rosto uma feição singular. A sua projeção-introjeção da máquina-prótese ganha expressão formal, mas esta metáfora visual composta por esses reflexos não busca conotações góticas que são típicas a ficções preocupadas em denunciar a desumanização no mundo tecnológico. Trata-se de trabalhar a linguagem gráfica que configura esteticamente um dinamismo cuja compreensão e debate parte da metáfora inserida num episódio de criação, afirmativo, da personagem que vive uma experiência hoje comum, sobre a qual seria redutor projetar um sem número de determinações apocalípticas. A ênfase dada à digitação em primeiríssimo plano destaca os momentos de reflexão em que ela se volta para si mesma, exhibe um processo em que o eu se espelha em novo ritmo, afetando o processo, não somente

de cognição, mas também de construção de identidade, pois a escrita é central para a recomposição de Camila. Tais momentos levam ao limite a dialética entre o élan de sujeito-conectado e o confinamento num espaço sem horizontes, em que o olhar na janela ou a saída para a área de serviço não descortinam nada além de paredes carcomidas, abandono, ambiente dentro do qual ela concentra sua energia neste ritual que tem parte decisiva em sua identidade social (no presente) e em sua identidade-projeto que lhe exige o maior empenho.

A tensão entre a Camila mais veloz que, conectada, interage em sociedade e a Camila que se concentra na escrita do livro dá ensejo aos momentos de maior afirmação de uma estética singular que faz de *Nome próprio* uma reflexão notável sobre um estilo de vida e um perfil psicológico correlatos à aceleração contemporânea do cotidiano. Tal aceleração ganha inflexão especial no caso de uma vida juvenil independente, num segmento social que está livre da heteronomia típica à vivência do tempo controlado pelo relógio e pelas demandas dos patrões (ela brinca com Márcio quando este sai para o trabalho), porém não raro se enreda nos dispositivos multiplicadores das demandas compulsivas das redes sociais. Dispositivos que deflagram uma interação ansiosa que mobiliza o internauta nos circuitos de comunicação que podem alienar uma suposta autonomia, apesar da intensidade das vivências aí ensejadas, nas quais sentimentos, auto-expressão, senso grupal e energia concentrada na palavra escrita se entrelaçam (ROSA, 2014).

No dia a dia de Camila, a reiterada exposição das palavras na textura mesma da imagem é um ponto decisivo na escolha de Murilo Salles ao compor seu estilo genuíno que se vale da liberdade com que adapta os dois livros de Clarah Averbuck, seja na seleção e nas formas de apresentação das passagens que incorpora, seja na articulação do enredo em que se deslocam e se redefinem personagens, como é o caso das duas paixões de Camila, Felipe e Daniel, que emolduram o percurso da protagonista e ganham peso dramático singular no filme. A tessitura da experiência e do pensamento de Camila se inscreve num universo de discurso cujas referências incluem textos extraídos, ora do blog da autora, ora da prosa e verso de outros escritores citados, mas não nomeados, na composição das frases projetadas na tela ou trazidas pela voz *over* da protagonista. Deste modo, fica exposto um amplo material literário que vem a primeiro plano, introduzindo estilos e formas de reflexão nem sempre derivados da Camila que está nos livros, imprimindo uma feição peculiar aos momentos em que seguimos par e passo as suas frases enquanto são formuladas.

Este é um modo de trabalhar o senso agudo do lugar central das telas na cultura contemporânea e marcar, no próprio estilo do filme, esta onipresença que

encontra sua expressão maior no mundo digital e sua grafia maleável. De várias formas, o filme torna visível, em sua textura, a metáfora de Camila referida ao seu mergulho no ato da escrita como uma impulsão do seu corpo-palavra. As instâncias de montagem vertical som-imagem com que, na história do cinema, se trabalhou a conjunção entre cena visível, voz e pensamento, ganham aqui uma inversão: a imagem traz o texto-pensamento, e o som a expressividade do gesto.

Quando Camila assume o acordo com Guilherme e passa a viver com algum conforto, seu projeto de livro se consolida e a coreografia do ato de escrita fica mais desenvolvida. Deste novo élan, não tardará a aparecer um sinal na rede: um email de Daniel se projeta na tela (do computador) com o elogio que de quem está bem a par das dúvidas, decisões e da nova disposição dela: “Camila, você é uma mulher de colhões (sic). É o suficiente para que eu beba em sua homenagem. Você deve ter sofrido para descobrir que escrever é mais importante do que morrer. Isto é o suficiente para eu guardar o seu nome. Um beijo. O meu melhor beijo. Daniel”. Esta mensagem se sobrepõe a uma montagem que envolve o perfil de Camila junto à janela que define o horizonte urbano de classe média de sua nova morada. Há desfoques, panorâmicas e, logo antes de aparecer a assinatura de Daniel no email, temos suave fusão que, por um lapso de tempo, exhibe duas versões do perfil de Camila como se uma encarasse a outra. Aqui fica sugerida uma dimensão afirmativa do projeto, mas também o que está nele implicado: o desdobramento de Camila. Esta seqüência reforça, retrospectivamente, uma das leituras da cena em que tivemos uma mesma seqüência de frases em duas versões (fala *over* com verbo em primeira pessoa e texto escrito com verbo em terceira pessoa): aquela leitura que supõe sugerida, no modo de repetição das frases, a dualidade de tempos e de identidades relacionados com a protagonista, dualidade que agora se projeta na banda de imagem com estes dois perfis de Camila em confronto fugaz. Nesta interpretação, haverá cenas visíveis em *Nome próprio* que poderemos tomar como o pretérito de um futuro em que estará inscrita, como Outro, a Camila escritora. Aguardemos o desfecho.

Camila-escritora: seu momento afirmativo e um cotejo sugestivo

Recebido o email-flerte do fã Daniel que, de algum modo, reforça a decisão de Camila, ela segue na trilha assumida em que a escrita se entrelaça com a sucessão dos altos e baixos, incursões insatisfatórias na noite da cidade que culminam no já citado programa “meia boca” com Rodrigo, o paquerador precário com quem, apesar de tudo, vai para cama numa exasperante encenação de seus conflitos, de sua carência

e baixa auto-estima (sintomaticamente, ela adota aí o nome Beatriz). De volta ao apartamento, ela administra a depressão. Nua, senta no chão da sala que está mais sombria do que nunca. Ela se concentra; a voz *over* expõe o pensamento enquanto as mãos digitam: “Os dias passam. Meu corpo apodrece. Corpos apodrecem. Por isto nada sou senão palavras. Quando escrevo, me afirmo. Quando falo, ganho sentido. Quando penso, ganho corpo. Meu corpo-palavra.” O plano seguinte, em contracampo, exhibe o texto no monitor (na janela do Blog) onde, entre parênteses, se acresce uma frase: “Meu corpo é letra e linha”, antes de “meu corpo-palavra”. Ela salva o parágrafo no arquivo “livro” e “cola” o novo fragmento; a tela mostra num relance que o trabalho dela avançou. Ela vai até a janela, volta a digitar, examina papéis no chão em que encontra anotações, rabisca num caderninho. O som da campainha a obriga a atender um advogado que, representando a família do pai de Guilherme, vem pedir para que assine a rescisão do contrato de aluguel. Ela se recusa com ironia, e certa impertinência de moça protegida, mas o efeito da conversa – anúncio de problema em breve - faz retornar a sua exasperação. Senta no chão, pega um livro, não consegue se concentrar, se irrita e decide: “não vou escrever porra nenhuma, vou para a rua, namorar os meus garotos...”.

Para sua surpresa, o balcão do bar lhe trará Daniel, o seu admirador invisível. Nesta cena, o tema do duplo ganha nova conotação, dada a conversa na qual se engajam de imediato. Quando ele se aproxima e lhe dirige a palavra, recebe agressiva e fulminante dispensa, pois tudo sugere uma convencional paquera de desconhecido. “Trascível como a personagem”, diz ele. E cita uma passagem de John Fante que fala de Camila, personagem de um livro do escritor; duplo motivo para a criação de empatia, pois a Camila sentada no balcão é fã de Fante, como Daniel já sabe. O clima se inverte, e ele anuncia “Eu sou o Daniel”, diante do olhar de interrogação dela. Ela renova o ataque e cobra o silêncio prolongado na internet, o mistério alimentado pela recusa de encontros. Diante deste sujeito-corpo, percebe que foi longe demais na ansiosa invenção do seu Daniel. A cena do bar ameaça quebrar o encanto, dissolver as ilusões e, pela diferença entre sujeito digital e corpo presente, desmascarar o jogo de esconde-esconde dele, dissolver a invenção dela. No entanto, a rejeição intempestiva não demora a se deslocar para uma renovada atração quando ele aceita o debate sobre esta construção de personagem na rede, mostrando claro domínio da teatralização do cotidiano e da construção de um duplo como reflexo especular do desejo do Outro.

Este diálogo reafirma a ênfase do filme na tematização das relações via internet, evidenciando, de início, o controle de Daniel que atribui ao imaginário de

Camila a origem do problema. Rápida no duelo, ela lhe devolve a culpa ao lembrar que foi o silêncio dele, nada inocente, que a “obrigou” a escrevê-lo, inventá-lo. Ela diz gostar de viver dentro da sua própria cabeça e prefere ir para casa e voltar para “o meu Daniel!...não sei se quero te conhecer”. Ele pergunta: “Camila, ficção não acontece contigo o tempo todo?” E conclui: “então me re-escreve”. Está aberto espaço para a retomada da empatia em outra chave; há um súbito derrame de afeto. “Você quer casar comigo?” é a pergunta dela, antes do corte que salta para a cena dos dois na cama.

O mútuo interesse será assumido, por um e por outro, em termos distintos, pois continuará intacta a lógica do desejo de Camila no momento em que ela se empenhar nesta re-escrita do parceiro. No bar, valeram a fala e o olhar, os gestos, enfim a “atitude”, algo que lhe é bem próprio em seus encontros na noite onde, não raro, leva seus embates até o fim, na chave da empatia ou da agressão. Mais tarde, no apartamento, vem o momento especial; Daniel parece cumprir tudo o que ela esperava. Em voz *over*, diz “fica sempre comigo, não quero mais dormir sem você... me abandonei em você”. Depois, quando só, escreve na parede: “nada nunca foi tão bom”.

Esta satisfação plena se projeta no momento que se segue à despedida. Na expectativa do próximo lance de Daniel, sua renovada promessa de vida cria um clima propício para uma reconciliação consigo mesma e um mergulho mais desenvolto na preparação do livro. Na sala vazia, trabalha num clima em que tudo parece ser superável, notadamente os impasses de sua escrita:

Hoje vou procurar a palavra que se perdeu, que escapuliu entre meus dedos, que escorreu por minhas mãos. Eu hoje vou conter nas letras esse fluxo que não para de me levar para longe daqui. Eu hoje vou ficar aqui quieta, enquanto parágrafos inteiros se fixam na tela. Alguns fogem. Eu deixo que fujam, porque sei que posso recuperá-los, melhores, adiante.

O texto agora vai se compondo nas paredes e no próprio chão da sala, enquanto, em plano mais aberto, a câmera observa Camila em meio a este desfile de palavras. Ela digita, mexe em papéis que estão no chão, prega folhas na parede (o ângulo não deixa ver o que está escrito nelas), levanta-se e passeia pela sala que ganha nova feição. Há ênfase na decoração, figuras desenhadas na parede e papéis pregados que ocupam todo um lado da sala. Há algo mais lúdico, em consonância com o momento de Camila que se agacha para escrever num caderno junto ao chão. Seu rosto expressa satisfação, esboça um sorriso envolto em seu próprio pensamento que, neste momento de total fluência, se expande pelo espaço que a cerca; as paredes,

sinal visível de confinamento, se tornam canais de expressão como se faz nas prisões, referência que trago aqui para marcar a ambivalência desta projeção do pensamento de Camila nesta superfície opaca que, magicamente, substitui a tela do monitor, embora não seja a mesma janela para o mundo que recolhe palavras e as faz circular. Nesta seqüência, o jogo de espelhos que a tela do computador propicia terá nova função, pois agora não se trata de montar o campo/contracampo (mãos, rosto, tela) para dar conta do frenesi da escrita. Há um instante raro de recolhimento, imobilidade, quando vemos Camila, sentada e com as costas apoiadas na parede, a tomar café ou chá enquanto observa a certa distância a tela do computador. Esta recolhe a sua imagem (rosto e torço) e lhe oferece um reflexo em que se vê um misto de auto-reconhecimento e expectativa. Afinal, a imagem vem do aparato em que depositou o seu impulso de criação. Há um misto de satisfação e de pergunta neste interregno em que, reconciliada, tem uma experiência bem distinta da que veremos no desfecho de *Nome próprio* em que haverá outra forma de encontro consigo mesma, momento que ela responderá frontalmente ao olhar e à escuta do espectador do filme, atravessando a barreira de câmera e microfone, a quarta parede. Neste momento afirmativo de Camila, o plano de pausa e de introspecção não é longo, mas seu contraste com as outras formas de construção da relação especular nas cenas de digitação acentua agora a feição contemplativa com que ela encara seu duplo na tela. A suspensão momentânea do fluxo dá destaque a este espelhamento introspectivo, o que permite uma sugestiva comparação com um instante vivido por uma personagem em tudo distante dela, de qualquer modo uma figura feminina que confronta uma solidão temperada pela incerteza e pela ausência dolorida de seu objeto de desejo. Lembro de Cary, protagonista de *Tudo que o céu permite*, melodrama clássico dirigido por Douglas Sirk em 1955.

No caso de Camila, a imagem na tela do monitor define uma relação especular em que ela se projeta num momento em que avança na construção de sua identidade de escritora; já encontrou neste espelho a projeção, em letras e frases, de seu movimento subjetivo, de seu pensamento. Observar seu reflexo nesse instante não exclui certa ambivalência, já presente logo antes no acento dado à escrita nas paredes do apartamento e na reiterada permanência dos impasses ao longo do filme. Sim, há distância frente à situação de Cary, mas este é o ponto sugestivo, pois o que se cristaliza nestas cenas de espelhamento introspectivo em *Nome próprio* e o no filme de Sirk expõe um dado comum: figuras femininas em confronto com sua própria imagem diante de uma tela que se faz emblema de um período específico na evolução da tecnologia da imagem em consonância com um estado de coisas na esfera dos

costumes que as afeta diretamente. A televisão dos anos 1950 é momento de inserção da mídia audiovisual no espaço sagrado da vida privada, fator de uma mudança de foco na vida social, associado ao entretenimento que, inserido na domesticidade, retém as pessoas, especialmente as mulheres, em casa. Camila, diante do aparato digital, confronta uma plataforma interativa de onde pode lançar seus manuscritos com endereço certo, numa constelação sem limites, instrumento de ação e expressão pessoal de mão dupla, aparato maior da comunicação social dos anos 2000. Além disto, ela vive um momento de esperança enquanto que Cary está no ponto mais expressivo dos duros impasses que reprimem seu investimento na relação com Roy, o jardineiro fiel no serviço da casa, numa aposta ainda incerta, menos por qualquer dúvida quanto à paixão mútua, mais pela pressão social já evidente – os amigos e pretendentes do Country Club local rejeitam o que consideram um escândalo provocado pelo atravessamento de classe (a mulher rica e o jardineiro de sua casa) e etário (ela viúva, mulher de meia idade, mãe de dois jovens universitários; ele, jovem que vive fora da cidade num sítio junto à natureza). O presente de Natal dos filhos oferece o emblema de um mesquinho impulso de preservação da imagem do patriarca morto e da reputação da família que lhes interessa tanto como capital sócio-cultural herdado. Está clara a mensagem: fique em casa, seja mais um exemplo deste movimento social de domesticação do lazer e da eliminação dos riscos trazidos por uma continuidade de élan vital e chance de novos encontros. Seja a eterna viúva.

O isolamento simbolizado na relação com este aparato e sua tela condensa a imagem da solidão indesejada; seu rosto e seu olhar refletidos na tela da TV vislumbram o horizonte de afastamento definitivo do objeto de desejo. À diferença da condição de Camila, Cary reconhece neste momento sua redução a eterna espectadora do grande mundo *out there* a que só terá acesso pela TV, diante da qual resta imóvel a observar sua própria imagem. E o anúncio da solidão como destino da dona de casa se alia ao irônico elogio da televisão feito, em 1955, pelo vendedor que, em cena, exalta o prodígio deste “mundo a seus pés” produzido pelo simples girar de um botão. O eletrodoméstico veio dar nova feição ao confinamento, avivando-o com o entretenimento disciplinado, apto a compensar os sem sabores de uma vida privada ajustada ao moralismo patriarcal. Cary não se conformará com tal destino, pois este melodrama de Sirk se fez para compor o percurso de uma mulher que encontra forças para, apesar dos preconceitos e da oposição de toda a sua *entourage* provinciana, fazer o seu desejo superar a auto-mortificação pela tenacidade de uma busca que terá suas vicissitudes, mas da qual não arredará pé.

Camila vive uma feminilidade dotada de enorme fluência que se exercita

num espaço urbano de circulação social permanente, desenvoltura nos encontros e desencontros, liberdade de condução de sua vida sexual ao sabor do desejo. Sua prática e discurso direto sobre a sensualidade em seus detalhes marca bem sua desenvoltura de jovem rebelde, performática. Seu cotidiano inclui o papel central das redes sociais em sua armação de um movimento constante que amplia suas relações, gera oportunidades. O que não impede que os seus lances de frustração e conflito - que não raro ela resolve pelo recurso ao escândalo como auto-afirmação – tragam, a seu modo, uma pitada de melodrama própria a personagens tomadas de ressentimento quando o comportamento do Outro, ressalvadas aqui as manifestações de machismo que ela bem critica, não cumpre as expectativas.

Camila e Cary vivem seu jogo de espelhos com a tela em chaves distintas. Há enorme diferença de condição social e de estilo nas interações sociais moduladas pelo desejo. Cary cultiva discrição e decoro, em conformidade com a época, mas sua disposição não é de renúncia definitiva. Camila é incisiva na expansão cujos excessos não raro a fazem oscilar entre a impertinência e o patético de quem assume o “dizer tudo” como reação impulsiva de vingança ou de auto-vitimização. Tais embaraços, no entanto, são assumidos sem prejuízo do que é um valor central para ela: a liberdade e a coragem de se expor, virtudes que ela assume de forma às vezes insensata, motivo das advertências do anjo da guarda Paula que, embora Camila diga para si mesma “Paula tem sempre razão”, não têm efeito, nem por ocasião da terna despedida no final de sua visita a São Paulo.

No melodrama de Sirk, a tela de Cary é convite à passividade; em *Nome Próprio*, a tela de Camila é ponto de ação que, além deste sentido afirmado por tudo o que ela evidenciou de seu salto para valer na criação literária, não exclui, porém, as pressões de um campo de operações saturado de demandas cujo regime de urgência engendra constrangimentos imediatos e, no longo prazo, dá uma nova inflexão ao afã por autonomia que, no seu caso, se alterna entre a sofreguidão de suas saídas noturnas à cata da excitação imediata e o mergulho nas invenções do parceiro ideal “reconhecido” à primeira vista. São duas faces de seu modo de interação que efetivamente não a liberta dos ardis de um imaginário que ganha maior potencial no circuito das redes sociais que embaralha a relação entre o eu inflado e seus limites. O mundo, que parece se expandir nas viagens, nas redes e na aceleração da experiência, reduz seu horizonte nas malhas de julgamentos sumários, ansiedade e repetição compulsiva.

Camila e seu duplo

O confronto entre Daniel e Camila, em suas três fases (reconhecimento, suposto ritual de confirmação da promessa, decepção) é o desenlace de *Nome próprio* que vem condensar seu debate sobre a formação de subjetividades a partir desta incursão no mundo da juventude contemporânea.

Camila vê seu momento afirmativo, cheio de promessas, logo dissolvido no longo sumiço de Daniel que denota indiferença ou sugere algo pior neste personagem que não dá sinais de vida.⁶ Longa espera aflita, procura inútil de contato pelo telefone. De novo, recorre a Paula que prevê o desfecho: ela já teria “dançado”. Camila nega. Insiste na esperança-angústia da espera e, quando chega ao fundo do poço, a voz *over* novamente dá o tom: “estou vazia, o apartamento está vazio, São Paulo está vazia”; “estou morrendo de amor; seca...”.

A intensidade dos sentimentos se traduz em passagens literárias cuja tonalidade lírica vai se transformar em rancor e vingança na ocasião de um novo não marcado encontro com Daniel, quando ela se depara com a alteridade irredutível do Outro que, provisoriamente abolida no primeiro momento, ganha toda força na seqüência final. A rejeição é inaceitável, e sua teimosia produz duas cenas constrangedoras. No bar, ela o desafia na frente de todos ao se dar conta de que ele tem outra relação ao vê-lo numa mesa ao fundo com a “namorada” e um grupo de amigos. O “barraco” que apronta é precedido do solilóquio raivoso em que, depois de vê-lo e ainda sentada junto ao balcão, de frente para a câmera, anuncia: “eu não vou ser vítima deste cara; ele é que vai ser minha vítima”. Na mesma noite, ao saber que ele foi para uma festa com os amigos, lá comparece para reiterar seu inconformismo e tomar satisfação. Desta vez, ele a chama de lado para um cara a cara sem o vexame público que ocorreu no bar. Ela insiste, mas não consegue convencê-lo de que está equivocado em sua fixação na ex-namorada, Aurora, com quem está em crise. Deveria estar atento ao “auspicioso” encontro recente que tivera com ela, Camila, prenúncio de uma relação que ele não estaria tendo coragem de assumir. Diante da insistência, o comentário dele é categórico: “o que houve entre nós rolou aí mais na sua cabeça”. Mas ela não aceita qualquer explicação que fira a lógica que a acomete em suas maquinações apaixonadas, e a não confirmação do vínculo que ela supunha

6 A reversão das expectativas de Camila pode remeter o espectador à última cena ligada ao primeiro encontro (um plano rápido e na aparência sem importância). No retrospecto, se insinua o toque de cinismo subjacente à “simpática” brincadeira que sugeriu cumplicidade no encontro rápido à luz do dia, em frente a uma loja. Sozinha em quadro, ela o espera; ele entra em campo e lhe entrega um dinheiro em gesto rápido enquanto sorri e a abraça, dizendo com carinho “pra você, minha putinha”. Ela sorri com ternura e o longo beijo parece celebrar um vínculo que virá se mostrar puro engodo.

já assumido reciprocamente não tem outro desfecho senão o da acusação. Daniel estaria lhe retirando um último pilar de sua vida afetiva: a capacidade de confiar. A conversa se dá junto a uma janela que descortina lá embaixo as luzes dos veículos em movimento na avenida que se revela ser o anônimo destino de Camila quando, finalmente, o retorno do tema da identidade dele como produto da escrita dela se desdobra na frase definitiva de Daniel: “o livro acabou...todo livro acaba”. Nada há a acrescentar e, arrasada, ela se retira da festa.

Ao sair do edifício, toma um ônibus no qual a cena de sua entrada e busca de assento traz sobreposto na tela um texto que narra, em terceira pessoa e com o verbo no passado, o próprio desenrolar das ações (ouve-se o som de digitação): “Camila foi embora da festa tentando disfarçar a sua dor. Logo que ficou sozinha, chorou. Chorou no elevador, chorou no corredor e na rua. Caminhou até o ponto de ônibus...”. Esta cena traz de volta a presença deste outro foco de enunciação em terceira pessoa que já se manifestara anteriormente. Quando Camila chega ao apartamento, este outro foco ganha corpo visível com a rápida inserção de um plano da Camila-escritora, sentada à mesa do computador, que olha em direção à recém chegada e digita. A Camila-personagem se aconchega no pufe, procurando assimilar o desastre, introspectiva. Novo corte e vem o plano geral da sala, visto através da janela, no qual lá estão as duas Camilas, uma sentada no pufe, de olhos baixos, depois caminhando pelo apartamento, até se aquietar olhando a vazia; outra à mesa, a fumar e voltar a escrever. A regra em toda esta cena é a Camila-personagem não reconhecer a presença de seu duplo. Está só.

Camila-escritora resume no texto e ação visível na tela, como se estivéssemos a ler o trecho final correspondente a esta cena no futuro livro, trecho que se pode ler na tela do computador que ocupa todo o quadro: “...ponto de ônibus mais próximo. Pegou o primeiro que a deixasse perto de casa. Chorou no ônibus. Em casa, sentou, e acolhida pelo pufe, aquietou.”

Encerrado o texto, voltamos à Camila-personagem que termina por caminhar na direção da câmera, sendo logo seguida pelo duplo que vem se posicionar ao seu lado, ambas em plano americano. Perfiladas, lado a lado, o rosto de frente para a objetiva, formam um par solidário nesta presença frontal, embora Camila continue a não reconhecer a presença do duplo. Não são idênticas as fisionomias, talvez porque no caso da Camila escritora, a dor expressa com mais firmeza ao encarar a câmera sinalize o momento futuro desta aflição já mediada pela linguagem, algo impossível para esse outro corpo da Camila contraída, de olhos baixos, submersa no momento traumático.

Neste desdobramento se condensa a dialética do filme em torno da protagonista, pois o encontro das duas não resulta em fusão dos corpos, embora estejam juntas neste momento em que reconhecem o olhar do espectador, neste lado de cá onde se encontra um “tu” genérico, anônimo. Modo de sustentar ainda uma identidade, apesar do visível desdobramento. A voz *over* repõe a primeira pessoa do verbo: “Algumas vezes quebram minha pernas, chutam a minha cara, pisam em meus dedos. Eu sobrevivo, tenho sobrevivido. Sou marcada, sim, mas faço valer cada uma das minhas cicatrizes”.

Crises, ansiedades, contradições, dilaceramentos não fazem menos incisiva esta auto-afirmação (no) singular. No entanto, ela é de recepção problemática para esse “tu” genérico, o espectador que, mesmo quando solidário, a observa do outro lado da câmera-janela e já está de posse das duras referências que projetam toda a interrogação do mundo sobre seu futuro e sobre o que haveria de lucidez nesta declaração pautada pela sua postura guerreira, porém não isenta de ressentimento, que efetivamente deu a tônica à sua travessia e seus combates. Esta fala desafiante renova a potência de sua voz *over*, sem corpo, que conecta os dois corpos mudos em cena e recompõe uma identidade de que, não tanto o “nome próprio”, mas a “voz própria” se faz o atestado maior.

Não se trata, portanto, aqui de final típico de um romance de formação que, em retrospecto e com maior distância da experiência relatada, enunciaria os termos de uma superação ou de um senso de se ter cumprido todo um ciclo agora ultrapassado por uma sabedoria que orienta a análise e coloca o passado em perspectiva. Aqui, a passagem da inocência para a experiência se expressa no tom assertivo com que ela assume um modo de estar no mundo, convicta de sua força para sustentá-lo nos embates futuros como já sustentou no passado, sem ponderar o sentido dessas cicatrizes em seu percurso feito sob o primado da intensidade e, no limite, da voracidade na captura de objetos de desejo, o Outro ajustado à sua medida. Neste sentido, Camila assume dois movimentos que recolhem as tensões próprias a seu estilo de vida: há o empenho da reflexão que marca a escritora e requer os intervalos de recuo, suspensão do fluxo da comunicação, mesmo quando a escrita se mostra colada à vivência mais imediata e ao confessional; e há a sofreguidão das interações sociais que atropela o *carpe diem* que, em princípio, seria o seu mote, sufocando experiências preciosas na ansiedade. Vide sua relação fóbica com o silêncio (ela diz “o silêncio mata”) e sua pulsão de repetição que compromete o valor das “intensidades”.

Estas tensões compõem a zona de risco em que ela mergulha na voragem de

um circuito que, para muitos, se liga a uma disponibilidade permanente como forma compulsiva de expulsar a solidão. Dinâmica que, para Rémy Rieffel, favorece a “fuga para frente” de uma construção identitária atrapalhada por uma dispersão de si que não favorece o recuo reflexivo. Este, como já observei, tem sua presença no cotidiano de Camila, apesar dela exibir a agitação de espírito apontada por Rieffel como própria a uma expressividade por demais embaralhada em aparências, o que, para este autor, comprometeria uma efetiva prática das “técnicas de si” (FOUCAULT, 1994, vol. IV, p. 783 – 813; 1985, p. 43 – 73) que tem como horizonte alcançar a sabedoria e o bem estar (RIEFFEL, 2014, p. 81 – 113).

Neste cruzamento de perfis e tendências, o retrato de Camila se desenha em *Nome próprio* a partir da configuração de uma das experiências possíveis no horizonte de uma juventude em maior ou menor grau imersa em interações mediadas pela tecnologia e por uma ordem de coisas em que a compressão do tempo dissolve referências e favorece um senso de auto-invenção que resta problemático. Ao se movimentar neste terreno, a personagem de Murilo Salles exhibe um perfil de conduta mais interessante e revelador em sua inquietude do que aquele próprio a uma subjetividade totalmente ajustada ao modelo da dispersão de si e da disponibilidade permanente. Em Camila, a presença de um impulso de reflexão genuíno impede que ela seja observada como uma simples ilustração de um diagnóstico amargo do contemporâneo. Sua forma de viver desejo e afeto não se reduz a um puro reflexo do estilo de demandas e interações aceleradas pelos aparatos da ordem digital. Embora esta, sem dúvida, catalise a sua ansiedade, ela afirma sua diferença em mais de uma ocasião em que expressa a sua não identificação com as opiniões e comportamentos de “amigos” da rede. Esta diferença tem seu papel na conformação dos seus embates em que reitera uma postura peculiar de fricção com o mundo, não raro embalada por um bem contemporâneo regime de urgência.

O desfecho vem acrescentar uma ferida a mais em seu percurso e renovar a pergunta sobre o futuro desta curiosa confluência de índole reflexiva, afetação romântica e individualismo de intensidades.

Referências bibliográficas

- AVERBUCK, C. *Máquina de pinball*. São Paulo: Conrad Livros, 2002.
- _____. *Vida de gato*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2004.
- _____. <http://brazileirapreta.blogspot.com.br/>. Último acesso 09/06/2003.
- BOUTTON, C. *Le temps de l'urgence*. Lormont: Le Bord de L'Eau Éditions, 2013.
- FOUCAULT, M. “Les technologies de soi-même”. In: *Dits et écrits, Vol. IV*. Paris: Éditions Gallimard, 1994.
- _____. *História da sexualidade III, o cuidado de si*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.
- GENETTE, G. *Figure III*. Paris: Éditions du Seuil, 1972.
- GIRARD, R. *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Paris: Bernard Grasset Éditions, 1961.
- LEJEUNE, P. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Organização de Jovita Maria Gerheim Noronha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- OCTOBRE, S. *Deux pouces et des neurones: les cultures juvéniles de l'ère médiatique*. Paris: Ministère de la Culture et de la Communication – Département des études, de la prospective et des statistiques, 2014.
- PASOLINI, P. P. “Le cinéma de poésie”. In: *L'expérience hérétique: langue et cinéma*. Paris: Payot, 1976, p. 135-155.
- RIEFFEL, R. *Révolution numérique, révolution culturelle?* Paris: Éditions Gallimard, 2014.
- ROSA, A. *Aliénation et accélération: vers une théorie critique de la modernité tardive*. Paris: Édition La Découverte, 2014.
- XAVIER, I. “O olhar e a voz: a narração multifocal do cinema e a cifre da história em São Bernardo”. *Literatura e Sociedade*, v. 2, 1997, p 127 – 138.

submetido em: 18 maio 2015 | aprovado em: 25 jun. 2015.



**Fios emaranhados: (des)
enlaces biográficos no
documentário *Elena***
*Tangled wires: biographical
(des)links in the
documentary Elena*

Emanuella Leite Rodrigues de Moraes¹

Marinyze Prates de Oliveira²

1 Doutoranda do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos da Universidade Federal da Bahia, IHAC-UFBA. E-mail: emanuellaleiterodrigues@gmail.com

2 Professora adjunta do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos (IHAC/UFBA) e professora permanente do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da Universidade Federal da Bahia (UFBA). E-mail: mprates21@gmail.com

Resumo: Este trabalho analisa questões pertinentes ao processo criador no filme documentário *Elena* (Petra Costa, 2012), cuja narrativa é tecida por meio de histórias que conectam o mundo das irmãs Elena e Petra. A reconstrução imagético-discursiva do caminho trilhado pela irmã mais velha, por parte da diretora, autora, narradora e protagonista Petra, traça uma espécie de cartografia dos espaços, objetos, memórias, afetos e desejos vivenciados por ambas. Para investigar tal cartografia, elegemos como base teórica os estudos que focalizam questões como “criação”, “autoria”, “autobiografia” e “subjetividade”, que se aplicam ou podem ser aplicados ao documentário contemporâneo, recorrendo a autores como Leonor Arfuch, Evelina Hoisel, Jean-Claude Bernardet, Raquel Schefer, Suely Rolnik, Guattari, Freud e Deleuze.
Palavras-chave: Elena; documentário; passado; memória; reconstrução.

Abstract: This paper analyzes questions pertaining to the creative process in the documentary movie *Elena* (Petra Costa, 2012), whose narrative is constructed through the stories that connect the world of the sisters Elena and Petra. The imagetic-discursive reconstruction of the path taken by her older sister, by the director, author, narrator and protagonist Petra, draws a sort of cartography of the spaces, objects, memories, feelings and desires experienced by both. To investigate this cartography, we selected as theoretical basis the studies focused on issues such as “creation”, “authorship”, “autobiography” and “subjectivity”, which apply or may be applied to contemporary documentary, using authors such as Leonor Arfuch, Evelina Hoisel, Jean-Claude Bernardet, Raquel Schefer, Suely Rolnik, Guattari, Freud and Deleuze.
Keywords: Elena; documentary; past; memory; reconstruction.

O filme documentário *Elena*, dirigido por Petra Costa (2012), inicia-se com imagens – feitas do interior de um carro em movimento – de luzes e automóveis que compõem o cenário atribulado das ruas de Nova York. Com uma textura cinematográfica não habitual, a cidade é mostrada como uma espécie de fotografia opaca, em que não é possível ter uma visão plena de cada objeto em cena, ficando certos detalhes recônditos, tal como a Nova York que conduzirá o fio da narrativa fílmica: um lugar vasto e à primeira vista deslumbrante sob o qual se escondem micromundos, mas não por muito tempo. A obra cinematográfica leva o espectador a mergulhar em um recorte da trajetória de vida da protagonista Petra e de sua irmã Elena, permite adentrar nuances pessoais outrora inacessíveis e deflagra a Nova York que abrigou tanto os sonhos silenciosos de Elena quanto os de Petra. O que a grande tela mostra, longe de ser um passeio por uma criação artística unicamente personalista, é uma história permeada por sentimentos, delírios, perdas e descobertas que se encontram em toda parte, em outras palavras, por um “trânsito que leva do ‘eu’ ao ‘nós’, o que permite revelar o *nós* no eu, um ‘nós’ não como simples somatória de individualidades ou como uma galeria de meros acidentes biográficos” e sim como “articulações capazes de hegemonizar algum valor compartilhado a respeito do (eterno) imaginário da vida como plenitude e realização” (ARFUCH, 2010, p. 82, grifo do autor). O documentário, neste ponto, aborda certas situações pessoais que, de modo consciente ou inconsciente, comprometem o acesso à realização que todos almejam na vida, porém sem se fixar em um enfoque pessimista.

Neste artigo, que tem como objeto de análise o documentário *Elena* – onde é possível percorrer uma cartografia dos objetos, espaços, memórias, desejos, sonhos e afetos assentados no mundo das irmãs Elena e Petra – elegemos como principal base teórica os estudos que tratam de questões como “criação”, “autoria”, “autobiografia” e “subjetividade”, que se aplicam ou podem ser aplicados ao âmbito do cinema contemporâneo, recorrendo a autores como Leonor Arfuch, Evelina Hoisel, Jean-Claude Bernardet, Raquel Schefer, Suely Rolnik, Guattari, Freud e Deleuze.

Nos primeiros momentos do filme, Petra apresenta-se ao público simultaneamente ela mesma e Elena, preconizando a estreita ligação entre elas, como se pode observar na cena inicial das ruas nova-iorquinas, anteriormente descrita, quando esta ganha fala, através da voz *off* da protagonista: “Elena, sonhei com você essa noite. Você era suave, andava pelas ruas de nova York com uma blusa de seda. Procuro chegar perto [...]”. Em seguida, uma curta pausa no pensamento da narradora sinaliza a transição dessa cena para outra, em que se vê o *close* de um

rosto, dentro de um carro em movimento, ganhando iluminação e visibilidade aos poucos, o de Petra adulta, cuja voz *off* dá continuidade à narrativa: “[...] encostar, sentir seu cheiro, mas quando vejo, você tá em cima de um muro, enroscada no emaranhado de fios elétricos. Olho de novo e vejo que sou eu que estou em cima do muro. Eu mexo nos fios, buscando tomar um choque e caio, do muro bem alto, e morro”. Petra sonha que está tentando se aproximar da irmã mais velha, nota que ela se encontra em apuros, todavia não consegue alcançá-la; olha outra vez, agora se vê ocupando o lugar de Elena e termina a optar pela morte. Com base nessa passagem, vale lembrar que “o autor não se constrói, ele se descobre. Ele está à procura de alguma coisa que ainda não consegue apreender completamente. Essa procura nos dá a ideia de algo latente, quem sabe preexistente à obra, que o autor precisa descobrir, alcançar” (BERNARDET, 1994, p. 33). Petra, autora, diretora, narradora e protagonista, parece estar em busca de Elena e de si mesma. Seu filme é como um delicado diário, recinto da memória, “cuja restituição da lembrança, talvez mais imediata e fulgurante, solicita [...] um trabalho à narração” (ARFUCH, 2010, p. 145). Tanto é que, ao longo do documentário, o recurso da narração em *off* é utilizado diversas vezes de forma a reconstituir o passado vivenciado pelas duas irmãs.

Perdendo-se em Elena...

A suposta ideia daquilo que a diretora precisa descobrir sobre a própria história tende a ganhar força e se materializar no plano sequência mostrado ainda no princípio do filme (enquanto surgem os créditos), quando os elementos que ocupam a cena não vão além de pistas por hora indecifráveis: vitórias-régias, flores, vestidos distintos flutuando sobre a água, pequenos peixes nadando, resquícios de vegetação fluvial. O pano de fundo desse mosaico visual, sobre o qual aparece o título da obra, é a música *Dedicated To The One I Love*, da banda *The Mamas & The Papas*, que remete ao amor e à admiração que une Petra a Elena, sentimentos estes implicados nas palavras da própria diretora, em voz *off*, na cena subsequente aos créditos, em que ela aparece adulta caminhando pelas ruas de Nova York:

Nossa mãe sempre me disse que eu podia morar em qualquer lugar do mundo, menos Nova York, que eu podia escolher qualquer profissão, menos ser atriz. No dia 4 de setembro de 2003, eu me matriculei no curso de teatro da *Columbia University*. Queriam que eu te esquecesse, Elena. Mas eu volto pra Nova York na esperança de te encontrar nas ruas [...]. Hoje eu ando pela cidade ouvindo a sua voz e me vejo tantos em suas palavras que começo a me perder em você.

O relato de Petra demonstra que a sua busca por Elena deu-se contrariando as recomendações da mãe e aproximando-se do caminho outrora trilhado pela irmã, a ponto de reviver as experiências desta. Nesse sentido, pode-se dizer que “a subjetividade não é inata, é, ao contrário, tributária do contexto no qual se desenvolve, e se constitui a partir das relações com outras subjetividades, relações essas que vão deixar marcas psíquicas que determinarão formas de viver e de sofrer” (FREUD, 2011a, p. 30-31). Petra muito provavelmente não seria a mesma sem a convivência com Elena, tampouco sem o contato com as lembranças que restaram da irmã mais velha. A memória desta está naquela, influenciando com frequência seus comportamentos e escolhas. A semelhança entre elas, a propósito, é também física. Em certo trecho do filme, Petra, adulta, aparece caminhando em uma espécie de passarela, sob efeito de desfoque, com vozes *offs* sobrepostas ao longo da ação da protagonista, criando a impressão de que ela está se recordando de alguns pensamentos, de pessoas distintas, sobre a sua semelhança com a irmã:

- Vocês se parecem, né?
- É, vocês se parecem muito, ó!
- Sim, muito misturado. Você com ela é impressionante! O riso, o jeito de franzir a boca...
- Você e sua irmã não se pareciam naquela época, depois muitos traços dela aparecem em você.
- Seus olhos, né? Vocês têm os olhos muito parecidos!
- Impressionante! Muito marcante!
- O olho fundo assim, que nem de pardal...
- Eu acho que cê tem tudo da Elena. Uma coisa incrível! Cê tem o gênio dela. Cê tem a sua fisionomia igual a ela. Cê já viu que eu te chamo às vezes de Elena?

Alguns fragmentos da vida de Elena (diários e cartas em fita cassete) são mostrados no filme, por vezes intercalados com imagens de Petra adulta, a exemplo da cena que mostra um *superclose* do rosto da protagonista – plano este bastante utilizado no decorrer do documentário, que em muito serve para acentuar as emoções das personagens –, em baixa luz, dentro de um vagão de trem em movimento, enquanto se pode ouvir uma carta gravada por Elena: “3 de junho. Tô me vendo no vidro de um trem. Nossa, como eu engordei em três dias! Que decadência!” A fusão do rosto de Petra, pouco iluminado, com a voz de Elena, em fita cassete, parece intencionalmente confundi-las. Além disso, nesse trecho, a irmã presente assume o ponto de vista daquela que está ausente, deixando escapar assim a “oscilação entre *mímesis* e *memória* (DE MIJOLLA, 1994), entre uma lógica representativa dos fatos e o fluxo da lembrança” (ARFUCH, 2010, p. 134, grifos do autor). Na mesma cena, o rosto de Petra, agora em *close*, aparece cabisbaixo e mais iluminado, ao passo que a carta de Elena continua a ser ouvida: “Agora eu me sinto gorda e vazia e esse

trem demora só pra completar!”. A imagem da protagonista dá vida à irmã mais velha: Elena fala através de Petra, esta simula as impressões remotas daquela, e assim, passado e presente se fundem, graças a uma *reencenação*, tomando de empréstimo o conceito articulado por Bill Nichols (2008), o qual leva em conta que “um evento reencenado introduz um elemento fantasmático que a representação inicial do mesmo evento carece” (NICHOLS, 2008, p. 73, tradução nossa³). Dessa maneira, a voz de Elena outrora gravada em fita cassete é o espectro inserido na lembrança reconstituída por Petra no presente.

Estampas da memória familiar

A história ou parte da história das duas irmãs é apresentada a partir da relação com a trajetória de seus pais. A esse respeito, chama a atenção um trecho em que se pode ter acesso às imagens em preto-e-branco de um filme de ficção desconhecido, contextualizadas pela voz *off* da autora-narradora:

Na verdade o nosso pai sempre disse que eu e você herdamos esse sonho de fazer cinema da nossa mãe. E, no meio das suas fitas de vídeo, eu achei esse filme, que ela nunca me mostrou. É um filme mudo, em que ela interpreta a protagonista no tempo em que ela ainda sonhava em ser atriz de Hollywood e em beijar o Frank Sinatra.

A declaração de Petra sobre os pais remete ao “descentramento constitutivo do sujeito enunciador, [...] sua ancoragem sempre provisória, sua qualidade de ser *falado* e falar, simultaneamente, em outras vozes” (ARFUCH, 2010, p. 128, grifos do autor). Tanto Petra quanto Elena alimentam o sonho de fazer cinema que fazia parte do universo remoto da mãe, conforme dizia o pai – a fala de um *outro* relevante incorporado no discurso do *eu*. Na realidade, o sujeito que narra a si mesmo, ao incorporar outras vozes que o caracterizam e o descrevem, “é um efeito de linguagem, é produzido pelo texto que cria. Por isso, torna-se também um leitor de sua obra e através dela pode conhecer-se” (HOISEL, 1992, p. 83). A impressão que se tem é que Petra transforma-se continuamente ao longo do documentário, como quem mergulha de maneira intensa na geografia dos afetos e, na mesma proporção, constrói pontes para fazer a sua travessia: pontes de linguagem (ROLNIK, 1989). A combinação de relatos diversos e a fusão de espaços-tempos distintos, por exemplo, dão a entender que, para a diretora, nada está posto como definitivo. A vida é moldável, ao menos no âmbito da linguagem fílmica.

³ “The reenacted event introduces a fantasmatic element that an initial representation of the same event lacks” (NICHOLS, 2008, p. 73).

Os trechos escolhidos do filme mudo, em preto-e-branco, protagonizado pela mãe de Elena e Petra, são mostrados em grande sintonia com certos fatos vivenciados por ela, trazidos à tona pela voz *off* da filha: quando Petra narra que ser atriz era a maneira encontrada pela mãe de se ver mulher e “tentar escapar de um mundo em que se via desadaptada, incompreendida”, as imagens de fundo revelam um plano de conjunto da jovem protagonista caminhando cabisbaixa, enquanto é observada por um homem de costas para a câmera, até sumir de quadro. Logo em seguida, durante o tempo que Petra narra que a mãe, “filha de uma tradicional família mineira, não via um lugar para si, a não ser casada, mulher, *society*”, mostra-se a cena de um grupo de mulheres, aparentemente de classe média, conversando entrosadas, até que a câmera, através de um *travelling*, chega à imagem da jovem protagonista, triste e solitária no grupo. A diretora preenche o silêncio do filme mudo, encenado pela mãe jovem, de modo a criar a impressão de que esta protagoniza a própria história, no passado. Assim, através da narração de Petra, a trama do filme em preto-e-branco confunde-se com a trama de vida da mãe, e, em consequência, imagens que outrora eram ficcionais ganham um tom e valor documentais. “Nessa indeterminação, o que importa não é se o material é ficcional ou documentário, ou se há um diálogo entre os dois”, na verdade, “o que importa é a dúvida, é considerar indeterminado ou não conseguir determinar o que vemos e ouvimos. Com a coisa indeterminada, nossa relação será de suspeita ou de fascínio, um fascínio questionado pela suspeita, uma suspeita abolida pelo fascínio” (BERNARDET, 2004, p. 157). Portanto, é aqui pertinente a reflexão de Deleuze com relação ao fato de que, “na imagem, a distinção sempre se faz entre o real e o imaginário, o objetivo e o subjetivo, o físico e o mental, o atual e o virtual, mas [...] esta distinção se torna reversível, e, neste sentido, indiscernível” (2007, p. 127-128).

A narração que comunica ao espectador aspectos da vida da mãe de Elena e Petra, por via da voz *off* desta, prossegue sendo ilustrada com outros trechos do filme encenado pela mãe no passado, mesclando ficcional e documental, real e fantasioso, passado e presente: “Um dia, sentada em frente ao espelho da penteadeira do seu quarto, ela faz um desenho, o desenho da sua tristeza [...]”. Durante esse enunciado, primeiro mostra-se uma ligeira imagem do filme em preto-e-branco, protagonizado pela mãe jovem, em que esta se encontra sentada em frente a uma máquina de escrever. Em seguida, assiste-se à transição sutil dessa cena para outra, também em preto-e-branco, que mostra um plano detalhe de uma mão fazendo um desenho em uma tela. Porém, se bem observada, não se trata da mão da jovem mãe protagonista do filme remoto e sim de uma pessoa mais velha – talvez da mãe de Elena e Petra

no tempo presente. No espaço fílmico, precisamente nesse recorte imagético-discursivo que traz uma lembrança da (e sobre a) mãe, “há portanto duas imagens-tempo possíveis, uma fundada no passado, outra no presente. Ambas são complexas e valem para o conjunto do tempo” (DELEUZE, 2007, p. 121) que a diretora busca rememorar e (re)construir. Por esta razão, Petra tende a ressignificar as experiências, impressões e recordações que a cercam a partir de novas realidades, novas paisagens psicossociais, isto é, mundos que se criam para expressar afetos contemporâneos, em relação aos quais as situações vigentes tornaram-se obsoletas (ROLNIK, 1989).

Em outra passagem, agora é a vez da protagonista descrever o pai, em *off*, como um brasileiro recém-chegado do país com o qual a mãe sonha, em filmes e músicas (e aqui, outra vez, o pano de fundo para sua narração é um trecho do filme protagonizado pela mãe jovem, quer dizer, uma cena em que esta aparece dançando com um rapaz). Contudo, tal imagem romântica e comportada de um jovem casal dançando – simulacro dos pais jovens – logo é desconstruída pela continuidade da fala da protagonista, enquanto a tela é ocupada por fotos do pai ainda moço e imagens de uma multidão protestando: “[...] ele volta de Nova York não como Sinatra, mas como um Che Guevara, trazendo no bolso os livros de Marx e o desejo de fazer revolução”. A característica rebelde do pai fez a mãe deixar a escola de freiras, vender sua televisão e pular para as passeatas, conforme as palavras de Petra. Esse fato descrito por ela é ilustrado com imagens de arquivo em preto-e-branco dos pais jovens conversando com outras pessoas na rua; de manifestantes correndo em protestos; de fotografias antigas do pai e da mãe, possivelmente detidos, segurando números de identificação. Tais registros utilizados no documentário chamam a atenção para a “passagem entre a erupção e a perda, entre a possibilidade de atualização das imagens do passado e a incapacidade de retenção da imagem. Assistimos a uma reconfiguração tecnológica da relação dos sujeitos com o passado e com a memória histórica e familiar” (SCHEFER, 2008, p. 11, tradução nossa⁴), em outros termos, temos acesso a uma reconstituição da “relação do sujeito com seu contexto imediato, aquele que permite se situar no (auto)reconhecimento: a família, a linhagem, a cultura, a nacionalidade” (ARFUCH, 2010, p. 141). Nessa conjuntura, a diretora de *Elena*, fazendo uso de imagens de arquivo, busca recuperar parte do passado de sua família na militância política e da história do país no contexto da ditadura militar, como se pode verificar nas imagens de policiais avançando contra manifestantes; do caos das ruas durante os protestos; de pessoas sendo presas e colocadas contra a parede, que ambientam a voz *off* da autora-narradora sobre a trajetória dos pais: “Juntos, eles entram para o PC do

4 “[...] pasaje entre la erupción y la pérdida, entre la posibilidad de actualización de las imágenes del pasado y la incapacidad de retención de la imagen. Assistimos a una reconfiguración tecnológica de la relación de los sujetos con el pasado y con la memoria histórica y familiar” (SCHEFER, 2008, p. 11).

B, prontos para serem mandados para a guerrilha do Araguaia, mas quando os líderes veem a barriga de seis meses da nossa mãe, eles não deixam eles irem. Quase todos que foram, acabaram assassinados pelos militares”.

Das imagens-lembrança

Os pais da diretora sobreviveram ao terror da ditadura militar graças à gravidez da mãe. Foi Elena, a primeira filha, quem os salvou, como Petra mesma traz à tona durante uma de suas narrações em *off*. E, enquanto são mostradas fotografias de Elena ainda criança, a protagonista releva: “No meio desse redemoinho, você nasce e cresce clandestina, sem nunca poder contar para ninguém aonde mora. Como será que esse tempo ficou na sua memória [...]?” Com tal indagação, a autora parece se deparar com o impasse de não poder apreender os pensamentos da irmã mais velha nos primeiros anos de vida desta, no tempo em que Petra ainda não existia. Além disso, a pergunta em questão sugere que, no âmbito fílmico, “a linguagem apresenta-se como um palco, um teatro, onde o sujeito se encena, se dramatiza, mas cuja dramatização só pode ser depreendida no próprio cenário da linguagem” (HOISEL, 1992, p. 82). O único acesso de Petra à infância de Elena dá-se através de algumas fotografias que não podem falar por esta, restando à narradora indagar-se de que maneira essa fase da vida foi vivenciada pela irmã. Entretanto, a memória de Elena sobre esse tempo está escondida, não responde, não se vincula a uma *imagem-lembrança* (DELEUZE, 2007) com elementos íntimos suficientes para fazer com que se revele – como aqueles que podem ser encontrados, ao longo do filme, em diversas cartas em fita cassete e imagens em vídeo gravadas de/por Elena jovem.

O acesso de Petra ao imaginário de Elena e, por conseguinte, da família, se dá ao adentrar o período da juventude da irmã, como se pode observar nas cenas que revelam Elena jovem em momentos distintos, ou seja, operando uma câmera, encenando para esta, filmando o pai no momento em que ele dança com Petra bebê no colo. Estas imagens, aliás, são contextualizadas pela voz *off* da autora-protagonista: “As primeiras imagens que eu acho de você são de quando você fez treze anos e ganhou essa câmera de presente. Foi quando eu nasci, nos anos 80, no tempo da abertura, em que nossa família saía da clandestinidade e parecia entrar num comercial americano dos anos 50”. Por intermédio de uma câmera de vídeo, Elena grava momentos familiares emblemáticos, que tornaram possível o documentário feito por Petra, no que este captura “uma experiência não só pessoal, mas também

do clã no qual se insere” (KLINGER, 2007, p. 24) a protagonista. Não só isso, como também foi a irmã mais velha quem contribuiu de maneira decisiva com os registros em vídeo dos primeiros anos de vida da irmã caçula, conforme se vê em um trecho que mostra Elena jovem dançando com Petra bebê no colo, enquanto a protagonista, em *off*, confessa: “Minha mãe me disse que desde os quatro anos você sabia que queria ser atriz. E parece que você sempre dava um jeito de me por pra contracenar com você”. A imagem em vídeo das irmãs, ambientada nos anos de 1980, aponta para o momento notável da “proliferação de tecnologias de movimento, com a invenção de câmeras de 16 mm e de Super 8 mm familiares” (SCHEFER, 2007, p. 10, tradução nossa⁵), que possibilitaram o registro da memória pessoal e coletiva.

Muitas são as cenas, no decorrer do documentário, em que se pode assistir à Elena jovem atuando para a câmera, ora só, ora ao lado de Petra criança, ou em que se pode ver a irmã mais velha dirigindo a caçula. Em determinada passagem, por exemplo, mostra-se uma imagem de arquivo de Elena filmando Petra criança enquanto esta anda de velotrol e solta beijos em direção à câmera; em outra, a irmã pequena aparece tomando banho e cantando para a câmera a pedido de Elena – que passa suas tardes “dirigindo, atuando, criando cenas”, segundo as palavras da diretora do filme. A confirmação desse fato vem logo em seguida, por meio de outras imagens de arquivo: “Ação, claquete!”, diz Elena para marcar o início da cena de um filme de terror contracenado com amigos e a sua babá Olinda e presenciado por Petra; “Tô dançando com a lua”, diz Elena enquanto brinca de mover a câmera, diversas vezes, em direção à imagem da lua no céu e deslumbra-se com o belo efeito estético gerado pela baixa qualidade do vídeo. Não se pode negar a relação de fascínio de Elena com relação à câmera de vídeo, seja como *sujeito* que filma, seja como *objeto* filmado. “Ora, é certo que a câmera vê a própria personagem: é uma mesma personagem que ora vê, ora é vista. Porém, é ainda a mesma câmera que apresenta a personagem vista e o que ela vê” (DELEUZE, 2007, p. 180). Nas imagens de arquivo utilizadas no decorrer do filme, Elena vê e é vista, e, em ambos os casos, o espectador pode conhecer um pouco da sua maneira de enxergar o mundo e a si mesma. A câmera de vídeo parece sua porta de acesso à sensibilidade artística. Contudo, como se recorda Petra, Elena para de filmar aos quinze anos, quando os pais se separam, e se afasta; deixa de brincar de teatro com a irmã para virar atriz de verdade; e, com dezessete anos, entra no grupo de teatro Boi Voador, em São Paulo.

No documentário, são mostradas imagens de arquivo de Elena ensaiando peças de teatro, deixando escapar sua boa desenvoltura no palco enquanto dança,

5 “[...] proliferación de las tecnologías del movimiento, con la invención de las cámaras de 16mm y de Super 8mm familiares [...]” (SCHEFER, 2007, p. 10).

gira, enrola-se e desenrola-se com uma corda, ainda que isso não a tenha livrado da angústia provocada pela autocrítica, como Petra mesma narra, em *off*: “Os outros atores me contam que você ensaiava muito, obsessivamente. Que mesmo quando parecia perfeito, pra você nunca tava bom, sempre faltava alguma coisa”. Em seguida, surgem na tela imagens gravadas de Elena atuando e de jornais diversos que anunciam uma adaptação de Guimarães Rosa encenada por ela na companhia Boi Voador, com sua foto por vezes estampando a capa das manchetes. Não obstante, a protagonista, por intermédio da sua narração em *off*, alertará o espectador que a irmã não está satisfeita, deseja mais, quer ser atriz de cinema. Há que se atentar aqui para o fato de que, a exemplo de Elena, “quem é receptivo à influência da arte nunca a estima demasiadamente como fonte de prazer e consolo para a vida” (FREUD, 2011b, p. 25). Algumas imagens de arquivo mostram Elena, bastante sorridente, falando em entrevista para um teste de elenco em Nova York. Todavia, essa impressão positiva dura pouco na tela, o tempo da narração em *off* de Petra disparar contra a esperança de Elena: “Você sai animada dessa entrevista, mas os dias passam e ninguém te dá notícias, ninguém te liga de volta. Você liga muitas vezes, mas te dizem pra esperar. Você não suporta esse tempo, essa espera”. Em outro momento, a própria Elena, em nova carta em fita cassete, põe em dúvida seu entusiasmo quanto a se firmar como atriz em Nova York:

Será que a minha raiz vai conseguir arrebentar asfalto, canos e prédios pra sobreviver e gerar frutos? Sim, se minha raiz fosse forte, grande. Mas sinto que minha semente nem chegou a brotar direito ainda. Então, provavelmente em uma cidade, ela, se brotasse, miúda e doente viveria.

Enquanto se pode ouvir a carta gravada por Elena, assiste-se à imagem de Petra adulta caminhando em uma rua escura, filmando a própria sombra projetada no chão, a sombra de galhos, a lua escondida atrás de uma árvore – metáfora possível, entre tantas outras, das sombras e escuridão que ameaçam a força de Elena na nova vida, no sonho de se tornar atriz de cinema. Assim, mesmo a “suave narcose em que nos induz a arte não consegue produzir mais que um passageiro alheamento às durezas da vida” (FREUD, 2011b, p. 25). As dificuldades enfrentadas por Elena para firmar-se como atriz em Nova York logo a trarão de volta ao seu país.

Um espaço imaginário que se vê

Petra tem sete anos quando Elena volta dos Estados Unidos, “acreditando que aqui no Brasil sua raiz vai achar mais espaço para crescer”, conforme diz a

protagonista, em *off*, ao contextualizar uma imagem que revela a irmã, pensativa, reunida entre familiares e/ou amigos. Entretanto, a chegada de uma carta comunicando que Elena foi aceita para a Universidade de Nova York impulsionará novamente sua mudança de lugar, dessa vez acompanhada pela mãe e irmã caçula. Na narrativa fílmica, esse momento é mostrado através de uma fotografia de Elena e Petra dentro de um avião, enquanto se pode ouvir, em voz *off*, a protagonista: “Você entra no avião, me mostrando como que funciona tudo, como que faz voar. Mas num instante você começa a chorar, chorar. É seu ouvido que dói. Me sinto estranha de ver a minha irmã tão grande chorando”. A lembrança do choro de Elena dentro do avião e a descrição do incômodo de Petra enquanto observa parecem anunciar experiências dolorosas que se repetirão no retorno da irmã mais velha a Nova York, a exemplo de uma passagem que revela um plano detalhe da mão de Petra adulta sobre o próprio peito, que logo se transformará, através de uma pan vertical, em um *superclose* do seu rosto – imagem que dura alguns segundos, a tempo se ouvir um trecho de uma fala da mãe, antecipado da cena subsequente: “Ela me disse que sentia [...]”. Uma rápida pausa na voz da mãe possibilita fazer uma transição de cenas, ou seja, do *superclose* do rosto de Petra para um *superclose* do rosto da mãe, com os olhos fechados, dando continuidade a sua fala anterior: “[...] um vazio enorme aqui” – a câmera, outra vez por meio de uma pan vertical, mostra ligeiramente a mão da mãe sobre o próprio peito. Na montagem, a justaposição destas cenas sugere que o sofrimento de Petra confunde-se com o da mãe. Além disso, tais imagens, ao buscarem representar o vazio interior sentido por Elena, tendem a embaralhar a dor desta, de Petra e da mãe, emprestando a imagem de sofrimento da mãe e da filha caçula (o campo visível) à lembrança da filha mais velha (o fora de campo). Assim, “pode-se de certa forma considerar que campo e fora de campo pertencem, ambos, de direito, a um mesmo espaço imaginário” (AUMONT, 1995, p. 25, grifos do autor), em que se pode experimentar a ilusão da presença de um *outro* ausente, nesse caso, Elena.

O vazio sentido pela irmã mais velha no retorno a Nova York desencadeará nela uma profunda tristeza, que Petra não consegue esquecer, tal como se pode perceber em um trecho que revela, em princípio, uma imagem de arquivo da protagonista criança, sentada no sofá com uma amiga, elucidada por sua narração em *off*:

Uma tarde, eu levo uma amiga em casa. A primeira amiga que eu fiz depois de meses. Começo a mostrar nossa casa para ela: a sala, os quartos, até que chego no seu. Bato na porta e entro com a menina, e você tá toda coberta, só o rosto pra

fora. Seus olhos tão vermelhos. Talvez da cama, você tenha falado alguma palavra, não lembro. Lembro que a gente saiu do quarto e minha amiga, com olhar angustiado, perguntou o quê que você tinha. “Ela é assim”, eu respondi.

O doloroso momento vivenciado por Petra, no passado, é reconstruído por meio de imagens do presente, da casa outrora habitada pelas irmãs, em Nova York. Desse modo, enquanto ouve a voz *off* da protagonista, o espectador pode passear pelos cenários e elementos que compõem a memória remota de Petra, quando a câmera assume o seu olhar, quer dizer, no momento em que a câmera subjetiva mostra a sala onde estavam presentes ela e a amiga, chega até a porta do quarto de Elena, entra nele, olha para um cobertor sobre a cama, corrobora, enfim, a reencenação do dia em que viu a irmã desolada sobre a cama. “O importante neste ponto é observar que reagimos diante da imagem fílmica como diante da representação muito realista de um espaço imaginário que aparentemente estamos vendo” (AUMONT, 1995, p. 21), sobretudo através da materialidade do quarto, da cama e do cobertor que abrigaram o sofrimento de Elena e a angústia de Petra, e que contêm, portanto, uma significativa carga emocional. É fato que reencenações como esta ampliam o envolvimento afetivo do espectador na medida em que contribuem com a vivificação de um evento perdido, de um passado ressuscitado com desejo (NICHOLS, 2008) – tomando aqui o conceito que o associa a todas as formas de vontade de viver, amar, criar e inventar outra realidade, outra visão de mundo (GUATTARI; ROLNIK, 1996).

A intensidade da dor de Elena diante das dificuldades de se realizar enquanto atriz tende a se desnudar em uma carta em fita cassete, gravada por ela e ilustrada pela imagem de Petra adulta caminhando nas ruas de Nova York:

10 de setembro. Minha garganta tá machucada, sempre teve. Não só por causa dos gelados, vento, frio, tensão, ansiedade, mas principalmente a consciência do medo, da falta de amor por mim, pela minha voz. Talvez eu precise de uma terapia especial pra me destraumatizar e tirar esse rolo de fios no peito e na garganta, que antes não me deixava respirar e agora não me deixa falar, nem cantar.

Elena, através da metáfora do rolo de fios, parece querer sinalizar que se sente presa, atada, incapaz de se expressar, em especial artisticamente. Durante o filme, fica evidente o quão ela se cobra no aperfeiçoamento artístico e o quanto depende dele para viver com satisfação, como sentença no diálogo recordado pela mãe, enquanto se vê um *superclose* do rosto desta:

Ela tava sentada na cama, do outro lado, eu sentei, aí que ela falou: “A arte pra mim é tudo. Sem a arte eu prefiro morrer.

Se eu não consigo fazer arte, melhor morrer.” Eu só falei: “Oh, Elena, não faz isso! Não é assim! Pra quê que cê foi voltar na aula de teatro? A agente combinou que cê não ia voltar por enquanto”.

No dia seguinte a situação descrita pela mãe, Elena acorda triste de uma maneira que incomoda Petra, conforme implícito em certas palavras narradas por esta. Em um trecho memorável do filme, a câmera subjetiva desloca-se em direção às escadas do apartamento habitado por mãe e filhas em Nova York. Enquanto isso se pode ouvir a voz *off* de Petra: “Você fica em casa. O dia inteiro em casa sozinha. Fazendo o quê? Falando com quem? No final do dia, um amigo te liga. Vocês tinham um encontro. Há vinte anos que eu imagino essa pessoa... Quê que você falou pra ele? Quê que ele fez?”. Então, o espectador tem acesso à imagem dessa pessoa no presente, Michel, o amigo de Elena, em que este caminha pelas ruas de Nova York. Na seqüência, sentado de frente para a câmera, o rapaz confia a angústia de Elena, ao telefone, naquele dia; o dia em que ela tomou um frasco inteiro de aspirinas e cachaça, sentou-se em uma escrivaninha e escreveu uma carta de despedida, que pode ser vista, no filme, sendo lida por Petra:

Esse mistério. Me sinto escura, no escuro, que nunca vai terminar. Não ousou querer trabalhar em teatro, cinema, dança, canto, porque eu já vivi e poucos momentos depois já não possuía a sua luz e não sabia pra quê, o quê e por que os fazia. E toda tristeza de sempre tomava conta de mim [...].

Em outra passagem, agora são as imagens do interior do apartamento em que Elena suicidou-se que ambientam a leitura da carta de despedida, em *off*, por Petra: “Ai que mal estar! Gostaria pelo menos de poder vomitar. Nem isso. Me sinto fraca, covarde e envergonhada, perante a vida e todos. Eu quero morrer! Razão? Tantas que seria ridículo mencioná-las. Eu desisto...”.

Entre sólidos e líquidos

A morte prematura de Elena, aos vinte anos, possibilita pensar que “a fragilização identitária dos jovens se enuncia de forma patente [...]. É a impossibilidade e os limites da autoria de suas existências que se enuncia aqui de maneira trágica” (BIRMAN, 2005, p. 21). A dor vivida pela mãe, diante da perda precoce de Elena, preenche o espaço fílmico em cenas como aquela em que ela aparece no suposto quarto em que a filha suicidou-se, recorda-se dos objetos ali presentes – uma seringa e uma faca – e simula a posição em que a encontrou desmaiada; ou aquela em que ela surge no corredor do suposto hospital que socorreu a filha, lembra-se do

interrogatório que lhe fizeram, do momento em que Elena sentou-se na cama, parcialmente desmaiada e vomitou, e da demora para limpar seus pulmões. A representação dos objetos e espaços que compõem tais lembranças da mãe de Elena torna visível a paralisia, as cicatrizes e os traumas de certos eventos passados (MARKS apud TOLLOF, 2001). Logo adiante, são os laudos do legista, ao tomarem conta da tela, que revelam ao espectador as causas da morte provocada pela jovem. Por outro lado, as imagens subsequentes de Elena atuando no palco, filmando e dizendo “tô dançando com a lua”, girando ao redor de si mesma, parecem deixar escapar que sua memória permanece viva na busca de Petra – busca que, aliás, possibilitou à protagonista reviver a morte da irmã de outra maneira.

Há uma cena pontual em que, enquanto se vê um plano detalhe das mãos de Petra folheando um diário de Elena e depois um plano detalhe das frases e letras ali registradas, a protagonista confia em *off*:

O medo de que eu fosse seguir seus passos começou a se desfazer. Mas eu continuei achando que você, Elena, tava dentro de mim. Que era um estar em mim. Deixei de sentir isso ao começar a te buscar. Você foi tomando forma, tomando corpo, renascendo um pouco pra mim, mas pra morrer de novo.

Em seguida, uma sequência de imagens de Petra com a cabeça baixa, encostando um búzio no ouvido, do seu rosto submerso nos borbulhos de água e de Ofélias flutuando, ilustram a continuidade de sua narração em *off*: “E eu, com muito mais consciência pra sentir sua morte dessa vez. Imenso prazer, que vem acompanhado da dor. Me afogo em você, em Ofélias”. As imagens de Ofélias afogadas, flutuando sobre a água, – que remetem às representações pictóricas comuns a personagem histórica *Ofélia*, criada na peça *Hamlet*, de Shakespeare⁶ – são utilizadas no princípio e fim do filme. Possivelmente a alma suicida de Elena confunde-se com a alma suicida da *Ofélia* shakespeariana⁷, marcada pela angústia

6 “*Ofélia*” é uma personagem feminina da tragédia *Hamlet*, escrita por Shakespeare entre os séculos XVI e XVII, que ganhou repercussão histórica, sobretudo nas artes visuais, entre as quais a pintura. Sendo assim, no século XIX, diferentes imagens pictóricas buscaram representar a “*Ofélia*” da peça shakespeariana – uma jovem mulher que, desencantada e perturbada pelo príncipe Hamlet, se suicida por afogamento. Nesse caso, há que se destacar aqui o exemplo da pintura *Ofélia* (1852), de John Everett Millais, em que a personagem é revelada morta, flutuando sobre a água – imagem esta que, bem como outras, pode ter inspirado as *Ofélias* representadas no documentário de Petra Costa.

7 Na tragédia de Shakespeare, *Hamlet*, “*Ofélia* [...] é a todo momento contada, citada, referida pelas falas dos outros personagens, sejam Polônio, Laerte ou Hamlet, que durante toda a peça reconfiguram o que é *Ofélia*, o que ela quer, o que ela pode ser. *Ofélia* vem a ter sua vida inteira transformada na história de sua morte” (PETERSON apud TIBURI, 2010, p. 313). Com base nesse enunciado, vale dizer que, no âmbito do documentário aqui analisado, a construção da personagem Elena dá-se por um caminho de certo modo semelhante àquele que conduz a *Ofélia* shakespeariana: em primeiro lugar, no filme, embora a jovem fale por si mesma através de imagens de arquivo e cartas gravadas em fita cassete, ela também é, por vezes, falada por outros, como a irmã, a mãe; em um segundo olhar, a personalidade de

de existir. Nesse sentido, para a protagonista, afogar-se em Elena parece simbolizar também afogar-se em Ofélias, e, afogando-se nelas, tende a conhecer mais a própria dor.

Nos momentos finais do filme, assiste-se a imagens de Petra e Ofélias amontoadas flutuando sobre a água, enquanto se pode ouvir a sua voz *off*: “E, pouco a pouco, as dores viram água, viram memória” – como nos *tempos líquidos* descritos por Bauman (2001), marcados por fluxo, transformação, insolidiez e desmanchamento de certos mundos que abrem passagem para a formação de outros. Em sintonia com isso, Petra, durante outra narração em *off*, enfatiza que “as memórias vão com o tempo, se desfazem. Mas algumas não encontram consolo, só algum alívio: as pequenas brechas da poesia” – passíveis de serem preenchidas ao longo do documentário e no seu desenlace final, momento em que o espectador pode *circular* por uma coreografia de distintos espaços-tempos: Elena criança dança e gira os cabelos; a irmã mais velha dança com a irmã bebê no colo; Petra adulta dança e gira nas ruas de Nova York; Elena jovem dança, enrola-se e desenrola-se com uma corda no palco; a protagonista adulta dança e gira até desaparecer de quadro.

Elena transforma-se frequentemente ao longo da narrativa fílmica, ao trafegar entre certezas e incertezas, conquistas e frustrações, gozo e sofrimento; e por fim, a vida da personagem tem como fio condutor a história da sua morte.

Referências bibliográficas

- ARFUCH, L. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Tradução de Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2010.
- AUMONT, J. *A estética do filme*. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1995.
- BAUMAN, Z. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2001.
- BERNARDET, J. *O autor no cinema*. São Paulo: Brasiliense e EDUSP, 1994.
- _____. *Os caminhos de Kiarostami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- BIRMAN, J. *Tatuando o desamparo: a juventude na atualidade*. Disponível em: <http://www.chasqueweb.ufrgs.br/~slomp/edu01011/birman-tatuando-o-desamparo.pdf>. Acesso em: 01 de abril de 2014.
- DELEUZE, G. *A imagem-tempo*. Tradução de Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2007.
- FREUD, S. *A psicopatologia da vida cotidiana: como Freud explica*. Tradução de Silvia Alexim Nunes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011a.
- _____. *O mal estar na civilização*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011b.
- GUATTARI, F.; ROLNIK, S. *Micropolitica: Cartografias do Desejo*. Petrópolis: Vozes, 1996.
- HOISEL, E. *O processo criador: algumas reflexões*. Revista da Escola de Música. Salvador: EDUFBA, 1992.
- KLINGER, D. *A escrita de si: o retorno do autor*. In: _____. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.
- NICHOLS, B. “Documentary, Reenactment and the Fantasmatic Subject”. In: *Critical Inquiry*, n.1, v. 35, 2008, pp. 72-90.
- ROLNIK, S. *Cartografia Sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. São Paulo: Editora Estação Liberdade, 1989.
- SCHEFER, R. *El autorretrato en el documental: figuras, máquinas, imágenes*. Buenos Aires: Editorial Catálogos, 2008.
- TIBURI, M. “Ofélia morta – do discurso à imagem”. In: *Estudos Feministas*, v. 18, n. 2, pp. 301-318.
- TOLLOF, N. “The Skin of the film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses”. In: *Cinémas*, v. 11, n. 2-3, 2001, pp. 293-301.

submetido em: 14 março 2015 | aprovado em: 8 maio 2015.



Visões e construções sobre povo e raça no campo cinematográfico brasileiro dos anos 1950: as teses de Solano Trindade e de Nelson Pereira dos Santos

Points of view on people and race in Brazilian cinematographic field during the 1950s: the thesis of Solano Trindade and Nelson Pereira dos Santos



Pedro Vinicius Asterito Lapera¹

¹ Doutor em Comunicação pelo PPGCOM-UFF e pesquisador da Fundação Biblioteca Nacional. Áreas de interesse: História do Cinema Brasileiro; Cinema documentário; Cinema e Antropologia. E-mail: plapera@gmail.com

Resumo: Este artigo pretende abordar duas teses apresentadas nos Congressos Brasileiros de Cinema do início dos anos 1950 para, em seguida, relacioná-las ao momento inicial da formação do campo cinematográfico brasileiro. Mais precisamente, analisaremos as teses *Folclore e Cinema*, apresentada por Solano Trindade no I Congresso Nacional do Cinema Brasileiro; e *O problema do conteúdo no cinema brasileiro*, apresentada por Nelson Pereira dos Santos no I Congresso Paulista do Cinema Brasileiro. A partir delas, analisaremos quais imagens de povo essas teses articularam em suas defesas. Nossa hipótese é de que, ao se valerem das ideias de Gilberto Freyre, estes intelectuais elegeram a imagem do povo brasileiro como a de um povo heterogêneo étnico-racial e culturalmente, porém em vias de integração. Não se trata aqui de afirmar que estes apenas reproduziram essas ideias, mas as usaram ativamente na conformação do *habitus* do campo cinematográfico à época.

Palavras-chave: Cinema Brasileiro; intelectuais; raça; etnicidade

Abstract: This article aims to address two thesis presented in the Congress of the Brazilian Film in the 1950s to relate them to the beggining of formation of the Brazilian cinematographic field. More precisely, we will analyze *Folclore e Cinema*, thesis defended by Solano Trindade in the *I Congresso Nacional do Cinema Brasileiro*; and *O problema do conteúdo no cinema brasileiro*, presented by Nelson Pereira dos Santos in the *I Congresso Paulista do Cinema Brasileiro*. From them, we will analyze which images of Brazilian people these thesis articulated in their defenses. Our hypothesis is that, in order to use Gilberto Freyre's ideas, these intellectuals chose the image of the Brazilian people as a racially, ethnically and culturally heterogeneous people, but in the process of integration. This is not to say that they only reproduce these ideas, but actively used in shaping the *habitus* of cinematographic field at that time.

Keywords: Brazilian Cinema; intellectuals; race; ethnicity

Introdução

Para se debruçar sobre qualquer aspecto da história de um campo artístico e/ou intelectual, é necessário passar pelos processos que condicionaram as visões e as disputas empreendidas pelos atores sociais que nele se engajaram. Em uma investigação da trajetória das ideias e dos conceitos que moldaram a busca por prestígio e por legitimação no campo cinematográfico brasileiro, tentaremos recordar a dimensão coletiva dos lugares e dos ritos que definiram as experiências desses atores. Ao longo deste artigo, optaremos por um recorte que parte das discussões sobre cinema no Brasil no início dos anos 1950, a fim de perceber quais ideias sobre povo e raça foram encampadas pelos intelectuais ligados à área cinematográfica. Tal recorte justifica-se pelo fato de que algumas pesquisas historiográficas já realizadas (BERNARDET, 1994; AUTRAN, 2003; MACHADO, 1987) terem demonstrado que a noção de povo encontra-se na centralidade do discurso produzido pelos intelectuais ligados ao cinema brasileiro desde os anos 1920.

Ademais, Bernardet e Galvão (1983) salientam que, nos anos 1950, essa noção encontrou-se com a de “nacional”, produzindo uma formação discursiva denominada nacional-popular, que passou a pautar a produção e os critérios para o financiamento de obras cinematográficas a partir de então. Embora reconheçamos que a mesma teve impacto em vários domínios da cultura letrada, importa-nos os modos em que estas noções foram articuladas na estruturação do campo do cinema no Brasil e, em paralelo, que ideias sobre raça e etnicidade pautaram implícita ou (em alguns momentos) explicitamente as construções a respeito de povo e nação.

Mais precisamente, abordaremos duas teses ² apresentadas ao longo dos Congressos de Cinema Brasileiro realizados no período mencionado, que tocaram no tema da formação heterogênea do povo brasileiro e na divulgação desse povo através dos filmes brasileiros contemporâneos e futuros: *Folclore e Cinema*, apresentada por Solano Trindade no I Congresso Nacional do Cinema Brasileiro; e *O problema do conteúdo no cinema brasileiro*, apresentada por Nelson Pereira dos Santos no I Congresso Paulista do Cinema Brasileiro. Ambas possuem uma cópia datilografada depositada no Arquivo Alex Viany, guardado pela Cinemateca do MAM-Rio.

Para isto, valemo-nos de duas definições acerca da atividade intelectual. A primeira, defendida por Bourdieu (2005), refere-se ao papel desempenhado pelos

² Embora o nome que se utilize hoje para se referir a este tipo de intervenção em congressos seja comunicação e não tese, mantivemos a nomenclatura original dos textos datilografados, a cuja cópia digital tivemos acesso através do site www.alexviany.com.br.

intelectuais na conformação de um campo, nas disputas por capital econômico e simbólico dentro deste campo e pelas dinâmicas em torno do seu *habitus*, isto é, disposições mentais através das quais operam seus agentes, no sentido de manter ou alterar as relações entre os participantes do mesmo.

Essa definição não é contradita pela proposta de Gramsci, que defende a existência de atividade intelectual em todos os grupos e classes, embora reconheça que “todos os homens são intelectuais, mas nem todos os homens desempenham na sociedade a função de intelectuais” (1978, p. 7). Ou seja, algumas funções são socialmente concebidas como intelectuais. Além disso, ele sustenta que um trabalho constante de disputa no plano da cultura é efetuado a partir da atuação destes intelectuais em prol ou contra o poder vigente.

Tal escolha significa um duplo reconhecimento: em primeiro lugar, de que este período é fundamental para o início do reconhecimento do cinema brasileiro como um campo (BOURDIEU, 2005). Porém, não podemos ignorar que a atividade cinematográfica existia antes deste período, o que não significa afirmar que as disputas que a marcavam anteriormente eram estruturadas como em um campo.

Para tornar mais claro nosso ponto de partida, lançamos a questão: como as representações de povo mobilizadas nas teses de Solano Trindade e de Nelson Pereira dos Santos revelam imagens a respeito deste conceito, que seriam veiculadas ao longo das décadas seguintes nos filmes brasileiros? Partimos da seguinte hipótese: ao se valerem das ideias de Gilberto Freyre, estes intelectuais elegeram a imagem do povo brasileiro como a de um povo heterogêneo étnico-racial e culturalmente, porém em vias de integração. Não se trata aqui de afirmar que estes apenas reproduziram essas ideias, mas as usaram ativamente na conformação do *habitus* (BOURDIEU, 2005) do campo cinematográfico à época.

Disputas e tensões no campo cinematográfico brasileiro no início dos anos 1950

Diante da situação de boa parte da produção cinematográfica nacional no mercado cinematográfico da época, foram realizados o I Congresso Paulista do Cinema Brasileiro e o I Congresso Nacional do Cinema Brasileiro, tendo o primeiro sido realizado em São Paulo em abril de 1952 e o segundo no Rio de Janeiro em setembro do mesmo ano. Ao longo destes congressos, várias teses foram apresentadas e referendadas por seus participantes. Abordando vários temas que perpassavam aspectos técnicos, econômicos e ideológicos, estes congressos firmaram-se como uma das primeiras aparições públicas de intelectuais engajados no cinema brasileiro. Isto

ocorreu principalmente com a circulação de notícias e artigos sobre estes congressos em revistas e jornais de grande circulação e publicações especializadas em cinema na época.

Hilda Machado (1987, p. 34-38) apresenta o ambiente destes congressos como bastante polarizados entre ideólogos de direita e de esquerda. A ala da esquerda era liderada, na maior parte dos debates, por Alex Vianny e Nelson Pereira dos Santos. A autora reconhece que o campo do cinema acabou por acolher as discussões sobre o nacional-popular, reconhecendo a força em torno destas duas noções, porém assinala que era “uma militância pouco teórica, mas muito presente” (MACHADO, 1987, p. 38). No caso de Nelson, ainda sublinha a participação deste na revista *Fundamentos*, ligada à intelectualidade que se encontrava em torno do PCB na época. Também se vale da biografia de Nelson para assinalar a importância do então declarado ilegal PCB (Partido Comunista Brasileiro) na articulação destes congressos, uma vez que eram seus antigos coletivos de cinema que se encontravam à frente destas iniciativas.

Destacamos um trecho da entrevista concedida a Machado na qual Nelson refere-se a estes debates e a esta época do cinema brasileiro: “Uma coisa para nós era clara: o cinema existente não expressava a nossa realidade, não tinha representatividade cultural. Pra que tivesse, era preciso que houvesse um cinema que fosse como a nossa literatura dos anos 30 – Graciliano, José Lins do Rego, Jorge Amado, sobretudo estes eram os nossos papas” (MACHADO, 1987, p. 23). Ele apresenta o cinema como um campo em formação, na medida em que se destaca a ausência de referências fílmicas no debate sobre cultura e política na época. Ademais, situa os anos 1930 dentro de um panorama da produção intelectual a ser considerado no debate sobre cultura nacional (para o campo do cinema) vinte anos mais tarde. E ainda destaca o horizonte de expectativas (Jauss, 1979) no qual as ideias sobre povo (e, por conseguinte, sobre raça) seriam pensadas nos anos 1950, inclusive ao enumerar alguns autores que seriam objetos de adaptações cinematográficas alguns anos mais tarde.

Outro ponto a ser considerado é o tipo de leitura feita por esta militância ligada ao PCB. Em seu depoimento a Machado, Nelson coloca Cesare Zavattini, roteirista e diretor ligado ao movimento do neorealismo italiano, como a referência teórica cinematográfica que, no entanto, era um pouco apagada tendo em vista a pressão da época em torno das ideias nacionalistas. E continua: “Íamos *Sur la Littérature et l’Art* [Trotsky], um texto do Mao cujo nome não me lembro, em edição francesa, Plekhanov, *Arte e Sociedade*, um texto de Lukács que falava do existencialismo, Maiakovski” (Machado, 1987, p. 38). Em comum, estas referências

teriam o fato de sublinhar a necessidade de mostrar o protagonismo do povo nas manifestações artísticas, embora com variações significativas a respeito dos modos pelos quais isto deveria ser realizado e das práticas de representação através das quais o povo deveria ser articulado. Entretanto, não há como negar, mais uma vez, a centralidade da categoria *povo* para este pensamento.

Também estava inserido nestas discussões o jornalista e crítico Alex Viany, que, segundo Autran (2003, p. 51-80), interveio em diversas ocasiões para refletir sobre o conteúdo nacional nos filmes brasileiros e a função de mediação do crítico entre estes filmes e o público. Recordamos que estes pontos relacionam-se com a preocupação de Viany de o filme brasileiro ocupar o mercado interno. Assim, conteúdo nacional e conquista do público estariam intrinsecamente ligados, sendo este pressuposto retomado na tese de Nelson P. dos Santos a ser analisada mais adiante.

Para isto, Viany atacava o projeto de industrialização do cinema nacional, tal como levado a cabo pela Vera Cruz, o cosmopolitismo apontado nos filmes estrangeiros e, por fim, o grupo de críticos que se filiavam ao projeto hollywoodiano de cinema, classificados por Autran como “esteticistas”. O autor (2003, p. 105-111) identifica os esteticistas como críticos com posição central no debate, pelo fato de escreverem em periódicos de maior circulação que Viany, dos Santos, Carlos Ortiz, Alinor Azevedo etc. No entanto, opõe a esta maior articulação dos “esteticistas” a presença dos intelectuais de esquerda nos Congressos de Cinema, a quem nomeia como “crítico-históricos”. Isto nos interessa mais diretamente, já que é possível identificar nestes congressos a construção de um *habitus* do campo cinematográfico e a presença de questões que dominariam a pauta do cinema brasileiro nas três décadas seguintes, tais como as definições de autoria, de cinema independente, de filme brasileiro e da relação entre cinema e Estado no Brasil.

Souza (2005, p. 11-71), ao relatar minuciosamente as experiências dos congressos de cinema brasileiro ocorridos no Rio de Janeiro e em São Paulo, apresentou-nos um panorama do qual é possível destacar os termos a partir dos quais se disputariam os recursos para a produção de cinema no Brasil nos anos subsequentes. O autor percebeu na formulação da noção de *filme brasileiro* um ponto nevrálgico na afirmação do campo, observando também como um pensamento nacionalista perpassou as discussões em torno dela. Sublinhou, ainda, o fato de que a mobilização de agentes estatais era fundamental para a agenda dos intelectuais do cinema, na medida em que “devido ao elevado custo das operações financeiras, a eleição do Estado como fonte suprema de recursos era uma via natural” (SOUZA, 2005, p. 22).

Em primeiro lugar, precisamos reconhecer que, nos debates sobre o conteúdo dos filmes brasileiros, a construção de um povo e de uma identidade nacional foram pontos centrais, ao passo que as ideias sobre raça ocuparam um lugar muito periférico. Assim, a solução que encontramos para tentar dar conta deste impasse é abordar comunicações que possam ser usadas como índices de formas de imaginação das relações étnico-raciais. Reconhecemos que, ao menos durante estes congressos, não encontramos nenhuma comunicação que tenha sido feita apelando a uma identidade exclusivamente racial e/ou étnica e que desconsiderasse a noção de povo ao defender um conteúdo nacional para os filmes brasileiros.

Entretanto, é preciso admitir que o nacional-popular nem sempre resultou na incorporação do ideal de democracia racial e da visão de um povo integrado racial e etnicamente, como pode ser verificado, por exemplo, no pensamento de Alberto Guerreiro Ramos (1995), bastante crítico a seus contemporâneos neste aspecto. Isto gera, por consequência, a necessidade de se verificar como ocorreu a recepção do nacional-popular em cada campo, o que faremos no caso do cinema brasileiro.

Duas teses nos interessam aqui: as defendidas pelo poeta e dramaturgo Solano Trindade no I Congresso Nacional do Cinema Brasileiro e por Nelson Pereira dos Santos, então com 24 anos, no I Congresso Paulista do Cinema Brasileiro, autor que futuramente realizaria mais de vinte filmes de longa-metragem.

Solano Trindade era um intelectual ligado ao movimento negro da época, mais especificamente a Abdias do Nascimento e ao seu projeto de integração econômica e valorização social e estética do negro a partir de ações como o TEN (Teatro Experimental do Negro) e a revista *Quilombo*, na qual o dramaturgo foi tema de várias reportagens. É importante recordar que dirigia uma companhia de teatro, o Teatro Popular Brasileiro, na qual suas produções dialogavam com a cultura popular e seus rituais, como o Maracatu, o Carnaval, etc.

A tese de Solano Trindade – intitulada *Folclore e cinema*³ – inseria-se na sua discussão estética sobre a presença do homem não-branco (notadamente o negro e o indígena) nas artes e tinha como eixo central a legitimação sobre o uso da cultura popular pelos diretores brasileiros.

Devemos reconhecer que “folclore” foi durante muito tempo categoria discursiva através da qual se falava *em nome* da cultura popular, daí ocupar o título e ser a categoria central para as ideias expostas por Trindade. O autor inicia sua tese ressaltando as funções de divertimento e pedagógica do cinema para, em seguida, expor:

³ Disponível em: <http://www.alexviany.com.br>. Acesso em: 24.07.2011 às 01:56.

Agente brasileira possui uma grande história e um maravilhoso folclore. As suas lutas pela Independência, pela Abolição e pela República, as suas insurreições populares nos fornecem material para grandes trabalhos cinematográficos, libertando-nos do sentimentalismo piegas, que é a tendência atual do nosso cinema.

Marca implicitamente sua posição contra as produções da Vera Cruz (“sentimentalismo piegas”) e apresenta uma lista de temas desejáveis para as produções brasileiras da época, acrescentando que “em todos os países adiantados, há um interesse muito grande pelas nossas coisas, *produto de três raças e diferentes nacionalidades*” [grifo nosso]. Isto demonstra a adesão de Trindade ao mito das três raças (DAMATTA, 1988), tal como construído cerca de vinte anos antes por alguns ideólogos do Estado Novo, notadamente filiados às teses de Gilberto Freyre (BASTOS, 2006) e alinhados com os ideais de integração e de democracia racial⁴. Bastos (2006, p. 113-137) avalia que *Casa-Grande & Senzala*, mesmo com suas contradições, representou um avanço diante do racismo científico ainda bastante presente no meio acadêmico da época, sobretudo pelo uso da noção de cultura em detrimento de raça, em uma perspectiva ligada a Franz Boas (BASTOS, 2006).

Visando construir um lugar de autoridade para sua fala, Trindade enumera alguns fatos relacionados à sua trajetória como dramaturgo e, mais especificamente, à do Teatro Popular Brasileiro (TPB), do qual era o diretor. Destaca a experiência internacional da companhia, ao relatar que uma empresa cinematográfica italiana (Astra Films) havia realizado um documentário sobre alguns de seus números, além de outra francesa (“Theophiliens”), que teria mostrado ao público parisiense o trabalho do TPB e, através dele, “o folclore do Brasil”.

É necessário destacar que Trindade alinha três fatos históricos – sendo a Abolição claramente ligada à história política dos negros –, relacionando-os ao protagonismo popular nas insurreições, o que pode ser interpretado como a eleição do povo como personagem-herói do drama de futuros filmes brasileiros (o que não seria algo novo no cinema, visto que os cineastas da vanguarda soviética já o haviam feito nos filmes dos anos 1920) e a inserção do negro neste grande personagem-herói. Todavia, esta operação implicava o custo de apagar as fronteiras étnico-raciais que pesaram sobre os sujeitos ao longo destes processos históricos.

Além disso, Trindade valeu-se da noção de sincretismo para apresentar as

⁴ Antônio Sérgio Guimarães afirma que o termo *democracia racial* é erroneamente atribuído a Gilberto Freyre. Na verdade, segundo o autor, a alcunha do termo foi feita por Roger Bastide ao interpretar as ideias de Freyre (2002, p. 141-144).

tradições populares e compreender como elas poderiam ser apropriadas pelo cinema, ao mesmo tempo em que a retirou do âmbito meramente religioso para inseri-la na cultura. Desta forma, sincretismo operário é aqui tomado como o equivalente étnico da afirmação do ideal da democracia racial, ao equacionar as trocas entre as “três raças” já aludidas. No entanto, o autor parece esquecer tanto a desigualdade na constituição deste repertório quanto o lugar de autoridade daqueles que o ajudaram a definir nos vinte anos anteriores (em sua boa parte, intelectuais ligados aos órgãos de formulação de políticas públicas nas áreas de Educação e de Propaganda estatal).

Ao afirmar que “alguns filmes tem-nos mostrado a macumba, no seu lado tétrico, as manifestações históricas e não o lado agradável que a coreografia do Candomblé oferece”, Trindade expõe a preocupação com o tipo de exposição que a cultura popular ganha na tela e, mais uma vez, ataca silenciosamente a Vera Cruz ⁵. Finalmente, enumera em sua tese elementos relacionados à cultura popular negra, como samba, caxambu, congada, bumba-meu-boi, qualificados como “autos dramáticos que dariam excelente cinema”.

Retomando vários pontos de sua comunicação, o autor salienta como conclusões “a) que o 1º. Congresso de Cinema recomende aos cineastas nacionais maior interesse pelo folclore no cinema; b) que o 1º. Congresso de Cinema recomende aos cineastas não filmarem o lado negativo, pessimista e reacionário do populário brasileiro e, sim, o que há de grande e belo no cinema nacional”. Trindade reafirma o ideal de integração racial ao mesmo tempo em que hierarquiza valorativamente quais aspectos devem ser ressaltados ou rechaçados. Assim, apresenta a ideia de que existiriam duas apropriações possíveis em torno da categoria popular: ora evidenciando a legitimação de alguns ritos, ora rechaçando aspectos que incomodavam aos intelectuais de esquerda fortemente articulados no campo do cinema. Neste ponto, é possível sublinhar que este incômodo era notadamente relacionado ao domínio religioso, o que provocava uma cisão entre as dimensões *ética* e *estética* do mesmo. A primeira dimensão passaria desvalorizada, ao passo que a segunda seria evidenciada; isto é, as religiões populares eram desvalorizadas no seu aspecto intelectual e, simultaneamente, legitimadas enquanto rituais que expressavam uma visão estética do povo.

Já a ambição da tese apresentada por Nelson Pereira é mais ampla: a partir de uma reflexão sobre o conteúdo dos filmes brasileiros, pretende apontar algumas soluções para a economia política do cinema brasileiro. Com o título de *O problema do conteúdo no cinema brasileiro* ⁶, afirma a particularidade dos filmes diante de

⁵ Recordemos que *Caiçara* (1950) de Adolfo Celi, produção da companhia em que há a presença do candomblé, foi lançada antes da tese de Trindade.

⁶ Disponível em <<http://www.alexviany.com.br>>. Acesso em: 29.07.2011 às 02:37.

outros produtos para, em seguida, colocar a questão do conteúdo veiculado pelos filmes nacionais.

Recusando dissociar a questão da ocupação do mercado de uma reflexão sobre o que um filme brasileiro deveria apresentar a seu público, o cerne da comunicação de Nelson encontra-se na categoria “cinema brasileiro independente”:

Mas que quer dizer cinema brasileiro independente? Significa, principalmente, a superação dos problemas de ordem econômica, originados pela situação de dependência da economia brasileira; significa o rompimento desses liames; significa a liberdade de produção, a remoção de todos os obstáculos que impedem a indústria cinematográfica brasileira de solidificar-se; significa, enfim, que a maior produção para o mercado interno seja a produção nacional. O cinema brasileiro tornar-se-á livre e independente no dia em que, ao invés de um filme brasileiro para oito programas de fitas estrangeiros, se faça a colocação em mercado na proporção inversa.

Logo, a reflexão sobre o conteúdo no filme nacional encontra-se relacionada à questão da ocupação do mercado cinematográfico brasileiro, lembrando que Nelson agencia o discurso nacionalista caro à época, visando à consolidação das práticas ligadas ao cinema dentro do campo da cultura. Vale-se ainda deste discurso nacionalista para sublinhar que “o conteúdo tornar-se-á decisivo para a aceitação pública de nossos filmes se for um conteúdo de características nacionais” [grifo do autor].

De que modo Nelson imagina a relação filme-público? Identifica no público o desejo de “ver e sentir coisas da própria vida”, sublinhando a particularidade do povo brasileiro, no qual “este sentimento é reforçado pela enorme dose de patriotismo que lhe é inerente”. Neste momento, precisamos recordar a força das ideias nacionalistas nos debates sobre cultura e política nos anos 1950, cujo ápice poderia ser identificado na campanha elaborada pelo governo Vargas em torno da nacionalização da exploração do petróleo.

O otimismo de Nelson vai além e ele afirma categoricamente que “se a produção cinematográfica imprimir esta orientação nacionalista em suas obras, satisfará os desejos do público e conquistará, desta maneira, a totalidade do mercado interno” [grifo do autor]. Eis o mesmo pressuposto defendido por Viany, mas dessa vez mais explícito no tocante ao que deveria ser considerado como temas nacionais.

E que conteúdo nacional seria este? “Basta lembrar que contamos com uma literatura riquíssima, *um folclore com três fabulosos ramos – português, indígena e africano* – e uma história empolgante, cheia de pequenos e grandes acontecimentos” [grifo nosso]. Aqui, Nelson também reitera uma crença no mito das três raças e,

além disso, atrela o conteúdo nacional à conquista do mercado interno. Seguindo este raciocínio, a integração racial operaria um pressuposto das representações de povo a serem veiculadas pelos filmes a serem produzidos. O autor insere, ainda, as categorias *português*, *indígena* e *africano* em uma perspectiva que destaca um sentido de origem, retirando a historicidade das mesmas.

Ironicamente, ele busca exemplos nas produções dos estúdios paulistas para referendar seu pensamento. Cita o caso do filme *O Comprador de Fazendas*, “baseado num conto de Monteiro Lobato, que ficou em cartaz semanas e semanas, no Rio e em São Paulo, e que provocou uma onda de comentários elogiosos e entusiasmantes”. Também cita uma produção contemporânea do estúdio Maristela, *Simão, o Caolho* (1953) de Alberto Cavalcanti, mais uma vez trazendo o argumento nacionalista para o centro: “aproveita o romance de um escritor dos mais arraigados à nossa terra, Galeão Coutinho”. Elogia também a iniciativa da Vera Cruz em produzir um filme sobre a vida do compositor Zequinha de Abreu (referindo-se à produção *Tico-tico no Fubá*, dirigida por Adolfo Celi em 1952). Nelson explicita qual seria a função do cinema na conquista deste público: “representando a cultura brasileira, nosso cinema estará, ao mesmo tempo, desenvolvendo-se materialmente e atuando profundamente na vida moral e social do Brasil”.

Encerrando sua tese, Nelson enumera três recomendações. Sendo a primeira um pedido para que produtores e roteiristas aproveitem temas brasileiros em suas criações, vejamos as duas seguintes:

2. Os produtores e escritores de cinema devem procurar transpôr para o cinema obras como a de Machado de Assis, Aluizio de Azevedo, Lima Barreto, José Lins do Rego, Jorge Amado; episódios históricos como os de Canudos, da Abolição da Escravatura, da Inconfidência Mineira, dos Bandeirantes; histórias baseadas em lendas e fatos da tradição popular; etc.
3. Os produtores e escritores de cinema devem ter sempre em mente que a utilização de temas nacionais significa a um só tempo fator decisivo para o progresso material do cinema brasileiro e para a valorização e difusão da nossa cultura, atualmente ameaçada pelo mau cinema.

Como anos depois recordaria (e também adaptaria para o cinema), Nelson enumera alguns autores considerados cânones por sua geração. Acrescentaríamos que, embora sejam alinhados como elementos formadores de uma cultura nacional, encontram-se diretamente imbricados em questões ligadas a raça e etnicidade. Afinal, como lembrou Thomas Skidmore (2001, p. 158), não é possível tratar de produção literária desconectando-a da inserção dos autores em seus ambientes intelectuais ou,

em casos mais explícitos, da condição destes autores enquanto sujeitos racialmente classificados, podendo-se aqui fazer um paralelo com a criação cinematográfica.

Logo, como ler a obra de Machado de Assis sem considerar o drama de um indivíduo qualificado como mulato por seus contemporâneos, numa sociedade que condenava a miscigenação e todas as barreiras que isto implicou para sua trajetória? Ou o exemplo ainda mais radical de Lima Barreto, escritor negro relegado ao ostracismo justamente por enfrentar e até mesmo ridicularizar nas suas práticas literárias o ideal de branqueamento caro à sua época? Ou se debruçar sobre os livros de José Lins do Rego separando-os do material que os originaram, isto é, as lembranças da infância e da adolescência do escritor a partir das reminiscências do regime escravocrata simbolizado na hierarquia patriarcal mantida por seu avô? Ou esquecer que o romance que tornou célebre Aluizio Azevedo intitula-se *O cortiço*, no qual, dentre outros, liga-se miscigenação a desenlace trágico e narra o sacrifício de uma mulher negra em nome da fortuna de seu então marido português? Ou, como exemplo mais contundente, dissociar a obra de Jorge Amado das práticas de resistência às instâncias oficiais e formulação de identidades étnicas e religiosas entre os negros na Bahia a partir do fim da escravidão, além dos dilemas em torno de sua integração nas instituições republicanas e na sociedade de classes (FERNANDES, 1978), como o próprio Nelson Pereira dos Santos viria a filmar mais de 20 anos depois desta tese?

Ademais, os fatos históricos agenciados por Nelson em sua tese remetem-nos novamente às tensões étnicas na formação do que seria considerado em diferentes épocas e por diversos intelectuais e burocratas como “povo brasileiro”, como foi evidenciado por Schwarcz (2005) no caso das instituições de pesquisa e museus brasileiros, no período compreendido entre 1870 e 1930. Afinal, a guerra de Canudos nos foi herdada pela interpretação já canonizada de Euclides da Cunha a respeito do homem e do ambiente sertanejos. Por sua vez, e como já o foi mencionado aqui, a Abolição tange diretamente a trajetória dos sujeitos classificados como negros na sua inserção na sociedade pós-escravatura, sendo que a interpretação sobre estes fatos históricos englobados como “Abolição” só seriam apropriados pelos movimentos negros a partir dos anos 1950 e desenvolvidos cerca de vinte anos depois, no final dos anos 1970, quando estes puderam rearticular-se na agonia do regime militar imposto a partir de 1964⁷.

Saindo do marco temporal proposto por Schwarcz, poderíamos ainda

⁷ No campo do cinema, a Abolição só teve impacto como reflexão intelectual com a experiência do longa-metragem documental *Abolição* (1988), realizado por Zózimo Bulbul, por ocasião dos festejos em torno dos 100 anos da Abolição da escravatura e com um tom extremamente crítico às comemorações e às versões oficiais a respeito da mesma.

recordar que a ocupação dos bandeirantes – que já havia sido transposta para o cinema na década anterior por Humberto Mauro – também implicou tensões e apagamentos étnicos e, por que não o afirmar, o genocídio de populações nativas.

Então, no ponto três de sua tese, Nelson explicita o objetivo da mesma e propõe a articulação deste conteúdo difuso contra o que chama de “mau cinema” (marcando posição contra o cinema norte-americano, que vinha ocupando desde meados dos anos 1910 o mercado exibidor nacional), não sem antes pregar a valorização da cultura nacional por meio de sua difusão imagética.

Em outro depoimento, concedido a Helena Salem (1987), Nelson recorda:

Debatíamos muito os preconceitos terríveis que havia no cinema em São Paulo: por exemplo, o preto não aparecia nos filmes a não ser em papéis determinados, estereotipados para pretos, como a Ruth de Souza, que era sempre a empregada. Isso era preconceito, era o preto enxergado do ponto de vista do branco burguês, era característica do cinema americano para o cinema brasileiro. *Lá, pretos e brancos viviam em mundos estanques, aqui não, o inter-relacionamento era muito maior, embora preconceituoso* (SALEM, 1987, p. 76) [grifo nosso].

Nelson vale-se de uma operação mental comum a muitos intelectuais brasileiros, isto é, a forma contrastiva de imaginar as relações raciais nos EUA e no Brasil para, em um primeiro momento, ressaltar positivamente a integração racial no Brasil (SKIDMORE, 2001), reconhecendo suas contradições (“embora preconceituoso”), não sem antes ter como alvo tanto as representações racializadas do cinema norte-americano quanto aqueles que supostamente estariam tentando “importá-las” para disseminá-las pelos filmes brasileiros, o que, na verdade, pode ser interpretado como mais um ataque à Vera Cruz. Aliás, é bastante sintomática a citação a Ruth de Souza, que trabalhou em várias produções do estúdio.

Ao comparar as teses apresentadas por Solano Trindade e por Nelson Pereira, é possível constatar que a formação do *habitus* no campo cinematográfico, no que se refere às imagens de povo, tende a valorizar, neste momento inicial, sua coesão no que se refere às práticas culturais, às matrizes históricas e, portanto, à composição étnico-racial do mesmo. Ambas sublinham a cultura brasileira como “um produto das três raças”, explicitando as categorias *indígena*, *português* e *negro* e elencando diversas manifestações e fatos históricos que, em conjunto, ressaltam o aspecto de *integração racial/étnica* na formação cultural brasileira.

Poderíamos afirmar que, em termos de repertório, as teses apresentadas são complementares, na medida em que Trindade inclina-se mais para as manifestações populares experimentadas pela sua companhia, que advoga merecer a consideração

dos realizadores de cinema, ao passo que Nelson P. dos Santos debruça-se sobre os autores que as retrataram em suas obras. Em ambas, encontramos a ligação destas manifestações a fatos históricos em comum: “insurreições populares” (Trindade) e, de forma mais evidente, “Canudos” (Nelson), enquanto a Abolição é citada nos dois textos.

Entretanto, Trindade é mais explícito que Nelson no tocante ao aspecto de seleção pelo qual deveria passar a representação destas práticas do domínio popular, visto que recomenda “não filmarem o lado negativo, pessimista e reacionário do populário brasileiro”. Já a estratégia retórica escolhida por Nelson reside mais na sugestão de autores que, em suas práticas letradas, construíram representações sobre este povo, o que é uma forma de seleção mais sutil que a elaborada por Trindade.

As duas teses foram incorporadas às resoluções dos Congressos de Cinema Brasileiro, o que confere a elas lugar de autoridade dentro do campo em vias de formação e, mais que isso, conforma um aspecto técnico da produção de cinema (elaboração de roteiros) dentro da leitura proposta por seus autores. As resoluções acolheram seu argumento nacionalista na conquista do público e do mercado interno de cinema. No caso da tese de Nelson Pereira, eis a resolução do I Congresso Paulista do Cinema Brasileiro sobre “produção de argumentos”:

O Congresso recomenda aos produtores de cinema que, na sua atividade criadora, aproveitem os temas nitidamente nacionais, que estes temas na sua forma, representem a verdadeira realidade atual, que a forma apresentada seja destituída de qualquer hermetismo, para melhor e maior entendimento da plateia. Baseados nestes elementos, concluimos que o conteúdo verdadeiramente nacional é fator decisivo para a conquista do mercado interno, conquista essa que virá equilibrar a indústria, a arte e o comércio da cinematografia brasileira (*apud* SOUZA, 2005, p. 79).

Considerações Finais

As discussões empreendidas em torno da imagem de povo nos filmes brasileiros por ocasião dos Congressos de Cinema realizados entre o fim dos anos 1940 e os anos 1950 foram fundamentais tanto na afirmação do nascente campo do cinema brasileiro, quanto na conformação do *habitus* de seus intelectuais. A ideia de que os filmes brasileiros deveriam representar diferentes aspectos de seu povo na afirmação de sua nacionalidade encontrou aqui um de seus momentos fundantes.

Em paralelo, evidenciou-se ao longo deste artigo o apagamento e a seleção

de alguns aspectos relacionados à dimensão étnico-racial dessa imagem de povo a ser retratada nos futuros filmes. Ao priorizar sua integração racial e étnica, essas teses selecionaram que repertórios exaltar na representação desse povo e, sobretudo, valorizar a dimensão estética de seus ritos em detrimento de sua ética/visão intelectual do mundo.

Essas ideias expressas nas duas teses e posteriormente encampadas por outros intelectuais do campo cinematográfico acabaram por adquirir tanta força que conformaram tanto a produção de filmes quanto a escrita historiográfica sobre cinema brasileiro, cujo primeiro grande esforço coletivo ocorreu no final dos anos 1950. Bernardet (1995) identificou a partir dessa época o início da formação de uma historiografia clássica do cinema brasileiro, uma empreitada intelectual que pretendia legitimar a existência de sua história, na qual as categorias de povo e nação ocuparam uma centralidade interpretativa.

Por fim, essas teses destacam a função pedagógica que o cinema – e, portanto, os intelectuais a ele ligados – deveria encampar visando à conquista do público e, conseqüentemente, do mercado interno. Os debates no período da formação do campo faziam remissão a uma identidade nacional que não era representada pelo cinema da época, segundo a avaliação desses intelectuais. Aliás, esta era a principal acusação feita às duas principais formas de produção no cinema brasileiro: as chanchadas e os filmes da Vera Cruz.

Referências bibliográficas

- AUTRAN, A. *Alex Viany: crítico e historiador*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- BASTOS, É. R. *As criaturas de Prometeu: Gilberto Freyre e a formação da sociedade brasileira*. São Paulo: Global, 2006.
- BERNARDET, J. C. *Historiografia clássica do cinema brasileiro*. São Paulo: Annablume, 1995.
- _____. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. São Paulo: Paz e Terra, 1994.
- BERNARDET, J. C. e GALVÃO, M. R. *O nacional e o popular na cultura brasileira - cinema*. São Paulo/Rio de Janeiro: Brasiliense/EMBRAFILME, 1983.
- BOURDIEU, P. *As Regras da arte*. São Paulo: Cia. das Letras, 2005.
- _____. *A Economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- DAMATTA, R. “Brasil: uma nação em mudança e uma sociedade imutável?” In. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro: CPDOC, 1988.
- FERNANDES, F. *A Integração do negro na sociedade de classes*. São Paulo: Ática, 1978.
- FOUCAULT, M. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 1996.
- GRAMSCI, A. *Os intelectuais e a organização da cultura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- GUIMARÃES, A. S. A. *Classes, raças e democracia*. São Paulo: Ed. 34, 2002.
- JAUSS, H. R. “O prazer estético e as experiências fundamentais da Poiesis, Aesthesis e Katharsis”. In. LIMA, L. C. (org.). *A Literatura e o leitor – textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- MACHADO, H. “Rio 40 graus, Rio zona Norte: o jovem Nelson Pereira dos Santos”. Dissertação (Mestrado). São Paulo, Escola de Comunicações e Artes, 1987. Orientador: Prof. Dr. José Teixeira Coelho Neto.
- NASCIMENTO, A. (org.). *Quilombo: vida, problemas e aspirações do negro*. São Paulo: Ed. 34, 2003.
- RAMOS, A. G. *Introdução crítica à sociologia brasileira*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1995.
- SALEM, H. *Nelson Pereira dos Santos: o sonho possível do cinema brasileiro*. Rio de



Os mistérios da cidade moderna: a propósito de *Os Mistérios de Nova York* (1914) e seus congêneres brasileiros
*The mysteries of the modern city: thoughts on *The Exploits of Elaine* (1914) and its Brazilians congeners*

Danielle Crepaldi Carvalho¹

¹ Formada em Letras pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), com Mestrado sobre a produção teatral brasileira de fins do século XIX e Doutorado que investiga a relação que os cronistas brasileiros de 1894 a 1922 estabeleceram com o cinema. Coorganizadora de edições anotadas de uma seleta de contos de João do Rio e do conjunto dos contos de Antonio de Alcântara Machado. Tem publicados artigos que tocam a interface literatura/cinema, seus dois campos de interesse. E-mail: mechristie@gmail.com

Resumo: O artigo mapeia a circulação brasileira das séries cinematográficas e folhetinescas norte-americanas *The Exploits of Elaine*, *The New Exploits of Elaine* e *The Romance of Elaine* (1914) – denominadas, no Brasil, *Os Mistérios de Nova York* –, bem como analisa suas congêneres nacionais. Seu sucesso em território nacional determinou a produção de dois *Mistérios do Rio de Janeiro*: a série cinematográfica (por Coelho Netto em 1917) e a série cronística (por Benjamin Costallat em 1924). O trabalho pensa a relação entre cinema e jornal nos anos de 1910-20 e a influência do cinema na *mise-en-scène* do gênero folhetinesco.

Palavras-chave: *The Exploits of Elaine*, *Os Mistérios de Nova York*, *Os Mistérios do Rio de Janeiro*, folhetim, cinema silencioso.

Abstract: This article draws a map of the Brazilian circulation of the North American *feuilletons* and moving picture series *The Exploits of Elaine*, *The New Exploits of Elaine* e *The Romance of Elaine* (1914) – named *The Mysteries of New York* in Brazil –, as well as analyzes their national congeners. The success achieved by this piece of work in national ground determined the writing of two *Mysteries of Rio de Janeiro*: a movie series (by Coelho Netto in 1917) and the journalistic chronicles (by Benjamin Costallat in 1924). This article deals with the relations between the cinema and the newspaper in the years of 1910-20 and the influence that the cinema had in the *mise en scène* of the newspaper chronicles.

Keywords: *The Exploits of Elaine*, *The Mysteries of New York*, *The Mysteries of Rio de Janeiro*, chronicles, silent movies.

Introdução

Este trabalho lança olhos sobre os *Mistérios* urbanos que circularam em âmbito estrangeiro e – especificamente – brasileiro no começo do século XX². O modelo dessas produções foi o romance *Os Mistérios de Paris* (*Les Mystères de Paris*), de Eugène Sue, laudo calhamaço de aventuras que principiou a enredar a população parisiense no ano de 1842, quando foi publicado, em forma de folhetim, no *Journal des Débats* (SCHAPOCHNIK, 2010, p. 595). Ao protótipo francês seguiram-se *Mistérios* de Londres (Paul Féval, 1844), de Lisboa (Camilo Castelo Branco, 1854), de Marselha (Émile Zola, 1867), etc. A lista não exaustiva patenteia o sucesso das narrativas torrenciais, de infndos e eletrizantes desdobramentos – popularidade duradoura graças à sua publicação em jornais, em fatias periódicas (e depois, em livros de múltiplos tomos)³.

Em princípios do XX, o folhetim ganharia um continuador no cinema – dispositivo que, inventado na dobra do século anterior, penetraria de forma ascendente na sociedade. O desenvolvimento rápido do cinema – câmeras mais leves e rolos de filmes de maior extensão – levou-o a investir nos enredos ficcionais: histórias eram escritas especialmente para o *medium*, ou então, adaptadas da literatura de sucesso, de público ou de crítica, contemporânea ou pregressa. Migração que não se deu sem tensão. Multiplicam-se, na imprensa do período, críticas ao invento que deslocaria o público do jornal às salas de exibição, já que a leitura das imagens em movimento prescindiria do indivíduo alfabetizado – o único que supostamente poderia ler jornais.

Sensos-comuns emergem de constatações do tipo. Sabe-se, hoje, que os folhetins-romanescos eram fruídos por uma vasta gama de pessoas, uma vez que lidos em voz alta por um leitor a um grupo de não leitores (LAJOLO, 1996). Outra concepção que cai por terra, tão logo se estude as folhas do período, é a de que o elemento visual se bastava para a compreensão das histórias. Ao contrário, a pesquisa em jornais dos anos de 1900-1920 demonstra o estreito vínculo estabelecido entre texto e imagens – fossem elas imagens impressas, fossem elas imagens em movimento. Prova disso é a publicação, no jornal carioca *A Noite*, a partir de março de 1916, do “romance-cinema americano” *Mistérios de Nova York*, um híbrido explícito de

2 Este artigo é fruto de uma comunicação apresentada no XII Seminário Internacional de Estudos Literários “Avatares do Folhetim”, ocorrido na UNESP-Assis em 9-11 set. de 2014. A escrita do texto levou em consideração os debates ocorridos ao longo do evento, sobretudo na mesa “Diálogos Literários na Imprensa”, coordenada pelas Profas. Dras. Daniela Mantarro Callipo e Maira Angélica Pandolfi (UNESP/Assis). Agradeço especialmente as sugestões bibliográficas apresentadas pela Profa. Dra. Jacqueline Penjon.

3 Os folhetins de *Les Mystères de Paris*, publicados em Paris de 19 jun. 1842 a 15 out. 1843, logo ganharam versão brasileira. Traduzidos por José Justiniano da Rocha, foram publicados no carioca *Jornal do Comércio* de 1 set. 1844 a 20 jan. 1845. Cf. SCHAPOCHNIK, 2010, p. 595, 604.

literatura e cinema (A NOITE, 1916a, p. 1). De folhetim literário e cinema-seriado, para se ser mais específico.

Apresento, doravante, algumas reflexões acerca das especificidades dos *Mistérios* surgidos em tempos de cinema. Apresentação que será dividida em três partes, cada qual correspondendo a um objeto: 1- a versão brasileira dos folhetins de *Os Mistérios de Nova York* (1916), tradução das histórias detetivescas norte-americanas *The Exploits of Elaine*, *The New Exploits of Elaine* e *The Romance of Elaine*, escritas originalmente por Arthur B. Reeve para estampar as páginas do hebdomadário *Chicago Herald* a partir de fins de 1914⁴; 2- o primeiro (e único) episódio do filme *Os Mistérios do Rio de Janeiro*, escrito e dirigido pelo literato Coelho Netto em 1917; 3- A série cronística *Os Mistérios do Rio*, de autoria do escritor brasileiro Benjamin Costallat, impressa em 1924 – primeiro no *Jornal do Brasil* e depois em volume. O folhetim estrangeiro, traduzido e distribuído ao público brasileiro, em pedaços aos quais se sucederia a apresentação, nos cinemas, dos episódios a ele correspondentes; o filme-seriado nacional, primeiro exemplar do gênero a ser rodado nestas plagas, claramente influenciado pela cinematografia e literatura estrangeiras; e, enfim, a série cronística carioca – local, jornalística e, não obstante, tão romanesca, tão cosmopolita, tão cinematográfica...

Esta pesquisa debruça-se sobre um recorte temporal de, *grosso modo*, uma década, de 1914 a 1924, e dialoga com as seguintes produções: os romances *The Exploits of Elaine* e *The Romance of Elaine*, de Arthur B. Reeve, que circularam primeiro na forma de folhetins jornalísticos (EUA, 1914) e depois em volumes impressos (EUA, 1915); os filmes-seriados *The Exploits of Elaine*, *The New Exploits of Elaine* e *The Romance of Elaine* (EUA, 1914-1915), exibidos no Rio de Janeiro com o título de *Os Mistérios de Nova York* (1916); o “romance-cinema” *Os Mistérios de Nova York* (BR, 1916), título nacional da tradução/adaptação francesa do romance de Reeve, produzida por Pierre Decourcelle (*Les Mystères de New-York*, FR, 1915), publicada em folhetins no *Le Matin* (Paris-FR, 1915) e *N'A Noite* (RJ-BR, 1916); o primeiro e único episódio rodado do filme-seriado *Os Mistérios do Rio de Janeiro*, roteirizado por Coelho Netto (BR, 1917); as crônicas de Benjamin Costallat inscritas na série *Os Mistérios do Rio*, publicadas em jornal e, depois, em volume (BR, 1924).

4 Nos Estados Unidos, o filme-seriado *The Exploits of Elaine* foi sucedido por *The New Exploits of Elaine* e *The Romance of Elaine*. Os três filmes compõem-se, segundo Amélie Chabrier, de um conjunto de trinta e seis episódios, amoldados à forma folhetinesca por Arthur Reeve e posteriormente publicados em dois romances, denominados *The Exploits of Elaine* e *The Romance of Elaine*. A obra francesa à qual Pierre Decourcelle denominou *Les Mystères de New-York* compõe-se desse conjunto de três histórias (cf. CHABRIER, 1913). *The Exploits of Elaine* interrompe-se no capítulo XIV – correspondente ao 13º episódio de *Os Mistérios de Nova York* publicado/exibido no Brasil.

1

The Exploits of Elaine, *The New Exploits of Elaine* e *The Romance of Elaine* foram sucessos comerciais nos Estados Unidos. Seguindo a estratégia bem sucedida iniciada por *The Perils of Pauline* (EUA, 1914), o primeiro e mais notório dos filmes-serializados de Pearl White, a *Pathé Exchange* aliou-se ao conglomerado de William Randolph para a rodagem dos filmes protagonizados por *Elaine* e a publicação dos textos literários referentes aos episódios cinematográficos, escritos por Arthur B. Reeve (CHABRIER, 2013). O fato se deu a partir de 29 de dezembro de 1914, um ano depois da publicação/exibição de *The adventures of Kathlyn* (1913), folhetim-romanesco/filme-serializado que, segundo King (2009), inaugurou a estratégia (em cooperação entre a *Selig-Polyscope* e o sindicato encabeçado pelo *Chicago Tribune*).

A forma de difusão, em ambos os casos, assemelhava-se. Com a diferença de que, no caso de *The adventures of Kathlyn*, jornais publicavam quinzenalmente uma página de texto referente a cada episódio da série (KING, 2009, p. 124); enquanto que, no caso das histórias protagonizadas por Elaine, os episódios cinematográficos eram antecedidos pela publicação semanal da versão literária de Arthur B. Reeve. “*Read it now, then see it all in motion pictures.*” (ABEL, 2014). A proposta de se unir a fruição literária à cinematográfica, difundida na imprensa norte-americana, migra ao Brasil em março de 1916, momento em que os folhetins principiam a ganhar versão nacional: “o *film* é a ilustração animada do romance e este é a explicação necessária do *film*” (A NOITE, 1916a, p. 1), afirma o jornal *A Noite*, enfatizando a complementaridade entre cinema e jornal. O temor ante o suposto desaparecimento da matéria impressa – em detrimento da visual – estava temporariamente conjurado.

Este híbrido de literatura e cinema remete a dois interesses consubstanciais do público daquele princípio de século: o de se debruçar numa narrativa caudalosa, de moldes folhetinescos, como aquelas que tomaram em projeção ascendente os jornais do século XIX; e o de desfrutar de uma sessão de cinema – programa cujos adeptos multiplicavam-se à medida que avançava o século XX. O tema em torno do qual giravam as histórias protagonizadas por Elaine acomodava-se bem em ambos os suportes. Desde as últimas décadas do XIX, o público acolhia calorosamente as narrativas policialescas publicadas a granel na imprensa: Sherlock Holmes, Arsène Lupin, Arthur J. Raffles⁵. Não por acaso, tal gênero foi amoldado com sucesso ao

⁵ O detetive Sherlock Holmes, invenção do escritor britânico Sir Arthur Conan Doyle, encontrou-se com o público pela primeira vez em 1887, data da publicação de *Um estudo em vermelho* pela *Beeton's Christmas Annual*. Quanto a Lupin e Raffles, tratam-se, ambos, de ladrões elegantes: o primeiro, saído da pena do escritor francês Maurice Leblanc, para o jornal *Je sais tout* (1905), e o segundo, da pena do britânico E. W. Hornung (circa 1890). A admiração que o público tinha por esses personagens não escapa a um João do Rio, que, em 1914, discorre sobre os exemplos negativos que especificamente os dois últimos representariam para o meio social: “Há dez anos, um ramo da literatura é o único vendido: — o do

cinematógrafo, hajam vista os filmes franceses protagonizados por Nick Carter a partir de 1908, baseados nas novelas escritas desde a segunda metade da década de 1880 (obras de autoria coletiva publicadas, em seus primórdios, tanto em opúsculos de 10 centavos quanto em folhetins jornalísticos), ou o filme-serialado *Fantomas* (Louis Feuillade, FR, 1913-1914), igualmente oriundo de uma bem sucedida série de novelas policiais (de autoria de Pierre Souvestre e Marcel Allain, 1911-1913). Os episódios cinematográficos de *Fantomas* estrearam no Rio de Janeiro em junho de 1913, um mês após a sua estreia francesa, tendo alcançado êxito – daí a exibição da 2ª temporada do filme-serialado, a partir de setembro daquele mesmo ano, e a sua “reparição”, nas telas da cidade, entre novembro de 1915 e fevereiro de 1916⁶. No momento em que os cariocas eram apresentados aos *Os Mistérios de Nova York*, *Fantomas* era substituído, nos cinemas, pelo filme-serialado *Os Vampiros* (FR, 1915-1916), de temática análoga, também ele roteirizado e dirigido por Louis Feuillade⁷.

No Rio de Janeiro, *Os Mistérios de Nova York* são publicados ao longo de 149 folhetins diários, numerados e divididos em 22 grupos de (geralmente) sete textos. A periodicidade escolhida, bem como o título da produção, revelam a rota traçada pelos folhetins até aportarem no Rio de Janeiro. Embora o original fosse norte-americano, chegou-nos a sua versão francesa (*The Exploits of Elaine* e suas sucessoras tornaram-se, na França, *Les Mystères de New York*), traduzida pelo célebre dramaturgo e autor de argumentos cinematográficos Pierre Decourcelle para o diário *Le Matin* (a partir de nov. 1915). A cada quatorze dias, veiculavam-se entre nós dois episódios do filme-serialado, exibidos, a partir do décimo quinto dia, pelos cinemas *Pathé* e *Ideal*. A publicação ocorreu de 9 de março até 2 de agosto, sendo, a partir do dia 3 de agosto, exibidos os episódios 21º e 22º. A estratégia foi comercialmente bem-sucedida: este filme-serialado compôs o imaginário do público e dos cronistas dos anos posteriores (para o bem e – especialmente – para o mal, no tocante a esses últimos, já

romance policial, com gatunos *smart*. Há dez anos a humanidade tem uma verdadeira paixão pelo ladrão. Qual o herói moderno mais conhecido? Arsenio Loupin (sic.)! Qual o símbolo contemporâneo? Raffles!”. Cf. LAROUSSE.fr.; ENCYCLOPEDIA Britannica.com; JOE (1914).

6 A estreia de *O Fantasma I* dá-se a 3 de junho de 1913, no cinema Avenida, de propriedade da Companhia Cinematográfica Brasileira. A segunda série, denominada *O Fantasma (policiais e malfeitores)*, anuncia-se, também no Avenida, a partir de 11 setembro de 1913. Ambas as produções, de quatro partes cada uma, ocupam, sozinhas, todo o programa do cinema. A partir de 16 de novembro de 1915, o cinema Pathé anuncia a exibição de “cinco séries” – agora denominadas *Fantomas* – em 5 programas, sendo, naquele dia, apresentada a primeira delas, em 4 partes. Há registros de exibição da série até meados de fevereiro de 1916, quando sua 5ª parte – *Fantomas (o falso magistrado)* – é anunciada no Cinema Paris, exibida na segunda parte do programa. Embora esta série cinematográfica não tenha sido acompanhada da publicação, em folhetins, da produção literária original, as exibições de *O Fantasma I* e *O Fantasma (policiais e malfeitores)* foram antecedidas por longos resumos explicativos, incorporados aos anúncios, nos quais se deslindavam as peripécias que seriam exibidas no ecrã, dando-se relevo aos escritores Pierre Souvestre e Marcel Allain, responsáveis, como se informa aos leitores no primeiro desses anúncios, pelo “notável romance policial” a partir do qual a série foi adaptada. Cf. *Correio da Manhã*, 1913a, 1913b, 1915, 1916a.

7 Exibido pelos cinemas Paris e Odeon. Cf. *Correio da Manhã*, 1916b.

que foi invariavelmente tomado como exemplo de cinema de má qualidade), tanto que ganharia reprise no começo de 1920 (de janeiro a abril, no Cinema *Ideal*).

Falamos, aqui, da aliança entre romance-folhetinesco e cinema. Não percamos de vista, no entanto, que a primazia era deste último. A literatura contribuía na construção do objeto fílmico. Malgrado ser o cinema vulgarmente considerado um *esperanto universal*, a linguagem silenciosa das telas demandava o caudal de palavras do texto impresso para ter seu sentido completado⁸. Por isso, os folhetins de *Os Mistérios de Nova York* não foram reprisados em 1920, juntamente com o filme. Isso, aliás, talvez também explique o porquê de os episódios de *As aventuras de Elaine* (*The Perils of Pauline*) não terem feito o mesmo sucesso quando foram exibidos nos cinemas cariocas, a partir de 9 de novembro de 1916⁹ – desta vez, sem o consórcio dos folhetins literários correspondentes, ao contrário do que se fizera nos Estados Unidos – apesar de o título que se tenha dado a este filme-seriado, no Brasil, forçar a aproximação entre ele e *Os Mistérios de Nova York*.

O cinema norte-americano desenvolveu-se com exponencial velocidade a partir de meados dos anos de 1910, auxiliado pela Primeira Grande Guerra, que assolava a Europa, o berço desta arte. Desenvolvimento que, para ser levado a efeito, obteve a inestimável contribuição da mídia impressa. Revistas como a *Photoplay* (1911) cooperaram para a construção e elevação das *stars* cinematográficas, tecendo-lhes biografias fantasiosas, acompanhadas por suas fotografias e pelos resumos dos filmes dos quais participavam. A mitologia só fazia sublinhar o fascínio que as

8 Cada episódio de aprox. 18 min. da obra original era antecedido, no caso brasileiro, por um conjunto de 4-7 folhetins que ocupavam o terço inferior da página cinco de *A Noite*. Atente-se para o 10º episódio da série (denominado “Os beijos que matam”), disponível online (cf. THE EXPLOITS of Elaine), a contrapelo dos folhetins 58-64, publicados de 4 a 10 mai. 1916. As imagens cinematográficas primam pela agilidade: a câmera no tripé capta planos curtos, editados de acordo com a escala de montagem clássica (planos abertos captam a movimentação ambiente; *close-ups* detalham psicologicamente os caracteres; e uma montagem paralela costura as ações desenroladas em diversos ambientes). Poucos e breves intertítulos explicam as imagens. O episódio projeta, em síntese, os acontecimentos que os folhetins explicaram a passo. No episódio 10º, o detetive (já enamorado reciprocamente de Elaine) deixa-se, por obra do vilão chefe da quadrilha “Mão do Diabo”, fotografar beijando uma suposta vítima de certo homem misterioso que, por sua vez, impunemente beija as mulheres pela cidade. Todo o desenrolar da trama engenhosa, que corre não sem humor, no filme (a montagem do indiscreto aparato fotográfico no olho de um cervo empalhado, a vivacidade com que a jovem embusteira subitamente beija o detetive – seguida de perto pelo seu comparsa fotógrafo), é, no texto, coalhada de digressões de cunho moralizante sobre o alto valor do caráter do detetive, e o irônico amargor de Elaine por se ver traída. As tônicas de ambos os objetos são diversas. Em suma, todas as digressões da obra escrita transformam-se, nos episódios cinematográficos, em pura ação. Cf. A NOITE, 1916.

9 Os cinemas cariocas exibiram o arranjo em nove episódios desta série originalmente composta de vinte episódios. O percurso de *The Perils of Pauline* (EUA, 1914), até chegar por estas plagas, comporta semelhanças com o que ocorrera com as histórias envolvendo Elaine: estreada nos Estados Unidos em 1914, a série foi rearranjada, em 1916, para a exibição na Europa. A partir daí, denominou-se *Les Exploits d'Elaine*, o que atrelava indissolavelmente a mocinha desta história à protagonista dos *Mystères de New-York* – foi neste formato que ela circulou no Brasil (cf. *A Noite*, 1916e). Este tratamento em nove episódios circula comercialmente, num DVD duplo comercializado pela Grapevine Video (2005) – cf. THE PERIL of Pauline.

imagens cinematográficas exerciam nas plateias. Artistas passaram a ser consumidos em papel e em película, criando-se um *star system* que, *grosso modo*, perdura até hoje. A divulgação de propagandas, fotografias e enredos dos filmes visava, sobretudo, titilar o apetite do público, convidando-o ao encontro com o *écran*.

PATHÉ

Amanhã Matinée Selecta Amanhã

O cinema preferido : 500 logares, camarotes e galerias

Apresentação de mais uma novidade cinematographica: O folhetim diariamente lido no jornal. O film reproduzindo ao vivo o folhetim.

Todo o Rio está lendo n'A NOITE

OS MYSTERIOS DE NOVA YORK

e todos de amanhã em deante irão ver no **PATHÉ** os dous primeiros capitulos, cada qual com dous actos.

A mão do diabo
1º capitulo - 2 actos

O somno amnesico
2º capitulo - 2 actos

Ultrapassando todas as baixas concepções policiaes de aventuras entre bandidos e policiaes, o cinema romancico **Mysterios de Nova York** apresenta em cada episodio uma ou duas applicações praticas da sciencia moderna.

Electricidade — Ar liquido — Química Organica — Metaes raros — Hypnotismo — Medicina—Luz, etc.

A cada applicação enigmatica e mysteriosa segue-se a explicação clara e convincente; porém a cada uma seréis desafiados para novo enigma e assim, supremo arbitrio da curiosidade, a **A mão do diabo** empolga Nova York, Paris, Londres e Rio de Janeiro.

Prazer de ler Amanhã - Pathé **Satisfação de ver Amanhã - Pathé**

PROXIMA SEMANA Resario de Lagrimas
Film Aquila 4 actos

O Judeu Errante Film Pasquali 10 actos



Fotografia I e II: Propagandas da exibição dos primeiros dois episódios de *Os Mistérios de Nova York* nos cinemas *Pathé* e *Ideal* (A NOITE, 1916d, p. 5). Fonte: BN Digital.

Periódicos contribuíam para a consolidação do cinema como indústria importante – não é de se estranhar que Hearst, dono da cadeia norte-americana de jornais que publicou as aventuras envolvendo Elaine, fosse também o financiador dos filmes-seriados a eles correspondentes (e de tantos outros). Porém, embora a primazia fosse da película, uma vista d’olhos no “romance-cinema” que *A Noite* publica patenteia quão fundamentais foram as estratégias narrativas do folhetim literário na tessitura cinematográfica do filme-seriado. Cada grupo de folhetins da obra escrita refere-se, como já dito, a um episódio da série; sendo os episódios interligados num todo narrativo bastante tributário do romance folhetinesco padrão. *Os Mistérios de Nova York* caminham na contracorrente de *The Perils of Pauline* (obra que, embora tenha antecedido *The Exploits of Elaine* nos EUA, foi apresentada no Brasil apenas a partir de novembro de 1916), na qual os episódios bastam-se em si mesmos, ligando-se apenas frouxamente ao todo narrativo. Seus folhetins diários,

e depois seus episódios cinematográficos, utilizam a estratégia do “gancho” – um elemento importante atinente ao desenrolar da trama é apresentado ou no final do folhetim, ou no final do capítulo, fomentando a curiosidade do espectador para o conhecimento de sua totalidade. Essa recusa ao fechamento, estratagemma utilizado às largas por grandes narradores dos Oitocentos, como Honoré de Balzac e Alexandre Dumas, prevê a inserção, na trama, de “infindas reviravoltas e catástrofes” (e aqui eu cito as considerações de KING, 2009, p. 123, especificamente sobre os filmes-seriados dos anos de 1910 – os artificios, como se pode ver, se assemelham). Importava tornar o público cativo da história – e assim, do jornal e/ou do cinema que a vendia em fatias.

Os Mistérios de Nova York tem como eixo narrativo os esforços de Elaine e de seu protetor (e conseqüente par romântico) Justino Clarel (Graig Kennedy, no original norte-americano), visando ao desmascaramento primeiro da quadrilha do misterioso “Mão do Diabo”, e a seguir, da quadrilha do “Serpente Negra”. A jovem casadoura é herdeira de uma grande fortuna, deixada pelo pai, o qual perecera pela “Mão do Diabo” – grupo de assaltantes que fazia vítimas entre a população abastada de Nova York. Clarel é o intelectualizado detetive francês cujo *éthos* de Sherlock Holmes ele constantemente exacerba, ao desdobrar-se para livrar a mocinha das enrascadas nas quais a quadrilha a imiscui. Cada capítulo/episódio traz como cerne uma peripécia reverberante, responsável por deixar a heroína às portas da morte, da qual se salva graças ao protetor. Por exemplo: em (2) “O sono amnésico”, ela recebe do vilão a picada de uma vacina amnésica após ter sido obrigada a vasculhar a biblioteca do pai, em busca do documento que revelaria a identidade do vilão; em (3) “A prisão de ferro”, é raptada e presa dentro de uma caldeira abandonada numa represa prestes a ser inundada; em (5) “A Alcova Azul”, misteriosamente adoece devido (e isso só se descobrirá no desfecho do episódio) ao pó de arsênico com que o vilão impregna o quarto dela.

A partir do 14º episódio, morto o cérebro da quadrilha – tratava-se, na verdade, do primo (e noivo) da moça, desejoso de tomar posse da herança deixada pelo tio –, o mal passará a ser representado por um vilão que se lhe assemelha. O “mal” é aqui burilado segundo as convenções do melodrama, que pinta mocinhos e vilões a partir de características expressas à flor da pele. A diferença é que, na segunda parte da história, a vilania não será encarnada num membro ambicioso do *jet set* nova-iorquino, mas em todo um povo: o chinês. Enquanto que Perry Bennet, o noivo bandido, sobrepõe ao rosto a máscara de pano que lhe camufla a verdadeira identidade, os chineses são a própria máscara patibular:

“Os chineses não são expansivos. A submissão que sabem impor aos seus nervos detém-se nos lábios a explosão dos seus sentimentos. A cólera, entre outros, parece-lhes geralmente estranha; mas o ressentimento se faz neles mais profundo e mais perigoso...”¹⁰ (A NOITE, 1916c, p. 5). As palavras são da versão literária do filme-seriado que circulou no Brasil, mas buscam respaldo nas imagens construídas pelo cinema (à época, a precisão superlativa com que o ator oriental Sessue Hayakawa usava a sua face apresentava ao público não apenas uma nova forma de atuação cinematográfica, mais contida, como o transformava em metonímia do povo do qual ele era oriundo – como se sua contenção denotasse sua frieza psicológica), servindo, em última instância, para legitimar o próprio cinema, já que o prolixo arcabouço escrito do folhetim literário servirá de sustentação às imagens em movimento, silenciosas e breves.

A narrativa desenvolve-se segundo as convenções do gênero melodramático. Não chegam palavras para se definir Elaine, “tipo completo e perfeito da rapariga moderna”: sua “flexibilidade de uma estátua de Tanagra”, as “feições harmoniosas e delicadas” na qual “brilhavam uns imensos olhos de reflexos castanho-dourado, de dulcíssima expressão”, os “cabelos louros como espigas maduras”, o “sorriso” que “descobria dous admiráveis fios de pérolas” (A NOITE, 1916b, p. 4). A jovem de tez e dentes brancos e de cabelos dourados descende das heroínas dos melodramaturgos franceses Decourcelle e D’Ennery, mocinhas cuja alvura exterior patenteava-lhes as almas isenta de máculas.

Todavia, ao tipo clássico de mocinha melodramática misturavam-se traços tipicamente norte-americanos, como a prática desportiva e a maior liberalidade dos costumes: Elaine se sentia “à vontade no *tennis*, no *golf*, no tango como num salão, ou num chá elegante.” (A NOITE, 1916b, p. 4). A jovem soma a delicadeza de traços das heroínas do melodrama francês à assertividade. A novidade está no fato de esta personagem perder a passividade de suas históricas congêneres – moças cuja entrega abnegada aos desígnios do destino as transformava em variantes modernas das mártires cristãs (CONSTANS, 2003) –, para tomar a peito o protagonismo de um gênero cinematográfico de grande aceitação pelas plateias dos anos de 1910: o folhetim-seriado de aventura.

Edgar Morin, no fundamental *As Estrelas*, esmiúça a preferência de Hollywood por transformar em *stars* especialmente as atrizes, responsáveis por levar ao cinema espectadores de ambos os sexos – já que, num só tempo, impulsionavam a participação afetiva das mulheres e saciavam o desejo voyerístico dos homens

¹⁰ No escopo convencional do gênero melodramático, a máscara é parte integrante da caracterização do vilão. Não é casual, portanto, que tal elemento tenha sido apropriado pelo cinematógrafo para a composição do tipo – o célebre *Fantomas*, aliás, o utilizava.

(MORIN, 1989). Uma conjuntura benfazeja, feita de papel e película, tornou possível à jovem Pearl White envergar uma heroína romântica *sui generis*, cujo amor filial e a honradez conviviam com um espírito aventureiro que mal escamoteava seu deleite pelo perigo (daí a ela se entregar de bom grado a situações que atentavam contra a sua vida: sequestros, perseguições, cativeiros, etc.). Assim, entre as idas e vindas do enredo frouxo, de peripécias intercambiáveis que apenas serviam de desculpa para a encenação das “explorações” da personagem-título, Miss White cooperou para o empoderamento daquele que fora historicamente considerado o “sexo frágil”.

2

O sucesso deste gênero cinematográfico levou um literato já notório como o acadêmico Coelho Netto a escrever, em princípios de 1917, o argumento do filme-seriado em seis partes (das quais viria a lume apenas a primeira) denominado *Os Mistérios do Rio de Janeiro*. O esforço, partido de um membro da Academia Brasileira de Letras, torna patente o enlaçamento que se ensejava, então, entre a literatura e o cinema nacionais – mais especificamente, o incremento, em nosso solo, de uma indústria que já dava tantos frutos na porção Norte do continente: “Pois nós vamos ter também, como todos os países civilizados, o cinema nacional e, o que é mais, a própria literatura cinematográfica.” (GAZETA DE NOTÍCIAS, 1917, p. 3).

Literatura e cinema nacionais, mas de forma e fundo estrangeiros. O filme não sobreviveu ao tempo, restando-nos apenas os discursos a seu respeito, além de alguns fotogramas publicados na imprensa. A análise desse material é, entretanto, fundamental para que reflitamos sobre as características do enxerto, em nosso solo, dos modelos literários e cinematográficos europeus e norte-americanos. Ao divulgar pela primeira vez a obra, em março de 1917, a *Gazeta de Notícias* apresentava como mote a história de Djalno de Khepér, príncipe de Tannis, e de sua amante Fiametta:

Rebentará na tela, diante do público, a tragédia de uma dessas paixões que sintetizam, num beijo, a vida e a morte, ao mesmo tempo. É a história de um homem — o pseudopríncipe — aventureiro estrangeiro, lançado ao crime, que tem humanamente a sua hora de arrependimento e de amor, redimindo pelo amor a sua alma assassina, matando de amor a sua cúmplice Fiammetta, e perdendo de amor o coração ingênuo, apaixonado e simples de uma pobre criança (GAZETA DE NOTÍCIAS, 1917, p. 3).

Coelho Netto, adepto dos exotismos verbais, ajuntou a essa característica

de sua prosa alguns tipos notórios do Norte, nos âmbitos literário e cinematográfico. Enquanto que seu príncipe exótico remete ao *Mystères de Paris* primordial, de autoria de Sue – cujo herói, o príncipe Rodolfo de Gerolstein, batia-se para corrigir as injustiças sociais –, sua *femme fatale* nada deve ao tipo personificado, no cinema, por atrizes como a norte-americana Theda Bara sucesso absoluto entre os espectadores brasileiros¹¹. As fotografias da produção – da pitoresca bodega, onde casais dançam colados (as discussões sobre as saliências do tango estavam na ordem do dia, então) e do *boudoir* elegante, repleto de cortinados e peles – ratificam os modelos.



Fotografia III: Imagens do primeiro episódio de *Mistérios do Rio de Janeiro* (GAZETA DE NOTÍCIAS, 1917, p. 3). Fonte: BN Digital.

¹¹ A data de estreia dos primeiros dois episódios cinematográficos de *Os Mistérios de Nova York* coincidiu, no Rio de Janeiro, com a estreia de *Escravo de uma paixão* (*A fool there was*, 1915), obra com a qual Theda Bara atingiria popularidade mundial. Para a relação dos filmes dos quais a atriz participou no primeiro semestre de 1916, cf. CARVALHO, 2014b, 2. vol. p. 340.

Modelos que são, todavia, torcidos de maneira curiosa, para servirem a objetivos locais. Uma vez tendo vindo a público o primeiro episódio da história, em sessão restrita, a imprensa principia uma campanha em defesa daquelas que seriam suas características puramente nacionais: a presença de artistas vindos de teatros da cidade (um deles, João Barbosa, era professor da Escola Dramática Municipal); de elementos “autênticos” da capital, como o “botequim do *Revira*”; e os “lugares mais pitorescos” da cidade, tomados “d’après nature”: a Tijuca, o Pão de Açúcar, a Gávea, Santa Teresa, Copacabana, o Fluminense Football Club, etc. (A NOITE, 1917a,b).

Não cabe ao escopo deste artigo analisar este filme à exaustão. Cumpre aqui ressaltar o esforço dos realizadores em direção a um produto que, respeitando as características de um gênero cinematográfico extremamente popular – o filme-seriado de aventura, de sopro policialesco – fazia também parte de um esforço primevo de propaganda da capital brasileira (CARVALHO, 2014). Veja-se um excerto com as considerações da *Gazeta de Notícias*:

O autor dos *Os mistérios do Rio* deixou-se admiravelmente conduzir pela observação mais penetrante, fazendo ressaltar no *film* o que de mais palpitante se desenrola no seio de todas as nossas camadas sociais.
A tasca do *Vira-Vira* é uma representação perfeita do que vai pelas casas de beberagens das nossas zonas equívocas.
Também foram aproveitadas no *film* trechos diversos da encantadora Tijuca e dos nossos *grounds* de *football*. O enredo gira em torno de um célebre aventureiro, que, aportando ao Rio, emprega maravilhosos golpes de audácia ratoneira, no afã de se apoderar de uma farta quantia que se encontrava a bordo de um navio estrangeiro ancorado na Guanabara.
Os diversos tipos dos *Os mistérios do Rio* foram escolhidos com feliz acerto, pois, o desempenho dados aos respectivos papéis marca um verdadeiro sucesso.
Lá vimos o artista João Barbosa, que conservou uma linha impecável na representação do cônsul (GAZETA DE NOTÍCIAS, 1917c).

A reportagem, publicada quando da primeira apresentação do filme à imprensa, (em 26 mar. 1917), dá a ver as ambiguidades dessa obra que era, ao mesmo tempo, balizada pelo gênero alienígena e preocupada com a apreensão do Rio. Não se apresentam, aqui, detalhes das peripécias envolvendo o casal Djalno de Khepér e Fiametta. Mas, a contar pelo anúncio que se publica da película, por ocasião de sua estreia ao público (em fins de outubro de 1917, no *Cine Palais*), a trama não se desviava demasiadamente daquela direção. Mostraria, segundo o anúncio, “o trabalho de sapa da espionagem no nosso país, e particularmente no Rio de Janeiro”, destacando-se “a vida dos *cabarets* cariocas — Uma luta no fundo do mar — os gases

asfixiantes — O botequim do *Revira* na Saúde” (A NOITE, 1917b).

Jurandy Noronha dedica algumas poucas palavras a esse filme. Afirma tratar-se de uma obra de ficção, apesar do título alusivo à cidade (financiou-a Irineu Marinho, dono do jornal *A Noite*, seguindo, quiçá, o exemplo do colega de profissão Hearst). Todavia, igualmente destaca o intuito da obra de tratar de nossa nascente “indústria e comércio dos tóxicos” (NORONHA, 1987, p. 65, 193). Porém, o título dado ao primeiro episódio dos *Mistérios do Rio de Janeiro – O tesouro dos Vikings*, segundo informa Noronha – bem como a descrição de suas partes, são claramente tributários dos filmes-seriados protagonizados por Pearl White. Apenas a título de exemplo: o 3º episódio de *As Aventuras de Elaine* (*The Perils of Pauline*), apresentado na capital a partir de dezembro de 1916, denominava-se *O Tesouro Perdido* e tinha como cena central, segundo o anúncio, “um temeroso mergulho de enorme altura e uma sensacional corrida de automóveis com o terrível espetáculo de um navio que voa pelos ares.” (JORNAL DO BRASIL, 1916b).

Embora explicita preocupação em retratar a realidade carioca, *Os Mistérios do Rio de Janeiro* deriva de ficções cinematográficas importadas. Insistia-se no exotismo, amoldando-se os artistas brasileiros à tipologia, à *mise-en-scène* e às peripécias estrangeiras. A voga desses produtos nos países do Norte, a partição da indústria cinematográfica em gêneros bem delimitados – visando a porções já definidas do público –, e a bem-sucedida penetração dos filmes-seriados norte-americanos no nosso país, impedem nossos artífices de grandes sopros inovadores. Naquele fim de 1917, os *Mistérios* de Coelho Netto competiam, pelo público dos cinemas, com *A Quadrilha do Esqueleto*, filme policial carioca que lhe seguiu muito de perto os passos. Mas isto já é assunto para um próximo trabalho.

3

A primeira asserção que Benjamin Costallat faz sobre o gênero no qual se inscrevem os *Mistérios* mescla acidez e perspicácia:

A principal condição para fazer romance policial é se convencer de que a humanidade inteira é inteiramente imbecil e ingênua. Ora, essa suposição é agradável e muitas vezes fácil...”/ “o romance policial permite apresentar com a capa do mistério e da ficção uma série de verdades que por aí andam mas que não podem ser ditas, assim, cruamente...” (JORNAL DO BRASIL, 1922, p. 4).

Sua explicitada falta de domínio da estrutura do gênero – “se tivesse

qualidades literárias para contar longas e inacabáveis histórias, eu escreveria os meus *Mistérios do Rio de Janeiro*.” – é resolvida ano e meio mais tarde, com a escolha de um meio-termo muito bem cabível à sua verve de cronista dos costumes: uma série cronística, a unir pesquisa jornalística e ficcionalização.

Em 1º de maio de 1924, quando se publica a primeira crônica da série (a última é datada de 31 do mesmo mês), Costallat já era um *bestseller*. Sua novela *Mademoiselle Cinema*, lançada em 1923, venderia 75 mil exemplares em cinco anos, número importante, considerando-se o exíguo mercado editorial brasileiro. Antes dela houve a coletânea de crônicas *Mutt, Jeff & C.* (1922), além da também coletânea *Modernos* (1923), esta com capa do artista plástico Di Cavalcanti (REZENDE, 1999, p. 9 e 21) – a listagem não é exaustiva. Costallat é um caso curioso nas letras nacionais. Sua aliança com o articulador do Movimento Modernista entre os cariocas Di Cavalcanti, sua opção por períodos enxutos, consoantes à proposta dos Modernistas, sua reiterada alusão ao campo semântico do cinema – e, ao mesmo tempo, a penetração massiva de sua prosa, tornam-no um caso atípico quando o comparamos aos demais artistas do novo Movimento, cujos livros e periódicos tinham um público leitor restrito. Um caminho possível para que o compreendamos seja, talvez, seu *éthos* de polemista. Apesar do grosso de sua prosa ter aparecido a partir de 1920, Costallat aproxima-se menos do modernista Oswald de Andrade que do cronista João do Rio, artista para o qual a pesquisa jornalística estava subsumida a um projeto literário de raízes estrangeiras¹². Na introdução de *Mademoiselle Cinema*, Beatriz Rezende adota a tese do autor de que este seu livro fora repudiado pela crítica porque agradava o público, sem se aprofundar numa análise estética da obra. Para além de defendermos tal repúdio, incabível na conjuntura atual (que analisa criticamente os cânones historicamente impostos), cumpre pensarmos nas características da prosa do escritor.

Em *Mademoiselle Cinema*, e mais especificamente em *Os Mistérios do Rio*, que é nosso objeto, convergem uma escrita ligeira, de fácil apreensão, com um mergulho nos sórdidos meandros da sociedade que une graus variáveis de observação crítica e de sensacionalismo – esta última característica era, aliás, cara à imprensa das primeiras décadas do século XX¹³. Na primeira obra, especialmente, emerge

12 A esse respeito, remeto o leitor ao trabalho de Orna Messer Levin (1996), listado na Bibliografia, reflexão profunda sobre a influência da obra de escritores como Oscar Wilde e Joris-Karl Huysmans no burilamento da visão que João do Rio tinha de sua cidade.

13 O desenvolvimento da imprensa e o surgimento dos repórteres fotográficos tornaram possível, por exemplo, a publicação, nas folhas, de fotografias em *close-ups* de pessoas mortas e feridas. Esses registros não raro dividiam espaço, nas revistas ilustradas, com a coluna social, o que denota o apreço do público leitor por cruezas tais. Não é um acaso, por exemplo, que um filme como *A Mala Sinistra* (1908) – baseado num crime real e tomado no palco do evento – tivesse feito tanto sucesso anos antes. Cf. O Malho, 1908; BERNARDET, 2004.

ao primeiro plano o papel do escritor de moralizador dos costumes. Critica-se ferrenhamente a protagonista, tão volúvel, frequentável e barata quanto o cinema. Tocada pelo amor, a jovem será impossibilitada de vivê-lo, já que é impura. A moral melodramática, que pune com o ostracismo a mácula carnal, determina seu fim lúgubre.

Os Mistérios do Rio apropria-se do mesmo gênero – que, no entanto, ganha rendimento original quando inscrito numa folha cotidiana. Devemos, aqui, destacar esta característica incontornável da prosa jornalística daquele tempo, que era sua inclinação à espetacularização dos dramas pessoais, tendo como molde gêneros populares de sucesso, como o melodrama. As crônicas de Costallat costumam as características deste gênero literário com observações de seu meio que não raro surpreendem pela agudeza. Exemplo é o texto que abre a série, “A pequena operária”, publicado no Dia do Trabalho e dedicado às suas “mais silenciosas vítimas”. O narrador conta a história de Helena, moça bela e pobre que engravida do namorado e, abandonada à própria sorte, acaba por falecer diante do hospital superlotado. A narrativa se passa no momento posterior à perda da criança, quando Helena amarga o trajeto de ambulância ao hospital. *Flashbacks* narram a *débâcle* da mocinha, exacerbando-se, nos comentários, o enviesado olhar de macho do narrador (que se debruça, com paternalismo, sobre a fragilidade, a beleza e a virtude ameaçada – e enfim perdida – de Helena). Arroubos sentimentais dividem espaço com momentos de emergente temática social, digna de um Émile Zola: a exploração das jovens operárias pelas sofisticadas modistas da capital, o tratamento degradante dado aos pobres nos hospitais públicos (“A Santa Casa não pode recebê-la. Não há leitos. Solte-a onde quiser... Deixe-a morrer embaixo de uma árvore, aí mesmo em frente”, COSTALLAT, 1924, p. 35).

Nenhum homem é confiável diante de uma moça jovem, bela e só: “Desde o patrão até o último varredor do armazém (...) todos os homens sem exceção começaram a persegui-la, a assediá-la, a fazer um verdadeiro cerco ao redor da inocência da pobre menina.” (COSTALLAT, 1924, p. 24). Naquele tempo de crescente liberalidade dos costumes, em que as moças frequentavam mesmo a sala escura do cinema desacompanhadas, Costallat adota uma postura conservadora, cerceado pelo gênero literário segundo o qual amolda sua prosa, mesmo a contrapelo de produtos mais liberais dele oriundos, como o filme-seriado *Os Mistérios de Nova York* (lançado, lembremo-nos, dez anos antes). Nesta e noutras crônicas, a individualidade de seus sujeitos é desdenhada em prol de um olhar que os tipifica e estanca: daí os “misteriosos” chineses fumadores de ópio; ou os celerados do Rio Comprido, a transformarem a passagem pelo túnel daquele bairro do arrabalde num

enredo de *farwest*.

Porém, como eu salientei, a materialidade desses escritos – crônicas publicadas na imprensa cotidiana, em diálogo mais estrito com o dia-a-dia da capital – possibilita-lhes ocasionais voos ao mesmo tempo reflexivos e estilísticos. Exemplo é “A Favela que eu vi” (4 mai.), resultado da incursão de Costallat no Morro do Pinto: crônica na qual o preconceito pelo “outro” é substituído por uma simpatia crescente, à medida que o escritor ascende o local e desvela os seres humanos que o habitam. Já no alto, ele concluiria que o perigo estava não nos moradores, mas no terreno tortuoso: “Arriscávamo-nos, na pedreira, escorregadia das chuvas da véspera, a quebrar o pescoço. Mas o panorama valia o risco...” (COSTALLAT, 1924, p. 85). O lugar miserável encontrava, no samba, a alegria. “Deus protege a Favela.”, diria ele, naquele canto “fora do mundo”, entre a cidade pequenina que jazia sob seus pés e as pipas multicores que, no céu, davam adeus ao dia.

Considerações finais

O problema exposto dá pasto a desdobramentos que extrapolam o espaço de um artigo. Não tenho aqui a pretensão de esgotar a reflexão sobre as variantes mundiais da matriz forjada por Eugène Sue, ou mesmo sobre o conjunto não desprezível dos *Mistérios* brasileiros formatados aos mais diversos suportes, que circularam no país ao longo do século XIX e entrada do XX – trabalho realizado com competência por estudiosos como os já citados Jacqueline Penjon, CHABRIER (2013) e SCHAPOCHNIK (2013). Cumpre-me, todavia, tecer conclusões que digam respeito à questão-chave que propus a percorrer: as características dos *Mistérios de Nova York* publicados/exibidos no Brasil, e de alguns *Mistérios* locais que aqui circularam no início do século XX, produzidos levando-se em conta o aparato cinematográfico.

Tal trabalho pede o diálogo com o fundamental artigo em que THÉRENTY (2013) ressalta o papel de *Les Mystères de Paris* enquanto o primeiro sucesso midiático de massa e o primeiro fenômeno de globalização cultural (p. 55). Lançada em Paris, rápido a obra recebeu traduções ao redor do globo; sendo adaptada aos contextos locais, fosse através das modificações inseridas no original por parte dos tradutores, fosse por meio da escritura de novos *Mistérios* – os quais, no entanto, replicavam as “construções culturais” do texto-fonte, visando mais a reprodução de solidificados topos literários do que a reflexão sobre a realidade empírica daqueles novos contextos. O modelo convencional do melodrama francês serviu à materialização literária de tensões sociais que emergiram com a configuração da sociedade moderna, como a criminalidade, a miséria e a prostituição, daí a apreensão (em razoável medida

pitoresca) que estas obras faziam dos *bas-fonds* da cidade.

The Exploits of Elaine e as suas duas sequências bebem desta fonte de modo *sui generis*. Conforme aponta CHABRIER (2013), a obra traduzida para o francês aproxima-se muito mais do *Mystères* modelar que do original de Arthur B. Reeve. Segundo a autora, Decourcelle aproveita o caráter diário do folhetim francês para incrementar as descrições daquela narrativa que tematizava o *high life* nova-iorquino, no intuito de imiscuir tal grupo nos ambientes equívocos da cidade e nos tipos que os habitavam, como fazia a obra de Eugène Sue. Assim, por exemplo, os dez segundos do acerto de contas entre o “Mão do Diabo” e o comparsa que vinha de traí-lo, no primeiro episódio da série cinematográfica, dão origem, nos folhetins, a desdobramentos ricos em detalhes atinentes aos ambientes e tipos suspeitos com que as personagens cruzavam, todos inventados pelo tradutor. A autora não aprofunda, todavia, a reflexão sobre os efeitos disso no objeto fílmico.

De que modo o texto escrito interfere na fruição do filme? A conexão entre ambas as mídias – “Prazer de ler/ Satisfação de ver” (cf. Fotografia I) –, fomentada não apenas pela imprensa brasileira como pela francesa (cf. CABRIER, 2013), patenteiam que o texto não apenas servia de apoio à compreensão do filme como que ele buscava circunscrever os sentidos da imagem, balizando a sua compreensão. As histórias protagonizadas por Elaine chegaram ao Brasil através da França, onde ganharam um apelo que somava, à agilidade da aventura cinematográfica estadunidense, os tipos folhetinescos de larga voga no Velho Mundo – influência patenteada logo no título da tradução francesa, aproveitado na tradução brasileira. Os detalhes desta circulação fazem emergir o cadinho cultural que a globalização engendrava. No caso do filme, patenteiam que a obra cinematográfica não era percebida pelo público como um objeto *per se*, mas no diálogo com outras produções culturais que estavam em seu entorno, fundamentais para a construção de seus sentidos.

O caminho tortuoso palmilhado pela obra de Reeve até chegar ao Brasil metaforiza a descentralização da produção cultural naquele momento. Mesmo assolada pela guerra, coube à França fornecer-nos a escritura que daria voz às peripécias cinematográficas da norte-americana Pearl White. Nos anos seguintes, Coelho Netto e Benjamin Costallat produziram obras que atestavam tal amálgama cultural, integrando, em sua produção, o folhetim de molde francês e o imaginário criado pela cada vez mais potente cinematografia dos Estados Unidos da América – país ao qual a capital do cinema definitivamente se transferiria na década de 1920, época em que Benjamin Costallat escreveu parte importante de sua obra.

Referências bibliográficas

ABEL, R. “The Exploits of Elaine”. *Il Cinema Ritrovato*, XVIII edizione, giugno-luglio 2014. Disponível em <http://www.cinetecadibologna.it/evp_1914_cinema_100_anni_fa/programmazione/app_6013/from_2014-06-30/h_0900>. Acesso em 18 mar. 2015.

“As Aventuras de Elaine”. *A Noite*, Rio de Janeiro, 8 nov. 1916, p. 5 [1916e].

“As Aventuras de Elaine”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 16 nov. 1916, p. 14.

“As Aventuras de Elaine: o tesouro perdido”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 30 nov. 1916, p. 16, [1916b].

BERNARDET, J.C. *Historiografia clássica do cinema brasileiro*. 3. ed. São Paulo: Annablume, 2004 [1995].

BN Digital. <<http://memoria.bn.br/hdb/periodico.aspx>>

CARVALHO, D. C. “Fragmentos da cidade cartão-postal: o Rio de Janeiro no cinema documentário e ficcional dos anos 1900-1930”. *Rebeca – Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*, ano 3, Ed. 5, jan.-jun. 2014. Disponível em <<http://www.socine.org.br/rebeca/tematicas.asp?C%F3digo=177>>. Acesso em 18 mar. 2015.

_____. *Luz e sombra no écran: realidade, cinema e rua nas crônicas cariocas de 1894 a 1922*. 2 vols. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014 [2014b].

CHABRIER, A. “Les Mystères de New-York: stratégies d’adaptation d’un serial américain au pays de l’oncle Sue”. *Médias 19*, France, Publications, THÉRENTY, M. È. Thérenty (dir.), *Les mystères urbains au prisme de l’identité nationale*, 25/11/2013. Disponível em <<http://www.medias19.org/index.php?id=13613>>. Acesso em 20 mar. 2015.

“Cinema Nacional: Os mistérios do Rio de Janeiro, de Coelho Netto”. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 3 mar. 1917, p. 3.

“Cinema Avenida: O Fantasma – em 4 partes”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 3 jun. 1913, p. 16 [1913a].

“Cinema Avenida: O Fantasma – segunda série, em 4 partes”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 11 set. 1913, p. 14 [1913b].

“Cinema Paris: Maciste/ Fantomas”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 15 fev. 1916, p. 14 [1916a].

“Cinema Paris/ Cinema Odeon: Os Vampiros – 1ª série - A Cabeça Cortada; O Anel

que Mata”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 15 mar. 1916, p. 14 [1916b].

“Cinema Pathé: Fantomas!! – cinco séries a seguir em cinco programas”. *A Noite*, Rio de Janeiro, 16 nov. 1915, p. 5.

CONSTANS, E. “Victime et martyre! Héroïne? La figure féminine dans le roman de la victime (1875-1914)”. *Ull Critic*, n. 8, 2003. Disponível em < <http://www.raco.cat/index.php/UllCritic/article/viewFile/207803/285584> >. Acesso em 18 mar. 2015.

COSTALLAT, B. “Os Mistérios do Rio”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 24 dez. 1922, p. 4.

_____. *Mysterios do Rio*. Rio de Janeiro: Benjamin Costallat & Miccolis, 1924. *ENCYCLOPEDIA Britannica.com*. Disponível em < <http://encycopediabritannica.com/> >. Acesso em 15 mar. 2015.

THE EXPLOITS of Elaine (Ep. 10: Beijos que matam). Direção: Louis J. Gasnier, George B. Seitz e Leopold Wharton. Produção: George B. Seitz, Leopold Wharton e Theodore Wharton. Intérpretes: Pearl White; Arnold Daly, Sheldon Lewis e outros. Roteiro: Charles W. Goddard, Arthur B. Reeve (romance), George B. Seitz e Basil Dickey. Estados Unidos: Wharton, 1914. Disponível em < <http://www.historicfilms.com/tapes/14840> >. Acesso em 20 mar. 2015.

“Os ‘films’ nacionais: Os mistérios do Rio, de Coelho Netto”. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 28 mar. 1917 p. 5, [1917b].

JOE (pseud. de Paulo Barreto/João do Rio). “À margem do dia”. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 25 mai. 1914, p. 1.

KING, R. “Movies and Cultural Hierarchy”. In: KEIL, C. e SINGER, B. (Orgs.). *American cinema of the 1910s: themes and variations*. New Brunswick, New Jersey, London: Rutgers University Press, 2009.

LAJOLO, M. “Oralidade, um passaporte para a cidadania literária brasileira”. In: GUIMARÃES, E. e ORLANDI, E. *Língua e Cidadania: o português no Brasil*. Campinas-SP: Editora Pontes, 1996.

LAROUSSE.fr. Disponível em < <http://www.larousse.fr/> >. Acesso em 15 mar. 2015.

LEVIN, O. M. *As figurações do dândi: um estudo sobre a obra de João do Rio*. Campinas-SP: Editora da Unicamp, 1996.

“Os Mistérios do Rio de Janeiro”. *A Noite*, Rio de Janeiro, 23 out. 1917, p. 5, [1917a].

_____. *A Noite*, Rio de Janeiro, 24 out. 1917, p. 5, [1917b].

“Os Mistérios de Nova York: grande e emocionante romance-cinema americano”. *A Noite*, Rio de Janeiro, 10 mar. 1916 – 2 ago. 1916.

“Os Mistérios de Nova York – 1º episódio: A Mão do Diabo”. *A Noite*, Rio de Janeiro, 10 mar. 1916, p. 4, [1916b].

“Os Mistérios de Nova York – 16º episódio: Os Piratas Aéreos”. *A Noite*, Rio de Janeiro, 15 jul. 1916, p. 5, [1916c].

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

NORONHA, J. *No tempo da manivela*. Rio de Janeiro: Embrafilme: Ebal: Kinart, 1987.

“Pathé; Cinema Ideal: Os Mistérios de Nova York”. *A Noite*, Rio de Janeiro, 15 mar. 1916, p. 5 [1916d].

THE PERILS of Pauline. Direção: Louis J. Gasnier e Donald MacKenzie. Produção: Pathé Frères. Intérpretes: Pearl White; Crane Wilbur; Paul Panzer e outros. Roteiro: Charles W. Goddard, Basil Dickey. Estados Unidos. Distribuição: Eclectic Film Company (EUA, 1914); Pathé Frères (França, 1916); Grapevine Video (EUA, 2005). 1 DVD, 2 vol. 3h19min.

REZENDE, B. “A volta de Mademoiselle Cinema”. In: COSTALLAT, Benjamin. *Mademoiselle Cinema: novela de costumes do momento que passa*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 1999.

“O romance-cinema ‘Os mistérios de Nova York’”. *A Noite*, Rio de Janeiro, 8 mar, p. 1, [1916a].

SCHAPOCHNIK, N. “Edição, recepção e mobilidade do romance *Les mystères de Paris* no Brasil oitocentista”. *Vária História*, Belo Horizonte, vol. 26, nº 44, jul/dez 2010. Disponível em < <http://www.scielo.br/pdf/vh/v26n44/a13v2644.pdf> >. Acesso em 20 mar. 2015.

REEVE, A. B. *The Exploits of Elaine: A Detective Novel*. Dramatized into a Photo-Play by Charles W. Goddard. New York: Hearst’s International Library Co., 1915.

THÉRENTY, M. È. “Mysterymania. Essor et limites de la globalisation culturelle au XIXe siècle”. *Romantisme*, n. 160, 2013/2.

“A tragédia da Av. Central”. *O Malho*, Rio de Janeiro, 25 abr. 1908, ano VII, nº 293.

submetido em: 30 mar. 2015 | aprovado em: 1 jun. 2015.



**Resistencia política y
ficción cinematográfica:
Argentina 1976-1989**
*Political Resistance and
Fiction Film: Argentina
1976-1989*

Ana Laura Lusnich¹

¹ Possui doutorado em Introdução al lenguaje de las artes combinadas pela Universidad de Buenos Aires (2004). E-mail: alusnich@gmail.com

Resumen: El artículo tiene dos objetivos centrales. Uno de ellos es discernir las características textuales y semánticas del conjunto de films alegórico-metafóricos realizados en Argentina en épocas de la última dictadura militar y en la etapa temprana de la postdictadura. En segunda instancia se propone analizar dos films emblemáticos de la tendencia dedicados a tematizar y representar de forma crítica y reflexiva las figuras de las víctimas y los victimarios: *Últimos días de la víctima* (*Últimos dias da vítima*, 1982), de Adolfo Aristarain, y *Hay unos tipos abajo* (*Existem alguns caras para baixo*, 1985), de Rafael Filipelli y Emilio Alfaro.

Palabras clave: dictadura; ficciones; alegoría; metáfora; resistencia

Abstract: The paper has two main objectives. One of them is to discern the textual and semantic characteristics of all allegorical-metaphorical films made in Argentina during last military dictatorship and the early stage of post-dictatorship. The other is to analyze, in a critical and reflexive way, two emblematic films of this trend dedicated to theming and represent the figures of victims and perpetrators: *Last Days of the Victim* (*Últimos dias da vítima* 1982), by Adolfo Aristarain, and *There are a Guys Downstairs* (*Existem alguns caras para baixo*, 1985), by Rafael Filippelli and Emilio Alfaro.

Keywords: dictatorship; fictions; allegory; metaphor; political resistance

En épocas de la última dictadura militar (1976-1983) y en la primera etapa de la recuperación de la democracia (1983-1989) un segmento del cine argentino ejerció la crítica y la reflexión frente a las prácticas políticas, sociales y económicas instituidas por el poder militar. Si los documentales realizados en el exilio político ocuparon en ese entonces un lugar destacado en la difusión de los acontecimientos nacionales y, particularmente, en la denuncia de la violación de los derechos humanos,² las ficciones de corte alegórico-metafórico realizadas en el país estaban dedicadas a los ciudadanos que se encontraban inmersos de forma directa en los hechos, y que luego del 10 de diciembre de 1983, con la asunción de Raúl Alfonsín a la presidencia, participaron activamente en la interpretación de la historia reciente. Permeables, en diferentes grados y modalidades, a lo acontecido históricamente, el conjunto de films que componen esta tendencia ficcional propulsa una serie de problemáticas entre las cuales adquieren singular relevancia dos en particular: a) la opción por una modalidad de representación que discutía y desplazaba el canon realista (en su nivel textual), y b) la reapertura de múltiples sentidos que pretendían sustituir o alterar la univocidad que impuso el gobierno autoritario (en el plano semántico). A su vez, dado que este impulso antirrealista-crítico se extendió a otras producciones artísticas realizadas en Argentina en los períodos estudiados (la novela, el teatro, la plástica),³ tanto como a films de otros países de la región que han atravesado contemporáneamente procesos dictatoriales (como han sido los casos de Brasil y Chile), el análisis de estas películas permite establecer una hipótesis de mayor alcance destinada a reconocer y discernir una tendencia artística de carácter transnacional, y en la que la crisis de la representación realista y la apuesta por la opacidad puede explicarse a partir de tres argumentos en particular: el efecto de la censura y de la autocensura en el campo artístico; la necesidad de plasmar lo terrorífico e irrepresentable de forma tolerable, no directa, y la adhesión de las realizaciones a varias de las pautas de la modernidad, especialmente instituidas en el campo cinematográfico de América Latina en los años 60 y 70.

Con la intención de desarrollar algunos de estos interrogantes mencionados, este artículo consigna dos segmentos referidos a las producciones argentinas:

² Para conocer los criterios expresivos y las temáticas que abordaron los documentales argentinos realizados en el exilio es recomendable leer el artículo de CAMPO (2014), en el cual el autor analiza las diferentes motivaciones que orientaron a los realizadores en esos años, ya sea sosteniendo los proyectos revolucionarios en curso o bien luego de 1976 denunciando las violaciones a los derechos humanos en Argentina.

³ En Argentina, los ciclos de Teatro Abierto realizados los últimos años de la dictadura (1981, 1982 y 1983) y luego repetidos en años de la postdictadura estuvieron representados por espectáculos y textos dramáticos que adherían al absurdo y al realismo crítico, imperando en ellos un alto grado de opacidad.

el primero comprende la contextualización histórica del corpus fílmico y el reconocimiento de sus características textuales y semánticas; el segundo procura analizar dos films emblemáticos en los que se representan las figuras de las víctimas y los victimarios de la dictadura, estableciéndose a través de este tópico una aguda reflexión sobre las fracturas sociales y morales acontecidas en esos años: *Últimos días de la víctima* (*Últimos dias da vítima*, 1982), de Adolfo Aristarain, y *Hay unos tipos abajo* (*Existem alguns caras para baixo*, 1985), de Rafael Filipelli y Emilio Alfaro.⁴

Contexto histórico de producción y definición del corpus fílmico

Los films alegórico-metafóricos analizados se realizaron y estrenaron en épocas de la dictadura militar comprendida entre el 24 de marzo de 1976 y el 10 de diciembre de 1983, continuando vigente la tendencia en la primera fase de la recuperación democrática que se extendió hasta el 8 de julio de 1989, momento en que concluyó su gobierno Raúl Alfonsín. Estas dos etapas fueron radicalmente diferentes desde el punto de vista político y comunicacional. Los años de la dictadura se caracterizaron por la censura y la represión crecientes, formulando el Estado un discurso y una serie de prácticas que despojaron al pueblo de la cultura política e impusieron una “teoría unidimensional de la realidad” (MASIELLO, 2014, p. 32). La transición a la democracia estuvo signada en cambio por un intenso debate intelectual, político y social sobre la historia inmediata, si bien se fueron estableciendo una serie de ciclos que no tuvieron ritmos parejos sino que estuvieron sometidos a múltiples vaivenes y contradicciones. Incluso a la presión del poder militar que aún contaba con fuerza.

La necesidad de la concientización de la sociedad y el desarrollo de la memoria colectiva fueron postulados confrontados por otros intereses que bregaban por el olvido, comprendido este proceso como necesario a la hora de la reconstrucción de la democracia y el comienzo de una nueva etapa. Estas oscilaciones, que se prolongaron por más de dos décadas (AVELLANEDA, 2014), determinaron en gran medida la actualidad de la tendencia de las ficciones alegórico-metafóricas en el tiempo, opción narrativa y espectacular que se instaló en los años de la dictadura y de la temprana postdictadura como un modelo alternativo y crítico que exhibe en los diferentes niveles del relato las tensiones existentes entre los estamentos de la sociedad argentina. Por un lado, los films se hacen eco de la ideología que abrazó

⁴ Una versión inicial de este texto fue presentada en el marco del proyecto *Cinema e história no Brasil: estratégias discursivas do documentário na construção de uma memória sobre o regime militar* (CNPq), con dirección del Dr. Eduardo Morettin en marzo de 2015.

la dictadura militar, de sus prácticas (censura, invisibilización de los conflictos, dominio de la violencia física y verbal) y de las consecuencias en el cuerpo social (terror, silenciamiento, reclusión, exilio, muerte). Por otro lado bregan por la emergencia de las conductas esgrimidas por aquellos sectores que optaron por la crítica, la resistencia y la denuncia mediante la presentación oblicua y transversal del contexto político-social (LUSNICH, 2011).⁵

Se trata de películas que responden a un modo industrial de producción, poseen financiamiento estatal y/o privado manifiesto, la participación de actores y actrices reconocidos en el ámbito del teatro, el cine y la televisión, estreno comercial en salas de primera y segunda línea, un seguimiento no exhaustivo por parte de los mecanismos de control del Ente de Calificación Cinematográfica en épocas de la dictadura⁶, y el auspicio y la promoción del Instituto de Cinematografía una vez restaurada la democracia. Es posible observar que los films no se situaron en los márgenes del campo cinematográfico sino que disputaron su centro, compitiendo con otro amplio conjunto de películas que adherían a los géneros populares de la comedia familiar y la aventura, y que en su plano semántico diluían de forma consciente los conflictos históricos.⁷ Incluso, algunos de ellos se constituyeron en resonantes éxitos de público, como ha sido el caso de *La isla* (*A ilha*, 1979) de Alejandro Doria, promocionado mediante afiches callejeros que poblaron la ciudad, y en general contaron con el aval de la crítica nacional e internacional (como ejemplo, *Tiempo de revancha / Tempo para revenge*, 1981, de Adolfo Aristarain, obtuvo numerosas menciones y premios).

Como se ha señalado, en sus aspectos textuales y semánticos los films participan de un doble movimiento que abarca la asimilación de los parámetros estéticos e ideológicos de la modernidad cinematográfica y, con igual importancia,

⁵ El origen y desarrollo de las operaciones metafóricas y alegóricas en el campo del cine argentino se sitúan en los años 40 y 50 con las realizaciones, en particular, de León Klimovsky, Carlos H. Christensen y Leopoldo Torre Nilsson. En ese contexto, la hipertrofia de los recursos narrativos (los procesos de fragmentación, opacidad narrativa, multiplicidad del punto de vista, desajuste respecto de las normas genéricas) y espectaculares (la complicación espacial y temporal de los relatos, la obstrucción de los encuadres), fueron interpretados como síntomas de la llegada de la modernidad al país, constituyendo una retórica immanente al campo cinematográfico, local y extranjero.

⁶ Dos películas del corpus analizado fueron prohibidas en el momento de su realización, teniendo estreno años más tarde, luego de 1983: *El grito de Celina* (*O grito de Celina*, antecedente de la tendencia realizado en 1975), de Mario David, y *La muerte de Sebastián Arache y su pobre entierro* (*A morte de Sebastian Arache e sua pobre enterro*, 1977) de Nicolás Sarquís.

⁷ Uno de los géneros fomentados por el Estado en épocas de la dictadura militar fue la comedia. Los directores que la practicaron (Emilio Vieyra, Hugo Sofovich, Palito Ortega, entre otros) proclamaban en los films los valores de la familia, la patria y la religión, así como personajes empáticos y carentes de conflictos profundos. Las ficciones reparadoras, cuyo ejemplo paradigmático es *La historia oficial* (*A história oficial*, 1985), de Luis Puenzo, pretendía recomponer el tejido social y contribuir al fortalecimiento de sistema democrático de gobierno. Se caracterizaron por un marcado estilo realista, que recuperaba de manera directa los sucesos ocurridos en la dictadura.

el ejercicio de la reflexión y la crítica transversal y cifrada del contexto político y social del cual proceden. En la identificación de un *corpus* relativamente autónomo de sus antecedentes y consecuentes en el tiempo interviene la decisión de adherir a una función textual diferenciada, que reside en el hecho de que los acontecimientos representados y sus referentes se asocian por una serie de sistemas básicos (metáfora, metonimia y alegoría preferentemente) que alientan lecturas del presente histórico a partir de una serie de atributos básicos que resumen el terror impuesto por el Estado autoritario. En este doble movimiento, hacia el interior del medio cinematográfico y hacia el exterior del tejido social y político, el ataque frontal a la apariencia realista de la imagen cinematográfica adquiere en este *corpus* una serie de rasgos a destacar:

- a) Los relatos fílmicos promueven prácticas metafóricas que superponen dos dominios o campos semánticos que, retomando las reflexiones de George Lakoff (LAKOFF y JOHNSON, 1995), distinguen un *dominio meta* (dominio a metaforizar que coincide con el espacio y tiempo de la dictadura militar) y un *dominio fuente* (la imagen de donde se extrae la metáfora, proveniente del tiempo pasado o de un espacio-tiempo ambiguo o indefinido, que permite hablar o reflexionar sobre fenómenos abstractos, problemáticos y/o traumáticos).
- b) Las prácticas metafóricas pueden clasificarse en tres grandes grupos: *metáforas estructurales* (implican la interrelación extensa entre el dominio meta y el dominio fuente y varios puntos de intersección en el ámbito de la puesta en escena, la estructura narrativa, el sistema de personajes, el nivel discursivo), *metáforas orientacionales* (en las cuales el dominio fuente hace referencia a una disposición espacial basándose en la experiencia corporal y biológica natural) y *metáforas fragmentarias* (manifiestan escasos puntos de conexión entre los dominios y pueden apelar a otros recursos retóricos: metonimia, comparación, catacrexis).
- c) A las prácticas metafóricas y metonímicas se agrega la producción de alegorías, especialmente en aquellas películas que establecen un sistema de personajes que en su comparación de rasgos exteriores e interiores facilitan la lectura transversal del contexto político y social de los años de dictadura y la alusión al sistema de autoridad vigente. De esta manera se organiza la polaridad víctimas/victimarios en múltiples variantes que no solo hacen referencia a la estratificación y al sometimiento de la sociedad frente a las autoridades militares, sino que en otro orden confrontan a los miembros de un núcleo familiar o de una comunidad.
- d) En función de la adopción de una perspectiva interactiva entre la discursividad y la práctica social y cultural, las elecciones narrativas y espectaculares que configuran este modelo ficcional privilegian la función polémica de la metáfora y de la alegoría

identificada por Marc Angenot (1982) en el marco del discurso panfletario o contestatario, a partir de la cual las figuras retóricas se caracterizan (más allá de las funciones poética o estética) por su valor argumentativo y reflexivo, el trabajo interpretativo directo y un alto grado de difusión y aceptación por parte de los receptores.

e) El empleo del lenguaje cinematográfico en general, y de algunos recursos en particular, contribuyen al hermetismo o a la falta de claridad de las historias, personajes o puesta en escena, siendo este el caso de los contrastes luminosos, la ausencia de una luminosidad prístina o los encuadres extremadamente cerrados sobre los personajes en aquellos films que tematizan el encierro o la opresión, o el uso de picado y contrapicado, en aquellos que materializan las jerarquías de poder. El sonido ambiente y el empleo de motivos sonoros (gritos, sirenas) contribuyen, por su parte, a la creación de mundos dislocados y abominables.

De acuerdo con estos parámetros textuales, la definición del *corpus* prioriza las formas de significar, los temas o núcleos conflictivos que desarrollan y las tipologías que puedan establecerse a la luz de las prácticas metafóricas y alegóricas que relacionan los diferentes niveles textuales. Si las formas de significar reconocen la complejidad del dominio a metaforizar (el tiempo presente y el pasado inmediato) y no se proponen establecer respuestas totalizadoras ni definitivas sobre el mismo, los temas pueden catalogarse en función de cuatro núcleos centrales capaces de esbozar la variedad de las prácticas autoritarias: 1) silenciamiento y reclusión, 2) persecución y/o exilio, 3) violencia física y verbal/muerte, 4) alienación por el deseo de poder económico y social. En tanto, en el plano constructivo, estos núcleos conflictivos son atravesados por prácticas alegóricas metafóricas diversas que organizan los relatos a partir de una serie de categorías opuestas básicas: víctimas/victimarios (en el campo de la alegoría), adentro/afuera, cerrado/abierto, arriba/abajo, luz/oscuridad (en lo relativo a la puesta en escena). De acuerdo con estos parámetros, los films podrían clasificarse de esta manera:

-*Crece de golpe* (*De repente crescer*, 1976), de Sergio Renán: silenciamiento y reclusión – víctimas/victimarios – adentro/afuera, cerrado/abierto

-*El poder de las tinieblas* (*O poder das trevas*, 1979), de Mario Sábato: persecución (complot) - víctimas/victimarios - adentro/afuera, arriba/abajo, luz/oscuridad

-*La nona* (*O nono*, 1979), de Héctor Olivera: violencia física y verbal – víctimas/

victimarios - adentro/afuera, lleno/vacío

-*La isla (A ilha, 1979)*, de Alejandro Doria: silenciamiento y reclusión / violencia física y verbal – víctimas/victimarios - adentro/afuera, cerrado/abierto

-*Los miedos (Fears, 1980)*, de Alejandro Doria: persecución y exilio / violencia física y verbal / muerte - víctimas/victimarios - adentro/afuera

-*Tiempo de revancha (Tempo para revenge, 1981)*, de Adolfo Aristarain: silenciamiento y reclusión / violencia física y verbal – víctimas/victimarios

-*El hombre del subsuelo (O metro man, 1981)*, de Nicolás Sarquís: silenciamiento y reclusión / violencia física y verbal – víctimas/victimarios - adentro/afuera, cerrado/abierto, arriba/abajo

-*Últimos días de la víctima (Últimos dias da vítima, 1982)*, de Adolfo Aristarain: violencia física y verbal/muerte - víctimas/victimarios - adentro/afuera

-*El agujero en la pared (O furo na parede, 1982)*, de David J. Kohon: violencia física y verbal/muerte, alienación por el deseo de poder económico y social - víctimas/victimarios - adentro/afuera, cerrado/abierto

-*Los pasajeros del jardín (Passageiros jardim, 1982)*, de Alejandro Doria y Juan Carlos Cernadas Lamadrid: muerte (enfermedad como síntoma) - adentro/afuera, cerrado/abierto, luz/oscuridad

-*Plata dulce (Dinheiro fácil, 1982)*, de Fernando Ayala y Juan José Jusid: alienación por el deseo de poder económico y social (metáfora Patria financiera)

-*Los enemigos (Inimigos, 1983)*, de Eduardo Calcagno: silenciamiento y reclusión / violencia física y verbal/ muerte - víctimas/victimarios - adentro/afuera, cerrado/abierto

-*Hay unos tipos abajo (Existem alguns caras para baixo, 1985)*, de Rafael Filipelli y Emilio Alfaro: silenciamiento y reclusión / persecución y exilio – víctimas/victimarios - adentro/afuera, cerrado/abierto, arriba/abajo, luz/ oscuridad

-*Contar hasta diez* (*Conte até dez*, 1985), de Oscar Barney Finn: muerte (desaparición)
- víctimas/ victimarios - adentro/afuera

La representación de las víctimas y de los victimarios: identidades fragmentadas y tránsito a la subjetividad

Últimos días de la víctima (*Últimos dias da vítima*, 1982), de Adolfo Aristarain, y *Hay unos tipos abajo* (*Existem alguns caras para baixo*, 1985), de Rafael Filipelli y Emilio Alfaro, fueron realizados en los últimos tramos de la dictadura (el primero) y en los primeros años de la recuperación democrática (el segundo), siendo en ambos casos el contexto de referencia (el dominio a metaforizar) los años de plomo de la dictadura argentina que transcurrieron hacia 1976-1980.⁸ Ambos cuentan con bases narrativas que corresponden a escritores reconocidos por su actitud crítica y combativa (el film de Aristarain tiene su punto de partida en la novela homónima de José Pablo Feinmann de 1978; *Hay unos tipos abajo* es un libreto cinematográfico luego publicado como novela por su autor Antonio Dal Masetto en 1998). De acuerdo con los parámetros textuales señalados en el punto anterior, los films elaboran dispositivos narrativos y espectaculares precisos cuya finalidad es develar y alertar sobre el estado de terror vigente en los años del proceso militar.

En el plano narrativo coinciden en focalizar las historias en personajes significativos: Raúl Mendizábal, asesino a sueldo a quien se le encargan ejecuciones (*Últimos días de la víctima*), y Julio, reportero gráfico que presume estar vigilado por unos hombres misteriosos que podrían ser integrantes de los grupos de tareas que funcionaban en años de la dictadura identificando y secuestrando personas (*Hay unos tipos abajo*). Si es posible comprobar que las contrafiguras de cada caso (el futuro asesinado y los grupos de tareas respectivamente) se mantienen en líneas generales fuera de campo, ocupando un rol postergado o secundario en el desarrollo narrativo, los títulos de los films los hacen ingresar a los centros dramáticos, destacándose la puesta en marcha del recurso de la catacrexis⁹ y una forma de significar que pretende incorporar al relato los componentes de la sociedad argentina de la época:

8 *Últimos días de la víctima*: Dirección: Adolfo Aristarain. Guión: Adolfo Aristarain y José Pablo Feinmann. Intérpretes: Federico Luppi, Soledad Silveyra, Ulises Dumont, Julio de Grazia, Arturo Maly, Elena Tasisto. Estreno: Estreno: 1982. *Hay unos tipos abajo*: Dirección: Rafael Filipelli y Emilio Alfaro. Guión: Antonio Dal Masetto, Rafael Filipelli y Emilio Alfaro. Intérpretes: Luis Brandoni, Luisina Brando, Soledad Silveyra, Marta Bianchi, Emilio Alfaro, Elsa Berenguer. Estreno: 1985.

9 La catacrexis es una figura retórica que consiste en utilizar metafóricamente una palabra para designar un objeto o realidad que carece de un término específico o de nombre, o que se emplea con un sentido traslático para dar mención a algo.

víctimas y victimarios, representados a través de un empresario y un periodista (las víctimas) y por un verdugo y un grupo de vigiladores/perseguidores (en el plano de los victimarios). El desarrollo dramático se concentra en el derrotero cotidiano de los protagonistas, desplazándose la acción y privilegiándose la presentación de las psicologías complejas y fracturadas de los personajes.

Hay unos tipos abajo emplaza la vida cotidiana de Julio en el último fin de semana del mundial de fútbol jugado en Argentina en 1978.¹⁰ Alertado sobre la presencia de los vigiladores/grupos de tarea, el periodista se sume en un estado de temor y paranoia creciente que tiene como consecuencias concretas el abandono del trabajo, de su pareja y, hacia el final del relato, de todo vínculo social. La vigilancia provoca en Julio un estado interior que desestabiliza y fractura su identidad. Si bien se presenta como un ciudadano común que no es afiliado a ningún partido político ni ha intervenido en acciones públicas, la duda y la culpa lo sumen en un estado de angustia irreversible.¹¹ El derrotero dramático de esos días incluye recorridos sin rumbos certeros, que lo llevan de su casa a algunos puntos concretos (un quiosco de diarios, un café, la casa de su novia) para devolverlo a su departamento. La desesperación y el temor van pautando el crescendo dramático, dado que el personaje no logra dilucidar el cometido de los perseguidores, en tanto debe asumir a su vez la falta de solidaridad de algunos seres queridos (una pareja de amigos lo aloja unas horas en su casa y luego le exige que se retire). En su periplo dramático, es evidente que Julio emprende un viaje introspectivo destinado a examinar sus sentimientos y sus impulsos, a ejercer la reflexión sobre su estado presente (SAURA, 2007). Sin embargo, el peso del contexto y la inestabilidad personal lo inducen a sentirse enredado en una situación a la que no le encuentra salida. En los momentos en que Julio se dispone a reflexionar, ya sea en un bar o en su departamento familiar, el film ofrece indicios sobre la alteración y la fragmentación de la subjetividad del protagonista. La interpretación del personaje aparece despojada de los movimientos corporales e incluso de la palabra. Asimismo, esta situación se refuerza con recursos propiamente cinematográficos. Como ejemplos, abundan las puestas de cámara en picado y hasta las perspectivas cenitales que registran al personaje desde un ángulo superior del ascensor o de una de las puertas del domicilio, o aquellas que retratan su reflejo en el espejo del baño, exhibiendo la condición de vigilancia que permanece aún en la intimidad del hogar. Por otra parte, los permanentes cortes de luz y de la línea telefónica a los que se ve sometido el periodista, cruzan datos de la realidad de la

¹⁰ Los indicios temporales aparecen mediante la televisación del campeonato de fútbol, donde se muestra el palco con los integrantes de la Junta de gobierno: Jorge Rafael Videla, Emilio Massera y Orlando Agosti.

¹¹ Julio posee información sobre el tema: observa una situación de secuestro y conoce casos de personas que han desaparecido.

época con la profusión de un efectivo clima de desfamiliarización de las situaciones y de extrañamiento. Finalmente, a la ausencia de respuestas y de soluciones el personaje responde con el aislamiento absoluto. De esta manera, si en el curso del relato el itinerario dramático de Julio había estado dominado por la vigilancia y la desesperación, su resolución incluye un último y drástico desempeño: la huida sin rumbo fijo. Sin despedirse de su pareja, en el momento exacto en que Argentina gana el mundial de fútbol y los integrantes de la Junta Militar levantan el trofeo, el periodista decide abandonar la ciudad. En las últimas imágenes lo vemos bajar de un tren, en una estación no identificable geográficamente. Sintomáticamente, quizás preso por el miedo, decide abandonar su máquina de escribir en el asiento del tren. Emprende entonces el doloroso y solitario proceso del exilio interior.



1 y 2. Imágenes de *Hay unos tipos abajo* que ponen en evidencia el encierro de Julio en el hogar familiar

Últimos días de la víctima concentra su interés en el personaje de Mendizábal, en su dura exterioridad y en una interioridad plagada de dobleces y situaciones irresueltas. La detención del relato en un sujeto que oficia como victimario y que representa un asesino a sueldo que ejecuta personas bajo el mandato de terceros presumiblemente vinculados a las más altas esferas de poder, no se presenta como una opción frecuente en el corpus analizado. Si en líneas generales los films depositan el rol del victimario en un conjunto variado de figuras sociales y familiares (médicos, enfermeros, tutores, madres o padres autoritarios), dos ejemplos, *Los miedos* (Alejandro Doria, 1980) y *Últimos días de la víctima*, se destacan por exhibir la institucionalización de la violencia en la época. *Los miedos* presenta el accionar de un ejército que bajo el mando del poder central persigue y aniquila ciudadanos, en tanto el film de Aristarain expone la actividad de un asesino a sueldo que es contratado por un funcionario de alto rango que maneja una red de

información que se dedica a extorsionar y matar empresarios y ciudadanos pudientes. Sin embargo Raúl Mendizábal no es un asesino común y corriente. El film comienza con el asesinato de un empresario llamado Ravena y a continuación se encomienda a Mendizábal matar a otro individuo, Rodolfo Külpe. Mendizábal es organizado y metódico. Espía a su víctima, estudia su vida, ingresa en su intimidad y conoce todos sus secretos, aquellos que lo definen como un hombre de familia, los que lo vinculan al mundo de las drogas y la prostitución. En determinado momento, el verdugo conoce a la esposa de Külpe y al hijo de la pareja, situación que provoca un giro dramático que determina la complicación sentimental de Mendizábal con la mujer y la consecuente dilación del asesinato. El asesino se presenta como un personaje moralmente ambiguo, frío y calculador con sus víctimas, condescendiente con esa mujer y ese niño que bien pueden representar los anhelos ocultos y no realizados del protagonista. Empeñado en su cometido, Mendizábal persigue a Külpe desde la Capital Federal al interior del país, y con una resolución inesperada y agudamente crítica sobre las conductas sociales y políticas de la etapa de la dictadura, el encuentro entre ambos personajes determina que Külpe sea quien mate a Mendizábal.



3 y 4. Imágenes de Últimos días de la víctima en las que el protagonista ejerce la violencia extrema.

Si las prácticas alegóricas señaladas colocan en el centro de las estructuras narrativas los periplos dramáticos de víctimas y victimarios que reemplazan las actividades cotidianas (trabajo, familia, entretenimiento) que los ciudadanos comunes realizan en un estado de cosas normal por otras que implican aislamiento y supervivencia, las operaciones metafóricas organizan la puesta escena a partir de una serie de categorías topográficas/espaciales básicas que coinciden en representar el espacio-tiempo histórico cercano o semejante a un contorno abominable o infernal. *Hay unos tipos abajo* pone en práctica un diseño de puesta en escena destinado a

constreñir dramáticamente las situaciones y a crear una atmósfera de opresión. En sus aspectos generales, la formulación espacial recurre a la confrontación de ámbitos contrapuestos, arriba/abajo y adentro/afuera, representando el primero la intimidad del departamento familiar (adentro) y el segundo el mundo exterior amenazante (afuera). La puesta se caracteriza por no ser ilustrativa sino sumamente expresiva, abundando las escenas nocturnas en las cuales los contrastes luminosos, los espacios vacíos, la proliferación de las sirenas de los automóviles policiales y el sonido en *off* de los pasos de los transeúntes no solo son indicios del mundo ominoso de la dictadura sino que también manifiestan la subjetividad del periodista. De acuerdo con esta configuración, el estilo interpretativo opta preferentemente por la concentración dramática, la introspección y el paulatino aislamiento del protagonista. Rafael Filipelli, uno de los directores, sostuvo sobre el personaje de Julio: “El hombre vaga y divaga y la película trabaja con el dato subjetivo del miedo” (FILIPELLI, 1985). Julio decide replegarse sobre sí mismo y se dedica al hallazgo de los datos y las certezas que permitan explicar los motivos de la vigilancia. Pone en suspenso sus actividades laborales y se abstrae del fervor que provoca el inminente juego final de la copa del mundo que enfrenta a Argentina y Holanda.

Si en *Hay unos tipos abajo* las metáforas estructurales y orientacionales determinan relaciones intrínsecas entre el desarrollo narrativo-dramático y la puesta en escena, representándose el estado de terror del protagonista a través de tres categorías espaciales particulares (cerrado, adentro, arriba), el film de Aristarain se preocupa por establecer un paralelismo entre el mundo histórico y el infierno. Para ello, la puesta en escena opera a través de diferentes direcciones, multiplicando los espacios dramáticos e incluyendo diferentes niveles de oposición. Los espacios de la riqueza y de la pobreza aparecen representados por departamentos y oficinas lujosas que se localizan en zonas céntricas de la ciudad (espacios de la opulencia en los que habitan o se desempeñan las autoridades de alto rango y algunas de las víctimas) y por casas precarias y hoteles de mala muerte (situados en zonas periféricas y caracterizados de forma miserable, estos ámbitos son ocupados por sectores populares o por ciudadanos que necesitan aislarse y ocultarse). En segunda instancia, el film contrapone el espacio familiar (representado por el hogar que habitan la mujer de Külpe y el niño) y esos otros espacios clandestinos y ocultos a la vista del ciudadano común (Mendizábal y sus conocidos frecuentan locales de *striptease* generalmente subterráneos y en los que domina la oscuridad). En tercer lugar, proliferan los espacios cerrados versus los abiertos, asociándose los primeros a situaciones de opresión (las oficinas en las que Mendizábal asume las tareas y el hotel que en la secuencia final se encuentran y

mutan de roles la víctima y el victimario son claramente ámbitos clausurados de los cuales parece ser difícil salir) y los segundos a los periplos que asumen los verdugos a la hora de cercar a sus víctimas y las víctimas al momento de preservar la vida. Todo este conglomerado espacial, en su diversidad y extensión, se vivencia como un entorno caótico y laberíntico. Si se recupera la definición propuesta por algunas religiones y mitologías al infierno, el mundo histórico representado en el film se asemeja a ese lugar en el que después de la muerte las almas de los pecadores e infieles, son torturadas y sometidas a múltiples suplicios. La secuencia final, en la que Mendizábal y su víctima se encuentran adopta a su vez claves significativas en la representación del averno: los personajes se mueven entre tinieblas, al momento en que Mendizábal deja la estación de tren y se traslada al hotel en el que se supone se encuentra su víctima, para luego enfrentarse en una pequeña habitación, cara a cara, y consustanciarse la tortura, en este caso, la imprevista muerte del verdugo.



5. Imagen final de *Hay unos tipos abajo*, huída del protagonista sin rumbo fijo, ampliación del marco espacial

Consideraciones finales y tercer movimiento del corpus fílmico

De acuerdo con lo expresado, los dos films analizados y el corpus de las ficciones alegórico-metafóricas realizadas en Argentina en su conjunto se abocan a la figuración y a la representación de la historia reciente, indagando, paralelamente, sobre los rasgos de un discurso cinematográfico que en sus notas estilísticas e ideológicas se opone al discurso autoritario desplegado por la dictadura militar. De esta manera, la apuesta por la construcción de relatos que propician la opacidad mediante prácticas alegóricas y metafóricas que se diseminan en los diferentes niveles del texto fílmico, se corresponde con la apertura de los films a diferentes sentidos y a una perspectiva dialógica que pretende cuestionar, poner en duda, la

realidad histórico-política de la época sin apelar a respuestas simples ni unívocas. Como ejemplo, la resolución de *Últimos días de la víctima*, con el giro narrativo que invierte los roles ocupados por la víctima y el victimario, intenta escapar de una lectura dicotómica de la realidad histórica para expresar en cambio la complejidad del estado de cosas vigente, y especialmente la movilidad constante de las actitudes y decisiones tomadas por los individuos en ese contexto.

Es posible sostener que los films fueron abriendo problemas, ocultados por el discurso del poder y asimilados de formas muy diferentes por las otras modalidades cinematográficas circulantes en Argentina entre 1976 y 1989. En tal sentido, si se recaba en las características del campo cinematográfico, entre 1976 y 1983, período de la dictadura militar, las ficciones alegórico-metafóricas funcionaron como complemento de los documentales realizados en el exilio, que prolongaron los discursos de la militancia política y develaron la violación de los derechos humanos en el mundo. En tanto, internamente, confrontaron con el cine comercial (las comedias y el cine de aventuras) producido a la luz de la ideología dominante. En el período de la recuperación de la democracia cuya primera fase se extiende desde 1983 a 1989 y se corresponde con el mandato de Raúl Alfonsín, la tendencia continuó vigente y con una marcada productividad, proveyendo una perspectiva diferente a los postulados de las ficciones y documentales de corte realista que pretendieron en ese primer tramo de democracia reparar y recomponer el tejido político y social de la Argentina. Sin lugar a dudas, *Hay unos tipos abajo* difiere sustancialmente del emblemático film *La historia oficial (A história oficial)*, de Luis Puenzo, ambas presentadas en 1985, en tanto el film de Puenzo focaliza el punto de vista en el personaje de Alicia, una profesora de historia que quiere saber la verdad -en este caso la identidad de su hija adoptiva, hija de desaparecidos- con la intención de redimirla y clausurar la interpretación del pasado (VISCONTI, 2014). En cambio, el film de Filipelli-Alfaro organiza el relato a partir de otras motivaciones, destinadas a expresar el estado de terror y confusión del protagonista frente a la vigilancia. El final abierto de la película, en el cual el periodista escapa -temporaria o definitivamente- de su mundo social y sentimental, observa una interpretación poco clara de las circunstancias políticas, pudiéndose pensar que Julio, el protagonista, ha atravesado en el pasado situaciones similares que lo inducen a tomar la decisión de exiliarse.

Finalmente, en su devenir histórico, el conjunto de films analizados puede ser interpretado a partir de un tercer movimiento, que implica la posibilidad de trazar relaciones transnacionales con algunas de las cinematografías de la región

latinoamericana, con especial atención en Brasil y Chile,¹² debido a que en estos países se registra, en los años de las últimas dictaduras militares, la producción y el estreno de ficciones que comparten las motivaciones señaladas para el corpus argentino.¹³ Los films de estos países que adhieren a esta tendencia coinciden en su actitud confrontativa y crítica, al disponer de un discurso propio en un momento en el que la circulación pública de las ideas se encontraba limitada y cercenada.¹⁴ La elipsis, la fragmentación, la alusión y la figuración transversal del presente histórico y el pasado inmediato, estrategias que trazan vasos comunicantes entre los films de esta tendencia y la modernidad cinematográfica, reaparecen con la finalidad de plasmar el estado de violencia y de terror vigentes de forma posible y tolerable y para evitar situaciones de censura. En líneas generales, los films de los tres países mencionados formulan una serie de modalidades narrativas entre las que se destacan la remisión a un pasado lejano que revela el tiempo presente, formulando “alegorías históricas” (XAVIER, 1977 y 1999), o la localización de las historias en escenarios -hospitales, centros de salud mental, casas familiares- donde se desarrollan oblicuamente la violencia, la tortura y el asesinato, en un tiempo presente o muy próximo. La concentración o la expansión narrativa y espacio-temporal, de acuerdo a cada caso, por su parte, formula metafóricamente situaciones de encierro, opresión, persecución, exilio.

Para finalizar, con la intención de introducir esta dimensión transnacional de los films de corte alegórico-metafórico, es posible mencionar ciertas relaciones que se entablan entre *La conspiración (Os inconfidentes, 1972, de Joaquin Pedro de Andrade, Brasil)* y *Julio comienza en julio (Julio começa em julho, 1979, de Silvio Caiozzi, Chile)*, dado que presentan dos formas propias a las alegorías históricas y coinciden en el diseño de estructuras narrativas y de puesta en escena que tienden

12 En Brasil, el período dictatorial abarcó los años que van de 1964 a 1985, concluyendo con la elección de Tancredo Neves en 1985. El Régimen Militar en Chile se extendió desde el 11 de septiembre de 1973 al 11 de marzo de 1990. En esos años el país estuvo bajo una dictadura militar encabezada por el General Augusto Pinochet y otros comandantes de las Fuerzas Armadas, que establecieron una junta de gobierno tras el golpe de Estado que derrocó al gobierno constitucional del presidente Salvador Allende.

13 Como se trata de un tema de investigación en desarrollo, lo relativo a la conformación de estrategias de carácter transnacional será tratado próximamente con la intención de establecer los límites y los alcances en el plano textual y comunicacional de los films de los tres países.

14 En Chile, esta serie de films se inicia con *A la sombra del sol (Na sombra do sol, 1974)*, de Silvio Caiozzi y Pablo Perelman. Por su parte, Cristián Sánchez produjo un singular conjunto de títulos que se inscriben en esta variante: *Vías paralelas (Trilhas paralelas, 1975, realizada con Sergio Navarro)*, *El zapato chino (Sapato chinês, 1976-1979)*, *Los deseos concebidos (Os desejos concebidos, 1982)*, *El otro round (A outra rodada, 1983)*, *El cumplimiento del deseo (Desejo cumprimento, 1985-1993, realizada durante la dictadura y estrenada en democracia)*. A estos mencionados se suman los de Silvio Caiozzi: *Julio comienza en Julio (Julho a partir de julho, 1979)*, David Benavente: *El Willy y la Myriam (Willy e Myriam, 1983)*, Cristián Lorca: *Nemesio (Nemesio, 1986)*, Pablo Perelman: *Imagen latente (Imagem latente, 1987)*, Leonardo Kocking: *La estación del regreso (Estação de retorno, 1987)*, y Juan Carlos Bustamante: *Historias de lagartos (Histórias lagartos, 1989)*. En Brasil, se ubican en esta tendencia los films de Glauber Rocha: *Terra em transe (1967)*, *O dragão da maldade contra o santo guerreiro (1969)*; Joaquin Pedro de Andrade: *Macunaíma (1969)*, *Os inconfidentes (1972)*; Arnaldo Jabor: *Pindorama (1970)*; Carlos Diegues: *Os herdeiros (1969)*, *Xica da Silva (1976)*; Walter Lima Jr.: *Brasil ano 2000 (1969)*; Nelson Pereira dos Santos: *Azyllo muito louco (1970)*, y Ruy Guerra: *Os deuses e os mortos (1970)*.

a la expansión de los conflictos y a la multiplicación de los espacios dramáticos con fines expresivos. El film brasileño reconstruye el movimiento revolucionario conocido como Inconfidência Mineira, organizado en 1789 en Minas Gerais contra el dominio colonial portugués. En su lectura del presente histórico, la conspiración exhibe los deseos de liberación frente a un gobierno tirano. En tanto, *Julio comienza en julio* localiza la historia a principios del siglo XX, en un feudo del territorio chileno comandado por el personaje de Don Julio, figura de autoridad que somete a su familia y a los habitantes del lugar mediante el despotismo y la violencia. Será su hijo adolescente, Julito, quien desafíe la figura paterna e instaure un nuevo estado de cosas. Sin lugar a dudas, se trata de dos variantes de la alegoría histórica que son potenciadas por un diseño espacio-temporal complejo, que habilita a los espectadores remitirse a la historia pasada de los países y simultáneamente visualizar las catástrofes sucedidas en épocas de la dictadura militar.

Referências bibliográficas

ANGENOT, M. *La parole pamphlétaire: Typologie des discours modernes*. Paris: Payot, 1982.

AVELLANEDA, A. “Prólogo”. En: AA.VV., *Ficción y política: la narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires: EUDEBA, 2014.

CAMPO, J. “Las matrices revolucionaria y humanitaria en el cine documental político argentino (1968-1989)”. *El ojo que piensa*, año 5, número 9, en.-jun. 2014.

LAKOFF, G.; JOHNSON, M. *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra, 1995.

LUSNICH A. L. “Opacidad, metáfora, alegoría: nuevas estrategias discursivas y marcas de la ideología imperante en el cine ficcional del período 1976-1983”. In: LUSNICH, A. L.; PIEDRAS, P. (editores). *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros, Vol. II*. Buenos Aires: Nueva Librería, 2011, p. 467 – 485.

MASIELLO F. “La Argentina durante el proceso: Las múltiples resistencias de la cultura”. En AA.VV. *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires: EUDEBA, 2014.

SAURA, J. (compilador). *Actores y actuación, Vol. II. Antología de textos sobre la interpretación*. Madrid: Fundamentos, 2007.

S/F. “Emilio Alfaro y Rafael Filipelli en busca del lenguaje fílmico no habitual”. *La Nación*, 18 de agosto de 1985.

VISCONTI, M. “Lo pensable de una época. Sobre *La historia oficial* de Luis Puenzo”. *Aletheia*, volumen 4, número 8, ab. 2014.

XAVIER, I. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1977.

_____. “Historical Allegories”. In: MILLER, T. ; STAM, R. (editores). *A companion to film theory*. Oxford: Blackwell, 1999, p. 333 – 362.

submetido em: 18 maio 2015 | aprovado em: 26 jun. 2015.



La Narración Cinematográfica en la Era de la Imagen Digital

*The Cinematic storytelling in
the Age of Digital Imaging*

Nicolás Bermúdez¹

Domín Choi²

1 Doctor (orientación en Lingüística) y Magíster en Análisis del Discurso por la Universidad de Buenos Aires. Docente Investigador en las siguientes casas de estudios: Facultad de Filosofía y Letras, Facultad de Ciencias Sociales (Universidad de Buenos Aires, Argentina), Área Transdepartamental de Crítica de Artes y Área Transdepartamental de Artes Multimediales (Universidad Nacional del Arte, Argentina). E-mail: nicolasberm@filo.uba.ar

2 Licenciado en Artes y Doctorando en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires. Docente Investigador en las siguientes casas de estudios: Facultad de Filosofía y Letras (Universidad de Buenos Aires, Argentina), Área Transdepartamental de Crítica de Artes y Área Transdepartamental de Artes Multimediales (Universidad Nacional del Arte, Argentina), Universidad del Cine (Argentina). E-mail: choidomin0@gmail.com

Introducción. Tecnología digital y crisis de la creencia

Comencemos *in media res* cotejando dos films que reflexionan sobre la narración y la creencia en el cine contemporáneo. En los diez años que van desde *El gran pez* (*Big Fish*, Tim Burton, 2003) hasta *Una aventura extraordinaria* (*Life of Pi*, Ang Lee, 2012) parecen haber mutado definitivamente las técnicas de desarrollo de los efectos especiales y, como consecuencia, el contrato de lectura que las imágenes establecen con el espectador. Para ser más exactos, *Una aventura extraordinaria* indaga el lugar de la duda en la *creencia* religiosa, mientras que *El gran pez* se ocupa de la (*in*)*credulidad*. Los sucesivos relatos no alegorizan en este último film la existencia de Dios, sino que son capas engañosas que es necesario atravesar para llegar a aquello que hay de real en la figura del padre -dicho sea de paso, los conflictos entre padre/hijo que comparten estos dos films dan lugar, aunque invirtiendo las figuras, a la *actitud crédula* y a su *refutación racional*.

Vale la pena detenerse, primero, en las operaciones enunciativas que estructuran la *diégesis* de ambas obras, pues allí se gestiona, para el espectador, la relación de *veracidad* entre los relatos verbales de los narradores y su transformación en imágenes, aunque para los personajes del film no sea más que un problema del *grado de fabulación* que se construye a través de las palabras. A pesar del diagnóstico benjaminiano,³ ambos films se sostienen sobre la figura de un viajero que, al traducir sus vivencias en relatos, parece no querer abandonar el programa de un reencantamiento del mundo. Ahora bien, el estatuto de estas figuras tiene que vérselas con los destinatarios de sus narraciones que son justamente los personajes a través de los que se pone en escena el punto de vista del espectador. La melindrosa ingenuidad del escritor canadiense que escucha el relato de Pi nos habilita a preguntarnos si no estamos frente a un manipulador; en *El gran pez*, la pertinaz incredulidad de Will Bloom nos permite pensar que en realidad su padre no sea otra cosa que un fabulador patológico. En ambos films, esta situación encuentra finalmente una resolución, que, por otra parte, los desplazaría del género fantástico. Correlacionando credibilidad con fidelidad conyugal, el hijo escéptico de *El gran pez* vuelve a creer en el padre luego de escuchar el testimonio de su supuesta amante, interpretada por Helena Bonham Carter; al espectador se le restituye la certeza un poco más tarde, cuando el film muestra la dimensión real de los personajes que habitaban los relatos del padre: el gigante sólo era un hombre muy alto, las siamesas sólo eran

³ Hacemos referencia aquí a las tesis sobre la crisis de la experiencia como causa de las transformaciones contemporáneas en el arte de narrar que W. Benjamin (1986) fundamenta en su artículo "El narrador. Consideraciones sobre la obra de Nicolai Leskov".

gemelas, etc.; vale decir, se revela que la elaboración retórica - atributo de todo gran fabulador - se cimenta sobre lo factual. Al final de *Una aventura extraordinaria* se pone a prueba la creencia y la sensibilidad del escritor canadiense y, por transitividad, la del espectador. Concluida la historia que vemos en pantalla, Pi le dice que, por la incredulidad y las exigencias burocráticas de las autoridades, se vio obligado a ofrecer en el informe oficial una versión reformulada del naufragio, mucho más verosímil, en la cual personas reales ocupaban el lugar de los animales. Pi lo interroga, entonces, sobre su preferencia: ¿cuál de estas dos historias hay que elegir? El escritor prefiere la original, aquella que, siguiendo la misma orientación argumentativa de *El gran pez*, mejora la percepción de la realidad, aquella elaboración narrativa de la experiencia que opera como un modo de restituírle a la realidad su encanto –recordemos de paso que el manual del náufrago del que se vale Pi prescribe que hay que contar historias para no perder las esperanzas mientras se aguarda el rescate. En el último plano, nos enteramos, por medio de la lectura del informe que hace el mismo escritor, que esa segunda historia nunca había existido, que no era sino una estrategia de Pi para instaurar la duda que, según él, vivifica la fe.

Entendemos que la comparación entre estos dos films permite alumbrar, por un lado, su reflexión sobre la creencia y la desmitificación; por otro, el papel que juegan en ellos las imágenes tratadas digitalmente, empleadas para problematizar la fiabilidad de un personaje-narrador. Asimismo, estas cuestiones dan acceso al interrogante sobre el estatuto ontológico de las imágenes digitales y el vínculo que instauran con el espectador,⁴ para lo cual es preciso hacer un escueto recorrido histórico que considere las transformaciones tecnológicas operadas en interior del mundo de la fotografía y el cine, los cambios consiguientes en el estatuto de la creencia y, finalmente, las reacciones en el ámbito de la cinematografía y, en especial, en el de la crítica.

El abandono de la *indicialidad* y la *descreencia*

La emergencia del cine depende de la invención de la fotografía y su novedad histórica consiste en ser una huella de la realidad. Este hecho fue fundamental para la formación de la idea del *cine moderno* –aquél que nace a mediados del siglo pasado con el neorrealismo italiano– como un arte del registro de lo real, con toda la ambigüedad y la problemática epistemológica y estética que conlleva este

⁴ Otra pregunta que es posible plantear es si cierta moderación de los recursos digitales y su convivencia con efectos especiales tradicionales, sumados al afán desmitificador del protagonista no hacen de *El gran pez* un film transicional en relación a las transformaciones que vamos a describir más abajo, un film todavía del siglo XX.

concepto en el pensamiento occidental. Esta idea, conceptualizada por A. Bazin (2004 [1958]), residía en que el ser del cine debía revelar de forma impersonal la ambigüedad fundamental de la realidad. De aquí surge la “prescripción” estética que apunta que la filogénesis del cine (el desarrollo de su lenguaje) no tiene que violentar su ontogénesis (registro de lo real), lo cual desemboca en la teoría del montaje prohibido que formula Bazin: “cuando dos elementos heterogéneos están en juego en una escena el montaje está prohibido”, ya que si se montara en dos planos distintos la bestia y el niño habría una disminución del realismo⁵. Este realismo cinematográfico establecía una nueva relación con el público que pasaba por la creencia en la imagen, aunque pensada y configurada de una manera muy particular. Mientras que las unidades y procedimientos que le dieron forma al *cine clásico* (la idea de montaje con reglas de *raccords*) le prometían al espectador un “ver más”, un “ver detrás”, en el *cine moderno* se pierde esa profundidad, ese encadenamiento, la imagen se “aplana” y apunta hacia el espectador, el cual ya no se puede ignorar a sí mismo como *voyeur*. Pensemos en la mirada a cámara de los personajes de Godard o la estética del falso *raccord* que se sistematiza con Bresson. Este nuevo dispositivo enunciativo se lo interpretó, a la vez, como un rechazo político de lo estético y un rechazo estético de lo político: se activó contra el ilusionismo del cine de Hollywood y contra la puesta en escena de los regímenes políticos y la manipulación de masas (cf. DANEY, 2004, p. 81).

En el ámbito de la teoría francesa del cine, luego de la crítica al efecto de transparencia y a la representación como ilusión, la canonización del trabajo de R. Barthes (2003 [1980]), *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, que propugna el retorno de lo real en la imagen, parece sintomática. En la actualidad, es B. Stiegler (1998, 2001) quien lo relee a partir de las tesis de J. Derrida. Así como el discurso está siempre asediado por la escritura –sostiene–, la remanencia de la imagen mental es producto de la permanencia de la imagen-objeto. En realidad, en uno y otro caso estamos ante las dos caras del mismo fenómeno: no existiría una imagen mental anterior a su actualización a través de una imagen-objeto, ni un significante considerado una variación contingente de un invariante ideal que sería el significado. En otras palabras, el habla ya es siempre escritura y el imaginario ya es siempre cine. Aceptado esto, Stiegler pronostica que las nuevas tecnologías productoras de imágenes van a ser el origen de nuevas imágenes mentales y Hollywood la nueva meca (tecnológica) de la síntesis de la conciencia (y, como se trata básicamente de

⁵ Es justo señalar que Bazin pensó la cuestión del trucaje en el cine de forma particular: cuando analiza *El globo rojo* de A. Lamorisse, señala que se trata de “un documental sobre la ilusión”, vale decir que el truco está del lado de la realidad y no del montaje. Aun en un film como *El globo rojo* lo que podemos ver es la primacía del realismo en el pensamiento baziniano (cf. op. cit., p., 115).

imágenes animadas, de una nueva inteligencia del movimiento). Así pues, con esta mutación tecnológica en el campo de la obtención y circulación de las imágenes estaríamos frente a una fase de transformación de las condiciones de producción de las creencias, ya que éstas se sustentan en imágenes y sonidos.

¿Cómo se deja describir esta innovación técnica? Su momento decisivo es la irrupción de la tecnología digital, cuyas características ya no permiten fundamentar el tipo de creencia –una trascendencia inmanente– que se suscita mediante el *noema* barthesiano del “eso ha sido”,⁶ tal como sucedía con la fotografía analógica. Lejos de ser una regla, este carácter testimonial se vuelve ahora un dato accidental, debido a la posibilidad misma de discretización sistemática del movimiento – con la consiguiente posibilidad de gramaticalizar lo visible y producir nuevos saberes artísticos, filosóficos y científicos sobre la imagen – y, sobre todo, de manipulación que brinda la tecnología digital. Es decir, la imagen fotográfica ya no tiene por qué implicar, como norma, la existencia de un referente real y pasado. Esta operatoria da acceso a la aparición de un nuevo régimen de creencia mucho menos inocente, una creencia ilustrada cuyo impacto social y político debe ser tenido en cuenta (volveremos sobre este punto). Según Stiegler, la novedad vuelve incierto un saber que se desprendía de la objetividad misma de la técnica analógica, al cual Barthes denominaba el *spectrum* fotográfico. El término da cuenta del hecho de que las luminancias que tocan los ojos de quien contempla una fotografía emanaron, antes de imprimirse sobre el soporte fotosensible, del referente fotografiado. Esta efectiva cadena de luminancias – lo que los semióticos peircianos llamarían *régimen indicial*, en tanto se trata de un signo que mantiene una relación existencial con su objeto – se diluye, a causa del procesamiento binario de la información que convierte fotones en píxeles. Lo que era impresión directa es ahora almacenamiento de información como cálculo. Hasta aquí el nuevo estado de hecho que todos conocemos. De lo que se trata ahora es de evaluar algunas de las repercusiones, como lo insinuamos al comienzo, de esta transformación tecnológica sobre dispositivos de narración tradicionales como el cine.

La condición contemporánea del cine

Como decíamos, la primera década de este siglo se encuentra marcada por el desarrollo de la tecnología digital. Una nueva tecnología de reproducción de las imágenes que releva a la analógica. Si bien la fotografía digital surge ya en los

⁶ La creencia efectiva en el “eso ha sido” es posible gracias a una doble operación de síntesis, según Stiegler (*op. cit.*): en primer lugar la que efectúa el aparato y luego la de las imágenes mentales del espectador. Por eso, la neuropsicología es insuficiente para explicar ese efecto de creencia en la existencia pasada del referente, necesita del saber que el sujeto tiene sobre la técnica que produjo la imagen.

70, la popularización de esta técnica para la elaboración de imágenes tiene lugar durante los años 90. A mediados de esa misma década se producen dos obras que bien pueden rotularse como los hitos de la incorporación de la tecnología digital al cine: *Toy Story* (John Lasseter, 1995), primer largometraje de animación totalmente digitalizada, y *Jurassic Park* (Steven Spielberg, 1993), la primer gran producción de ficción con efectos especiales digitales - aunque tampoco se trata aquí de una novedad absoluta, puesto que estos recursos estaban disponibles para la industria desde hacía más de diez años (*Tron*, de 1982, es la precursora). Naturalmente, con la irrupción de la tecnología digital, diversos autores señalaron la imposibilidad del realismo baziniano. Basta ver para ello, entre otras escenas, la cohabitación realista-digital del tigre y el muchacho en *Una aventura extraordinaria*.

Esta irrupción viene acompañada de una serie de fenómenos significativos insoslayables a la hora de trazar una cartografía de la contemporaneidad cinematográfica. Por un lado, en los últimos veinte años se verifica, de manera paralela a este proceso tecnológico, el asedio de la genética en la imaginación narrativa de la industria del cine. Films como *X-Men* (Bryan Singer, 2000), *El hombre sin sombra* (*Hollow Man*, Paul Verhoeven, 2000), *El hombre araña* (*Spider Man*, Sam Raimi, 2002), *El huésped maldito* (*Resident Evil*, Paul W. Anderson, 2002), *Underworld* (Len Wiseman, 2003), *Hulk* (Ang Lee, 2003), *Ultravioleta* (*Ultraviolet*, Kurt Wimmer, 2006), *Invasores* (*The invasión*, Olivier Hirschbiegel, 2007), *Soy leyenda* (*I am legend*, Francis Lawrence, 2007), entre otras, tienen como referencia la biología molecular. Aunque las ciencias humanas han tenido incidencia en algunos movimientos y géneros populares (el marxismo para la vanguardia soviética, la psicología para el policial, entre otras), son las ciencias “duras” y los acontecimientos tecno-científicos los que inspiraron y siguen inspirando mayormente a la imaginación cinematográfica popular. Hoy, a la vez que se da un cuestionamiento genético del cine mismo a través de la tecnología digital, muchas películas contemporáneas tematizan la genética como una posibilidad imaginaria de superar lo humano. Si bien la idea de lo inhumano, en su forma repulsiva o deseable, recorre toda la historia del cine de diferentes maneras, la genética se presenta en la actualidad como la codificación del hombre y hace que la posibilidad de su mutación efectiva funcione como base verosímil para las fantasías más irreales –como sucede en *X-Men*, tal vez los superhéroes más característicos de la contemporaneidad-. Entonces, a la “mutabilidad absoluta de la imagen” de la tecnología digital (SLOTERDIJK, 2011) correspondería la mutabilidad de lo humano en este tipo de cine: es como si la tecnología de la gramaticalización de la imagen se pusiera a fantasear sobre la gramaticalización de los seres humanos.

Por otra parte, debemos subrayar la particular forma de autoconciencia que, sobre los procesos descritos, tienen algunas películas. En la contemporaneidad, ciertos films “imaginarizan” la historicidad de las imágenes. ¿De qué tratan, por ejemplo, *Toy Story I y II* (1999)? La primera de ellas relata que a la comunidad de juguetes, que cobran vida y conciencia fuera de la percepción humana –una forma de evitar lo siniestro, dicho sea de paso–, llega un nuevo miembro, Buzz Lightyear. El drama central de esta historia reside en que este personaje no sabe que es una mercancía resultante de la reproducción técnica, es decir, un producto en serie. Toda la historia consiste en que Buzz acepte su condición de juguete y que, desde ella, pueda llevar a cabo una gesta extraordinaria que lo convierta en un objeto *aurático*.⁷ En *Toy Story II* todos los juguetes conocen su condición: saben que no son otra cosa que mercancías. Sin embargo, con su propio desconocimiento, Woody, el *cowboy*, se ha convertido en un objeto de colección, un objeto *aurático*. La escena de *Toy Story II* donde se le da a ver a Woody su nueva condición también es reveladora en lo que hace a la conciencia que tiene el film sobre la historicidad de las imágenes animadas. Es aquella en la que Jessie, la *cowgirl*, le muestra la antigua serie televisiva de la cual él y ella integran el valioso *merchandising* que despierta la atención de los coleccionistas. En esa serie los personajes no son productos digitales, sino muñecos articulados. Entonces, no sólo tenemos aquí una nueva posibilidad técnica de animación, sino también la incorporación, en la misma ficción, de la historicidad de las imágenes. ¿Cómo habrá que interpretar esta novedad? ¿El destino del cine reside en incorporar en las historias que cuenta su propia instancia de producción y reproducción técnica?

Se ha dicho que el cine se hace moderno cuando en la década del 50 siente la amenaza de la televisión que se impone a nivel planetario y lo fuerza a buscar su especificidad, lejos de la estética televisiva. Por supuesto, aunque el cine haya logrado su especificidad, ha pasado y sigue pasando por la televisión, sigue siendo su “renta”, su “bailarina” (como dice Daney). Luego, cuando a fines de los 70 y principios de los 80 se impone la tecnología del video, diversos cineastas modernos experimentan con este nuevo medio, es el caso de Godard (*France tour detour deux enfants, 6 por 2*), Wim Wenders (*Nick's Movie*) y Antonioni (*El misterio de Oberwald*), entre otros. A partir de la década del 80 al mismo tiempo que el video se convierte en una herramienta de vigilancia cotidiana, el cine comienza a ser pre-visualizado y controlado a través de él. Hoy, la imposición masiva de la tecnología digital termina definitivamente

⁷ Podemos agregar aquí que el carácter *aurático* de las películas de animación digital reside en el estatuto de la voz, a cargo, por lo general, de estrellas y actores populares en el que podemos distinguir su tono singular.

con el video y trastorna las bases del cine mediante las cámaras DV y los efectos especiales que producen las super-computadoras. Asimismo, nuevos medios como el DVD, Blu-Ray y los programas p2p hacen que la reproducción y la difusión del cine se tornen aún más planetaria, aún más global. Toda esta historia para decir que la supervivencia del cine ha pasado por diversas técnicas de reproducción y que hoy se comienza a reflexionar sobre estos procesos en las propias películas. Una película como *Be Kind Rewind* parece emblemática para dar cuenta de este proceso, ya que se hace cargo de esta historia con los medios tecnológicos actuales de gran producción e intenta plasmar ciertos valores arcaizantes del cine y la cultura, un eclecticismo que también es algo frecuente en nuestra época. Sin embargo, el contacto del cine con el video tiene su pequeña historia en la contemporaneidad. Ya en 1989 Steven Soderbergh había dado cuenta del impacto de las modernas técnicas de registro en la vida íntima con *Sexo, mentiras y video*. En *Boogie Nights* (1997), de Paul Thomas Anderson, el video aparecía como la técnica que pone fin a la era de la pornografía artesanal cargada de inocencia. Otro film más reciente, *Auto Focus* (2004), de Paul Schrader, retrataba la génesis del video en relación a la vida privada y pública de una estrella de la televisión, Bob Crane. En todos estos casos se trata de dar cuenta cómo las técnicas de registro y reproducción impactan y trastornan las esferas íntima y pública de la vida moderna, y un medio ya no tan moderno como el cine. Ahora bien, si con el advenimiento de la tecnología numérica de reproducción, el disco de vinilo (en música) o el celuloide (en cine) se perciben como alejados de nosotros y se han vuelto objetos valor, es decir, *auráticos* y de colección, no ha sucedido lo mismo con el *cassette* de música ni con el VHS: las cintas magnéticas, tanto en el registro del sonido como en el registro de la imagen se han vuelto medios definitivamente desechables, al menos en la vida cotidiana. *Be Kind Rewind* (2008) se ubica en este medio desechable con personajes marginales y desechados por la economía y la sociedad para conformar una comedia nostálgica. Luego de un accidente, Jerry (Jack Black) queda magnetizado (como en una película de ciencia ficción de los 50) y como consecuencia borra todas cintas VHS del video-club de su amigo Mike (Mos Def). Para continuar con el negocio se proponen hacer *remakes* caseros (que estaban disponibles en la web oficial del film). Así, bajo esta excusa, desfilan por el film versiones de *Ghostbusters*, *El rey león*, *Rush Hour 2*, *Robocop*, *Conduciendo a Miss Daisy*, *Cuando éramos reyes*, *King Kong*, *Carrie*, *2001*, *Men in Black*, *Ultimo tango en Paris*, *Los paraguas de Cherburgo*, *Boyz 'N' The Hood*, entre otras. De este modo, *Be Kind Rewind* es una película sobre las técnicas de reproducción que asedian al cine y un homenaje a su historia reciente; es una paradójica afirmación de su lado artesanal,

relacionado a la nostalgia que generan las mutaciones tecnológicas. Entonces, en los casos analizados se puede ver no solo un uso efectivo de la tecnología actual de la imagen sino también la incorporación de la historicidad de la técnica como componente reflexivo y diegético.

Retomemos ahora la cuestión de la creencia. Con la tecnología digital comienza una era de descreencia en la imagen.⁸ Recordemos, como ya lo señalamos en otro lugar, que la estructura de la denegación, necesaria para toda ficción (“lo sé pero aún así”), queda definitivamente alterada con la irrupción de la imagen digital. Antes de esta irrupción, el contrato de lectura requería espectadores que acompañaran a la ficción a pesar de sus limitaciones representacionales, a pesar de su vacilación; tal como, en otros términos, sostiene J. L. Comolli (1996): “lo que resiste a la representación cinematográfica es lo que constituye su fuerza”. En el cine actual, en cambio, es el exceso de perfección el que provoca la distancia del espectador, lo cual perturba el estatuto de la ficción cinematográfica:

Si lo que daba a una representación su estatuto de ficción era la creencia a pesar de su imperfección representacional (“lo sé pero aún así”), en films como *Matrix*, el estatuto de ficción ya no pasaría por un fenómeno de creencia sino por su reverso, en la no creencia en la imagen: la perfección imposible desde el punto de vista del registro, se convierte en la marca de la ficcionalidad de la imagen. Esta descreencia en la imagen (“no lo puedo creer, ergo, es una ficción”) dado por un plusvalor, reemplaza la carencia constitutiva de la representación clásica (CHOI, 2009).

Entonces, lo que podemos notar en esta serie de películas, desde *Matrix* a *Una aventura extraordinaria*, es una especie de tensión dialéctica inherente entre la creencia y la descreencia que remite tanto a una instancia diegética como extradiegética. ¿Cómo valorar esta tensión? Las salidas más inmediatas pueden ser dos: como una conquista crítica de la cultura de masas o como una banalización de las operaciones modernistas. De ahora en más deberemos trabajar esta antinomia, que todavía siguen zanjando posiciones en el campo de la crítica.

Contra la muerte del cine

Se puede hablar, como ya se ha hecho, de dos muertes del cine moderno, una tecnológica y otra cultural. En la primera está comprometida la tecnología digital, pues, como decíamos más arriba, esta socava la autenticidad de la imagen. La muerte cultural fue anunciada por J. L. Godard y S. Daney, entre otros – gesto que los postula como el último cineasta y el último crítico. Los fundamentos de ese

⁸ Pensemos aquí en los “videos virales” (como el que en su momento protagonizó Roger Federer) en que se duda inmediatamente de su “realismo”. Es a partir del saber colateral que el espectador posee sobre esta tecnología que se produce la descreencia en esa imagen.

anuncio pueden sintetizarse del siguiente modo: en lugar de documentar el mundo, lo que hace el cine, al despreocuparse del registro de lo real, es ficcionalizarlo. Este terreno que abandona el cine es de alguna manera ocupado por la publicidad y la televisión. Serán estas las que finalmente cumplan el programa histórico de las vanguardias: estetizar la vida cotidiana, unir arte y *praxis vital*.

Esta situación produjo una reacción nostálgica en algunas zonas del universo de la crítica cinematográfica, que volvió a fetichizar la *indicialidad*. Expliquémonos un poco mejor. La lectura de la obra de S. Daney y la publicación del libro de Barthes sobre la fotografía adquirió en la crítica y en las cinematografías periféricas la forma de un retorno al realismo baziniano, luego de la preeminencia de una semiótica de izquierda que denunciaba el carácter de construcción de la estética realista. Esta gramática de reconocimiento comienza a esbozarse desde la mitad de la década del 80 y se acentuó a partir de los 90, lo cual se puede leer como un gesto de resistencia, en distintas geografías, ante el asedio de la tecnología digital, evidente en estéticas como las de Lisandro Alonso, Lucrecia Martel, Tsai Ming-Liang, Abbas Kiarostami, etc. No es del todo desacertado concluir, entonces, que la nostalgia de lo real se ha convertido en el refugio de las imágenes artísticas ante el asedio digital y la consecuente crisis de la creencia.

Entonces, la *indicialidad* con la cual históricamente se intentó definir la especificidad del cine y la fotografía ha tenido una gran influencia en la teoría y la cinematografía. Permitió, como se dijo muchas veces, la fundamentación del neorrealismo. Hoy ha tomado otro estatuto. Esto es, no se puede decir que Bazin o Barthes estén equivocados (de hecho, la posibilidad de crítica de estas teorías demostraría lo contrario), sino que pensaron la fotografía y el cine bajo los datos tecnológicos del momento. Por esto, resulta necesario apelar a teorías que sean capaces de dar cuenta de la relación que se teje en la actualidad entre técnica, cinematografía, teoría e imaginaria social.

Es en esta dirección que, bajo el nombre de *archisemejanza*, J. Rancière (2011) comenta esta “trascendencia inmanente” (lo real contenido en la imagen). Toda imagen, según este autor, implica no una duplicidad (la imagen y su referente), sino una triple instancia que la sobredetermina: los contenidos, las técnicas y las operaciones. Vale decir, equiparar la verdadera experiencia con el registro y la *indicialidad* implica olvidar la historicidad de la imagen fotográfica; descuida la incidencia de las condiciones teóricas de producción y circulación –el marxismo y el psicoanálisis para el caso que nos ocupa–, y las relaciones históricas con las otras artes.

La fotografía y el cine nacen como “régimen estético”, el cual, de acuerdo con Rancière, es una nueva forma de concebir el arte. Su novedad consiste en que no se define como un *modo de hacer*, rasgo determinante del “régimen representativo” – donde la idea de *mimesis* (imitación/representación) y la de *poiesis* (técnica/modo de hacer) se imponen sobre una *aisthesis* (lo sensible: materia/contenido), sino como una *nueva forma de ser sensible* – donde la *aisthesis* domina a los otros elementos. La estética no es entonces un discurso sobre lo sensible, una rama de la filosofía, sino un pensamiento que identifica un nuevo régimen del arte que nace en el siglo XVIII. Este nuevo régimen se caracteriza por la paradoja, puesto que en el arte se identifica lo consciente con lo inconsciente, el actuar con el padecer, el saber con el no saber, el hacer con el no hacer, etc. La noción de genio kantiano es la que determina las reglas del arte, pero son reglas inconscientes, que no es posible transmitir. El *ready made*, otro ejemplo, es un hacer que, paradójicamente, implica un no hacer. El arte puede así conquistar su propia autonomía a partir de contener un elemento heterogéneo, un sensible extraño (e.g. el collage). Es también bajo este régimen que se “deconstruyen” las jerarquías de las distintas artes, de los géneros y de las reglas de verosimilitud, y que cambia el paradigma con el cual es ponderada la efectividad de lo artístico: mientras que en el “régimen representativo” los artistas procuran unos efectos a partir de unos modos de hacer – vale decir, se postula un modo de reconocimiento determinado por las mismas operaciones de producción – en el “régimen estético” se impone la indeterminación y las marcas del arte se hacen imprevisibles. A partir de los modos de hacer no podemos responder con certeza “¿qué es arte?”.

¿De qué modo se verifica el “régimen estético” en el caso de la fotografía y el cine? Justamente, en ambos coincide la mirada consciente del fotógrafo y del cineasta con la mirada inconsciente de la cámara. La diferencia con las otras artes es que el cine no se ve obligado a conquistar el “régimen estético”, ya que es su condición de origen. Por eso, según Rancière, para convertirse en arte tiene que conquistar aquellas instancias que las otras artes empiezan a abandonar: la narración para el caso de la literatura; la representación mimética para el de la pintura. El cine también muestra claramente la indeterminación de los efectos artísticos, desde el momento mismo en que conjuga emociones tradicionales (terror, felicidad, tristeza, etc.) con operaciones inéditas que se conocen como “puesta en escena”, de la que depende “la política de los autores”. Como sugiere Rancière, en el cine moderno, un rostro que se detiene, la subida por una escalera, el acercamiento de una mano, un movimiento leve de una cámara, vale decir, cualquier elemento, de

forma inesperada, podría convertirse en marca de arte. La concepción del cine que nace con la crítica moderna a fines de los 50 del siglo XX cuestionó, por otras vías, al “régimen representativo”. Históricamente, en el ámbito de la teoría cinematográfica, este cuestionamiento coincidió con las teorizaciones de Bazin, que propuso a través de la defensa del neorrealismo una ontología del cine deducida de las condiciones técnicas. Hoy el destino del cine como arte realista profetizado por Bazin ocupa el lugar del retorno nostálgico del registro documental frente a la crisis de la indicialidad de la imagen. Diversos cineastas y críticos han hecho de este componente el núcleo de resistencia (el cine como arte) frente a los grandes despliegues del espectáculo digital.

Una conclusión posible es que la lectura nostálgica que hace la zona de la teoría que privilegia la *indicialidad* no alcanza para considerar esta complejidad del cine y su historicidad específica marcada por la reproducción digital. Teorías tan influyentes como las de Benjamin (la conceptualización del *shock*), Bazin (el realismo cinematográfico) y Barthes (el noema “esto ha sido” como definición de la fotografía) entran en una nueva relación con respecto a los datos tecnológicos actuales. Como ya lo sugerimos, “el destino del cine”, marcado en la actualidad por la idea de su “muerte”, por el retorno del registro documental y por la ficcionalización de los efectos pragmáticos de la imagen con respecto a su propia instancia de producción y reproducción técnica - como parece suceder en films como *Toy Story*, *El gran pez* o *Una aventura extraordinaria* - no se puede evaluar, como acabamos de ver, en su dimensión social y estética sólo a partir de sus cualidades e innovaciones técnicas, pues se desconoce así que es su condición principal es entrar en una conexión compleja con las diversas imágenes, artes y teorías. Todo esto no significa rechazar de plano la “muerte del cine” y el retorno de lo real como nostalgia frente a la virtualización masiva, sino más bien, dados estas ideas y hechos, buscar sus conexiones con las nuevas manifestaciones de la ficción cinematográfica junto a los pensamientos que las vehiculizan.

Conclusión: la paradoja de la distancia irónica

Volvamos a los films comentados al comienzo. Paradójicamente, esta crisis de la creencia que hemos señalado tiende a exteriorizar al espectador del film a la vez que es una condición de posibilidad para un nuevo funcionamiento de la adopción ideológica. La reflexividad que caracteriza a *Una aventura extraordinaria* y a *El gran pez* (la doble duda con respecto a las narraciones y a su transformación en imágenes que conciernen, en distintos niveles, al espectador y a los personajes)

operaría como *a priori* histórico de la adopción ideológica en la actualidad. Hoy en día los nuevos regímenes de creencia requieren de un distanciamiento (muchas veces irónico), supuesto que parece funcionar como condición de producción de ciertas obras. La reelaboración del melodrama llevada a cabo por Wong Kar-Wai o la del cuento maravilloso operada por films como *Shrek* (Andrew Adamson, 2001), (“I’m a believer” se llama la célebre canción de cierre) parecen sostener la creencia, pero a condición de un paso previo por una fase de distanciamiento.

Ahora bien, ¿cómo puede leerse este juego de deconstrucción y restitución de la creencia? ¿Se trata de una nueva dimensión de la ideología, distinta a la de la promoción del ocultamiento o el engaño, o consiste en la masificación, a través del cine, de un componente crítico? *Una aventura extraordinaria* y *El gran pez* dramatizan este interrogante, puesto que hay en ellas una contradicción evidente entre el despliegue sensible de la imagen, que busca optimizar la percepción realista desde el aprovechamiento de los recursos digitales y el contenido *diegético* que pone en duda ese despliegue (en el caso de *Una aventura extraordinaria*) o la “normalización” de lo que en él se muestra (en el caso de *El gran pez*). Para nosotros, paradójicamente, una de las verdades de la ficción en el cine contemporáneo reside en esta contradicción, que para restituir la creencia tiene que contrariar, en la diégesis, las características de su propio dispositivo. Que esta tensión dialéctica sea considerada como una conquista crítica o no es propiamente indecidible. Frente a estas operaciones cabe interrogar si el registro documental, la imagen-tiempo, la reflexividad, la deconstrucción y el distanciamiento que caracterizaron al cine moderno siguen siendo actuales para una resistencia ideológica.

Referencias bibliográficas

BARTHES, R. *La cámara lúcida*: nota sobre la fotografía. Buenos Aires: Paidós, 2003 [1980].

BAZIN, A. “La evolución del lenguaje cinematográfico”. In: *¿Qué es el cine?* Madrid: Ediciones RIALP, 2004 [1958], p. 81-100.

BENJAMIN, W. “El narrador. Consideraciones sobre la obra de Nicolai Leskov”. In: *Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos*. Barcelona: Planeta-Agostini, 1986, p. 189-211.

CHOI, D. *Transiciones del cine*. De lo moderno a lo contemporáneo. Buenos Aires: Editorial Santiago Arcos, 2009.

COMOLLI, J.L. “Máquina de lo visible”. In: *Artefacto. Pensamientos sobre la técnica*, n°1, 1996.

DANEY, S. “La rampa (bis)”. In: *Cine, arte del presente*. Buenos Aires: Santiago Arcos editor, 2004, p. 79-83.

RANCIÈRE, J. “El destino de las imágenes”. In: *El destino de las imágenes*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2011, p. 23-50.

SLOTERDIJK, P. *Sin salvación*. Tras las huellas de Heidegger. Madrid: Akal, 2011.

STIEGLER, B. “La imagen discreta”. In: *Ecografías de la televisión*. Entrevistas filmadas. Buenos Aires: EUDEBA, 1996, p. 177-200.

_____. *La technique et le temps 3*. Le temps du cinéma et la question du mal-être. París: Galilée, 2001.

submetido em: 09 fev. 2015 | aprovado em: 21 abr. 2015.



Atrações e prazeres visuais em um pornô feminino¹

Attractions and visual pleasures in feminine porn

Mariana Baltar²

1 Este artigo faz parte da pesquisa “Políticas do excesso e narrativas do corpo - pornografia, horror e melodrama como inserts e atrações”, desenvolvida junto ao grupo de pesquisa Nex - Núcleo de Estudos do Excesso nas Narrativas Audiovisuais. Uma primeira versão foi apresentada no Seminário Imagens e Afetos, durante o Encontro Internacional da Socine (Sociedade Brasileira de Estudos do Cinema e do Audiovisual) em 2012. Agradeço aos colegas do seminário e do grupo de pesquisa pelas contribuições que acabaram por forjar esta versão final.

2 Professora da graduação em Cinema e audiovisual/UFF e do PPG-Com/UFF. Doutora em Análise da Imagem e do Som pelo Programa de Pós-graduação em Comunicação/UFF, com passagem pela New York University. Sua pesquisa mais recente envolve o universo dos gêneros que compartilham a mesma matriz cultural do excesso, tais como o melodrama, a pornografia e o horror. E-mail: marianabaltar@gmail.com

Resumo: Este artigo correlaciona os conceitos de excesso e atrações como estratégicos para refletir sobre processos de engajamento e afetação no campo da pornografia que desestabilizam morais tradicionais em direção a uma política de gêneros. Nesse sentido, mobiliza-se uma lógica de *excesso de atrações* que estabelece um jogo ambivalente de recusa e adesão aos códigos genéricos mais básicos da pornografia. Os argumentos são empreendidos a partir da análise de *Dirty Diaries* (2009), um projeto declaradamente associado ao campo da pornografia feminista empreendido com apoio do *Swedish Film Institut*.

Palavras-chave: excesso; atrações; pornografia

Abstract: This article overlaps the concepts of cinematic excess and attractions as strategies to establish engagements e affections within the pornographic field in order to raise questions on gender politics and traditions. I would argue that certain logic of *excessive attractions* are inserted within the narrative and establishes an ambivalent play of both use and refusal to use the generic codes of the pornographic domain. In order to address such political and cinematic issues, I will focus my analyses on the *Dirty Diaries* (2009), an explicit feminist porn project financed by the *Swedish Film Institut*.

key words: excess; attractions; pornography

Introdução

Excitar-se ao olhar imagens de atos sexuais performados para as câmeras parece definir, de modo bastante simplista, o universo pornográfico. Mais do que representações, são os prazeres, mobilizado pelo posicionamento dos olhares (entendido aqui como uma coreografia de ver e dar a ver que envolve sujeitos da cena, câmera e espectador), o alvo do pornográfico.

Nesse sentido, as experiências de afetação são tecidas a partir da mobilização do olhar e do engajamento sensório-sentimental que (re)forjam políticas de gênero (em termos de *gender* e de *genre*). Vários são os exemplos contemporâneos que nascem e circulam a partir desse desejo, de produções em sites na internet, das paredes de galerias de arte e, claro, as tradicionais salas de cinema e boxes de DVD para venda/consumo privado.

O sueco *Dirty Diaries* (2009), um DVD contendo 11 curtas pornográficos realizados por mulheres, é sem dúvida um desses exemplos que ganhou notoriedade para além do largo circuito pornográfico. Todos os filmes do projeto – financiado e distribuído pelo *Swedish Film Institut* – a seu modo inscrevem diretas correlações com a pornografia feminista, articulando o universo mais geral dos códigos genéricos do pornográfico com questões político-textuais na relação de gênero com as construções do feminino e os prazeres visuais.

De modos diversos, os filmes de *Dirty Diaries* inscrevem uma multiplicidade de olhares – e com isso de prazeres – ao rearticularem as coreografias dos números sexuais a partir de relações de interação e mobilidade entre câmera, os sujeitos na tela e, correlatamente, como manda uma boa e velha pornografia, os espectadores. Tais aspectos são, afinal, o poder do afeto (e da afetação) no pornô.

O uso de termos como coreografias e números sexuais não é mero acaso, mas marca um alinhamento teórico aos estudos de pornografia desde o livro clássico de Linda Williams (1999). Em sua análise, a autora formula um conjunto de convenções narrativas que organizam as marcas tradicionais da pornografia, todas orientadas a partir do fio condutor da visibilidade, da necessidade e do desejo de mostrar.

Seu argumento parte de uma analogia entre a pornografia e o musical pois ambos são pautados por um delicado equilíbrio entre números de intenso espetáculo e êxtase (musicais para um gênero e sexuais para outro) onde a narrativa parece parar só para o deleite dos olhos (e do corpo) do espectador. A narrativa (entendida aqui no seu sentido mais estreito de *storytelling*) fornece a moldura para o visionamento do

número espetacular (ponto ápice do excesso e da “mostração”); um prepara o outro e ambos são partes fundantes do agenciamento sensorial e passional proposto pelos filmes.

Dirty Diaries se insere numa longa linhagem de abordagem feminista aos estudos de pornografia que remonta, sobretudo, aos anos 1980. Nesse sentido, além do clássico livro de Williams, publicado em 1989, é preciso destacar a coletânea *Women Against Censorship*, de 1985; a edição número 30 da revista *Jump Cut*, de 1985; e os volumes 36 e 37 de *Film Quarterly*, publicadas em 1983. Todos esses exemplos fazem parte dessa gama de abordagens que buscam mais do que meramente apontar os efeitos nefastos da pornografia, mas complexificar o debate sobre o pornográfico e compreender suas dinâmicas e potenciais linhas de fuga, sobretudo, ao precisar a eficácia afetiva do pornô no engajamento passional e sensorial do público. Nesse processo, além da abordagem feminista, foi de extrema importância o debate sobre o papel da pornografia gay na educação sexual/sentimental dos seus espectadores/consumidores.

Nesse sentido, é interessante pensar a centralidade da pornografia como “pedagogia” político-cultural que se pauta pela eficácia da mobilização das afetações corporais, como uma espécie de “re-educação dos desejos” que se dá através da “produção de um saber corporal do corpo”, como escreve Richard Dyer em seu clássico artigo de 1985, “Male Gay Porn Coming to Terms”. Pedagogia que é da ordem dos afetos: ensinamento pelo corpo, com o corpo; pela e com a mobilização sensorial.

O projeto *Dirty Diaries* também exemplifica perfeitamente o cenário contemporâneo do campo pornográfico que alguns autores têm delineado a partir de distintos nomes como pós-pornô ou pornificação do mundo. Feona Attwood, no artigo “Reading Porn: the paradigm shift in Pornography research” (2002), argumenta que tal cenário é marcado por mudanças nas próprias práticas discursivas e de consumo. Saímos de uma preocupação reducionista dos efeitos para uma teorização que reflete sobre as relações de poder e suas potencialidades de resistência (exemplificada na retomada *queer* e feminista da pornografia) e atenta para a eficácia narrativa destas imagens em seduzir e mobilizar prazeres, buscando analisar o universo pornográfico a partir de contextos político-culturais específicos de consumo e de mediação.

Fundamentalmente, argumenta Attwood, alguns dos estudos de pornografia, inclusive empreendidos no contexto feminista, afastam-se da visão tradicional que a define “em termos de sua habilidade em prejudicar” (2002, p. 92). Em tal contexto, a pornografia, então, “é medida em termos do que ela faz, seus efeitos no

indivíduo e na sociedade e é determinada com referência a controles legais. Apesar de ter claramente um grande valor no exame feminista das representações sexuais misógenas, esta abordagem é limitada e limitadora. Em particular, conforme aponta a *Feminists' Anti-Censorship Task Force* (FACT), ela pressupõe simplesmente o elo entre palavras/imagens e comportamento”³.

As mudanças na reflexão e práticas do campo pornográfico são impulsionadas pela revolução tecnológica, pela reconfiguração do capitalismo contemporâneo (pautado numa lógica pós-massiva e de produção e consumo por nichos de mercado), pelas práticas político-culturais dos movimentos sociais e, sobretudo, pela expansão e diversificação da circulação de narrativas englobadas pelo próprio termo pornografia. Ao analisar este novo paradigma dos estudos de pornografia, Attwood também ressalta o impacto das mudanças nas representações midiáticas do sexo e da sexualidade nos últimos 20 anos, indicando como as fronteiras que delineiam a pornografia em relação a outras formas de representação do sexo são menos demarcadas que no passado. Nesse sentido, obras e produtos que historicamente e usualmente eram classificados como pornografia, são hoje parte “regular e corrente” da cultura popular-massiva. A tarefa de definir pornografia, no contemporâneo, é, mais que nunca, uma questão de regulação social de espaços de consumo e de práticas discursivas que desejam se nomear enquanto pornográficas, e assim, disputar os sentidos desse desejo e dessa filiação de campo.

No caso de *Dirty Diaries*, como em vários outros exemplos de pornografias feministas (como os filmes das diretoras Érica Lust e Petra Joy) e de vanguarda (com as obras do coletivo *PorNo PorSi*, o projeto *Antropofagia Icamiba* ou as peças audiovisuais do projeto *Districted*), esse desejo de ser visto enquanto pornografia faz parte da ação política e determina a mobilização dos prazeres articulada pela tessitura das imagens e sons desses projetos e obras.

A idealizadora do projeto, Mia Engberg, já tinha uma certa história na produção de filmes nascidos do desejo de, através das imagens e sons, inserir-se no debate feminista e *queer* correlacionado ao universo pornográfico. Alguns anos antes de *Dirty Diaries* começar a ser realizado (o projeto tem início em 2008 e o DVD é lançado em 2009), Engberg havia realizado *Selma & Sofie* (2002), *Bitch & Butch* (2003) e *Come Together* (2006)⁴.

3 “in terms of its ability to harm; is assessed in terms of what it ‘does’, its effects on the individual and society and is resolved with reference to legislative controls. While there is clearly a great deal of value in the feminist examination of misogynistic sexual representation, this approach is both limited and limiting. In particular, as the Feminists’ Anti-Censorship Task Force (FACT) note, it assumes a simple link between words/images and behavior” (Attwood, 2002: p. 92).

4 Este último filme é incluído como extra no DVD de *Dirty Diaries*.

Os filmes que compõem os *Dirty Diaries* são: *Skin* (Elin Magnusson, 2009), *Fruitcake* (Sara Kaaman & Ester Martin Bergsmark, 2009), *Night Time* (Nelli Roselli, 2009), *Dildoman* (Åsa Sandzén, 2009), *Body Contact* (Pella Kågerman, 2009), *Red Like Cherry* (Tora Mårtens, 2009), *On Your Back Woman!* (Wolf Madame, 2009), *Phone Fuck* (Ingrid Ryberg, 2009), *Flasher Girl On Tour* (Joanna Rytel, 2009), *Authority* (Marit Östberg, 2009) e *For the Liberation of Men* (Jennifer Rainsford, 2009).

O projeto ainda contava com um décimo segundo filme, *Uniform* (2008), de Marit Östberg, mas este acabou sendo cortado da coletânea final em função da produção *Authority* da mesma diretora.

O campo pornográfico, seus códigos genéricos e as pornificações no debate feminista

Ao longo do livro *Hardcore – Power Pleasure and the ‘frenzy of the visible’*, publicado em 1989, Linda Williams reflete de que maneira as narrativas cinemáticas reunidas em torno do gênero pornográfico constituem-se um elemento poderoso entre os muitos discursos que relacionam saber/poder ao prazer sexual. A partir de referências foucaultianas, a autora acaba por demonstrar preocupação em se posicionar no debate feminista em torno do universo da pornografia sem deixar de considerar com seriedade as matrizes históricas e narrativas do gênero. Tal preocupação já marca uma distinção, naquele contexto, do montante das abordagens feministas, que, não raro, alimentavam uma atitude “anti-porn” bradando os efeitos depreciativos e degradadores do gênero sem de fato investirem num mergulho mais denso nas complexas teias discursivas e culturais do campo da pornografia.

Outros artigos e livros⁵ compartilham com o livro de Williams o desejo análogo de complexificar a questão. Nesse processo, importantes linhas de fuga foram apontadas⁶ indicando uma preocupação em empreender análises textuais e contextuais dos produtos da indústria pornô para se traçar os códigos do gênero e suas implicações na construção do processo de objetificação da mulher, bem como para compreender os mecanismos afetivos (sensoriais e sentimentais) que garantem sua eficácia pedagógica (no sentido de efetivamente conformar valores e atitudes) e sua popularidade. Como resume Williams:

5 Refiro-me a *The Secret Museum: pornography in modern culture*, de Walter Kendrick, publicado em 1987, ou à coletânea *Women Against Censorship*, publicada em 1985, entre outros.

6 Estou me referindo especialmente à edição da *Jump Cut* número 30, de março de 1985, com os seminiais artigos de Richard Dyer e Tom Waugh e às edições de *Film Quarterly* volumes 36 e 37, de 1983, com dois artigos sob os títulos “Confessions of a feminist porn watcher”, de Scott MacDonald e “Confessions of a Feminist Porn Programmer”, de Karen Jaehne, respectivamente.

A retórica feminista do repúdio tem impedido toda a discussão que não seja a que determina se a pornografia deveria ou não existir. Mas, como ela sim existe, nós deveríamos estar nos perguntando se o que ela efetivamente faz com seus espectadores e, como é um gênero com semelhanças básicas a outros gêneros, deveríamos aceitá-la. E aceitar a pornografia não significa gostar, aprovar ou excitar-se com ela – apesar de essas reações não serem impossíveis de acontecer também. (...) A questão a ser levantada a respeito dos filmes e vídeos pornográficos, produzidos inicialmente de modo ilegal e depois com produção e distribuição em massa, não é se são misóginos (muitos o são) ou se são arte (muitos não são), mas questionar o que define o gênero e porque tem sido tão populares (Williams, 1999, p. 5)⁷.

Se o contexto dos anos 1980 (contexto da citação acima) propunha-se mergulhar no gênero no sentido de problematizá-lo como narrativa e retirá-lo de seu lugar desprivilegiado como campo de reflexões, nos anos 2000 o cenário é levemente outro. Vive-se um mundo onde a produção e consumo dos objetos ditos pornográficos se multiplicou e disseminou em proporções que acompanham as múltiplas formas e dinâmicas estético-culturais do audiovisual contemporâneo. Assim, mais do que problematizar e legitimar a pornografia enquanto gênero, os estudos contemporâneos se focam na dimensão política das suas formas imagéticas e de consumo.

Em desdobramentos de seus trabalhos iniciais, autores como Tom Waugh, Ara Osterweil, Franklin Melendez, Zabet Paterson, Feona Attwood e a própria Williams empreendem uma revisão dos *porn studies* (estudos de pornografia). Nos seus artigos, fica claro o atual estado do campo: refletir sobre o papel das narrativas do gênero pornográfico como dispositivo de cristalização de saberes/poderes sobre outros grupos que circundam à margem da sociedade patriarcal heterossexualmente (ou heteronormativamente) orientada; bem como apontar os mecanismos de reapropriação (num processo dialógico) feitos pelo movimento feminista, gay e negro dos códigos do gênero como discurso de resistência, transformando assim a pornografia como matriz e questionando o lugar de fala tradicionalmente associado a ela.

Foca-se, assim, nos poderes de afetação e mobilização do corpo/no corpo e entende-se o universo do pornográfico como um poderoso dispositivo que se relaciona a partir do saber/poder/prazer. Nesse sentido, as análises indicam de que

⁷ The feminist rhetoric of abhorrence has impeded discussion of almost everything but the question of whether pornography deserves to exist at all. Since it does exist, however, we should be asking what it does for viewers; and, since it is a genre with basic similarities to other genres, we need to come to terms with it. Coming to terms with pornography does not mean liking it, approving of or being aroused by it – though these reactions are not precluded either. (...) The question I want to pose regarding early illegal and later mass-produced legal film and video pornography is therefore not whether it is misogynistic (much of it is) or whether it is art (much of it is not); rather, I wish to ask just what the genre is and why it has been so popular (Williams, 1999, p. 5).

modo o corpo em ação tanto do “mostrado” quanto do espectador, e, sobretudo, do corpo da câmera (principalmente em alguns dos filmes de vanguarda), recuperam a lógica mobilizada pelas formas de expressão e representação do corpo na tradição pornográfica. O corpo dado a ver, mobilizando olhares e prazeres.

Trata-se de um caminho de reflexão que não apenas redireciona politicamente a pornografia, mas atenta para o papel decisivo dos dispositivos midiáticos contemporâneos – com sua dinâmica fragmentária e participativa – em tais reconfigurações.

Assim, os estudos de pornografia não apenas indicam um lócus de reflexão sobre a questão sexual e sensorial, mas também sobre a própria dimensão da comunicação e políticas contemporâneas face às experiências midiáticas transnacionais e mediadas pelo computador⁸.

Lynn Hunt (1999), em *A Invenção da Pornografia*, lembra que a pornografia tal como conhecemos só pode ser pensada a partir da segunda metade do século XIX. A autora argumenta que a definição moderna de pornografia está associada com sua regulação (entendida como censura e proibições) e, a partir dela, com a instauração de espaços específicos para o consumo de bens obscenos, acarretando uma privatização da experiência (práticas de consumo e leitura). Nesse sentido, Hunt reitera o raciocínio de Walter Kendrick em *The Secret Museum* (1996), ressaltando que “a pornografia especifica um argumento, não uma coisa, e designa uma zona de batalha cultural” (Hunt, 1999, p. 13).

O processo de institucionalização da pornografia como gênero aponta para os marcos de uma batalha por lugares de distinção que qualificam (pejorativamente) as práticas discursivas em torno da escrita e da produção imagética de órgãos e atos sexuais destinados a estimular sensações e prazeres ao olhar do público. Tal contexto está intimamente relacionado à formação de uma cultura audiovisual moderna impulsionada pelo incremento e popularização das tecnologias de reprodutibilidade da imagem; ou, nas palavras de Williams (1999), o frenesi do visível.

O mesmo contexto formado ao longo do século XIX aponta para a profusão de narrativas que se estruturam com base no excesso como vetor de apelos e estímulos ao universo sensório-sentimental⁹, narrativas de naturezas e premissas muito distintas

⁸ Não é exagero dizer, atentando-se para o debate e as práticas pornográficas, que através dela pode-se perceber e entender dinâmicas do ativismo político contemporâneo (amplamente atravessado pela mediação midiática). Para dar conta desse estado de coisas, novos termos vão sendo utilizados tanto pelos autores quanto pelos produtores desse campo pornográfico expandido. Entre esses termos, um dos mais apropriados e pertinentes me parece ser o de pós-pornô. Não caberia aqui entrar nessa discussão, mas remeto a necessidade de pensar sobre as disputas de sentido de termos como pós-pornô, *altporn* e *netporn*.

⁹ Esta é uma premissa da minha atual pesquisa que pede desdobramentos que o limite do artigo não permitem. Parte dela se articula com trabalhos como os de Ben Singer (2001), sobretudo seu argumento que ressalta o aspecto pedagógico para formação da modernidade das narrativas sensacionalistas (tais como os melodramas), e com a noção de matriz cultural popular do excesso desenvolvida em Martin-

mas que encontram na predominância de uma certa lógica de visualidade um dos pilares de seu “convite às sensações”. O universo do pornográfico é sem dúvida uma dessas narrativas, que integra, junto com o melodrama e o horror, o que Linda Williams (2004b) definiu como “gêneros do corpo”. Tais narrativas lidam, através de sua matriz comum do excesso (a despeito de suas muitas diferenças internas), com o universo sensório-sentimental em dois níveis: como estratégia temática e estética no diálogo com o público (atuando através de um engajamento mobilizado pelo *pathos*); e como esfera de “pedagogização” de uma lógica sensacional e sentimental que se expressa ao lidar, por exemplo via formatos narrativos associados ao gosto popular (retomando aqui a teorização de Martin-Barbero), com tensões e anseios da (hiper)modernidade.

Os “gêneros do corpo” são assim definidos por sua capacidade de convidar a uma “reação corporal automática” mobilizada a partir do “espetáculo do corpo no calor da sensação e da emoção intensa (...) um espetáculo que é mais sensacionalmente expresso no retrato do gozo feito pela Pornografia, na representação da violência e do terror do Horror e na representação do choro pelo melodrama” (Williams, 2004b, p. 729)¹⁰.

Há uma profunda correlação entre a visualidade e o excesso, entendido como reiteração constante potencializada pelo princípio da máxima visibilidade, que na pornografia intensifica a associação entre o explícito e o real, ou uma necessidade de dar a “ver a verdade visível do prazer sexual em si” (Williams, 1999, p. 50).

Em sua análise da pornografia, Williams (1999) formula um conjunto de convenções narrativas que organizam suas marcas tradicionais, traçando uma analogia entre a pornografia *mainstream* (os “*Hardcores*”) e o musical, pois reconhece em ambos um delicado equilíbrio entre números de intenso espetáculo e êxtase (musicais para um gênero e sexuais para outro) onde a narrativa (entendida no seu sentido mais estreito de *storytelling*) parece parar só para o deleite dos olhos (e do corpo) do espectador.

O que distingue o *hardcore* de outros produtos e obras do grande campo da pornografia são justamente as marcas que parecem afirmar que tal contemplação de deleite e excitação (tal número sexual) se dá sobre um sexo explícito e, portanto, “que realmente ocorreu”, a despeito dos artifícios de enredo.

Toda a coreografia dos números sexuais será orientada por um princípio de máxima visibilidade que vincula o explícito ao real, requalificando o sexo apresentado

Barbero (2001).

10 “spectacle of a body caught in the grip of intense sensation or emotion (...) the body spectacle is featured more sensationally in pornography’s portrayal of orgasm, in horror’s portrayal of violence and terror, and in melodrama’s portrayal of weeping” (WILLIAMS, 2004b, p. 729).

aos olhos do espectador, e, com isso, requalificando também a experiência e os afetos mobilizados pela narrativa. Acredita-se, no que se refere ao campo pornográfico, que quanto mais explícita a performance diante das telas (isto é, aquela dada a ver no calor da ação), mais excitante¹¹. Os códigos elencados por Williams, e que seguem esse princípio de máxima visibilidade, são:

1. Uso privilegiado do *close-up* de partes do corpo (em especial a fragmentação do corpo da mulher), operando uma espécie de decupagem do corpo em direção à intensificação do *prazer visual*;
2. Super iluminação da genitália;
3. Orientar a coreografia das posições sexuais de modo que os corpos (e suas partes) em ação sejam totalmente visíveis pela câmera, operando inclusive uma correção da ação para ajustar-se ao olhar da câmera, buscando, por exemplo, posições em que as “aberturas” corporais fiquem as mais expandidas possíveis e ocupem o ponto central do quadro;
4. Operar uma variedade de atos sexuais, reiterando aqui a dimensão espetacular da coreografia, culminando no gozo como *clímax*. A partir dos longa-metragens dos anos 1970, torna-se central produzir uma evidência visível deste gozo e convencionase o close da ejaculação masculina fora do corpo do parceiro sexual (o chamado *Money shot* ou *Cum shot*).

Na teorização feminista em torno do pornográfico, o *money shot* ocupou o centro da problemática de gênero, pois expunha a ideia de que o gozo feminino não produziria uma visualidade possível. Convencionase, nesse sentido, o que Williams define, tomando de empréstimo uma expressão de Beverly Brown, como “organização erótica da visibilidade” (Williams, 1999, p. 49) para “substituir” (melhor diria, *encarnar*) a “verdade” do gozo da mulher.

Para tanto, duas estratégias principais são colocadas em ação, tornando-se também, portanto, convenções da tradição do gênero pornô: repetidos closes nas expressões faciais da mulher, cuja gama de ações que devem parecer acompanhar a trajetória do *clímax*; e o uso hiperrealista do som (sobretudo dos gritos e sussurros)

11 E é justamente por tal efeito e estatuto de real atrelada às imagens dessas ações que se pode falar em termos de performance para definir o que ocorre diante das telas pornográficas. Lembro que em certa tradição dos estudos de performance, um traço definidor diz respeito a seu caráter ontogênico (nesse sentido, conferir Elena Del Rio, *Deleuze and the cinemas of performance. Powers of affection*. Edinburg: Edinburg University Press, 2012). Tal força do estatuto do real na dimensão da performance também está no pensamento sobre o conceito a partir da teoria social (lembro aqui de Erving Goffman e seu *A representação do eu na vida cotidiana*) e da teoria da linguagem (conforme a tradição pragmática da reflexão de J. Austin e seus atos de fala). Além disso é importante lembrar que a performance dos corpos nas telas mobiliza uma performance dos corpos dos espectadores (na dimensão do engajamento afetivo-sensorial consolidado pela eficácia pornográfica) o que reafirma a pertinência em fazer dialogar a pornografia com o campo dos estudos da performance.

numa espécie de “*close up* sonoro”.

Entre esses códigos descritos acima, o *close up* (visual e sonoro) é de fato o grande elemento do universo pornográfico e, a bem da verdade, do excesso de uma maneira geral conforme se apresenta em todos os gêneros do corpo (como o melodrama e o horror). Ele condensa um nível tal de aproximação, sensorial e sentimental, do olhar do espectador para com a imagem e o corpo em ação na tela que intensifica o engajamento afetivo-sensorial e passional.

O domínio do pornovídeo e os usos políticos no contexto da pós-pornografia (feminista e *queer*) acabam por intensificar tais características da tradição pornográfica – de proximidade entre o corpo na tela e o corpo do espectador, uma proximidade que é fonte de prazer – ao associá-las com o uso reiterado e marcado do plano ponto-de-vista (POV) bem como das características de mobilidade e interação próprias da linguagem do vídeo. Com isso, afirmam a câmera como instância e corpo que olha, posicionando-a mais interativamente na coreografia de olhares, requalificando esse “*ménage à trois*” entre imagem, aparato e espectador.

Tais dispositivos de intensificação de uma ideia de mobilidade/fluidez, interação e afetação (que no fundo são efeitos de participação e proximidade) são amplamente usados no múltiplo cenário da pornografia contemporânea, sobretudo nas formas produzidas e acessadas via internet, que vem sendo associado com um universo mais geral da netporn.

Mais que o uso das convenções do gênero, projetos contemporâneos, sobretudo no recorte feminista, a exemplo das obras do coletivo latino *PorNo PorSi*, e, claro, do projeto sueco *Dirty Diaries* (analisado aqui com mais vagar) colocam em cena um diálogo com essa virada a partir do pornovídeo e da chamada *netporn*.

Neles vemos os aparatos da cultura audiovisual contemporânea configurando dispositivos de participação, fluidez e especialmente afetação, onde a performance (enquanto ação), o performar-se (sobretudo a partir do que venho chamando de pornificação de si¹²) e o jogo intertextual crítico com os imaginários e repertórios genéricos estabelecidos pela tradição comercial *mainstream* dão a tônica e mobilizam os prazeres e engajamentos dos espectadores.

12 Venho trabalhando essa noção de uma *pornificação de si* como elemento central do campo do pornográfico contemporâneo, sobretudo quando este é mobilizado em agendas feministas e *queer*. O conceito de pornificação de si envolve a dimensão performática do corpo a partir da reivindicação do direito (e prazer) de se pornificar, ou seja, de dar-se a ver como agente de desejo. Para um aprofundamento desse conceito ver o artigo “Femininas Pornificações” que compõem a coletânea *Corpos em Projeção: gênero e sexualidade no cinema latino-americano*, organizada por Maurício de Bragança e Marina Tedesco (Rio de Janeiro, 7Letras, 2013).

A dimensão da mobilidade e o efeito de intimidade da câmera (conquistado através e, sobretudo, a partir do *close-up* no corpo, esse elemento que já se insere na tradição genérica da pornografia, levado ao extremo de uma *visualidade háptica*) indicam de que modo o corpo em ação tanto do “mostrado” quanto do espectador, e, sobretudo, do corpo da câmera recuperam a lógica mobilizada pelas formas de representação do corpo na tradição pornográfica.

Especificamente sobre o *Dirty Diaries*, acredito que ele dialogue de modo mais que alusivo com os códigos genéricos da pornografia tradicional. Na maioria dos curtas que compõem o dvd do projeto há um desejo explícito de se filiar à pornografia enquanto gênero, mobilizar o prazer dos espectadores/ras a partir da coreografia dos corpos, da interação entre corpos e câmera. Em pelo menos três dos curtas, todos os códigos genéricos são amplamente usados, amparando-se na explicitação excessiva da performance sexual dos sujeitos em relação à câmera.

A (hiper)aproximação dos primeiros planos funciona como marca de excesso, produzindo interação da câmera com os corpos que intensifica a coreografia de prazer visual. Se as marcas do explícito e o jogo relacional íntimo entre câmera e corpos que performam atos sexuais para essa câmera marcam o excesso pornográfico como um todo, em alguns dos curtas de *Dirty Diaries* isso é levado ainda ao extremo mobilizando afetos e prazeres no interior desse projeto marcadamente feminista.

Contudo, em um deles, que quero me deter mais aqui, tal excesso se dá temperado com um certo desejo de apagar as marcas culturais que usualmente circundam os filmes pornográficos e que produzem os estereótipos e as imagens-símbolos da excessiva e fácil identificação que são comumente associadas às suas narrativas e peças audiovisuais.

Excesso e atrações sob a pele da imagem - olhares e prazeres na coreografia dos corpos

Skin, de Elin Magnusson, é o primeiro filme do DVD e parece partir do desejo de, ao menos inicialmente, apagar a moldura sócio-cultural da História. Quero analisar como *Skin* representa um evento prazerosamente dissonante no projeto (e não digo isso como uma crítica negativa nem ao filme nem ao projeto).

No filme, não é a dimensão propriamente narrativa do *excesso* em sua forma mais comum na tradição pornográfica (que se desdobra da força melodramática de imagens empáticas de óbvia e fácil identificação) que mobiliza os prazeres. As sensações, e com elas os vínculos com o pornográfico, são mobilizadas a partir da

mesma lógica das *atrações*. Nessa lógica de atrações (o termo aqui é propositalmente uma referência ao conceito de Tom Gunning “cinema de atrações”), a dimensão de performance, a associação de ideias e a capacidade de provocar agitação (excitação) do espectador se dão na “mostração” das imagens e sons, no seu poder disruptivo e de *inserts* extasiásticos de apelo fundamentalmente sensorial.

Aqui, vale uma pequena digressão antes de prosseguir com a análise de *Skin* para entendermos melhor a dimensão produtiva dessa “atração” em correlação ao conceito de excesso, conceito este que na tradição da pornografia se vincula à reiteração do explícito a partir da proximidade, o quanto mais excessiva melhor, da câmera com o corpo. Correlacionar excesso e atrações é ultrapassar uma mera oposição ao universo da narrativa, pois ultrapassar tal suposta dicotomia era afinal um ponto importante para o próprio Gunning, ao formular o conceito no clássico ensaio de 1986¹³. Interessado em um ponto análogo, Scott Bukatman (2006) busca superar a oposição a partir da aproximação entre os conceitos de atrações e de prazer visual de Laura Mulvey. Bukatman tece então seus argumentos a partir do que para ele há em comum entre os conceitos: a força espetacular, disruptiva e vulcânica (os termos são dele) de ambos os conceitos. Para ele, esta força reside no excesso cuja lógica responde à ordem espetacular do instante, e que, por sua vez, representa um ténue e tenso equilíbrio entre a potência domesticadora da narrativa e o prazer disruptivo e exibicionista (no sentido da possibilidade de dar e dar-se a ver) da atração¹⁴.

Essa discussão nos remete de volta ao texto-base de Linda Williams (2004), onde ela entende o excesso como *êxtase* e *espetáculo* investidos na dimensão do corpo como foco da ação e reação de ambos narrativa/personagens e espectadores. Para a autora, tal dimensão está associada ao espetáculo do corpo capturado no ato da sensação ou emoção, nesse sentido, é fundamental mostrar o gozo, o medo, o choro privilegiadamente através de uma forma expressiva intensamente associada às noções de proximidade e intimidade: o *close-up*. O primeiro plano em parte do corpo age como fonte de estímulo e excitação (como vetor da ação e como convite à

13 O conceito de cinema de atrações é na verdade cunhado por Tom Gunning e André Gaudreault em dois artigos de 1986. Tratam-se dos artigos “The cinema of attractions: early film, its spectator and the avant-garde”, de Tom Gunning, publicado em *Wide Angle* e “Le cinéma des premiers temps: un défi à l’histoire du cinéma?”, de André Gaudreault e Tom Gunning, publicado no periódico japonês *Gendai Shiso – Revue de la pensée d’aujourd’hui*.

14 Nesse sentido, vale correlacionar com as formulações de Kristin Thompson sobre o excesso em seu texto, de 1981, *The Concept of Cinematic Excess* (2004). Nele, a autora associa o excesso ao conceito de sentido obtuso de Roland Barthes, como “algo [que] não tem função para além da oferecer-se ao jogo perceptivo” (516) e nesse sentido contrariando a motivação realista. A autora define quatro formas em que essa contrariedade se dá (1. disjunção na forma estilística, 2. na duração da tomada, 3. na reiteração e 4. na repetição) e, como conclusão, as correlaciona à formulação Brechtiana de estranhamento. No meu entender, ao opor mais fortemente o excesso à motivação realista e à própria tradição narrativa clássica, a autora restringe demais o conceito e esquece a presença intensa e estruturante desse elemento no interior do sistema narrativo clássico. Alongar-me nesse debate, por mais importante que seja, me forçaria a ultrapassar os limites do artigo.

semelhante reação do espectador). É fundamental ressaltar que os procedimentos imagéticos são reiterados pelo tratamento sonoro que por sua vez satura a sensorialidade através dos ruídos.

Acredito que *Skin* se estrutura a partir de uma lógica de *excesso de atrações* pois estabelece um jogo ambivalente de recusa e adesão aos códigos genéricos mais básicos da pornografia.

O cenário (*setting*) de *Skin* e o tratamento sonoro do filme parecem ser minimalistas (e fogem portanto do artificialismo excessivo e um tanto kitch dos *settings* tradicionais da pornografia comercial e *mainstream*): um quarto branco, dois corpos cobertos por uma malha cor da pele apaga todas as marcas identificatórias dos sujeitos (etnias, cabelos, formatações corporais, ou seja, quaisquer traços distintivos). Argumento que o quarto branco e a malha propõem a princípio, para os corpos em cena e para nós espectadores, um jogo de desapego da cultura; nessa coreografia de desapego do mundo e (hiper)apego ao corpo resta apenas o roçar da pele que é – *excessiva e atrativamente* – emoldurada num hiper *close-up* de toques e “penetrações” que (per)seguem o impulso e desejo pornográfico. No entanto, a performance dos corpos nos primeiros minutos do filme recusa o explícito da tradição pornográfica. Nesses primeiros minutos, a performance excitante do sexo está óbvia, mas o corpo está coberto e, embora de certo modo explicitadas, as penetrações estão encobertas. Esse jogo perturba o princípio da máxima visibilidade tão caro à tradição pornográfica corroborando assim a ambivalente dinâmica de adesão e recusa dos códigos pornôs.

Aos poucos, lentamente, e sob o comando das mãos femininas, a malha vai sendo rasgada. O som toma outra atitude, embora em nada se assemelhe à tradição do uso hiperrealista dos gemidos de prazer que organizam eroticamente a visualidade do gozo feminino como dita o pornô hardcore *mainstream*. O mais notável, contudo, é o lugar de comando e poder do feminino (seguindo aqui a regra número um da pornografia feminista, a mulher como senhora do seu prazer). Todo o desvelar da malha de pele é comandado pela mulher e, na maioria das cenas, é ela que detém nas mãos o objeto cortante (uma fállica tesoura).

A partir desse momento, o *close-up* se intensifica como procedimento em uma (hiper)aproximação excessiva que exacerba a intimidade e com ela a mobilização do prazer. Visualidade háptica (conforme teoriza Laura Marks) e câmera-corpo (conceito de Erly Viera Jr.) em ação de seu modo mais óbvio/excessivo.

Em *Skin*, assim como em todos os outros filmes de *Dirty Diaries*, percebe-se uma continuidade com os preceitos do domínio do pornô a partir do pornovídeo e do *netporn/altporn*. Do pornovídeo, vemos a ênfase numa coreografia que incorpora a

mobilidade e interação da câmera com os sujeitos da cena; do *netporn*, percebemos o apreço por um certo “minimalismo” que recusa o artificialismo da tradição pornográfica comercial (notadamente na recusa ao cenário e aos padrões corporais) em favor de uma performance esteticamente associada ao dispositivo do amador e, correlatamente, ao real.

Neles – assim como lá no pornôvídeo e no *netporn/altporn* – a dimensão e o efeito de intimidade e da mobilização do prazer são intensificados/forjados pela interação e mobilidade da câmera. Interação e mobilidade que saturam o *close-up* (e com ele a proximidade com os corpos em ação) e a própria ideia de ato/ação; intensificando o que Dyer (1985) tão bem nomeou de *clímax* visual como o objetivo último da pornografia.

Dirty Diaries confirma o que já sabíamos desde o tempo do pornôvídeo dos anos 1980: o prazer se alcança em atos compartilhados (nossos e dos sujeitos nas telas) coreografados pela performance visual/sonora que é dada a ver na relação sujeito-câmera. Nada é mais pornográfico que isso.

Referências bibliográficas

- ABREU, N. C. *O olhar pornô: a representação do obsceno no cinema e no vídeo*. Campinas: Mercado das Letras, 1996.
- ATTWOOD, F. 'No Money Shot? Commerce, Pornography and New Sex Taste Cultures'. *Sexualities*, v. 10, n. 4, 2007, p. 441-456.
- BALTAR, M. *Realidade lacrimosa: diálogos entre o universo do documentário e a imaginação melodramática*. Tese (Doutorado) - Universidade Federal Fluminense, Curso de Pós-Graduação em Comunicação, 2007.
- _____. "Evidência invisível – Blowjob, vanguarda, documentário e pornografia". *Revista FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia*, v. 18, n. 2, 2011.
- BUKATMAN, S. "Spectacle, attractions and visual pleasure". In: STRAUVEN, W. (org). *Cinema of attractions reloaded*. Amsterdam University Press, 2006.
- BUTLER, J. *Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- DEL RÍO, E. *Deleuze and the cinemas of performance. Powers of affection*. Edinburg: Edinburg University Press, 2012.
- DENNIS, K. *Art/Porn. A history of seeing and touching*. Oxford/NY: Berg, 2009.
- FOUCAULT, M. *História da Sexualidade I. A Vontade do Saber*. Rio de Janeiro: Graal, 1979.
- GUNNING, T. "The cinema of attractions: early film, its spectator and the avant-garde". In: STRAUVEN, W. (org). *Cinema of attractions reloaded*. Amsterdam University Press, 2006.
- _____. "Attractions: how they came into the world". In: STRAUVEN, W. (org). *Cinema of attractions reloaded*. Amsterdam University Press, 2006.
- HUNT, L. A. *Invenção da Pornografia*. Hedra, 1999.
- JANCOVICH, M. "Naked Ambitions: Pornography, Taste and the Problem of the Middlebrow". Scope, 2001.
- KENDRICK, W. *The Secret Museum. Pornography in modern culture*. Berkely: University of California Press, 1996.
- MARTIN-BARBERO, J. *Dos meios às mediações – comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001, 2ª ed.
- MARKS, L. *The Skin of Film*. Durham: Duke University Press, 2000.
- MELENDEZ, F. "Video Pornography, Visual Pleasure and the return of the sublime". In: Williams, L (org). *Porn Studies*. Duke University Press, 2004.
- MULVEY, L. *Visual and other pleasures: language, discourse, society*. Londres:

MacMillan, 1989.

NICHOLS, B. "Pornography, ethnography and the discourses of power". In: *Representing Reality*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 1991.

PAASONEN, S. "Labors of love: netporn, Web 2.0 and the meanings of amateurism". *New Media & society*, v. 12, n. 8, 2010, p. 1297–1312.

PRECIADO, B. *Manifiesto Contra-sexual*. Madrid: Editorial Ópera Prima, 2002.

RYBERG, I. *Imagining Safe Space. The Politics of Queer, Feminist and Lesbian Pornography*. Stockholm University Library/Acta Universitatis Stockholmiensis, 2012.

ROUNTHWAITE, A. "From This Body to Yours: Porn, Affect, and Performance Art Documentation". *Camera Obscura*, v. 26, n. 3 (78), 2011, p.63-93.

SABO, A. G. *After Pornified. How women are transforming pornography and why it really matters*. Zero Books, 2012.

SINGER, B. *Melodrama and modernity*. Early Sensational Cinema and Its contexts. New York: Columbia University Press, 2001.

SONTAG, S. "A imaginação pornográfica". In: *A vontade radical*. Rio de Janeiro: Cia. das Letras, 1987.

STÜTTGEN, T. *Post/Porn/Politics. Queer_feminist Perspective on the Politics of Porn Performance and Sex-Work as Cultural Production*. Berlin: B_Books, 2009.

THOMPSON, K. "The concept of cinematic excess". In: BAUDRY, L. e COHEN, M. (orgs.). *Film Theory and criticism*. NY/Oxford: Oxford University Press, 2004.

VIEIRA Jr, E. *Marcas de um realismo sensório no cinema contemporâneo*. Tese (doutorado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

WILLIAMS, L. *Hard Core. Power, pleasure and the frenzy of the visible*. University of California Press, 1999.

_____. (org). *Porn Studies*. Duke University Press, 2004.

_____. "Film Bodies: gender, genre and excess". In: BRAUDY, L. e COHEN, M. (orgs.). *Film Theory and criticism*. NY/Oxford: Oxford University Press, 2004b.

submetido em: 27 jan. 2015 | aprovado em: 06 abr. 2015.



**De dia Deng Xiaoping,
de noite Deng Lijun:
Música e Memória em
*Plataforma***

*Old Deng rules by day,
Little Deng rules by night:
Music and Memory in
Platform*

Cecília Mello¹

¹ Professora de cinema da Universidade de São Paulo e pesquisadora FAPESP no Departamento de História da Arte da Universidade Federal de São Paulo. E-mail: cicamello@yahoo.co.uk

Resumo: Este artigo é dedicado à relação intermediária entre o cinema e a música pop em mandarim no filme *Plataforma* (*Zhantai*, 2000) do cineasta chinês Jia Zhang-ke. Um dos principais diretores do cinema mundial contemporâneo, Jia é considerado o maior expoente da Sexta Geração do cinema chinês, também conhecida como a “geração urbana” por seu enfoque na vida e na paisagem das cidades em constante mutação da China atual. As diversas canções que pontuam o filme, que traça um panorama das transformações ocorridas no país durante a década de 1980 a partir da história de uma trupe de artistas itinerantes, são por um lado fragmentos da memória individual e autoral de Jia, transformados em peças importantes no seu empenho de reconstrução de uma memória coletiva através do cinema. Por outro lado, e para além de seu valor memorial, o impacto dessas canções nos anos 1980 e 1990 na China continental está relacionado, em grande medida, ao seu caráter de novidade, tanto por virem do exterior (principalmente de Hong Kong e Taiwan) quanto por empregarem a enunciação na primeira pessoa do singular, algo ausente nas canções revolucionárias chinesas ubíquas até então. Assim, a hipótese a ser explorada é de que a inclusão de canções pop em *Plataforma* se manifesta como uma marca autoral complexa relacionada à emergência e valorização do indivíduo no panorama das recentes mudanças econômicas e sociais da China continental.

Palavras-chave: Cinema Chinês; Música Pop; Intermedialidade; Autorialia.

Abstract: This article is dedicated to the intermedial relationship between cinema and pop music in mandarin in the film *Platform* (*Zhantai*, 2000) by Chinese director Jia Zhang-ke. One of the main names in contemporary world cinema, Jia is the most prominent director of the Sixth Generation of Chinese cinema, also known as the “urban generation” for their focus on life and landscape

in China's ever-changing cities. The many pop songs that punctuate the film, which traces a panorama of the transformations affecting China during the 1980s through the story of an itinerant group of artists, are on one level fragments of Jia's individual and authorial memory, transformed into important pieces in his effort to reconstruct a collective memory through film. On another level, the impact of such songs in the 1980s and 1990s China is related to a great extent to their novelty, given that they were something which came from abroad (specially Hong Kong and Taiwan) and which employed the first person singular pronoun "I", until then practically absent from the ubiquitous revolutionary/propaganda songs in praise of communist ideals and Chairman Mao. Thus, the main hypothesis to be investigated refers to the use of pop songs in *Platform* as a complex authorial mark related to the emergence of the individual in the landscape of social and economic transformations in the People's Republic of China from the 1980s onwards.

Keywords: Chinese Cinema; Pop Music; Intermediality; Authorship.

O suplemento “Culture & Idées”, do *Le Monde* de 29 de setembro de 2012, publicou um artigo de capa dedicado ao jovem escritor chinês Han Han, sob o sugestivo título “Han Han: a China e eu – Escritor, piloto de corridas, ele é o blogueiro mais lido no mundo. Ele encarna o novo sonho chinês: a realização individual”². O artigo traça um perfil do escritor/piloto e o descreve como a encarnação da juventude, da independência, da velocidade e do sucesso. A crescente popularidade de Han Han na China desde a virada do século – além de suas empreitadas no mundo das corridas automobilísticas – o transformaram não apenas no blogueiro mais lido do mundo como também no garoto-propaganda ideal para os carros japoneses Subaru, que estampam a primeira página de seu blog com o slogan “Eu sigo o meu caminho” (我行我路)³. Apostando ainda na ideia de individualidade e liberdade, o vídeo publicitário da marca de roupas chinesa Vancl traz a imagem emblemática de Han Han segurando um cartaz com o ideograma chinês 我(wo - eu), acompanhada do texto: “Eu adoro a internet, a liberdade, a busca por emoções. (...) Não sou nenhum ícone, não sou porta-voz de ninguém, sou Han Han, só represento a mim mesmo”⁴.



Han Han no filme de propaganda da Vancl

Início esta reflexão com Han Han porque ele exemplifica um fenômeno complexo, difícil de ser definido, e que surge atrelado ao momento histórico de transformações que a China vem atravessando desde o início dos anos 1980. Trata-se da crescente valorização do indivíduo no tecido social do país, algo que poderia ser descrito como a “emergência do ‘eu’”, e que aparece em contraposição à primazia da coletividade imposta por décadas de regime comunista. A ênfase na primeira pessoa,

2 PEDROLETTI, Brice. “Han Han: la Chine et moi: Ecrivain, pilote de course, il est le blogueur le plus lu au monde. Il incarne le nouveau rêve chinois: l’accomplissement individuel”. *Le Monde – Culture & Idées*. Cahier du “Monde” n° 21055, 29 de setembro de 2012, p. 1.

3 Disponível em <<http://blog.sina.com.cn/twocold>>. Acesso em: 28 mai. 2014.

4 Disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=HDhdos2pA8w>>. Acesso em 28 mai. 2014.

evidente no título do artigo do *Le Monde* e nas propagandas da Subaru e da Vancl, sugere a própria novidade desse fenômeno, cujas primeiras manifestações parecem coincidir com o período de abertura econômica da China a partir do final dos anos 1970. Serão essas mudanças graduais que Jia Zhangke irá articular de forma sutil e precisa em sua obra-prima *Plataforma* (站台 *Zhan Tai*, 2000), filme que, ao contrário do restante de sua obra, está situado no tempo passado, aproximadamente entre 1979 e 1989, e que lança um olhar retrospectivo para esse período crucial da história do país.

Plataforma pertence ao que ficou conhecido como a “Trilogia da Terra Natal”, precedido por *Xiao Wu* (小武, 1997) e sucedido por *Prazeres desconhecidos* (任逍遥 *Ren Xiao Yao*, 2002). Os três filmes foram realizados em Shanxi, província natal de Jia Zhangke no norte da China. Dedicado a seu pai, *Plataforma* não é exatamente uma obra autobiográfica, mas é repleto de referências pessoais, conforme explica o diretor:

Plataforma se passa entre os anos de 1979 e 1989, um período de grandes mudanças e reformas na China. Essa década também foi muito importante na minha formação... Passamos por um monte de transformações nos últimos dez anos, durante os quais muita coisa foi secularizada a partir da perda dos ideais revolucionários e o início da era de consumo (JIA, 2000).

A “era de consumo” a que se refere Jia está diretamente relacionada à implementação por Deng Xiaoping, a partir de dezembro de 1978, das metas econômicas idealizadas por Zhou Enlai na década de 1960, conhecidas como as “Quatro Modernizações”, e que marcam o início da era das reformas na China (*Gaige Kaifang*, 1978-1992). Isso ocorre apenas dois anos após o final da Revolução Cultural, com a morte de Mao Zedong e a queda da Camarilha dos Quatro. Nos anos 1980, a China passou gradualmente a cultivar melhores relações com o resto do mundo e a abrir sua economia para o investimento externo. Internamente, reverteu a coletivização da agricultura, privatizou grande parte da indústria e permitiu o aparecimento de negócios privados. Os efeitos das reformas econômicas foram sentidos com intensidade nos espaços urbanos do país, que desde então vêm passando por grandes transformações com a demolição extensiva de habitações tradicionais para a construção de novas avenidas, pontes, viadutos, prédios, estações de metrô e grandes *shopping centres*. Arelado às reformas econômicas houve um relaxamento de certas restrições, como por exemplo a necessidade de permissão oficial para viagens internas, o que coincidiu com uma expansão significativa da rede ferroviária do país. Desde então, a China se vê cada vez mais apinhada de viajantes, cruzando

o país em busca de novas oportunidades, retornando à casa ou saindo de férias, um fenômeno sem precedentes na sua história recente.

Plataforma segue a trajetória de quatro amigos que integram um grupo performático itinerante da cidade de Fenyang durante a década de 1980. Na primeira parte do filme, a trupe estatal se chama “Grupo de Trabalho Cultural Rural de Fenyang”, e dedica-se a peças teatrais de propaganda e canções nacionalistas em homenagem ao Grande Líder Mao Zedong. Após sua privatização forçada, a trupe se reinventa e muda de nome para “Banda Eletrônica Shenzhen Allstars de Rock e Breakdance”, especializando-se em versões de sucessos pop e números de dança um pouco mais ousados. O filme acompanha as mudanças que afetam a vida dos jovens artistas no espaço de 10 anos, evidentes na natureza de suas performances. O diretor faz assim um comentário sobre as transformações que emergem nos anos 1980 através de um recorte, traçando um paralelo entre a trajetória do país e a trajetória do grupo artístico. Para tal, serve-se principalmente de suas memórias e impressões de infância e juventude em Fenyang, onde viveu até o início dos anos 1990.

O tema da memória no cinema chinês tem dado ensejo a importantes debates na teoria e na crítica nos últimos anos. Observa-se cada vez com mais frequência tanto no cinema como em outras manifestações artísticas o que se convencionou chamar de “obsessão pela memória”, e que, como explica Jean Ma, “paradoxalmente aponta para um profundo sentimento de perda, para um passado sempre prestes a se esvanecer.” (MA, 2010, p.11). Mas se em um primeiro momento a questão da memória surge no cinema chinês da quinta geração de Zhang Yimou e Chen Kaige a partir de um olhar para um passado remoto, distante, ligado à descoberta das grandes paisagens no interior do país, já no cinema da chamada sexta geração (e para além dela) a memória tende a emergir tanto como experiência coletiva quanto como experiência pessoal, enunciada na primeira pessoa do singular e fragmentária em sua essência. No que tange à obra de Jia Zhang-ke, seria justo dizer que a relação entre cinema e memória emerge como uma marca autoral capaz de criar pontes entre o individual e o coletivo, entre a memória pessoal e a experiência histórica, além de estar atrelada em uma fé no cinema como a forma de arte mais apta a registrar e articular esse encontro.

Se a memória aparece como um dos principais impulsos em *Plataforma*, não é de se espantar que o filme rejeite um desenvolvimento linear e sistêmico ao lançar mão de frequentes elipses temporais, resistindo à tentação de fornecer explicações para todos os eventos mostrados. Parece mesmo haver um desejo consciente de abraçar as fraturas, as peças que não se encaixam, os detalhes.

Assim, a narrativa contém pontas soltas, eventos sem explicação, outros apenas mencionados e não mostrados, uma característica análoga à natureza instável da memória pessoal. Além disso, esse impulso antissistêmico pode também ser visto como um gesto político. Se o relaxamento das relações de causa e efeito surgem principalmente a partir do neorealismo italiano em contraponto à coerência e à narrativa linear do cinema clássico hollywoodiano, marcando um momento de inflexão fundamental na história do cinema em paralelo ao momento de transição histórica do fim da Segunda Guerra Mundial, em *Plataforma* tal relaxamento parece se opor não somente à narrativa clássica como também ao que poderíamos chamar de “grande narrativa comunista”. Isso porque a memória, enunciada na primeira pessoa do autor, complica inevitavelmente a narrativa oficial promovida pelo regime em suas tentativas de reescrever a História da China a partir do ano zero de 1949, apagando o passado em prol de uma linha do tempo guiada pelo progresso. Com a emergência da cultura de consumo de massa e o processo de globalização, essa ideia de progressão passa a ser perturbada por uma noção mais elevada da existência de outros espaços, produzindo uma nova experiência temporal relacionada ao cotidiano e ao contingente, e gradualmente provocando um abalo e uma fratura na grande narrativa nacional.

A questão da memória, tão central em *Plataforma*, encontra seu principal veículo na vasta rede de referências intertextuais fomentada por Jia Zhangke ao longo do filme. No centro dessa rede está a relação intermediária carregada de significados entre o cinema e a música⁵, algo que pode ser observado de modo acentuado em três cenas que incorporam sucessos pop para apresentar viagens mnemônicas complexas. O uso da música pop em *Plataforma*, além de estar relacionado às memórias pessoais do diretor nos anos 1980, revela o modo pelo qual o cinema de Jia Zhangke se apoia em uma outra mídia para explorar as maleáveis noções de identidade e história na China contemporânea, ao mesmo tempo em que confere a essas canções aparentemente banais novas camadas de significação.

Genghis Khan e um sopro de liberdade

Pode-se dizer que, em vários sentidos, *Plataforma* seja um filme pautado na ideia da viagem, do movimento e da liberdade, posto que acompanha as idas e vindas de um grupo de artistas pelo interior do país. No entanto, a itinerância da companhia acaba na maior parte das vezes por exacerbar, de modo paradoxal, uma enorme sensação de isolamento. Os artistas, ao invés de estarem em uma estrada com um

⁵ Não comentarei nesse ensaio a trilha sonora de *Plataforma* composta por Yoshihiro Hanno, que pontua, de modo preciso, algumas sequências do filme.

destino certo, parecem mais se mover em círculos, percorrendo vastos espaços vazios pontuados por pequenas vilas, distantes das grandes cidades e do litoral, e que por fim os levam sempre de volta a Fenyang. O audacioso Zhang Jun (Liang Jingdong) será o primeiro a romper esse isolamento ao visitar sua tia na distante Guangzhou, localizada no sudeste do país, ao norte de Hong Kong. De lá ele envia um cartão-postal a seu amigo Cui Ming-liang (Wang Hongwei), com uma foto de Guangzhou acompanhada da sugestiva mensagem que proclama: “O mundo aqui fora é incrível!”. Mais tarde, Zhang Jun retorna a Fenyang vestido com roupas da moda e portando um toca-fitas com os novos sucessos de Taiwan e Hong Kong, trazidos da cidade grande. É importante lembrar que lugares como Guangzhou, Hong Kong e Taiwan, bem como as quatro Zonas Econômicas Especiais criadas no início dos anos 1980 no sudeste da China para atrair investimento e tecnologia estrangeiros, estavam localizados no litoral ou perto do litoral, funcionando como uma porta aberta para o mundo. É portanto significativo que, após sua privatização, a companhia itinerante tenha decidido trocar de nome para “Shenzhen Allstars”, tomando emprestado da maior das Zonas Econômicas Especiais da China – Shenzhen – uma impressão de novidade e o frescor do ar marítimo, tão distantes de Shanxi.

O retorno de Zhang Jun a Fenyang funciona como um primeiro indício da onda de transformações que virá a afetar a vida dos jovens artistas da província. Sua blusa cor de laranja, óculos escuros e calças boca-de-sino o destacam dos outros colegas, cujas vestimentas ainda pouco variam do cinza, azul escuro e preto das túnicas maoístas ubíquas na China da Revolução Cultural. Mais importante ainda é a presença do toca-fitas, um aparelho que se tornou popular durante os anos 1980 e que se caracteriza exatamente por proporcionar um tipo de escuta pessoal e introvertida (HUANG, 2012, p. 27). Essa característica do toca-fitas ganha mais força em contraponto ao uso ostensivo dos alto-falantes em cidades chinesas. Presentes nas ruas, fábricas, dormitórios e outros espaços públicos, os alto-falantes serviam para transmitir desde anúncios oficiais até o noticiário local, passando por canções de propaganda que exaltavam as maravilhas da China comunista. Esse modo de escuta pública proporcionado pelo alto-falante, imposto sobre a população como uma voz advinda de uma instância superior, encontra no toca-fitas sua antítese. A portabilidade do aparelho e sua capacidade de sintonizar o rádio e reproduzir fitas significava então uma liberdade de escolha, uma escuta pessoal e íntima que contrastava com a imposição pública e oficial da voz coletiva.



“Seu diabo estrangeiro!”

Chegando em Fenyang carregado de novidades, Zhang Jun é recebido pelo amigo Ming-liang, que lhe aponta jocosamente uma espingarda aos brados de “seu diabo estrangeiro!”. Logo outros colegas o circundam, dentre os quais sua namorada Zhong Ping (Yang Tianyi) e a mais tímida Yin Ruijuan (Zhao Tao), mal contendo as inúmeras perguntas sobre a viagem e sobre o tal “mundo lá fora”. O toca-fitas chama atenção especial dos jovens e finalmente um deles aperta o *play*, dando início ao uso diegético de uma canção trazida por Zhang Jun diretamente de Guangzhou. Trata-se de “Genghis Khan” (成吉思汗), a versão em cantonês do popular cantor de Hong Kong George Lam (林子祥) para a música “Dschinghis Khan”, do grupo alemão de mesmo nome, concorrente no “Eurovision Song Contest” de 1979. Essa estranha música da era disco, vinda da Alemanha via Hong Kong para a China continental, permeia ainda as próximas duas cenas: na primeira os amigos dançam em um quarto apertado; alguns, como Ming-liang, de modo um tanto espalhafatoso e desajeitado; outros, como Yin Ruijuan, de modo mais tímido. Em seguida todos estão do lado de fora, uns carregando concreto e outros colocando cacos de vidro para proteger o muro de uma casa. A canção reaparece mais tarde no filme em uma cena noturna na qual Zhang Jun, completamente embriagado após o fim de seu relacionamento com Zhong Ping, empilha tijolos em frente à porta de uma casa, cantando desafinadamente a versão em mandarim de “Genghis Khan”.

Não há dúvidas de que Jia Zhangke escolheu essa canção de George Lam – e não outro hit da época tal como “Ali Baba”, por exemplo – consciente das implicações contidas em seu título. “Genghis Khan” é, afinal de contas, o temível imperador mongol do século XIII, ainda visto hoje por muitos como um invasor bárbaro. Logo, ao chegar a Fenyang, desta vez vindo do sul nas fitas de Zhang Jun e na voz de George Lam, “Genghis Khan” é ao mesmo tempo a novidade que começa

a se infiltrar no universo isolado da cidade e um comentário irônico, já que embala a dança dos jovens amigos pela promessa de dias mais livres. Convém também observar que Genghis Khan veio da Mongólia, suplantando as muralhas que o Império chinês construiu por séculos para preservar seu isolamento. O tropo dos tijolos, dos muros fortificados e das muralhas aparece em conjunção com a canção que remete, não por acaso, a aquele que as transpôs, justamente no momento em que a China começa a abrir suas fronteiras ao resto do mundo. Jia tece assim, com a ajuda de Genghis Khan, um comentário sofisticado sobre o desejo de liberdade individual que emerge com a gradual violação das “muralhas” econômicas e culturais de seu país nos anos 1980.

Aqui, é importante mencionar de que modo o tropo das muralhas ocupa uma posição de centralidade em *Plataforma*. Não há como negligenciar o uso extensivo no filme das impressionantes muralhas de Ping Yao, a mais bem preservada cidade histórica da China e Patrimônio Mundial pela UNESCO. A opção por filmar nesse ponto turístico, que fica próximo a Fenyang, se deu justamente pelo excelente estado de conservação de suas estruturas arquitetônicas, construídas no fim do século XIV durante a Dinastia Ming. As muralhas de Ping Yao serviram na realidade como substitutas para aquelas que ainda existiam em Fenyang durante a infância do diretor, mas que já haviam sido completamente demolidas no fim dos anos 1990. A partir dessa locação, então, Jia acaba por tecer uma configuração metafórica carregada de significados, remetendo ao clássico do cinema chinês *Primavera numa pequena cidade* (小城之春, Fei Mu, 1948), no qual, assim como em *Plataforma*, as muralhas são o palco de encontros amorosos carregados de desajeito, incertezas e silêncios. Mas se no filme de Fei Mu as muralhas não passam de ruínas, destruídas durante a Segunda Guerra Mundial (a Segunda Guerra Sino-Japonesa), simbolizando talvez a própria ruína do amor de juventude entre Zhou Yuwen (Wei Wei) e Zhang Zhichen (Li Wei), em *Plataforma* as muralhas parecem evocar, como bem aponta Michael Berry (2009), uma sensação de isolamento, imobilidade e aprisionamento. Isso ocorre principalmente em relação aos personagens Cui Mingliang e Yin Ruijuan, que vivem uma espécie de romance inacabado durante a primeira parte do filme, seus encontros ocorrendo sempre em cima, embaixo ou no entorno das muralhas. Mas além de simbolizar a imobilidade que ainda permeia a vida dos jovens artistas, a presença desse monumento arquitetural no filme aponta também para o passado e para a História da China, que se impõem sobre um presente em vias de ebulição.

Teresa Teng e Julie Su nas ondas do rádio

Se “Genghis Khan” é exemplar do que pode ser chamado de uma viagem exterior, vinda de Guangzhou para Fenyang e referenciando um invasor estrangeiro, as canções pop das taiwanesas Teresa Teng (Deng Lijung) e Julie Su (Su Rui) utilizadas em *Plataforma* parecem sugerir a possibilidade de um outro tipo de viagem. Sabe-se que a exposição às canções românticas na China continental após o fim da Revolução Cultural, principalmente às advindas de Taiwan, teve grande impacto no país por representarem uma novidade de estilo em relação às músicas de propaganda comunista. Essas canções vinham principalmente através de transmissões de rádio ilegais, cujas ondas sonoras suplantavam a distância entre a China e a “província rebelde” de Taiwan. Tão popular era Teresa Teng nos anos 1980 que um ditado dizia:

白天听老邓 晚上听小邓

(De dia se escuta Deng Xiaoping, de noite se escuta Teresa Teng.)

Cabe lembrar que tanto Teresa Teng quanto Deng Xiaoping possuem o mesmo sobrenome chinês, Deng 邓. A transliteração do sobrenome de Teresa Teng, entretanto, não seguiu a regra da transliteração *pinyin* em uso na China continental, daí a distinção entre Teng e Deng no uso romanizado dos sobrenomes. A tradução literal do ditado, então, diz “De dia se escuta o velho Deng, de noite se escuta a pequena Deng”.

Em *Plataforma* há diversos momentos em que os jovens artistas escutam programas de rádio taiwaneses, transmitindo sucessos de Teresa Teng como, por exemplo, “Mei Jiu Jia Kafei” (美酒加咖啡), que se traduz como “bom vinho e café”, curiosamente aludindo a dois tipos de bebida tipicamente estrangeiras. Além de representar essa importante conexão além-mar entre as duas Chinas e as atrações do mundo exterior, a imensa popularidade dessas canções era devida ao seu uso inovador da enunciação em primeira pessoa, com o pronome pessoal “Eu” substituindo o “Nós”. Como lembra Jia Zhangke:

Quando eu era criança nós sempre cantávamos “Nós levamos o comunismo adiante” ou “Nós somos a nova geração dos anos 1980”, sempre com ênfase em “nós” – o coletivo. Mas as canções de Teresa Teng eram sempre sobre “eu” – o individual. Canções como “Eu te amo” ou “A lua representa o meu coração” eram algo completamente novo. Então as pessoas da

minha geração foram subitamente afetadas por esse mundo muito pessoal e individual (apud BERRY, 2009, p. 125).

Essa transformação no mundo musical e na paisagem mental da juventude chinesa dos anos 1980 aparece em um momento marcante de *Plataforma* no qual a personagem Yin Ruijuan escuta uma música romântica da Taiwanesa Julie Su, intitulada “Shi Fou” (是否) – “Se...”, incluída no primeiro disco da cantora de 1983. A tímida Ruijuan, filha do policial local que sempre se opôs ao seu relacionamento com Cui Ming-liang, havia deixado a companhia de artistas após sua privatização, preferindo se estabelecer em Fenyang como coletora de impostos. Nessa sequência, ela está sozinha em seu escritório no que parece ser o fim do expediente. Após um breve anúncio, o rádio, posicionado no parapeito da janela ao lado de sua escrivaninha, começa a tocar a canção “Shi Fou”. Aos primeiros acordes, Ruijuan permanece alheia à transmissão, mexendo em alguns papéis ou colocando água nas plantas. No entanto, ela aos poucos ensaia discretos movimentos com os braços e as pernas, deixando-se por fim levar pela música, rodopiando sozinha ao som melancólico de Julie Su. Nesse momento, em um filme ainda muito preocupado com a coletividade e que mantém uma certa distância de seus personagens, evitando usar *close-ups* e quase nunca os filmando individualmente, Jia parece finalmente dar espaço para que Ruijuan fique só, deixando que sua individualidade nasça através da música e da dança. A intimidade e a espontaneidade da situação inesperada remetem tanto à sua atividade artística pregressa quanto ao fim de seu relacionamento com Ming-liang, e assinalam aquilo que no início desse ensaio chamei de “emergência do ‘eu’”. A voz de Julie Su, que canta a tristeza de se deixar um amor antigo, vem de um rádio portátil, e quem a escuta é somente Ruijuan. Assim, ainda mais do que “Genghis Khan”, “Shi Fou” é contraposta no filme a canções como “Os trabalhadores têm a força” (咱们工人有力量), que toca nos alto-falantes da cidade na cena em que Cui Ming-liang e Zhang Jun experimentam suas novas calças boca-de-sino. Caberia dizer, então, que a presença da música pop dá ensejo não somente à emergência de novas temporalidades através de uma viagem exterior, como no caso de “Genghis Khan”, mas também à emergência de novas subjetividades, através de uma viagem interior. Um dos grandes méritos desse plano-sequência é, portanto, fazer emergir toda a tensão prevalente no filme entre mobilidade e imobilidade, liberdade e repressão, o litoral e o interior, o velho e o novo, e, em última análise, entre o “nós” do comunismo e o “eu” da nova China.



Yin dança sozinha ao som de “Shifou”.

O uso do “eu” enunciativo na música era até então algo inédito para alguém como Jia Zhangke, nascido em plena Revolução Cultural (1966-76), período em que o valor do “indivíduo” foi sumariamente sufocado em prol da coletividade. Com o início da Era das Reformas, a sociedade chinesa passou aos poucos a recuperar o sentido do “eu” e a importância de pensamentos e ideias individuais. Pode-se mesmo dizer que o cinema de Jia Zhangke participa desse processo, sendo em grande parte fruto da subjetividade do diretor-autor. O uso das músicas em *Plataforma*, por exemplo, bem como toda a rede de referências intertextuais do filme, nasce de suas memórias pessoais. Assim é que três “eus” parecem emergir nesse único e memorável plano-sequência: o “eu” da canção de Julie Su, o “eu” de Ruijuan – e por analogia dos outros artistas da companhia, e, finalmente, o “eu” do diretor, que ainda nesse momento filmava sem a autorização do governo chinês.

Na longa plataforma, meu coração espera

A importância da música pop em *Plataforma* é, finalmente, mais do que corroborada pela sequência que gira em torno do hit chinês dos anos 1980 “Plataforma” – a canção que dá título ao filme.⁶ Aqui, Jia irá colocar seus personagens não em uma viagem exterior e nem mesmo em uma viagem interior, mas sim de pé sobre uma plataforma. Cantada por Zhang Xing, um operário de Shanghai que se tornou artista após ganhar um concurso musical no início da década de 1980, “Plataforma” (“Zhantai”, 站台), de 1984, foi um dos primeiros hits pop da China continental, incluído mais tarde no disco “Crazy 87”, visto, ao lado do disco de Zhang Xing “Há mais do que uma estrada para o sucesso” (成功的路不止一条),

⁶ O ato de intitular seus filmes a partir de canções se repete em *Prazeres desconhecidos*, em que o título internacional homenageia o primeiro disco da banda Joy Division, *Unknown Pleasures*, e o título original, *Ren Xiao Yao* (任逍遥), empresta o nome de uma música do cantor taiwanês Richie Jen. O título internacional de seu filme de 2010, *Memórias de Xangai*, também remete a uma canção, “I Wish I Knew”.

como um marco da abertura do país às influências da cultura estrangeira. A letra da música fala de uma longa e solitária espera: “A longa plataforma, um esperar sem fim ... sobre a plataforma solitária ... meu coração espera, sempre espera”. Em *Plataforma*, a canção aparece no momento em que os membros da trupe privatizada “Shenzhen Allstars” avistam pela primeira vez um trem, em uma região isolada e desértica na qual haviam feito uma pausa para passar a noite. Ming-liang está dentro do pequeno caminhão da companhia, e coloca a fita de “Plataforma” para tocar no som do veículo. Logo em seguida, porém, ele é interrompido pelos gritos de “trem, trem”, proferidos por seus colegas. Todos então saem correndo em direção à longa ponte ferroviária que atravessa o vale no qual estão estacionados, subindo pela ribanceira ao encontro do trem, mas chegam ao topo no momento exato em que ele acaba de passar. Todos enfim gritam e acenam em direção à novidade que os arrebatou.

Essa sequência alude de forma indireta à cena clássica da passagem do trem em *A canção da estrada (Pather Panchali)*, realizado pelo mestre do cinema indiano Satyajit Ray em 1955, na qual duas crianças também avistam um trem pela primeira vez na Índia, cruzando um campo isolado. Sabe-se também que a relação entre o trem e a arte cinematográfica remonta ao primeiro cinema dos irmãos Lumière, que captaram a mais simples imagem do movimento, aquela de um trem vindo em direção à câmera, posicionada em uma plataforma. Conforme explica Giuliana Bruno, “não é por acaso que a origem do cinema corresponde à origem do trem como meio de transporte. O trem ofereceu ao cinema um modelo visual: paisagens passam por nossos olhos em alta velocidade, e as observamos através de uma moldura de janela retangular” (apud BROGGI, 2005, p. 23-24). A afinidade entre o cinema e o trem remete portanto às suas origens modernas, visto que ambos aparecem no século XIX carregados de conotações simbólicas, que os tornam sinônimos da modernidade. Bruno aproxima a tela do cinema da janela do trem por seu formato retangular, que emoldura uma imagem em movimento, diante de um corpo ao mesmo tempo móvel e imóvel. A imagem do trem em movimento afina-se então, em última análise, ao efêmero, a aquilo que passa mas não permanece, ao tempo fugidio e à ausência de certezas, próprios da experiência moderna.



De pé sobre a longa plataforma.

Plataforma parece corroborar as afinidades entre o trem e o cinema através de múltiplas referências que aparecem desde seu primeiro plano, uma tela preta acompanhada somente do som de um apito de trem. No plano seguinte, de pé sobre um palco escuro, Yin Ruijuan anuncia a apresentação da peça de propaganda dos anos 1970 “Trem para Shaoshan”. Mas se nesse início o trem parecia ter um destino certo – Shaoshan, a cidade natal do grande líder Mao Zedong – e um projeto claramente revolucionário e propagandístico, já na segunda metade dos anos 1980 ele parece seguir em direção ao desconhecido, ao inesperado, passando tão rapidamente que mal deixa rastros. Na sequência em questão, a câmera, estacionada sobre a plataforma, observa o grupo de amigos que corre em direção ao trem, uns ainda gritando e acenando, outros já sem fôlego. A música de Zhang Xing, abafada pelo barulho do trem, acaba dando lugar ao silêncio da espera. Não mais o tempo homogêneo da nação, não mais a certeza da partida ou da chegada, apenas a expectativa e a fluidez da memória. E foi a partir dela que Jia Zhangke pôde evocar e produzir o que me parece ser a imagem síntese do filme, da trilogia da terra natal e de todo o cinema chinês da Sexta Geração: fora do trem (para Shaoshan? em direção ao progresso? para o futuro?), de pé sobre a longa plataforma – início ou fim de uma viagem – Cui Mingliang, Zhang Jun e Zhong Ping esperam, certos de que as transformações que aos poucos vêm assolar seu país não contemplam necessariamente a promessa por dias mais livres.

Referências bibliográficas

BERRY, M. *Xiao Wu/Platform/Unknown Pleasures: Jia Zhangke's 'Hometown Trilogy'*. London: Palgrave Macmillan on behalf of the BFI, 2009.

BROGGI, L. “Atlas of Emotion: Entrevista a Giuliana Bruno”. In: *Aria*, n° 1, 2005, p. 14-29.

HUANG, G. “30 Years of Music – How it Changed”. *China Daily – European Weekly*, 21-27 de setembro de 2012, p. 27. Disponível em: <http://europe.chinadaily.com.cn/epaper/2012-09/20/content_15771040.htm>. Acessado em 28 de maio de 2014.

JIA, Z. “Director’s Statement”, in *Platform DVD*, Artificial Eye, 2000.

_____. *Jia Xiang 1996-2008*. Beijing: Peking University Press, 2009.

MA, J. *Melancholy Drift: Marking Time in Chinese Cinema*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2010.

McGRATH, J. “The Independent Cinema of Jia Zhangke: From Postsocialist Realism to a Transnational Aesthetic”. In: ZHANG, Z. (org.). *The Urban Generation: Chinese Cinema and Society at the Turn of the Twenty-first Century*. Durham and Londres: Duke University Press, 2007.

MELLO, C. “Jia Zhangke’s Cinema and Chinese Garden Architecture.” In: NAGIB, L. e JERSLEV, A. (orgs.). *Impure Cinema: Intermedial and Intercultural Approaches to Film*. London: I.B. Tauris, 2014, p. 183-202.

PEDROLETTI, B. “Han Han: la Chine et moi: Ecrivain, pilote de course, il est le blogueur le plus lu au monde. Il incarne le nouveau rêve chinois: l’accomplissement individuel”. *Le Monde – Culture & Idées*. Cahier du “Monde” n° 21055, 29 de setembro de 2012, p. 1. Disponível em: <http://www.lemonde.fr/culture/article/2012/09/27/han-han-la-chine-et-moi_1766962_3246.html>. Acessado em 28 de maio de 2014.

submetido em: 18 mar. 2015 | aprovado em: 11 maio 2015.



Tessituras temporais em jogos pervasivos

*Time weavings
in pervasive games*

Thaiane Moreira de Oliveira¹

¹ Doutora em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense e professora do departamento de Estudos de Mídia da mesma instituição. E-mail: thaianeoliveira@id.uff.br

Resumo: A proposta deste trabalho é traçar um estudo comparativo entre a temporalidade em dois tipos de jogos pervasivos que exploram a diegese, o *chronos* ordinário da vida cotidiana, o *aion* do objeto ficcional e a imagem dos registros fílmicos destes jogos, a partir das contribuições de Deleuze. Como objeto, iremos analisar alguns registros audiovisuais a fim de refletir sobre a organização temporal da narrativa nos eventos em torno do evento. Buscaremos, com isso, defender que há uma relação estética entre o registro fílmico e a ação do jogo em relação ao tempo ordinário.

Palavras-chave: Deleuze, tempo, narrativa, jogos pervasivos.

Abstract: The purpose of this paper is to draw a comparison between the two types of temporality in pervasive games that explore diegese the *chronos* ordinary everyday life, the *aion* of the object and image of the fictional filmic records of these games, from the contributions of Deleuze. As an object, we will analyze some audiovisual records to reflect on the temporal organization of narrative in the events surrounding the event. We seek, therefore, to argue that there is a relationship between the aesthetic and filmic record game action in relation to the ordinary time.

Keywords: Deleuze, time, narrative, pervasive games.

Introdução

*O olhar imaginário faz do real algo imaginário,
 ao mesmo tempo em que, por sua vez,
 se torna real e torna a nos dar realidade.*
 (DELEUZE, 1990, p. 18)

Este trabalho terá como alicerce teórico, duas obras de Deleuze, “A imagem-movimento” e “A imagem-tempo” para investigar as relações entre a temporalidade do jogador no jogo pervasivo com o Chronos comum, assim como a relação destas com o Aion das produções audiovisuais deste gênero de jogo, utilizados ou como ferramenta do próprio jogo, enquanto *puzzle*, ou como registro documental das ações dos jogadores.

Jogos pervasivos são jogos que utilizam princípios da computação ubíqua, termo cunhado por Mark Weiser, em 1991, para apresentar um novo paradigma no qual os computadores deveriam fazer parte da vida cotidiana de forma “invisível”, de forma que os indivíduos/usuários não percebessem sua existência. Tal percepção está intimamente ancorada nos pressupostos de Henri Bergson (1974). Buscando dissolver qualquer concepção materialista-empírico-científica que pudesse assimilar o mental ao físico, Bergson apontou que “quanto mais a ciência aprofunda na natureza do corpo em direção à sua ‘realidade’, tanto mais ela reduz cada propriedade deste corpo e, conseqüentemente, sua própria existência às reações que ele mantém com o restante da matéria capaz de influenciá-lo” (BERGSON, 1974, p. 54). Para o filósofo, a percepção está condicionada mais à ação do que ao conhecimento. Indo a este encontro, o autor do conceito de computação pervasiva, Mark Weiser, afirma “só quando as coisas desaparecerem desta maneira estamos livres para usá-los sem pensar e, assim, concentrar-se em novas metas” (WEISER, 1991, p. 94).

Desde então, sobretudo no contexto da Cibercultura, muito se tem debatido sobre certas dicotomias: corporificação/descorporificação (WERTHEIM, 2001); realidade virtual/realidade mista (HANSEN, 2006); *upload/download* do ciberespaço (LEMOS, 2009a), entre outras. Tais dicotomias tratam de uma mesma essência conceitual: com o advento e *boom* da Internet, do ciberespaço, das tecnologias interativas, qual o papel do corpo e do espaço físico nos processos interativos produzidos por tais tecnologias? Wertheim (2001), por exemplo, discute a utopia do “paraíso celestial” produzida nos primeiros anos da *web*, a partir da segunda

metade da década de 1990. A autora, em seu tratado, cita diversos outros autores e pesquisadores que defendiam a utopia da imortalidade através da concepção de *upload* da mente humana, retomando a antiga discussão da separação entre corpo e mente/alma, já amplamente discutida por inúmeros filósofos. Todavia, após a passagem do século XX para o século XXI, sobretudo com a chegada da “web 2.0”, estes ideais de imortalidade e de separação corpo/mente/alma, começam a perder sua força ². Tal fato deve-se, sobretudo à proliferação das tecnologias móveis e redes sem-fio, às tecnologias *wi-fi* e 3G, aliadas a dispositivos como *smartphones*. Deste modo, a noção de conexão à internet, ao ciberespaço, começa a sofrer transformações significativas. Se anteriormente era preciso estar em algum ponto fixo para se ter uma conexão à rede, através de conexões cabeadas, a partir de então o sujeito interagente, navegante da *web*, poderia fazê-lo praticamente de qualquer lugar, ou seja, uma conexão generalizada, nas palavras de André Lemos (2009b).

Esta mudança de paradigma, para além de suas transformações econômicas e da forma como se acessa a rede, trouxe também mudanças significativas nos processos de percepção do espaço físico, pelo qual aqueles mesmos usuários da internet circulam em seu dia a dia. Estas mudanças, já foram bastante exploradas por autores como André Lemos (2009c) e Lucia Santaella (2008), por exemplo, ao tratarem das chamadas *mídias locativas*, de importância basilar para o trabalho aqui proposto.

As mídias locativas podem ser compreendidas como o resultado da combinação entre serviços baseados em localização e tecnologias móveis e sensórias (MCCULLOUGH, 2004), favorecendo a ideia de que o ciberespaço não está separado do espaço físico (DOURISH; HARRISON, 1996), levando a expressões como *internet das coisas* (TUTERS & VARNELIS, 2006) e *download do ciberespaço* (LEMOS, 2009a). A noção de *pervasividade*, central para o presente trabalho, está intimamente relacionada ao uso de mídias locativas em diversos contextos, experimentais, artísticos, ou, no caso em questão, nos chamados *jogos pervasivos*.

De acordo com Schneider & Kortuem (2001), os jogos pervasivos podem ser tratados como jogos que conseguem reunir em si duas lógicas: (i) a das tecnologias ubíquas, locativas, e (ii): a das ações ao vivo de *roleplaying* (LARPs). Jane McGonigal (2006), uma das principais pesquisadoras sobre jogos pervasivos e ARGs, define-os como jogos que concentram o foco do usuário em algum dispositivo (por exemplo, algum dispositivo de mídia locativa), o qual se torna fundamental para o desenrolar

² É notória a influência da antiga dicotomia corpo/mente levada a cabo pelos Gnósticos (Cf. LE BRETON, 1999) e pela filosofia Cartesiana nos primeiros teóricos do Ciberespaço. Mais sobre essa questão pode ser encontrado em FERREIRA, 2006.

do jogo. Outros autores, como Montola (2005), Stenros e Waern (2009) tratam a expressão jogos pervasivos para designar uma categoria de jogos baseada no paradigma de Weiser, conforme já apontado no início deste trabalho. Para os autores, já que o adjetivo *pervasivo* (*pervasive*) relaciona-se às noções de *infiltrado*, *penetrante*, estes jogos apontam para sua fusão com o espaço físico, geralmente urbano, além de uma alternância fluida entre as fronteiras da realidade e da ficcionalidade.

Já fora discutido por outros autores, como Eva Nieuwdorp (2005) e por Markus Montola (2005) o uso restritivo de tecnologias ubíquas para categorizar um jogo como gênero pervasivo. Contudo, umas das diretrizes apontadas é que este é um tipo de jogo que tem uma ou mais características marcantes que ampliam o círculo mágico contratual do jogo em expansões social, espacial ou temporalmente, borrando as fronteiras entre realidade e ficcionalidade ou ambientes digitais, seja por uso tecnológico ou apenas na imaginação.

A partir desta conceituação, buscamos tracejar algumas categorias de jogos pervasivos:

- Pelo uso do dispositivo tecnológico – Location-based, Mobile, QRCode, transmidiático, de Realidade Aumentada, Realidade Misturada, Geocastings, entre outros;
- Pelo sistema de diegese – Live Action Role Playing Game (LARPs), Alternate Reality Games (ARGs), Treasure Hunts, etc.
- Pelo contexto de produção – *Mainstream*, educativos, publicitário, *indies* ³.

Em todas estas categorias há o uso de audiovisual, seja como ferramenta do próprio jogo ou como registro documental, que se tornará nosso objeto de análise. Contudo, nosso interesse recairá sobre os jogos que utilizam sistemas de diegese, nos atendo a dois gêneros: *Larps* e *ARGs*, ambos oriundos da experiência dos *Role Playing Games*, jogo muito comum na década de 1990. Buscaremos realizar um estudo comparativo entre dois tipos de jogos pervasivos a partir das categorias elencadas, buscando enquadrar não apenas suas mecânicas, mas também suas produções audiovisuais tendo como base teórica as contribuições de Deleuze acerca dos tipos de imagem e o tempo indeterminado provocado por estas ⁴.

³ Vale ressaltar que, diferentemente dos jogos eletrônicos, a categoria *indie* nos jogos pervasivos são mais recorrentes que *mainstream*, por exemplo, pois existe um caráter experimental inerente ao jogo, que permite uma produção independente do mesmo.

⁴ Como metodologia para este fim foi desenvolvido um mapeamento em sites de compartilhamento de vídeos através do uso de palavras-chave, em cada gênero de jogo, organizadas por ordem de maiores índices de visualização. Como os resultados podem atingir a quantidade de centenas de milhas de vídeos com as palavras-chave da busca, restringimos nosso corpus aos 100 primeiros vídeos encontrados. A partir deste resultado, organizaram-se categorias elencadas a partir de elementos visuais e estéticos a fim de analisá-los a partir das contribuições de Deleuze.

O estatuto da imagem em Deleuze

Em meados da década de 1980, em suas duas obras “Imagem-tempo” e “Imagem-movimento”, Deleuze propõe uma classificação das imagens e uma taxionomia dos signos cinematográficos correspondentes. Buscando analisar como o devir das imagens e signos constituem um “automovimento” e também uma “autotemporalização” das imagens, Deleuze propõe dois regimes de imagem, tempo e movimento, a partir da relação entre montagem fílmica. Relações estas que criam um fluxo imagético através do tempo e do movimento criados por planos e cortes.

Para o filósofo, a *imagem-movimento* extrai a mobilidade do seu móvel pelo movimento da câmera e dos movimentos relacionais estabelecidos pela montagem. E assim, faz-se uma “imagem do tempo” enquanto apresenta indiretamente o tempo através da montagem a partir de duas concepções que se correlacionam: a partir do intervalo do movimento nos planos da produção audiovisual e a sua totalidade. Para Deleuze, a característica da “imagem indireta do tempo” é a dupla operação, na qual instaura um intervalo como unidade de tempo entre planos, além de criar uma totalidade que se altera conforme os planos se sucedem:

É a unidade mínima de tempo como intervalo de movimento, ou a totalidade do tempo como máximo do movimento no universo (...). O tempo como curso decorre da imagem-movimento, ou dos planos sucessivos. Mas o tempo como unidade ou como totalidade depende da montagem que o refere, ainda, ao movimento ou sucessão dos planos (DELEUZE, 1985, p. 355).

Para Deleuze, o tempo é necessariamente uma representação indireta resultante da montagem que liga uma imagem-movimento a outra. Desta forma, afirma o autor, a ligação não pode ser resumida a apenas uma justaposição imagética sequencial enquanto sucessão de presentes instantâneos. Para o autor, não há apenas imagens instantâneas enquanto cortes imóveis do movimento. Há imagens-movimento que são cortes móveis da duração, imagem-mudança, imagem-relação, imagem-volume, para além do próprio movimento. Para Deleuze a imagem-movimento é o conjunto de elementos variáveis que agem e reagem uns sobre os outros (Deleuze, 1985, p. 221). A imagem-tempo subordinou a imagem-movimento, implicando na construção de outro paradigma sensorio-motor sobre o prolongamento das imagens.

Deleuze, então, enumera diversas categorias de imagem-movimento, como imagem-percepção, imagem-afecção e imagem-ação. Deleuze aponta que a imagem-

percepção é a “câmera semi-subjetiva”, a partir do termo referendado por Mitry para designar o movimento da câmera que não é nem a perspectiva do personagem e nem está totalmente externo ao conjunto, através do qual o olho de câmera funciona como um ponto de vista anônimo de alguém não identificado entre os personagens. Esta é correspondente ao plano geral.

A imagem-afecção é o primeiro plano, a roscopicidade que permite uma leitura afetiva de todo o filme. É um tipo de imagem e um componente de todas as imagens. Para Deleuze, o primeiro plano não arranca seu objeto do conjunto que ele faria parte, mas o abstrai de todas coordenadas espaço-temporais, transformando-o em *Entidade*. E mais, este plano não é uma ampliação, mas sim, uma mudança absoluta de dimensão, tornando-se expressão. Para o filósofo, a imagem-afecção é especialmente parte do processo de desterritorialização, que subtrai as coordenadas espaço-temporais. É a qualidade ou potência considerada por si mesma enquanto expressada. As afecções, quando atualizadas, tornam-se sensações; quando o plano médio entra no campo da imagem-ação.

Os afetos, para Deleuze, são distinguidos a partir de dois estados: o primeiro enquanto atualizado em um estado de coisas individuado e com conexões reais, como coordenadas espaço-temporais, por exemplo. E o segundo, enquanto virtualizado, expressado por si mesmo, com suas singularidades próprias. Esta primeira dimensão representa a imagem-ação, e a segunda dimensão, a imagem-afecção ⁵.

A variação universal e o esquema sensório-motor da relação de encadeamento entre os três tipos de imagem movimento, provoca um automovimento no prolongamento das imagens, que implica em um reconhecimento automático. Este reconhecimento ocorre quando a percepção sobre algo se prolonga automaticamente em procedimentos sensório-motores que são respostas aos estímulos perceptivos. Este prolongamento assegura o sentido de realidade da imagem, no que Deleuze chama de descrição orgânica, derivadora da narração orgânica:

A narração orgânica consiste no desenvolvimento dos esquemas sensório-motores segundo os quais as personagens reagem a situações, ou então agem de modo a desvendar a situação. É uma narração verídica, no sentido em que aspira ao verídico, até mesmo na ficção (DELEUZE, 1985, p. 157).

O conceito de organicidade proposto por Deleuze diz respeito ao próprio esquema sensório-motor no qual as imagens são reflexos da percepção humana através

⁵ Além das categorias propostas acima, Deleuze ainda propõe-se a explorar outros tipos de imagem como a pulsão, reflexão e relação. As *imagens-pulsão* “representam paixões, sentimentos e emoções que as personagens experimentam ou arrancam de objetos” (DELEUZE, 1985, p. 159). Já a *imagem-reflexão* é um tipo de imagem intermediária entre a situação e a ação e que transforma as imagens refletindo sobre si mesma. As *imagens-relação* traçam relações mentais entre objetos, cenários e personagens. Para Deleuze, estas imagens marcam não apenas o ápice do regime da imagem-movimento como também inauguram o regime da imagem-tempo através do neo-realismo italiano.

de cortes racionais na decupagem. Tal abordagem é retomada por Nelson Goodman (1995) para explorar uma concepção perceptualista sobre figuras pictóricas, inclusive, quando esta implica em movimento. O autor destaca o fenômeno, chamado de *efeito f* através do qual se produz a ilusão de uma percepção de movimento, a partir da projeção de duas figuras idênticas em diferentes regiões de um campo visual, projetadas sucessivamente. Reconhecendo que este mecanismo de ilusão faz parte do processo de síntese córtico-retiniana, resultante de um arco neural, Goodman procura estabelecer uma teoria geral da percepção do movimento.

Em primeiro lugar, em que medida a percepção do movimento aparente se assemelha à percepção do movimento real, no qual a mancha se move realmente de um lugar para outro? Neste último caso, em vez de seguirmos a mancha ao longo de toda sua trajetória, avistá-la-emos simplesmente nuns poucos de lugares e completaremos o resto, mais ou menos como quando nenhuma mancha percorre a trajetória? (...). Em segundo lugar, no caso do movimento aparente, como é que somos capazes de intercalar a mancha nos espaços-tempos intermédios ao longo de uma trajetória que vai da primeira para a segunda projeção, antes de essa segunda projeção acontecer? Como sabemos em que direção ir? (GOODMAN, 1995: 121-122).

A argumentação de Nelson Goodman recai sobre a percepção do movimento, tanto aparente como real, ou seja, tanto o movimento fabricado quanto o movimento dos objetos cotidianos. Para o autor, a percepção, seja ela ordinária ou esteticamente fabricada, manifesta-se não como pura recepção de dados, mas sobretudo como construções simbólicas, baseadas em sistemas de conceitos através da qual há um permanente rearanjo do sistema perceptivo, em face dos dados sensoriais e dos regimes de sua modulação na percepção.

Deleuze aponta que, quando há esta mudança do paradigma perceptivo, ou flexibilização dos vínculos sensório-motores, inaugura-se um outro regima imagético, dando início a situações ópticas e sonoras puras, formando assim os primeiros signos (optsignos e sonsignos) de diferenciação do regimento da imagem-movimento para a imagem-tempo. Estas novas construções de situações ópticas e sonoras puras substituem as imagens-ação, imagens-percepção e imagens-afecção.

Para Deleuze, os optsignos e os sonsignos são o primeiro aspecto da imagem-tempo que buscam transcender a ação, ao inaugurar novas formas de ver e ouvir a imagem em espaços vazios ou desconectados. Estes novos signos rompem com o esquema sensório-motor da montagem clássica, da imagem-movimento, alterando a compreensão de que a câmera segue com as diretrizes perceptuais e racionais ordinárias. Neste tipo de regime, a consciência-câmera não é mais definida pelos

movimentos capazes de se reproduzir e sim, através das relações mentais capazes de serem fabricadas.

Como citado anteriormente, a imagem-tempo subordinou a imagem-movimento, conferindo-lhe outras dimensões espaço-temporais através de esquemas sensório-motores não-lineares, nos quais o tempo não depende do movimento ⁶. Na imagem-movimento, há sempre o atual como sucessão linear de presentes enquanto instantes, na linha uniforme do tempo cronológico. Já na imagem-tempo, não há prolongamento motor possível entre uma situação óptica e outra, mas há reordenamentos temporais indiretos para além da causalidade linear e racional, oferecendo outras percepções diretas sobre o tempo.

Há ainda a concepção de imagem-cristal na qual o passado não segue uma ordem sucessória do presente, mas coexiste com ele, como uma imagem virtual de um passado concomitante que não está discernido em si. Para Deleuze (1985, p. 130), a ideia deste tipo de imagem nasce da concepção de que o cristal é “o fundamento oculto do tempo, quer dizer, sua diferenciação em dois jorros, os dos presentes que passam e dos passados que se conservam. De uma só vez o tempo faz passar o presente e conserva em si o passado”. Para o filósofo, o cristal reúne e articula o atual e o virtual tornando-os indiscerníveis, presentes em uma memória atualizada e virtualizada sobre a imagem. A imagem-cristal é aquela que reúne uma imagem-atual e sua imagem-virtual, portanto, a que permite que a imagem-tempo trace as tessituras cronogênicas entre os fios do presente e as tramas do passado, fazendo assim uma “autotemporalização” da imagem.

A partir desta concepção sobre a imagem-movimento subordinada ao tempo, Peter Pal Pelbart (1998), aponta para a distinção de dois conceitos: “cronologia” e “cronogenia”. Para o autor, a cronologia seria a relação lógica e a medição do tempo a partir do tempo presente, enquanto que a cronogênese é a criação de temporalidades outras. Diferentemente da imagem-movimento, a imagem-tempo faz com que o movimento dependa do tempo, no qual há a possibilidade de cronogenia a partir de criações temporais possíveis.

Trazendo à tona dois conceitos distintos sobre o tempo, Chronos e Aion, Deleuze defende que no primeiro tipo de temporalidade, o presente existe no tempo, enquanto, para o Aion, o que subsiste no tempo é o passado e o futuro. Chronos, para Deleuze, pode ser infinito e apenas o presente é passível de afetá-lo. Sendo sempre passado e sempre devir, o Aion redimensiona-se como verdade eterna do tempo movente. Já o Aion se instaura como espaço das vivências incorporais e permite a

⁶ Cabe ressaltar que a imagem-tempo não se opõe à imagem-movimento, mas ambas produzem relações imagéticas diferentes.

possibilidade linguística, pois através desta é que é possível a criação e recriação da linguagem no espaço da organicidade temporal. Para Deleuze (2009, p. 169), Aion é “o instante sem espessura e sem extensão que subdivide cada presente em passado e futuro, em lugar de presentes vastos e espessos, que compreendem uns com relação aos outros o futuro e o passado”. O Aion representa um corte, de modo que o tempo se interrompe para retomar sobre um outro plano, como entre-tempo que reside no acontecimento.

Acrescentaremos ainda, para nossa análise, a existente de um terceiro elemento temporal: Kairós, baseado na mitologia greco-romana, como o tempo oportuno, o tempo psicológico da ação, o tempo em que precisa ser compreendido no momento certo, no instante exato, caso contrário, a ação fracassará (CHAUÍ, 2002). O Kairós é o instante, o acontecimento, é um tempo, mas também um lugar, um espaço distinto do espaço da duração.

Tais conceitos sobre o tempo são fundamentais para a compreensão sobre os objetos de análise que exploraremos a seguir.

As expansões temporais dos objetos de análise

Todos os jogos pervasivos são essencialmente coletivos, tanto enquanto sociabilidade *ingame*, como também, através de mecanismos de compartilhamento da imagem de si, através de vídeos ou fotografias em sites e fóruns destinados a este fim, para que seus pares acompanhem a *performance* individual exercida no *gameplay*.

Tomando como partida a definição de jogos por Huizinga como:

uma atividade ou ocupação voluntária, exercida dentro de certos e determinados limites de tempo e de espaço, segundo regras livremente consentidas, mas absolutamente obrigatórias, dotado de um fim em si mesmo, acompanhado de um sentimento de tensão e alegria e de uma consciência de ser diferente da vida cotidiana (HUIZINGA, 1980, p. 33)

Iremos nos ater a compreender a relação com o tempo ordinário, o tempo ficcional ou o tempo narrativo e o tempo das imagens em produções distintas em tais categorias de jogos pervasivos a partir das contribuições de Deleuze, a fim de investigar diferentes nuances temporais entre os formatos.

Montola; Stenros e Waern (2009) afirmam que os jogos pervasivos permitem expansões sociais, espaciais e temporais. As expansões temporais permitem que o jogador interaja no próprio cotidiano, criando tempos paralelos ao *chronos* ordinário.

Por exemplo, os jogos possuem uma temporalidade própria, concatenada da diegese ficcional, da qual descreveremos a seguir.

Os LARPs (*Live Action Role Playing Games*, uma variação dos *Role Playing Games*) são jogos em que os espaços reais são utilizados como cenário. Não é necessariamente um tipo de jogo que utiliza tecnologia ubíqua, porém, como apontado por Montola e Stenros (2008), possui as três características de propiciar expansões sociais, espaciais e temporais. Os pesquisadores ainda defendem uma categoria mista entre *pervasive games* e LARPs, da qual eles chamam de *pervasive LARPs* a partir da condição em que tal tipo transcende as fronteiras da realidade e ficcionalidade, ocupando os espaços urbanos. Portanto, iremos enquadrar os *Live Actions Role Playing Games* como jogos pervasivos por seguirem estes preceitos propostos pelos pesquisadores.

Neste tipo de jogo, os jogadores interpretam personagens temáticos com o auxílio de um ou mais mestres, que definem o enredo e as regras do *gameplay*, além de apresentar elementos que colaborem para a construção diegética do universo narrativo. As regras para as disputas entre jogadores podem variar, mas a ausência de contato físico é unânime em todas as partidas, salvo com consentimento dos participantes, inclusive e sobretudo do mestre, já que este ocupa um lugar de destaque na composição hierárquica do grupo. Para Janet Murray (2003, p. 122), “estas mecânicas equivalem à técnica de fade-out usada nos filmes. Elas sinalizam que está acontecendo alguma coisa que só pode existir na imaginação da plateia ou dos interatores”. Este processo seria considerado um tipo de mecanismo que cria um Kairós na imaginação tanto de quem observa quanto de quem atua. Cria-se, assim, uma temporalidade na imaginação que acrescenta um acontecimento narrativo ao acontecimento real.

Neste tipo de jogo, os interatores são ao mesmo tempo actantes e espectadores uns dos outros, pois suas ações dependem da atividade do outro e os eventos baseados no imediatismo das experiências individuais dentro da coletividade. Tais mecanismos são fundamentais para a manutenção ilusória do mundo ficcional sob a arte do mestre do jogo.

Nos LARPs, a temporalidade diegética é acordada entre os jogadores que compartilham da mesma temporalidade cotidiana. É muito comum vermos jogos que exploram um tempo alterado, como LARPs medievais ou futuristas. Estando imerso no LARP não há uma preocupação com a temporalidade ordinária, pois os espaços separados são isolados para este fim, para evitar um contágio do mundo externo na diegese deste círculo mágico. Esta apropriação sobre espaços quaisquer pelo evento é

apontada por Deleuze (1990, p. 124) ao afirmar que “acontecimento não se confunde mais com o espaço que lhe serve de lugar, nem com o atual presente que passa”. O Chronos é suspenso na subsistência do Aion. Contudo, esta suspensão não acontece plenamente, pois o chronos se segue na indiferença dos acontecimentos isolados. Ou seja, a temporalidade ordinária e cronologia continua a seguir seu caminho linear, enquanto há a vivência do tempo acordado pelos jogadores, ainda que submetido à regência das sucessões temporais como o dia ou a noite, ou mais ainda, a expiração do tempo de reserva do local do acontecimento, por exemplo, pois, segundo Deleuze, a cronologia é derivante do acontecimento, que este último é a instância originária que abre qualquer cronologia.

O tempo cronológico é ilusoriamente suspenso, apenas para quem está dentro do círculo mágico do jogo, para que o acontecimento temporal do Aion esteja presente nesta simulação ficcional que se apropria do instante para a exaltação ao imprevisto, tradicionalmente controlado pelo mestre do jogo. Vale ressaltar que este controle do tempo, das regras e dos acontecimentos é específico em apenas uma das categorias dos LARPs. Há ainda outras categorias, *indies*, amadoras ou experimentais cujo controle fica à mercê do acordado no instante específico da performance improvisada no Kairós, ou seja, no tempo oportuno em que os jogadores decidem coletivamente, não à partir de decisões racionais, mas sim de instantes construtivistas a partir da performance do outro.

Quanto à produção imagética foi detectado, no mapeamento metodológico proposto, aproximadamente 169.000 vídeos com as palavras LARPs e Live-Action Role Playing Games. Como explicado anteriormente, foi necessário coletar uma amostragem menor a fim de possibilitar nossa análise. Foram detectadas duas subcategorias de produção audiovisual no site de compartilhamento de vídeos, que vai ao encontro das categorias de LARPs mencionadas:

LARPs amadores – possuem vídeos amadores que funcionam como registro documental da experiência em sua íntegra, selecionando um espaço de tempo de relevância para documentação da experiência. Geralmente esta supressão temporal é linear, sem edições ou cortes, constituindo apenas no registro puro dos acontecimentos. Sua relação temporal produz experiências distintas. Ao mesmo tempo em que há, neste tipo de categoria amadora, um registro cronológico da vivência, há a criação de uma cronogenia relacionada à experiência como, por exemplo, ambientações futuristas ou de épocas medievais que se relacionam com o tempo e o espaço presente, isolados para que o embate temporal com os acontecimentos cotidianos não entre em conflito direto e provoque ruptura experiencial. Tais registros audiovisuais são sempre

construídos pela imagem-percepção, se apropriando da caracterização proposta por Deleuze, de um sujeito que não está nem dentro da narrativa, mas participa dos movimentos projetados e das ações improvisadas. Assim, a percepção natural do sujeito é o elemento central neste tipo de produção, observador-participante da cena. Tal tipo de registro tem se tornado um fenômeno crescente na contemporaneidade, promovido pelo fácil acesso às tecnologias de captação e popularização dos canais de compartilhamento de imagens. Assim, a descentralização do polo de emissão é parte de um fenômeno chamado de ciber-cultura-remix, segundo André Lemos (2005), no qual a “liberação da emissão, o princípio em rede e a reconfiguração são consequências do potencial das tecnologias digitais para recombinar”, gerando o movimento digital trash, no qual a qualidade técnica, ou até mesmo a qualidade estética, não são atributos essenciais para esta modalidade de produção.

Em contrapartida a este movimento, mas sendo parte de um mesmo resultado propiciado pela popularização tecnológica, há uma segunda categoria de LARPs encontrada no mapeamento em canais de compartilhamento proposto, chamada aqui de *Indie Larps*. São produções independentes serializadas que ainda seguem a mesma lógica de descentralização do polo de enunciação, pois a produção audiovisual não está centrada nas grandes produtoras *mainstream*. Vale ressaltar que os Larps amadores também são independentes, contudo, a diferença entre as categorias aqui propostas estão nos objetivos e na sua relação espectral. Nos Larps amadores o registro da experiência pelo observado-participante é motriz para a produção. Já nos *Indie Larps* há a compreensão e a expectativa de ser assistido pelo espectador que não estava presente na cena. Com isso, sua produção é constituída por cortes para a construção da percepção do espectador. Há um misto de tipos imagéticos que representam sensações que os produtores desejam instigar em quem irá assistir, facilitando o processo imersional do sujeito na trama proposta.

A temporalidade do jogo segue a mesma lógica, criando tempos distintos da cronologia ordinária. Contudo, como o sujeito espectador entra como elemento final que acompanhará a produção seriada, a atuação dos sujeitos da cena não está mais à mercê do improviso. Esta atuação segue um roteiro amarrado e uma condução de direção que impede a espontaneidade da ação.

Considerado um estágio sucessório ao LARP, como um quarto estágio do RPG, os *Alternate Reality Games* (ARGs, ou jogos de realidade alternada, em sua tradução) também buscam transcender suas ações para além do suporte material mediador entre o jogador e o programa, explorando tanto os espaços virtuais eletrônicos quanto os espaços físicos urbanos da realidade concreta.

É um jogo que tem como eixo uma narrativa central fragmentada e que tende a utilizar, além da internet, diversas plataformas e dispositivos, inclusive o próprio espaço urbano para a distribuição dos *puzzles* e enigmas do jogo, conferindo seu caráter transmidiático ao objeto. Sua estrutura envolve diferentes ferramentas de comunicação – e-mails, mídias sociais, SMS, websites, telefonia móvel etc. – utilizadas para conectar personagens, interpretados por atores, e jogadores em um universo ficcional, no qual o público deve resolver quebra-cabeças, investigar mistérios, dentre outros desafios, para avançar na narrativa transmidiática que dispersa os elementos em diversos canais (cf. OLIVEIRA; ANDRADE, 2010).

Com uma narrativa multilinear complexificada, os ARGs exigem do jogador uma multiplicidade cognitiva baseada em compartilhamento social e informacional de suas descobertas (OLIVEIRA, 2011), que fazem parte da lógica da visibilidade inerente à hiper-realidade, ou seja, o compartilhamento só ocorre, enquanto fenômeno necessário ao jogo, se este é visto pelos seus pares.

Tendo como premissa fundamental o TINAG (This Is Not A Game), os jogadores fingem que não é um jogo a fim de uma maximização da sua experiência no processo de jogar os *Alternate Reality Games*. A este fenômeno de “fingimento”, Jane McGonigal (2003) chama de “efeito Pinóquio”, no qual os jogadores suspendem voluntariamente sua descrença, não se importando com a inserção de elementos não diegéticos ao jogo. A autora afirma que este fingimento é uma decisão consciente para prolongar os prazeres da experiência, cujo fingimento ativo de crença propicia oportunidades de participação e colaboração, ignorando todos os elementos metacomunicacionais que poderiam indicar as fronteiras físicas, temporais e sociais do que é o jogo. Neste caso, a sigla Tinag é um lembrete fácil para demarcar as fronteiras entre o que é realidade e ficção, durante a experiência, refletindo o envolvimento ou a imersão dos jogadores no universo diegético criado pelo ARG. Nesta suspensão temporária, o sujeito se imagina parte da narrativa, instaurando um quadro pragmático que proporciona a possibilidade de esgarçar ou prolongar as ações a fim de estender as ações narrativas até sua conclusão ou de comprimir os *scripts* de acontecimentos cotidianos. Tais matrizes interacionais são competências sensório-cognitivas e afetivas de ordem do intérprete não instauradas na obra em si, mas latentes na inter-relação entre o interator e o ambiente que o cerca. O Kairós, como acontecimento espaço-temporal distinto do espaço da duração, faz-se presente na irrupção da suspensão temporária da descrença (MCGONIGAL, 2003) e na criação ativa da crença (MURRAY, 2005) onde metade de um segundo é capaz de construir planos sucessórios de possibilidades narrativas, propiciados pelo esgarçamento de

tensões narrativas. Tais tensões são provocadas, sobretudo, pela lacuna proveniente das tensões narrativas, onde o suspense da trama e a curiosidade enquanto estado interacional regem a cadência da experiência (BARONI, 2007). A temporalidade, neste gênero de jogo, funde-se com o ordinário a fim de causar o efeito de real esperado para o vivenciamento do TINAG, ou seja, o fingimento de que o jogo não é um jogo a fim de vivenciar uma maximização da experiência e que permite o transbordamento das fronteiras da realidade e da ficcionalidade.

Seguindo o mesmo procedimento metodológico proposto na categoria dos Larps, identificamos 217.415 vídeos com a palavra *Alternate Reality Game* e Jogos de Realidade Alternada. Destes, descartamos os vídeos institucionais destes jogos, geralmente produzidos pós-finalização dos jogos para promover os resultados obtidos ou publicização da experiência proposta. Assim, foram identificadas duas classificações sobre as produções audiovisuais: a primeira seria pela captura imagética da experiência dos jogadores durante os *live-actions*⁷ como *registro documental* da interação dos jogadores com o jogo. A segunda classificação, a qual chamaremos de *puzzles audiovisuais*, é a utilização das imagens como ferramentas do próprio jogo. Nestes dois tipos de produções audiovisuais há funcionalidades diferentes que iremos explorar mais a seguir.

A narrativa nos ARGs não seguem uma linearidade cronológica tradicional. Há uma não-linearidade conduzida pelos *puppetmasters*, passível de pequenas alterações mesmo na trama narrativa, o que nos leva a fazer uma reflexão acerca da imagem-tempo, em oposição à imagem-movimento refletida por Gilles Deleuze. A partir destas conceituações, é possível encontrar, nos *websodes* transmidiáticos dos ARGs, os dois tipos de produções imagéticas apresentadas por Deleuze. Se concentrarmos nossa análise no conteúdo narrativo proveniente dos ARGs, verifica-se que há uma remediação de outras produções fílmicas comerciais (BOLTER; GRUSIN, 2000) com estereótipos padronizados, visto que o ARG, apesar de alcançar um nicho relativamente pequeno de jogadores⁸, tem o seu foco voltado para o consumo da experiência. Com isso, verifica-se que, por se buscar uma aproximação do real a fim de propiciar a experiência do Tinag, não há cortes no encadeamento de imagens. Curiosamente, há mais possibilidade de cortes na composição temporal do registro da experiência do que como ferramenta produzida como parte do jogo. Os

7 Neste caso, *live-action* não significa a mesma coisa que *Live-Action Role Playing Games*. *Live-actions* dos jogos de realidade alternada são as ações de campo em que os espaços urbanos são usados como tabuleiro do jogo; ou seja, como parte da própria narrativa.

8 O ARG brasileiro que teve maior repercussão foi o *Zona Incerta*, já citado aqui neste trabalho. Segundo as empresas criadoras – Ambev e Editora Abril (*SuperInteressante*) – foram aproximadamente 70 mil jogadores que vivenciaram estes *games* concomitantes (*Zona Incerta* e *Desafio G.A.*).

registros audiovisuais são, geralmente, editados pelo fato de que a experiência pode durar horas durante os *Live-Actions*. Tais registros possuem a dupla funcionalidade de documentar a experiência a ser compartilhada para outros jogadores que não puderam estar presentes na ação, e a de servir como armazenamento de informações relevantes para o jogo que podem ser consultadas posteriormente. Portanto, precisam ser objetivos e não seguem a mesma temporalidade da experiência vivenciada pelos jogadores. Por isso, os cortes e edições fazem-se presentes. Já como *puzzle audiovisual*, ferramenta do próprio jogo, busca-se uma aproximação com uma estética do real a fim de que provoque sensações nos interatores capazes de borrar as fronteiras da realidade e da ficcionalidade.

Refletindo sobre este efeito de real (BARTHES, 1984), Johnson explica que as narrativas demarcam a linha entre a estrutura e a essência, ou seja, entre a verbosidade oculta fornecida para dar o efeito realista e o material de segundo plano, que é introduzido na estrutura narrativa necessária para a compreensão da trama ⁹. O autor propõe o uso de setas intermitentes em produções filmicas como “uma espécie de sinalização da narrativa, introduzida convenientemente para ajudar o público a manter-se a par do que está acontecendo” (JOHNSON, 2005, p. 59). Porém, no ARG, estas setas intermitentes são menos explícitas do que em produções televisivas. As setas intermitentes presentes nos jogos de realidade alternada são apresentadas não pelo *close* de um olhar, mas por sutilezas imagéticas, ou, mais ainda, por pequenos detalhes narrativos que passariam despercebidos por um espectador receptor tradicional, mas não pelo jogador-interator de ARG, que busca nas minúcias os detalhes imprescindíveis para a decifração dos enigmas narrativos deste tipo de *game*. A abstração espaço-temporal tanto pode ocorrer a ponto do espectador pausar uma imagem para descobrir um frame escondido no vídeo, quanto também pode servir de informação adicional que contextualiza o *status quo* do personagem, onde se desenrolará a trama. Ou seja, o jogador não se atém apenas à associação da memória para a compreensão das setas intermitentes na estrutura da narrativa, mas busca, por dedução ou indução, outros referenciais que possam colaborar na manutenção imaginária da realidade proveniente da essência desta mesma narrativa. Doravante, essas setas intermitentes são diluídas nesses vídeos, através de um simulacro de documentação verossímil do real, geralmente catalogadas como depoimentos espontâneos, documentários ou vídeosblogs dos personagens da trama, das afecções e percepções dos personagens que culminam em suas ações, o que representa a

⁹ Mesmo sendo a narrativa apresentada em suportes e arranjos midiáticos diferentes, que caracterizam a transmídia, o conteúdo narrativo destes episódios (*mobsodes* ou *websodes*) segue o mesmo padrão de efeito do real, em remediação de outras linguagens filmicas precedentes.

imagem-movimento deleuziana. Geralmente, simulam um vídeo-depoimento, um apelo que pretende gerar um afeto no espectador. A rusticidade do primeiro plano é ressaltada nas imagens que captam o espectador para compartilhar o afeto proposto e, assim, engajar-se enquanto parte da narrativa.

Há, ainda, uma desconstrução temporal da materialidade fílmica que se apresenta com diversos fragmentos de vídeos espalhados pela rede ¹⁰, a fim de que o jogador possa encontrá-los e encadear, assim, a sua linearidade de leitura, em uma nova forma de pedagogia de percepção da imagem em um alto grau de intensidade (DELEUZE, 1992, pp. 90-91). Esta desconstrução temporal, propiciada pela apresentação dos *websodes* dos ARGs, proporciona ao jogador um esquema cognitivo de atenção, pois se torna necessário que remeta em sua memória *websodes* anteriores para uma organização mental da narrativa. Ou seja, a imagem-tempo se faz presente não apenas pela imagem em si, mas principalmente pela própria experiência transmidiática, capaz de criar imagens outras para além da materialidade do audiovisual. Imagens que compõem a teia de imaginários dentro e fora da narrativa dos jogos pervasivos.

Finalizamos nossa exploração conceitual sobre os objetos em questão, tendo a premissa deleuziana de que “o tempo Chronos é o tempo dos corpos, o tempo em que as ações se realizam, em que estamos vivos no presente, presente este que é o único tempo existente. Já quanto ao tempo pluridimensional, podemos relacioná-lo com Aion, que é o tempo dos acontecimentos incorporais” (DELEUZE, 2009, p. 64). E a esta experimentação temporal, as imagens, movimentos e cortes, ocupam um espaço importante na construção perceptual dos interatores.

Outras considerações sobre as tessituras

Através da descrição que desenvolvemos anteriormente, foi possível identificar diferentes tipos de experiências temporais no círculo mágico do jogo em relação ao espaço ordinário:

A do sujeito jogador, que imerge na experiência seja presenciamente durante os *live-actions* ou em contato com os diversos tipos de imagens geradas para a experiência ou como registro desta. Como tal experiência é contínua, podendo durar horas ou meses, ele está em constante negociação com o seu próprio tempo

¹⁰ Os vídeos dos *Alternate Reality Games* têm uma duração muito curta – cerca de 1 a 3 minutos, em média – não apenas pelo suporte que os *sites* de compartilhamento de vídeos permitem, mas também pela própria narrativa que exige uma intensificação de informações, que caso se prolongasse para além de um tempo pequeno, se tornaria uma sobrecarga cognitiva que impediria a permanência da atenção dos jogadores, mesmo que a tecnologia permitisse o manuseio da materialidade fílmica, podendo o jogador voltar ao filme e pausar inúmeras vezes.

ordinário que rege sua vida cotidiana;

O tempo narrativo, com suas peculiaridades, que implica em aion dos acontecimentos da trama, mesmo que estes estejam simulando o chronos através da utilização de uma estética do real.

Desta relação entre o sujeito jogador e o aion narrativo, contitui-se ainda prolongamentos e esgarçamentos imaginários que buscam antecipar e preencher as lacunas provocadas por tensões narrativas. Tais quadros pragmáticos instaurados pelos sujeitos são oriundos da experiência e, principalmente, pelos atributos estéticos utilizados pelas imagens que compõem tais gêneros de jogo.

Como fora proposto, buscamos discorrer sobre a temporalidade de dois tipos de jogos pervasivos em relação às imagens audiovisuais inerente a estes jogos. Tais imagens observadas possuem um importante papel na múltipla tecelagem temporal que compõe a experiência destes jogadores. Talvez, o interesse destes sujeitos seja a de romper com o estatuto espectral ativo para um atuante dentro da própria cena, colocando a temporalidade como objeto a ser experimentado, pois “assim como o discurso e a história estão na narrativa, Chronos e Aion interagem constantemente em nós” (DELEUZE, 2009, p. 64).

Com isso, fechamos nossas considerações tendo em vista que as criações temporais, as tessituras compostas por vários agentes, são compostas não apenas pelo seu poder imaginativo de preenchimento de lacunas como toda experiência interacional midiática, mas também pela performance que compreende o eixo central, de interesse, inclusive para a própria captura audiovisual destes jogos.

Referências bibliográficas

BARONI, R. *La tension narrative: suspense, curiosité et surprise*. Paris, Éditions du Seuil, 2007.

BARTHES, R. et al. “O efeito de real”. In. *O rumor da língua*. v. 2. Lisboa: Edições 70, 2004, p. 181-198.

BERGSON, H. “O cérebro e o pensamento: uma ilusão filosófica”. In. *Cartas, conferências e outros escritos* (Coleção Os Pensadores). São Paulo: Abril Cultural, 1974.

BOLTER, J. D.; GRUSIN, R.; *Remediation: Understanding new media*. Cambridge, MA, MIT Press, 2000.

CHAUÍ, M. *Introdução à história da filosofia: dos pré-socráticos a Aristóteles*. v. 1. São Paulo: Companhia das Letras (1ª edição), 2002.

DELEUZE, G. *A imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. *Cinema 2: a imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

_____. *Conversações. 1972-1990*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

_____. *Lógica do sentido*. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

DOURISH, P.; HARRISON, S. “Re-Place-ing Space: The Roles of Place and Space in Collaborative Systems”. In. *Proceedings of CSCW*. New York: ACM, 1996.

FERREIRA, E. “Imersão e interatividade: das instalações do Sacro Monte aos *games* contemporâneos”. In. *Anais do I GamePad*. Novo Hamburgo, 2006.

GOODMAN, N. *Modos de Fazer Mundos*. Porto: Edições Asa, 1995.

HANSEN, M. *Bodies in Code*. New York: Routledge, 2006.

HUIZINGA, J. *Homo Ludens*. Trad. João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 1980.

JOHNSON, S. *Surpeendente! Televisão e o videogame nos tornam mais inteligentes*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2005.

LE BRETON, D. *L'Adieu au corps*. Paris: Éditions Métailié, 1999.

LE MOS, A. “Arte e mídia locativa no Brasil”. In. BAMBOZZI, L. et al. *Mediações, Tecnologia e Espaço Público*. Panorama crítico das artes em mídias móveis. São Paulo: Conrad, 2009a.

_____. “Cidade e mobilidade, telefones celulares, funções pós-massivas e territórios informacionais”. *Matrizes*, São Paulo, n. 1, out. 2007.

_____. “Nova esfera conversacional”. In. KÜNSCH, D. *et al. Esfera pública, redes e jornalismo*. Rio de Janeiro: E-Papers, 2009b.

_____. Ciber-Cultura-Remix. In: *Seminário “Sentidos e Processos” dentro da mostra “Cinético Digital”*. São Paulo: Itaú Cultural, ago. 2005.

MONTOLA, M.; STENROS, J. *Playground Worlds. Creating and Evaluating Experiences of Role-Playing Games*. The book for Solmukohta. Jyväskylä, Ropecon. 2008.

MCCULLOUGH, M. *Digital Ground: Architecture, Pervasive Computing, and Environmental Knowing*. Cambridge/MA: MIT Press, 2004.

MCGONIGAL, J. “This is not a game. Immersive aesthetics and collective play”. In. *Proceedings of the 5th International Digital Arts and Culture Conference*. Austrália, Melbourne, 2003.

_____. *This Might Be a Game: Ubiquitous Play and Performance at the Turn of the Twenty-First Century*. Tese (Doutorado em Filosofia) - University of California, Berkeley, 2006.

_____. “A real little game: The performance of belief in pervasive play”. In: *Proceedings of DiGRA 2003*, Utrecht, The Netherlands, 2003.

MONTOLA, M. “Exploring the edge of the magic circle: Defining pervasive games”. In: *Proceedings of DAC*. 2005. December 1-3, IT University of Copenhagen, Dinamarca, 2005.

_____; STENROS, J.; WAERN, A. *Pervasive games: theory and design*. Morgan Kaufmann Publishers Inc., San Francisco, Califórnia, 2009.

MURRAY, J. *Hamlet no holodeck: o futuro da narrativa no ciberespaço*. São Paulo, Livraria UNESP, 2003.

NIEUWDORP, E. “The pervasive interface; Tracing the magic circle”. In. *Proceedings of DiGRA 2005*. Conference: Changing Views – Worlds in Play. Vancouver, British Columbia, Canada, 2005.

OLIVEIRA, T. *Isto não é um jogo: configurações cognitivas no processo de se jogar um Alternate Reality Game*. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2011.

_____; ANDRADE, L. A. “Um jogo de realidades e ficcionalidades”. *Revista Ciberlegenda*, Rio de Janeiro, n. 22, ano 12. jun. 2010. *Estação Transmídia*. Disponível em <<http://www.propipi.uff.br/ciberlegenda/um-jogo-de-realidades-e>

ficcionalidades>. Acesso em: 29 de julho de 2015.

PELBART, P. P. *O tempo não-reconciliado: imagens de tempo em Deleuze*. São Paulo: FAPESP/Perspectiva, 1998.

SANTAELLA, L. “Mídias locativas: a internet móvel de lugares e coisas”. *Revista Famecos*, Porto Alegre, n. 35, abr. 2008.

SCHNEIDER, J.; KORTUEM, G. “How to host a pervasive game. Supporting face-to-face interactions in live-action role-playing”. In. *Workshop on Designing Ubiquitous Computing Games*. Ubicomp: Atlanta, GA, sept./oct. 2001.

TUTERS, M.; VARNELIS, K. “Beyond Locative Media: Giving Shape to the Internet of Things”. *Leonardo*, 39 (4), 2006, pp. 357-363.

WEISER, M. “The Computer for the 21st Century”. *Scientific American Ubicomp Paper*, 265(3), 1991, pp. 66-75.

WERTHEIM, M. *Uma história do espaço: de Dante à Internet*. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Revisão técnica: Paulo Vaz. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

submetido em: 13 abr. 2015 | aprovado em: 29 jun. 2015.



**Da atualidade do
pensamento de Peirce**
*On the contemporariness
of Peirce's thought*

Julio Pinto¹

¹ Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social,
PUC Minas. E-mail: juliopinto@pucminas.br

Resumo: O presente trabalho propõe a visitação de alguns conceitos de C. S. Peirce à luz de recentes avanços em neurociência, tais como evidenciados em pesquisa em curso sobre audiodescrição de materiais audiovisuais para não-videntes.

Palavras-chave: semiótica, audiodescrição, neurociência.

Abstract: This paper proposes to revisit some of C. S. Peirce's concepts in the light of recent advances in neuroscience, such as made evident by the author's current research on the audiodescription of audiovisual materials for the visually impaired.

Keywords: semiotics, audiodescription, neuroscience.

É comum ouvir-se que a grande contribuição de Peirce aos conhecimentos sobre o signo está centrada na noção de *interpretante*. Conquanto seja absolutamente válida tal afirmação, seu real alcance ainda está por ser visualizado. A proposta aqui é a de demonstrar, não apenas a vitalidade do conceito em si, que, de resto, já está amplamente estabelecido, mas sua corroboração em achados mais recentes na pesquisa em neurociência.

Sabe-se que, pelo menos até o início do século XVI, com o português Pedro da Fonseca, o pensamento sobre os fenômenos significativos baseava-se, sobretudo, na discussão de Agostinho, com sua famosa máxima *aliquid stat pro aliquo* ('algo que está no lugar de algo'). Nota-se, nessa máxima reguladora, que se pensava o signo especialmente no seu estatuto de realidade (*ens reale*) e o sujeito estava excluído da equação, na medida em que o ser da razão (*ens rationis*) era responsável pelas afecções mentais, na época distintas do caráter representativo do signo, presente apenas no mundo sensível. Foi *circa* 1530 que Pedro da Fonseca introduz um conceito na relação de representação que, mesmo que de forma indireta, prenunciava a presença do sujeito. Ao demonstrar que a relação do signo com seu objeto (*signum/signatum*) não tinha uma causalidade intrínseca e necessária, mas se devia a uma causação formal e extrínseca, Fonseca anunciou que a relação entre relato e correlato se devia a algo fora dela, a saber, uma decisão mental daquele que se relacionava com o signo ².

Séculos depois, ao defender o conceito ampliado de mente – perdoem-me por esta incursão demasiado perfunctória nesse tão importante aspecto da teoria peirceana – Peirce coloca o sujeito no proscênio, na medida em que sua visada era distintamente fenomênica. E mais, coloca o conteúdo da interpretação como parte integrante e inseparável da própria noção de representação.

É nesse contexto que se situa a pesquisa que vem sendo desenvolvida com respeito a materiais audiovisuais para uso dos deficientes visuais. É prática corrente – já que determinada por injunções legais – a oferta de linhas de áudio dedicadas ao uso por públicos com dificuldade de visão. Entretanto, isso vem sendo feito de maneira empírica e, como não podia deixar de ser, centrada na experiência de quem vê. Portanto, a audiodescrição, que vem sendo praticada atualmente, diz aos cegos aquilo que nós vemos. Por outro lado, algo me diz que a percepção deles deveria ser deles. Isso talvez mereça um raciocínio um pouco mais alongado, naturalmente com o grande risco de ensinar o vigário a rezar o Padre Nosso.

Mesmo que a palavra *tradução* (do latim *transducere*, levar para além) traduza literalmente o grego *metáfora* (levar para além, transferir), nas línguas

² Isso está no seu *Institutionum Diallectarum Libri Octo*, de 1534, texto-comentário sobre Aristóteles.

modernas criou-se uma espécie de feudo semântico para cada um desses vocábulos. Cabe à tradução o significado de transposição racional, transporte de um lugar para outro, com as consequentes ideias de fidelidade (transportar um objeto de um lugar a outro é pegá-lo em um lugar em certas condições e deixá-lo em outro lugar nas mesmas condições). O tradutor seria, portanto, um motorista de caminhão que pega a carga em uma cidade e a transporta intacta para outra localidade. Dessa maneira, para a metáfora sobrou algo parecido com conotação, imagem, descrição alternativa, isto é, certa coloração que sabe a eufemismo e que é, muitas vezes, recebida com um levantar de sobranceiras em alguns quartéis positivistas, mesmo que, para setores mais artísticos, a metáfora seja vista como um tanto mais nobre que a tradução exatamente por essas razões.

É possível, contudo, pensar-se esse processo de transporte de outras maneiras. Um modo que parece proveitoso é o semiótico. Pode-se partir do conceito algo híbrido do signo como algo que transporta ou comunica significações (cf. o termo *sign-vehicle*, veículo sígnico, proposto por Charles Morris em 1938) e, ao mesmo tempo, algo que motiva a produção de sentido. A rigor, na medida em que um signo é tradicionalmente caracterizado como algo que representa / manifesta / reapresenta / faz surgir / refere-se a / coloca-se no lugar de outro algo (seu objeto) em algum aspecto e produz em um sujeito / se traduz para um sujeito em outro algo no mesmo aspecto, torna-se quase inevitável concluir que produzir signos é traduzir / metaforizar ³.

Em outros termos, se o signo é tradução-metáfora (isto é, ele pode incorporar as duas percepções do que seria esse processo duplo de referência e de criação de sentido), tem-se que é possível imaginar que tanto a tradução quanto a metáfora – e, a partir de agora, tratarei as duas palavras como sinônimas, sabendo, contudo, que não há sinonímia perfeita – são transportes que não deixam a mercadoria intacta. Só que, a rigor, não são nem transportes. São processos transformadores que transmutam A em B, e o B, apesar de lembrar A, é algo que acaba sendo inteiramente distinto de A. Há implicações importantes na caracterização da relação sígnica dada acima. Ao se sublinhar a expressão *em algum aspecto*, imediatamente se percebe que não são todos os aspectos do objeto que o signo vai manifestar e, por conseguinte, não serão todos os aspectos do signo que o interpretante vai interpretar. Isso quer dizer que toda tradução deve ser considerada, *ab initio*, como incompleta e, portanto, necessariamente infiel, se nos lembrarmos de que a fidelidade ou a completude semiótica pode ser caracterizada como uma perfeita correspondência entre o

³ Essa é uma paráfrase minha de uma das inúmeras caracterizações de signo e *representamen* encontráveis nos *Collected Papers* de Charles S. Peirce, 8 vols (1931-1958).

representante e o representado, i.e., *adequatio*.

Logo, temos, como primeira premissa, a de que a chamada tradução objetiva (isto é, centrada no objeto) é uma falácia aceita como verdade inquestionável nas práticas tradutórias.

Mas Peirce afirma que o pensar não é possível sem signos ⁴. E um dos argumentos por ele utilizados é o de que todo pensamento deve ser interpretado por outro. Isto é, se o pensar se dá em signos, ele é de natureza tradutória. Ora, a tradução não pode ser objetiva no sentido que aqui damos à palavra. Se é assim, o pensar talvez também não o seja, já que todo pensamento tem que ser interpretado por outro. Ser interpretado já significa não conter em si todo o sentido.

Os fenômenos que significam para uma mente significam ou a partir de uma presentidade, ou a partir de um conflito ou impacto, ou a partir de um hábito. A rigor, todas essas formas de experiência contribuem para a consciência de um fenômeno qualquer. O argumento aqui, contudo, é o de que, na verdade, uma fatia essencial da experiência está centrada no sensório, ou no sensível, que não está isolado e não é independente dos hábitos e dos confrontos. Trata-se de um conjunto complexo de signos reguladores, a que chamaremos argumento-dispositivo (aproveitando Foucault, Agamben, Deleuze), com ênfase numa forma de experiência vivencial a que Peirce denominou *firstness* e que traduzo como *primeireza*. Esse argumento-dispositivo vem tendo impacto observável (donde se infere ser ele dotado de certa magnitude) nos comportamentos e na experiência contemporâneos. Explico que o termo *argumento* é utilizado neste nosso contexto a partir de sua acepção semiótica. Refiro-me àquele tipo de signo complexo por seu interpretante, que contém em si pelo menos dois signos, um dos quais sempre interpreta o outro. O argumento, dentro da arquitetura conceitual desta semiótica, seria o degrau do topo da complexidade sgnica, isto é, ele engloba em si não só o poder de legislação dos símbolos, como a capacidade dêitica dos dicissignos e dos índices, além de conter a indefinição semântica e a associada carga sensorial analógica que se identificam nos remas e nos ícones.

Por causa dessa impressão ainda imprecisa e impressionista, vale fazermos uma breve incursão por alguns conceitos. Trata-se da noção de *primeireza*, a categoria da experiência da sensação não-pensada. É importante neste momento abordá-la a partir de algumas ideias sobre a imagem, os aromas, os sabores e o som, não exatamente de uma teoria da imagem lá fora, aquela imagem que vemos projetada, nem uma teoria das frequências de ondas sonoras, e muito menos uma teoria bioquímica que explique nossas sensações audionasopalatais, porque olhar para esses

4 CP 5.253: “[...] every thought must be interpreted in another, or that all thought is in signs.” Forma de citação tradicional em Peirce: CP = Collected Papers. O primeiro número (5) refere-se ao volume. O segundo número refere-se ao parágrafo. Tradução minha. As citações subseqüentes seguirão o mesmo formato e serão feitas no próprio texto.

inputs sensoriais de biológica maneira é condenar essas importantes manifestações em nossas vidas a uma existência lógica fora de nós, enquanto o que me interessa mesmo é pensar como se dão essas coisas dentro de nós.

Diz Peirce quase tautologicamente que um ícone é um signo cuja qualidade representativa é uma primeira dele como primeiro, isto é, uma qualidade que ele tem como coisa que o torna apto a ser um signo. Dessa forma, qualquer coisa pode ser um substituto de qualquer outra coisa que se lhe assemelhe. Entretanto, existe um *caveat*: o conceito de substituição envolve propósito e, assim, uma terceira genuína. Se tudo é signo, conforme o postulado mais conhecido de todos, as sensações já vêm mediadas por signos. Assim, o que temos são sensações significadas, isto é, primeiros e não zeros. Primeiridade, como quer a pragmática, e não zeroidade, como parece querer Deleuze (2007).

Uma semelhança parece exigir menos de nós que um raciocínio que explore contrastes, já que basta um pequeno fundamento para que se produzam relações icônicas. Vêm-me à mente, de imediato, as sinestésias, já que o gosto do cheiro de algo, por exemplo, é uma relação icônica de substituição que, se não é puramente sensorial, pelo menos aparenta sê-lo. Com relação a esse estatuto de sensorialidade, Peirce diz o seguinte, mencionando um cego:

Um mero pré-sentimento pode ser um signo. Quando um cego diz que pensa que a cor escarlate deve ser algo parecido com o som de um trompete, ele percebeu bem essa obviedade e o som é certamente um pré-sentimento, mesmo que a cor não o seja. Algumas cores são chamadas de tristes, outras de alegres. O sentimento dos tons é ainda mais familiar, isto é, os tons são signos de qualidades viscerais de sensação. Mas o melhor exemplo é o dos odores, pois eles são signos de mais de uma maneira. É observação comum a de que os cheiros elicitam velhas memórias. Isso, acho, se deve ao fato, pelo menos em parte, seja pelo tipo de conexão que o nervo olfativo tem com o cérebro ou outra causa, de que os cheiros têm uma notável tendência a se pré-sentimentalizar, isto é, ocupar todo o campo da consciência, de modo que uma pessoa pode, ao menos momentaneamente, viver em um mundo composto apenas de odores. Na vacuidade desse mundo, não há nada a obstruir as sugestões da associação. Essa é uma forma pela qual os odores são particularmente capazes de agir como signos. Mas eles têm também a notável capacidade de trazer à mente qualidades mentais e espirituais. Isso pode ser um efeito da associação por semelhança, se subsumirmos debaixo desse termo todas as associações naturais de diferentes ideias. Eu certamente faria isso, pois não sei de que mais pode consistir a semelhança (PEIRCE, CP3.313).

É necessário discutir mais esta frase: *notável tendência a se pré-sentimentalizar*, isto é, ocupar todo o campo da consciência, de forma que a pessoa pode viver em um

mundo composto apenas de informações dos sentidos. A música certamente tem o poder de produzir essa sensação. Mas, e a essa altura já ficou claro, ela o faz a partir de um conjunto razoavelmente convencional (no mínimo, um elenco pré-definido de sons): de novo, terceiros comandando primeiros.

Peirce prossegue nessa discussão, desta vez nos CP 5.230 e 231 (as traduções são minhas):

230. Ninguém questiona que, quando uma criança ouve um som, ela pensa não nela mesma como ouvinte, mas no sino ou outro objeto como soante. O que acontece quando ela quer mover uma mesa? Ela pensa em si mesma como desejante de movê-la ou pensa na mesa como móvel? Que ela tem essa segunda perspectiva não há dúvida. A primeira opção continua sendo uma suposição arbitrária e sem fundamento até que a existência de uma autoconsciência intuitiva seja provada. Não há nenhuma boa razão para se pensar que a criança seja menos ignorante de sua condição peculiar do que um adulto raivoso que negue sua condição irada.

231. A criança, contudo, deve descobrir logo, por meio da observação, que as coisas móveis são de fato aptas a sofrer tal mudança após um contato com aquele corpo particularmente importante chamado Joãozinho. Tal consideração torna esse corpo ainda mais importante e central, já que estabelece uma conexão entre a aptidão de uma coisa para ser movida e a tendência nesse corpo a tocá-la antes de ela ser mudada (PEIRCE, CP 5.230, 5.231).

Em outras palavras, o que está na consciência é elicitado dentro a partir de uma relação com o fora. Nossa relação com aquilo que definimos como real tem base no nosso *pathos* e o nosso corpo, assim como o do Joãozinho no exemplo de Peirce, torna-se absolutamente central. Quando lembramos que as sensações têm a notável tendência a ocupar todo o campo da consciência, o corpo-sujeito de Merleau-Ponty (1999) vem imediatamente à mente ⁵.

Isso é particularmente verdadeiro quando se pensa em termos temporais, porque qualquer referência a qualquer tempo sai de nosso momento de fala: o presente é quando eu falo porque ele está em mim, ou eu nele. De qualquer forma, o presente é o real, porque eu o sinto. Daí podermos pensar que o real é visto em termos de sua presentidade: o real é o sensível. O passado é, de acordo com a teoria semiótica, aquilo que eu consigo observar ou, para ficar no campo visual, aquilo que eu enxergo. O presente é aquilo que me aparece e que vejo, menos que enxergo. Estou tendendo a achar que o passado só é observável porque se situa distante de mim, ele está no fora-de-mim. De fato, muitos de nós já falaram que estamos na era do visível. Ora, se o mundo contemporâneo se centra na visibilidade, talvez

⁵ Cf., em acréscimo, o conceito de *autopoiese*, já consagrado por Maturana e Varela (2010).

faça sentido pensar-se o real não como aquilo que se observa (falo de ciência ou de narração), mas como aquilo que se sente.

Com base inicial nessas premissas de uma fenomenologia semiótica sobre o visível e o escutável ⁶ como instâncias sensoriais dentro de uma presentidade, dois problemas empíricos de natureza complementar se colocam no campo das traduções intersemióticas de natureza mais setorizada, o da audiodescrição de produções audiovisuais e artísticas para deficientes visuais e o da tradução em Libras para os deficientes auditivos. O foco do presente trabalho é, contudo, apenas a audiodescrição.

Mencionei, há pouco, algo sobre o *modus operandi* da audiodescrição tal como vem sendo feita em decorrência de legislação recente que obriga a inclusão de materiais audiodescritos na veiculação de audiovisuais (primariamente cinema e televisão).

Obviamente baseadas na antiga noção de mímese essencialista e conseqüente dogma da fidelidade ao original, as ações de audiodescrição se centram na produção enfocada nas percepções videntes, isto é, dos produtores da audiodescrição, com base em pressuposições – certamente informadas por pré-concepções sobre o que é desejável traduzir e sobre a suposta fidelidade tradutória – não focadas no receptor, mas no emissor. Negligencia-se, com isso, todo um processo de subjetivação que está presente em qualquer interação comunicativa, já que a produção audiodescritiva ainda se centra no antigo paradigma informacional sistêmico e unidirecional da relação emissor-receptor. Quer dizer, quer-se que o cego veja o que veem os videntes. Por outro lado, dados preliminares das investigações em curso já demonstram uma não-coincidência entre o que se esperava como interpretação após uma sessão de audiodescrição de curtas-metragens e o que efetivamente se obtinha. Tratava-se de uma população mista de cegos congênitos e com deficiência adquirida que produzia respostas às vezes inesperadas por parte dos investigadores.

Com efeito, a pesquisa em neurociência reforça essa percepção. Lambert et al. (2004) relatam, em seu estudo com ressonância magnética, que a área visual primária é ativada em sujeitos cegos e tal ativação persiste durante a tarefa de produzir imagens mentais sem nenhum insumo sensorial a não ser instruções verbais. Chegaram, portanto, a conclusão semelhante às de Röder et al (2002), que declaram que há evidência de plasticidade neural e cerebral em casos de privação de sentidos. Seu experimento, também realizado com ressonância magnética, comprova a ativação do córtex visual em indivíduos cegos a partir de estimulação auditiva. Ao contrário, indivíduos videntes ativam as áreas corticais de

⁶ Tenho mais simpatia por *escutável* do que por *audível*.

linguagem a partir de estímulos verbais. Outro estudo feito em Israel (RAZ et al., 2005), demonstra que o córtex occipital de indivíduos humanos cegos é ativado durante tarefas de memória verbal. A ativação foi encontrada em regiões cerebrais correspondentes às áreas retinotópicas visuais de indivíduos videntes, inclusive no sulco calcarino (VI). Tal ativação não foi encontrada em indivíduos videntes que executaram as mesmas tarefas. Os mesmos sujeitos participaram, um ano depois, de outra avaliação por ressonância magnética para estudar a contribuição de elementos semânticos e da memória episódica à ativação occipital. Os sujeitos executaram uma tarefa envolvendo a memória episódica que requeria o reconhecimento de palavras que eram parte da bateria de testes do ano anterior. Os dados demonstram que a magnitude da ativação de VI se correlaciona com o desempenho da memória tal como aferido pela ressonância magnética. Entre os cegos, as palavras mais lembradas coincidiam com maior ativação do córtex visual.

Mais conclusivo ainda foi o estudo recentemente publicado por pesquisadores do MIT (BEDNY et al., 2011). Esse estudo começa sua discussão a partir da tradicional localização dos centros de linguagem no córtex temporal e frontal esquerdo. Entretanto, cegos congênitos demonstram uma reorganização cerebral pela qual o córtex visual esquerdo se comporta de forma semelhante às clássicas áreas de linguagem, isto é, as regiões cerebrais que evoluíram para assumir as tarefas de visão podem também assumir tarefas de processamento de linguagem, demonstrando que as propriedades dos microcircuitos não são necessárias para uma região do cérebro se envolver em processamento de linguagem.

Em outras palavras, se para os videntes existe um zoneamento cortical para linguagem e para visão, nos cegos notou-se, curiosamente, um compartilhamento das zonas corticais de linguagem e de visão.

Tal plasticidade cerebral comprova que não há um vazio visual no caso dos que não vêem. Há algum tipo de ativação que busca paralelismos, ou, como se colocou nesses trabalhos, um compartilhamento das zonas corticais de linguagem e visão. Mas, certamente, os cegos não enxergam o que os videntes vêem. O seu imajar é próprio, já que as áreas cerebrais dedicadas ao processamento da visão podem facilmente assumir o processamento de outras linguagens. E, de novo, é bom lembrar o que nos disse o já quase bi-centenário Peirce, em texto já citado aqui, tirado dos CP 3.313

Um mero pré-sentimento pode ser um signo. Quando um cego diz que pensa que a cor escarlate deve ser algo parecido com o som de um trompete, ele percebeu bem essa obviedade e o som é certamente um pré-sentimento, mesmo que a cor não o seja. Algumas cores são

chamadas de tristes, outras de alegres. O sentimento dos tons é ainda mais familiar, isto é, os tons são signos de qualidades viscerais de sensação. (PEIRCE, CP.3.313)

Dá a proposta de apresentar aos cegos uma linguagem que seja mais capaz de propiciar a eles imagens-signos das quais eles produzam suas próprias imagens-interpretantes. O difícil do projeto é não oferecer nossos próprios interpretantes, porque, afinal, a inclusão social não significa fazer com que as pessoas pensem como nós, mas que sejam tão autônomas quanto nós mesmos achamos que somos, cada um à sua maneira. Afinal, como vimos, o real é o sensível, aquilo que se oferece à percepção.

Em conclusão, só lembro que este namoro da semiótica peirceana com a neurociência já vem acontecendo há algum tempo e vai se tornando, cada vez mais, não só a mera confirmação laboratorial dos acertos da teoria, o que, de *per si*, já é bastante para nossos arroubos autocongratulatórios, mas, e principalmente, um vasto e promissor campo de investigação multidisciplinar.

Referências bibliográficas

BEDNY, M.; PASCUAL-LEONE, A.; DODELL-FEDER, D.; FEDORENKO, E.; SAXE, R. (M.I.T.) “Language processing in the occipital cortex of congenitally blind adults”. *PNAS: Proceedings of the National Academy of Sciences*. March 15, 2011. v. 108 n. 11, p. 4429–4434.

DELEUZE, G. *A Imagem-tempo* (Cinema 2). São Paulo: Brasiliense, 2007.

FONSECA, P. *Institutionum diallectarum*, libri octo. (manuscrito), 1534.

LAMBERT, S.; SAMPAIO, E.; MAUSS, Y.; SCHEIBER, “C. Blindness and brain plasticity: contribution of mental imagery? An fMRI study”. *Cognitive Brain Research*, 20 (2004) 1– 11.

MATURANA, H.; VARELA, F. *A árvore do conhecimento: as bases biológicas da compreensão humana*. 8. ed. São Paulo: Palas Athena, 2010.

MORRIS, C. *Foundations of the Theory of Signs*. Chicago: University of Chicago Press, 1938.

PEIRCE, C. S. *Collected Papers*. 8 vols. orgs. HARTSHORNE, C., WEISS, P. BURKS, A.W. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1931-1958.

MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

RAZ, N.; AMEDI, A.; ZOHARI, E. “Activation in Congenitally Blind Humans is Associated with Episodic Retrieval”. *Cerebral Cortex*. v. 1, September 2005; 15: 1459-1468.

RÖDER, B.; STOCK, O.; BIEN, S.; NEVILLE, H.; RÖSLER, F. “Speech processing activates visual cortex in congenitally blind humans”. *European Journal of Neuroscience*, 2002, Vol. 16, pp. 930- 936.

submetido em: 22 abr. 2015 | aprovado em: 28 maio 2015.



Em torno da ilusão¹

Around illusion

Eduardo Escorel²

1 Aula magna apresentada na Escola de Comunicação e Artes da USP, para o programa de pós-graduação em Meios e Processos Audiovisuais, no dia 9 de abril de 2015.

2 Eduardo Escorel é cineasta. Dirige documentários e filmes de ficção, desde 1966. É autor de *Adivinhadores de água* – pensando no cinema brasileiro. Coordena o curso de especialização em cinema documentário da Fundação Getúlio Vargas e escreve no blog *Questões Cinematográficas* da Revista Piauí.

Resumo: Conjecturas sobre ilusão e realidade, tentando entender como a linguagem do cinema, baseada na ilusão do movimento e nos artifícios da montagem, pôde ser considerada capaz de reproduzir a realidade ou mesmo de dar impressão de realidade. O impulso do documentarista contradiz a dificuldade que temos de agir em função do que observamos. Paradoxos se acumulam e exacerbam quando a magia da imagem em movimento é associada ao seu valor de testemunho ou documental. A partir do reconhecimento do caráter intrinsecamente ilusório da linguagem cinematográfica, a interseção entre ficção e documentário se amplia, levando a um cinema baseado na interação, no qual o compromisso ético do documentarista passa a ocupar lugar central.

Palavras-chave: documentário; ilusão; realidade; interação; ética.

Abstract: Speculations on illusion and reality, attempting to understand how the language of film, based on the illusion of movement and the editing gimmicks, can be considered capable of reproducing reality or even of giving the impression of reality. The documentarian's impulse contradicts the difficulty we have of acting moved by that which we observe. Paradoxes pile up and are aggravated when the magic of the moving image is associated with its value as a testimony or document. Once the intrinsically illusory character of film language is established, the intersection between fiction and the documentary widens, leading to a cinema based on interaction where the ethical commitment of the documentarian comes to play a major role.

Keywords: documentary; illusion; reality; interaction; ethics.

//////
Aceitei o convite para falar a vocês num impulso, e confesso que me arrependi no instante seguinte. Primeiro, por não ser professor ou, pelo menos, não me considerar professor. Cético, por outro lado, em relação à possibilidade de transmitir experiência profissional, bem pouco valorizado que é meu único patrimônio acumulado, me vi em um impasse.

Apesar dessa enrascada, minha presença diante de vocês demonstra, como é óbvio, que acabei não desistindo de vir. Mas continuo meio arrependido e é desse arrependimento que vou começar falando.

Convidar alguém para dar a palestra de abertura de um programa de pós-graduação, ainda mais chamada de “Aula magna”, nome que eu acreditava ter sido abolido em maio de 1968, pressupõe que o convidado tenha algo interessante a dizer, o que é sempre duvidoso. Sobre as razões que levaram ao convite, não saberia responder. Quanto ao fato de ter aceito, mesmo relutante, entre outros motivos há a grande amizade com algumas professoras e professores daqui e também minha profunda admiração e saudade do fabuloso Paulo Emílio, que comecei a ler ainda adolescente, no final da década de 1950, antes desta Escola de Comunicações e Artes existir e dele se tornar professor daqui. Foi através dos artigos dele e do seu *Jean Vigo* que iniciei meu aprendizado informal de cinema.

Rerler um único dos seus textos – “Uma situação colonial?” –, publicado no final do ano de 1960, é suficiente para atestar os dons analíticos de Paulo Emílio e sua decisiva influência intelectual sobre o pensamento do então nascente Cinema Novo.

Mesmo sendo um texto conhecido de todos, gostaria de relembrar alguns trechos na esperança de que as palavras dele possam pairar sobre nós nesta tarde. Escreveu Paulo Emílio:

Em cinema, de forma ainda mais clara do que em outros terrenos da atividade humana, há uma solidariedade total entre as tarefas mais prosaicas e as construções mais finas. O denominador comum de todas as atividades relacionadas com o cinema é em nosso país a mediocridade. A indústria, as cinematecas, o comércio, os clubes de cinema, os laboratórios, a crítica, a legislação, os quadros técnicos e artísticos, o público e tudo o mais que eventualmente não esteja incluído nesta enumeração mas que se relacione com o cinema no Brasil, apresenta a marca cruel do subdesenvolvimento. [...] todos que nos ocupamos de cinema no Brasil dificilmente escapamos a um processo de definhamento intelectual que mais cedo ou mais tarde acaba imprimindo características reconhecíveis à primeira vista. Como em toda parte, o cinema exerce no Brasil uma atração muito grande sobre a juventude, mas não lhe oferece condições normais de atividade.

A amargura envenena a atmosfera, e a energia e o tempo gastos em mesquinhas é um precioso capital dilapidado. [...] a mediocridade reinante não emana das pessoas empenhadas em diferentes tarefas, mas é o resultado direto de uma conjuntura muito precisa. Através do exame da condição dos distribuidores, produtores, encarregados de cinematecas, críticos e ensaístas, delineiam-se com precisão as linhas de uma situação colonial.

É claro que os pressupostos teóricos de “Uma situação colonial?” precisaram ser reavaliados, tarefa que o próprio Paulo Emílio iniciou, como sabem, ao retomar seus argumentos em outro artigo famoso, de 1973 (“Cinema: trajetória no subdesenvolvimento”). Mas a argúcia de “Uma situação colonial?” se tornou referência obrigatória nas formulações ideológicas da minha geração e continua sendo um marco.

Por essas razões, seria difícil para mim não vir à ECA e aproveitar a oportunidade para render tributo a Paulo Emílio, reavivando a lembrança do seu amor ao paradoxo.

De fato, eu me encontro em uma situação paradoxal. Aqui estou, falando há alguns minutos, sem nunca ter superado de todo minha relutância em vir.

Além da gratidão a Paulo Emílio, outra justificativa para minha incongruência é a esperança que este encontro possa contribuir, mesmo de forma modesta, para transformar a concepção dominante atual do que deve ser o cinema brasileiro.

Nesse sentido, faço minhas as palavras de Paulo José, publicadas no *Globo* há exatamente um mês (“De padre a palhaço em 50 anos”, 09/03/2015), que espelham, 55 anos depois, o artigo de Paulo Emílio citado há pouco. Para Paulo José, “o cinema brasileiro continua a fazer o pior cinema brasileiro do mundo”. Ele compara a produção nacional a uma “horta devassada, muita terra e dois pés de mandioca”. E completa:

Parece que os diretores descobriram o macete de transformar um roteiro incipiente num filme medíocre, uma história banal conduzida por personagens igualmente banais. Há uma mistura ótima para o sucesso: atores e atrizes da TV fazendo caretas nas cenas de riso, vertendo lágrimas nas de emoção. A indigência aumenta quanto mais se quer captar uns trocados [através das leis de incentivo]. Não é um cinema honesto. Falo de modo geral. Ainda há quem faça cinema por necessidade de expressão, mas são poucos.

Os gestores da burocracia cinematográfica do Estado, no Brasil, têm se dedicado, porém, nos últimos 20 anos, a liquidar a possibilidade do cinema brasileiro

ter algum valor artístico e mérito cultural. O resultado desse massacre está diante de nós: um cinema sem ambição, pobre de ideias, que abusa do direito de não ser inteligente. Para realizar essa façanha, os burocratas contaram com a cumplicidade dos produtores e realizadores que se beneficiaram de estímulos financeiros oferecidos aos chamados filmes de mercado – sub-produtos da televisão e projetos que procuram seguir passo a passo fórmulas narrativas consagradas.

Feito esse preâmbulo, volto ao momento em que recebi o convite para falar a vocês.

*

Ainda em dúvida se deveria vir – trata-se de um senhor indeciso alguém dirá – e sendo pouco versado nos rituais da academia, pedi a um antigo e venerando mestre desta Universidade que me aconselhasse sobre a melhor maneira de preparar a “Aula magna” de um programa de pós-graduação. Ele me explicou com simplicidade que, segundo a tradição, a aula deveria ser sobre um tema geral. “Evite assuntos específicos”, recomendou. Mas logo em seguida me disse: “Pensando bem, hoje em dia você pode falar sobre o que quiser.”

O efeito imediato desse conselho foi desastroso – serviu apenas para fortalecer minha relutância. Liberdade total para dizer o que quiser é o pior dos mundos. Sem limites definidos é um desafio fazer qualquer coisa. Quem lida com cinema sabe disso. Orçamento, prazo e plano de filmagem estão longe de serem suficientes, mas são balizas necessárias para levar a bom termo qualquer projeto. Como Eduardo Coutinho gostava de dizer, a maior liberdade que podemos almejar é a de escolher nossa própria prisão. Com seu dogmatismo habitual, ele dizia também que o tema de um filme não tem a menor importância. Ao realizador, segundo ele, só interessaria o dispositivo e a maneira de filmar.

A verdade, porém, é que apesar de interdições autoimpostas terem de fato se tornado regra geral para Coutinho e outros documentaristas contemporâneos, é inegável que filmes e “Aulas magnas” podem ser feitos a partir de temas gerais. No meu caso, sendo mais habituado a lidar com assuntos específicos – obras literárias, pessoas existentes ou fatos históricos –, levei algum tempo para vislumbrar qual poderia ser um tema geral para esta aula.

Um primeiro alívio foi saber que este encontro deveria durar cerca de 45 minutos – era um primeiro limite, embora essa duração, que tentarei respeitar, possa ser longa para quem fala e cansativa para quem escuta.

Passados alguns dias de angústia à procura de um tema geral, enquanto caminhava – ocasião propícia para ter ideias, nem sempre boas –, pensei em uma possibilidade que guarda algo enigmático para mim. Trata-se da maneira pela qual tentamos nos livrar do real, aquela espécie de cegueira chamada de *ilusão*, que além de reger nossas vidas é também o fundamento da linguagem do cinema – daí o título desta palestra, **Em torno da ilusão**.

Sem nos iludirmos não suportaríamos viver, nem acreditaríamos estar vendo imagens em movimento quando, na verdade, por razões que a neurociência descreveu, estamos diante de uma sucessão de registros estáticos projetados em uma tela de cinema ou reproduzidos na televisão, no computador e no celular. Crédulos, não duvidamos que as imagens estejam se movendo, desconhecendo que as células de uma região do cérebro fazem o movimento parecer verdadeiro quando são estimuladas de modo que corresponde ao do movimento real (ZACKS, 2015).

Quanto à dificuldade de admitir a realidade, se for preciso explicá-la em poucas palavras, bastaria lembrar dos famosos versos de Eliot (*Four Quartets: Burnt Norton*, 1974, p. 14): “Vá, vá, vá, disse o pássaro, [a] espécie humana / não aguenta muita realidade”.

Matemáticos têm o privilégio de trabalhar “sem nenhum *input* da realidade”, disse Fernando Codá (apud. SALLES, 2013). Mas o ser humano, em geral, e documentaristas, em particular, não gozam desse benefício. As alternativas radicais são conhecidas – suicídio, loucura e cegueira auto-infligida, como a de Édipo (ROSSET, 2008). Outra, também radical, é a dos chamados *sonhos de ópio*, aos quais uma personagem de *Edifício Master* (2002), de Eduardo Coutinho, faz referência, como veremos adiante. O ilusionismo do cinema talvez tenha triunfado por ser considerado mais inofensivo.

Durante certo período, ópio e cinema foram ilusões concomitantes. Em 1895, no mesmo ano da primeira exibição pública dos Lumière, surgiu, nos Estados Unidos, a expressão *pipe dreams* (em tradução literal sonhos de cachimbo, em referência ao cachimbo de ópio). E um cinegrafista dos Lumière filmou, em 1901, *Fumo de ópio na Indochina francesa*. Mas, pouco depois, em 1909, a importação, posse e uso de ópio se tornou ilegal e o cinema dominou incontestado a fantasia do mundo nas décadas seguintes.

Levando em conta a dificuldade de agirmos em função do que observamos – uma definição possível de ilusão que contradiz o impulso do documentarista –, pensei que poderia fazer conjecturas sobre a ilusão do cinema, assim como sobre o paradoxo da linguagem cinematográfica, constituída a partir da miragem do

movimento, ter se especializado em dar ao espectador a “impressão da realidade”, para usar a formulação de Metz. Contradição exacerbada quando a magia da imagem cinematográfica é associada ao seu valor de testemunho ou documental.

Como entender, então, que uma linguagem baseada na ilusão do movimento, e constituída graças aos artifícios da montagem, possa ter servido, a partir do início do século XX, para coroar a aspiração de recriar a realidade estimulada desde Daguerre? E como entender que a suposta “ilusão perfeita do mundo sensível” realizada pelo cinema, nos termos de Burch, tenha persistido e sido tão mal compreendida em inúmeras formulações de Dziga Vertov a Albert Maysles?

A breve menção à “vida captada despercebida”, feita por Vertov, em 1924, ao comentar o projeto do *Cine-olho*, persistiu com força e gerou mal-entendidos que sobreviveram ao próprio Vertov, tendo pautado o cinema direto a partir do final da década de 1950 e continuado a ser invocada até recentemente por Maysles.

O objetivo de Vertov ao propor captar a vida despercebida era “mostrar pessoas sem máscaras, sem maquiagem, [...] captá-las através do olho da câmera sem que estejam atuando, [...] ler seus pensamentos, revelados pela câmera.”

A distância entre essa proposta de captar a vida despercebida e os filmes do próprio Vertov, não só os de propaganda da União Soviética, mas também *O homem com a câmera* (1929), filme que assegurou seu lugar na história do cinema, não impediu as inúmeras apropriações abusivas não somente de suas ideias, mas dos nomes dos seus projetos e do seu próprio pseudônimo, facilmente identificáveis no cinema direto, na classificação de *Crônica de um verão* como *cinema verdade*, e no grupo em nome do qual, a partir de 1968, Godard e Gorin fizeram sua série de filmes militantes.

O equívoco em torno de Vertov perdurou intocado pelo menos até 1979, quando Annette Michelson chamou atenção para a única menção feita por ele em seu diário a outro cineasta. Conforme ela relata, “na primavera de 1926, durante visita a Bruxelas, Dziga Vertov viu o primeiro filme de longa-metragem de um jovem francês. Essa experiência, segundo relato do próprio Vertov, foi tanto estimulante quanto angustiante” (MICHELSON, 1979, p. 31). O filme provocou em Vertov

um choque de reconhecimento, descrito em seu diário [...]: “Vi *Paris adormecida* (1924) no cinema Ars. O filme me feriu. Há dois anos concebi um plano que coincide completamente com a forma técnica desse filme. Tentei várias vezes obter permissão para fazê-lo, mas essa oportunidade me foi negada. E então agora o filme foi feito no exterior. *Cine-olho* perdeu uma de suas posições de ataque; a demora entre ideia, projeto e realização é longa demais. A não ser que nos seja permitido realizar nossas inovações à medida que surgem, arriscamos

gastar nosso tempo em invenções que nunca são postas em prática” (MICHELSON, 1979, p. 32; 1984, p. 163).

Abro um breve parêntese para destacar o paralelo entre a União Soviética da década de 1920 e o Brasil de 2015. “A demora entre ideia, projeto e realização é longa demais”, afirmou Vertov. Fato atualíssimo e inquestionável entre nós. Fecho parêntese e retomo o choque provocado em Vertov por *Paris adormecida*.

O que teria atraído tanto Vertov no primeiro filme do então jornalista e diretor estreante de inspiração dadaísta, René Clair? Por que ficou impressionado com essa “comédia modesta”, pergunta Michelson.

“Enquanto filmava *Paris adormecida* durante um período de três semanas no verão de 1923 [...] René Clair publicou o seguinte texto”:

A principal tarefa para esta geração deveria ser devolver o cinema às suas origens, e para esse propósito, a eliminação de toda arte falsa que o está asfixiando. Achei possível fazer filmes como os dos primeiros tempos do cinema, filmes cujos roteiros sejam escritos especialmente para a tela, usando alguns dos recursos próprios à câmera (apud MICHELSON, 1979, p. 45).

Apesar do tom ameno, essa declaração de René Clair retoma, de fato, propostas do manifesto de Vertov publicado no ano anterior. “Nós proclamamos”, declarou Vertov,

que os velhos filmes, baseados no romance, filmes teatrais e que tais, são leprosos. – Fiquem longe deles! Mantenham seu olhar afastado deles! Eles são mortalmente perigosos! Contagiosos! Nós afirmamos o futuro da arte do cinema negando seu presente. A “cinematografia” deve morrer para que a arte do cinema possa viver. Nós clamamos que sua morte seja apressada. Nós protestamos contra a mistura das artes que muitos chamam de síntese. A mistura de cores ruins, mesmo as escolhidas idealmente do espectro, não produz branco, mas lama (MICHELSON, 1984, p. 7).

Em *Paris adormecida*, o que Vertov pode ver foi uma antítese da “vida captada despercebida”. Antítese que ele mesmo já formulara na resolução do Conselho de Três, em 1923, e que viria a ser o fundamento de *O homem com a câmera*.

Através do corte, o artifício da montagem comprime e expande o tempo real, constitui um espaço irreal, e permite trucagens. O “uso da câmera”, proposto por Vertov “como um cine-olho, mais perfeito que o olho humano, para explorar o caos de fenômenos visuais que ocupam o espaço” (MICHELSON, 1984, p. 13) faz a ponte entre seu projeto inicial de reproduzir a realidade e o de recriá-la de uma forma que veio a ser submergida pelo cinema dominante. Em retrospecto, nada justifica,

portanto, relacionar Vertov apenas ao projeto de “captar a vida despercebida”, ideia cuja persistência, limites, distorções e insuficiências levaram a tantos mal-entendidos.

*

Em *Lettre de Sibérie (Carta da Sibéria, 1958)*, de Chris Marker, tivemos uma lição precursora que passou meio despercebida e demorou a ser aproveitada. Uma razão para ter sido relativamente ignorado foi dada pelo próprio Marker que, a partir de certa época, deixou de autorizar a inclusão de *Carta da Sibéria* nas retrospectivas dos seus filmes. Para ele, filmes, como remédios, têm data de validade. A tirada não só é boa, como verdadeira. Mas em casos como esse acarreta incompreensões.

Marker foi à Sibéria no ano seguinte ao 20º Congresso do Partido Comunista da União Soviética, realizado em 1956, no qual o então Primeiro Secretário do PC e futuro primeiro-ministro, Nikita Krushchev, fez seu famoso “discurso secreto”, denunciando o culto à personalidade e os expurgos de Stalin, morto três anos antes. Segundo Marker escreveu, “não fazíamos o jogo de documentário-soviético-de-antes-do vigésimo-congresso cuja regra era: toda imagem deve ser como a mulher de Stalin, estar acima de qualquer suspeita. Positivo+positivo+positivo até o infinito – o que é no mínimo estranho no país da dialética” (MARKER, 1961, p. 43).

Carta da Sibéria é um filme premonitório em mais de um sentido. Os que nos interessam mais aqui são (1º) o fato de demonstrar que o significado da imagem em movimento não é unívoco, (2º) a crítica às distorções da objetividade, e (3º) o lugar central atribuído a um “cine-jornal imaginário” para entender a Sibéria.

O filme dura 62’ e a sequência de 2’18” à qual estamos nos referindo começa aos 25’50”.

*

Se admitirmos a *ilusão* como constitutiva do cinema, além de ser recurso necessário para lidarmos com os “imperativos do real” (ROSSET, 2008), talvez possamos encontrar pistas que ajudem a entender a eclosão do documentário ocorrida nos últimos 25 anos. Uma hipótese possível para esse fenômeno é justamente ter sido provocado pela ruptura com a noção de que o registro visual e sonoro, por si só, possa ser tomado como testemunho de algo que ocorreu de fato diante da câmera e, portanto, expressão de algo factual. Ao se libertar do compromisso de recriar a realidade, de captar a vida despercebida, o documentário se liberta de vez, passando

//////////
a se situar entre múltiplas formas de representação da realidade. E a partir desse momento, mesmo sem desconhecer as características próprias que distinguem imaginário e real, passa a trabalhar cada vez mais na interseção de ambos. Ao admitir recursos narrativos que chegaram a ser considerados domínio exclusivo da ficção, o documentário amplia seu alcance, passa a indagar a verdadeira natureza das imagens e sons com os quais opera, desenvolve seu viés ensaístico, incorpora a subjetividade, o uso da primeira pessoa do singular etc. Ganha com isso nova estatura e responsabilidades. A questão central do documentário deixa de ser a maneira de se relacionar com a realidade, sua capacidade de reproduzir a realidade, sua fidelidade ao real, e passa a ser de natureza ética. Seus procedimentos e formas de interação se tornam os dois principais eixos em torno dos quais ele se estrutura.

Ao contrário da ficção que costuma camuflar seus procedimentos, o documentário passa a explicitá-los, permitindo ao espectador se situar no território correto, inclusive aquele reservado ao que permanece ambíguo.

*

Esse processo acabou parecendo tornar anacrônico ao menos um dos impasses que levaram Krzysztof Kieslowski a abandonar o cinema documentário. Pareceria incompreensível, hoje em dia, alguém dizer, como ele em 1980, que passaria a só fazer filmes de ficção porque preferia filmar lágrimas de glicerina a lágrimas verdadeiras (KIESLOWSKI; STOK, 1993, p. 86).

“Consegui filmar lágrimas verdadeiras várias vezes”, declarou Kieslowski. “Tenho medo daquelas lágrimas verdadeiras. De fato, não sei se tenho o direito de filmá-las. Nessas horas, eu me sinto como uma pessoa que se descobriu em um campo que é, de fato, além dos limites” (KIESLOWSKI; STOK, 1993, p. 86).

As décadas seguintes alargaram os limites do documentário no que concerne aos artifícios narrativos cujo uso é considerado legítimo. Para Kieslowski, porém,

nem tudo pode ser descrito. Esse é o grande problema do documentário. Ele cai na sua própria armadilha. Quanto mais perto ele quer chegar de alguém, mais essa pessoa o rejeita ou se fecha. E isso é perfeitamente natural. Não pode ser mudado. Se estou fazendo um filme sobre o amor, não posso entrar no quarto onde pessoas reais estão fazendo amor. Se estou fazendo um filme sobre a morte, eu não posso filmar alguém que está morrendo por que é uma experiência tão íntima que a pessoa não deve ser incomodada. [...] Essa é a razão principal por que escapei dos documentários (KIESLOWSKI; STOK, 1993, p. 86).

Mas até essa interdição de filmar alguém que está morrendo, autoimposta por Kieslowski e que parece irrefutável, foi subvertida por Naomi Kawase ao filmar *Carta de uma cerejeira amarela em flor*, em 2002.

A pedido do crítico de fotografia Nishii Kazuo, editor-chefe da revista *Camera Mainichi*, ela grava seus últimos dois meses de vida em um hospital. Em um telefonema para Kawase, no qual disse a ela que estava desenganoado, ele havia perguntado: “Você me filmaria até meu último suspiro? Conto com você, Kawase.” Um trecho dos mais amenos dos 65’ de *Carta de uma cerejeira amarela em flor* começa aos 36’ e dura cerca de 4’.

Cada realizador terá sua resposta para o dilema de atender ou não o pedido de um amigo moribundo que diz contar com ele. A iniciativa e consentimento do personagem são decisivos, sem dúvida, mas no caso não eximem Kawase da responsabilidade final de ter decidido filmar o que pertence à esfera da vida privada. Além de se debater com a questão de saber o que podia ou não filmar, outro impasse no qual Kieslowski se encontrou “gostando ou não, independente das suas intenções ou vontade” foi estar “na situação de um informante ou de alguém que dá informações à polícia” (KIESLOWSKI; STOK, 1993, p. 81). Posição semelhante à de Andrew Jarecki e Marc Smerling, co-diretores de *The Jinx: The Life and Deaths of Robert Durst (A maldição: A vida e mortes de Robert Durst, 2015)*, minissérie em seis episódios sobre o herdeiro de uma das dinastias imobiliárias mais ricas de Nova Iorque, exibida nos Estados Unidos, na HBO, de fevereiro a março deste ano.

No caso de Kieslowski, quando estava fazendo *Dworzec (Estação)*, em 1980, ao voltar da filmagem uma madrugada, a equipe encontrou a polícia à espera e todo o negativo foi apreendido. Nessa noite, uma menina havia matado a mãe dela, cortado seu corpo, colocado os pedaços em duas malas e deixado as malas no guarda volumes da estação de trem onde Kieslowski estava filmando. A apreensão do negativo pela polícia foi feita na esperança de que, inadvertidamente, a menina tivesse sido filmada com as malas. Ao constatarem que ela não aparecia nas imagens, o material foi devolvido.

Para Kieslowski, porém, ficou a questão: “E se por acaso a tivéssemos filmado? Poderíamos tê-la filmado. Se tivesse virado a câmera para a esquerda em vez da direita, talvez a tivéssemos pego. E o que aconteceria? Eu teria me tornado um colaborador da polícia”, declarou Kieslowski. “E esse foi o momento no qual eu percebi que não queria mais fazer documentários, [...]” (KIESLOWSKI; STOK, 1993, p. 81).

A perspectiva dos co-diretores de *A maldição* é oposta.

Para quem não acompanhou o caso, alguns dados.

A primeira mulher de Durst desapareceu em 1982; e uma das melhores amigas dele foi encontrada morta na casa dela, em Los Angeles, em 2000; no ano seguinte, um corpo de jurados, no Texas, acolheu a tese da defesa de Durst, segundo a qual a morte de um vizinho dele teria sido acidental. Os dois estariam brigando por uma arma que teria disparado quando eles caíram no chão. No julgamento, Durst admitiu que retalhou o vizinho até estar “nadando em sangue”, o que não impediu que fosse absolvido.

Durst foi preso há 3 semanas, na véspera da exibição do último episódio da série de Jarecki e Smerling.

No final desse episódio de encerramento, ouve-se a voz de Durst em *off*, que teria sido gravada em abril de 2012. Segundo o cuidadoso *New York Times*, ele “parece confessar três assassinatos” quando está no banheiro depois de uma gravação (MAHLER, 2015).

Menos cuidadosa, a coluna de televisão do *Globo*, na segunda-feira passada (6/4/2015) trazia a informação inequívoca de que “Robert Durst, de 71 anos, estava participando das gravações de um documentário da HBO sobre sua história *quando confessou seus crimes* [meu grifo].”

Segundo Jarecki, a gravação de Durst só foi descoberta em abril de 2014, dois anos depois de ter sido feita. Ele não acredita que haja nada de furtivo no fato da gravação ter sido feita no banheiro, depois de um depoimento, porque Durst sabia que estava sendo gravado “sempre que dizia alguma coisa” (FRETTS, 2015).

A gravação da voz de Durst em *off* dura pouco mais de 2'. A imagem que acompanha o áudio é um plano de conjunto da sala na qual ele acabou de ser entrevistado. Ouve-se, primeiro, ele procurando o banheiro, seguido de um barulho que pode ser uma porta fechando. Ele parece estar sozinho. A primeira coisa que diz é: “Aí está. Você está pego. [pausa] Você está certo, é claro. Mas, você não pode imaginar. Prenda-o. [ruído de água corrente] [...]”. Passados 50”, ele sussurra: “Que desastre. [pausa] Ele estava certo. Eu estava errado. [...] Estou tendo dificuldade com a pergunta. Que diabo eu fiz? [pausa] Matei todos, é claro”. Segue-se *fade out* lento e, depois de alguns segundos, começa uma música que prossegue até a imagem escurecer de todo.

Essa gravação, segundo Jarecki, teria sido entregue à polícia “há alguns meses” e as autoridades teriam assistido a “todo o material filmado [no dia em que foi feita] incluído no episódio” (FRETTS, 2015). Desde esse momento, todas as provas

relevantes teriam sido incluídas no processo, completa.

Sobre o fato da prisão de Durst ter sido feita na véspera do último episódio da série ser exibido, Jarecki declarou: “Tínhamos esperança que ele fosse preso o mais cedo possível, e estávamos meio pasmos que não tivesse sido preso durante tanto tempo [...]” (FRETTS, 2015).

E também:

Obviamente nós ficamos contentes pelo fato dele ter sido preso [...] A verdade é que nós tínhamos entrado em contato com a polícia para tentar ter uma ideia sobre quando planejavam prendê-lo. [...] Estávamos nervosos. Tínhamos seguranças. [...] A partir do momento em que a prova fosse divulgada, e Bob soubesse que estava em cadeia nacional de televisão, nossa preocupação aumentaria. Então, pessoalmente, ficamos aliviados que ele tivesse sido preso quando foi (FRETTS, 2015).

Ao contrário de Kieslowski diante do que para ele era mera conjectura, Jarecki não demonstra ter nenhum escrúpulo em colaborar com a polícia e contribuir para a prisão de Durst, nem revela qualquer preocupação com a segurança do seu personagem. Só ficou preocupado com sua própria segurança.

A atitude de Jarecki seria defensável por ele ter passado a acreditar que Durst é culpado, conforme afirmou? O elogio que recebeu de uma ex-promotora fala por si e demonstra onde ele se situa entre os documentaristas. Disse a promotora: “Parabéns para eles [Jarecki e Smerling]. Foram meticulosos. Foram concentrados. Foram claros”. Nesse termos, a feita do documentário e a investigação criminal se superpõe. O cineasta e o policial se confundem.

Mas, assim como não cabe ao historiador fazer papel de promotor, ao cineasta não cabe bancar o juiz ou o corpo de jurados. E quando o filme ameaça alterar o destino do seu personagem, o diretor se vê diante de um dilema ético crucial, ao qual a resposta radical de Kieslowski foi abandonar o cinema documentário. Jarecki, por sua vez, tenta justificar sua postura e, ao ser indagado pelo jornal da CBS “se para ele está claro que Durst matou todos”, não hesitou em responder: “Isso é com certeza o que ele diz, e eu não tenho nenhum motivo para acreditar que esse não seja o caso”. Quanto à mídia americana, com exceção do prudente *The New York Times*, de forma geral tomou a gravação como prova irrefutável e condenou Durst. Uma repórter da CBS chegou a declarar: “Não sei de que outra maneira interpretar aquilo [referindo-se à gravação de encerramento da série]”.

Não é o nosso propósito entrar aqui no mérito da culpa ou inocência de Durst. O que interessa assinalar é a persistente credulidade generalizada diante

de registros visuais e sonoros, ilusórios por natureza, que continuam a ser tomados pelo seu valor de face. Ou seja, por sua aparência, sempre sujeita a diferentes interpretações.

Conforme escreveu o professor Noah Feldman, da Universidade de Harvard,

a declaração de Durst toma a forma clássica de um solilóquio. E solilóquios são por sua própria natureza ambíguos – porque não há nenhum verdadeiro destinatário. [...] Quando falamos em voz alta com nós mesmos, estamos fazendo algo diferente do que quando nos comunicamos com alguém: [estamos] investigando nossas ideias, fantasias, dúvidas, medos. Até a forma de perguntas e respostas (“Que diabo eu fiz? Matei todos eles, é claro”) lembra os solilóquios de Hamlet nos quais não se pode confiar. Quem faz um solilóquio faz as grandes perguntas para si mesmo enquanto está sozinho no palco (“Ser ou não ser?”), e testa diferentes respostas. Sim, o Ricardo III de Shakespeare anuncia à plateia seus planos de matar. Mas o melhor modelo neste caso é Hamlet que diz que é louco e que afinal talvez não seja louco. Ambiguidade é o assunto do dia e aceitamos a ambiguidade em parte por que sabemos que falar para si mesmo não é como falar para outras pessoas. A pergunta e a resposta de Durst não é de forma nenhuma uma declaração inequívoca que ele cometeu os assassinatos. Ele poderia estar perguntando a si mesmo o que todo mundo pensa que ele fez – e respondendo à pergunta dizendo que os produtores [da série], e o público, assumem “é claro” que ele matou as vítimas. Ele podia estar ponderando como poderia falar para a câmera. Ele poderia estar fantasiando. As possibilidades são infinitas – e quase todas são diferentes de uma verdadeira confissão (FELDMAN, 2015).

A palavra-chave que nos interessa na argumentação de Feldman é ambiguidade.

Há um cinema voltado para temas controvertidos mas que lida mal com sua complexidade. Procura simplificá-los, fazendo recortes nítidos, o que não passa de um modo de eliminar suas ambiguidades. É um cinema que tenta se refugiar numa suposta neutralidade e ter uma objetividade inexistente. Nos filmes desse cinema, o diretor se mantém distante do seu personagem, o que não exclui que possa haver certo grau de empatia entre eles. Esse é um cinema sem princípios éticos, no qual a esfera de domínio privado não é respeitada. É o caso, por exemplo, de *Na captura dos Friedmans* (2003), filme anterior de Jarecki, e também ao que parece da série sobre Robert Durst.

E há outro cinema para o qual a ambiguidade é matéria-prima valiosa. Esse cinema parte do princípio de que o documentário é, cada vez mais, essencialmente um filme sobre a relação entre quem observa e quem é observado, no qual o diretor em vez de julgar seu personagem procura compreendê-lo. É um cinema baseado

na interação pessoal, mesmo que ela usualmente seja fugidia. Esse é um cinema fundamentado no compromisso ético de que o filme não prejudicará quem é filmado, o diretor sendo fiador desse compromisso porque, em última análise, é ele quem detém o poder.

*

Cineastas como Jarecki recriam livremente eventos factuais através de encenações. Em *A maldição*, a natureza ilusória do cinema é realçada através de cenas filmadas, segundo Smerling, de uma maneira que as torna tão icônicas, tão metafóricas, que criam “um outro mundo”. “Não é para dizer”, ele prossegue, “ei, este é o mundo real”. Esse é um outro mundo. [...] Era para dizer ao público: ‘Isto não é verdadeiro. Isto é onde estamos na história’” (FRETTS, 2015).

Na década de 1970, Kieslowski realizara documentários parcialmente encenados e um inteiramente representado, seguindo a tradição que remonta aos primórdios do gênero. É o caso de *Zyciorys (Curriculum Vitae)*, de 1975, no qual o interrogatório de um operário pelo comitê disciplinar do Partido é todo encenado. Mas não há sinais de que tenha ocorrido a Kieslowski filmar lágrimas de glicerina em vez de verdadeiras, e continuar considerando que seus filmes eram documentários. Mesmo recorrendo a encenações, para ele havia um limite além do qual considerava não poder ir. Filmar ou não lágrimas de glicerina em um documentário persistiu para ele e outros cineastas como marco dessa fronteira.

Passadas quatro décadas, a área compartilhada pelo documentário e pela ficção se ampliou muito, sem nunca ter sido abolida a distinção entre o mundo imaginário e o real, cada qual com suas propriedades particulares.

Nesses termos, tornou-se imperativo maior cuidado ao lidar com as ambiguidades decorrentes de situações complexas. Quem encena admite, implicitamente, não estar aferrado à noção equivocada de que a imagem em movimento e o som são uma janela aberta para o mundo. Muito menos, vinculado ao ideal do século XIX de recriar a realidade. O que não tem sido conciliado a contento, porém, é a expansão do campo de possibilidades do documentário com o respeito devido aos personagens.

O paradoxo do documentarista, aqui delineado, resulta da necessidade de conjugar ilusão e realidade. De um lado, não suportamos a realidade e nos refugiamos em um mundo ilusório; de outro, buscamos formas de representar a realidade. A experiência demonstra, como acontece em uma das mais famosas peças de Eugene

O'Neill, *The Iceman Cometh*, que a ilusão costuma prevalecer. A realidade não se revela benéfica aos *pipe dreamers* (sonhadores de ópio).

*

Quem melhor encarnou entre nós o documentário baseado na interação que não camufla seu caráter ilusório foi Eduardo Coutinho, a quem dedicaremos algumas palavras finais, antes de comentar duas sequências de filmes dele a serem exibidas para encerrarmos.

Como o jovem René Clair, Coutinho procurou à sua maneira peculiar, no quartel final da vida, “devolver o cinema às suas origens, e para esse propósito, [eliminar] toda arte falsa que o está asfixiando”.

Se a interação como método vem nele desde *Cabra marcado para morrer* (1964-84), ela persiste e ganha maior relevo a partir de *Santo forte* (1999), à medida que seus filmes vão se tornando cada vez mais despojados. Trajetória na qual *Jogo de cena* (2007) é o grande marco ilusionista.

O progressivo despojamento se evidencia na câmera fixa, no confinamento espacial, e na ausência quase completa de cenografia e adereços.

A intensidade da interação sugere que o momento da gravação é um encontro amoroso, baseado na intensidade do olhar, na proximidade física e na escuta.

A primeira sequência é de *Edifício Máster* (2002), escolhida justamente por mostrar a capacidade de Coutinho contrariar seus próprios princípios.

Daniela, professora de inglês que mora sozinha com 3 gatos no Edifício Master, evita ostensivamente olhar Coutinho nos olhos durante os quase 5' da conversa. Mantendo-se de perfil, o máximo que ela se permite são algumas olhadas rápidas no início. Daniela diz ter “problemas de neurose e sociofobia”. Coutinho pergunta: “Por que que a gente conversa e você não olha pra mim?”. Ela continua de perfil, mas a partir dessa pergunta passa a olhar para ele de maneira menos fugidia e chega a sorrir. Diz ter falta de “autoconfiança para encará-lo sem talvez gaguejar ou piscar compulsivamente”. Olhando para Coutinho, admite que o medo a impede de ter o *tête-à-tête*, e vira o rosto. Ela fica na defensiva e recusa o que Coutinho mais quer, uma relação íntima, embora breve. No final, porém, um elo parece ter sido estabelecido entre eles e o encontro acaba sendo apaixonado. Depois de ler em voz alta, primeiro em inglês depois em português, seu poema *Opium dreams* (*Sonhos de ópio*), sempre de perfil, Daniela mostra uma pequena tela pintada por ela à qual deu o título *A floresta do meu desespero*.

Exemplar dos jogos de sedução organizados por Coutinho é *As canções* (2001), seu último filme lançado em vida, no qual predominam canções de amor. *As canções* começa, não por acaso, com uma série de inversões. Sônia canta versos de Vinícius de Moraes que estabelecem as condições para a mulher ser a amada, “aquela amada pelo amor predestinada / Sem a qual a vida é nada / Sem a qual se quer morrer”. São versos escritos da perspectiva masculina que Sônia gostaria de estar ouvindo, cantados por Luiz Carlos, mas é ela quem canta *Minha namorada* enquanto pensa em Luiz Carlos, olhando nos olhos de Coutinho. É para Coutinho que ela canta naquele momento, assim como fazem a maioria das demais personagens.

Referências bibliográficas

BURCH, N. *La lucarne de l'infini - Naissance du langage cinématographique*. France: Nathan, 1991.

ELIOT, T. S. *Four Quartets: Burnt Norton*. London: Faber and Faber, 1974, p. 14.

FELDMAN, N. "Robert Durst's confession is inadmissible". *Bloomberg view*, 16 mar. 2015. Disponível em <<http://www.bloombergview.com/articles/2015-03-16/robert-durst-s-confession-is-inadmissible>> . Acesso em: 26 mar. 2015.

FRETTS, B. "Director of Durst film says he's 'relieved' about arrest". *The New York Times*, 16 mar. 2015.

GOMES, P. E. S. "Uma situação colonial?". *O Estado de S. Paulo*, Suplemento Literário, 19 nov. 1960. Republicado em GOMES, P. E. S., *Crítica de cinema no Suplemento Literário - volume II*. Rio de Janeiro: Paz e Terra; Embrafilme, 1981, p. 286-291.

_____. "Cinema: trajetória no subdesenvolvimento". *Argumento*, São Paulo, n° 1, out. 1973. Republicado em GOMES, P. E. S. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra; Embrafilme, 1980.

KIESLOWSKI, K; STOK, D. *Kieslowski on Kieslowski*. London: Faber and Faber, 1993.

MAHLER, J. "Irresistible TV, but Durst film tests ethics too". *The New York Times*, 17 mar. 2015.

MARKER, C. "Lettre de Sibérie". *Commentaires*. Paris: Les Éditions du Seuil, 1961.

METZ, C. *Essais sur la signification au cinéma*. Paris: Éditions Klincksieck, 1968.

MICHELSON, A. "Dr. Crase and Mr. Clair". *October*, The MIT Press, v. 11, winter 1979, p. 30-53.

_____. (org.). *Kino-Eye the writings of Dziga Vertov*. Berkeley: University of California Press, 1984.

RISTOW, F. "De padre a palhaço em 50 anos". *O Globo*, Segundo Caderno, 9 mar. 2015, p. 1.

ROSSET, C. *O real e seu duplo - Ensaio sobre a ilusão*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2008, 2ª ed. revista.

SALLES, J. M. "Senhor dos aneis". *Piauí*, n. 87, dez. 2013.

ZACKS, J. *Flicker – Your Brain on Movies*. New York: Oxford University Press, 2015.

submetido em: 15 abr. 2015 | aprovado em: 15 maio 2015.