



Atas do IV Encontro Anual da AIM

Editores:
Daniel Ribas e Manuela Penafria



AIM

ASSOCIAÇÃO DE INVESTIGADORES
DA IMAGEM EM MOVIMENTO

Ficha técnica

Título: *Atas do IV Encontro Anual da AIM*, ed. Daniel Ribas e Manuela Penafria

Editor: AIM – Associação de Investigadores da Imagem em Movimento

Ano: 2015

Capa: www.blocod.pt

Revisão: Paulo Cunha e Filipa Rosário

ISBN: 978-989-98215-2-1

www.aim.org.pt

Índice

Introdução

Daniel Ribas e Manuela Penafria

Cultura Visual, Imagem em Movimento e Tecnologia

Além do puro entretenimento: jogos digitais como produções expressivas <i>Bruno Henrique de Paula e Hermes Renato Hildebrand</i>	10
Estudos para inclusão de efeitos visuais interativos em shows musicais <i>Fernanda Carolina Armando Duarte</i>	23
As máquinas do medo: cultura do vídeo e tecnologias amadoras no cinema de horror contemporâneo <i>Klaus' Berg Nippes Bragança</i>	37
“Links flare”, imagens em foco <i>Herlander Elias</i>	49
O consumo de imagens estrangeiras na era da globalização <i>Cristiane Pimentel Neder</i>	59
As potencialidades de inovação para o audiovisual nos dispositivos móveis: considerações a partir de uma análise dos conteúdos jornalísticos exclusivos para tablets <i>Juliana Fernandes Teixeira</i>	69
Vídeo e fotografia: a imprevisibilidade do previsível <i>Matheus Mazini Ramos</i>	83
O edipianismo de vertigo: da crise da imagem-movimento à crise originária da cultura <i>José Manuel Martins</i>	100
Comunidades do cinema <i>Sérgio Dias Branco</i>	112
Do campo ao extracampo, contribuições metodológicas para a pesquisa do fotojornalismo <i>Nadja Carvalho e Lorena Travassos</i>	120
A edição da imagem em movimento no contexto da produção jornalística nas redações centrais das estações generalistas televisivas portuguesas: RTP, SIC e TVI <i>Carlos Canelas, Jorge Ferraz de Abreu e Jacinto Godinho</i>	130
A tecnologia como valor-notícia. A transformação da edição da notícia no jornalismo televisivo com o sistema digital <i>Washington José de Souza Filho</i>	144

Cinema Português

Emancipação e resignação. Presença e expressão femininas no cinema do PREC <i>Mickaël Robert-Gonçalves</i>	157
<i>A costa dos murmúrios</i> : Memórias de uma Guerra Colonial pelo olhar de Lídia Jorge e Margarida Cardoso <i>Ana Catarina Pereira</i>	167
Tríptico a três vozes: do desvanecer, do irromper e do dizer da memória <i>Vera Fonseca e Isaque de Carvalho</i>	175
A Cidade e o Som. Revisitação sonorizada de <i>Douro, Faina Fluvial</i>	

<i>Carlos MF Rodrigues e Paula Mota Santos</i>	188
Os Filmes de Viagem de Manoel de Oliveira: deslocamentos e alegorias	
<i>William Pianco</i>	202
Touradas, Campinos and Cavaleiros: Tauromachy and National Identity in Portuguese Cinema	
<i>Silvia Caramella</i>	214
A Rota do Consumo do Cinema Português Contemporâneo: contribuições para o seu estudo e análise	
<i>André Rui Graça</i>	224
Corpografias Urbanas: A errância em <i>Dom Roberto</i> e <i>Os verdes Anos</i> .	
<i>Láís Lara</i>	238
Narrativas Visuais e Géneros Cinematográficos	
Thrice upon a Time: How Cinema is Subverting Little Red Riding Hood	
<i>João de Mancelos</i>	248
Quando o impossível acontece: Disnarrativo, ou a narratividade em série	
<i>Fátima Chinita</i>	259
Direção de Fotografia: Uma forma de arte no cinema de ficção	
<i>António Costa</i>	271
As Inspirações de <i>Alone in the Dark</i> – Analogias entre o cinema de horror e o género <i>survival horror</i>	
<i>Ana Narciso</i>	285
A Personagem no Documentário	
<i>Cláudio Bezerra</i>	297
Documentário poético e subjetividade: a estética expressionista em <i>Transmutação</i>	
<i>Bertrand Lira</i>	307
Uma proposta estética entre a ficção e o documentário: Estudo de caso do filme <i>Passadouro</i> , de Torquato Joel	
<i>Leandro Cunha de Souza</i>	318
Teoria do cinema vs teoria dos cineastas	
<i>Manuela Penafria, Ana Santos e Thiago Piccinini</i>	329
GT Outros Filmes	
Outros filmes, outro cinema: o filme turístico	
<i>Sofia Sampaio</i>	340
Cinema e Educação: a Importância da Cinemateca Brasileira para o Desenvolvimento do Cinema Educativo no Brasil (1954-1970)	
<i>Tháís Lara</i>	348
Fragmentos de guerra: estética e política em <i>El Perro Negro</i> , de Péter Forgács	
<i>Jamer Guterres de Mello</i>	359
Olhares e vozes da mudança social: perspectivas da investigação sobre os jornais cinematográficos em Portugal e Espanha antes e depois da revolução e transição democrática	
<i>Ana Filipa C. Martins e Olivia Novoa Fernández</i>	368
Cinejornais e Filmes Institucionais: Usos e Abusos de Imagens como Evidência	
<i>Maria Leandra Bizello</i>	378

“Paraíso Luso-Tropical”. <i>Redemption</i> , de Miguel Gomes	
<i>Raquel Schefer</i>	390
O Trabalho no Ecrã: Representações e Narrativas Cinematográficas em Portugal	
<i>Frédéric Vidal, Luísa Veloso e João Rosas</i>	402

Autores e Filmes

Harmony Korine: Notas sobre a possibilidade de uma vanguarda na era do consumo espetacularizado	
<i>José Raposo</i>	425
Antonioni e Bertolucci: Por uma fragilidade das experiências afetivas	
<i>Ana Claudia Rodrigues</i>	437
O exílio (ant)agónico. A relação com o <i>outro</i> nos filmes de exílio de Andrei Tarkovsky	
<i>Rui Manuel Brás</i>	447
Federico Fellini: Corpos de uma identidade	
<i>Anabela Dinis Branco de Oliveira</i>	459
Entre fotografia e cinema: Ruy Santos e o documentário militante no Brasil nos anos 1940	
<i>Maria Teresa Ferreira Bastos</i>	470
Werner Herzog/Ruy Guerra: formas da estética da fome	
<i>Albert Elduque</i>	480
Paisagem e blocos de sensações no filme <i>Mutum</i>	
<i>Juliana Chagas Gouveia</i>	491
Paisajes románticos en el cine contemporáneo	
<i>Horacio Muñoz Fernández</i>	502
El Paisajismo Observacional de James Benning: La Representación de Los Angeles en <i>Los</i> (2000)	
<i>Iván Villarme Álvarez</i>	515
A receção crítica de <i>O Complexo Baader-Meinhof</i> : contradições éticas e estéticas	
<i>Gerald Bär e Daniel Ribas</i>	529
O Telejornalismo nas redes sociais online: um estudo de caso luso-brasileiro	
<i>Paulo Eduardo Silva Lins Cajazeira</i>	543
Sobreposições impertinentes entre o cinema industrial e o cinema autoral quando dizem primeiro e terceiro mundo	
<i>Walcler de Lima Mendes Junior</i>	563

Introdução

Daniel Ribas e Manuela Penafria

O IV Encontro Anual da AIM teve lugar na UBI – Universidade da Beira Interior, Covilhã, entre 15 e 17 de maio de 2014 e resultou de uma organização conjunta da AIM, do Centro de Investigação LabCom.IFP – Comunicação, Filosofia e Humanidades, da Faculdade de Artes e Letras/Dept. de Comunicação e Artes da UBI e do CIAC – Centro de Investigação em Artes e Comunicação, da Universidade do Algarve. A FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, a Câmara Municipal da Covilhã, o Museu dos Lanifícios da UBI e, no decorrer do Encontro, os serviços administrativos e técnicos da UBI e os alunos do 1º e 2º Ciclos em Cinema, assim como os alunos de 2º Ciclo em Comunicação Estratégica: Publicidade e Relações Públicas tornaram possível mais um Encontro AIM.

O IV Encontro Anual reuniu perto de 200 investigadores oriundos de: Portugal, Brasil, Espanha, Reino Unido, França, Itália, México, Argentina, Peru, Hungria, Alemanha e Índia. Os conferencistas portugueses vieram de universidades e institutos politécnicos de Aveiro, Braga, Bragança, Coimbra, Covilhã, Évora, Faro, Leiria, Lisboa, Maia, Porto, Setúbal, Tomar, Vila Real e Viseu.

Foram apresentadas 135 comunicações em português, inglês e castelhano, as três línguas oficiais do Encontro, que abordaram, principalmente, temas como o cinema português, a teoria do cinema, o cinema internacional e contemporâneo, a cultura visual, o documentário, o cinema brasileiro, a antropologia visual, e a relação entre cinema e paisagem e cinema e filosofia. Os 37 painéis que constituíram o programa decorreram em *slots* horários de quatro e cinco painéis simultâneos e, para além dos investigadores com comunicação, inscreveram-se no Encontro cerca de 50 ouvintes.

O Encontro teve três conferências plenárias. Para a conferência de abertura foi convidado o académico brasileiro André Parente, da Universidade Federal do Rio de Janeiro (Brasil), autor de *Tramas da rede: Novas dimensões filosóficas, estéticas e políticas da comunicação* (2005), *Narrativa e modernidade*.

O cinema não-narrativo do pós-guerra (2000), e *Sobre o cinema do simulacro: Cinema existencial, cinema estrutural e cinema brasileiro contemporâneo* (1998). O segundo conferencista convidado foi um dos mais reputados académicos espanhóis: Vicente Sánchez-Biosca, da Universitat de València (Espanha), autor de *Retóricas del Miedo: Imágenes de la Guerra Civil Española* (2012), *NO-DO: El Tiempo y la Memoria* (2006; com Rafael R. Tranche) e *Cine y Guerra Civil: Del Mito a la Memoria* (2006). O conferencista que encerrou o Encontro foi Massimo Canevacci, da Università degli Studi di Roma La Sapienza (Itália), atualmente Professor Visitante na Universidade de São Paulo (Brasil), autor de *A linha de pó. A cultura bororo entre tradição, mutação e auto-representação* (2012), *Fetichismos Visuais* (2008) e *A cidade polifónica. Ensaio sobre a Antropologia da comunicação urbana* (1993).

No último dia do Encontro realizou-se ainda uma mesa-redonda sobre *Cinema digital*, para a qual foram convidados: André Valentim Almeida (Universidade do Porto), Marta Pinho Alves (Instituto Politécnico de Setúbal), Nelson Zagalo (Universidade do Minho) e Paulo Viveiros (Universidade Lusófona), e onde se discutiram os novos desafios propostos pela revolução digital nas suas diferentes formas (cinema, animação, videojogos).

O programa do Encontro Anual permitiu estimular o desenvolvimento de investigação em rede, através dos GT – Grupos de Trabalho da AIM, que foram responsáveis por nove mesas pré-constituídas, para além de reuniões de pesquisa (estes grupos são fundados por membros da AIM e agrupam os investigadores de acordo com os seus interesses científicos, pretendendo-se que daí resultem novas propostas científicas). Atualmente, a AIM contém sete Grupos de Trabalho: Cultura Visual Digital / História do Cinema Português / Cinemas em Português / Paisagem e Cinema / Outros Filmes / Teoria dos cineastas / Narrativas visuais.

O Encontro contou ainda com dois eventos paralelos. O primeiro foi a projeção, na Cinubiteca – Anfiteatro da Parada, de um conjunto de curtas-metragens do cineasta português Sandro Aguilar, seguido de debate com a sua presença. O segundo evento, que teve lugar no Museu dos Lanifícios, foi uma

sessão de apresentação de livros recentemente publicados por associados da AIM.

A partilha de saberes e a divulgação de investigações em curso são já um benefício proporcionado pela AIM e o seu IV Encontro fortaleceu os laços entre a comunidade de investigadores da imagem em movimento e proporcionou excelentes oportunidades de *networking*, com vista ao estabelecimento de projetos futuros.

A presente edição das Atas do IV Encontro AIM não reproduz as sessões temáticas decorridas no Encontro, mas antes agrupa as comunicações recebidas tentando refletir a dinâmica do Encontro. São as seguintes as secções temáticas das Atas: Cultura Visual, Imagem em Movimento e Tecnologia; Cinema português; GT Outros filmes; Narrativa Visuais e Géneros Cinematográficos; Autores e Filmes.

Uma nota final para saudar todos os participantes e fazer realçar que as Atas manifestam a diversidade de investigações na comunidade científica que tem como objeto de estudo a imagem em movimento, sendo que o IV Encontro foi mais um passo sólido na afirmação da AIM enquanto efetiva entidade representativa e plataforma funcional de conhecimento e de partilha científica, entre investigadores portugueses e investigadores de outras nacionalidades.

CULTURA VISUAL, IMAGEM EM MOVIMENTO E TECNOLOGIA

ALÉM DO PURO ENTRETENIMENTO: JOGOS DIGITAIS COMO PRODUÇÕES EXPRESSIVAS

Bruno Henrique de Paula¹

Hermes Renato Hildebrand²

Resumo: Este trabalho tem como intenção apresentar uma reflexão sobre a expressividade nos jogos digitais, demonstrando como essas produções podem ser compreendidas como obras capazes de produzir um sentido profundo e conduzir seus interatores a outras experiências que vão além do puro entretenimento. Para isto, é preciso compreender um jogo digital como um sistema dinâmico e complexo desenvolvido de maneira arbitrária e com intenções específicas de representar e comunicar. A partir desta compreensão, pretende-se expor que uma experiência valiosa obtida a partir de um jogo digital deve ir além da simples fruição estética desinteressada por parte dos jogadores. Assim, baseando-se em exemplos de jogos produzidos em contextos diferenciados, distante da lógica de mercado, como os *artgames* – jogos que se aproximam de objetos artísticos, mas não produzidos com este fim específico – e os *indies games* - jogos independentes, pretende-se demonstrar como os jogos digitais, assim como outras mídias, são capazes de proporcionar diferentes experiências aos seus jogadores, seja para o entretenimento trivial ou para se obter experiências reflexivas profundas.

Palavras-chave: Jogos digitais, expressividade, *artgames*, jogos indie, jogos como sistemas.

Contacto: brunohpaula@gmail.com, hrenatoh@gmail.com

Introdução

Através deste trabalho, pretendemos realizar uma reflexão sobre a expressividade nos jogos digitais e, a partir desta, contribuir para uma mudança de visão sobre estas produções, buscando apontar caminhos para que se possam compreender como essas obras são capazes de apresentarem significados profundos e permitirem que seus fruidores vivenciem experiências além do puro entretenimento.

Além do diálogo teórico construído a partir de obras de diferentes autores, buscamos apontar os caminhos para uma mudança de visão a partir da análise de alguns jogos que apresentam uma capacidade expressiva interessante, despertam sentimentos e estimulam reflexões, para além do puro

¹ Instituto de Artes - UNICAMP

² Instituto de Artes - UNICAMP

entretenimento corriqueiro. Para compreender este potencial, é preciso inicialmente refletir sobre algumas propriedades dos videogames.³

Jogos como representação e sua expressividade

Uma das principais propriedades para se compreender a natureza e o poder expressivo de um *videogame* é seu caráter representativo. Crawford (1984), quando fala sobre esta propriedade, afirma que estes artefatos são capazes de construir representações simplificadas, subjetivas e deliberadas da realidade. Os jogos não são a realidade em si, mas sim simulações desta, que nunca dão conta de sua totalidade ou são emulações de mundos que criam novos mundos “irreais”.

Do ponto de vista formal, a simulação se constitui na técnica do estudo “do comportamento e reações de um determinado sistema através de modelos que eles imitam [...] em parte as propriedades e comportamentos deste sistema, em uma escala menor permitindo sua manipulação e estudo detalhado”⁴. [...] Do ponto de vista computacional, um emulador consiste em um *software* (e também algumas vezes um *hardware*) criado especificamente para a finalidade de transcrever determinadas instruções de um processador para outro de características e configurações diferentes do original. Os emuladores são famosos, pois depois de inseridos, eles simulam máquinas e ambientes operacionais diferentes nos computadores sediados, permitindo que seus *softwares* sejam executados em ambientes não nativos. [...] O emulador possui essencialmente a capacidade de reproduzir as condições para a manifestação de uma simulação. Sendo a simulação uma propriedade inerente ao comportamento, ela somente pode ser pensada como

³ Neste trabalho, os termos "jogos digitais", "videogames" e "*games*" serão usados como termos idênticos, não importando o suporte para o qual foram desenvolvidos (computadores pessoais, consoles dedicados, smartphones, tablets,...).

⁴ De acordo com a Wikipédia, verbete simulação.

pertencendo a uma mente, ainda que não exclusivamente humana. (Petry 2007, 1453-1454).

Quando jogamos ou analisamos um *videogame*, é preciso existir esta mediação entre o que é colocado em jogo e a realidade propriamente dita para se atingir a compreensão das mensagens transmitidas pelo jogo digital. No entanto, não se pode argumentar que esta característica - a representação parcial da realidade - seja exclusiva dos jogos, já que outros meios, como o cinema, também possuem esta capacidade. Ainda assim, seria um erro considerar que a representação nos jogos é realizada da mesma forma que em outros meios.

Para Bogost (2011, 4), os jogos digitais possuem propriedades que os diferenciam de outras produções que buscam a persuasão de seus fruidores, como a publicidade e o cinema.

videogames [...] têm propriedades que antecedem seu conteúdo: *games* são modelos de experiências diferentes de uma descrição textual ou uma representação visual. Quando jogamos, operamos estes modelos, nossas ações são determinadas pelas regras [...].⁵

Nesta argumentação, Bogost sinaliza um argumento importante para compreendermos melhor como se dá a representação nos jogos digitais. Apesar de possuírem "conteúdo" - algo inegável - é possível afirmar que é na produção do que Bogost chama de "modelo de experiência" que está a verdadeira representação de um jogo.

Isto fica mais claro quando voltamos ao argumento de Crawford (1984): ele afirma que a construção das representações em jogos digitais se dá a partir da constituição sistêmica destes artefatos. Ao colocar este argumento, o autor destaca outra propriedade recorrente dos videogames: a ideia que um jogo é construído como um sistema - um artefato que é composto por diferentes

⁵ *Videogames* [...] also have properties that precede their content: *games* are models of experiences rather than textual descriptions or visual descriptions of them. When we play them, we operate those models, our actions constrained by their rules [...].

elementos⁶ que interagem entre si em relações não hierárquicas. Assim, podemos entender o desenvolvimento de um jogo digital como um processo indireto: os criadores de um jogo produzem elementos separadamente - códigos, imagens, regras etc. -, porém, quando os integram, surge um novo artefato cujo significado é diferente de uma simples "soma" dos elementos formadores.

Desta forma, o que Bogost (2011) chama de "modelo da experiência" vêm a partir deste sistema; assim, a principal carga representacional em um jogo vem do modelo como um todo, e não apenas de seu caráter textual, imagético ou sonoro. Contudo, como destacado anteriormente, o processo de criação de um jogo (o estabelecimento do "modelo") é um processo deliberado, não neutro: os criadores escolhem, deliberadamente, os elementos que farão parte do jogo, os que serão ignorados, e também como o que estará inserido no jogo se apresentará ao jogador.

Neste ponto, é preciso destacar outra diferença (que também pode parecer óbvia) em relação a jogos digitais e outros tipos de produções que é a participação ativa do fruidor. Ainda falando sobre a natureza dos jogos, Bogost (2011, 4) nos dá uma definição sucinta: "[Os] *Videogames* são um meio que permite que representemos um papel subordinado às restrições de um mundo modelado"⁷.

Desta forma, é possível entender que um jogador, quando está interagindo com um jogo digital, encontra-se inserido no modelo. É preciso destacar que esta experiência é crucial para podemos entender um jogo: ela não pode ser igualada a uma narração ou a um registro imagético das ações do jogador; ela é fruto do que o jogador sente ao interagir com o jogo.

Ao serem colocados esses argumentos sobre como os *games* podem ser encarados como representações, a não-neutralidade através da qual os jogos são

⁶ Há uma grande variedade de categorizações propondo quais seriam estes elementos que compõe os jogos dentro de um sistema. Schell (2008), por exemplo, afirma que um jogo é constituído por Tecnologia (o suporte), História (a narrativa desenrolada em um jogo), Estética (os estímulos visuais e sonoros apresentados ao jogador) e Mecânicas (as regras e ações possíveis aos jogadores dentro do ambiente do jogo). É importante destacar que estas propostas de categorização possuem um potencial limitado, sendo proveitoso considerá-las mais como um esforço didático para explicar o processo de criação de um jogo digital.

⁷ *Videogames are a medium that lets us play a role within the constraints of a model world.*

constituídos e o potencial persuasivo que eles possuem - quando colocamos os jogadores em um papel subordinado às regras que são dadas nesta não-neutralidade - têm-se os elementos necessários para a compreensão do potencial expressivo de um jogo digital.

Bogost (2007) acredita que esse potencial expressivo está no modelo simplificado que é construído pelos produtores de jogos e, que este modelo possui uma capacidade que o autor chama de retórica procedimental. Para Bogost, a partir da capacidade sequencial dos suportes digitais - que permitem a execução de regras sequenciais através da programação - é possível criar argumentos retóricos, que são apresentados e reforçados a partir das experiências dos fruidores ao interagirem com uma obra.

No entanto, aqui, cabe uma definição mais clara desse conceito: a retórica procedimental, definida por Bogost, não é um simples exercício de reforço behaviorista, “premiando” ou “punindo” o jogador a partir de suas decisões e ações realizadas no jogo. O real potencial da retórica procedimental está na reflexão que a fruição de um jogo pode proporcionar ao passo que o modelo do jogo pode expor elementos que se encontram implícitos na realidade.

Desta forma, é possível afirmar que existe um grande poder expressivo nos jogos, e ele não está na produção de consensos e reforço de comportamentos considerados desejáveis. Este potencial está no estímulo à reflexão que podem surgir a partir de experiências subjetivas particulares que emergem a partir das experiências de jogo.

O “mal de simulação”

Entender o potencial expressivo de um jogo depende da interpretação crítica da experiência. Como visto anteriormente, esta experiência emerge da relação do jogador com o modelo simplificado que o jogo apresenta. Bogost (2006) apresenta uma maneira de se compreender a dificuldade da relação interpretativa do jogador com a sua experiência de jogo, chamando a de *mal de*

*simulação*⁸. O *mal de simulação* seria a incapacidade de lidar com as experiências subjetivas emergentes a partir de modelos simplificados deliberadamente (como jogos digitais e simulações), seja negando-as veementemente (considerando o modelo subjetivo e, portanto, inútil), seja aceitando-as ingenuamente (sem problematizar o modelo apresentado que levou àquela experiência) (Bogost 2006). O *mal de simulação* é a incompreensão do caráter subjetivo das experiências obtidas a partir de um modelo simplificado, e ele pode ser mais bem entendido a partir da ideia de *mal de arquivo*, de Derrida (2001).

Em sua obra “Mal de Arquivo: Uma impressão freudiana”, Derrida (2001) discute sobre os processos de arquivamento, especificamente sobre como este processo implica na inclusão daquilo que se deseja lembrar, e a exclusão daquilo que se deseja esquecer. O *mal de arquivo* para o autor seria um “(...) desejo compulsivo, repetitivo e nostálgico, um desejo irreprimível de retorno à origem, (...), uma nostalgia do retorno ao lugar mais arcaico e do começo absoluto” (Derrida 2001, 118). Assim como no *mal de simulação*, o *mal de arquivo* é constituído pelos dois lados de uma mesma moeda: um desejo incessante e um medo do processo de arquivamento (Derrida 2001).

Em ambos os casos, a superação destes estados dependem de um trabalho realizado a partir desses desconfortos (Bogost 2006). Considerando o *mal de simulação*, sua “cura” depende da compreensão do processo de produção de uma simulação - aqui entendida como um modelo simplificado deliberadamente. Este processo de simplificação, como já apresentado anteriormente, não é imparcial. Desta forma, superar o *mal de simulação* nada mais é do que conseguir compreender a relação entre este modelo simplificado e o modelo real, o que foi transposto a este modelo e o que foi excluído. A partir da produção de releituras, criando novos jogos com regras modificadas, expondo assim as parcialidades da obra geradora, pode ser uma maneira de se superar o *mal de simulação*. Outra saída, apontada por Bogost (2006) como mais

⁸ Na obra, Bogost chama de *simulation fever*. Contudo, o termo é derivado diretamente do trabalho de Derrida (2001), que em inglês é conhecido como *archive fever*. Como na tradução para o português o conceito de Derrida tornou-se *mal de arquivo*, traduzimos o conceito de Bogost para *mal de simulação*.

acessível é a construção de um *corpus* crítico para estes artefatos (jogos, simulações), relacionando suas regras às experiências subjetivas que emergem.

Assim, lidar com o *mal de simulação* passa por fruir e buscar compreender jogos que apresentam modelos totalmente parciais, problematizando os modelos apresentados e relacionando-os à realidade. Esta prática se apresenta, portanto, como um caminho proveitoso para além do *mal de simulação*, assim como para a compreensão do real potencial expressivo dos jogos digitais.

Representações parciais e *artgames*

Para tratar deste potencial expressivo nos jogos, pretendemos nos concentrar em alguns jogos específicos, buscando assim demonstrar como os *videogames* podem carregar sentidos e expressões, indo além do simples entretenimento.

Sabemos que uma das principais características dos jogos é a imersão, definida por Murray (1999) como a sensação de estar inserido em uma realidade totalmente diferente. Esta sensação é reforçada por outras características também explicitadas pela mesma autora, como a agência (a capacidade de interagir com e alterar esta realidade) e a transformação (a capacidade de se transformar, de interpretar outros papéis) (Murray 1999).

Esta percepção de ser transportado a um lugar incomum, representando um papel diferente é, sem dúvidas, um dos principais atrativos dos jogos e, não por acaso, é um dos aspectos mais explorados nos *videogames*. São inúmeros os jogos que trasladam seus interatores a mundos fantásticos (Murray 1999) ou situações não necessariamente interessantes na realidade, como o centro de um conflito armado.

Ainda que seja uma possibilidade válida, não acreditamos que a simples imersão em uma realidade alternativa explore o real potencial expressivo de um jogo. Isto porque existe uma grande possibilidade que sinaliza com a transformação desta prática em um entretenimento escapista, especialmente ao se refletir sobre a tradição mercadológica na qual os jogos estão inseridos, onde o principal objetivo é a produção de uma experiência inebriante a partir da diversão ou da beleza, com pouco espaço para reflexões. Com algum esforço, é

possível relacionar esta relação com os jogos digitais com a relação entre “homens de gosto” e obras de arte, especialmente no que tange à análise desinteressada, em busca da mera fruição estética (Agamben 2003).

No caso dos jogos digitais, muitas vezes esta fruição estética está diretamente relacionada à diversão proporcionada por um jogo, assim como a um juízo estético definido especificamente, muito relacionado à estética fotorrealista comum nos jogos digitais AAA⁹.



Figura 1: Fotorrealismo explorado no jogo Tomb Raider (Square-Enix, 2013).

Agamben (2003) questiona a validade da existência de um juízo estético institucionalizado para as Artes. Da mesma maneira, a produção de jogos interessada em ir além do mero entretenimento e do estabelecimento de consensos entre seus jogadores devem ir além do padrão composto pela junção entre estética realista e diversão trivial.

Atualmente, esta exploração de diferentes abordagens vem ocorrendo principalmente dentro do contexto da produção de jogos independentes - *indies*. Ainda que não se possa afirmar que o conceito de *indie* seja estável e determinado, é possível afirmar que a principal característica relacionada a um jogo independente é a sua proveniência: quem o fez, sob quais condições e como foi distribuído (Simon 2013). Normalmente, são jogos realizados e

⁹ *Triple-A* – AAA – é um jargão utilizado para designar os jogos produzidos por grandes estúdios, com orçamentos exorbitantes e que visam um lucro imenso. Seriam análogos aos filmes *blockbusters* de Hollywood.

distribuídos - ou mesmo comercializados - por pequenos grupos à margem do *mainstream* controlado pelas grandes publicadoras - *publishers* (Parker 2013).

Neste contexto, é possível afirmar que os desenvolvedores possuem maior liberdade para explorar outras temáticas. Sendo assim, são capazes de produzir *games* que se distanciam do simples entretenimento e/ou da fruição estética, explorando outros aspectos comunicacionais dos jogos. Dentre estas obras, é possível destacar o recente jogo *Papers, Please*, produzido por Lucas Pope em 2013. Na figura abaixo, percebe-se que esta produção apresenta uma estética diversa, distante do realismo tridimensional dos jogos AAA.



Figura 2: *Gameplay* em *Papers, Please* (Pope 2013)

Nele, o jogador assume o papel de um inspetor de imigração no país ficticial controlado por um regime totalitário chamado Arstotzka. Nesta posição, o jogador deve executar os protocolos de verificação de documentos para entrada no país, sempre modificados pelo governo e, nesta rotina, enfrenta uma série de dilemas morais: Deve separar um casal por impedir a entrada da esposa, já que esta não possui todos os documentos? Deve auxiliar ao grupo revolucionário que tenta derrubar o governo totalitário? Qual a validade destes protocolos e, por que não, a legitimidade do governo estabelecido? É preciso sempre lembrar que o não cumprimento dos protocolos gera advertências e descontos no salário do inspetor ao fim do dia, e a sobrevivência de sua família depende, exclusivamente, do seu salário. Neste aspecto, o grande atrativo do

jogo não está na mera fruição descompromissada, mas sim neste convite à reflexão, estabelecido através das mecânicas desse jogo.

Ainda, dentro deste universo *indie*, é possível argumentar que existe outra categoria de jogos que estão explorando a expressividade: os chamados *artgames*, jogos desenvolvidos neste contexto das produções independentes que, excepcionalmente, alcançaram um alto grau de legitimidade cultural e artística durante meados da última década (Parker 2013). Dentre eles, destacamos *The Marriage* (Humble 2007), *Braid* (Blow 2008) e *Passage* (Rohrer 2007), este último, muitas vezes é apontado como o primeiro jogo a ser conhecido com essa características.

Ainda que não seja uma regra comum a todos os jogos apontados como *artgames*, podemos visualizar algumas práticas e preocupações criativas comuns nestes jogos, como por exemplo, uma estética distinta ou estilizada, figura do autor identificável e uma mensagem existencial-poética que o jogador deve descobrir e refletir sobre ela, ainda que apresentada de maneira obscura (Parker 2013).

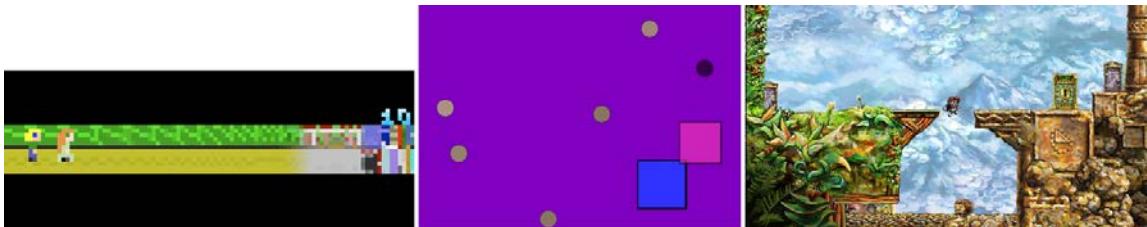


Figura 3: *Gameplay* em *Passage* (Rohrer 2007), *The Marriage* (Humble 2007) e *Braid* (Blow 2008), respectivamente.

Podemos argumentar que a escolha da combinação entre estética estilizada e mensagem poética não é gratuita. Bogost (2011, 13), quando analisou a relação entre jogos - inclusive os *artgames* - e as artes focou, especialmente, nestas três obras citadas acima, e sugere o termo *procedimentalismo* para caracterizar o estilo destas obras que buscam explorar a introspecção. Isto porque, para o autor,

nestes jogos, a expressão surge da interação dos jogadores com as mecânicas do jogo, e menos (em alguns casos, praticamente nada) dos

aspectos visuais, sonoros ou textuais. Estes jogos simplificam a forma, permitindo que o modelo emane significados.¹⁰

Assim, é possível entender como os jogos podem não apenas proporem outras sensações a seus jogadores, mas também como todos os elementos constituintes de um jogo são importantes para estes diferentes estímulos.

Considerações Finais

Através desta pesquisa, procuramos pontuar os possíveis diferentes fins dos jogos digitais, com especial destaque para aqueles relacionados à exploração do potencial expressivo. Da mesma maneira, buscamos demonstrar como alguns jogos já desenvolvidos exploram este potencial, de modo a colocarem os jogos em um diferente patamar, além do entretenimento fácil e da “diversão”, mostrando que são capazes de proporcionar momentos de questionamento e reflexão por parte de seus “fruidores”.

O que buscamos apresentar aqui, portanto, não é uma afirmação dos jogos digitais como artefatos naturalmente expressivos, ou uma apologia ao posicionamento dos *videogames* como uma nova forma de arte - um campo que ainda carece de maiores reflexões, pois mesmo a legitimação dos *artgames* não ocorre através de um processo neutro, inconsequente (Parker 2013). Assim como ocorre em outros suportes (fotografia, cinema, literatura), são variadas as possibilidades expressivas, assim como são variados os fins destas possibilidades (Bogost 2011). Os jogos, portanto, não devem ser tratados como um meio cuja única capacidade é produzir entretenimento infanto-juvenil e trivial, mas sim como artefatos capazes de atingirem diferentes possibilidades expressivas.

¹⁰ *In these games, expression arises primarily from the player's interaction with the game's mechanics and dynamics, and less so (in some cases almost not at all) in their visual, aural and textual aspects. These games lay bare the form, allowing meaning to emanate from the model.*

Agradecimentos

Agradecemos à Fundação de Amparo a Pesquisa de São Paulo (FAPESP), pela bolsa de Mestrado concedida a Bruno Henrique de Paula

BIBLIOGRAFIA

- Agamben, Giorgio. 2003. *L'uomo senza contenuto*. 3ª Ed. Macerata: Quodlibet.
- Bogost, Ian. 2006. *Unit Operations: an approach to videogame criticism*. Londres: The MIT Press.
- 2007. *Persuasive games: the expressive power of videogames*. Londres: The MIT Press.
- 2011. *How to do things with videogames*. Londres: University of Minnesota Press, 2011.
- Blow, Johnathan. 2008. *Braid. Jogo Digital*. Disponível em: <http://braid-game.com/>. Acesso em 12-ago-2014.
- Crawford, Chris. 1984. *The Art of Computer Game Design*. Berkeley: McGraw-Hill.
- Derrida, Jacques. 2001. *Mal de arquivo: Uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará.
- Humble, Rod. 2007. *The Marriage. Jogo Digital*. Disponível em: <http://www.rodvik.com/rodgames/marriage.html>. Acedido em 12 de agosto de 2014.
- Murray, Janet. 1999. *Hamlet en la holocubierta: El futuro de la narrativa en el ciberespacio*. Barcelona: Paidós.
- Parker, Felan. 2013. An Art World for Artgames. *Loading... The Journal of Canadian Game Studies Association*. 7 (11) : 41-60. Disponível em: <http://journals.sfu.ca/loading/index.php/loading/article/view/119/160>. Acedido em 18 de agosto de 2014.
- Petry, Luis Carlos. 2007. O ciborgue e a arte da hipermídia. In: *Anais do 16º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores de Artes Plásticas: Dinâmicas Epistemológicas em Artes Visuais*. Florianópolis: ANPAP, 2007. 1449-58. Disponível em:

- <http://www.anpap.org.br/anais/2007/2007/artigos/147.pdf>. Acedido em 17-ago-2014.
- Pope, Lucas. 2013. *Papers, please*. Jogo Digital. Disponível em: <http://papersplea.se>. Acedido em 12 de agosto de 2014.
- Rohrer, Jason. 2007. *The Passage*. Jogo Digital. Disponível em: <http://hcsoftware.sourceforge.net/passage/>. Acedido em 12 de agosto de 2014.
- Schell, Jesse. 2008. *The Art of Game Design: A book of lenses*. Burlington, EUA: Morgan Kauffman Publishers.
- Simon, Bart. 2013. Indies, eh? Some kind of Game Studies. *Loading... The Journal of Canadian Game Studies Association.*, 7(11):1-7. Disponível em: <http://journals.sfu.ca/loading/index.php/loading/article/view/129/148>. Acedido em 18 de agosto de 2014.
- Square-Enix. 2014. *Tomb Raider*. Jogo digital. Disponível em: <http://store.steampowered.com/app/203160/>. Acedido em 12 de agosto de 2014.

ESTUDOS PARA INCLUSÃO DE EFEITOS VISUAIS INTERATIVOS EM SHOWS MUSICAIS

Fernanda Carolina Armando Duarte¹

Resumo: O artigo relata algumas experiências realizadas pelo Coletivo RE(C)organize em relação à aplicação de efeitos visuais interativos em espetáculos musicais. Estes estudos estão ligados à pesquisa de doutoramento da autora intitulada *A influência dos efeitos visuais na construção narrativa em espetáculos com projeção ao vivo*, sob orientação da Prof. Dra. Rosangella Leote e se desenvolvem a partir de dois trabalhos com objetivos distintos. Os estudos iniciais estão relacionados à elaboração do projeto *Na Sala das Paredes Invisíveis*, uma intervenção multimídia com a banda *Aos Maníacos Símeis* e a colaboração da dupla de arquitetos Ivan Mazel e Nina Romero da empresa *El Cabrito*. Os estudos mais recentes se dirigem à construção de um videoclipe da música *Red Alert* da cantora Stela Campos, o qual se propõe a ser reproduzido tanto em uma versão gravada para publicação em sites de vídeo como o *Youtube* e o *Vimeo*, quanto em uma versão ao vivo nos shows da cantora.

Palavras-chave: interatividade, projeção, efeitos visuais.

Contacto: fernandacarolster@gmail.com

Introdução

Esta pesquisa pretende registrar as experiências relacionadas à inclusão de efeitos visuais em shows musicais realizadas pelo Coletivo RE(C)organize – o qual integro na função de videodesigner. Para isso, descreveremos, as nossas primeiras tentativas de implantação deste aparato em um espetáculo musical, o qual foi concebido para a intervenção multimídia *Na sala das paredes invisíveis*, com a banda *Aos Maníacos Símeis* e a colaboração da dupla de arquitetos Ivan Mazel e Nina Romero da empresa *El Cabrito*, e logo após, partiremos rumo ao nosso atual estágio de estudos, que se encontram em desenvolvimento, para a realização de um videoclipe da música *Red Alert* da cantora Stela Campos, o qual pretende ser reproduzido tanto em uma versão gravada para publicação em sites de vídeo como o *Youtube* e o *Vimeo*, quanto em uma versão ao vivo

¹ Doutoranda pelo Programa de Pós Graduação em Artes Visuais da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho (UNESP – SP). Mestre pelo Programa de Imagem e Som da Universidade Federal de São Carlos - UFSCAR (2011), bacharel em Design Digital pela Universidade Anhembi Morumbi (2007) e técnica em Artes Gráficas pelo SENAI – Theobaldo de Nigris (1998). É professora do curso superior tecnológico em Produção Multimídia na Faculdade Impacta de Tecnologia e atua como vídeo designer do Coletivo RE(C)organize. Integra o grupo de estudos GIIP, do Instituto de Artes da UNESP de São Paulo.

nos shows da cantora. Precisamos alertar de que esses estudos não são conclusivos, pois eles se estenderão até a finalização de nossa tese.

Atualmente, observamos que os espetáculos musicais frequentemente agregam a presença das projeções de vídeo ao seu aparato. Notamos que a cenografia digital se faz presente tanto nos grandes festivais, quanto em shows realizados em locais minúsculos, e é utilizada para finalidades variadas, como possibilitar a visão de detalhes do palco ao público de um estádio imenso, auxiliar na compreensão de uma narrativa encadeada pela sequência musical de um show, reforçar a parte sensorial de um espetáculo musical, entre outras mais.

Embora seja evidente a contribuição do avanço das tecnologias recentes e do barateamento dos equipamentos que permitem a inclusão de recursos videográficos, sabemos que a ideia de um show musical concebido como espetáculo multimídia não é exclusiva da época em que vivemos, pois ela já foi almejada e praticada no passado, conforme verificamos na dissertação de Marina Varanda Rizzo (Rizzo, 2010, 6).²

Podemos imaginar que elementos que integram as apresentações atuais, podem ter sido imaginados há muito tempo, porém, podem ter se convertido em ideias sumariamente abandonadas a partir do momento que seus idealizadores constataavam a inexistência de uma tecnologia que desse conta de sua realização. Portanto, antes de falarmos propriamente do processo atual de estudos que o Coletivo RE(C)organize realiza neste momento, achamos relevante fazer um estudo conciso sobre quem foram alguns dos precursores que buscaram estabelecer, de algum modo, a relação entre a música e a imagem. Óbvio, que neste rol figuram muitos nomes, e, por conseguinte, falaremos no próximo tópico daqueles que são caros à nossa pesquisa e que mais temos

² Entre 1966 e 1967, Andy Warhol produziu um show que seria um prenúncio ao VJing. Com ares de happening e performance, *Exploding. Plastic. Inevitable.* era um espetáculo multimídia que unia uma apresentação musical da banda The Velvet Underground e Christa Päffgen, mais conhecida como Nico, duas ou mais projeções de filmes e slides controladas pelo próprio Andy Warhol, show de luzes e aparições dos dançarinos Gerald Malanga e Mary Woronov. Warhol foi um dos primeiros a incluir imagens em movimento dentro de um contexto de ação coordenada entre mídias. Por outro lado, o fato de trabalhar com película impedia uma manipulação com maior precisão e sincronia, possibilidade esta que só passaria a ser possível com o surgimento do vídeo. (Rizzo 2010, 6)

conhecimentos a respeito no momento, para logo depois, descrever nosso contato com essa modalidade de espetáculo e relatar nossa experiência enquanto uma das partes criadoras deste projeto.

Buscando a sincronia entre música e imagem para a formação de um código de correspondência entre música e imagem

Conforme mencionado, a sincronia entre som e imagem, seja através de projeção de cores, recursos de animação ou outras técnicas, foi perseguida por muitos estudiosos e artistas ao longo dos séculos. Conforme o artigo *Espectros Audível e Visível - proposta de correspondência* de Andre Rangel (2009), o instrumento mais antigo que buscava essa sincronia entre som e imagem chamava-se *Ocular Harpischord* de Bertrand Castel (1688 - 1757) e de acordo com o mesmo autor “De todas as correspondências possíveis entre música e cor, o mapeamento das notas ou alturas musicais para tonalidades de cor foram a proposta mais comum ao longo dos últimos 300 anos.” (idem).

Um dos códigos de correspondência entre música e cor mais interessantes é a sinfonia *Prometheus, o poema do fogo* (1910), criada pelo pianista e compositor sinesteta Alexander Scriabin (1871 - 1915), que segundo observamos na dissertação de Fernando Codevilla, “foi considerada o primeiro exemplo de composição para som e cor” (2011, 115), e o código de correspondência proposto pelo compositor nesta sinfonia era “uma escala considerada como resultante da influência da sua sinestesia” (Rangel 2009, 3). A composição musical da sinfonia de Scriabin foi projetada para ser executada em instrumentos que reproduziam o som em conjunto com projeções luminosas de cores, que “geravam luzes coloridas numa tela acima do instrumento enquanto uma peça musical é executada” (Codevilla 2011), criados por diversos inventores e artistas desde o século XIX. Um dos instrumentos sonoro-visuais mais conhecidos é o *Lumigraph*, projetado pelo engenheiro, pintor, animador e cineasta alemão Oskar Fischinger. Este instrumento precisa ser controlado simultaneamente por duas pessoas, uma para executar a música e outra para operar a tela onde são projetadas as luzes coloridas. Não obstante, Finschinger exerceu grande influência na obra de

Norman McLaren. Ambos foram profissionais que perseguiram a sincronia entre a sonoridade e a visualidade, e compartilhavam características comuns em suas ações, como a preferência por figuras simples e geométricas. Entretanto, enquanto vários filmes realizados por Fischinger buscavam criar um código visual de correspondência para músicas já existentes (principalmente baseados na música clássica)³ McLaren foi além e criou também a sonoridade de muitas de suas obras, com intervenções realizadas diretamente na banda sonora da película⁴.

Compreendemos que, apesar de a sincronia ser o elemento chave na relação som-imagem, há várias abordagens possíveis para alcançá-la, então, elencaremos algumas características sonoras essenciais para sua obtenção a partir da obra de Angel Rodriguez, com o propósito de compreender o conceito e seus limiares nas diferentes aplicações, segundo ele, sua definição básica é:

Denomina-se sincronia a coincidência exata no tempo de dois estímulos diferentes que o receptor percebe como perfeitamente diferenciados. Esses dois estímulos podem ser percebidos pelo mesmo sentido (audição: sincronia entre diferentes instrumentos musicais) ou por diferentes sentidos (visão e audição: sincronia audiovisual). (Rodriguez 2006, 319).

Embora consideremos que a definição acima seja objetiva e esclarecedora apenas este conhecimento é suficiente para nosso propósito, por isso, seguiremos examinando atentamente a obra de Rodriguez em busca de outros pontos fundamentais a respeito dos parâmetros que guiam essa “coincidência exata no tempo”. Uma pista importante é o momento no qual o

³ Um exemplo é o filme *An Optical Poem* (1938), que cria um código de correspondência visual para a música Rapsódia húngara n.º 2 composta por Franz Liszt, cujo excerto pode ser encontrado no link: <https://www.youtube.com/watch?v=they7m6YePo>.

⁴ Com este procedimento McLaren obteve nos anos de 1940, ruídos muito semelhantes aos produzidos pelos sintetizadores, que só se popularizaram nos anos de 1960, conforme podemos verificar no filme *Dots* (1940). Para maiores informações sobre esse processo, recomendamos o mini documentário *Pen Point Percussion* (1951), dirigido por Don Peters and Lorne Batchelor, disponível no link: https://www.youtube.com/watch?v=Q0vgZv_JWfM&list=PL4D937119151125C5&index=8

autor justifica o porquê de sua pesquisa ter sido concebida acerca da percepção humana, pois “se a gama de frequências sonoras que qualquer ser humano percebe é praticamente idêntica à que percebem todos os outros, e a gama de frequências luminosas também o é;” (Idem, 23), entendemos que é possível formular um código de correspondência que poderá ser compreendido pelo sistema perceptivo da maior parte dos espectadores do espetáculo em questão.

Não obstante, é importante compreender como a ocorrência de regularidade da sincronia precisa acontecer para que seja aceito pelo sistema perceptivo do ser humano, então nos apoiaremos em outra afirmação contida neste texto:

(...) para que um material sonoro musical e outro visual sejam aceitos em termos perceptivos como coerentes pelo receptor, só é necessário que apareça algum ponto de sincronia a cada vários segundos (a cada 2 segundos ou 3 segundos). Esse limiar ainda não foi estudado. O limiar varia nos fenômenos com os quais estamos muito mais acostumados, como a fala e a imagem da movimentação da boca. Para esses fenômenos muitos cotidianos, a exigência de frequência sincrônica é muito mais alta. No entanto, parece que existem sempre algumas margens de tolerância bastante amplas. (Rodriguez 2006, 321).

Ponderamos aqui, que, apesar deste trecho não nos fornecer um limite preciso de regularidade para a compreensão sincrônica pelo sistema perceptivo ele já estabelece um limite aproximado que parece aceitável e, principalmente, informa sobre a existência de flexibilidade de sua gama para diferentes fenômenos audiovisuais, por isso adotaremos tal limite como critério para elaboração de nosso código.

Outro ponto que merece nossa atenção é a classificação formulada por Rodriguez na qual especifica “três possibilidades de decodificação em função

do nível de precisão da coincidência temporal” (319), sendo elas a unificação, a sincronia estética e a sincronia casual⁵.

Perante a divisão exposta acima, elegemos a sincronia estética como ideal ao nosso objetivo, pois a nossa intenção não é criar a ilusão no espectador que os estímulos sonoros e visuais provêm da mesma fonte (o que julgamos adequado no caso da dublagem), mas sim a de criar o efeito de fascínio ao público presente. Além disso, esta definição nos evoca o significativo conceito de “gancho musical-visual” da autora Carol Vernallis (2004) sobre a sincronia entre música e imagem em videoclipes⁶, no qual ela afirma que para gerar essa sincronia os profissionais responsáveis pela produção da obra visual tendem a apoiar-se nas características mais evidentes da música, o que seriam os ganchos musicais.

A definição destes ganchos musicais são importantes, já que visamos a formulação de um código visual que traduza os dados extraídos dos múltiplos instrumentos musicais e os converta em efeitos visuais aplicados nas imagens da cenografia digital, o que poderá gerar imagens muito complexas e incompreensíveis caso não passem por um processo de harmonização.⁷

⁵ 1. Quando a sincronia é permanente e muito precisa, o receptor percebe que os dois fenômenos provêm da mesma fonte ou de fontes que estão em relação direta (produz-se a unificação).

2. Quando a sincronia se estende no tempo, mas há uma margem de precisão pequena ao se tornar pontos concretos de referência, o receptor percebe os dois fenômenos como provenientes de fontes diferentes que procuram harmonizar sua evolução no tempo. Esse tipo de sincronia produz um efeito de fascínio no receptor (produz-se uma sincronia estética).

3. Quando a sincronia é pontual, esporádica e imprevisível, o receptor percebe os dois fenômenos como totalmente independentes, decidindo racionalmente que sua coincidência no tempo é puramente acidental (produz-se uma sincronia casual). (Rodriguez 2006, 319 e 320)

⁶ *A song's hooks are most likely to receive emphasis, but any gesture or technique a song contains can become noticeable to the director, set designer, cinematographer, editor, or performer and be brought to the fore.1 What traditional music theory calls a motive—a recognizable melodic/rhythmic shape—can gain meaning and distinctiveness through visual underscoring. Sometimes a strong image can work in tandem with a feature of the song to create a musical-visual hook.* (Vernallis 2004, 156).

Um gancho musical é mais propenso a receber ênfase, mas qualquer gesto ou técnica de uma canção contém pode tornar-se visível para o diretor, cenógrafo, diretor de fotografia, editor, ou cantores e ser trazido à tona. O que a teoria da música tradicional nomeia como um motivo - uma forma melódica/ rítmica reconhecível - pode ganhar significado e carácter distintivo através do destaque visual. Às vezes, uma imagem forte pode trabalhar em conjunto com uma característica da música para criar um gancho musical-visual. (tradução nossa).

⁷ Agora vale observar a definição de *harmonicidade sonora* de Rodriguez para compreendermos este processo: “Dizemos que a *harmonicidade* é o diferente grau de limpeza e agradabilidade que temos ao escutar um som composto, dependendo da relação entre harmônicas e parciais existentes em seu espectro. Quanto maior a gama de frequências organizadas harmonicamente,

Todavia, para convertermos essa característica sonora em uma característica visual precisamos entender que o objetivo de nosso processo de harmonização será “organizar harmonicamente uma gama de frequências”, em nosso caso visuais, gerando um “grau de limpeza e agradabilidade” visual ao espectador, levando em conta o “efeito de agradabilidade-desagradabilidade”, que conforme o mesmo autor, é determinado pelo “fato de o ritmo da música sincronizar ou não com um movimento visual” (324) e o “controle do ritmo visual” que decorrerá da “sincronia do tempo musical com algum dos movimentos imperceptíveis visualmente” (325).

Para avançarmos ao próximo tópico, falta-nos entender a definição básica de outros elementos da linguagem sonora como a frequência - que é o “número de ciclos que ocorrem a cada segundo de tempo” (Do Valle 2004, 10) medida em Hertz - e a amplitude - que é a “altura de uma onda sonora, dimensão correspondente à intensidade” (Dourado 2004, 26), medida pelo decibel (dB).

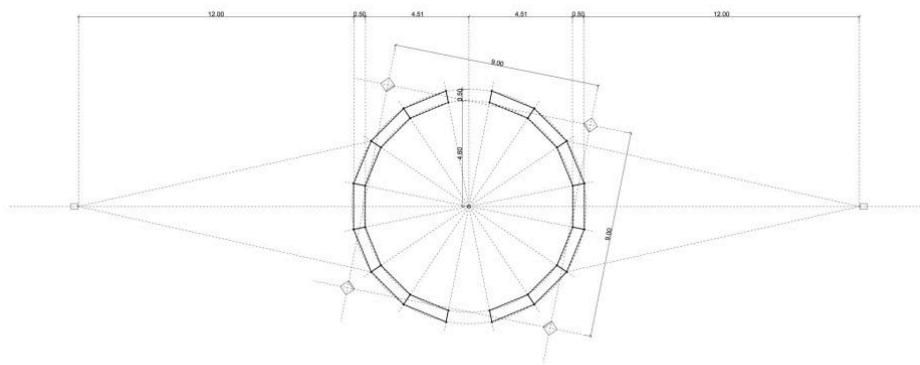
Pesquisas práticas do coletivo RE(C)organize – a *Sala das paredes invisíveis* e *Red Alert* de Stela Campos

Nossa primeira experiência que envolveu interatividade entre música e imagem (propriamente a imagem videográfica) ocorreu durante o ano de 2012 na cidade de São Carlos (SP/Brasil), através de um projeto denominado *Aos Maníacos Símeis na Sala das Paredes Invisíveis*, o qual foi contemplado por um prêmio do Fundo Municipal de Cultura da cidade para que fosse criado. Sua proposta consistia na concepção de uma experiência multi-sensorial gerada pela combinação de um sistema de áudio quadrifônico com ambientação cenográfica e projeções em vídeo que interagem com o improviso musical da banda *Aos Maníacos Símeis* através da captação de dados sonoros enviados pelos instrumentos. Além dos nove músicos da banda supracitada e dos

maior será a sensação de limpeza e agradabilidade, ou seja, maior será a sua harmonicidade.” (Rodriguez 2006, 233).

integrantes do Coletivo RE(C)organize, também compuseram a equipe deste projeto os arquitetos Nina Romero e Ivan Mazel da empresa *El Cabrito*.

Esta intervenção foi concebida para que fosse apresentada ao ar livre e em local público com a expectativa de que os espectadores compartilhassem com os músicos o ambiente assemelhado a uma sala e circulassem por esse espaço para fruir de diferentes formas a improvisação musical quadrifônica executada pela banda. Este espaço de circulação seria delimitado por uma estrutura circular de tubos metálicos, sendo que, em alguns desses painéis seriam estendidas lonas que permitiam a projeção em ambas as faces para criar ambiências mais fluídas com o uso da projeção de vídeos, conforme demonstra o modelo abaixo, com a previsão de posicionamento de projetores nas laterais, extraído do plano de cenografia:



Plano de cenografia da intervenção multimídia *Sala das paredes invisíveis* (2012)

Embora este projeto tenha sido elaborado e confeccionado em sua totalidade, ele não chegou a ser apresentado publicamente, devido a problemas climáticos nas datas reservadas para a sua realização, e após isso, devido a divergências políticas entre a administração municipal anterior e atual da cidade de São Carlos. Esta apresentação pública não era um quesito obrigatório no edital, que exigia apenas a entrega de material de registro da elaboração dessa intervenção.

Dessa forma, não será possível estudar os resultados desta obra, por isso, apenas destacaremos as tecnologias desenvolvidas pelo Coletivo RE(C)organize para que a relação de interatividade entre a música e o vídeo fossem estabelecidas neste caso, visto que, nesta oportunidade nossos estudos

direcionados a este assunto despertaram questões e resoluções pertinentes ao trabalho que será posteriormente comentado.

Esta foi a primeira ocasião que proporcionou ao Coletivo RE(C) organize a realização de estudo e registro dos efeitos recentemente adicionados, naquela época, à ferramenta de interatividade direcionada ao *video mapping* denominada RE(C)Lux, desenvolvida pelo designer de programação Rodrigo Rezende com base em patches da biblioteca GEM da linguagem de programação Pure Data. Sobretudo, foi a primeira tentativa do grupo de estabelecer um código de correspondência entre aplicação de efeitos do vídeo a partir de dados sonoros decorrentes da música.

Para isso, os efeitos de vídeo presentes nesta ferramenta foram identificados e divididos em duas categorias de aplicação, sendo ela dividida entre os efeitos que possuíam aplicabilidade em um vídeo somente (sendo eles o *backlight, contraste, crop, flip horizontal e vertical, gain, invert, kaleidoscope, levels, motion blur, offset, refraction, roll, color alpha, anging e alpha*) e outros que precisavam de ao menos dois vídeos para funcionar, ou seja, eram efeitos de mistura entre vídeos (figurando aqui o *subtract, mix, mask, diff, compare e add*). Logo, desprezou-se neste código a segunda categoria de efeitos, pois toda a aplicação deveria ser feita em um único vídeo para que a eficiência de processamento do aparato não fosse prejudicada.

Após essa etapa, foram identificados na primeira categoria aqueles efeitos que possuíam potencialidades de afinidade com as exigências do espetáculo ao vivo (que a nosso ver são a **urgência** – no sentido de que a obra precisa acontecer naquele instante único - e a **evidência** – no sentido de pontuar o momento específico de forma clara), ainda pensando nas possibilidades de ajustes de certos parâmetros para que tais efeitos ajam de maneira mais discreta ou mais pronunciada, então foram desprezados os efeitos *color alpha, anging e alpha*, por não corresponderem a essas expectativas. A partir daqui conformou-se um código de correspondência baseado em nossa observação empírica, no qual os efeitos de iluminação e difusão (*motion blur e backlight*) estariam conectados à guitarra, o efeitos de cor (*contraste, invert, offset e levels*) estariam ligados ao baixo, os efeitos de movimentação (*crop, roll,*

e *flip*) estariam unidos à bateria e os efeitos de multiplicação da imagem (*refraction* e *kaleidoscope*) seriam conectados aos vocais.

Neste caso, não houve uma grande preocupação em relação à harmonização dos efeitos entre si pois, devido ao grau de experimentação e imprevisto da proposta sonora, a ambientação em vídeo não precisava se prender a clareza e objetividade narrativas, seguindo por uma linha sensorial, portanto, a ideia primordial era sensibilizar cada um dos músicos de seu poder perante a imagem e instigá-los a explorar, através de seus instrumentos, os efeitos aplicados aos vídeos.

O aparato interativo formulado por Rodrigo Rezende para a aplicação de nosso código era composto de quatro placas de microprocessadores (arduinos), cada qual direcionada à captação da frequência fundamental de um dos instrumentos e de um computador para receber esses dados através da ferramenta RE(C)Lux que fazia a aplicação desses efeitos a partir de tais dados.

Entretanto, esta saída se mostrou deficiente, porque o arduino não demonstrou tanta eficácia em sua capacidade de processamento para captação e envio de dados sonoros quanto um computador, impossibilitando que fossem impressos ao vídeo todas as nuances advindas da interatividade. Ademais, outra dificuldade constatada foi a demora excessiva para a montagem e ajuste de todos esses equipamentos.

A partir de agora, nos dedicaremos a comentar nossos estudos mais recentes que compreendem a construção de um videoclipe para a música *Red Alert* da cantora Stela Campos, o qual se propõe a ser reproduzido tanto em uma versão gravada para publicação em sites de vídeo como o *Youtube* e o *Vimeo*, quanto em uma versão ao vivo nos shows da cantora. Nos dois casos, pretendemos fazer a projeção de texturas visuais em vídeo, com uma carga inspirada na psicodelia - influência presente na música – sobre o espaço em que os músicos estão posicionados, tomando como referência o videoclipe da música *1901*⁸ da banda *Phoenix* (2009, dirigido por Dylan Byrne, Ben Strebél e Bogstandard). Deste modo, pretendemos converter o corpo do músico e sua

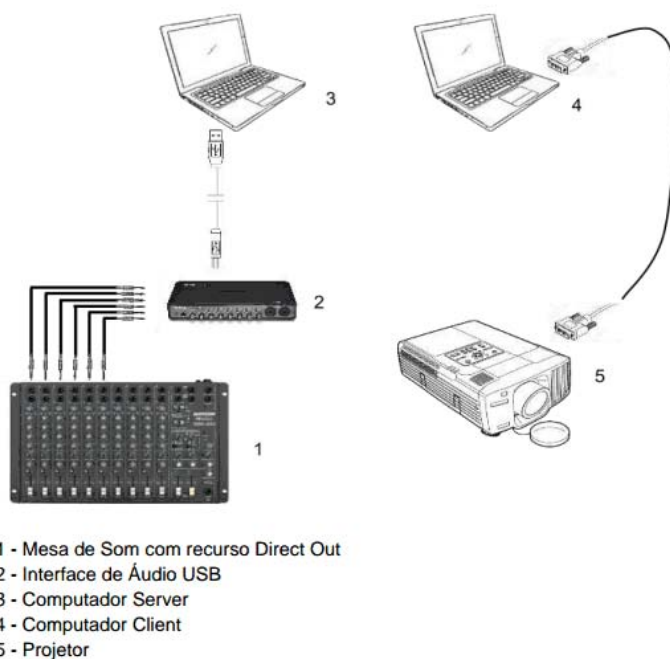
⁸ Videoclipe disponível no link: <https://www.youtube.com/watch?v=cFElidiwxYU>

movimentação em um elemento dramático do espetáculo através dessa relação simbiótica com a cenografia digital. Neste ponto nos inspiramos em uma frase de Patrice Pavis que declara que “o performer, diferentemente do ator, não representa um papel, age em próprio nome” (2008, 55). Portanto, acreditamos que a performance dos músicos, bem como a sonoridade de seus instrumentos (que a cada show sofre variações) em conjunto com as alterações impressas nos vídeos, mesmo que mínimas, reforçam ao público a sensação de que todo espetáculo é único e irrepetível.

A construção dos vídeos foi realizada a partir dos procedimentos usuais para a construção de um videoclipe, onde a música é dividida segundo a identificação de alguns ganchos musicais - tomando-se o cuidado de selecionar apenas os momentos nos quais as mudanças são bastante nítidas na melodia, com o propósito de que a aplicação de efeitos não entrem em conflito com as alterações aplicadas na produção do vídeo. Dessa forma, a música foi dividida em quatro partes, e em apenas uma delas há uma grande discrepância na visualidade do vídeos (primordialmente em relação às cores), a qual ocorre em um intervalo em que a melodia sofre a aplicação de efeitos sonoros na voz da cantora e na sonoridade dos instrumentos através de pedais de distorção. Além disso, previmos que durante o show os músicos poderão desenvolver versões melódicas diferentes da versão de estúdio, o que influenciaria no tempo total da música e nos intervalos definidos para acontecer as mudanças de posicionamento, então decidimos cortar os vídeo de acordo com os ganchos musicais já selecionados e fazer a troca desses momentos de forma manual, combinando anteriormente com o operador da projeção quais serão esses momentos, já que a sua operação durante o show foi minimizada devido a automatização da aplicação de efeitos visuais.

Devido aos problemas verificados anteriormente com as placas microprocessadoras, foi determinada uma nova combinação de equipamentos para suprir as necessidades das novas circunstâncias deste trabalho, principalmente no que diz respeito às imposições dentro do show musical, por isso teremos uma configuração mais complexa direcionada a essa situação e outra simplificada que contemplará a gravação do videoclipe. Na situação de

shows serão utilizados uma placa de áudio, de ao menos oito canais, para captar os dados advindos de uma mesa de som com o tipo de saída *direct out*, na qual estão conectados os instrumentos, dois computadores coligados em rede, sendo que um deles tem a função de receber os dados advindos da placa de som e enviar para um segundo computador (conectado a um projetor) que os processará e os transmutará em informações que servirão para parametrizar os efeitos aplicados ao vídeo por meio do RE(C)Lux. Neste caso, poderíamos utilizar apenas um computador, porém duplicamos este equipamento para otimizar o processamento desses dados. Essa associação de equipamentos foi posta à prova pela primeira vez para o show do cantor Adriano Vanuncchi, no *Espaço Casa do Mancha*, em julho de 2014, apresentando bom desempenho técnico para a finalidade pretendida. Podemos verificar na imagem abaixo o esquema de montagem deste conjunto de equipamentos:



Esquema de montagem de equipamentos para show interativo de Stela Campos (2014)

Para a ocasião da gravação do videoclipe com projeção, temos um aparato mais simplificado, pois poderemos dispensar a mesa e a placa de som, permanecendo apenas com os dois computadores e o projetor, já que a música foi anteriormente cedida pela banda com as trilhas separadas de cada um dos

instrumentos. Outra alteração técnica é que neste trabalho o tipo de dado captado não é mais a frequência fundamental dos instrumentos, mas sim é realizada a captura de uma gama de frequências fundamentais de cada um deles, realizando-se uma média aritmética de sua amplitude, e a partir dos valores resultantes deste processo os efeitos serão parametrizados para aplicação no vídeo.

Posto que esse processo ainda se encontra em desenvolvimento, não podemos apresentar nesse momento resultados definitivos. Entretanto, já percebemos que é fundamental estudar com mais afinco a parametrização e harmonização dos efeitos entre si, pois em alguns momentos, algumas incidências de efeitos sobrepueram outras de tal forma que a tornaram imperceptíveis, além de esconderem de forma contínua toda a textura visual.

Considerações finais

Este pequeno artigo se propôs a relatar uma série de estudos e experiências vivenciadas por nós durante nossa prática profissional relacionada à construção cenográfica digital direcionada aos espetáculos musicais. Observamos aqui as dificuldades e soluções propostas pelo grupo que integramos para a elaboração de duas obras que possuem propósitos diferentes. Se, por um lado, em *Sala das Paredes Invisíveis* nossa intenção era a da experimentação e improvisação com um resultado que poderia não ser o esperado - já que durante a apresentação apenas os músicos foram imbuídos a agir sobre a imagem - por outro, na construção do videoclipe de Stela Campos - que também se propõe a funcionar em seus shows musicais - possuímos um roteiro, mesmo que aproximado, do que irá acontecer, o que nos permite trabalhar com um planejamento prévio, dividindo a intervenção na visualidade durante o espetáculo entre a equipe visual e a equipe de músicos.

Outro ponto a ser destacado é a necessidade de nos aprofundar na busca de um processo de harmonização entre os efeitos, além de ampliar as opções que a ferramenta RE(C)Lux oferece em trabalhos futuros.

Esperamos, com essa breve exposição, contribuir para que, de alguma forma, seja fomentado o debate a respeito da construção cenográfica de shows musicais e das novas tecnologias que podem compô-la.

BIBLIOGRAFIA

Salles, Cecília A. 2006. *Redes da criação: construção da obra de arte*. Vinhedo: Horizonte.

Codevilla, Fernando Franco. 2011. *Vídeo + Performance: Processos com audiovisual em tempo real*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Santa Maria: Santa Maria.

Do Valle, Sólon. 2006. *Manual Prático de Acústica*. Rio de Janeiro: Musitec.

Dondis, Donis A. 2000. *Sintaxe da Linguagem Visual*. São Paulo: Martins Fontes.

Dourado, Henrique Autran. 2004. *Dicionário de Termos e Expressões da Música*. São Paulo, Editora 34.

Pavis, Patrice. 2010. *A Análise dos Espetáculos*. São Paulo: Perspectiva.

Rangel, André. 2009. *Visible and Audible Spectrums - a proposal of correspondence*. Porto: Universidade Católica Portuguesa.

Rodriguez, Angel. 2006. *A dimensão sonora da linguagem audiovisual*. São Paulo: Senac.

Vernallis, Carol. 2004. *Experiencing Music Videos - Aesthetics and Cultural Context*. New York: Columbia Univ. Press.

Youngblood, Gene. 1970. *Expanded cinema*. New York: P. Dutton & Co. Inc.

AS MÁQUINAS DO MEDO: CULTURA DO VÍDEO E TECNOLOGIAS AMADORAS NO CINEMA DE HORROR CONTEMPORÂNEO

Klaus'Berg Nippes Bragança¹

Resumo: A denominação *found footage* tem sido regularmente aplicada por críticos e acadêmicos a filmes que procuram ancorar suas proposições ficcionais de horror em formatos e estilos de realização incorporados dos documentários, *reality shows* e tele-reportagens. Entretanto nos últimos anos, outros títulos surgiram para avançar os limites impostos pela classificação ao qualificar suas narrativas de horror em um sistema amparado por uma cultura do vídeo cunhada na possibilidade tecnológica oferecida ao cidadão comum de representar suas performances cotidianas. Filmes como *V/H/S* (EUA 2012), *Desaparecidos* (Brasil 2011), *Ragini MMS* (Índia 2011), *Lake Mungo* (Austrália 2008) e *Atrocious* (Espanha 2010) mostram que este fenômeno se alastrou pela cinematografia mundial não apenas pela popularidade do horror, mas principalmente devido a uma cultura de exposição do doméstico assentada sobre uma mentalidade representacional mais ampla de exibicionismo, voyeurismo e vigilância. São obras que convocam cada qual a sua maneira, um sensacionalismo do privado através da incorporação de tecnologias e posturas amadoras para produzir os estados de ânimo e sensações corporais típicas do gênero de horror. Diante desse pressuposto, este trabalho procura discutir o problema da classificação *found footage*, bem como o efeito de real catalisado pelo apelo a uma cultura amadora capaz de referenciar os horrores ficcionais expostos nas narrativas.

Palavras-chave: Cinema de horror, *found footage*, Cultura do video, Amador, tecnologias digitais.

Contato: klausbraganca@ymail.com

O espírito das máquinas

As tecnologias de comunicação surgidas ao longo da modernidade podem ser acolhidas pela sociedade com um fascínio e um receio. O fascínio poderia ser derivado das funções práticas e assessórias permitidas pelo dispositivo, como o uso da fotografia para a preservação da memória em um álbum de família. Pode vir também das capacidades que uma tecnologia apresenta além dos interesses potenciais que o usuário extrai de seu uso comum, como as imagens amadoras

¹ Professor no curso de Cinema e Audiovisual do Depcom-UFES. Doutorando em Comunicação pelo PPGCom-UFF. Membro do NEX-Núcleo de Estudos do Excesso nas Narrativas Audiovisuais / PPGCom-UFF. Membro do Grupo de Pesquisas em Comunicação, Imagem e Afeto-CIA / Depcom-UFES. Mestre em Comunicação e Cultura Contemporâneas pelo PosCom-UFBA.

que registram a presença de entidades fantasmagóricas ou que procuram mostrar que o mundo espiritual poderia estar mais próximo do nosso do que materialmente desejaríamos pensar. Estes registros divulgados como “despropositais” estimulam um imaginário sobre o potencial extra e ampliado que uma tecnologia poderia ter, por exemplo, ao ser empregada para se comunicar com os mortos.

As práticas decorrentes desse otimismo tecnológico vigoram sobretudo entre comunidades espíritas, como é o caso do *EVP (Electronic Voice Phenomena)* que usa tecnologias de comunicação e de registro sonoro, telefones e gravadores principalmente, para estabelecer contatos e evidências do mundo espiritual. O título de uma publicação carioca de 1925 resume bem a questão: *Vozes do Além pelo Telephone: novo e admirável systema de comunicação* escrito por Oscar D'Argonnel, reconhecido pesquisador espírita do começo do século, apresenta em vários casos uma função adicional para o aparelho. O termo “além” é sintomático e ambíguo nesse caso, já que indica uma voz a mais, além do uso costumeiro.

Esta técnica de comunicação faz parte do que o movimento espírita desenvolve como *ITC (Instrumental TransCommunication)* ou *TCI* em sua tradução literal, sendo que não apenas o som é utilizado, pois esta prática de comunicação com os mortos também se alastrou para as imagens técnicas através da *Transfoto*. Segundo o site oficial do *Instituto de Pesquisas Avançadas em Transcomunicação Instrumental - IPATI*, a técnica consiste em posicionar uma superfície translúcida frente ao rosto da pessoa fotografada para assim revelar a “aparição de falecidos”. A *transfoto* não obedece ao controle do *transcomunicador*, mas dos *Emissores*, como são chamados os espíritos, podendo inclusive apresentar uma aparição não identificada, um espírito desconhecido. Mais do que fornecer um banco de dados livre para consulta pela internet, as pesquisas do instituto, segundo o site, “tem por meta levantar evidências da sobrevivência após a morte e fazer isso de forma controlada para que possa enfrentar análises e investigações científicas”.



Figura 1: Montagem com *Transfoto*. www.ipati.org/ 2013.

Submeter as imagens capturadas ao crivo de uma análise científica faz parte do processo de investigação, já que a sobreposição de uma superfície translúcida sobre um rosto poderia originar apenas coincidências, pois as imagens geradas são transfiguradas, embaçadas e desfocadas. Naturalmente, como o objetivo é obter o rosto de um falecido a partir do molde de outro rosto, esta técnica pode inspirar um efeito de *pareidolia*, uma capacidade formada pelo desenho mental humano que instiga a procurar por formas familiares ou dotar formas abstratas de significados e valores capazes de nos fazer perceber rostos e figuras em imagens, objetos ou paisagens. Somos propensos a ver faces em figuras ambíguas e abstratas, é algo importante para nossa formação cognitiva, porque aprendemos que o rosto “nos leva a deduzir a presença de outra mente” (Hood 2009, 130).

Nem mesmo precisaríamos de um rosto para encontrar outro, nosso desenho mental é capaz de “enxergar” formas claras em objetos e fenômenos variados. Dois casos curiosos possuem a mesma base “temática”: em 1996 o Dr. J. R. Harding, um radiologista britânico, após fazer o Raio-X de um paciente publicou um artigo no *Journal of the Royal Society of Medicine* intitulado *The case of the haunted scrotum* (1996, 600), na qual mostrava a imagem de um rosto na radiografia tirada do testículo direito do paciente. Em 2009 dois médicos canadenses, Gregory Roberts e Naji Touma (2011, 565), puderam constatar através de um exame de ultrassom o “rosto no escroto” de outro paciente que alegava sentir dores e inchaço nos testículos.



Figura 2: O “rosto no escroto” visto pelos médicos canadenses. Roberts, G., e Touma, N. 2011.

Nas duas situações a imagem clínica proporcionou o espectro de um rosto, uma forma objetiva, ainda que com ares fantasmagóricos, sobreposta sobre a matéria orgânica, e “esta tendência podia simplesmente ser um dos mecanismos que sustentam a ideia da existência de agentes sobrenaturais no mundo. E isto explicaria porque as aparições de rostos geralmente são tomadas como provas da atividade sobrenatural” (Hood 2009, 130). Embora possam parecer extremos, estes casos são comuns na economia de circulação da imagem digital. Este fenômeno está em consonância com o otimismo tecnológico que conduz usuários a extrapolar os limites pragmáticos impostos pelos dispositivos tecnológicos de produção imagética. A *pareidolia* é um efeito proporcionado pela fabricação, proliferação e circulação de imagens que servem tanto para desafiar quanto para estimular a crença nas capacidades tecnológicas em absorver a luz do sobrenatural.

Entretanto, a questão da prática de *ITC* também é interessante no âmbito em que materializa um tipo de contato afetivo entre a imagem e os membros de uma família, incluindo aqueles que se foram. Uma impressão sobrenatural que perpetua a memória dos mortos, como afirma novamente o site *IPATI*, trata-se de “um objetivo humano, que poderia ser traduzido em auxiliar aqueles que perderam um ser querido – sem esquecer daqueles que estão do Outro Lado igualmente com suas dores e saudades”. As tecnologias de registro de imagens foram empregadas na vida privada para atender as demandas da família e

“compreende o tipo de material feito, se não necessariamente dentro de casa, principalmente com ‘a casa’, o doméstico e o familiar” (Pini 2009, 71). Para Maria Pini (2009) a relação entre as tecnologias de registro imagético e a família tem sua gênese na tradicional fotografia para o álbum, passando pelas filmadoras de 8mm, até atingir as câmeras de VHS, e chegar ao atual estado tecnológico digital de registro e circulação de vídeos domésticos.

O que sustenta as práticas criativas dessa “cultura do vídeo” é uma possibilidade adquirida com o acesso às tecnologias de produção de imagens, isto é, como consequência da revolução digital “a tecnologia colocaria nas mãos de pessoas comuns, para sua expressão criativa, ferramentas de baixo custo e fáceis de usar” (Jenkins 2009, 211). Para o horror apropriar-se do repertório desta cultura foi fundamental penetrar no âmago do doméstico através do ponto de vista da própria família – e isso é exatamente uma das denominações usuais do *found footage*, o “*POV horror*”, ou *point of view horror*. A família e o lar, que sempre constituíram um contexto proeminente para enredos de horror, são recondicionadas às suas próprias tecnologias e estilos fílmicos. Lança-se um olhar sobre o núcleo familiar para relacionar práticas de produção com consumo audiovisual e formalizar que “a observação doméstica está mudando o modo como os filmes são experimentados, distribuídos e feitos. Cada vez mais, um ‘filme’ é visto como um nó intermediário desse universo” (Badley 2010, 45).

Um filme que reflete esta tendência é o australiano *Lake Mungo* (Anderson 2008). Logo em sua abertura apresenta fotografias de família com figuras fantasmagóricas para projetar um horizonte de expectativa sobre o sobrenatural. Ao se posicionar como um documentário sobre uma tragédia familiar (a morte por afogamento da filha adolescente), a narrativa incorpora toda sorte de arquivo para reconstituir o evento não-testemunhado e adentrar a intimidade da família. Tele-reportagens, matérias jornalísticas, entrevistas, fotografias de autópsia e criminalística são gradativamente substituídas por imagens caseiras gravadas em Super 8, VHS, *handycam* e celulares. Destacam momentos privados do lar e da família, como férias e festas, e até mesmo os mais íntimos, como vídeos de sexo e de registros terapêuticos.

A promessa sobrenatural se destaca a partir destas práticas audiovisuais: o jovem irmão da menina começa a monitorar seu lar em vídeo convencido de que o fantasma de sua irmã será revelado. As imagens captadas mostram figuras desfocadas, sem definição clara, indicam uma presença espectral, bem como o modo precário e caseiro como foram produzidas. Tal precariedade revela os truques feitos com espelhos, reflexos, luzes e sombras: ilusões caseiras aptas a simular o *ITC* usado pelo rapaz para materializar no cotidiano a presença de sua irmã. Uma farsa terapêutica que serve para lidar com a perda familiar e não para documentar o sobrenatural.

Outro exemplar que projeta um horizonte de expectativa em torno do sobrenatural para frustrar tal disposição é o espanhol *Atrocious* (Luna 2010). Somos introduzidos no auge da ação, ao final da narrativa, e por um *flashback* na própria materialidade fílmica retrocedemos às motivações dos registros: durante um passeio familiar, dois irmãos decidem averiguar com câmeras a lenda de uma garota desaparecida na década de 1940 em uma floresta próxima a casa de campo desta família. A trama sobrenatural que incrementa a narrativa dá lugar aos problemas psicopatológicos que a matriarca possui, revelados através de um registro audiovisual clínico. São estes problemas que a levaram a matar seus filhos e marido, e não a inferência sobrenatural – incapaz de ser registrada em um vídeo de família.

Esta incapacidade que os dispositivos digitais possuem em registrar o sobrenatural demonstra ser um fator de reconfiguração do horror, isto é, “fantasmas, parece, não podem nunca ter alta definição. Eles podem ser de baixa resolução, (na verdade, eles parecem funcionar soberbamente em 240p) mas imagens de alta resolução parecem apenas incapazes de capturá-los” (Sen 2014, 2). No caso de *Lake Mungo* a disposição sobrenatural quebrada pela farsa terapêutica, acaba se concretizando por meio do mais pessoal dos dispositivos digitais. O celular da garota parece ser capaz de alertar a personagem sobre seu futuro fatalista – o único a prever e registrar a imagem de sua morte, algo conveniente para a trama, pois “termos como ‘tecnologia háptica’ ou ‘visão corpórea’ tornaram-se parte do vocabulário regular em torno de tecnologias de telefone celular hoje” (Sen 2014, 4).

A figura da morte apresenta-se em baixa resolução, uma imagem translúcida como nas fotografias de *ITC*, granulada e pixealizada, sem contornos definidos, obedecendo a estética *low-fi* abarcada na dinâmica de produção e circulação de imagens amadoras via celular, e “quanto menor a resolução e mais nebulosa a filmagem, mais assustador (e ‘verdadeiro’) o vídeo parece ser” (Sen 2014, 2). Não se pode deixar de notar que o filme aborda uma mentalidade de fascínio ao mesmo tempo em que dispõe uma fobia de que a tecnologia digital possa transparecer a morte, um “*memento mori*” digital.

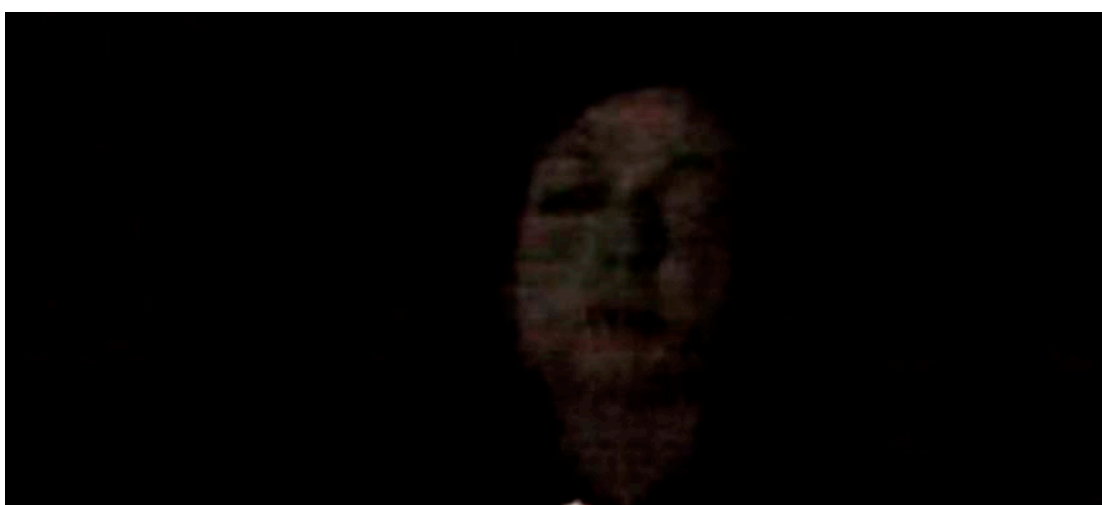


Figura 3: Fotograma de *Lake Mungo*. Anderson, Joel. 2008.

Um segmento da produção norte-americana *V/H/S* (2012), constituído por curtas realizados por diversos diretores, parece sistematizar a premissa. “*Tuesday the 17th*”, de Glen McQuail, como o título já alude, se vale das tradições legadas pelo *Slasher*, com referência direta à franquia *Friday the 13th*. Enquanto a representação das jovens vítimas permanece inalterada, a figura do monstro é impedida de se apresentar, sempre oculta por interferências eletrônicas sobre sua imagem, uma estratégia que “zomba das promessas da tecnologia digital. Não só isso muitas vezes é degradado a ponto de ser apenas um borrão apressado, duvida-se ainda se poderia mesmo ser chamado de uma imagem” (Steyler *apud* Sen 2014, 9). Ao passo que retoma arquétipos tradicionais de um subgênero, o curta busca expandir as fronteiras e renovar a representação do sobrenatural ao proibir o dispositivo feito para um uso

doméstico e amador de registrar as imagens de algo extraordinário, algo que fugiria a suas funções ordinárias. Nas palavras do diretor Glen McQuail,

A estratégia era criar um assassino visualmente evasivo que faria o público se questionar sobre o que estão vendo, e mais importante, deixar o público questionando o que as vítimas viram. O assassino é uma presença invisível que só aparece na câmera? Ou talvez seja algo além do físico que a câmera mal possa suportar? (2012, 5).

A tecnofobia digital

O *found footage* ao incorporar em sua materialidade as tecnologias amadoras, reabilita não somente figuras tradicionais do horror, mas também seus receios. Se a tecnologia adotada no cotidiano é permeada por uma atmosfera otimista e fascinante que sua prática traz, no outro extremo, a tecnologia também reserva um receio sobre seus usos. Nesse sentido, há uma fobia sobre os perigos do uso maléfico que o acesso à tecnologia poderia trazer, um medo calcado nas incertezas que a tecnociência gera junto a seus avanços para a sociedade. O almejado progresso moderno é contornado pela dúvida sobre as consequências que os avanços tecnológicos produziram.

Daniel Dinello enxerga na arte contemporânea estes receios em relação às máquinas, e de maneira ainda mais íntima na ficção científica, pois o gênero “expressa um medo tecnofóbico de perdermos nossa identidade humana, nossa liberdade, nossas emoções, nossos valores e nossas vidas para as máquinas” (2005, 2). A ideia pessimista do progresso tecnológico atravessa a história da narrativa fantástica por meio de um imaginário distópico sobre seus limites éticos e os resultados fatalista que poderia causar ao violá-los – com destaque para algumas novelas de H. G. Wells como *The Island of Dr. Moreau* e *The Invisible Man*.

Dedicado ao cinema de ficção científica, o termo de Dinello, tecnofobia, “pretende sugerir uma aversão à, não gostar de, ou suspeitar da tecnologia, ao invés de um medo irracional, ilógico ou neurótico” (2005, 8), embora os filmes de horror tentem também empreender apelos ao lado irracional do medo

tecnológico. Após a destruição de Hiroshima e Nagasaki e o fim da segunda guerra, o cinema absorveu o alerta nuclear que conduziria os anseios da sociedade perante a iminência de um novo conflito. A década de 1950 é rica em títulos que incorporaram a atmosfera de desconfiança e paranoia implementada tecnologicamente durante a Guerra Fria.

Éric Dufour (2012, 45) comenta que este período estimulou uma safra de filmes que se apropriaram de preocupações arraigadas na sociedade norte-americana em relação às ameaças nucleares e o perigo das mutações biológicas, apresentadas em filmes como *Them!* (Douglas 1954). Para Dana Polan (1997, 121-23) tais filmes mostram a alteridade de ameaças extremas, destituídas de nome, que atacam aparentemente sem motivação, sempre algo externo ao domínio humano e que acaba estabelecendo uma barreira moral entre dois estilos de vida: um normal e familiar, e outro maligno e destrutivo. A violência resulta na única forma de lidar com esta alteridade, pois qualquer outro tratamento comunicativo seria um gesto de autoflagelação.

Entre as décadas de 1950 e 1980 a barreira de alteridade que separava o monstruoso de nós foi se tornando gradativamente mais fina e volátil. Alguns filmes abordavam modos correntes da vida cotidiana para mostra-los como uma fonte do monstruoso: temas como lixo industrial, racismo, monogamia, virgindade e promiscuidade pareciam sugerir que o monstruoso não só está entre nós, mas também poderia ser causado por nós ou mesmo estar em nós. O filme *found footage* de horror repercute os receios em relação ao mau uso da tecnociência, mas agora transfere a responsabilidade para o uso cotidiano, ou seja, a tecnologia digital, nesse caso, gera preocupações sobre sua democratização em massa. O cidadão comum que teve acesso a um tipo de tecnologia audiovisual torna-se responsável pelas consequências de sua manipulação indevida ou destrutiva, na condição de vítima e vilão potencial.

A película indiana *Ragini MMS* (Kripalani 2011), assume a aura da economia de circulação comunitária de vídeos de baixa resolução. Este fenômeno se proliferou na Índia, e no restante do mundo, principalmente por conta dos escândalos envolvendo intimidades sexuais de celebridades – como o vídeo de 2005 entre as estrelas de Bollywood, Riya Sen e Ashmit Patel, gravado

com um celular pelo casal, “vazado” e disseminado através da mesma rede. A promessa do registro sexual é o catalizador narrativo para as ações do personagem masculino, um jovem que se apresenta invasivo desde o início do filme, tentando flagrar momentos íntimos e sensuais sem o consentimento de sua namorada. Para realizar sua fantasia o rapaz leva a namorada para uma casa no campo, munida de um sistema de *CCTV* capaz de registrar qualquer atividade erótica sem o conhecimento dela.

E ainda assim uma entidade sem corpo impede que a promessa do título se cumpra, pois “*Ragini MMS* localiza-se em uma longa reza de fábulas preventivas como narrativas morais onde entidades monstruosas ameaçam um jovem casal que se aventura fora de casa, em florestas ou casas desertas, para ter intimidade física” (Sen 2014, 10). Ao tirar o sexo de cena, isto é, torna-lo obscuro, a narrativa reafirma valores conservadores presentes nas premissas do cinema de horror tradicional – um *coitus interruptus* sobrenatural que eclode mesmo antes da performance sexual se desenvolver. Contudo, mais do que punir o ato sexual, a narrativa confronta o próprio registro, ressoa como uma punição para a gravação e violação de privacidade pretendida pelo rapaz, protegendo a integridade moral da mulher.

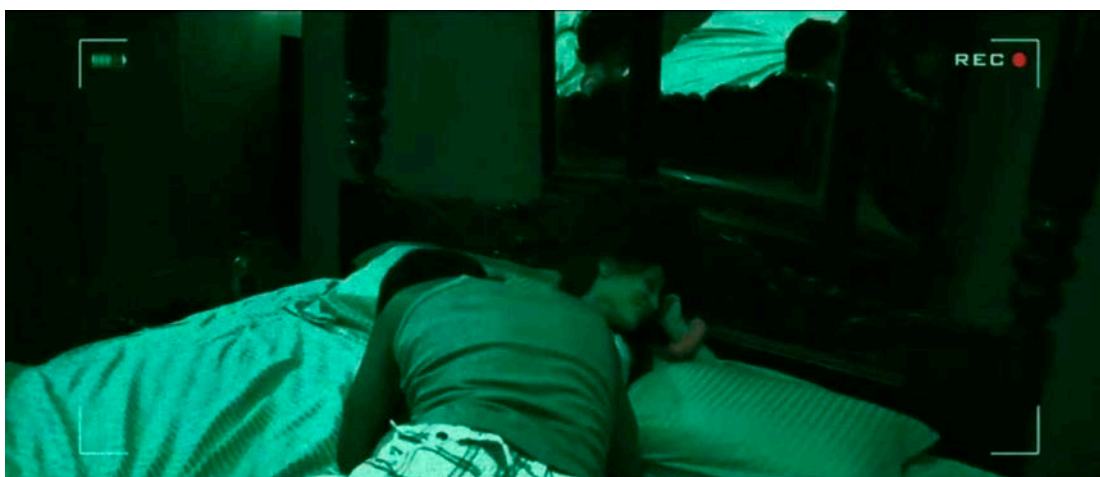


Figura 4: Fotograma de *Ragini MMS*. Kripalani, Pawan. 2011.

Algumas obras reproduzem o empoderamento do amador enquanto resgatam simultaneamente um pensamento conservador sobre o mau uso de uma tecnologia massificada. *Desaparecidos* (Schurmann 2011), longa-metragem

brasileiro, implica uma prática irregular de “recondicionamento” de uma tecnologia produzida para determinado fim. O filme parte deste princípio ao dotar os convidados de uma festa com câmeras portáteis em primeira pessoa. Acomodadas aos corpos, as câmeras trafegam com liberdade inclusive para burlar a justificativa imediata do registro, a festa. Logo no início um casal absorve a atmosfera sexual que o dispositivo digital ostenta, e resolve circular pela mata próxima à propriedade para ter mais privacidade, repetindo as promessas das narrativas morais que punem a libido adolescente.

O filme indica restrições no uso tecnológico e violá-las pode ser perigoso: deve-se temer os usos perversos da tecnologia para evitar resultados indesejáveis. Por deturpar os usos possibilitados pela tecnológica, os personagens tornaram-se vítimas de suas próprias circunstâncias criativas. Isto é antitético às promessas que as tecnologias digitais fazem ao cidadão comum. Ainda que exponham um otimismo prometido pelas novas tecnologias e a revolução digital, estes filmes remontam à face obsoleta que a sociedade tem sobre a mídia participativa, afinal “espelham os medos que rondam a popularização em massa de novas formas e tecnologias de mídias desde o começo da modernidade” (Burgess and Green 2009, 41).

O maior monstro representado e repellido nestas narrativas fílmicas é a transferência de poder para as mãos do amador que as tecnologias digitais prometem. O “direito” a expressão criativa através de câmeras digitais e plataformas de compartilhamento de arquivos fere a supremacia de audiência que a mídia de massa outorga e a simples possibilidade de ocorrer é filtrada por ela como um destino distópico-fatalista que se deve não só temer como também evitar.

BIBLIOGRAFIA

Badley, Linda. 2010. “Bringing it all back home: Horror cinema and video culture”. In *Horror Zone: The cultural experience of contemporary horror cinema*, editado por Ian Conrich, 45-63. London and New York: I.B. Tauris.

- Burgess, Jean, e Green, Joshua. 2009. *YouTube e a revolução digital*. Traduzido do inglês por Ricardo Giasseti. São Paulo: Aleph.
- Dinello, Daniel. 2005. *Technophobia! Science fiction visions of posthuman technology*. Austin: University of Texas Press.
- Dufour, Éric. 2012. *O cinema de ficção científica*. Traduzido do francês por Marcelo Felix. Lisboa: Edições Texto & Grafia.
- Harding, J. R. 1996. "The case of the haunted scrotum". *Journal of the Royal Society of Medicine*, 89(10), 600.
- Hood, Bruce M. 2009. *Sobrenatural: Por qué creemos en lo increíble*. Traduzido do inglês por Olga Martin Maldonado. Madrid: Editorial Norma.
- Instituto de Pesquisas Avançadas em Transcomunicação Instrumental – IPATI. 2013. Acedido em 10 de Julho. <http://www.ipati.org/>.
- Jenkins, Henry. 2009. *Cultura da Convergência*. 2ª. Ed. Traduzido do inglês por Susana Alexandria. São Paulo: Aleph.
- McQuail, Glen. 2012. "Tuesday the 17th". In *V/H/S production notes*. Los Angeles: Entertainment One. <http://www.eonefilmsmedia.ca>.
- Pini, Maria. 2009. "Inside the home mode". In *Video Cultures: Media technology and everyday creativity*, editado por David Buckingham e Rebeca Willet, 71-92. New York and Hampshire: Palgrave Macmillan.
- Polan, Dana. 1997. "Eros and Syphilization. The contemporary horror film". In *Mass Culture and everyday life*, editado por Peter Gibian, 119-27. New York and London: Routledge.
- Roberts, G. Gregory, e Touma, Naji J. 2011. "The face of testicular pain: a surprising ultrasound finding". *Urology*, 78(3), 565.
- Sen, Shaunak. 2014. "Spectral Pixels: Digital ghosts in contemporary hindi horror cinema". *WideScreen*, 5(1): 01-26.

“LINKS FLARE”, IMAGENS EM FOCO

Herlander Elias¹

Resumo: Uma certa quantidade de obras de cinema, programas de televisão (em especial séries de TV), videojogos e alguns documentários, evidenciam signos visuais comuns. Os efeitos visuais em questão resumem-se a focos de luz. No fundo trata-se de filmagem e focagem, direta ou indireta, de objetos luminosos, reais ou artificiais. É frequente identificar estes efeitos de “Lens Flare” (“Chama na Lente”). Coloca-se a hipótese de tais dispositivos agirem como marca de identificação em vários media, incluindo meios móveis. Pretende-se estudar várias imagens, software e aplicar-lhes conceitos das ciências da comunicação para se compreender a prevalência exagerada destas manifestações visuais na cultura “pop” atual.

Palavras-Chave: “Lens Flare”, focos de luz, ficção científica, narrativa, *new media*, cultura pop.

Contacto: herlanderelias248@gmail.com

O conceito de “Links Flare”

São vários os tipos de media onde, na análise de objeto, identificamos a presença de um efeito de “Lens Flare” (N.T.: o que poderemos traduzir como o efeito de “Chama na Lente”, reflexo ou foco de luz). Basicamente consiste no efeito ótico patente na imagem de um filme, sempre que a câmara filma um foco de luz direta ou aproximadamente. Trata-se de um efeito de formas geométricas, circulares ou lineares, luminosas, a que o espectador assiste. “O Lens Flare e o grão do filme são signos semióticos que nos dizem que isto não é o que os nossos olhos veem; é o que câmara capturou” (Eriksson 2009, 4, tradução nossa). Se este efeito “Lens Flare” era visto em filmagens reais, também já é aplicado como “efeito especial”, seja sobre filmagens da realidade, em videojogos ou outro tipo de imagens digitais. Posto isto, se o efeito “Lens Flare” de alguma forma se torna convenção ou instrumento estético, uma espécie de “marca de significação”, é com base na pesquisa e análise, úteis à elaboração deste artigo, que julgamos estar perante um outro nível; “não se tratará já de um efeito de ‘Lens Flare’, mas sim, de um efeito de ‘Links Flare’”, isto é, de um efeito ótico que, em certa medida, permite ao espectador,

¹ Universidade da Beira Interior.

utilizador ou jogador, identificar imagens com base neste ícone de hiperligação. Não deixa de ser curioso que o termo “flare”, em inglês, se for entendido como “dispositivo”, nos remeta para o instrumento que produz uma luz brilhante para servir de aviso, iluminação ou identificação.

Os “focos de luz” são omnipresentes em muitas imagens que, por sua vez, pertencem a géneros de media como o cinema, o filme documentário, a série de TV, o videojogo ou o software lúdico de manipulação de imagem. O efeito de foco de luz, clarão, chama, surge, ao que pudemos aferir, em determinado tipo de obras, com padrões temáticos identificáveis, tais como a “vigilância”, o “controlo”, “a luz divina”, “a cosmologia” ou “o signo de esperança”. Portanto, no fundo estamos a analisar signos, marcas, que interligam, ou hiperligam imagens, independentemente do tipo de media ou plataforma. A questão que avançamos é precisamente esta: “o que ligará todas estas manifestações visuais, estas presenças gráficas?”.

À partida temos um elemento comum. As imagens em análise estão presentes em produtos de ficção (séries de TV, documentários e cinema) e em software (videojogos e programas de manipulação de imagem). Seja como recurso primário ou secundário, o elemento comum nas imagens analisadas é a imagem digital, o computador. São os espectadores, utilizadores ou jogadores, quem pode encontrar estas marcas como estando associadas entre si pela estética visual e pelo tipo de plataformas em que aparecem; tais como tablets (Apple iPad, por exemplo) ou telemóveis smartphone (Apple iPhone, por exemplo). Apesar das imagens com foco de luz surgirem inclusive em jogos de consola, as imagens analisadas destinam-se tendencialmente à contemplação em plataformas de comunicação móvel. Apenas software como *LensFlare Optical Effects* (BrainFever Media 2013) e *LensLight Optical Effects* (Idem), estão especificamente concebidos para funcionar em plataformas exclusivamente móveis, neste caso de marca Apple.

O computador funciona nesta problemática das “imagens em foco”, hiperligadas, como “dispositivo de sonho” (Lunenfeld 2011, xiv), um dispositivo de sonho, criando imagens surreais, oníricas, virtuais. Efeitos diversos como rastos de luz, explosões estelares, focos de holofote, raios laser,

chama na lente, etc, são produzidos pelo utilizador de software específico supra mencionado; e alguns programas disponibilizam mesmo “templates” (N.T.: “modelos”) para que o utilizador filme, com o telemóvel ou tablet, algo real em cima do qual um efeito visual se sobreporá. Um exemplo, ainda que “infantil”, poderá ser filmar um edifício real a sofrer uma destruição por míssil ou laser. Na base da pirâmide de interatividade temos as imagens passivas que o espectador vê, onde o foco está meramente presente; uma obra pioneira é *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982) e, mais recentemente, *Battleship* (Peter Berg 2012) ou a série de TV *Almost Human* (J.H. Wyman, Fox 2013) produzida por J.J. Abrams, pois apresentam modelos que parecem pertencer a uma convenção estética contemporânea.

Se tomarmos a perspectiva da ficção científica, neste caso de William Gibson, podemos, tal como este autor, crer que “alguém (...) está a desenvolver o que pode bem vir a ser certamente uma nova forma de transmitir a visão de uma marca” (2010, 23, tradução nossa). As imagens de hiperligação, os focos de luz, podem transportar uma visão de marca. Hipoteticamente falando, tanto poderá ser de uma entidade comercial, como federal, religiosa ou militar; isto julgamos nós com base nos padrões de temas detectados.

O tipo de ecrãs em que as imagens aparecem, tablets ou smartphones, é crucial para entender, quer os dados, quer a problemática. Veja-se que no estudo realizado para a agência BBDO, intitulado *Meet The Screens*, Simon Bond sustenta que há um tipo de conhecimento que pode ser útil aos profissionais. Para Bond, quem entender que as mensagens “especificamente concebidas para certos ecrãs” [neste caso de tablets ou telemóveis] podem trabalhar em uníssono num “ambiente multi-ecrã”, talvez consiga atingir um impacto máximo, nomeadamente na área do “mobile marketing” (2012, 34).

Hoje em dia, devido à “cultura de convergência” (Jenkins 2006) dos conteúdos, e ao fator “unimedia” (Lunenfeld 2011, xvi) das plataformas, é possível comunicar e difundir signos de identificação de modo mais sofisticado para várias plataformas, sobretudo móveis.

Reconhecimento de padrões

Sabemos por Roman & Maas que, no domínio da publicidade, existem duas chaves para o sucesso; a primeira é a “frequência” e a segunda é a “continuidade” (1991, 113). Segundo os objetos analisados neste artigo existe uma lista de temas que acusa padrões notáveis. Em algumas obras de ficção há temas com maior destaque. Temos dois grupos de temas em análise, um mais votado ao motivo “religioso”, e outro sobre “tecnologia e autoridade”. Dentro do primeiro grupo temos obras onde se identifica “o sinal de epifania” ou de “revelação”, como no pioneiro *2001 - A Space Odyssey* (Stanley Kubrick 1968) ou em *Man of Steel* (Zack Snyder 2013). Também a “sabedoria” e “a sorte” são tema, neste caso em *The Tree of Life* (Terrence Malick 2011). Os focos de luz estão presentes como “sinal de esperança” na obra de Malick e inclusive em *Cloud Atlas* (Tom Tykwer, Lana & Andy Wachowski 2012).

Assistimos ao tema do “juízo final” em *Battleship* (Peter Berg 2012), “a luz divina” é algo que surge em *Starman* (John Carpenter 1984). Outro tema relevante é o imaginário do “dia soalheiro e perfeito” que tem a sua égide em *Lost*, a lendária série de TV de J.J. Abrams (2004-10). Algumas imagens mostram perspectivas de personagens, consolidando uma “subjetividade, a visão de uma pessoa”, como em *Cloverfield* (Matt Reeves 2008) se nota. A temática da “visualidade religiosa” é forte em *The Tree of Life* (op.cit.), a das “memórias” é de facto central em *Super 8* (J.J. Abrams 2011) e, em *War of The Worlds* (Steven Spielberg 2005), o foco de luz funciona como “aviso”.

Relativamente ao segundo grupo de temas, no qual as obras evidenciam a técnica do foco de luz como “símbolo de ficção científica”, a transversalidade deste tema leva-nos, por exemplo a *Bodycount* (CodeMasters 2011), um videojogo de tiroteios ou a *Killzone: Shadow Fall* (Guerilla Games, SCEA 2013). A aplicação do foco de luz é inclusive sinónimo de um “futuro cinemático”, como nos parece óbvio em *Blade Runner* (Ridley Scott 1982). O videojogo *Mass Effect 2* (Bioware, Electronic Arts 2011, PS3) promove identicamente o conceito de “futuro”.

Outras abordagens incluem o foco de luz enquanto “índice de fantástico”, como *Fringe* (J.J. Abrams et al, FOX 2008-2013). Mesmo o “signo

de tecnologia” pelo foco técnico impera em obras como *Looper* (Ryan Johnson 2012). As imagens impregnadas de focos em *Star Trek* (J.J. Abrams 2009) expõem ideias militares, motivos bélicos. Ainda na ficção científica temos imagens que recorrem à estética dos focos de luz para salientar uma “inteligência superior”, como *Close Encounters of The Third Kind* (Steven Spielberg 1977) o faz. No entanto, no “foco futurista” que prevalece em *Transformers* (Michael Bay 2007), e n’ “O olho que tudo vê” de *Eagle Eye* (D.J. Caruso 2008) o foco de luz surge como metáfora para uma tecnologia de “controlo”. Os temas de *Big Brother*, “marcas de autoridade” ou “cultura da vigilância” têm uma preponderância na série de TV *Person of Interest* (Jonathan Nolan 2011) e em *Intelligence* (Michael Seitzman, CBS 2014). Uma franja mais inovadora de obras, seja de imagem passiva, seja interativa, tem componentes “transmedia e de narrativa não-linear”, o que significa que as imagens estabelecem ligação com obras de outros suportes. Aliás, os videojogos e filmes aqui analisados não remetem necessariamente para as plataformas móveis Apple iPhone ou Apple iPad, mas para informação destas últimas plataformas, ao contrário do software aqui testado, que é dependente destas plataformas.

Em termos de análise empírica os padrões detectados são vários. Se dividirmos os temas por grupos, e atribuindo pontuação numa escala de entre zero e dez valores por cada tema que uma obra ou software invoca, reparamos emergir quatro grandes grupos. Neste ponto incluímos até mesmo as características multiplataforma, transmedia e de narrativa não-linear. De acordo com esta escala, a melhor obra é *Mass Effect 2*, seguido de *The Matrix* (Larry & Andy Wachowski 1999) [livro, BD, videojogos, animação e filme] e *Man of Steel* (Zack Snyder 2013). As estas obras / universos seguem-se com uma pontuação de entre sete a oito valores as obras do universo *Blade Runner* [livro, BD, videojogo e filme], *Battleship* [jogo de tabuleiro, videojogo e filme], *TRON: Legacy* [livro, filme, BD, “motion comic”, videojogo (*TRON: Evolution* 2010), serie de TV (*TRON: Uprising*)] e *Transformers* [livro, BD, videojogo e filme]. Ainda nesta categoria temos *Cloud Atlas*, *Transformers* e *War of The Worlds*.

As obras que na nossa investigação obtêm pontuação média de entre quatro a cinco valores são sobretudo software, “apps” [N.T.: “aplicações”], nas quais imperam temas tecnológicos, futuristas e / ou militares na maioria dos casos. *Action Movie FX* (Bad Robot Interactive 2012) inova com a disponibilização de modelos de efeitos especiais que o utilizador sobrepõe a filmagens feitas por si no smartphone ou tablet. Note-se que a produtora Bad Robot é associada ao realizador J.J. Abrams, um autor que abusa do foco de luz como uma assinatura estilística.

Alien Sky (BrainFever Media 2013), *LensFlare Optical Effects* (Idem, Ibidem) e *LensLight Optical Effects* (Idem, Ibidem) são três das mais bem sucedidas aplicações para plataformas móveis que permitem a utilizadores continuar a marca do foco, atribuindo-o a fotografias e vídeos de utilizador. Além disso, as aplicações em questão são objetos centrais no tema que aqui se analisa das “imagens em foco”. A conhecida empresa de software multimédia Adobe, permite que no programa *Adobe Photoshop Touch* (2012, iPad) se possa aplicar um Efeito em imagens denominado mesmo de “J.J. [Abrams]”, fazendo uma homenagem ao realizador.

Sobre imagens técnicas e transmedia

A preocupação estética da parte de autores, produtores e utilizadores, tem permitido que a marca do foco de luz prevaleça em vários conteúdos. Entre os cinquenta e cinco objetos que conseguimos analisar, vinte e três são transmedia. Nestes encontramos uma óbvia relação com a teoria de “cultura de convergência”. Se Jenkins (2006) dá como exemplo o universo de *The Matrix*, como um ambiente transmedia, a verdade é que nas obras testadas, posteriores a 1999, ano de lançamento de *The Matrix*, encontramos muitas marcas de “continuidade” e de “repetição” de certos signos, entre as quais a do foco de luz, o efeito “Lens Flare”. A série de TV *Lost* contribuiu para esse modelo de comunicação. A partir do momento em que temos plataformas móveis como os smartphones que são, tal como os tablets PC, mini-computadores, então os focos de luz passam a ser algo que se torna, não apenas visível, passivamente, em filmes, séries e documentários, mas que, por outro lado, passa a ser

produzido pelo utilizador; sobretudo através de software específico, mas inclusive não específico e lúdico. Esta “circulação de diferentes conteúdos de media através de sistemas de media (...) depende seriamente da participação ativa dos consumidores” (Idem, *Ibidem*, tradução nossa).

Sabendo que na publicidade temos autores que defendem que todos os anúncios deverão “contribuir para uma imagem duradoura da marca” (Roman & Maas 1991, 19), e na teoria de media temos a questão da “convergência” jenkinsiana, talvez possamos entender melhor a questão dos focos de luz se importarmos para a nossa discussão a definição que Flusser propõe para “Código”, quando avança que este é um “sistema de signos ordenado por regras” (1985, 9). Ora a “regra” que nos parece mais evidente, no efeito prevaledor de “Lens Flare”, é que este se repete e continua em vários conteúdos de media disponíveis para plataformas móveis e não só. Uma vez utilizando-se a técnica do foco de luz para comunicar uma “continuidade”, então o que temos não é uma repetição isolada num par, mas algo maior. Colocamos a hipótese de existir um “sistema visual”. No texto de Meredith Woerner (2009, 1), o realizador J.J. Abrams, um acérrimo assinante deste efeito estilístico assume que

pretendia um sistema visual que fosse único. Sei que há algumas cenas que até mesmo eu vejo e penso 'Oh isto é ridículo, isto é demais'. (...) Mas eu adoro a ideia de que o futuro seria tão brilhante que não poderia ser contido num único 'frame' (tradução nossa).

O mais curioso é que o realizador refere-se à excessiva aplicação do efeito de foco de luz no seu filme *Star Trek* (2009). Podemos aplicar os seus argumentos à versão mais recente de *Star Trek: Into The Darkness* (J.J. Abrams 2013).

No campo de teoria de media podemos dizer que os utilizadores dos equipamentos e os espectadores das imagens se confundem nos “mobile media”, dado que hoje os ecrãs prevalecem, destinando-se a perfis específicos de público. O estudo de Bond indica mesmo que o envolvimento com os ecrãs

acontece de modo efetivo e significativa numa “paisagem cada vez mais complexa e fraturada” (2012, 34, tradução nossa). Em segundo lugar, Flusser refere que algumas imagens são conceptuais, no sentido em que “embora os textos sejam metacódigos das imagens, determinadas imagens passam a ser metacódigos de textos” (1985, 7). Neste aspeto o foco de luz pode ser imagem de algo não dito, mas mostrado, exposto. O mesmo autor sustenta que as “imagens técnicas” são simultaneamente pré-históricas e “pós-históricas”. Flusser complexifica a equação ao dizer que “as imagens técnicas imaginam textos que concebem imagens que imaginam o mundo” (1985, 19). Ou seja, as “imagens técnicas” são algo maior relativamente ao espaço e ao tempo, mas são também imagens que, para autores como Bruce Mau, já não são só imagens. Fala-se em mundo “pós-imagem” e “PostScript world”, pois “ (...) já 'não existe qualquer distinção entre texto e imagem, sub-texto, imagem e não-imagem (...). As superfícies são agora descritas como sendo uma linguagem. Agora tudo é imagem” (Lunenfeld 2011, 55, tradução nossa). Deste modo, as “imagens técnicas” podem ser entendidas como extensão tecnológica, conteúdo codificado, segmento de sistema, incentivando uma narrativa “transmedial”, a meu ver.

Conclusões: continuidade e narrativa

Após a análise de todos os objetos de estudo, as obras de ficção, e software não específico como *Action Movie FX* (Bad Robot Interactive 2012), *Adobe Photoshop Touch* (2012, iPad) e *Intro Designer For iMovie* (DgMotion Mobile 2012); e ainda software específico como *Lens Flare Studio* [iMac] (Bad Robot Studios 2013), *Alien Sky* [iPhone, iPad] (BrainFever Media 2013), *LensFlare Optical Effects* (Idem) e *LensLight Optical Effects* (Idem), podemos concluir que nas imagens técnicas onde o foco de luz é detectado há um maior envolvimento com o espetador, utilizador ou jogador. Em qualquer destes três papéis de público de “mobile media” encontramos uma razão prática por trás do fenómeno do efeito de luz, um elo de ligação para causar envolvimento na narrativa.

Na ficção científica, William Gibson, afirma que, no que concerne a “narrativa”, os consumidores não compram tantos produtos quanto compram narrativas (2010, 21). Se o sonho das marcas é, no domínio do “branding” e publicidade, alcançar uma “imagem de marca” própria, esta personalidade ultrapassa o próprio produto; é uma auréola que ajuda a distinguir a sua marca das outras (Roman & Maas 1991, 18-19). O que acontece nas imagens do foco de luz é a sua “imagem de marca” ser, afinal, o facto de serem “imagens técnicas”, que por sua vez surgem em determinados tipos de media, e conteúdos, nos quais padrões narrativos são detetados. É por isso que faz sentido invocar Flusser, porque para este autor as imagens são “símbolos extremamente abstractos: codificam textos em imagens, são metacódigos de textos. Decifrá-las é reconstituir os textos que tais imagens significam. Quando as imagens técnicas são corretamente decifradas, surge o mundo conceptual como sendo o seu universo de significado” (1985, 20).

BIBLIOGRAFIA

- S.A. 2011. *(RE)COMMERCE 2011*. Disponível em www.trendwatching.com. Acesso em Dezembro de 2012.
- Adobe / eCONSULTANCY. 2013. *The Year of Content*. Quarterly Digital Intelligence Briefing. *Digital Trends for 2013, Looks At The Opportunities Organisations Are Paying Close Attention To During 2013*. Disponível em <http://ecl.co/digitaltrends2013>. Acesso em 26 Fevereiro de 2013.
- Barton, C. et al. 2012. *The Millennial Consumer. Debunking Stereotypes*, April, 2012. The Boston Consulting Group. Boston, Massachusetts: Orvidas. Disponível em <http://mmc.sagepub.com/content/1/1/26>. Acesso em 5 de Janeiro de 2013.
- Bond, S. 2012. *Meet The Screens*. BBDO / Proximity Worldwide / Microsoft Advertising. BBDO: Nova Iorque.
- Eriksson, T. 2009. *Semiotics of digital photography*. Paper for PhD course in Digital gestaltning (semiotics), May 4th. Sweden. Available in http://gul.gu.se/public/pp/public_file_archive/archive.html?publishedI

[temId=20889571&courseId=54393&fileId=20383578](#). Access in 14 March 2013.

Flusser, V. 1985. *Filosofia da Caixa Preta*. São Paulo, Brasil: Hucitec.

Gibson, W. 2010. *Zero History*. Nova Iorque: G.P. Putnam's Sons.

Jenkins, H. 2006. *Convergence Culture – Where Old Media And New Media Collide*. Nova Iorque / Londres: New York University Press.

Lunenfeld, P. 2011. *The Secret War Between Downloading & Uploading - Tales of The Computer as Culture Machine*. Cambridge, Londres: MIT Press.

Polak, F. 1973. *The Image of The Future*, Trad. Elise Boulding. Nova Iorque: Elsevier Publishing Company.

Roman, K.; MAAS, J. 1991. *Como Fazer Publicidade – Um Manual Para o Anunciante*. Lisboa: Presença.

Woerner, M. 2009. *J.J. Abrams Admits Star Trek Lens Flares Are “Ridiculous”*. in I09 - We Come From The Future, 27 de Abril. Disponível em <http://io9.com/5230278/jj-abrams-admits-star-trek-lens-flares-are-ridiculous>. Acesso em Fevereiro de 2013.

O CONSUMO DE IMAGENS ESTRANGEIRAS NA ERA DA GLOBALIZAÇÃO

Cristiane Pimentel Neder¹

Resumo: As novas mídias globalizadas e integradas às novas tecnologias da comunicação podem alterar a identidade de uma pessoa que entra em contato com elas, assim como criar uma transformação na memória de cada um de nós. Ao assistir a TV a cabo continuamente, nós nos estrangeiramos, mesmo sem sair de casa. A propaganda dos produtos internacionais vistos em emissoras de TV do exterior são geralmente quase as mesmas dos produtos consumidos aqui. Por conta do fenômeno da globalização vivemos numa aldeia global, onde qualquer coisa regional pode se globalizar e vice-versa. Com a miscigenação dos mercados locais e globais simultaneamente e o desenraizamento mental do indivíduo neste processo, houve uma alteração nos hábitos de consumo. Segundo Hall: “Ao invés de tomar a identidade por um fato que, uma vez consumado, passa, em seguida, a ser representado pelas novas práticas culturais, deveríamos pensá-la, talvez, como uma ‘produção’ que nunca se completa, que está sempre em processo e é sempre constituída interna e não externamente à representação”. Fazendo uma análise sobre os estudos de Stuart Hall, este trabalho tem a finalidade de compreender melhor a identidade contemporânea das pessoas em relação a produtos, marcas e consumo.

Palavras-chave: identidade, contemporaneidade, consume, meios de comunicação.

Contacto: nederescritora@hotmail.com

O consumo de comerciais publicitários e outras produções comunicacionais em programas de TV e de rádio globalizados, seja pela tradicional transmissão em ondas curtas, pela internet ou pela TV a cabo, torna-nos estrangeiros sem sairmos de casa? Até que ponto a influência de produtos audiovisuais, publicitários e comunicacionais altera a identidade cultural das pessoas? Já que podemos assistir produções estrangeiras sem viajar, basta ter uma TV a cabo ou ter acesso a internet, isso nos faz sermos mais estrangeiros?

Absorvemos a cultura do outro por vários motivos, entre essas influências estão os meios de comunicação e também os produtos que nos chegam por meio das propagandas que entram no nosso país e que influenciam a cultura regional. Insistentemente, no nosso cotidiano, vemos em luminosos, em placas, banners, anúncios e em todas as formas de publicidade, a presença

¹ Faculdade Anhanguera no curso de Propaganda e Publicidade e no Curso de Cinema de Animação e Roteiro do Senai. Foi pesquisadora da FAPESP e da FUNADESP e atualmente é parecerista de projetos da FUNADESP.

estrangeira em palavras, slogans e frases. Estamos consumindo não apenas marcas e produtos estrangeiros, mas a cultura do outro e, com isso, de certa maneira transformando a nossa cultura também, a partir do momento em que absorvemos no nosso espaço público e territorial estas marcas e seus nomes estrangeiros como parte de nossas vidas e sofremos assim a influência delas. Tanto nativos quanto estrangeiros no mundo globalizado habitam o entre-lugar. “Não se sentia pertencer integralmente a uma ou outra cultura e, sem conseguir co-habitar os mundos, fica no entre-lugar” (Cunha et al. 2007, 28).

Stuart Hall faz uma reflexão acerca do fato de que a identidade cultural não tem uma origem fixa à qual podemos fazer um retorno final e absoluto. Este seu ponto de vista se torna cada vez mais presente e transparente, porque adquirimos uma terceira identidade, como defendi na minha tese de doutorado. Esta terceira identidade é “produto” dos traços que carregamos, do lugar que nascemos e que depois atravessamos e onde moramos; são nossos rastros, levados e deixados por onde passamos. Somos “produtos” destas transitoriedades, dos caminhos que percorremos do nascer até o morrer. No entanto, a globalização alterou esta ordem, porque podemos estar em um lugar fisicamente e em outro mentalmente. Escrevendo no computador no Brasil, mas olhando o mar de uma praia na Ásia via computador e escutando fados de uma rádio de Portugal. Podemos também comer o macarrão de uma marca italiana que compramos numa loja de produtos importados, porque vimos nos comerciais da TV a cabo. Somos hoje divididos em muitos “eus”, em diversos lugares ao mesmo tempo. Quando conhecemos lugares e culturas diferentes, seja presencialmente, virtualmente ou por meio de uma produção audiovisual multiplicamos nosso eu singular. De acordo com Hall (2011, 7): “As velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como um sujeito unificado. A assim chamada crise de identidade”.

Devemos pensar na seguinte questão: Tornamo-nos estrangeiros ou nos tornamos cidadãos do mundo inteiro? O paradoxo da globalização atual é saber quem afinal nós somos: cidadãos do mundo ou cidadãos de um local que

participa do mundo globalizado, ou as duas coisas ao mesmo tempo. Na verdade, a globalização não torna o mundo homogêneo, nem nos iguala aos “outros” em hábitos e costumes, pois sempre adaptaremos as coisas que vêm de fora ao nosso modo de ser e de fazer. Agora, as coisas que vêm de fora podem moldar aos poucos o modo de sermos semelhante aos dos outros, não é um processo rápido, mas é um processo que pode ter consequências futuras. Não sabemos se estamos refletindo a cultura do outro na nossa ou se a cultura do outro é reflexo da nossa, ou ambos os casos acontecem. Segundo Cunha et al. (2007 35): “Para o antropólogo Gustavo Lins Ribeiro, a identidade deve ser vista apenas como modos de representar tanto o nosso pertencimento a uma unidade sócio-político-cultural como também o do outro”.

Hoje, repicando os canais da televisão a cabo ou fazendo uma navegação no Youtube para ver propagandas e produções audiovisuais mundiais, percebemos que a maioria das marcas são quase as mesmas no mundo todo, somente altera-se no comercial a maneira de se comunicar com as culturas diferentes. Portanto, mesmo a marca sendo a mesma, a globalização não conseguiu, e acredito que não consiga, planificar a forma de se comunicar com culturas diversas. A propaganda da Coca-Cola no Brasil é uma propaganda que vende um produto global, mas com uma adaptação cultural local. Assim também podemos ver nos camelódromos (Centros de Comércio Popular, geralmente com vendas de produtos contrabandeados) as mesmas marcas conhecidas internacionalmente de roupas, sapatos e bolsas que estão nos shoppings centers, mas copiadas, ou melhor, falsificadas e comercializadas neste centro comercial popular de modo natural. Os produtos piratas, com preços geralmente baixos e de qualidade também geralmente inferior, trazem a cópia do logotipo e, muitas vezes, do layout semelhante ou igual ao original. O que o povo e a elite procuram nestes produtos simbolicamente representa a mesma coisa: status. Um status representado na sua logomarca. Usar um desenho que representa uma marca, é usar um símbolo que mostra o valor da marca e o que ela representa. Para ser conhecido como um sujeito de uma classe social X é preciso usar determinadas marcas, pois mesmo que ela seja imitação, o que vale é a sua representação simbólica cultural.

O pobre não pode consumir o que o rico consome, pelo principal motivo de não ter o mesmo capital, mas eles são iguais pelo menos no desejo de pertencimento a um mundo global e a uma situação de *status quo*, almejada em quase todos os países capitalistas, por isto são atraídos constantemente para comprarem produtos com nomes estrangeiros e de grifes internacionais.

Uns têm a cópia e outros o original, porém em lados opostos, pois ambos têm a cópia do produto internacional. Além disto, o importado muitas vezes tem um significado tanto para o povo quanto para a elite de ser superior ao nacional, porque é importado, vêm de fora, é mais raro do que o que é fabricado dentro do país, é novidade. Há também a questão do complexo de inferioridade de um povo sempre dependente dos outros. Pesa a colonização sempre presente, mesmo que seja apenas na mente da gente.

Grande parte dos meios de comunicação induz o sujeito moderno a querer estar na moda, acompanhando sempre alguma tendência, e isto faz com que ele também queira consumir as coisas que são mostradas principalmente por meio da televisão. Se ele não tem um tênis da marca X ele não é “ninguém”, nem em seu bairro e nem fora dele. O bairro e o mundo estão interligados e o sujeito só pode ser “alguém” usando produtos que o mundo usa, ou pelo menos que o mundo Ocidental rico usa. É a escravidão dos meios de comunicação que norteia quem somos pelas coisas que compramos e usamos. Nem em tudo a mídia consegue influenciar, porque a força das tradições culturais ainda sobrevive, não foram mortas pela globalização, mas ao contrário, estão cada vez mais vivas e presentes, como uma cicatriz de nascimento que os meios de comunicação não conseguem apagar. Além disto, a evolução dos grupos não é igual a do individual particular.

A lente mais conhecida para esse olhar do mundo é a mídia formadora de opinião. Além da função de informar, a mídia tem o papel de criar eventos psíquicos e emocionais. Podemos exemplificar com aquelas pessoas cuja maior emoção da semana é causada por um filme, por uma notícia de jornal ou por acontecimentos divulgados pela inevitável televisão. Assim como o segredo está associado ao poder, a verdade

requer o máximo de publicidade. A opinião pública, longe de ser o continente da verdade única, é a arena onde se luta pela verdade provisória, sendo que o grau de informação que abastece é critério de liberdade do próprio público. É um cerceamento perigoso da liberdade de um grupo migrante priva-lo das fontes de informação que considera confiáveis. (Cunha et al. 2007, 113).

A propaganda e a publicidade que fazem parte da programação da televisão e que mantêm os programas no ar, pois patrocinam a programação, nos vendem um mundo estrangeiro, junto com as informações que circulam dentro dos programas, porque ela é alienatória, assim como nos afasta da verdade cotidiana. O livro “A Publicidade é um cadáver que nos sorri”, de Oliviero Toscani, nos mostra que na publicidade as pessoas já acordam maquiadas e que quase tudo na publicidade é maquiado. Principalmente hoje, nos canais pagos da TV, vemos propagandas de empresas multinacionais e compramos, não apenas produtos falsificados ou originais importados, mas compramos a cultura e a identidade do outro. Quando optamos por uma marca globalizada, fazemos uma adesão ao mundo estrangeiro, usando no nosso corpo o logotipo reproduzido em série e distribuído mundialmente em rede comercial. Assim, como nos grupos maçônicos, judeus e cristãos, que são reconhecidos por símbolos, nós quando usamos uma grife, pertencemos a um grupo e se compramos um artigo que imita uma grife, é porque desejamos pertencer a aquele grupo, desejamos ser a imitação de uma elite.

Estamos sendo colonizados de todos os jeitos e modos sem perceber ou tomar consciência explicitamente disto, seja no camelódromo, comércios populares ou nos shopping centers, a marca significa a mesma coisa seja pirata ou não.

Vivemos em um mundo global de imitação, pois até os produtos tipicamente nacionais, como as sandálias havaianas no Brasil, são produzidas atualmente com design de bandeiras internacionais, com personagens da Disney e algumas com palavras em inglês e há produtos com Brasil com “S” e outros com “Z”. Hoje nossos produtos nacionais, em sua grande maioria, têm a

“cara” internacional. Até panos de prato com escritos em inglês são vendidos nas esquinas dos bairros.

Muitas marcas nacionais estão perdendo “terreno” ao passo que as grandes empresas estrangeiras estão adquirindo tanto fábricas quanto patentes, portanto a influência vinda de fora não está apenas nas marcas estrangeiras e nos nomes em outro idioma, está principalmente na aquisição daquilo que era “nosso”, mas passou a ser estrangeiro pela fusão ou pela compra, mesmo que muitas vezes preserve um nome brasileiro ou símbolo nacional no logo, a “alma” já é outra no mesmo corpo, pois a cultura corporativa mudou. Muitos produtos nacionais já têm uma “cara” estrangeira e muitos produtos importados tentam reproduzir a imagem de um país de forma estereotipada para se “nacionalizar”, no entanto, a partir do momento que estereotipam acabam também estrangeirizando.

Quando fiz um filme sobre a influência de marcas estrangeiras na cidade para uma disciplina da minha pós-graduação, tratei do fato de que me sinto uma estrangeira dentro de mim mesma. Encontrei uma geladeira de refrigerantes da marca Coca-Cola num quiosque de uma lanchonete pequena no Centro de Florianópolis, com um adesivo de uma campanha pelo combate ao crack, colado em cima pelo dono do estabelecimento, e fiquei olhando aquele adesivo sobre a geladeira da Coca-Cola e pensando em dois vícios globalizados, um legal e outro ilegal. Um no mercado formal e outro no informal. Assim, como os produtos populares piratas que imitam grifes conhecidas globais, aquele adesivo escrito: “Crack nem morto!”, colado bem em cima da geladeira de Coca-Cola, que tinha um desenho de uma garrafa de Coca-Cola gigante, preenchendo toda a parte lateral da geladeira. Bem em cima deste desenho da garrafa havia este adesivo da campanha, provocando várias leituras sobre a globalização e sobre a questão de que tudo hoje no mundo é de todos e de ninguém ao mesmo tempo e que tudo parece ser local sendo internacional e tudo que é local vira internacional. É um mundo sem poder de posse.

No livro “Imagem – Conhecimento. Antropologia, cinema e outros diálogos”, de Priscila Barrak Ermel (2009, 160), ela trata do Espelho:

A consciência da própria imagem, que era ‘lida’ nos olhos e gestos do outro, passa a ser objeto do meu próprio olhar. Vendo-me no espelho posso entender o que o outro vê, ou, pelo menos, imaginar o que ele enxerga. Além de me ver, vejo o olhar do outro, que até então era o meu ‘espelho’, onde minhas pinturas, gestos e danças reverberavam, reafirmando o significado cultural das minhas ações, agora pode ser questionado, conversando, repensando, revisto pelo meu próprio olhar. É uma consciência de si, que se desdobra, com um movimento infinito de diálogos.

Podemos pensar também naquilo que Lacan chamava de “fase do espelho”, a criança que não está ainda coordenada e não tem qualquer auto-imagem como uma pessoa inteira se vê ou se imagina a si própria refletida – seja literalmente, no espelho, seja figurativamente, no espelho do outro – como uma pessoa inteira (Lacan 1977, 55).

Stuart Hall (2011, 39), em seu livro “A Identidade na pós-modernidade”, nos diz que:

[...] em vez de falar de identidade como uma coisa acabada, devemos falar de identificação, e vê-la como um processo em andamento. A identidade surge não tanto da plenitude da identidade que já está dentro de nós como indivíduos, mas de uma falta de inteireza que é ‘preenchida’ a partir do nosso exterior, pelas formas pelas quais nos imaginamos ser vistos pelos outros.

O autor nos fala que as nações modernas são todas híbridas culturalmente. Que elas são atravessadas por profundas divisões e diferenças internas, sendo “unificadas” apenas por meio do exercício de diferentes formas de poder cultural (Hall 2011, 52-53).

Fazendo o *flâneur* pelas ruas do Centro de Florianópolis, observo ao lado de marcas e propagandas estrangeiras em banners, toldos e luminosos, outra paisagem paralela a esta, a de pessoas praticando capoeira, jogando dominó e

baralho com seus amigos, alguns até de infância, pelas conversas que se pode escutar, enfim, são sujeitos que conservam ainda hábitos locais e alguns tradicionais, indo contra a aceleração no tempo e espaço imposta pela globalização, preservando uma vida cotidiana com jeitinho “caseiro”, que a globalização não conseguiu devorar e nem roubar. É espetáculo da metrópole, o comércio e o povo juntos em ritmos diferentes, pois o povo, em suas atividades de lazer, ignora as marcas vindas de fora ao seu lado, pelo menos por algum momento, e entra em outro “mundo”, um mundo particular das suas raízes e das suas memórias. Memórias que os meios de comunicação não conseguiram transformar e interferir, memórias de suas vidas, que impedem as cidades de serem iguais, pois a cidade é habitada por pessoas que lá nasceram e ainda “permanecem”, não só presencialmente de corpo.

Segundo Hall (2011, 73):

Globalização caminha em paralelo com um reforçamento das identidades locais, embora isto ainda esteja dentro da lógica espaço-tempo. A globalização é um processo desigual e tem sua própria geometria de identidades culturais, que estão em toda parte, sendo relativizadas pelo impacto da compreensão espaço tempo.

Devemos lembrar que a globalização não é um fenômeno recente, mas que a modernidade é inerentemente globalizante. Segundo Anthony McGrew (1992):

A globalização se refere àqueles processos, atuantes numa escala global, que atravessam fronteiras nacionais, integrando e conectando comunidades e organizações, em novas combinações de espaço- tempo, tornando o mundo, em realidade e em experiência mais interconectado.

Segundo Hall (2011, 74):

Os fluxos culturais, entre as nações, e o consumismo global criam possibilidades de ‘identidades culturais partilhadas’ – como ‘consumidores’ para os mesmos bens ‘clientes’ para os mesmos serviços, ‘públicos’ para as mesmas mensagens e imagens – entre pessoas que estão bastantes distantes uma das outras no espaço e tempo.

Ainda segundo Hall (2011, 74):

As pessoas que moram em aldeias pequenas, aparentemente remotas, em países pobres do ‘Terceiro Mundo’, podem receber na privacidade de suas casas, as mensagens e imagens das culturas ricas, consumistas, do Ocidente, fornecidas através de aparelhos de TV ou de rádio portáteis, que prendem a ‘aldeia global’ das novas redes de comunicação.

Dentro da nossa cidade há o nome, desenho ou foto de cidades ocidentais conhecidas e famosas: Nova York, Londres, Paris, seja em artigos de lojas de bairros ou do Centro. Seja em lojas sofisticadas ou populares. Além da quantidade imensa de artigos chineses encontrados em qualquer cidade grande do mundo, vivemos um tempo em que consumimos muito mais a imagem do outro do que, propriamente dito, o que é fabricado pelo outro. Imagem também é colonização, aliás, a mais forte colonização de todas, pois além de estar exposta na vitrine e no *outdoor*, está na mente.

BIBLIOGRAFIA

- Cunha, Maria Jandyra Cavalcanti; Guran, Milton; Hasse, Geraldo; Menezes, Frederico Lucena de; Stevens, Cristina Maria Teixeira. 2007. *Migração e identidade: olhares sobre o tema*. São Paulo: Centauro.
- Ermel, Priscila Barrak. 2009. *A construção de si mesmo: uma experiência etnoaudiovisual com os povos tupi-mondé*. In: *Imagem-conhecimento. Antropologia, cinema e outros diálogos*. Barbosa, Andréia; Cunha, Edgar Teodoro da; Hikiji, Rose Satiro Gitara (Orgs.) Campinas: Papyrus Editora.

Hall, Stuart. 2011. *A identidade Cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A Editora.

Lacan, J. 1977. *The mirror stage as formative of the function of the I*. In *Écrits*. London: Tavistock.

AS POTENCIALIDADES DE INOVAÇÃO PARA O AUDIOVISUAL NOS DISPOSITIVOS MÓVEIS: CONSIDERAÇÕES A PARTIR DE UMA ANÁLISE DOS CONTEÚDOS JORNALÍSTICOS EXCLUSIVOS PARA TABLETS

Juliana Fernandes Teixeira¹

Resumo: Os dispositivos móveis têm apresentado novos padrões de visualização, demandando que os conteúdos jornalísticos, entre eles os audiovisuais, recebam um tratamento diferenciado. O desafio do jornalismo, portanto, não é apenas tecnológico, mas está sobretudo nas formas de apropriação das inovações. É partindo desse panorama que o objetivo do artigo é observar se e de que maneira as inovações proclamadas têm sido incorporadas aos conteúdos audiovisuais dos produtos jornalísticos exclusivos para *tablets*. Supõe-se que os produtos autóctones, por pretenderem um uso maximizado da plataforma, explorem suas potencialidades, apresentando experimentações no âmbito do audiovisual. No artigo, primeiramente, empreendemos uma breve discussão sobre Inovação. Em seguida, serão abordadas algumas inovações prometidas para o *tablet*, ou seja, realizaremos uma problematização das propriedades apontadas enquanto diferenciais do dispositivo. Entre elas, destacamos a alta definição de imagens, a diversidade possível de combinação da imagem em movimento com o som e os canais de pagamento integrados. Para isso, utilizamos o estudo de caso enquanto principal estratégia metodológica. A amostragem é composta pelas revistas *Project Week* e *Katachi*, e pelos diários *La Repubblica Sera*, *O Globo a Mais*, *Estadão Noite* e *Diário do Nordeste Plus* (primeira fase da pesquisa) e *Mail plus*, *La Presse +* e *El Mundo de la Tarde* (segunda fase).

Palavras-chave: audiovisual, jornalismo audiovisual, ciberjornalismo, dispositivos móveis, *tablets*.

Contacto: teixeira.juliana.rj@gmail.com

Introdução

O desenvolvimento das tecnologias de comunicação móveis tem sido uma combinação entre inovações em diferentes segmentos (Steinbock 2005; Tourinho 2010). As descontinuidades são essenciais para a emergência de conteúdos experimentais e/ou inovadores. Afinal, é fundamental que cada meio busque a própria especificidade de funções, pois é tal iniciativa que permite que cada um estabeleça o diferencial dos seus meios de expressão (Alsina 2009).

¹ Doutoranda na Universidade Federal da Bahia. Bolsista da CAPES.

Com os *tablets*, essa realidade não é distinta, na medida em que impõem novos padrões de visualização, demandando que os conteúdos jornalísticos, entre eles os audiovisuais, recebam um tratamento diferenciado (Cabrera; Bernal 2011; Gonçalves 2009). As imagens, por exemplo, precisam ser elaboradas a partir das características específicas do dispositivo, incluindo questões como a portabilidade e a interatividade (Lemos 2007; Orihuela 2012).

O desafio do jornalismo, portanto, não é apenas tecnológico, mas está sobretudo nas potencialidades de apropriação das inovações nos conteúdos jornalísticos produzidos para o meio digital (Herreros 2003; López 2006). O ciberespaço apresenta novos limites e possibilidades ao jornalismo contemporâneo, exigindo a redefinição dos produtos jornalísticos.

É partindo desse contexto que o artigo pretende observar se e de que maneira as inovações proclamadas têm sido incorporadas aos conteúdos com imagem em movimento e som quando utilizados nos produtos autóctones para *tablets*. Supõe-se que os produtos exclusivos para *tablets*, por pretenderem um uso maximizado da plataforma, explorem ao máximo as potencialidades desse suporte, apresentando experimentações no âmbito do audiovisual.

No artigo, em primeiro lugar, empreendemos uma breve discussão sobre Inovação. Em seguida, serão abordadas algumas inovações prometidas para o *tablet*, ou seja, problematizaremos as propriedades apontadas enquanto diferenciais do dispositivo. Entre elas, destacamos a alta definição de imagens, a diversidade de combinação da imagem em movimento com o som e os canais de pagamento integrados.²

Para isso, utilizamos o estudo de caso enquanto principal estratégia metodológica.³ A amostragem é composta por produtos exclusivos para *tablets*, entre os quais incluímos, na primeira fase da pesquisa, *Project Week* (Reino

² Poderíamos, nesse aspecto, destacar ainda o potencial da portabilidade; isto é, do acesso aos conteúdos audiovisuais a qualquer momento e em qualquer lugar. Mas, como essa questão já foi abordada em artigos anteriores, optamos por suprimi-la no presente trabalho.

³ Cabe destacar que é partindo do pressuposto de que o estudo de caso deve servir como ilustração de argumentos, que pretendemos apresentar, nessa pesquisa, os resultados obtidos espalhados pelas diversas seções. Ou seja, não dedicaremos uma parte específica para a análise dos dados coletados sobre os estudos de caso. Em vez disso, as estatísticas e descrições serão empregadas somente quando necessárias para fundamentar e/ou ilustrar as discussões conceituais desenvolvidas no artigo; apenas com o objetivo de evidenciar dados relevantes para os argumentos teóricos da pesquisa.

Unido), *Katachi* (Noruega), *La Repubblica Sera* (Itália), *O Globo a Mais* (Rio de Janeiro/BR), *Estadão Noite* (São Paulo/BR) e *Diário do Nordeste Plus* (Fortaleza/BR). Na segunda etapa da investigação, foram analisados *La Presse +* (Canadá), *Mail plus* (Reino Unido) e *El Mundo de la Tarde* (Espanha).

1. Uma breve discussão sobre Inovação

Em uma sociedade cada vez mais destinada a trocar as matérias-primas tradicionais por conhecimento ou informação, a inovação se torna elemento fundamental no processo de produção, em especial a jornalística (Bolaño; Brittos 2007; Sodr e 2008). Para continuar a cumprir suas fun oes diante das possibilidades do contexto digital, o ciberjornalismo precisa recorrer   criatividade, a fim de que sejam pensadas formas inovadoras de jornalismo (Rusch 2010).

  verdade que, muitas vezes, embora as organiza oes estejam conscientes das tecnologias, existem diversos constrangimentos, como os econ micos, que dificultam as transforma oes necessárias (Laivuori 2012). Afinal, a inova ao não envolve apenas os aspectos tecnológicos: “envolve muito mais do que tecnologia, por mais fascinante – ou intimidante – que ela seja” (Briggs; Burke 2004). Franciscato (2010) afirma que a ideia de inova ao precisa ser considerada em três vertentes: tecnológica, organizacional e social, o que permite uma maior densidade conceitual, assim como a supera ao de um vi es excessivamente tecnológico na abordagem. Afinal, a inova ao também tem rela ao com os sistemas sociais e tendências culturais (Nordfors 2004).

Nesse sentido, a inova ao pode ser um novo produto, um novo processo ou uma estrutura organizacional que contribua para o sucesso de determinado ator social no mercado; sendo que esse ambiente inovativo pode ser afetado, entre outros fatores, pela cultura e pela história da região geográfica, bem como pelos padrões comportamentais e tradi oes desenvolvidos ao longo do tempo (Inkinen; Kaivo-Oja 2009; Grubenmann 2013). Na opinião de Rossetti (2013), “a inova ao   um fen meno social, simbólico e tecnológico, presente em toda sociedade contempor nea midiaticizada e pode perpassar todo o campo da Comunica ao”.

Brasil (2002) propõe que a situação vivenciada, atualmente, não se constitui de uma mera revolução tecnológica, mas de uma mudança de conteúdo, de linguagem e até de controle. Pinho e Vasconcellos (2010) defendem que as inovações devem ser discutidas e pensadas dentro de um “desenvolvimento sustentável”, que considera a busca das organizações não apenas pelos resultados econômicos, mas pela inovação em um contexto mais amplo. É verdade que a resistência ainda é expressiva, mas isso não impede que o campo da Internet esteja aberto para novas experiências.

Especificamente sobre os *tablets*, é possível afirmar que, com a sua crescente adoção para consumo diário dos meios de comunicação, aumenta a probabilidade – ou talvez apenas as expectativas – de que emerjam efeitos inovadores nos produtos e processos jornalísticos (Laivuori 2012; Grubenmann 2013). Nas palavras de Barbosa et al (2013), em seu atual estágio de desenvolvimento, os dispositivos móveis contribuem para um novo ciclo de inovação, uma vez que podem gerar alterações na produção, circulação e recepção dos conteúdos jornalísticos em multiplataformas; além de implicarem em transformações nas rotinas produtivas e em novas competências para o profissional que pretende atuar nessa área. Investigar e problematizar algumas das inovações prometidas para os *tablets* é o objetivo das seções que se seguem.

2. As inovações prometidas para os *tablets*: uma problematização das propriedades apontadas enquanto diferenciais do dispositivo

Como introdução à presente seção, na qual objetivamos elencar e problematizar as diferentes promessas para os *tablets*, ressaltamos o alerta de Briggs e Burke (2004) de que é quase impossível dar fim a um debate como esse. De acordo com os autores, em vez de respostas ou conclusões fechadas, nosso intuito aqui é apresentar pontos de vista alternativos, que contemplem as tecnologias da comunicação na contemporaneidade e suas interações, sejam elas individuais ou sociais, locais ou globais, mas sempre em fluxo contínuo.

2.1. Alta definição das imagens

A complexidade tecnológica atinge, hoje, níveis expressivos, tendo o digital e a alta-definição como dois dos fatores centrais e que aceleram ainda mais o processo, especialmente quando nos referimos ao âmbito do audiovisual (Borga, 2008). As possibilidades para produção de imagens em alta definição são cada vez mais amplas, de baixo custo e de qualidade. Além disso, é possível gravar áudio profissional, seja com um microfone ou com um gravador digital (Lancaster 2013). No que diz respeito aos usuários, a disseminação e a ampliação da banda larga estimulam o acesso de áudios e vídeos on-line, especialmente os de melhor qualidade (Pavlik 2008). Tais facilidades, associadas à cada vez melhor definição das telas dos *tablets*, tornam esses dispositivos privilegiados para a circulação de conteúdos audiovisuais de alta definição.

A existência dessas potencialidades, contudo, não significa que sejam realmente exploradas. Em primeiro lugar, conseguir uma boa câmera não é suficiente; uma vez que se pode produzir vídeos ruins com um equipamento mais caro e vídeos bons com câmeras mais baratas. Nesse sentido, o fundamental é que, além dos princípios jornalísticos, exista um conhecimento adequado da tecnologia, de modo que seja possível aproveitar as potencialidades oferecidas para se narrar uma boa história (Lancaster 2013).

Outra ressalva importante diz respeito à falta de motivação dos usuários diante da alta definição. Em uma época na qual a expectativa era pela predominância da imagem de alta qualidade na Internet e na televisão, em acordo com Borga (2008), cresce o interesse pelo audiovisual de baixa qualidade de imagem com conteúdos de grande impacto. Prova dessa “indiferença” dos usuários com relação à alta definição está no *YouTube*. Nessa plataforma, a baixa definição das imagens é compensada pela diversidade de conteúdos, explorando a multiplicidade e não a qualidade gráfica (Pase 2008). Em suma: embora a alta definição ofereça mais detalhes e melhor qualidade de imagens, não é sinônimo de um acréscimo de conhecimento. Ao invés disso, o hiper-realismo pode nos levar, conforme defende Machado (2009), à reprodução dos padrões estabelecidos.

A análise empreendida para essa pesquisa corrobora as afirmações realizadas até aqui. Embora a alta definição da tela tenha sido apontada como uma das principais inovações dos *tablets* na ocasião de seu lançamento, essa não é a realidade identificada nos conteúdos audiovisuais. Foram verificados, especialmente em *Diário do Nordeste Plus*, *Project Week*, *El Mundo de la Tarde*, *La Presse +* e *Mail plus*, vídeos com imagens e/ou áudio comprometidos.

No entanto, confirmando também as ponderações anteriores, a baixa qualidade de imagem e áudio, por diversas vezes, justifica-se pelo impacto dos conteúdos contidos nas imagens, os quais são priorizados em detrimento da perfeição estética. Isto é, imagens, por exemplo, de protestos e conflitos, são empregadas mesmo que com problemas, evidenciando que a qualidade técnica é preterida diante da possibilidade de registro do fato. Esse emprego do audiovisual foi observado principalmente em *El Mundo de la Tarde*, *La Presse +* e *Mail plus*, ou seja, nos autóctones da segunda geração.

Cabe mencionar, ainda, a questão de que *Mail plus* apresentou em cinco diferentes conteúdos audiovisuais uma tendência emergente e que merece ser destacada: o uso de imagens de câmeras de vigilância. É verdade que essas imagens, comumente, não dispõem de som, tampouco de movimentos. De qualquer maneira, são cada vez mais utilizadas em função de registrarem momentos importantes e decisivos para o desenrolar de determinados fatos, como crimes, por exemplo.

2.2. A diversidade possível de combinações da imagem em movimento com o som

Vivenciamos expressivas mudanças sobre o que antes se tinha como referência de produção audiovisual, assim como sobre as próprias noções conhecidas de audiovisual, as quais são cada vez mais ampliadas, incluindo vídeos caseiros, imagens médicas e de câmeras de vigilância, entre outras (Kilpp; Ferreira 2012). Tanto que o audiovisual pode chegar a ir além da imagem em movimento e do áudio, incorporando também a palavra escrita como componente gráfico e podendo configurar a multimídia (C.Silva 2012).

É verdade que as animações, por exemplo, não são recursos simples ou de fácil produção. Talvez por isso não costumam ser empregadas nos conteúdos diariamente. De qualquer modo, constituem-se como possibilidades diferenciadas e importantes no sentido de agregar personalidade e interatividade ao conteúdo, na medida em que, nos *tablets*, os usuários podem controlá-las por meio de toques na tela (García 2012).

A análise realizada para esse artigo corrobora tais afirmações. Diante da diversidade de combinações da imagem em movimento com o som, apenas o *Estadão Noite* não apresentou qualquer tipo de animação. Todos os demais cibermeios estudados, tanto da primeira fase da pesquisa, quanto da segunda, apresentaram animações ou vídeos com animações. Com relação aos cibermeios diários, porém, é importante destacar que as animações costumam ser empregadas em trailers de filmes, clipes musicais e publicidades, evidenciando que não se tratam de uma produção do próprio cibermeio e sim de uma incorporação de materiais de terceiros e, na maioria das vezes, cumprindo apenas uma função ilustrativa. Em outras palavras: esses resultados revelam a efetiva dificuldade de se produzir animações para meios de comunicação de circulação diária. Já nas revistas *Katachi* e *Project Week* (cuja periodicidade é diferenciada), embora também tenhamos verificado o uso de animações produzidas por terceiros, observamos alguns recursos de animação próprios.

Importante também ressaltar que, assim como ocorre com as animações, há o uso de apresentações de *slides* com fotos acompanhadas de trilha sonora, evidenciando outra forma de utilização do audiovisual para além dos vídeos tradicionais (Bock 2011). Vilches (1984) já apontava que a imagem em movimento pode resultar de diversas formas de expressão, inclusive por meio da imagem fixa posta em sequência, acompanhada de texto escrito e/ou som. Longhi (2011) defende que, em função das possibilidades hipermediáticas da plataforma digital, as apresentações de *slides* se tornaram um formato amplamente utilizado no ciberjornalismo.

Essa maneira de integração das imagens em movimento foi empregada, entre os casos estudados, em *La Repubblica Sera*, *Diário do Nordeste Plus* e

Project Week (primeira fase da pesquisa) e em *La Presse +* e *El Mundo de la Tarde* (segunda etapa). Essas constatações evidenciam que, embora pareça um recurso mais simples, os *slideshows* não são utilizados com tanta recorrência quanto se poderia esperar, além de nem sempre apresentarem áudio associado (ou seja, é preciso atenção, pois não necessariamente se constituem enquanto materiais audiovisuais).

São, portanto, diversas as formas de combinação das imagens em movimento e som, bem como as maneiras de produção e/ou incorporação desse material nos produtos jornalísticos voltados para os dispositivos móveis, em especial os *tablets*. Confirma-se, desse modo, ainda que com ressalvas, a promessa da diversidade de combinações da imagem em movimento com o som.

2.3 Canais de pagamento integrados

O jornalismo on-line não só apresentou uma nova forma de tratamento da informação, como também alterou a estrutura das organizações e seus modelos de negócio, os quais, não sendo suficientemente sólidos, vivenciam um momento de incerteza no que se refere à sua viabilidade para a subexistência e consolidação dos cibermeios (Vivar; Guadalupe 2005; Alves 2006; Pavlik, 2008; Scolari 2013). Nesse contexto, os novos meios estão sob intensa pressão para encontrar novas fontes de receita.

Com relação especificamente aos dispositivos móveis, é importante ressaltar que, apesar dos investimentos de vários setores e da aceitação crescente por parte dos usuários, os modelos de negócio adotados ainda são frágeis (Canavilhas; Santana 2011). De todo modo, o panorama atual tem apontado para formas de cobrança diversificadas, entre as quais destacamos a possibilidade de oferecer aos usuários canais de pagamento integrados, que, segundo Fling (2009), é uma das especificidades da mídia móvel.

Uma das inovações nesse sentido foi o desenvolvimento das “lojas” de aplicações, que estão entre as maiores apostas dos fabricantes de dispositivos de comunicação móvel. Depois de testadas e aprovadas, as aplicações são disponibilizadas nessas “lojas” para serem baixadas (gratuitamente ou com

determinado custo) nos terminais da marca que permitam este tipo de serviço (Gonçalves 2009).

Conforme ressaltava Nielsen (2000) antes mesmo do surgimento desses dispositivos portáteis, ao contrário dos impedimentos impostos pelas assinaturas, os micropagamentos permitem que sejam cobrados pequenos valores por determinados conteúdos através de mecanismos cada vez mais transparentes, tal como a realização da cobrança na conta mensal do usuário. Vivar e Guadalupe (2005) também defendem a alternativa de se recorrer aos micropagamentos ou ao pagamento imediato por serviço imediato, cobrando pequenas quantias por determinados conteúdos via Internet. Nas perspectivas de Nielsen (2000) e de Vivar e Guadalupe (2005), é pouco provável que uma taxa pequena impeça uma pessoa de acessar uma página de qualidade, com conteúdos diferenciados (frente aos conteúdos gratuitos).

As formas de disponibilização dos cibermeios estudados nessa pesquisa corroboram o panorama apresentado até aqui, sobretudo a questão da diversidade de possibilidades de pagamento. O primeiro ponto reafirmado pela análise é a oferta dos conteúdos na *App Store*, a loja virtual a partir da qual é possível comprar e baixar os aplicativos. Ou seja, trata-se de um canal de pagamento integrado que oferece o acesso ao serviço comprado de maneira imediata; e que é explorado por todos os casos que constam da amostragem dessa investigação.

Com relação às formas de pagamento, *La Presse +* é o único caso estudado totalmente gratuito. *La Repubblica Sera* e *Diário do Nordeste Plus* só oferecem conteúdos gratuitos no período inicial de acesso e, ainda assim, esse acesso livre ocorre mediante cadastro do usuário. Depois desse período inicial, *Diário do Nordeste Plus* oferece a opção de assinatura anual. *La Repubblica Sera* já segmenta um pouco mais as opções de assinatura, oferecendo as alternativas semanal, mensal e anual. Nesses dois cibermeios, bem como em *El Mundo de la Tarde* (que só oferece assinatura mensal), não há venda de edições avulsas, o que é uma problemática para o usuário que deseja acessar somente determinados conteúdos.

Em *Katachi* e *Project Week*, há as possibilidades de assinatura e de compra avulsa das edições. Entretanto, como a periodicidade das revistas não vem sendo respeitada, a assinatura deixou de ser uma opção vantajosa, valendo mais a pena comprar as edições avulsas. Isso revela que o modelo de negócios desses cibermeios, caso eles realmente continuem a circular, precisa ser revisto.

Outro problema encontra-se no modelo adotado por *Estadão Noite*. Trata-se da falta de estabilidade no valor cobrado dos usuários. Por exemplo: até o dia 29 de maio de 2013, o custo da edição avulsa era de US\$ 1,99. Mas, no dia 3 de junho do mesmo ano, o valor foi de US\$ 2,99. Já no dia seguinte, 4 de junho de 2013, *Estadão Noite* passou a ser gratuito. Porém, no dia 15 de outubro do referido ano, voltou a ser cobrado o valor de US\$ 1,99.⁴

Uma última problemática é de que, em alguns casos, a renovação da assinatura dos cibermeios é automática, o que consideramos uma espécie de “armadilha” para o usuário. É verdade que existe a opção de cancelar a renovação automática na seção Ajustes do *iPad*. Contudo, isso não deixa de ser uma tarefa a mais para o usuário.

Considerações finais

A partir das observações empreendidas ao longo desse artigo, é possível notar que a multiplicidade de maneiras de apropriação dos potenciais dos *tablets* é expressiva. Esse cenário evidencia que vivenciamos um período em que a experimentação é imprescindível, não apenas para gerar inovações (uma iniciativa necessária a qualquer momento), mas sobretudo porque não existem modelos padronizados ou considerados mais adequados.

Além disso, é preciso considerar que, nem sempre, a inovação é suficiente para que um produto autóctone obtenha êxito. Esta é a situação das revistas *Katachi* e *Project Week*. Embora realizassem experimentações não apenas quanto à forma, como também com relação aos conteúdos, essas revistas não se sustentaram a longo prazo. Isso pode ter relação com a busca

⁴ O *Globo a Mais* e *Mail plus* não foram aqui pormenorizados por não apresentarem problemáticas significativas – oferecem opções de compra avulsa e mediante assinatura.

mais evidente desses cibermeios por serem experimentais e inovadores. Ao dedicarem mais esforços para a produção de conteúdos diferenciados, essas revistas podem acabar não cumprindo a periodicidade almejada e anunciada. Porém, conforme destacamos ao longo do artigo, é preciso cuidado na medida em que essa falta de periodicidade interfere nos modelos de negócio, tornando as assinaturas pouco vantajosas.

O desenvolvimento de aplicativos autóctones por organizações jornalísticas de todo o planeta encontra-se, portanto, em processo de maturação, consistindo em uma possibilidade emergente (Barbosa et al. 2013; Laivuori 2012). Contudo, é fundamental a compreensão de que o ato de inovar precisa levar em consideração a realidade possível e não idealizada, o que envolve o conhecimento dos aspectos tecnológicos, profissionais, conteudísticos, econômicos, entre outros.

BIBLIOGRAFIA

- Alsina, Miquel Rodrigo. 2009. *A construção da notícia*. Petrópolis: Editora Vozes.
- Alves, Rosental Calmon. 2006. *Jornalismo digital: Dez anos de web... e a revolução continua*. Revista Comunicação & Sociedade. São Paulo: Universidade Metodista de São Paulo, vol. 9-10, pp. 93-102.
- Barbosa, Suzana Oliveira et al. 2013. *A atuação jornalística em plataformas móveis: estudo sobre produtos autóctones e a mudança no estatuto do jornalista*. In: II Colóquio Internacional Mudanças Estruturais no Jornalismo (Mejor 2013). Natal: UFRN, 7-10/maio.
- Bock, Mary Angela. 2011. *Newspaper journalism and video: Motion, sound, and new narratives*. *New media & society*, 14(4). SAGE, pp. 600-616.
- Bolaño, César; Brittos, Valério. 2007. *A televisão brasileira na era digital*. São Paulo: Paulus.
- Borga, Cesário. 2008. *A terceira era da televisão*. Dissertação (Mestrado) em Comunicação, Cultura e Tecnologias de Informação. Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa (Departamento de Sociologia). Orient.: Gustavo Cardoso.

- Brasil, Antônio C. 2002. *Telejornalismo, Internet e guerrilha tecnológica*. Rio de Janeiro: Ciência Moderna.
- Briggs, Asa; Burke, Peter. 2004. *Uma história social da mídia: de Gutemberg à Internet*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Cabrera, M^a Ángeles; Bernal, Ana Isabel. 2011. *Tabletas, smartphones, medios online, contenidos y consumos*. In: I Congreso Comunicación y Educación. Estrategias de Alfabetización Mediática. Universidad Autónoma de Barcelona. 11-13 maio.
- Canavilhas, João; Santana, Douglas Cavallari de. 2011. *Jornalismo para plataformas móveis de 2008 a 2011: da autonomia à emancipação*. Líbero – São Paulo – v. 14, n. 28, p. 53-66, dez.
- Franciscato, Carlos Eduardo. 2010. *Uma proposta de incorporação dos estudos sobre inovação nas pesquisas em jornalismo*. In: Revista Estudos em Jornalismo e Mídia. Vol. 7, no. 1, pp. 8-18.
- Fling, Brian. 2009. *Mobile design and development: practical techniques of creating mobile sites and web apps*. EUA: O'Reilly.
- García, Mario R. 2012. *iPad Design Lab – basic: storytelling in the age of the tablet*. Kindle Edition. Nova Iorque: North Light Books.
- Gonçalves, Jorge M.A. 2009. *Narrativas Audiovisuais para Dispositivos Móveis: extensão e complementaridade*. Dissertação (Mestrado) em Comunicação Multimédia. Universidade de Aveiro. Orients.: Pedro Almeida, Jorge Abreu e Fernando Rubio.
- Grubenmann, Stéphanie. 2013. *Innovation in Journalism – Towards a Holistic Approach*. Publicado em: 8/mar. Disponível em: http://www.researchgate.net/publication/235799323_Innovation_in_Journalism_Towards_a_Holistic_Approach. Acesso em: 5/out/2013.
- Herreros, Mariano Cebrián. 2003. *Información Televisiva: mediaciones, contenidos, expresión y programación*. Madrid: Editorial Síntesis.
- Inkinen, Sam; Kaivo-Oja, Jari. 2009. *Understanding Innovation Dynamics: Aspects of Creative Processes, Foresight Strategies, Innovation Media, and Innovation Ecosystems*. Tampere: Finland Futures Research Centre - Turku School of Economics.

- Kilpp, Suzana; Ferreira, Lorena de Risse. 2012. *Estatuto do audiovisual de TV na internet*. Contemporanea | Comunicação e Cultura, vol.10, n.02. UFBA: maio-ago, pp. 289-301.
- Laivuori, Tommi. 2012. *How tablets may save the news and magazines industry: The diffusion of disruptive innovation (tablet) on the media industry and emerging new business opportunities*. *SME Business Management*. Dissertação (Mestrado). Department of Management and International Business. Aalto University. School of Business. Supervisor: Professor Arto Lahti. Instructor: Seppo Leminen and Juho-Petteri Huhtala. 30/nov.
- Lancaster, Kurt. 2013. *Video Journalism for the Web: a practical introduction to documentary storytelling*. Nova Iorque e Londres: Routledge.
- Lemos, André. 2007. *Comunicação e práticas sociais no espaço urbano: as características dos Dispositivos Híbridos Móveis de Conexão Multirredes (DHMCM)*. Comunicação, mídia e consumo. Vol. 4. No. 10. São Paulo: jul, pp. 23-40.
- Longhi, Raquel Ritter. 2011. *Slideshow como formato noticioso no webjornalismo*. Revista Famecos – mídia, cultura e tecnologia. Porto Alegre, v. 18, n. 3, set/dez, pp. 782-800.
- López, Xosé. *Presentación*. 2006. In: LÓPEZ, Xosé (org.). *Sistemas digitales de información*. Madrid: Pearson Educación, pp. vii-xv.
- Machado, Arlindo. 2009. *O mito da alta definição*. In: SQUIRRA, Sebastião; FECHINE, Yvana (orgs.). *Televisão Digital: desafios para a comunicação*. Livro da COMPÓS – 2009. Porto Alegre: Sulina, pp. 223-230.
- Nielsen, Jakob. 2000. *Projetando websites*. Trad.: Ana Gibson. Rio de Janeiro: Campus.
- Nordfors, David. 2004. *The concept of innovation journalism and a programme for developing it*. In: *Innovation Journalism*. vol1. no1. Maio 3.
- Orihuela, José Luis (Org.) 2012. *80 claves sobre el futuro del periodismo*. Madrid: Ediciones Anaya Multimedia.
- Pase, André Fagundes. 2008. *Vídeo online, alternativa para as mudanças da TV na cultura digital*. Tese (doutorado) em Comunicação Social. Pontifícia

- Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Orient: Mágda Rodrigues da Cunha. Porto Alegre/RS.
- Pavlik, John Veron. 2008. *Media in the digital age*. New York: Columbia University Press.
- Pinho, José Antônio Gomes de; VASCONCELLOS, Marcos Augusto de. 2010. *Introdução*. In: CARDOSO, Claudio (Org.). *Uma jornada pela inovação*. Salvador: EDUFBA.
- Rossetti, Regina. 2013. *Categorias de inovação para os estudos em Comunicação*. In: *Comunicação & Inovação*, v. 14, n. 27. São Caetano do Sul: jul-dez, pp.63-72.
- Rusch, Doris C. 2005. *The Online-Journalistic Article as "Extensive Audio-Visual Event"*. Disponível em: http://revista.cisc.org.br/ghrebh7/artigos/04rusch_ing.html. Acesso em 27 de fevereiro de 2010.
- Scolari, Carlos A. *Narrativas transmedia: cuando todos los medios cuentan*. Espanha: Centro Libros PAPP, 2013.
- Silva, Cláudia. 2013. *A webTV no eixo Portugal-Brasil: definições, tendências e desdobramentos*. Artigo resultante de pesquisa de doutorado desenvolvida na Universidade Nova de Lisboa. Recebido do e-mail silvaclaudia01@gmail.com em 27/jan/2012.
- Sodré, Muniz. 2008. *Antropológica do espelho – uma teoria da comunicação linear e em rede*. Petrópolis, RJ: Vozes.
- Steinbock, Dan. 2005. *The mobile revolution: the making of mobile services worldwide*. Londres: Kogan Page.
- Tourinho, Carlos Alberto Moreira. 2010. *Telejornalismo: Em busca de um novo paradigma*. In: *Revista Estudos em Jornalismo e Mídia*. Vol. 7, no. 1, pp. 19-29.
- Vilches, Lorenzo. 1984. *La lectura de la imagen: prensa, cine, televisión*. 8ª ed. Barcelona: Paidós.
- Vivar, Jesús Flores; GUADALUPE, Guadalupe Aguado. 2005. *Modelos de negocio en el ciberperiodismo*. Madri: Editorial Fragua.

VÍDEO E FOTOGRAFIA: A IMPREVISIBILIDADE DO PREVISÍVEL

Matheus Mazini Ramos¹

Resumo: Busca-se através deste artigo, mostrar que as imagens que possuem processos de produção automatizados (previsíveis, segundo Flusser), mas que ainda depende da ação humana para sua produção, como o caso da fotografia e do vídeo, podem também, apresentar-nos aspectos de imprevisibilidade, levando em conta a relação entre sistemas. Para isso, pautamos na análise de duas obras referentes à arte e tecnologia: “(-1) x (-1) = +1 / Um enigma para Flusser” e “f(Δt) / Um enigma para Bergson”.

Palavras-chave: fotografia, vídeo, hibridação, arte, tecnologia.

Contacto: mmazini@gmail.com

1. Premissas

A ideia de imprevisibilidade no sistema fotográfico recai, principalmente, sobre os processos de hibridização que são intensificados na medida em que os sistemas digitais propiciam uma relação – quase que intrínseca – de um dado sistema com outro, semelhantes ou não. Estas relações de mistura – nos ambientes digitais – fundamentam o surgimento do que hoje podemos classificar como uma nova complexidade sistêmica² e que, conseqüentemente, nos apresenta uma nova visualidade.

O conceito é observado se levarmos em conta a contextualização do sistema fotográfico no próprio campo artístico, mais especificamente, no estreito campo que envolve a arte e a tecnologia.

Tais apontamentos exigem maior atenção nos processos que fundamentam as imagens técnicas (Flusser 2008), o que nos proporciona uma discussão estabelecida entre imagens convencionais e imagens técnicas, abrindo um leque de possibilidades para discorrermos sobre a contextualização fotográfica no campo artístico.

¹ Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo – Bolsista FAPESP.

² Nova complexidade sistêmica: Este tema pode ser aprofundado no artigo intitulado “Novas Complexidades: A fotografia no ciberespaço”, publicado nos anais da *6th International Conference on Digital Arts – ARTECH2012* realizada na cidade de Faro/Portugal com autoria de Matheus Mazini Ramos.

Com a mecanização, o que podemos tratar como automação dos processos de produção da imagem, onde cada vez mais a imagem independe da ação humana para existir, surge de maneira intensiva, o conceito de imagem técnica, imagens produzidas por um programa (da máquina), imagens materializadas por conceitos técnicos e científicos.

As imagens técnicas são tentativas de juntar os elementos pontuais em nosso torno e em nossa consciência de modo a formarem superfícies e destarte taparem os intervalos. Tentativas para transferir os fótons, elétrons e bits de informações para uma imagem. Isto não é viável para mãos, olhos ou dedos, já que tais elementos não são nem palpáveis, nem visíveis, nem concebíveis. Logo, é preciso se inventarem aparelhos que possam juntar “automaticamente” tais elementos pontuais, que possam imaginar o para nós inimaginável. É preciso que tais aparelhos sejam por nós dirigíveis graças as teclas, a fim de podermos levá-los a imaginarem. A invenção desses aparelhos deve preceder a produção das novas imagens. (Flusser 2008, 28-29).

Tais questões nos abrem para a problemática da previsibilidade das imagens técnicas, principalmente, das imagens que ainda não são inteiramente automatizadas como a fotografia, precisando ainda da ação do homem para sua produção.

Se as imagens são conceitos já programados, qual seria a ação de um fotógrafo, por exemplo, com toda sua carga subjetiva na produção de uma fotografia? Uma vez que só poderia produzir uma imagem com base naquilo que o programa poderia oferecer. Qual a inovação de um trabalho fotográfico? Uma vez que a fotografia só é possível graças a um programador que já previu seu surgimento.

Na esteira de Flusser (2008), o aparelho só faz aquilo que o fotógrafo quer que faça, da mesma forma, o fotógrafo só pode querer aquilo que o aparelho pode fazer. Tais conceitos nos mostram a previsibilidade dessas

imagens técnicas. Mas qual seria uma solução que pautaria a imprevisibilidade de tais imagens?

Talvez as próprias questões da contextualização do sistema fotográfico no campo artístico podem nos apresentar uma resposta satisfatória para tais questões, pois no tempo das convergências, em que a fotografia se contextualiza em um determinado campo, se amálgama com outros sistemas, porque não observá-las e estudá-las em um ambiente que a caracteriza como uma nova complexidade?

Levando em conta as questões de convergência anteriormente citadas, aqui, de forma sutil, tratamos a estrutura fotográfica (ou fotografia) em processo de interseção com outros sistemas, no caso específico o vídeo. Desta forma, ambos, fotografia e vídeo, culminam em uma instalação de arte e tecnologia. Apresentamos a obra³ “(-1) x (-1) = +1 / Um enigma para Flusser”, primeiro trabalho da série “enigmas”, desenvolvido pelo grupo de pesquisa “Realidades: das realidades tangíveis às realidades ontológicas e seus correlatos” do departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo - ECA/USP e, de coordenação da Professora Dra. Silvia Laurentiz.

2. Obra: (-1) x (-1) = +1 / Um enigma para Flusser

Fisicamente esse trabalho consiste de uma câmera de alta resolução posicionada acima de um monitor de computador (podendo ser utilizado, também, em âmbito de teste, um *notebook* e sua *webcam*) ambos voltados para um espelho com o texto “(-1) x (-1) = +1” adesivado no alto (figura 1 e 2).

³ Obra apresentada na exposição “EmMeio#4.0”, realizada no Museu Nacional da República entre os dias 3 e 30 de outubro de 2012 no contexto do “11º Encontro Internacional de Arte e Tecnologia (#11.ART): homo aestheticus na era digital”, Brasília-DF e na Universidade de São Paulo, entre os dias 28 e 30 de novembro de 2012 no “3º Encontro Internacional de Grupos de pesquisa: Realidades Mistas & Convergências entre Arte, Ciência e Tecnologia”, realizado pelo grupo de pesquisa “Realidades”, São Paulo-SP. Autoria da Obra (-1) x (-1) = + 1: Dario Vargas, Matheus Mazini Ramos, Paulo Angerami, Saulo Santos, Silvia Laurentiz e Viviane Sá. Integrantes do grupo de Pesquisa Realidades.

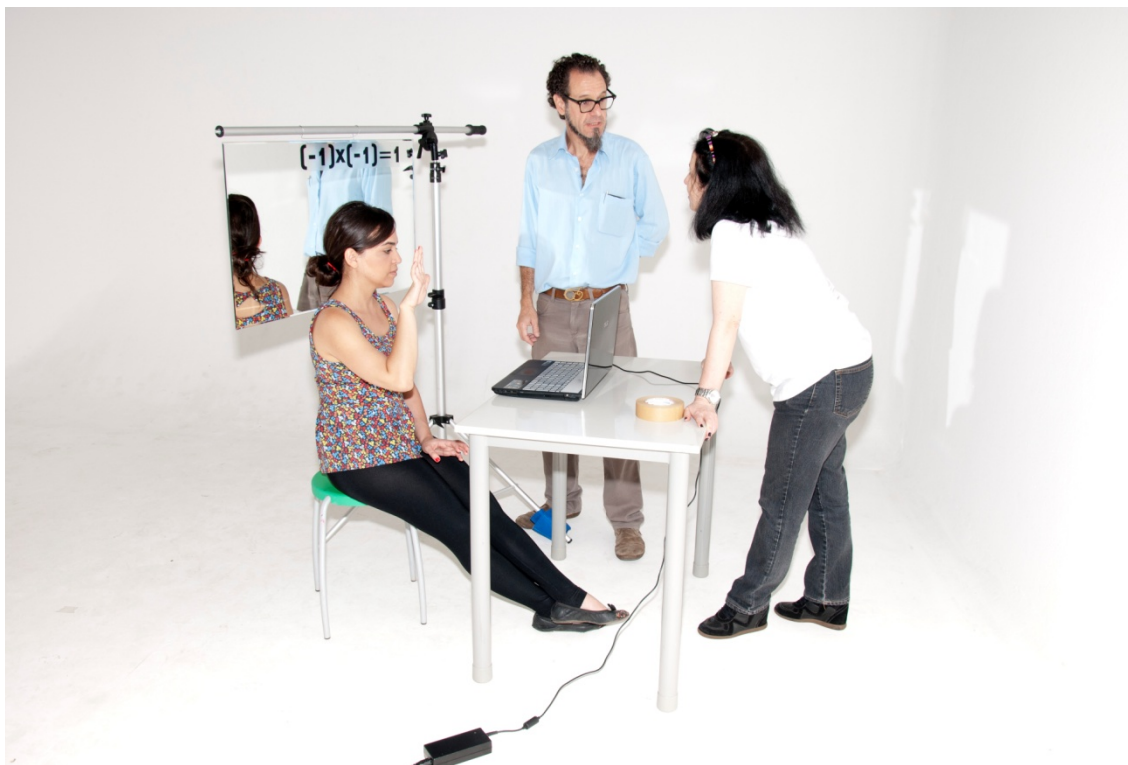
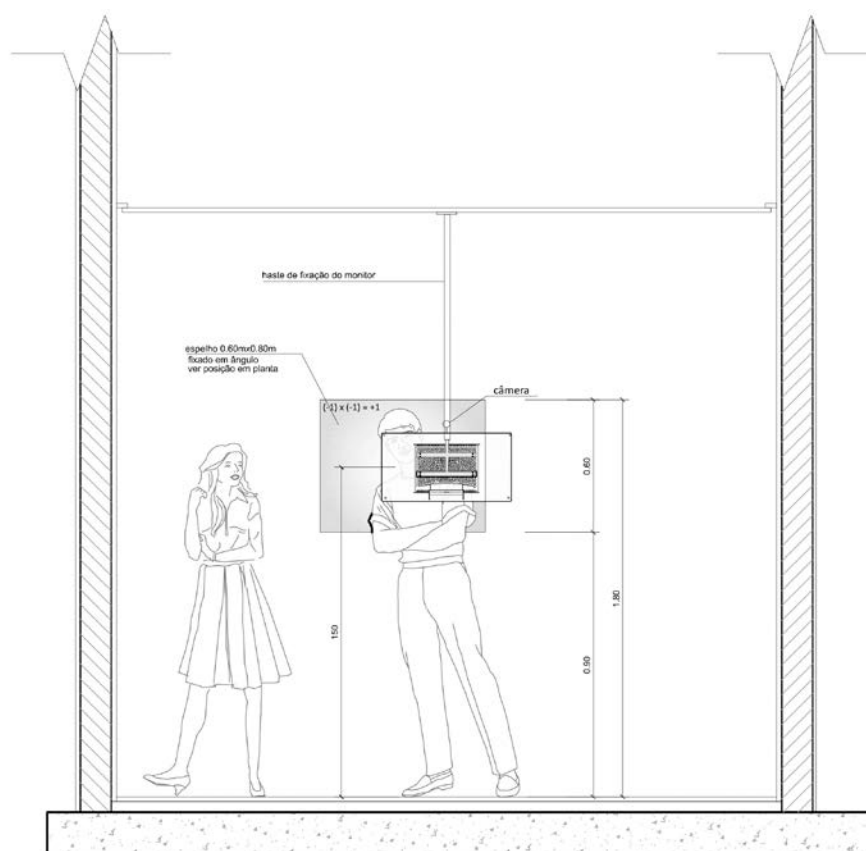


Figura 1: Teste na instalação da obra $(-1) \times (-1) = +1$ / Um enigma para Flusser, 2012. Foto: Matheus Mazini Ramos



VISTA FRONTAL
ESCALA 1:20

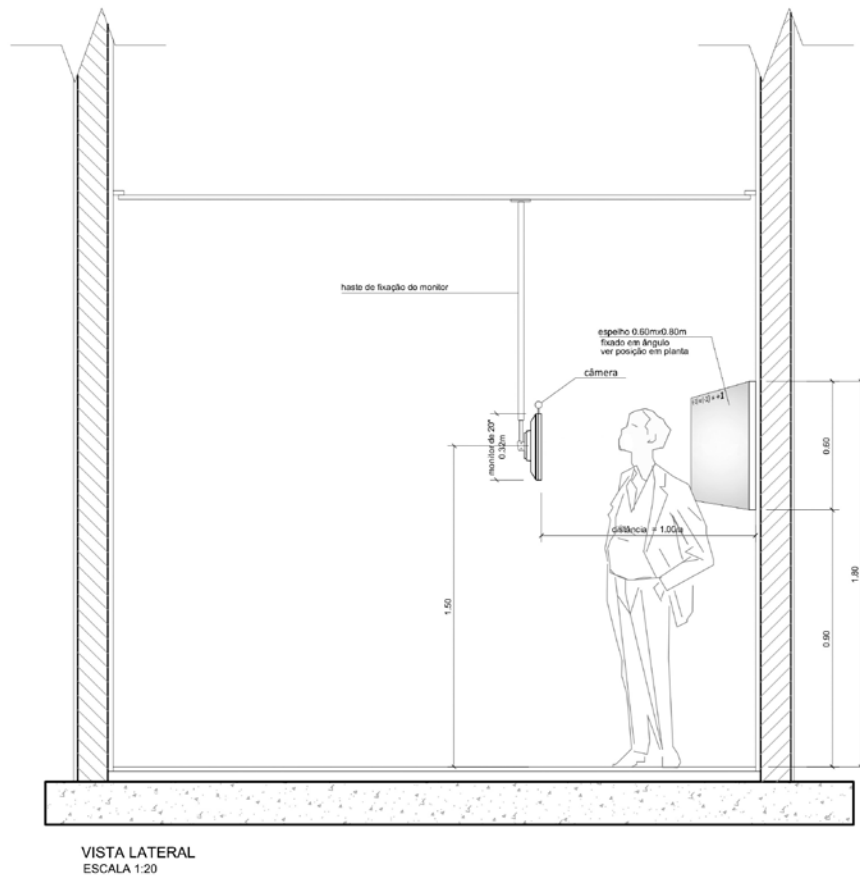


Figura 2: Projeto de Montagem. Vista frontal e lateral. Autora: Viviane Sá. Adaptado por Matheus Mazini Ramos

2.1. Princípios básicos

Ao observarmos um espelho, estamos diante de uma imagem especular, reconhecemos que ali existe uma “cópia” de nós mesmos ou de algum objeto representado naquela virtualidade. Mas, é necessário considerar que a imagem especular não é uma duplicata do objeto, é uma duplicata do campo estimulante ao qual se poderia ter acesso caso se olhasse o objeto ao invés da sua imagem refletida (ECO 1989, 18-20). Tal capacidade do espelho, de possibilitar a percepção desta virtual duplicação, além de possibilitar a sensação contínua de estarmos observando um “outro”, faz com que a experiência especular seja singular e a temática do espelho seja desenvolvida em diversos campos de atuação.

Uma vez diante de uma imagem especular gerada por um espelho, reconhecemos uma inversão lateral⁴ característica destas imagens, percebemos que o lado direito de um dado observador está, também, do lado direito da imagem (tendo como ponto de vista o observador), o que é diferente se surgir um segundo observador à sua frente (substituindo o espelho), onde seu lado direito estaria frente ao lado esquerdo de tal sujeito (independente do ponto de vista). Portanto, nossa imagem especular em um espelho nos fornece uma imagem “espelhada” e de origem “quiral⁵”, que não pode ser sobreposta à imagem real.

As câmeras de captura, que geram uma imagem do tipo “fotográfica”, não possuem a mesma característica do espelho, pois, apesar de toda similaridade ao tentar reproduzir na tela de um monitor o efeito de reflexão de um espelho, nos fornece uma imagem invertida (como aquela dos dois observadores, um frente ao outro), no ponto de vista da imagem do espelho, uma imagem não espelhada.

Contudo, não possuímos dificuldades em nos reconhecer em nenhuma das imagens apresentadas, nem na especular, nem nas imagens produzidas por uma câmera (um outro) que, na tentativa de simular um espelho, projetada a imagem em uma tela. De certo, são imagens que ao mesmo tempo se assemelham e se diferenciam uma das outras. Assemelham-se porque através de uma simples inversão lateral, se tornarão idênticas e, se diferenciam por essa mesma inversão.

2.2. A obra

O diálogo entre câmera e espelho nos possibilita a visualização de três camadas de imagens que possuem diferentes contextos. A câmera acoplada logo acima do monitor tem o objetivo de simular um espelho na tela, mas, diferente do

⁴ Descrevemos neste ponto a inversão de maneira simplista (no sentido de não deixar o entendimento da questão complexa, o que nos enveredaria para outras discussões). Um maior entendimento e diálogo sobre conceitos técnicos da imagem especular podem ser encontrados em “ECO, Umberto, 1932 – Sobre os espelhos e outros ensaios / Umberto Eco; tradução de Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989”.

⁵ Quiralidade é uma propriedade de assimetria importante em vários ramos da ciência. Um objeto ou um sistema é quiral se não pode ser sobreposto à sua imagem especular.

processo de reflexão analógico (onde nosso reflexo, em qualquer superfície brilhante se apresenta de forma “espelhada”, como estamos acostumados a nos ver), nossa imagem encontra-se não espelhada (característica da captura fotográfica⁶ deste sistema) e com cores invertidas (geradas através de um software), em outras palavras, um negativo (Figura 3).

Não sendo uma imagem espelhada (nosso reflexo em um espelho), mas uma imagem capturada por um sistema digital (câmera) e projetada na tela de um monitor, na primeira camada nos deparamos com a imagem gerada por um “outro”, projetada à nossa frente, o que procura simular, em partes, um espelho.

Mesmo sendo o negativo algo inerente aos sistemas de captura “fotográfica”, mas não difundido de forma democrática pelo difícil entendimento de seus processos – que envolvem atividades físicas e químicas de produção – e por proporcionar um difícil ou nenhum reconhecimento dos objetos fotografados – as imagens geradas em negativo possuem suas cores invertidas –, torna-se impossível pelo software (carregado com um sistema de reconhecimento facial) identificar a face do sujeito representada em negativo na tela do monitor.

A segunda imagem observada é ocasionada pelo espelho posicionado frente ao monitor e detrás do sujeito que observa a obra. A imagem, oposta ao ângulo frontal da primeira, reflete no espelho as costas do sujeito e se apresenta como uma segunda camada, também em negativo, representada em um mesmo plano, a tela. Talvez o conceito de “imagem especular” pode ser bem aplicado a esta camada, uma vez que o sujeito ao se movimentar, em meio a cores invertidas, se reconhece na projeção sendo, um (a imagem do espelho, portanto especular) o reflexo do outro (sujeito), mas podemos observar que ambas as camadas (primeira e segunda) não estão espelhadas e se constituem como um sistema “quiral”, ou seja, imagem real e imagem especular não se sobrepõem, estão invertidas quando as relacionamos.

A terceira camada de imagem apresenta-se espelhada e como um positivo – imagem colorida – graças ao processo de retroalimentação e o

⁶ Incluímos também o vídeo, pela sua ontologia e processos de hibridação/hibridização com outros sistemas, a destacar, o fotográfico.

conceito matemático de regras de sinais onde, a multiplicação de dois números negativos resulta em um positivo. Na terceira camada de imagem, podemos nos reconhecer pela proximidade da simulação de um espelho, e não somente nós nos reconhecemos, mas o próprio software, equipado com um sistema de reconhecimento facial, também nos reconhece, ou melhor, reconhece a face humana.

Em síntese, às costas de um sujeito (observador), que se posiciona diante do monitor, encontra o espelho que reflete para a câmera (que vigia o sujeito), o monitor e parte do espaço do entorno. Ao ser captada pela câmera, a imagem do monitor que se produz no espelho aparece novamente no monitor e, portanto, passa pelo processo de negatização. Como a imagem original do monitor é negativa, esta segunda imagem será a negativa da negativa, isto é, positiva.

No processo de retroalimentação, a imagem torna-se positiva e espelhada. Neste momento reconhecemos o “real”, quando nos damos conta do “(ir)real” ao percebermos que o texto está agora, também, espelhado. E antes, não. É o momento que a imagem se comporta como um espelho, tão familiar para nós. Estas camadas de imagens representam o processo $(-1) \times (-1) = +1$.

Flusser já se referia a imagem técnica como fruto de um texto. Aqui o texto deflagra a “(ir)realidade” da imagem, no momento que $(-1) \times (-1)$ pode ser ± 1 . O processo de conversão de negativo para positivo, neste caso, é um conceito tautológico, uma vez que esse processo só é possível dentro do sistema operante. O conceito de tautologia se aplica a fórmulas proposicionais que são consideradas verdades, independente de suas variáveis.



Figura 3: Visualização da obra $(-1) \times (-1) = +1$

Estes apontamentos nos abrem para a possibilidade, como supracitado, de dialogar com as questões que envolvem a previsibilidade das imagens técnicas (Flusser 2008) que não são totalmente automatizadas, que ainda dependem da ação humana para sua produção, como é o caso da fotografia ou do vídeo. “Imagens técnicas são pois produtos de aparelhos que foram inventados com o propósito de informarem, mas que acabam produzindo situações previsíveis, prováveis” (Flusser 2008, 34).

Em aparelhos não ainda inteiramente automatizados, em aparelhos que exigem para o seu funcionamento intervenção humana, tal “acidentalidade” não é aparente. O fotógrafo profissional parece levar o seu aparelho a fazer imagens segundo a intenção deliberada para qual o fotógrafo se decidiu. Análise mais atenta do processo fotográfico revelará, no entanto, que o gesto do fotógrafo se desenvolve por assim dizer no “interior” do seu aparelho. Pode fotografar apenas imagens que constam no programa do seu aparelho. Por certo, o aparelho faz o que o fotógrafo quer que faça, mas o fotógrafo pode apenas querer o que o aparelho pode fazer. De maneira que não apenas o gesto mas a própria

intenção do fotógrafo são programados. Todas as imagens que o fotógrafo produz são, em tese, futuráveis para quem calculou o programa do aparelho. São imagens prováveis. (Flusser 2008, 33-34).

O resultado obtido com a obra “ $(-1) \times (-1) = +1$ / Um enigma para Flusser” vem demonstrar a imprevisibilidade obtida por uma imagem técnica que ainda possui o homem como agente de produção e, que tais processos, caminham além das possibilidades imaginativas do elaborador do próprio programa do aparelho, o qual foi concebido para agir conforme o programador o projetou. Tais afirmações são possíveis graças à relação de sistemas como o fotográfico e o videográfico com sistemas tecnológicos e aparatos analógicos que resultam em um sistema de arte e tecnologia.

Isto aponta, também, que um processo imprevisível pode mudar nossa percepção da representação neste tipo de imagem técnica, pois existe um ruído que vai contra o que entendemos em um processo de projeção, causando entre outras coisas, um estranhamento no sujeito que observa a obra. Neste ponto, a participação também se torna fundamental como agente de descoberta na medida em que corpo movimenta-se em busca do “aparentemente real” e, encontrando-o, deflagra novamente o (ir)real.

Tais questões são observadas, também, na obra intitulada “ $f(\Delta t)$ / Um enigma para Bergson⁷”, segunda obra da série “Enigmas” de autoria do grupo de pesquisa “Realidades”. Tal obra nos apresenta a problemática que envolve relações como passado-presente-futuro e questões sobre o “contínuo heterogêneo”, uma das grandes teses de Bergson sobre o tempo. A obra nos mostra novamente que na relação entre arte e tecnologia, podemos encontrar traços do sistema fotográfico em processo de hibridação/hibridização com outros sistemas midiáticos, mas aqui, a uma grande discussão sobre o próprio processo fotográfico uma vez que podemos visualizar o passado e prospectar o futuro (que é apresentado em passado) nas imagens apresentadas/projetadas o que, conseqüentemente, nos coloca novamente frente a possibilidades

⁷ Obra apresentada pelo grupo de pesquisa “Realidades” na exposição EmMeio #5.0, entre os dias 2 e 30 de Outubro de 2013 no Museu Nacional da República em Brasília, DF. Autoria da Obra “ $f(\Delta t)$ / Um enigma para Bergson”: Dario Vargas, Matheus Mazini Ramos, Saulo Santos, Silvia Laurentiz e Viviane Sá. Integrantes do grupo de Pesquisa Realidades.

interpretativas da representação e estabelece, como supracitado, uma nova relação dialógica entre obra e sujeito.

3. Obra: $f(\Delta t)$ / Um enigma para Bergson

Basicamente a obra consiste em uma câmera de vídeo conectada a um computador (notebook), esse, conectado a um projetor que desenha a imagem (projeção) em uma parede branca. (Figura 4, 5 e 6).

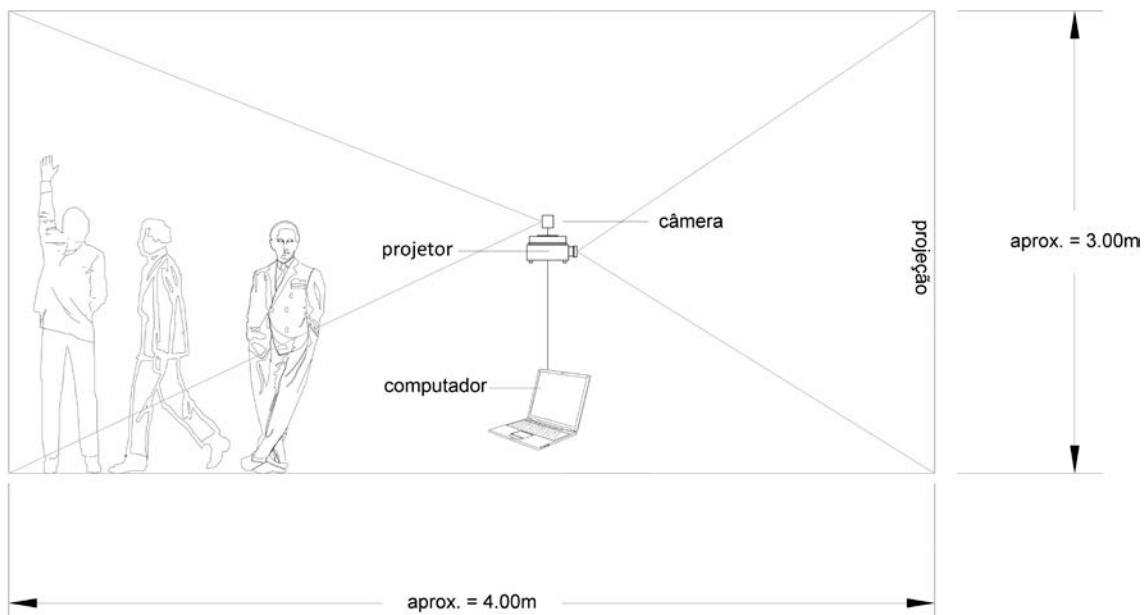


Figura 4: Projeto de Montagem. Vista lateral. Autora: Viviane Sá. Adaptado por Matheus Mazini Ramos

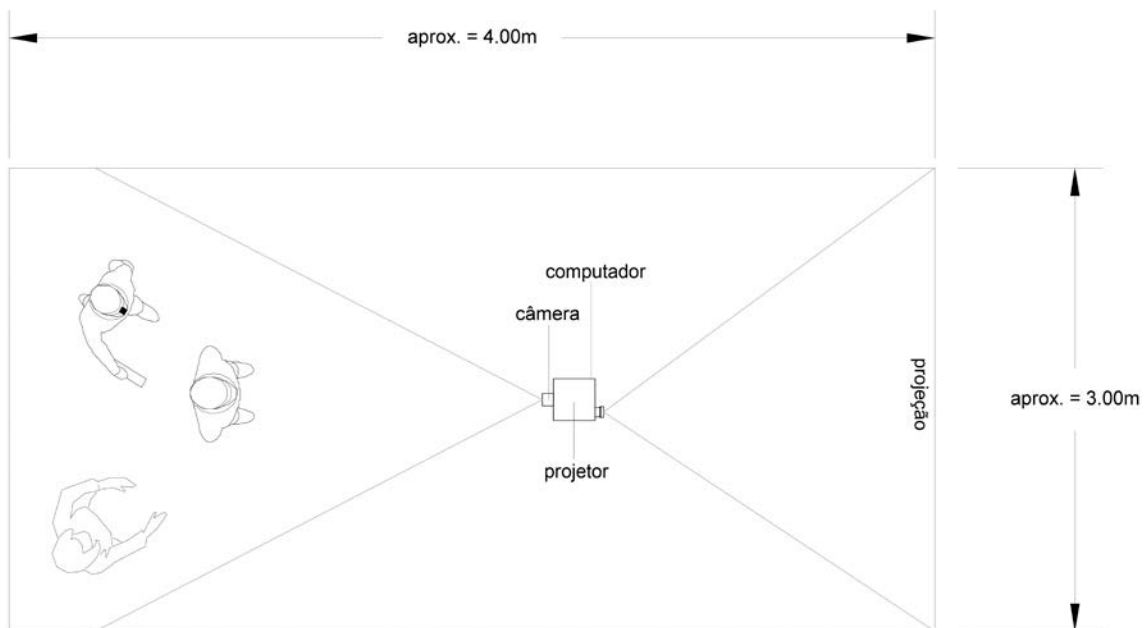


Figura 5: Projeto de Montagem. Vista superior/zenital. Autora: Viviane Sá. Adaptado por Matheus Mazini Ramos



Figura 6: Montagem da obra. Foto: Matheus Mazini Ramos / 2013

3.1. Princípios básicos

Uma das primeiras grandes constatações de Bergson sobre o tempo é de que as coisas duram. Esse conceito pode ser bem representado se tomarmos como

exemplo básico as próprias questões fragmentárias da fotografia, uma vez que (ingenuamente⁸) a mesma pode ser considerada como um fragmento de tempo capturado, fixo em uma película sensibilizada à prata que caminha para a eternidade, imóvel. Entretanto, surgem problemáticas que lançam alguns questionamentos, entre eles, como algo pode durar ao mesmo tempo em que muda? O que poderia caracterizar-se como uma mudança de duração?

Para Bergson uma mudança de duração implica no que ele denominou como “contínuo heterogêneo” e, segundo o filósofo, a própria duração é um contínuo heterogêneo. Um exemplo básico disto são os estados emocionais (alegria, tristeza, raiva...). O que existe é uma transição destes estados emocionais, e não rupturas, o que nos credencia a dizer que não podemos definir o exato momento, um instante pontual, em que deixamos de estar tristes e passamos para o estado de alegria. Para Bergson, a mudança de estado não existe, existe sim um estado em constante mudança. Com isso, o filósofo apega-se em pensar o “fluxo da duração”, afirmando que só há mudança, e este é o único estado.

A experiência da memória é outro exemplo pertinente às questões do “contínuo heterogêneo” (e que podemos relacionar ao conceito filosófico de “devir”, que significa as mudanças pelas quais as coisas passam). Cada vez que pensamos em algo, pensamos de uma forma diferente. Ao lançarmos nosso olhar para o passado (o passado é algo contínuo, uma só coisa), resgatando nossas lembranças, podemos nos encontrar mais ou menos envolvidos com tais lembranças, pensamos nelas de formas diferentes.

3.2. A obra

A obra “ $f(\Delta t)$ / Um enigma para Bergson” provoca esta discussão. Discussão essa que nos coloca em uma tramitação de imagens que dialogam com

⁸ O conceito “ingênuo” de que a fotografia é um fragmento de tempo, fixo, imóvel e que caminha para a eternidade pode ser melhor discutido se levarmos em conta que, mesmo em uma fotográfica estática (com base nos conceitos técnicos de produção), leituras sobre o tempo podem ser identificadas. A fotográfica sempre estará em movimento, e aspectos do tempo sempre serão identificados. O que pode ser melhor aprofundado em “ENTLER, Ronaldo. *Fotografia e as representações do tempo*. Galáxia, n. 14, pp. 29-46, 2007”.

processos cronológicos do tempo (passado-presente-futuro) fazendo com que possamos estabelecer uma discussão com as próprias questões que envolvem o código fotográfico.

A câmera acoplada ao computador capta a imagem do sujeito e o entorno (com fundo neutro) que estão posicionados frente à obra, e os projeta – em tamanho real – em uma parede branca a sua frente, permitindo que o sujeito, agora observador, visualize as tramitações das imagens que irão, a partir deste momento, se apresentar.

Ao observar de forma estática a projeção, o sujeito percebe que pouco a pouco sua imagem representada ganha nitidez e contraste e, aos poucos vai se desvelando, só que ao mesmo tempo em que ele a percebe, ele a perde, pois uma simples mudança de posição – pelo sujeito que observa – no espaço capturado, faz com que sua imagem anterior vagarosamente desapareça, permitindo que outra imagem surja (esta, de sua nova posição) e assim simultaneamente (figura 7).

Tais questões nos remetem ao código fotográfico uma vez que, segundo Lissovsky (2012), as máquinas fotográficas são como aspiradores de movimento, sugadores de tempo. A espera do fotógrafo suga o tempo e movimento do mundo e é essa espera/duração, como cita Bergson, que deixa nas coisas as marcas de seus dentes, seu indício de expectativa. Como existe tal expectativa no ato fotográfico as fotografias são orientadas para o futuro, sendo que, esta mesma expectativa faz com que o futuro se infiltre na fotografia. *“Procurar pelo futuro nas fotografias é procurar pelos vestígios da espera”* (Lissovsky 2012, 15).



Figura 7: Projeção da Obra. Foto: Matheus Mazini Ramos

Tecnicamente, isso é possível graças à interface de um software que permite que a câmera capte as imagens e as transformem em frame, projetando-as uma sobre a outra com um grau de opacidade de 10% (como fotos capturadas em uma máquina fotográfica, mas agora, capturadas em outro dispositivo). Na medida em que as imagens (estáticas) se sobrepõem, ganham nitidez e contraste, mas, basta o sujeito realizar uma mudança de posição no espaço capturado que a mesma começa se esfarelar no tempo, desvencilhar-se da representação – pela sobreposição de um fundo neutro onde antes não existia, pois o sujeito ocupava tal posição –, permitindo que uma nova imagem apareça e assim, sucessivamente.

A definição do tempo de sobreposição – tempo em que um frame é sobreposto a outro, o que acaba assemelhando-se a um vídeo com alto tempo de *delay* (retardo de sinais) – das imagens é dada pela comunicação do software com o relógio do sistema, ou seja, trabalhando em uma escala de 1 a 12 (representação de horas), na medida em que as horas passam, o tempo de sobreposição tende a aumentar. Gerando assim, um ciclo vicioso.

A instalação “ $f(\Delta t)$ / Um enigma para Bergson”, coloca-nos em diálogo com as questões do tempo, pois nos possibilita a visualização de imagens e gestos que executamos alguns segundos atrás, e que podemos contemplá-las em um período de tempo equivalente a 1 minuto, sendo que após isso, a imagem dilui-se na projeção dando espaço para outras representações. Essa possibilidade – de visualização do passado – nos impulsiona, quase que inconscientemente, a estabelecermos uma relação com imagens futuras, na medida em que projetamos gestos que nos são apresentados já no passado (pela intangibilidade do futuro). Com esse jogo de imagens, a projeção muitas vezes fica imprecisa, difusa e com aspecto abstrato.

Com isso, tal obra nos apresenta, também, um grau de imprevisibilidade em sua representação na medida em que a projeção, em muitos momentos, assemelha-se a uma pintura, a simulação de uma imagem clássica, mas, agora, uma obra de arte produzida pelas tecnologias digitais de captura de imagem e que possui a vertente “tempo” como principal fator em seu processo de produção. Contudo, uma vez que somos expostos a uma projeção que, teoricamente deveria produzir uma representação mimética do capturado, nos é apresentado algo que abstrai o referente e isso nos possibilita uma visualização poética da projeção, fazendo que de alguma forma, haja uma “interação” do sujeito com a obra a ponto de não existir obra se não existir sujeito.

A fotografia se tornou marco em diferentes campos do conhecimento e, não diferente, ocupa seu espaço em meio às tecnologias digitais do campo artístico, o que de certa forma, muda significativamente a relação com o sujeito que a observa, mesmo este não reconhecendo, efetivamente, uma imagem fotografia. Mas o que aqui colocamos em pauta é a relação que o código fotográfico estabelece com outras vertentes artísticas, é neste processo de hibridação/hibridização, de interseção entre campos de conhecimento – consequentemente, especificidades –, que podemos reconhecer uma nova forma de relação com o sujeito – forma essa que faz uso dos processos fotográficos –, o que possibilita o mesmo participar de possibilidades de representação ocasionadas por este tipo de imagem técnica.

BIBLIOGRAFIA

- Eco, Umberto. 1989. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Entler, Ronaldo. 2007. *Fotografia e as representações do tempo*. Galáxia, n. 14, pp. 29-46.
- Flusser, Vilém. 2008. *O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade*. São Paulo: Annablume.
- Lissofsky, Mauricio. 2012. *Os fotógrafos do futuro e o futuro da fotografia*. In *Impacto das novas mídias no estatuto da imagem*/organizado por Sonia Montañó, Gustavo Fischer e Susana Kilpp. Porto Alegre: Sulina.

O EDIPIANISMO DE VERTIGO: DA CRISE DA IMAGEM-MOVIMENTO À CRISE ORIGINÁRIA DA CULTURA

José Manuel Martins¹

Resumo: Segundo Deleuze, o paradoxo do sistema da imagem-movimento consiste em toda ela se organizar *contra* aquilo mesmo que permite a comunicação sensório-motora do movimento orgânico: o intervalo de movimento, que é o núcleo temporal originário da imagem cinematográfica, a ‘resgatar’ pela imagem-tempo direta. Esse intervalo, caotizante, é investido em centro (precário, em falso) de uma (instável) regularidade de movimento aspirando à totalidade de um mundo orgânico e compreensível, ‘resolvido’. O movimento tipificar-se-á em tantas imagens-movimento quantos os tipos de relação ao intervalo, sendo a imagem-relação hitchcockiana paradoxalmente a mais estabilizadora e a mais periclitante de todas. *Vertigo* é o nome desse ‘beiral’ da crise histórica da imagem em movimento, em que os dois vetores contrários da estabilização (as racionalizações de Scottie) e do intervalo (o saguão, a cornucópia, o pesadelo central, a mise-en-abîme das identidades) se encontram numa relação de *raccord impossible*, com o filme todo em *suspense* do despenhamento vertiginoso de Scottie sobre um ‘saguão’ - um intervalo - doravante intransponível. A obra-prima de Hitchcock reveste assim, para além da profundidade do seu conteúdo temático, uma consciência *formal* aguda da natureza do cinema e do momento histórico da sua viragem; e, se o cinema pensa, ele é aqui pensamento sobre o próprio pensamento. Esse itinerário trágico, comum à imagem-movimento e aos heróis shakespearianos, é também o da estrutura edípiana da cultura.

Palavras-chave: intervalo de movimento, imagem-relação, *Vertigo*, Édipo.

Contacto: jmbmarte@gmail.com

1. 1958 tem a sua vertigem em 2012: *Vertigo* como imagem-tempo e como ‘neuro-imagem’

Em 2012, *Vertigo* destronou *Citizen Kane* como ‘melhor filme de sempre’ junto do crescentemente representativo areópago mundial do cinema, reunido a cada década pela revista especializada do British Film Institute. Nessa (literal) passagem de testemunho,² era aquele arco histórico, longo de meio século, que se reviu na imagem de um desenganado humanismo modernista altamente estilizado - o cinema-tempo de uma persona insondável, servido pelas

¹ Universidade de Évora.

² Tratou-se, de 2002 para 2012, de um verdadeiro render da guarda, por troca de posições direta entre os dois filmes.

profundidades de campo e pelos desequilibrantes contrapicados de Gregg Toland, e tratado pela ‘cadeia de falsários’ da sabotagem narrativa welliesiana -, que cedia agora a vez a uma mais subtil sensibilidade àquilo que aparenta ser um novo clássico de recorte elevado, configurando entretanto uma deceptividade antropológica e metafísica ainda mais instável e abissal, a assinalar a queda definitiva do homem contemporâneo, sob a capa retro de um drama psicológico tardo-romântico.

A queda do homem... e, porventura, o fim do humano, na idade do pós-humano.

Com efeito, surgindo no topo da escadaria em 82, *Vertigo* subiria paulatinamente os seus derradeiros degraus - o penúltimo é alcançado em 2002 - até ao despenhamento final nesse lugar sem amparo que é o do cimo. E, todavia, essa ascensão gradual - testemunhando de uma significativa constância do *Zeitgeist*, e estabilizada nas tendências estruturais de votação durante quarenta anos - de uma película onde se recupera a pauta ‘intemporal’ do humanismo crítico das pulsões ‘profundas’ *naturais*, parece decorrer na contramão dos eixos temáticos, técnicos e formais que se tornam dominantes no cinema correspondente ao mundo saturadamente tecnológico da viragem do milénio: a saber, nessa interface entre os dois lados do ecrã a que títulos como *eXistenZ*, *Matrix*, *Blade Runner*, *Inception* (ou, muito antes e talvez acima deles todos, *Welt am Draht*³) são tão agudamente sensíveis, em que nos deparamos com uma tal tecno-mediação (simultaneamente do real, da identidade do sujeito, ou da ‘natureza’), que não é tanto à perda destes últimos que assistimos, como à passagem à respetiva indecidibilidade.

Indecidibilidade ou suspensividade que tomaremos aqui, não tanto como a forma ou grau seguintes de uma *vertigem* existencial - de porte gnóstico⁴, e

³ Respetivamente *eXistenZ* (David Cronenberg 1999), *The Matrix* (Larry e Andrew Wachowski, 1999), *Blade Runner* (Ridley Scott 1982), *Inception* (Christopher Nolan 2010), *Welt am Draht* (Rainer Werner Fassbinder 1973)

⁴ É nessa dimensão que o livro fundamental de Jean Douchet sobre o *opus* hitchcockiano situa a interpretação do inteiro projeto cinematográfico do realizador, e nomeadamente a categoria central de ‘suspense’, a que empresta um alcance metafísico-moral, muito para além de um expediente do idioleto narrativo da imagem-relação envolvendo caracteristicamente a subjetividade do espectador na respetiva construção objetiva, como Deleuze (e o próprio Hitchcock) mostra(m): cf. Douchet, Jean. 1999. *Hitchcock*. Paris: Éditions Cahiers du cinéma

decerto muito para além do McGuffin da ‘acrofobia de Scottie’ - que o *suspense* hitchcockiano (em sentido forte) apenas teria esboçado, mas, invertendo a relação histórica, como aquela mesma *figura do ser* que, aquém da era tecnológica da realidade virtual e do cyborg, e por meios estritamente ‘naturais’, o filme de Hitchcock surpreendentemente antecipa, e com um tão consagrado impacto de atualidade que este só pode, ou ocorrer como efeito de ociosas predileções cinéfilas convergindo ‘restauradoramente’ sobre laboriosos filmes emblemáticos que funcionassem como pilares memoráveis de uma grandiosidade autocomemorativa do cinema, ou outrossim residir nos processos latentes de uma construção cinematográfica que permanece, mesmo para nós hoje, alojada no inconsciente fílmico, mas que foi, desde essa posição tácita, não só capaz de acompanhar secretamente as mutações tipológicas da imagem-tempo⁵ que dariam os cinemas de um Tarkovski, um Béla Tarr, Haneke ou Serra, como de equivaler àquele (debatível) terceiro grande tipo de imagem que é a neuro-imagem⁶, expressa na galeria de títulos há pouco referida. São esses processos latentes que nos propomos aqui trazer à luz e explicitar de modo sistemático, correspondendo o presente artigo, no entanto, apenas à primeira parte desse tratamento integral da questão.

Meios aqueles - os de Hitchcock, acima referidos - não tão naturais, porém, que se situassem num zero tecnológico; e se, com Walter Benjamin e McLuhan, assentirmos à tese de que o cinema e o vídeo instauraram justamente a nova medialidade constitutiva do ambiente-mundo cujo passo seguinte é a digitalização em rede, é, então, mais numa taxonomia (deleuziana) das imagens técnicas, do que em termos de conteúdos expressos ou temáticas focadas, que *Vertigo* parecia tanto com o ‘cinema 2’ deleuziano (o do circuito de indiscernibilidade da imagem-cristal e da lógica temporal do falso - *vertigens* da perda do ponto de vista da verdade e da centralidade do sujeito no seio de um

⁵ Deleuze, Gilles. 1983-1985. *L'image-mouvement – L'image-temps*. Paris: Minuit. Passaremos doravante a poder abreviar a designação de cada um dos dois grande tipos de imagens respetivamente pelas expressões I-M e I-T.

⁶ Referimo-nos às seguintes obras de Patricia Pisters: Pisters, Patricia. 2003. *The Matrix of Visual Culture. Working with Deleuze in Film Theory*. Stanford: Stanford University Press; e Pisters, Patricia. 2012. *The Neuro-Image. A Deleuzian Film-Philosophy of Digital Screen Culture*. Stanford: Stanford University Press

mundo real totalizado), que se desenvolve no pós-guerra desde Ozu, Rossellini e Welles; como com esse ramal de um ‘cinema 3’ deleuziano-pistersiano (o da indecidibilidade entre real e virtual, própria da neuro-ciber-imagem, em que o sujeito nem sequer sabe já se o é e, o mundo, nem sequer como simplesmente falso ou ilusório se garante já), que a série fílmica referida explora em todas as suas variants.⁷

Trata-se, então, de mostrar que o filme canónico de Hitchcock não apenas (I) se inscreve no lugar de transição que Deleuze atribui à filmografia daquele mestre - como invenção da imagem-relação, para além dos signos da imagem-ação, na posição ambígua de consumação e crise da imagem-movimento na sua globalidade -, mas que *Vertigo* (II) compendia já o naipe típico das imagens-tempo (o percurso sonâmbulo numa ‘San Francisco do/no Passado’ ou a visita à loja imemorial de Pop Leibel, como ‘toalhas de passado’; o efeito de vertigem na caixa de escadas, a cornucópia de pesadelo no penteado de Carlota/Madeleine, como imagens-cristal; a exegese das sequoias como cone

⁷ Entre março e maio de 2012, seis meses antes do ‘2012 poll’ da *Sight and Sound* (em setembro), alinhámos, sob o tema ‘vertigens do trans-humano’, a seguinte programação, na rubrica ‘Cinema de Segunda – Filmes Falados’ protocolarizada entre a Sociedade Harmonia Eborense e a Universidade de Évora: *The Picture of Dorian Gray* (Albert Lewin 1945), *Videodrome* (Cronenberg 1983), *Stereo* (Cronenberg 1969), *eXistenZ* (Cronenberg 1999), *The Matrix* (Wachowskis 1999), *Inception* (Nolan 2010), *Blade Runner* (R. Scott 1982), *Vertigo* (Hitchcock 1958) e *Solaris* (Tarkovski 1972). A inclusão de *O Retrato...* e de *Vertigo* nesta série pretendeu intencionalmente descentrá-la do seu alinhamento categorial, em favor de uma ‘constelação’ acêntrica benjaminiana/adorniana que obrigasse a repensar a categoria dominante através do desafio de uma ‘cinematografia menor’ (em sentido deleuziano), ou de um ‘não-idêntico’: *Dorian Gray* antecipa em pintura, e na sua memória arcaica como ato mágico, a supressão benjaminiana do original na era da reproduzibilidade técnica e a precessão dos simulacros baudrillardiana, que remata na contemporaneidade aquele primeiro grande teorema dos anos 30, ao qual responde, vinte anos mais tarde, a inversão dos fins e dos meios própria à ‘essência’ da técnica moderna, segundo Heidegger (confirmada em McLuhan pela ‘transcendentalização’ do *medium*, quando este passa de meio utensilar intermédio a meio-ambiente envolvente apriorizado, e que já era a inversão operada pelo capital em relação à atividade produtiva de realização de mundo, segundo Marx). *Vertigo* atesta que, ao historicamente tardio *simulacro* imagético, digital ou neurocibernético - que desfaz antecipadamente, por via tecnológica, a possibilidade de qualquer identificação do ‘real’ e do ‘sujeito’ na sua correlação estável e garantida -, corresponde uma ‘vertigem suspensiva’ originária que mantém em abismo (no ‘raccord impossível’ da cena inicial do algeroz sobre o saguão), e debaixo de uma ilusão mais primitiva que a de qualquer intriga policial ou psicológica de thriller, não só um sujeito perdido num Jogo gnóstico do qual faz parte que ele nem sequer se aperceba, como todo o conjunto de acontecimentos submetidos à pulsão tumular que torna indecível a sua ‘realidade’: mais do que a indiscernibilidade, e.g., entre Judy e Madeleine, a sua insuspeitada indiscernibilidade dessa abissal ‘falsificação verdadeira’ que é Carlota Valdés, desencadeando o regime de autoprecessão das ‘quedas’ que assombra, desde (ainda antes de) o início, tanto Scottie como Judy.

temporal invertido), e por isso não faz figura anacrônica face à sua contemporaneidade avançada. Para além disso (III), a inconsequência sonâmbula e onírica dos empreendimentos de ação ou de relação mental executados por Scottie, que termina o filme suspenso no mesmo alto paralisante por onde o começara, partilha com a cinematografia da neuro-imagem a característica coexistência do duplo regime da I-M e da I-T que nela reemergem numa nova condição de indiscernibilidade (nesse cinema cyborg, as ações nos sonhos, nos jogos ou na matrix não se distinguem das 'reais', nem, os replicantes ou os sujeitos-eletrônicos, dos humanos, e os testes de distinção, desde o tótem de *Inception* ao teste de Voight-Kampff de *Blade Runner*, são eles próprios fatores acrescidos de indiscernibilidade, num verdadeiro xeque-mate tardio à epopeia dialética da *Fenomenologia do Espírito*, esse último suspiro da metafísica que ainda podia autossuperar cada patamar de correlação entre consciência e objeto sem recorrer a um critério exterior como o é o tótem ou os testes, pelo facto de a consciência não ser simplesmente 'conhecimento', mas *processo* de conhecimento, e este incoincidir reveladoramente consigo mesmo, conduzindo de cada vez a uma nova posição de consciência e a um novo objeto correlato respetivo).

Assim, cabe deslocar o posto ocupado por Hitch na topografia histórico-taxinómica de Deleuze, estendendo-o sobre três regiões diferentes: a crise da imagem-ação, no fecho do primeiro volume; por dispersos pontos ao longo de toda a imagem-tempo; e, para além da imagem-tempo, na terceira grande região da imagem, a 'neuro-imagem', posterior ao próprio âmbito abordável, em 80s, pelo díptico deleuziano: neuro-imagem que o cineasta antecipa, ao subministrá-la inconspicuamente no seio de um excipiente aparentemente clássico, o qual se costuma aliás assinalar como fazendo o génio (e o sucesso) de Hitchcock - ao combinar um cinema veloz e a imagem cerebral, o prazer entretenimental do cinema-ação mainstream com a sofisticada legibilidade da imagem-relação, que subsume aquele (e que não deve confundir-se com a relação mental a extrair pelo espectador do jogo dialético da montagem de duas imagens-percepção, proposta por Eisenstein).

Será nossa tese que esse entrelaçamento do prazer de assistir ao movimento e da satisfação derivada do ato mental de o perceber a partir de uma relação compreendida - esse conluio hitchcockiano de imagem-ação e de imagem-relação - esconde uma coalescência de nível mais profundo e muito mais inquietante (tal como o suspense psicológico escamoteia o suspense existencial ao qual ao mesmo tempo veicula, fazendo o filme hitchcockiano oscilar entre uma leveza e uma gravidade que se dissimulam uma à outra e que por isso influem tanto mais insidiosamente e eficazmente no inconsciente espectral): a coalescência entre o tipo de imagem que, no tempo, corresponde ao atual, (a I-M), e o tipo de imagem que, nele, corresponde ao virtual (a I-T), coalescência derivada do próprio caráter paradoxal do tempo como virtualização do atual e atualização do virtual, num circuito que vai até ao ponto (temporal, não espacial) de indiscernibilidade entre presente e passado: aqui, entre ação e 'inação', entre realidade e virtualidade, que, insuspeito do menor deleuzismo ou pistersismo, Robin Wood formulou como ninguém desde 1989 pelo menos.⁸

E é precisamente essa qualidade subliminar que melhor justificará o progressivo 'regresso ao futuro' deste filme atualíssimo, verdadeira antecipação da 'antecipação científica'. A razão pela qual ele triunfa é a mesma pela qual ele demora a triunfar: porque o seu efeito é inexplicável, e não se revela num primeiro momento. Por outro lado, fora preciso esperar que a atualidade se tornasse ela própria suficientemente atual (tão atual quanto *Vertigo*, diríamos provocadoramente). Isso nos permite compreender simultaneamente porquê

⁸ A citação é memorável, e fundante: "We do not see, and are never told, how he got down from the gutter: there seems no possible way he *could* have got down. The effect is of having him, throughout the film, metaphorically suspended over a great abyss" (Wood *op.cit.*, 110-111). Traduzamos 'metaforicamente' por 'virtualmente': toda a ação (e toda a reflexão) empreendida(s) por Scottie, inclusive a sua ausência asténica e o seu pesadelo central, decorre(m), filme fora, como uma atualidade 'virtual', um movimento 'suspenso': VR avant la lettre...

Por outro lado, este *raccord*, tipicamente hitchcockiano, não é apenas falso, é impossível - e equivale a uma intromissão metadieética (sorte de metalepse autoral elíptica) similar às que Haneke pratica por exemplo em *Caché*, inviabilizando a estrita leitura político-moral de uma narrativa que subitamente se desarticula irrecuperavelmente, e encrava em contradição com esse segundo plano que intersesta o dela. Segundo Deleuze, o *faux raccord* e o movimento irregular são a porta de entrada para a irrupção do tempo puro, irreduzível a qualquer recuperação orgânica que o voltasse a obrigar a 'medir o movimento' e a respeitar a lógica das possibilidades.

Vertigo e porquê cada vez mais *Vertigo*, até à apoteose em que, em 2012, estoura ‘incompreensivelmente’ como o filme do nosso tempo.⁹

Vertigo desdobra, pois, o seu pessimismo pelas duas etapas da mutação histórica que perde, primeiro, escada acima, o chão do mundo (a crise do movimento e da narrativa) na passagem à I-T, e, mais tarde, escada abaixo, o solo da realidade, e até o da irrealidade, com a vertigem consumada da neuro-imagem: a fita acompanha o pior da História e equivale, sem ruído, ao seu melhor cinema. E é verdade que o totem de Scottie, Madeleine, se despenhou, e que, por esse supremo artifício hitchcockiano que é a sua mais inultrapassável mistificação, julgamos assistir, neste filme, a um final tristemente conclusivo (ao mais refinado sarcasmo com que o mestre nos atira o osso do seu mais perverso *whodunit* para tolos...): mas é também verdade que nem sequer Judy suspeitava que ele, esse totem, mais rodopiante do que nunca, e mais sustido do que nunca nesse despenhamento pelo movimento paradoxal de um anel de Möbius em parafuso-sem-fim¹⁰, era afinal quem não era: Carlota Valdés.

2. Do intervalo despenhado ao ‘abismo que sobe’ como circuito-cristal

Segundo Deleuze, o paradoxo do sistema da imagem-movimento consiste em toda ela se organizar *contra* aquilo mesmo que permite a comunicação sensório-motora do movimento orgânico: o (caotizante) intervalo de movimento, que é o núcleo temporal originário da imagem cinematográfica. De entre todos, a imagem-relação hitchcockiana é, paradoxalmente, o mais estabilizador e o mais periclitante dos tipos de I-M. E, por sua vez, de entre todas as películas de relação mental hitchcockiana, é *Vertigo* a que atinge o extremo ‘beiral’ da crise histórica da imagem em movimento, por uma passagem ao limite do seu paradoxo constitutivo e inevitável: quanto mais sofisticadamente a relação comunica movimento, mais caos intervalar tem que mobilizar para tal, quanto

⁹ Sem dúvida que a redução da leitura do top ten decenal do BFI a um único critério, por mais estrutural e abrangente que este seja, não permitirá porventura entender a restante distribuição de obras-primas (nem explica a divergência de outras listas seletivas de expressão mundial). Mas é precisamente por o trajeto dos dois filmes de topo no colégio eleitoral de topo se fazer, de há cinquenta anos para cá, por assim dizer à revelia dos demais concorrentes, que essa mesma singularidade convida a isolar o critério.

¹⁰ Por obséquio da tipografia cinética de Saul Bass, no desenho da sequência do título.

maior turbilhão caótico investir, mais estabilidade relacional (e, por isso, instabilizante) precisará de acumular em seu redor, e o crescimento desses dois coeficientes opostos encontra-se assim em fatídica relação diretamente proporcional. A vida, nesse sentido, ‘esquizo’ de Scottie cumpre a sua perfeita ilustração. No seu caso, como em todas as tragédias, é o excesso de contenção e de arrogância racionalista que desencadeará aquilo mesmo que se esforçava por refrear. O filme, na verdade, podia todo ele resumir-se num único gesto a dois tempos: saltar sobre o abismo para unir as duas pontas - e abismar-se nele. Tudo *o que* o filme faz é unir e reunir - tudo *por onde* ele se passa é abismo. Só uma visão ingénua disporia estes dois momentos numa sequência de desenlace. A tragédia não é um acontecimento, mas o seu contrário: uma profecia. Os dois rebordos e o despenhamento são simultâneos, cristalizados: são-no na cena inicial, são-no em cada cena e são-no no imóvel, sublime luto do seu todo circular (e só na última cena nós vemos aquilo que Scottie vê na primeira, fora do nosso olhar: *vê-se cair*, num paroxismo de dupla focagem similar ao zoom in/pull out da câmara vertiginosa). Pois que Scottie não é aquele que cai (soçobrando a imagem-relação no vórtice intervalar), mas aquele que se vê cair (estabelecendo a mais arrepiante das relações, a relação com a própria rutura, o célebre ‘fazer amor com uma morta’).

Recapitulemos, então, em que consiste o sistema armilar da imagem-movimento em torno do maelstrom do seu intervalo ingovernável, o tempo, e de que modo esse intervalo - o torvelinho do cabelo de Carlota, a queda de Judy, o saguão de Scottie - se avanta, neste filme terminal, até ecoar a frase medonha de Ezequiel, que Eugenio Trías¹¹ faz corresponder ao efeito ótico desse *abismo que sobe* experimentado biblicamente, e não apenas ‘vestibularmente’, pela vertigem de Scottie (constituindo esta, no entanto, não ainda apenas o intervalo em estado puro, mas já a passagem a uma imagem-tempo cristalizada de pleno direito).

¹¹ “Farei subir sobre ti o abismo, e as muitas águas te cobrirão / E precipitar-te-ei com os que descem ao sepulcro para junto dos povos do passado” (Bíblia, *Ezequiel*, 26/19) [citado, noutra versão, in Trías, Eugenio. 2005. *O belo e o sinistro*. Traduzido por Miguel Serras Pereira. Lisboa: Fim de Século, p. 91].

A exegese imparável deste passo por Trías prossegue na página seguinte, sublinhando a *virtualidade* desse *olhar abissal* que se apossa, não só da percepção do personagem Scottie, mas, acrescentamos nós a Trías, do inteiro regime de imagem vigente em *Vertigo*. Ora, um regime de imagem filtrado pela *virtualidade* só se encontra no segundo tipo, a imagem-tempo. A imagem-movimento, dominada pela conexão de atualidade, desconhece-a. E é evidente que o ‘viandante’, o ‘deambulador’ Scottie foi iniciado à visão cristal pela paralisia demencial da mais impotente das ‘situações óticas puras’, a da inação absoluta no saguão (a inexistência de *raccord* entre o beiral-ação e o beiral-reação, entre a aresta-sensória e a aresta-motora, marca a exterminação abrupta da imagem-movimento como tal: o intervalo intercetou de vez a transmissão sensório-motora de movimento capaz de reconstituir a ordem causal do mundo totalizado, fizesse-se essa transmissão por qualquer que fosse o tipo de I-M disso encarregada, desde a imagem-ação à imagem-relação: a retransmissão de movimento, que formaria em bloco todo o resto do filme, é um *faux raccord*, é uma falsa aventura, uma falsa ação: é, secretamente, pura imagem-tempo e pura neuro-imagem - e não a aparente cadeia de atualizações operada pelo ‘herói romântico mal-sucedido no final devido a uma debilidade psíquica profunda’ da interpretação convencional, tão ludibriada como o próprio Scottie). Scottie perfaz, assim, todas as estações da transição da I-M para a I-T, assinaladas e mesmo deduzidas semioticamente por Deleuze.

Mas essa transição torna-se imperativa e inescapável em função da significação do saguão e dos abismos de *Vertigo*, não apenas como o *intervalo* cujo alargamento imparável (a destroçar do interior o quadro do clichê sensório-motor, a levar a limite a imagem-movimento) a imagem-relação, infinitamente reforçada e complexificada, procuraria uma derradeira vez totalizar - mas a reinterpretar como um ‘intervalo’ ele próprio já a mais relacional das imagens-relação: o intervalo é, como vimos, ‘eros mortuário’ e *relação absoluta*, o abismo é uma imagem da vertigem interior como pura significação relacional que congloba a trama total das imagens-relação que constituem o filme (simultaneamente retirando periculosidade real, ‘acional’, ao saguão, e transferindo-a para uma periculosidade *gnóstica*, relacional,

infinitamente potenciada, a da Queda *durante a Redenção*: e não é, o filme a que assistimos, literalmente o filme dessa transferência de uma queda à outra, como quem cai de uma queda para outra maior - como quem cai da queda da imagem-ação para a queda final da própria imagem-movimento no seu caráter de totalidade enquanto imagem-relação?...).

Mas quão recente e quão próprio do cinema poderá ser este drama do organismo, este drama da organização sensório-motora da vida e da realidade, o qual, por outro lado, a assumir a respetiva teorização bergsoniana, é tanto mais antigo quanto menos, aliás, for cinematográfico?

Repassemos brevemente os avatares pretéritos de ‘Vertigo, a mulher que viveu [ou morreu] duas vezes’ no palco moderno europeu e no fundador palco grego da nossa identidade trágica (para reencontrarmos de novo o ‘tempo fora dos eixos’ deleuziano da imagem-tempo pelo lado do seu Édipo fora dos eixos do CsO, numa correspondência que, fiel à sua noção de criação conceptual filosófica como exercício heurístico, porém, o pensador francês se recusou sempre a resumir numa tabela do já-pensado).

Assim, a relação *extrema* da percepção e da ação, coordenadas, ao Intervalo, é uma relação sumamente bem representada pelos dilemas shakespearianos, esse mestre do humanismo orgânico de um teatro da mais extrema imagem-relação: é a relação assimétrica do ‘to be’ ao ‘not to be’, do colmatar o Intervalo (a mancha-cava do célebre quadro de Holbein) com toda a sorte de tramas óticas do visível, apenas para descobrir que esse tecido do mundo - o ‘to be’ - é ele próprio mancha quando o próprio intervalo recupera os seus direitos, à medida que o espectador, percorrendo a oblíqua da tela, o procura desvendar; e que, perante a caveira de Yorick, a interrogação do monólogo anterior passa a pender, do lado do ‘to be’, para o lado do ‘not to be’, de tal maneira que é todo o rico tecido ótico do ‘to be’ (a trama da imagem-movimento no seu apogeu shakespeariano, cinematográfico - essa índole cinemática de Shakespeare e esse shakespearianismo do cinema, na sua afinidade de sistemas da ação -) que deixa de constituir alternativa, e colapsa no próprio Intervalo como crise interna da imagem-ação levada ao extremo autodestrutivo de si mesma, como quando se caminha até ao encontro com o

nosso próprio vazio - a caveira de Holbein -, ou Hamlet caminha em direção ao seu - a caveira de Yorick -, ou a ação absoluta de Ricardo III coincide com a sua autoaniquilação absoluta: “A horse, a horse! My kingdom for a horse” figurando a situação de paradoxo absoluto da existência, quando se abdicaria de algo para se obter o meio de alcançar isso de que para tal se abdica.

Se, em tal ‘exercício de equitação’, “a percepção observa distâncias e obstáculos, e a ação inventa os meios¹² para os franquear” (Deleuze), mesmo quando esses meios são eles próprios o pior dos obstáculos, então, é à tragédia, não a risível, da frase de Ricardo III, mas a de Édipo, que assistimos: ao destino trágico do edipianismo de todo o nosso ser cultural. Pois, se Édipo é o inventor de imagem-ação e de imagem-relação como nenhum Hitchcock e nenhum Shakespeare igualariam, se a cultura é, nesse sentido (o de Freud), edipiana (a autodefesa psíquica do seu próprio terror abissal, da sua própria caveira e pulsão de abismação, a de Scottie e também de Judy: a Subjetividade culturalizada conta a pulsão), tudo o que Édipo faz, conduz necessariamente e *tanto mais* fatalmente à sua perda, ao reencontro *tanto mais* abrupto com esse vazio central, com esse intervalo, esse tabú, essa ‘Vertigo’ central que todo esse esforço de coordenação orgânica visava evitar. E é esse o itinerário trágico, comum à imagem-movimento e aos heróis shakespearianos: tudo o que fazem para evitar o abismo (a organização de um gigantesco dispositivo da imagem-ação: a civilização) conduz *tanto mais* a esse abismo, como Ricardo III, o qual aceitaria abismar-se para evitar abismar-se - pois, tal como Édipo inclui na sua codificação da cultura o nome do abismo, a enunciação do inominável (e a cultura inclui o seu outro nela própria como a imagem-movimento inclui o seu intervalo nela própria), assim Ricardo III inclui na equação da sua salvação a sua perdição. E, tal como Édipo se deita a perder por não fazer senão estabelecer uma relação de tudo quanto faz em função do tabú que assim trata de evitar, assim também a imagem-movimento se deita a perder por não fazer senão estabelecer uma relação de tudo quanto faz em função do intervalo de movimento. *Abyssus abyssum.*

¹² Os meios: o cavalo desse salto, o Quixote desse salto...

BIBLIOGRAFIA

- Barr, Charles. 2002. *Vertigo*. London: Palgrave and Macmillan (BFI).
- Deleuze, Gilles. 1983-1985. *L'image-mouvement – L'image-temps*. Paris: Minuit
- Douchet, Jean. 1999. *Hitchcock*. Paris: Éditions Cahiers du cinema.
- Esquenazi, Jean-Pierre. 2011. *Vertigo. Hitchcock et l'invention à Hollywood*. Paris: CNRS Éditions.
- Trías, Eugenio. 2005. *O belo e o sinistro*. Traduzido por Miguel Serras Pereira. Lisboa: Fim de Século.
- Wood, Robin. 1989. *Hitchcock's Films Revisited*. New York: Columbia University Press.

COMUNIDADES DO CINEMA

Sérgio Dias Branco¹

Resumo: O filósofo Alain Badiou diz-nos que o teatro é, por natureza, a arte comunitária — por isso, nele se inscreve, por excelência, a possibilidade e o desafio da emancipação colectiva. Esta comunicação discute o cinema como arte potencialmente comunitária que nos força a repensar o que é uma comunidade. José Augusto Mourão define uma comunidade, não como um grupo, mas como uma prática da interlocução entre indivíduos que transcende o individual. Partindo do conceito de comunidade inoperante de Jean-Luc Nancy, Thomas Stubblefield defende que a comunidade surge no cinema a partir do reconhecimento de uma experiência do eu e do outro como reflexos. Esta perspectiva passa ao largo das comunidades do cinema reais que fazem entrever o laço entre a comunidade e a liberdade pessoal descrita por Karl Marx e Friedrich Engels. Como Badiou nota, o cinema não requer espectadores, apenas uma sala que alberga um público que vê e ouve. São os críticos de cinema que criam espectadores. Sendo o cinema uma arte de massas, as comunidades a que dá origem têm-se formado historicamente a partir do trabalho crítico, sensível e intelectual, sobre os filmes. Stanley Cavell assinala que a procura da comunidade é a procura da razão. E, no fundo, a razão de ser da dimensão comunitária do cinema funda-se nos discursos dialogantes sobre as suas obras e nas razões que lhes dão forma.

Palavras-chave: Cinema, comunidade, crítica, Filosofia.

Contacto: sdiasbranco@fl.uc.pt

O filósofo Alain Badiou diz-nos que o teatro é, por natureza, a arte comunitária — por isso, nele se inscreve, por excelência, a possibilidade e o desafio da emancipação colectiva (2013). Esta comunicação visa *situar* uma discussão do cinema como arte potencialmente comunitária. Tal implica repensar o que é uma comunidade, ou seja, pensar como se forma, sustém, e se desenvolve uma comunidade no contexto da cultura cinematográfica.

José Augusto Mourão define uma comunidade, não como um grupo, mas como uma prática da interlocução entre indivíduos que transcende o individual (2002, par. 1). Fala-nos também em *lugar*, mas talvez *locus* seja mais adequado, designando em simultâneo *sítio* (como espaço de relação, físico ou não) e *posição* (de alguém em relação aos demais). Este posicionamento envolve processos de conhecimento e de comunicação, mas não necessariamente a coexistência no mesmo espaço e tempo. Daí que valha a pena afastar a palavra “comunidade” por

¹ Universidade de Coimbra.

um momento, afastando no mesmo gesto os significados automáticos que ela carrega consigo. O que permanece é um modo de nos ligarmos e nos definirmos, construindo internamente um sentido e uma promessa, como lemos num texto de Maria Gabriela Llansol:

Desejando sempre, no íntimo, manter-me estranha e estrangeira (afasto sempre a horizontal homogeneização dos grupos), descubro que esta realidade de grupo finalmente criou uma constituição interna e um sentido — é espontaneamente original: não somos uma comunidade, somos uma sucessão, uma ordem. Eu sou o que se sucede àquele, aquele é o que vem antes de mim. Estamos ligados por uma coerência, não por uma identidade. (1999, 92).

Jean-Luc Nancy propõe uma abordagem desconstrutivista no livro *A Comunidade Inoperativa* (1986). Esta é uma obra que se contrapõe à ideia de que só uma pequena comunidade pura pode levar à superação da alienação moderna — no fundo, um esforço para recuperar uma comunidade perdida e original (*Gemeinschaft*), porque vogaríamos agora numa sociedade anónima feita de indivíduos egoístas e sem valores (*Gesellschaft*). Trata-se, portanto, da tentativa e da tentação de restaurar laços desfeitos. Encontramos esta tendência, de uma forma mais ou menos elaborada, em comunitaristas como Alasdair MacIntyre. Esta busca de normas e valores comuns, partilhados por pessoas com as mesmas raízes identitárias, pode ser e é muitas vezes relacionada com a imagem bíblica do Éden, paraíso intocado e intocável. Não é por acaso que Nancy caracteriza este pensamento como mítico. De acordo com o filósofo francês, devemos suspeitar desta consciência retrospectiva de uma comunidade e identidade que se perderam. O que ele propõe é que a comunidade é caracterizada pelo *ser-em-comum*, na companhia, em vez de estar reunida em volta de uma única coisa (um líder, por exemplo). Na segunda possibilidade, a comunidade “[s]ubmete o seu ser-junto a um ser *em* conjunto. A verdade da comunidade, pelo contrário, reside na fuga de um tal ser.” (1991,

xxxix).² Partindo deste conceito de comunidade inoperante, Thomas Stubblefield defende que a comunidade surge no cinema a partir do reconhecimento de uma experiência do eu e do outro como reflexos (2010, 63), prolongando a preocupação de Nancy com a pluralidade e a singularidade. Desta forma, próxima e legitimadora de uma visão liberal, a dimensão comunitária torna-se num mero horizonte necessário, esvaziada do seu carácter inescapavelmente constitutivo do ser humano.

Esta posição tem muito em comum com a perspectiva idealista, que se recusa a pensar a totalidade e as suas mutações, de Giorgio Agamben:

Qualquer é a figura da singularidade pura. A singularidade qualquer não tem identidade, não é determinada relativamente a um conceito, mas tão-pouco é simplesmente indeterminada; ela é determinada apenas através da sua relação com uma *ideia*, isto é, com a totalidade das suas possibilidades. Através desta relação, a singularidade confina, como diz Kant, com a totalidade do possível e recebe assim a sua *omnimoda determinatio* não do facto de participar de um conceito determinado ou de uma certa propriedade actual (o ser vermelho, italiano, comunista), mas *unicamente graças a este confinar*. Ela pertence a um todo, mas sem que esta pertença possa ser representada por uma condição real: a pertença, o *ser-tal*, é aqui apenas relação com uma totalidade vazia e indeterminada. (1993, 53-54).

Estes pontos de vista, quando são enquadrados no domínio da cultura cinematográfica, como Stubblefield procura fazer, passam ao largo das comunidades do cinema reais que fazem entrever o vínculo entre a comunidade e a liberdade pessoal descrito em *A Ideologia Alemã* por Karl Marx e Friedrich Engels. Para eles, a comunidade real é algo indissociável das relações dos seus membros, que nela realizam a sua liberdade pessoal. Na sociedade burguesa, a comunidade de indivíduos é ilusória porque estes são

² “It yields its being-together to a being *of* togetherness. The truth of community, on the contrary, resides in the retreat of such a being.”

isolados “uns contra os outros” criando uma “comunidade aparente (Estado, direito) que se autonomizou face aos indivíduos” (1982, 64). A comunidade, a unidade real a partir do individual, não elimina o diferente que se une, nem significa identidade nem fusão, é uma condição da transformação económica e social. Marx e Engels aprofundam estas ideias nesta passagem:

Só na comunidade [com outros, é que cada] indivíduo tem os meios de desenvolver em todas as direcções as suas aptidões; só na comunidade, portanto, se torna possível a liberdade pessoal. Nos substitutos precedentes da comunidade, no Estado, etc., a liberdade pessoal existiu apenas para os indivíduos desenvolvidos nas relações da classe dominante, e tão-só na medida em que eram indivíduos dessa classe. A comunidade aparente em que se uniram, até aqui, os indivíduos autonomizou-se sempre face a eles, e foi, ao mesmo tempo, por ser uma união de uma classe face a outra, para a classe dominada não só uma comunidade completamente ilusória como também um novo grilhão. Na comunidade real, os indivíduos conseguem, na e pela sua associação, simultaneamente a sua liberdade. (1982, 59).

E acrescentam no passo imediatamente a seguir da reflexão: “Os indivíduos partiram sempre de si, mas, naturalmente, de si no quadro das suas condições e relações históricas dadas, não do indivíduo ‘puro’ no sentido dos ideólogos.” (1982, 59). Neste sentido, esta comunidade já não corresponde à antiga, que era ordenada por uma tradição de subordinação social, mas traz consigo um elemento novo, potencialmente revolucionário. Este entendimento moderno da comunidade está presente também nas comunidades do cinema, que em muitos casos criam espaços de resistência, crítica, e transformação culturais, quer nas publicações impressas quer nos blogues e sítios electrónicos.

Como Badiou nota, o cinema não requer espectadores, apenas uma sala que albergue um público que vê e ouve (2013, 2). São os críticos de cinema que criam os espectadores. Ao contrário do teatro, o cinema é uma arte de massas

cuja relação entre criadores e fruidores é diluída e desconectada. É exactamente por esse motivo que as comunidades do cinema se têm formado historicamente a partir do trabalho crítico, sensível e racional, sensivelmente racional, racionalmente sensível, sobre os filmes.

Stanley Cavell assinala que a procura da comunidade é a procura da razão. O movimento dialógico que descreve é este: “Pode-se dar o caso que eu esteja errado, que a minha convicção me isola dos outros, de todos os outros, de mim mesmo. Isso não é o mesmo que a descoberta de que sou dogmático ou egomaniaco. O desejo e a busca da comunidade são o desejo e a busca da razão.” (1979, 20).³ Cavell associa o dogmatismo e a egomania à ausência de uma comunidade real, que nos obrigue a confrontar os outros e a nós mesmos com as nossas posições e a sua fundamentação. Há toda uma tradição filosófica, que inclui filósofos tão singulares e distintos como Bento de Espinosa, que defende que o homem racional é mais livre na comunidade, que viver em liberdade é saber o que se faz com a liberdade e se ela triunfou à nossa volta ou necessita da libertação que a faz nascer. Espinosa afirma que o homem livre, conduzido pela razão, que quanto mais é conduzido pela razão mais livre é, “deseja ter em conta a vida e a utilidade comum” (1992, 429).

Surge aqui com mais força a questão da relação entre o indivíduo e a comunidade, que Marx e Engels afloram dialecticamente nas passagens citadas. Entre a filosofia e a poesia, Rainer Maria Rilke medita sobre o comum como “paisagem do princípio” (2014, 43), não exactamente um fundo primordial, mas um fundo como princípio, um *fundo fundador*. Esta ideia pode ser estendida à tela e ao ecrã, desvendando desta maneira como o cinema participa na *melodia das coisas*, utilizando a expressão evocativa do poeta. Escreve ele que “tudo o que é comum pressupõe uma série de seres distintos e isolados” (Rilke 2014, 44), concluindo o seguinte:

E nós somos como frutos. Estamos suspensos lá do alto, em ramos

³ “It may prove to be the case that I am wrong, that my conviction isolates me from others, from all others, from myself. That will not be the same as a discovery that I am dogmatic or egomaniacal. The wish and search for community are the wish and search for reason.” Cf. Norris, 2006.

singularmente emaranhados, fustigados por muitos ventos. O que possuímos é a nossa maturidade, doçura e beleza. Mas a força que produz tudo isso corre em um único tronco a partir de uma raiz que se tornou vasta e se estende por mundos em todos nós. E, se quisermos dar testemunho da sua força, cada um de nós tem de a utilizar no sentido mais solitário. Quanto mais solitário, mais solene, pungente e poderosa é a sua comunalidade. (Rilke 2014, 45).

A associação causal entre a solidão e a participação na comunidade remete-nos para a capacidade que cada pessoa tem de captar a “vasta melodia da vida”, como se Rilke estivesse a falar de um espectador crítico, envolvido e discriminante.⁴ Cavell liga a comunidade à razão, Rilke à capacidade crítica e participativa. No fundo, a raiz da dimensão comunitária do cinema é o conjunto dos discursos dialogantes sobre as suas obras e as razões que lhes dão forma. Encontramos na *Política* de Aristóteles a formulação de que a criação de uma comunidade social e política é indissociável da natureza humana. Segundo o filósofo grego, o homem é um animal social e político porque possui linguagem, articulando nela o seu pensamento. É o discurso que engendra as comunidades, da família à cidade (1998, 4-5). A dimensão comunitária do discurso crítico sobre o cinema está patente, por exemplo, na mesa-redonda com os críticos Jean Domarchi, Jacques Doniol-Valcroze, Jean-Luc Godard, Pierre Kast, Jacques Rivette, e Éric Rohmer, sobre *Hiroshima mon amour* (*Hiroshima, Meu Amor*, 1959) (AA.VV. 1999). O título desta discussão a seis publicada nos *Cahiers du cinéma* quando o filme estreou, “Hiroshima, notre amour” (“Hiroshima, nosso amor”), desvenda imediatamente essa dimensão. Só o sentido comunitário pode transformar o “meu amor” do filme no “nosso amor” de uma conversa em volta do filme. É notório que esse sentido os conduz para além do filme sem nunca o abandonarem, para uma troca de palavras mais vasta sobre o cinema, os modos de o entender e as formas de o fazer.

⁴ Rilke escreve: “Aquele que captasse toda a melodia, seria em simultâneo o mais solitário e o mais inserido na comunidade. Isto porque ouviria o que ninguém ouve e porque só ele compreende, na sua plenitude, o que os outros, por muito que se esforcem, só distinguem de uma forma obscura e incompleta.” (2014, 45).

Se o teatro diz desde logo “nós”, o cinema implica uma aprendizagem e um diálogo. Uma comunidade viva do cinema não nasce de limites impostos, mas é um corpo que vai definindo e redefinindo os seus limites. Por um lado, o cinema gera comunidades no seu interior, delimitadas pelo seu campo cada vez mais largo e denso de obras e discursos. Por outro lado, o cinema origina comunidades através de uma troca aberta e em aberto, permanente, com a vida e a história. Godard condensa a relação entre estes dois tipos de comunidades do cinema, que podem ser vistos como aspectos de uma mesma comunidade: “Deveria haver um sentimento de pertença ao mundo quando se fosse ao cinema, de fraternidade, de liberdade, dos quais o cinema desse conta.” (apud. Daney 1999, 221). Embora a nossa tendência inicial possa ser a de exigir a definição do que é uma comunidade do cinema, é mais pertinente tentar perceber como é que as comunidades do cinema se têm configurado ao longo das décadas e em diferentes espaços, nomeadamente na sua relação com a cinefilia. O desenvolvimento da investigação sobre este tópico passa necessariamente pela historiografia do cinema.

BIBLIOGRAFIA

- AA.VV. 1999. “Hiroshima, notre amour” [1959]. In *Nouvelle Vague*, organizado por Luís Miguel Oliveira, 379-402. Traduzido por Sílvia Almeida. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.
- Agamben, Giorgio. 1993. *A Comunidade que Vem* [1990]. Traduzido por António Guerreiro. Lisboa: Editorial Presença.
- Aristóteles. 1998. *Política* [350 a.C.]. Traduzido por António Campelo Amaral e Carlos de Carvalho Gomes. Lisboa: Vega.
- Badiou, Alain. 2013. *Rhapsody for the Theatre: A Short Philosophical Treatise* [1990]. Traduzido por Bruno Bosteels. Londres: Verso.
- Cavell, Stanley. 1979. *The Claim of Reason: Wittgenstein, Skepticism, Morality, and Tragedy*. Nova Iorque: Oxford University Press.
- Daney, Serge. 1999. “Sobreviver à Nouvelle Vague” [1984]. In *Nouvelle Vague*, organizado por Luís Miguel Oliveira, 207-221. Traduzido por João Brito Freire. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.

- Espinosa, Bento de. 1992. *Ética* [1677]. Traduzido por Joaquim de Carvalho, Joaquim Ferreira Gomes, e António Simões. Lisboa: Relógio D'Água Editores.
- Llansol, Maria Gabriela. 1999. *O Livro das Comunidades*. Lisboa: Relógio D'Água.
- Marx, Karl e Friedrich Engels. 1982. "Feuerbach. Oposição das Concepções Materialista e Idealista (Capítulo Primeiro de *A Ideologia Alemã*)" [1846]. In *Obras Escolhidas*, tomo I. Traduzido por Álvaro Pina. Lisboa/Moscovo: Editorial "Avante!"/Edições Progresso.
- Mourão, José Augusto. 2002. "A Comunidade como Prática do Lugar e Interlocação". <http://www.isdomingos.com/index.asp?art=4957>. Acedido em 16 de Julho de 2014.
- Nancy, Jean-Luc. 1991. "Preface". In *The Inoperative Community*, xxxvi-xli. Traduzido por Peter Connor, Lisa Garbus, Michael Holland, e Simona Sawhney. Editado por Connor. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- . 1986. *La Communauté désœuvrée*. Paris: Christian Bourgois.
- Norris, Andrew (ed.). 2006. *The Claim to Community: Essays on Stanley Cavell and Political Philosophy*. Redwood City, CA: Stanford University Press.
- Rilke, Rainer Maria. 2014. *Notas sobre a Melodia das Coisas* [1898], 2.^a ed. Traduzido por Ana Falcão Bastos. Lisboa: Editora Licorne.
- Stubblefield, Thomas. 2010. "Two Kinds of Darkness: Jean-Luc Nancy and the Community of Cinema". *Canadian Journal of Film Studies* 19:2: 43-65.

DO CAMPO AO EXTRACAMPO, CONTRIBUIÇÕES METODOLÓGICAS PARA A PESQUISA DO FOTOJORNALISMO

Nadja Carvalho¹

Lorena Travassos²

Resumo: O trabalho dissertativo *Molduras Fotojornalísticas da Magnum: Ensaios Audiovisuais de Guerra e de Rituais de Fé* (2014), defendido por Lorena Travassos sob orientação de Nadja Carvalho, permitiu pesquisar ensaios fotográficos do projeto *Magnum in Motion* (2004). O estudo da informação jornalística que é conduzida por molduras, em fotos sequenciadas, nos colocou frente à antítese de campo/extracampo, e de noções como finito/infinito. A questão que se impôs foi sobre qual método usar em outro projeto, de tal sorte que a pesquisa pudesse avançar do *campo* definido por molduras e prosseguir em direção ao *extracampo*. Em razão desse propósito reunimos contribuições de G. Deleuze, J. Aumont, A. Machado, M. Merleau-Ponty, e outros, para auxiliar na definição de um método efetivo à pesquisa do *extracampo* da fotografia jornalística.

Palavras-Chave: Fotojornalismo, extracampo, metodologia.

Contacto: naddj@ig.com.br; lorenakrs@gmail.com

Área e tipo de pesquisa

a. Área da comunicação

A tecnológica favorece hipermídias na web como o projeto fotojornalístico *Magnum in Motion* (2004)³ e promove uma fusão entre os campos do jornalismo, fotografia, vídeo e informática, os quais desaguam nas áreas da informação e da comunicação, isso já é o suficiente para desafiar qualquer método tradicional de análise ao unificar campos com códigos distintos (texto, imagem, som), além de essas junções implicarem em particularidades de espaço e tempo próprias do audiovisual, elas também fomentam linguagens e técnicas inéditas do fotojornalismo.

¹ Nadja Carvalho é professora no curso de Comunicação em Mídias Digitais e no mestrado de Comunicação e Culturas Midiáticas, da Universidade Federal da Paraíba-UFPB, Brasil, e faz pós-doutorado na Universidade de Aveiro-UA, Portugal

² Lorena Travassos é mestre em Comunicação pela Universidade Federal da Paraíba-UFPB, Brasil, e cursa doutorado na Universidade Nova de Lisboa, Portugal.

³ O *Magnum in Motion* acolhe renomados profissionais do fotojornalismo e exhibe excelentes trabalhos fotográficos com recursos audiovisuais. Disponível em:

<http://inmotion.magnumphotos.com/essays>.

O ângulo temático da pesquisa sobre o *extracampo* no fotojornalismo audiovisual pode vir inserido em diferentes abordagens, artística, técnica, comunicacional, mas é preciso que tenha amparo conceitual na imagem técnica e no movimento, que permita discutir questões acerca do formato sequencial e da percepção do campo/extracampo da fotografia, e assim identificar contribuições para o seu entendimento.

Vale dizer que a noção de campo não é a mesma de enquadrar⁴, esta última se refere à captura de imagens na fotografia e no cinema, já o campo é o resultado do enquadramento. A cena enquadrada constitui um campo com tudo o que se mostra na imagem (cenário, objeto, personagem), em resumo, ele “designa o conjunto do processo mental e material, pelo qual se chega a uma imagem que contém certo campo visto de certo ângulo” (Aumont; Marie 2003, 98). O campo, por sua vez, “é um fragmento de espaço recortado por um olhar e organizado em função de um ponto de vista” (Aumont 2001, 224). O campo é um fragmento de espaço e, desse modo, é possível pensar acerca do espaço amplo do qual ele foi retirado. Daí se impôs a questão: de que modo o espaço fora-de-campo⁵ pode ser pesquisado?

A investigação do *extracampo* exige um recorte multidisciplinar ajustado às dimensões que se deslocam do campo visual físico ao imaginário, do concreto e tangível da fotografia ao repertório imaginativo do receptor, portanto, para estruturar a informação que vem de fora para o campo visual é preciso acionar uma combinação de códigos que pelo menos, em algumas de suas determinações, deve ser compartilhado com o receptor.

Qualquer investida para obter informações provenientes do *extracampo* só logrará êxito se eleger o campo fotografado como marco zero e proceder a um exame minucioso de seus referenciais exibidos, tendo como certo que eles se mostram parcialmente de acordo com a subjetividade e o repertório do

⁴ Em qualquer consulta a dicionários sobre a definição do termo “enquadrar”, vamos encontrar que significa pôr em quadro, limitar, definir um campo visível e objetivo.

⁵ A noção fora-de-campo (ou *extracampo*) tem origem empírica, surge da prática de filmagem quando é imprescindível saber o que será visto pela câmara. Cf. J. Aumont, 2001, 226. Outras informações sobre o termo estão em versão digitalizada do *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Cf. J. Aumont; M. Marie, 2003, 132-33. Disponível em: <http://designvisualuff.files.wordpress.com/2011/08/jacques-aumont-michel-marie-dicionacc81rio-teocc81rico-e-cricc81tico-de-cinema.pdf>.

receptor. A partir daí, podemos ter duas vias de acesso à informação jornalística, uma objetiva (a mensagem visual) e outra subjetiva (o repertório do receptor). É preciso saber que o sistema de código - audiovisual, nesse caso em particular - define a gramaticalidade da linguagem em questão, pois ele permitirá ver como os códigos se relacionam uns com os outros, e estes com os desígnios da infinitude do *extracampo*.

b. Uma pesquisa híbrida

A proposta de investigação aqui apresentada é empírica, teórica e qualitativa, portanto, trata-se de uma pesquisa híbrida. Seja qual for sua tipologia, o pesquisador precisa cumprir algumas exigências básicas: delimitar o problema; inseri-lo no quadro teórico de referência; observar o material a ser pesquisado (ensaio fotojornalístico, por exemplo) e definir o método que irá privilegiar a interpretação do *extracampo* para extrair suas conclusões conceituais e/ou analíticas.

Na dimensão empírica o conhecimento é adquirido através de uma observação fundada na percepção sensorial e deve contar com seu suporte teórico; vale lembrar que a pesquisa empírica sintetiza a criação racional, a observação e a experiência. É bom consultar tipos de pesquisa quando ainda está vago o que se pretende fazer, dois autores brasileiros nos anos 90, classificaram tipos de pesquisa de acordo com o fim que se deseja atingir: *exploratória, descritiva e/ou explicativa*.⁶

Encontrar um método que direcione uma pesquisa quanto as suas metas, a título de ilustração, pode contemplar simultaneamente o caráter: 1. *Descritivo* quando expuser, por meio de discurso, os detalhes da fotografia (coisa, pessoa, fenômeno, contexto, etc.) e considerar na descrição a relação campo/extracampo; 2. *Explicativo* quando, após levantar o conceito de *extracampo*, encontrar o seu suporte teórico, seja ele na filosofia da imagem, na antropologia visual e/ou na comunicação audiovisual; 3. *Exploratório*, em razão

⁶ M. M. Andrade (*Introdução à metodologia do trabalho científico*, 1993; *Como preparar trabalhos para cursos de pós-graduação*, 1995) e R. L. Bastos (*Ciências humanas e complexidades*, 1999). Cf. L. Santaella, 2001, 146.

de exigir que sejam ampliadas as informações, de modo a aprimorar o rumo do assunto pesquisado.

Contribuições metodológicas

a. *Do campo ao extracampo*

Há alguns anos, L. Santaella (1992) apresentou a hipótese de que as ciências tendem a se desenvolver entre tipos de estratos: um. *Normológico* (leis e conceitos); 2. *Classificatório* (classificar objetos); 3. *Descritivo* (descrever objetos) e 4. *Aplicado* (aplicar a objetos). Cada um deles gera um tipo de pesquisa e método próprio, em razão disso em sua opinião seria um desperdício procurar um método específico para cada ciência, já que no interior de uma mesma ciência há estratificações de pesquisas: “variados tipos de metodologias dependem tanto do estrato da ciência no qual se inserem, quanto das teorias, métodos, procedimentos e técnicas que são relevantes às finalidades a que as pesquisas se destinam” (Santaella 2001, 130).

A finalidade da pesquisa vem antes, portanto, define-se o que merece ser pesquisado, e só depois é que o método e seus procedimentos são delimitados. Deve-se evitar impor um modelo metodológico, mesmo que ele nos pareça o mais apropriado, será prudente tomar algumas decisões no processo da investigação. Somos de acordo que as metodologias estão fundadas numa lógica advinda de tipos de raciocínio, como *abdução*, *dedução* e *indução*, a partir deles é que os pesquisadores criam teorias e métodos resultantes de suas práticas.⁷

A pesquisa pensada aqui está relacionada à realidade empírica da fotografia, por outro lado, e para refletir sobre o conceito de *extracampo*⁸, podemos examinar noções como: 1. *Enteléquia* (Aristóteles 2001)⁹, entendida

⁷ Para C. Peirce, não são apenas tipos de métodos, eles constituem-se nos tipos de raciocínio que dão forma aos nossos pensamentos, tanto no âmbito da ciência quanto da vida cotidiana. A sua inovação está no raciocínio *abdução*, inspirado em Aristóteles. Cf. L. Santaella, 2001, 116.

⁸ Embora a tipologia de Noël Burch (1969) sobre fora-de-campo seja interessante, sobretudo, ao distinguir um fora-de-campo “concreto” (elementos mostrados) e outro “imaginário” (elementos nunca mostrados), ela não representa um consenso; para outros autores o fora-de-campo pertence, a rigor, ao imaginário. Cf. J. Aumont; M. Marie, 2003, 132-33.

⁹ Em Aristóteles (*De Anima*, II, 412, a27-b1), a “enteléquia” comporta uma tensão orgânica que se realiza segundo leis próprias, ultrapassando da potência ao ato. G. W. Leibniz esclarece,

como a “vida em potência” na qual todo ente se desenvolve a partir de uma causa final interna a ele, a noção filosófica ensina que o conhecimento técnico da fotografia encontra na potência natural reprodutora do mundo objetivo a sua causa; 2. *Invisível* (Merleau-Ponty 2012)¹⁰, a questão da visualização sinaliza para um além do visível e isso se deve ao fato dos fenômenos visíveis estarem inter-relacionados com as leis invisíveis; e 3. *Abdução* (Peirce 1993)¹¹, a noção conceitual ajuda em razão de incluir o raciocínio hipotético como uma resposta possível ao fato surpreendente que o *extracampo* possa vir a revelar.

A escolha de noções teóricas essenciais permite pensar acerca de caminhos pelos quais podemos enveredar na pesquisa, as possibilidades são diversificadas, a imagem fotográfica, por exemplo, pode ser vista como: 1. Um “clichê” na perspectiva de uma perda de força da imagem cristalizada e padronizada (Deleuze 1983); 2. Uma “representação” da coisa (objeto referente) que é diferente da própria coisa fotografada (Peirce 1993); 3. Uma “tecnoimagem” pós-histórica que irradia mensagens, ou em outras palavras, uma superfície que nos programa na medida em que cobre o mundo e exerce uma função tapadora e alienante (Flusser 2008, 2011)¹². É preciso ordenar as contribuições conceituais para optar por aquelas que melhor se adequem a pesquisa.

chama “mônada” de enteléquia, no sentido de que se basta a si mesma e possui nela mesma a fonte de sua ação interna. Disponível em: <https://sites.google.com/site/dicionarioenciclopedico/entelequia>.

¹⁰ A discussão integra o manuscrito *O visível e o invisível* (1959), encontrado após o falecimento de Maurice Merleau-Ponty em 1961.

¹¹ Na *abdução* o pensar é instigado pela surpresa inicial, não por uma regra ou lei conhecida. A sua forma lógica é: Tem-se observado a foto (B). O extracampo (A) pode explicar a foto (B). Logo, a melhor explicação que temos é aquilo que torna o extracampo (A) provável. A abdução é uma inferência a favor da melhor explicação. A hipótese do extracampo, a ser verdadeira, explica a foto, e nenhuma outra hipótese pode explicar tão bem a foto como o extracampo. Logo, a hipótese do extracampo é provavelmente verdadeira.

¹² O modo de V. Flusser entender a imagem técnica e a fotografia pode ser acompanhado em seus ensaios: “Filosofia da Caixa Preta” (2011), “A Escrita. Há Futuro para a Escrita?” (2010), “O Universo das Imagens Técnicas” (2008), “O Mundo Codificado” (2007) e “Pós-História” (1983), todos editados no Brasil.

b. *Objeto, contexto e hipótese*

A imagem tem como pressuposto o contexto de uma época, onde visualizar equivale a explicar, daí o ato de ver muitas vezes substitui o ato de compreender, por outro lado, “o que nos faz ver o mundo é também o que nos torna cegos a seu respeito: nossa ideologia” (Debray 1993, 354)¹³, por conseguinte, cada maneira de ver tem o seu contexto social, histórico, e requer uma metodologia própria, depreende-se daí que a fotografia não se restringe as condições internas do seu campo visual e sempre estará sujeita a interpretações, e talvez por isso mesmo o estudo do *extracampo* seja instigante, por permitir abrir aquilo que vemos para outras dimensões e interpretações de um sujeito receptor inserido em seu tempo e espaço cultural.

Quando olharmos para uma fotografia não fica difícil perceber que a cena continua para além de suas bordas, a partir daí, entendemos que a sua materialidade visual, ou campo enquadrado, abre espaço para os sentidos imaginários e possibilidades de leitura. Identificar as marcas técnicas no processo de criação da imagem pode ajudar, entretanto, o exame de interferências advindas das condições externas também deixam pistas valiosas para o estudo do *extracampo*. Pensamos então numa hipótese básica posta à reflexão, de tal sorte que ela inclui a característica dúbia do objeto de interesse: todo campo fotografado tem seu *extracampo* expresso em potência e em presença.

Entendemos que a potência é definida pelo mundo natural e a presença pelo conhecimento técnico. No viés da potência, o campo da foto sinaliza um *extracampo* que ficou para trás e se constitui na prova da sua existência por lhe ter concedido uma captura parcial; no viés da presença, o *extracampo* deixa marcas no campo que podem ser previstas, pelo emprego de técnicas de edição e composição da imagem; ou ainda podem ser inesperadas, em razão de uma

¹³ A ideologia tem livre trânsito no regime da “videocracia”, onde pode ignorar discursos de verdade, de salvação, contestar ideais, mas não nega o valor das imagens, sabe argumentar a partir delas e, em consequência, o regime de autoridade ganha poder quando se apresenta como evidente. Cf. Debray, 1993, 353.

ocorrência inusitada no momento em que a foto é clicada, as interferências podem ser sombras, reflexos, borrões, etc.

c. *Um método possível*

Uma pesquisa é avaliada a partir da adequação ao seu objeto, então, de acordo com o propósito de investigar o *extracampo* fotojornalístico, levamos em conta que o contato com a imagem deva considerar quatro espaços numa relação intrínseca entre campo/*extracampo*: 1. Espaço cotidiano do sujeito (cena e seus sujeitos, fotógrafo); 2. Superfície visual (“espaço plástico” e “dupla realidade”)¹⁴; 3. Espaço representacional (informativo, comunicacional); e 4. Espaço off (campo como guia ao *extracampo*).

Vale dizer que não tem sentido limitar a percepção do *extracampo* a nenhum desses espaços isoladamente, no seu exame deve-se pensar em uma estratégia que leve em conta o contexto subjetivo da interpretação do pesquisador que, por sua vez, está inserido num dado espaço de formação científica e, portanto, os seus entendimentos não são neutros quanto aos usos teóricos nos quais ampara suas observações.

Independente das subjetividades, empreender sucessivas explorações sobre o material fotográfico é inevitável e uma varredura do olhar pelas extremidades da imagem pode ajudar a identificar pontos de maior densidade de conexão com o *extracampo*, tal cuidado inclui observar imagens descentradas ou desenquadradas para que sejam considerados os contornos posicionados fora-de-campo, em geral eles instigam o receptor a prolongar a visão imaginária para além das bordas da fotografia.

¹⁴ J. Aumont (2001, 136-37) define o “espaço plástico” como sendo ocupado pelos elementos da imagem, os quais caracterizam e constituem a sua forma visual: 1. A composição em suas relações geométricas entre as partes da superfície da imagem; 2. A gama de cores e de luminosidade, e suas relações de contraste; 3. Os elementos gráficos em imagem abstrata; 4. A matéria perceptível própria da imagem, sua textura visual por exemplo. Na noção de “dupla realidade”, uma permite perceber o “espaço representado” na imagem, na outra se percebe que o “espaço plástico” é a imagem, ou seja, há de se considerar a percepção da imagem como fragmento de superfície plana (espaço plástico) e como fragmento tridimensional da cena retratada (espaço representacional).

Nos ensaios audiovisuais¹⁵ *Theater of War* (2011), de Moises Saman, e *Entre Ciel et Terre* (2009), de Cristina Rodero, todas as opções de acesso foram exploradas: parar, avançar, retroceder, saltar, encerrar, as quais permitiram também ver as sequências das fotos fora da ordem pré-fixada. O exame desses ensaios tinha como objetivo realizar uma leitura de significação jornalística advinda das molduras e a experiência daí decorrente forneceu contribuições para estudos posteriores sobre o *extracampo*.

Aproveitamos para compartilhar alguns dos procedimentos adotados: foi mantido um contato espontâneo com as exposições dos ensaios, sem estabelecer nenhum tipo de controle prévio, de modo a conceder liberdade à experiência estética, a partir daí é que fixamos estratégias objetivas de controle, entre as quais, assistir várias vezes até identificar tipos de moldura; defini-las para além de suas características formais; e prosseguir na pesquisa exploratória até encontrá-las ampliadas em suas significações.

Foram revisadas as técnicas sobre moldura e enquadramento obtidas na fotografia e no cinema; retomadas as leituras sobre movimento de câmera, tipos de plano, montagem e composição. Consideramos a simultaneidade de dois ou mais recursos de controle para conjugar as configurações jornalísticas e artísticas das fotografias, e levamos ainda em conta a simultaneidade entre aquilo que é visto e as associações daí decorrentes, as quais despertam o nosso repertório de experiências sensíveis e culturais.

Considerações

O ensaio fotojornalístico pode ser visto como um sistema de signos, uma linguagem com a qual se diz verdades e mentiras (montagem diversa, aplicativos de edição, etc.). A composição (texturas e efeitos) também produz uma paisagem mediática e faz referência a outras imagens (metaimagem, autorreferência), podem ainda remeter para o seu processo de produção

¹⁵ *Theater of War* (03min, 27s), link: <http://inmotion.magnumphotos.com/essay/theater-war> e *Entre Ciel et Terre* (04min, 15s), link: <http://inmotion.magnumphotos.com/search/node/Entre+Ciel+et+Terre>.

técnica (reenquadramento sequencial, superposição), conforme se pode ver nos ensaios fotojornalísticos de M. Saman (2011) e de C. Roderó (2009).

O nosso propósito foi pensar estratégias para auxiliar na investigação do *extracampo* e apresentar considerações sobre técnicas advindas da relação entre campo/extracampo, já que os dois atributos são legítimos e integram a fotografia como um *corpus* matizado pelo concreto/abstrato, visível/invisível, finito/infinito. A noção de infinito é vista em filosofia, teologia e na fotografia; o “infinito” pode começar a dez metros da lente, ao passo que na filosofia refere-se à eternidade e à divindade.

Foi positivo ter consciência do caráter provisório e parcial das interpretações, além de ficarmos atentas ao fato de que no ensaio fotográfico audiovisual existe uma apreensão de imagens em movimento e de sonoridades, aspecto que exige uma atenção redobrada se for comparado com o ensaio de fotografias fixas.

Conforme vimos, o ato de fotografar insere-se num processo classificatório que “joga nas trevas da invisibilidade extraquadro tudo aquilo que não convém aos interesses da enunciação e que, inversamente, traz à luz da cena o detalhe que se quer privilegiar” (Machado 1984, 76). Observa-se ainda que esse processo de escolha não deva ser encarado como deflagrador de uma perda sofrida pela imagem, pois o “quadro se define tanto pelo que ele contém, quanto pelo que ele exclui” (Aumont 2003, 136). É preciso buscar na imagem fotojornalística, nos códigos de representação e em suas técnicas de composição, os pontos de ultrapassagens que levam ao *extracampo*.

Não situamos o estudo do *extracampo* no lado da recepção, ou da produção, e sim na ultrapassagem interfacial, na inter-relação indissociável entre campo/extracampo. Apesar da qualidade invisível inata do *extracampo*, é dele que vem a matéria prima visível do campo fotografado, ele fica refletido através do objeto referente capturado na fotografia e se refrata na subjetividade do receptor, desse modo, e conforme a problemática apresentada, a relação ontológica indissolúvel entre campo/extracampo é imprescindível à pesquisa.

BIBLIOGRAFIA

- Aristóteles. 2001. *Da Alma*. Tradução de Carlos Humberto Gomes. Lisboa: Edições 70.
- Aumont, J.; Marie, M. 2003. *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*. 4ª ed., Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas, SP: Papyrus.
- . 2001. *A Imagem*. 5ª ed., Tradução de Estela dos Santos Abreu e Cláudio C. Santoro. Campinas, SP: Papyrus.
- Debray, R. 1993. *Vida e Morte da Imagem: Uma História do Olhar no Ocidente*. Tradução de Guilherme Teixeira. Petrópolis, RJ: Vozes.
- Deleuze, G. 1983. *Cinema I. A Imagem-movimento*. Tradução de Stella Senra. Brasília: Brasiliense.
- Flusser, V. 2011. *Filosofia da Caixa Preta: Ensaio para uma Futura Filosofia da Fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Demará.
- . 2008. *O Universo das Imagens Técnicas: Elogio da Superficialidade*. São Paulo: Annablume.
- Machado, A. 1984. *A ilusão Especular: Introdução à Fotografia*. São Paulo: Brasiliense/Funart.
- Merleau-Ponty, M. 2012. *O Visível e o Invisível*. Tradução de José Artur Gianotti e Armando Mora d'Oliveira. São Paulo: Perspectiva.
- Peirce, S. 1993. *Semiótica e Filosofia*. Introdução, seleção e tradução de Octanny Silveira da Mota e Leonidas Hegenberg. São Paulo: Cultrix.
- Santaella, L. 2001. *Comunicação & Pesquisa: Projetos para Mestrado e Doutorado*. São Paulo: Hacker Editores.

**A EDIÇÃO DA IMAGEM EM MOVIMENTO NO CONTEXTO DA
PRODUÇÃO JORNALÍSTICA NAS REDAÇÕES CENTRAIS DAS ESTAÇÕES
GENERALISTAS TELEVISIVAS PORTUGUESAS: RTP, SIC E TVI**

Carlos Canelas¹

Jorge Ferraz de Abreu²

Jacinto Godinho³

Resumo: A presente comunicação expõe algumas considerações sobre as práticas profissionais da edição de imagem vigentes nas redações centrais da RTP, SIC e TVI. Os resultados expostos derivam de entrevistas e de observações realizadas aquando do desenvolvimento da dissertação de mestrado de Carlos Canelas, intitulada: *A Edição de Vídeo no Jornalismo Televisivo: os profissionais da edição de vídeo da informação diária da RTP*, apresentada, em 2008, na Universidade de Coimbra, e da tese de doutoramento, igualmente de Carlos Canelas, com o título: *O Binómio Jornalista-Editor de Imagem na Produção Noticiosa Televisiva: causas e consequências*, defendida, em 2013, na Universidade de Aveiro.

Palavras-chave: edição de imagem, estações generalistas televisivas portuguesas, produção jornalística.

Contacto: carlos.canelas@ipg.pt; jfa@ua.pt; jacintog@hotmail.com

1. Introdução

No âmbito da produção informativa televisiva, a edição de imagem é vista como uma das fases mais importantes (Canelas 2008; Piveta 2010; Souza and Piveta 2011b, 2011c), uma vez que é nesta fase que o conteúdo jornalístico corporiza a forma de um produto noticioso (Vizeu and Cabral 2009; Cabral *et al.* 2009; Vieira and Coutinho 2011; Cabral and Vizeu 2012), definindo-se “o quê e como determinado assunto será visto pelo telespectador” (Souza e Piveta 2011b, 1). Contudo, apesar deste reconhecimento, ainda há poucos anos, várias investigações (Silcock 2007; Canelas 2008; Schaefer and Martinez III 2009; Grant *et al.* 2010) constataram que esta problemática não estava a ser alvo de

¹ Carlos Canelas, Unidade de Investigação para o Desenvolvimento do Interior, Instituto Politécnico da Guarda (PEst-OE/EGE/UI4056/2014 - projeto financiado pela Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT).

² Jorge Ferraz de Abreu, Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro, CETAC.MEDIA.

³ Jacinto Godinho, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, CECL.

Canelas, Carlos, Jorge Ferraz de Abreu e Jacinto Godinho. 2015. “A edição da imagem em movimento no contexto da produção jornalística nas redações centrais das estações generalistas televisivas portuguesas: RTP, SIC e TVI”. In *Atas do IV Encontro Anual da AIM*, editado por Daniel Ribas e Manuela Penafria, 130-143. Covilhã: AIM. ISBN 978-989-98215-2-1.

estudo científico. No entanto, nos últimos tempos, foram realizadas diversas pesquisas acerca da temática em observação, tendo tido diferentes abordagens.

Uma destas abordagens diz respeito ao impacto da implementação dos sistemas digitais de edição não linear de vídeo nas redações informativas dos operadores de televisão (Cottle and Asthon 1999; Crocomo 2001; Crocomo and Lage 2001; García Avilés e León 2002; Rintala e Suolanen 2005; García Avilés 2006a, 2006b; Nye 2007; Silcock 2007; Cabral 2008; Boni 2009, 2011; Cabral *et al.* 2009; Vizeu and Cabral 2009; Grant *et al.* 2010; Canelas 2013).

Outra vertente investigada refere-se à evolução tecnológica da edição de imagem de conteúdos jornalísticos difundidos pela televisão, desde a montagem em filme, passando pelos sistemas analógicos de edição linear de vídeo até aos atuais sistemas digitais de edição não linear (Crocomo 2001; Crocomo and Lage 2001; Thomaz 2007; Cabral 2008; Schaefer and Martinez III 2009; Piveta 2010; Kneipp and Maciel 2011; Souza and Piveta 2011a, 2011c).

Ainda em relação aos sistemas digitais de edição não linear de vídeo, alguns estudos procuraram entender a sua influência na linguagem e, por conseguinte, nas narrativas telejornalísticas (Schaefer 1997, 2001, 2006; Henderson 2007, 2011, 2012; Schaefer and Martinez III 2009; Piveta 2010; Souza and Piveta 2011a, 2011b, 2011c). Para além disso, outras pesquisas estudaram a manipulação e a simulação na informação televisiva através da montagem efetuada nos sistemas digitais de edição de vídeo não linear (Cabral 2008; Vizeu and Cabral 2009; Vieira and Coutinho 2011; Vizeu *et al.* 2011; Cabral and Vizeu 2012).

Por outra vertente, algumas investigações observaram as rotinas e as práticas laborais dos profissionais que desempenham a função e/ou tarefa da edição de imagem na produção noticiosa televisiva (Schaefer 1997, 2001, 2006; Silcock 2007; Canelas 2008; Schaefer and Martinez III 2009; Henderson 2012).

2. Metodologias

Os resultados, que serão apresentados na presente comunicação, emergem da realização de dois estudos académicos de Carlos Canelas, um desenvolvido no âmbito de uma dissertação de mestrado, com o título *A Edição de Vídeo no*

Jornalismo Televisivo: os profissionais da edição de vídeo da informação jornalística diária da RTP, e o outro elaborado no contexto de uma tese de doutoramento intitulada *O Binómio Jornalista-Editor de Imagem na Produção Noticiosa Televisiva: causas e consequências*.

A mencionada dissertação foi apresentada, em abril de 2008, no Mestrado em Comunicação e Jornalismo da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Esta investigação teve como principal pressuposto conhecer, em termos socioprofissionais, os indivíduos que, estando sedeados em Portugal Continental, editam em vídeo os conteúdos noticiosos para os programas informativos diários da RTP, na qualidade de televisão generalista pública dos canais radiodifundidos em sinal aberto, isto é, da RTP 1 e da RTP 2.

Por sua vez, a tese de doutoramento, concebida no Programa Doutoral em Informação e Comunicação em Plataformas Digitais ministrado pelo Departamento Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro e pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto, foi defendida em novembro de 2013. Este estudo académico procurou, em termos gerais, averiguar e perceber as causas e as consequências de serem os telejornalistas a exercer a função e/ou tarefa de edição de imagem de conteúdos informativos veiculados pela televisão.

Para esta comunicação, o campo de estudo são as três redações centrais que concebem conteúdos para os programas jornalísticos dos canais generalistas televisivos portugueses. A redação central que produz conteúdos para os espaços noticiosos da RTP 1 e da RTP 2 está sediada em Lisboa, a da SIC em Carnaxide e a da TVI em Queluz de Baixo. Ainda a este respeito, é pertinente explicar que estas redações não geram conteúdos exclusivamente para os correspondentes canais generalistas, mas criam igualmente conteúdos para os respetivos canais informativos (RTP Informação, SIC Notícias e TVI 24).

Relativamente à coleta de dados, evidenciam-se as entrevistas efetuadas aos seguintes profissionais: Alcides Vieira (diretor de informação da SIC); Alexandre Leandro (chefe do setor da edição de imagem da redação central da RTP); António Prata (um dos coordenadores da redação central da TVI); Domingos Ferreira (coordenador do setor da edição de imagem da redação

central da SIC); Fernando Rocha (chefe do setor dos repórteres de imagem da redação central da RTP); Guilherme Lima (chefe do setor dos repórteres de imagem da redação central da SIC); João Ferreira (chefe do setor da edição de imagem da redação central da TVI); Mário Moura (um dos diretores adjuntos de informação da TVI) e Rui Romão (um dos coordenadores do setor dos repórteres de imagem da redação central da TVI).

Ainda no que concerne à recolha de dados, importa sublinhar que a permanência do investigador nas redações em estudo permitiu coletar mais algumas informações através da observação direta.

3. Resultados e discussão

3.1. Grupos profissionais que editam em vídeo conteúdos informativos

Nas redações analisadas, a função e/ou tarefa de edição de imagem de conteúdos informativos é desempenhada por três grupos profissionais, mais concretamente pelos editores de imagem, pelos repórteres de imagem e pelos jornalistas.

Segundo os dados recolhidos, o setor da edição de imagem da redação central da RTP é formado por 21 editores de imagem, o da SIC é composto por 15 editores de imagem e o da TVI é constituído por 18 editores de imagem.

Ainda que não seja objetivo desta comunicação realizar uma caracterização socioprofissional dos grupos envolvidos nesta investigação, realça-se que, no que toca ao género, dos 21 editores de imagem da RTP, unicamente quatro pertencem ao género feminino, dos 15 editores de imagem da SIC, somente uma é mulher e dos 18 editores de imagem da TVI, só cinco são do género feminino, isto é, de um total de 54 editores de imagem, apenas 10 são mulheres, representando em termos relativos 18,5 por cento desta população.

Um outro ponto que deve ser destacado é que os editores de imagem da TVI, ao contrário dos editores de imagem da RTP e da SIC que se dedicam exclusivamente à produção informativa, para além de montarem conteúdos de

cariz jornalístico, também editam em vídeo conteúdos destinados a programas de entretenimento.

Tal como referenciado, outro grupo profissional que executa a edição de imagem é o grupo dos repórteres de imagem. Todavia, os profissionais que compõem este grupo não exercem esta função e/ou tarefa no interior das redações centrais às quais estão afetos, meramente quando estes são enviados especiais. Escrito por outros termos, quando uma equipa de reportagem é enviada ao estrangeiro para efetuar uma cobertura informativa, esta equipa é, habitualmente, constituída por dois profissionais, ou seja, um jornalista e um repórter de imagem, sendo que, na maior parte das situações, compete ao profissional da captação de imagem realizar a edição de imagem.

Finalmente, os jornalistas foram o último grupo profissional a assumir a edição de imagem de conteúdos noticiosos de uma forma contínua e generalizada, tendo sido a redação da SIC a primeira redação portuguesa a ver implementada esta medida profissional. Deste modo, no ano 2000, aquando da preparação do lançamento do canal SIC Notícias, foram criadas as condições necessárias para que os jornalistas, que estavam afetos à redação deste canal noticioso, editassem em vídeo alguns conteúdos informativos, designadamente aqueles que requeressem uma montagem simples. Em 2003, verificou-se a fusão entre a redação da SIC Notícias e a da SIC enquanto canal generalista numa única redação e, a partir desta altura, também os jornalistas da redação da SIC generalista começaram a editar em vídeo. Por parte da redação central da TVI, os jornalistas começaram a editar em vídeo conteúdos informativos televisivos em 2004. Por seu turno, os jornalistas da redação central da RTP começaram a executar a edição de imagem de uma maneira generalizada a partir de 2007.

3.2. Sistemas de edição de vídeo

Quanto aos sistemas de edição de vídeo implementados nas redações em análise, na RTP está instalado um sistema digital de edição não linear da empresa *Quantel*, denominado *Enterprise sQ*, estando disponíveis o editor de vídeo *sQ Edit* nas seis salas de edição de vídeo reservadas aos editores de imagem para a produção da informação diária e o editor de vídeo *sQ Cut* na

redação destinados aos jornalistas. Este sistema foi colocado ao serviço desta redação em 2007. Não obstante, o primeiro sistema digital de edição não linear de vídeo, igualmente da empresa *Quantel*, foi experimentado pelos editores de imagem da RTP em 1998, aquando da Expo 98. A partir deste ano, este sistema foi entrando progressivamente na redação central da RTP. Ainda a propósito dos sistemas digitais de edição não linear de vídeo atualmente instalados na redação central do operador público de televisão, os editores de imagem dispõem, nas salas de pós-produção de vídeo usadas pelos editores de imagem, dos editores de vídeo *PaintBox* e *sQ Edit Plus*, também da *Quantel*, disponibilizando ferramentas e recursos de montagem mais avançados, adequados para trabalhos mais complexos, tais como as médias e as grandes reportagens.

Na redação central da estação de Carnaxide está instalado o editor de vídeo designado *SONY XPRI NS*, fazendo este parte do sistema de produção e de difusão de conteúdos jornalísticos *SONAPS*. O *SONY XPRI NS* está alojado nas nove salas de montagem usadas pelos editores de imagem, quer para a informação diária quer para a informação não diária, e nos computadores da redação utilizados pelos jornalistas. No entanto, a versão facultada aos editores de imagem oferece mais ferramentas e recursos de montagem. Este editor de vídeo foi instalado durante o ano 2011, entrando em pleno funcionamento no início de 2012. Em março e abril de 2012 foi desmantelado o sistema *NewsBase*, que tinha sido implementado na redação da SIC Notícias no ano 2000 e, aquando da fusão das redações da SIC Notícias e da SIC enquanto canal generalistas numa única redação, em 2003. O sistema *NewsBase* proporcionava os editores de vídeo *DNE-2000*, *DNE-70* e *ClipEdit*. O *DNE-2000* foi o *software* de edição de vídeo usado pelos editores de imagem, já que facultava os recursos e ferramentas avançados de montagem, enquanto o *ClipEdit* foi o editor de vídeo utilizado pelos jornalistas, visto que apenas oferecia os recursos e ferramentas básicos de montagem. O editor de vídeo *DNE-70* não foi instalado na redação central da SIC.

Na redação central da TVI está implementado, desde 2004, o sistema digital de edição não linear de vídeo *Enterprise sQ* da *Quantel*. Segundo o chefe

do setor da edição de imagem da redação de Queluz da Baixo, João Ferreira, no contexto da informação diária, os editores de imagem e os jornalistas usam os mesmos editores de vídeo deste sistema, ou seja, o *sQ Cut* e o *sQ Edit*, visto que, neste contexto, não há salas de montagem. Acerca desta questão, o chefe do setor da edição de imagem da redação da TVI menciona que estão instaladas várias estações de trabalho de vídeo no centro da redação que são utilizadas pelos editores de imagem. Desta forma, ao contrário do observado nas redações centrais da RTP e SIC, em que os editores de imagem se encontram nas salas de montagem, os editores de imagem da redação central da TVI, que participam no processo de produção de conteúdos informativos diários, partilham o mesmo espaço físico dos jornalistas. No que toca à informação não diária, tal como na redação central da RTP, as salas de pós-produção de vídeo estão apetrechadas com os editores de vídeo *PaintBox* e *sQ Edit Plus*.

Relativamente aos sistemas de edição de vídeo usados pelos repórteres de imagem afetos às redações centrais da RTP e SIC, de acordo com Fernando Rocha e Guilherme Lima, chefes dos correspondentes setores, estes dispõem do editor de vídeo denominado *Edius Pro*, cujo *software* pertence à empresa norte-americana *Grass Valley*, alojados em computadores portáteis com o sistema operativo *Windows*.

Por parte dos repórteres de imagem da redação central da TVI, segundo Rui Romão, um dos coordenadores do setor dos repórteres de imagem, estes profissionais utilizam o *software* de edição de vídeo designado *Final Cut Pro* da *Apple*. Com efeito, os profissionais da captação de imagem da TVI utilizam computadores portáteis *Mac*.

3.3. Proveniência do material audiovisual utilizado na edição de imagem

Nas redações em estudo, uma pequena peça noticiosa ou uma reportagem é, normalmente, concebida por uma equipa formada por três profissionais, ou seja, um jornalista, um repórter de imagem e um editor de imagem. Compete ao repórter de imagem registar o material audiovisual em bruto para ser utilizado pelo profissional que irá montar o conteúdo informativo. Deste modo, no campo do registo do material audiovisual, os repórteres de imagem da redação

central do operador público utilizam câmaras de vídeo que captam o material audiovisual em cassetes designadas BETACAM SX⁴. Por sua vez, os repórteres de imagem da SIC usam câmaras de vídeo que registam as imagens e o respetivo som em discos denominados XDCAM. Por último, os repórteres de imagem da redação central da TVI operam câmaras de vídeo que gravam as imagens e o correspondente áudio em cassetes BETACAM SX e câmaras de vídeo que registam o material audiovisual em discos XDCAM.

Outra situação corrente é a montagem tendo como matéria-prima material audiovisual oriundo de agências noticiosas nacionais (Lusa TV) e, especialmente, internacionais (AP [Associated Press], ENEX [European News Exchange], Eurovisão ou Reuters). Pese embora os operadores generalistas televisivos portugueses disponham de diversos correspondentes no estrangeiro, muitos dos conteúdos noticiosos de âmbito internacional são montados por jornalistas e editores de imagem nas redações centrais, tendo por base as imagens e sons disponibilizados pelas agências noticiosas internacionais.

Outro recurso de material audiovisual utilizado na edição de imagem de conteúdos informativos é o arquivo, sendo que todas as redações centrais estudadas dispõem de arquivos digitalizados, o que facilita em muito o seu acesso.

Para além das fontes mencionadas, existem outras, como sejam: o grafismo; a infografia; as imagens cedidas por outras estações de televisão, quer nacionais quer internacionais; as imagens resultantes de uma realização, como por exemplo o registo de um acontecimento desportivo ou de uma entrevista que tenham sido transmitidos em direto pela própria estação televisiva; imagens amadoras; vídeos disponíveis na *web*; entre outras fontes.

3.4. Servidores de vídeo na edição de imagem

Quando uma equipa de reportagem regressa à redação após o trabalho de campo, o material audiovisual captado pelo repórter de imagem tem de ser

⁴ Em 2014, as câmaras de vídeo dos repórteres de imagem desta redação foram substituídas por câmaras de vídeo que gravam o material audiovisual em discos denominados XDCAM.

transferido do suporte de gravação utilizado para o servidor de vídeo. Se o material audiovisual em bruto estiver registado num disco magnético ou ótico, tal como no disco XDCAM usado pelos repórteres de imagem da SIC e por uma parte dos repórteres de imagem da TVI, este material é “ingestado” no servidor de vídeo, escrito por outras palavras, os diversos ficheiros de vídeo contidos nos discos magnéticos ou óticos são copiados, em alguns minutos, para um servidor de vídeo, ficando imediatamente disponíveis para serem utilizados na montagem. Porém, no caso do material audiovisual em bruto estar gravado numa cassette de vídeo, como seja a cassette BETACAM SX utilizada pelos repórteres de imagem da RTP e por uma parte dos repórteres de imagem da TVI, o processo de cópia do material audiovisual em bruto para o servidor de vídeo é muito mais lento, visto que este processo decorre em tempo real. Isto significa que se o material audiovisual em bruto captado pelo repórter de imagem tiver uma duração de 30 minutos, este processo demora os 30 minutos. Mesmo assim, importa sublinhar que, a partir do momento em que os ficheiros de vídeo estejam armazenados no servidor de vídeo, o acesso às imagens e ao respetivo áudio, por quem vai editar em vídeo, pode ser feito de forma aleatória, quer isto dizer, tem acesso imediato a cada ponto desejado, facilitando a localização dos planos que se pretende usar na produção de conteúdos informativos televisivos (Crocomo 2001; Crocomo and Lage 2001; Henriques 2002; Grant *et al.* 2010).

Por outro lado, através do uso dos servidores de vídeo, existe a possibilidade de diversos profissionais da informação televisiva poderem ter acesso simultaneamente ao(s) mesmo(s) ficheiro(s) de vídeo, ou seja, que mais do que um profissional pode estar a trabalhar, ao mesmo tempo, com as mesmas imagens e sons (García Avilés and León 2002; Henriques 2002; García Avilés 2006a; Piveta 2010; Austerberry 2011). Tanto mais que, quando os servidores de vídeo estão ligados em rede, os profissionais da informação televisiva podem aceder aos servidores de vídeo de outras redações/delegações e vice-versa.

Ainda em relação à utilização de servidores de vídeo, os profissionais da informação televisiva, a partir dos computadores que têm disponíveis na

redação para editar em vídeo, têm acesso de imediato aos *feeds* enviados pelas agências noticiosas internacionais (García Avilés and León 2002; Martins 2005; García Avilés 2006b), podendo de imediato montar os seus conteúdos noticiosos televisivos.

O acesso ao material de arquivo é mais simples, devido aos metadados introduzidos nos ficheiros de vídeo e a sua recuperação, por parte dos profissionais da informação, é acessível e, principalmente, menos demorada (Crocomo 2001; García Avilés *et al.* 2004; Martins 2005; García Avilés 2006b).

4. Conclusões

Nesta comunicação apresentaram-se algumas apreciações acerca das práticas profissionais da edição de imagem vigentes nas redações centrais das estações generalistas televisivas portuguesas.

No que concerne aos profissionais da informação televisiva que exercem a edição de imagem, nas redações estudadas, averiguou-se que, para além dos editores de imagem, esta função e/ou tarefa é também desempenhada por repórteres de imagem e jornalistas.

No que diz respeito ao material audiovisual utilizado na edição de imagem, este possui várias proveniências, como sejam: o registado pelos repórteres de imagem; o disponibilizado pelas agências nacionais e, sobretudo, internacionais; o arquivo; o facultado por outras estações de televisão, tanto pelas estações nacionais como pelas estações internacionais; vídeo amador; vídeos disponíveis na *web*; entre outras fontes de imagens e áudio.

Em relação aos sistemas de edição de vídeo implementados nas redações analisadas, observou-se que em todas estão instalados sistemas digitais de edição não linear de vídeo, baseados em editores e servidores de vídeo.

BIBLIOGRAFIA

- Austerberry, David. 2009. "Studio Production Recording". *Broadcast Engineering*.
- Austerberry, David. 2011. "Losing VTRs". *Broadcast Engineering*.

- Boni, Fernanda Aiex. 2009. "TV Digital: o aparelho e a representação do real na edição de imagens no telejornalismo brasileiro". XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, INTERCOM, 4-7 de setembro de 2009.
- . 2011. "O Aparelho e a Representação do Real na Edição de Imagens no Telejornalismo". Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual Londrina.
- Cabral, Águeda Miranda. 2008. "A edição não linear digital e a construção da notícia no telejornalismo contemporâneo". XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, INTERCOM, 2-6 de setembro de 2008.
- Cabral, Águeda Miranda, Júnior, Alfredo Eurico Viseu Pereira P. and Barros, Marcelo Alves de. 2009. "Telejornalismo: da edição linear a digital: perspectivas". *Revista ECO-PÓS*, 12 (2): 160-174.
- Cabral, Á. M. and Vizeu, Alfredo. 2012. "O construtivismo no telejornalismo e a realidade expandida: mudanças nas rotinas de edição e produção de sentidos nas notícias". 10º Encontro Nacional de Pesquisadores em Jornalismo, 8-10 de novembro de 2012.
- Canelas, Carlos. 2008. "A Edição de Vídeo no Jornalismo Televisivo: os profissionais da edição de vídeo da informação jornalística diária da RTP". Dissertação de Mestrado, Universidade de Coimbra.
- . 2013. "O Binómio Jornalista-Editor de Imagem na Produção Noticiosa Televisiva". Tese de Doutoramento, Universidade de Aveiro.
- Cottle, Simon and Ashton, Mark. 1999. "From BBC Newsroom to BBC Newscentre: on changing technology and journalist practices". *Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies*, 5 (3): 22-43.
- Crocomo, Fernando Antonio. 2001. "O Uso da Edição Não-linear Digital: as novas rotinas no telejornalismo e a democratização de acesso à produção de vídeo". Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Santa Catarina.
- Crocomo, Fernando Antonio and Lage, Nilson. 2001. "O Uso da Edição Não-linear Digital no Telejornalismo Diário de uma Emissora de TV e as

- Novas Rotinas de Produção”. XXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, INTERCOM, 3-7 de setembro de 2011.
- García Avilés, José Alberto. 2006a. *El periodismo audiovisual ante la convergencia digital*. Espanha: Universidad Hernández.
- 2006b. “Las redacciones de los canales “todo noticias” como laboratorio de periodístico: los casos de BBC News 24 y Rainews 24”. *Trípodos*, 19.
- García Avilés, José Alberto and León, Benvenido. 2002. “Journalistic Practice in Digital Televisión Newsrooms: the case of Spain`s Tele 5 and Antena 3”. *Journalism*, 3 (3): 355-371.
- García Avilés, José Alberto, León, Bienvenido, Sanders, Karen and Harrison, Jackie. 2004. “Journalists at digital television newsrooms in Britain and Spain: workflow and multi-skilling in a competitive environment”. *Journalism Studies*, 5 (1): 87-100.
- Grant, August E., Brown, Tim and Nachlinger, Harvie. 2010. “Accelerating Technologies: The Diffusion of Nonlinear Video Editing”. *Electronic News*, 4 (4): 188-202.
- Henderson, Keren. 2007. “News Narratives and Television News Editing”. Dissertação de Mestrado, Universidade de Toronto.
- . 2011. “Narratives and Television News Editing”. Association for Education in Journalism and Mass Communication.
- . 2012. “Narratives in Local Television News Editing”. *Electronic News*, 6 (2): 67-80.
- Henriques, Carlos Alberto. 2002. “A escola digital, ou o ensino na ponta dos dedos”. En J. A. Bragança de Miranda and J. F. da Silveira (Orgs.), *As Ciências da Comunicação na viragem do Século*, I Congresso da Associação Portuguesa de Ciências da Comunicação (pp. 174-179), Lisboa, Portugal: Veja.
- Kneipp, V. and Manciel, S. 2011. “Edição linear e não linear no telejornalismo: um estudo de caso do Profissão Repórter”. 9.º Encontro Nacional de Pesquisadores em Jornalismo, 3-5 de novembro de 2011.
- Martins, Ana Isabel Costa. 2005. “Da Caixa Mágica à Caixa de Pandora – Repensar os Poderes e os Limites da TV. O Caso da SIC Notícias”. 4.º

- Congresso da Associação Portuguesa de Ciências das Comunicação, 20-21 de outubro de 2005.
- Nye, Chad Flynn. 2007. "Diffusion of Nonlinear Editing Systems in U.S. Local Television". Dissertação de Mestrado, Universidade de Oklahoma.
- Piveta, Patrícia. 2010. "A Evolução Tecnológica como Interferência na Linguagem Televisual: o percurso da edição no telejornalismo da TV Coroados". Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual de Londrina.
- Rintala, N. and Suolanen, S. 2005. "The Implications of Digitalization for Job Descriptions, Competencies and the Quality of Working Life". *Nordicom Review*, 26 (2): 53-68.
- Schaefer, Richard. 1997. "Editing Strategies in Television News Documentaries". *Journal of Communication*, 47 (4): 69-88.
- . 2001. "A longitudinal analysis of network news editing strategies from 1969 to 1997". Washington, DC: AEJMC.
- . 2006. "A Time Series Analysis of Network News Editing Strategies From 1969 Through 2005". São Francisco: Radio-Television Journalism Division at the AEJMC annual convention.
- Schaefer, Richard and Martinez III, Tony. 2009. "Trends in Network News Editing Strategies From 1969 Through 2005". *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, 53 (3): 347-364.
- Silcock, B. William. 2007. "Every edit tells a story Sound and the Visual Frame: a comparative analysis of videotape editor routines in global newsrooms". *Visual Communication Quarterly*, 14 (1): 3-15.
- Souza, Florentina and Piveta, Patrícia. 2011a. "A edição em TV na fase digital". VIII Encontro Nacional de História da Mídia, 28-30 de abril de 2011.
- . 2011b. "A edição na reportagem telejornalística: um estudo comparativo do processo de edição linear e digital". XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, INTERCOM, 2-6 de setembro de 2011.
- . 2011c. "A evolução tecnológica na edição do telejornalismo". *FAMECOS*, 18 (2): 431-445.

- Thomaz, P. 2007. “A Linguagem Experimental da Videoreportagem”.
Dissertação de Mestrado, Universidade de Marília.
- Vieira, Allana Meirelles and Coutinho, Iluska Maria da Silva. 2011. “A edição do telejornalismo público – uma análise do Repórter Brasil”. Seminário Internacional Análise de Telejornalismo: desafios teórico-metodológicos, 23-26 de agosto de 2011.
- Vizeu, Alfredo, Cabral, Águeda Miranda, Rocha, Heitor Costa Lima da, Mesquita, Giovana and Echeverria, Renata. 2011. “Edição digital e produção de sentidos nas narrativas noticiosas da TV”. Seminário Internacional Análise de Telejornalismo: desafios teórico-metodológicos, 23-26 de agosto de 2011.

A TECNOLOGIA COMO VALOR-NOTÍCIA.
A TRANSFORMAÇÃO DA EDIÇÃO DA NOTÍCIA NO JORNALISMO
TELEVISIVO COM O SISTEMA DIGITAL

Washington José de Souza Filho¹

Resumo: A edição da notícia no jornalismo televisivo está relacionada a um modelo, estabelecido a partir dos anos 1940. Um modelo influenciado pela transformação da tecnologia, a partir da utilização pela televisão de um suporte do cinema, o filme. A mudança para o sistema eletrônico, condição permitida à televisão desde o surgimento do meio, estabeleceu a existência de um recurso específico – o sistema eletrônico –, com a vantagem da aceleração do processo, favorecendo a velocidade para a exibição da informação. O uso do sistema digital acentua o imediatismo, a sua utilização é destacada nos canais especializados em notícias, com o funcionamento 24 horas além de permitir a quebra de um paradigma, que é a condição do jornalista como único interveniente, com o uso do computador.

Palavras-chave: edição da notícia, jornalismo na televisão, rotinas da produção.

Contacto: washsfilho@gmail.com

1. Introdução

As funções da edição estão relacionadas à tarefa de ordenação do material gravado, com a finalidade de estabelecer uma forma, no caso do jornalismo televisivo, para a apresentação da notícia. A forma corresponde à maneira que a informação é veiculada, como é vista pelo público. A edição, considerada pela perspectiva que é analisada em relação ao jornalismo da televisão, determina dois processos (Souza, 2009).

A) à organização do conteúdo, em função do tempo delimitado para a exibição do telejornal, de acordo com a programação da emissora, e;

B) à definição da forma de exibição da informação, parte do telejornal.

O processo de edição que está relacionado com esta análise tem vínculo com a definição da forma da notícia, através dos elementos da linguagem audiovisual, o som e a imagem, em função do tema de uma reportagem. A edição permite a inserção de recursos visuais, para a complementação da informação. A sua referência como parte das rotinas de produção do jornalismo

¹ Universidade Federal da Bahia, Brasil.

a coloca como a etapa final, que é definida como um momento de recontextualização (Wolf 1987), pelo qual ocorre a ordenação de um fato, submetido a diversas fases a partir da etapa de apuração. Para Epstein (2000), o processo de edição corresponde ao de “ressurreição da realidade”, utilizado como uma metáfora, a partir da compreensão, na perspectiva construtivista, de que o jornalismo representa uma forma de mediação, através da qual promove uma construção social de um fato.

A tecnologia tem representado uma importante influência no processo de edição da notícia no jornalismo televisivo. A evolução e o desenvolvimento de novos sistemas de edição, com a mudança de suportes, têm repercussão nos procedimentos que são adotados para a edição e sobre a definição da forma de apresentação da informação. As alterações dos procedimentos não implicam em modificações no processo, porque elas representam “as mudanças de ferramentas” (Browne 2003:17).

(...) a pesar de todos los nuevos avances técnicos, el proceso de montaje y selección de las imágenes más apropiadas para el proyecto audiovisual no ha cambiado las herramientas utilizadas. Estas herramientas continuarán evolucionando, pero el auto-ensamble, el código de tiempos, los fundidos, las cortinillas, las listas de edición y la pista de control continuarán existiendo y usándose diariamente.²

A influência da tecnologia é destacada porque tem reflexo sobre as rotinas de produção, às quais o processo de edição está vinculado. A natureza do jornalismo, relacionada com a perspectiva construtivista, que está marcada pela representação que faz da realidade, favorece o interesse pela simultaneidade, em torno de maior velocidade no processo de veiculação da notícia. As transformações geradas pela tecnologia têm aumentando esta

² “(...) Apesar de todos os novos desenvolvimentos técnicos, o processo de montagem e seleção das imagens mais apropriado para o projeto audiovisual não mudou as ferramentas utilizadas. Estas ferramentas continuam a evoluir, mas a auto-montagem, o código de tempo, as fuões, as cortinas, as listas de edição e faixa de controle continuará a existir e no uso diário.”

percepção, em função do quadro que tem gerado, especificamente no processo de edição.

A influência da transformação da tecnologia atinge a atuação dos jornalistas e dos meios de comunicação de diversas formas, a partir da noção do estabelecimento de uma sociedade em rede (Castells 2011), em que a informação é considerada um elemento-chave, em função do que o conhecimento representa. O aspecto mais importante desta transformação é o que é definido como um processo de convergência, que representa (Lopes & Fariña 2010) um novo modelo de organização e produção.

A definição de convergência tem dimensões diferentes, relacionado a quatro áreas de atuação de empresas, meios de comunicação e profissionais (Salaverria 2010, 32). A dimensão profissional influencia a atuação das diversas categorias de trabalhadores, em particular os jornalistas, caracterizada pela polivalência (Scolari; Micó; Guere & Kuklinski 2008) e um processo de sentido duplo: a extinção e o surgimento de novas tarefas. Noci (2010) e Scolari *et al.* (2008) relacionam, em relação ao jornalismo televisivo, o surgimento, na Espanha, de um profissional específico, capaz de escrever, gravar e fazer a edição de imagens.

2. A função da noticiabilidade

A referência sobre o papel desempenhado pela notícia no jornalismo, assim como a variedade de concepções e estudos, permite estabelecer uma compreensão, em torno de uma ideia presente na formulação da teoria construtivista. Ela está relacionada à definição do que a notícia é decorrente de uma lógica, na qual existe a interferência da atuação dos jornalistas, através da interação verificada dentro da redação no decurso das suas práticas por meio de um conjunto de rotinas, vinculadas à profissão, além da estrutura adotada pelas empresas para oferecer informação ao público. Uma atuação que permite a elaboração de um produto - a informação -, em busca de um reconhecimento - a audiência, que influencia o padrão adotado - e a ação das fontes.

Os jornalistas usam critérios para a definição deste processo. Os critérios correspondem aos requisitos necessários para a determinação do que torna um

assunto diferente, entre todos os outros avaliados, passível de divulgação. O processo de seleção de notícias está condicionado pela busca da noticiabilidade. É necessária a identificação dela, com a observação dos critérios utilizados pelos jornalistas e da organização jornalística, adequado ao ciclo e a publicação. Esta realidade é considerada restritiva, porque limita a seleção da notícia.

O marco dos estudos sobre este tema é a pesquisa de Galtung & Ruge (1993). A partir de uma análise sobre as informações divulgadas em relação a fatos de três países, Congo, Chipre e Cuba, os dois apontaram critérios que determinavam a transformação em notícia. O estudo permitiu o estabelecimento de elementos que caracterizam a noticiabilidade, os valores-notícia. Wolf (1987, 173-174) os define “como componentes da noticiabilidade”, os quais possibilitam determinar, como se fora uma resposta, sobre aos acontecimentos que apresentam potencial significativo, além de interesse e relevância para serem divulgados.

Os critérios de noticiabilidade têm sofrido, com o tempo (Luhman 2000, 44-54; O’Neill & Harcup 2009, 171), alterações sobre a representação deles para a definição da notícia. Para O’Neill e Harcup (2009, 162) os critérios de noticiabilidade são um conceito “escorregadio”, submetidos a mudanças em função das alterações evidenciadas na forma de fazer jornalismo.

A compreensão da noticiabilidade como o conjunto de requisitos para a seleção de um assunto como notícia determina, para Wolf (1987), a existência de valores-notícia, que têm relação com o conteúdo, produto, meios de comunicação, público e concorrência. A classificação que é desenvolvida por Wolf (1987, 173-193) é reordenada por Traquina (2005b, 77-93) em dois grupos: valores-notícia de seleção, distintos entre substantivos e contextuais; e valores-notícia de construção.

A elaboração de critérios de noticiabilidade tem aspectos diversos (O’Neill & Harcup 2009, 170) que precisam de uma revisão, com base nas mudanças do jornalismo. Critérios como *frequency* –, relacionado à periodicidade –, que perde a importância com a produção online, durante 24 horas ou quanto ao tipo de audiência, atingido pela fragmentação dos meios. Outros como *recency* – novidade - ou *competition* ganham mais valor. A

informação visual, divulgada pela televisão, dá destaque a um critério específico, o da atratividade visual. Ele permite a valorização de uma notícia, por causa da “dramaticidade da imagem” (O’ Neill & Harcup 2009, 165). A televisão está limitada a outra condição observada por Luhmann (2000, 60-61), determinada pelo tempo, que é a obrigação do registro de “em tempo real”, uma restrição imposta pela necessidade da imagem como registro do fato.

O ambiente de tantas modificações é o da convergência mediática, determinada pela presença da tecnologia digital. Um processo decorrente da rápida transformação dos meios de comunicação, com a integração deles em sistemas de informação (Micó, 2008). A avaliação da noticiabilidade impõe a necessidade de compreensão da função da edição como parte das rotinas de produção e a influência promovida pela tecnologia.

3. A edição nas rotinas de produção do jornalismo na televisão.

A edição está relacionada à forma de apresentação da notícia, definida pelo conceito de *editing* (Wolf 1987, 217). O estudo das rotinas de produção e processos produtivos, adotados por jornalistas e organizações jornalísticas, está relacionado ao *newsmaking* nas teorias do jornalismo, na perspectiva construtivista.

A edição, entre as fases das rotinas de produção definidas por Wolf, corresponde a de apresentação. Wolf (1987), através da sistematização dos processos para a elaboração da notícia definiu como três as fases relacionadas às rotinas de produção – apuração, seleção e apresentação. O trabalho do jornalista na edição da notícia está relacionado com a definição do conteúdo, sem uma interferência no processo técnico, desenvolvido por um profissional especializado, capacitado para a operação do equipamento – atualmente um computador.

A realização da edição da notícia implica na subdivisão das tarefas. O jornalista tem a responsabilidade pela definição do conteúdo, as informações que estão relacionadas à notícia. A função do profissional de nível técnico, designado como editor de imagem, é a de controlar a qualidade da imagem e do áudio que foram gravados para a realização da reportagem, e fazer a inserção

deles, de acordo com procedimentos que são realizados com base no sistema adotado para a edição.

A edição tem como base um modelo adotado pela televisão, praticamente, desde a sua implantação, para a definição da forma da notícia. O processo de definição da forma de apresentação da notícia está baseado em um modelo dos anos 1940 (Micó 2008), com variações em torno da utilização do som, através da narração ou não de um texto, que está associado às imagens relacionadas ao fato, feita pelo repórter ou o apresentador do programa de informação.

O reconhecimento do formato de elaboração da notícia, a sua presença, como uma ditadura na definição de Sabarís (2002), representa uma forma de integração para os novos profissionais, que diferentes dos mais velhos, precisam compreender aspectos da cultura profissional dos jornalistas. A submissão ao formato representa um processo de socialização, de adequação aos procedimentos que são adotados através dos profissionais de maior experiência (Sabarís 2002, 5).

El periodista novato vuelve a redacción con una grabación de dos horas y varias entrevistas, porque se fascina todavía ante la cantidad de cosas que suceden en el mundo y él podría contar; el periodista experimentado vuelve con diez minutos y una entrevista, porque ha dejado de mirar al acontecimiento para poder fijar su mirada en la noticia. El sometimiento a la dictadura del formato en las noticias señala, en cierta medida, el éxito de la socialización como periodista y la proclamación de su profesionalidad.³

As mudanças promovidas pela tecnologia, sucessivamente, a partir da substituição do filme pelo *videotape*, não modificaram esta concepção, mesmo

³ “O jovem repórter volta para a redação com uma gravação de duas horas e várias entrevistas, porque ainda é fascinado pela quantidade de coisas que acontecem no mundo e ele pode dizer; o experiente jornalista retorna com dez minutos para uma entrevista, porque ele parou de olhar para o evento para definir a sua visão sobre a notícia. A submissão à ditadura do formato no noticiário apontando para certa medida, o sucesso da socialização como jornalista e da proclamação de seu profissionalismo.”

com a utilização do computador como equipamento básico de uma emissora de televisão, nas redações e áreas operacionais. Os procedimentos estão relacionados com a utilização de recursos e procedimentos do cinema pela televisão, inclusive de conteúdo, como os cinejornais e técnicas, como a de montagem (Reisz & Millar 1978).

A compreensão da edição como parte das rotinas de produção do jornalismo deve ser feita através das ligações com o cinema, em torno das questões relacionadas à teoria da montagem. Elas partem do entendimento sobre a função da linguagem cinematográfica (Martin 1990), através de aspectos que incluem a distinção idiomática (Villain 1994; Morante 2013; Jiménez 2014), os processos (Murch 2001; Morante 2013) a influência dos modelos e tendências do cinema e a assimilação pela televisão (Reisz & Millar 1978).

A edição, como função do jornalismo da televisão, tem como definição referências sobre a forma que é feita a associação entre o texto e a imagem, baseado em procedimento vinculado à cultura profissional (Silcock 2007). O processo foi definido de acordo com a ordem em que o texto é editado, se antes ou depois da imagem, o que para Siracusa (2001) uma decorrência da tecnologia, quando permitiu a gravação da voz na reportagem.

A edição, como processo técnico, é baseado na assimilação da cultura profissional, relacionada à ideia do que é chamado de “vocabulário de precedentes” (Ericson, Baranek e Chan 1987, 297).

While journalists must present their stories within a dramaturgical model of organized life that is highly normative, their own work process are more attuned to a game model, in which systemic expectations are taken into account in formulating action, even if the expectations are not manifest and are difficult for the participants to articulate. What is articulated is the vocabulary of precedents, what experience shows is

the recognizable feature of story and how it should be edited down into an account worthy of the news genre.⁴

A edição, em função da linguagem adotada pela televisão, está baseada em técnicas e regras que sempre foram utilizadas pelo cinema. As técnicas e regras estão relacionadas com os procedimentos para a gravação das imagens (Mascelli 2010, 80) e definem condições referentes ao tempo e o espaço, de acordo com o local, direção e o movimento dos envolvidos no fato e vinculados ao ambiente. São elementos que têm interferência no processo de edição.

Uma síntese das questões relacionadas à edição da notícia na televisão, com o envolvimento de aspectos sobre as rotinas da produção e da atuação do jornalista, pode ser percebida através de uma sequência da série *Newsroom*, criada por Aaron Sorkin, e produzida pelo canal norte-americano HBO, especializado em séries e filmes.⁵ A série é ambientada na redação de uma fictícia emissora especializada em notícias – ACN Network –, com os dramas e conflitos dos personagens apresentados em torno das atividades que eles desempenham para a realização do telejornal *News Night*, que existe como parte da trama relacionada com a produção.

A sequência, exibida no episódio cinco, da primeira temporada da série, que estreou em junho de 2012, nos Estados Unidos, tem, em torno, de 1m30s de duração. Ela é emblemática, porque, através da tentativa de dois jornalistas, com apenas um editor de imagem, de elaborar duas notícias para a exibição no programa são evidenciados aspectos, relacionados ao assunto, que dependem de uma análise, para o entendimento deste momento de mudanças.

A ação dos personagens demonstra questões, que estão vinculadas ao tema, como a valorização na atualidade, a urgência para a divulgação de uma notícia, pelos jornalistas; o reconhecimento de constrangimentos

⁴ “Enquanto os jornalistas devem apresentar suas histórias dentro de um modelo dramático de vida organizada que é altamente normativa, seu próprio processo de trabalho está mais sintonizado com um modelo de jogo, em que as expectativas sistêmicas são levados em conta na formulação de ação, mesmo que as expectativas não se manifestam e sejam difíceis para os participantes de articular. O que é articulado é o vocabulário de precedentes, o que a experiência mostra é a característica reconhecível da história e como ela deve ser editada de uma forma em uma conta do gênero notícia”.

⁵ www.hbo.com/the-newsroom#

organizacionais; as rotinas produtivas; os procedimentos de edição; a especialização, com a divisão das tarefas; e a transformação estabelecida pela tecnologia.

A utilização de um sistema não linear de edição, baseado em um computador como equipamento básico, indica alterações que são promovidas pela tecnologia, ao mesmo tempo em que permite a avaliação dos aspectos vinculados à técnica, com a compreensão do papel que é desempenhado pelo jornalista, da mesma forma que a influência sobre a forma da notícia. Em torno dessas questões, que têm repercussão sobre o perfil e a forma de atuação do jornalista, a avaliação da influência da tecnologia sobre a elaboração da notícia, através da edição, permite uma avaliação da sua representação em torno do papel desempenhado pela informação.

Um aspecto importante é quanto à necessária agilidade e rapidez para a sua veiculação, uma das marcas que podem ser verificadas através da transformação que pode ser constatada dos sistemas de edição.

4. Conclusão

A tecnologia deve ser compreendida como uma referência para o processo de edição, pelo que ela representa e tem promovido na relação com as alterações dos procedimentos, já que uma consideração importante é que as mudanças devem ser compreendidas como relacionadas com as ferramentas, que permitem identificam os sistemas utilizados.

O que é fato, na busca da relação com a tecnologia, é que as sucessivas mudanças ocorridas, a partir da utilização do filme como suporte e a progressiva alteração, marcada pela utilização do vídeo, caracterizado pela fita, não estabeleceu mudanças significativas. O que a influência da tecnologia demonstra é a mudança de procedimentos, porque ocorreu uma adaptação aos equipamentos, dos quais o computador pode ser considerado o maior símbolo, através da conjugação apenas dele de tarefas diversas.

A capacidade de uma rápida divulgação da informação, mais destacada a partir do surgimento dos canais especializados em notícias, com a transmissão

24 horas, impôs para as rotinas de produção das emissoras, a necessidade de estar adequada a esta nova realidade. A contribuição da tecnologia tem esta importância: a de permitir, com a utilização de um sistema de edição, que agrega em único equipamento recursos antes utilizados através de outros, maior rapidez para a elaboração da informação, sem que seja ela um elemento que para ser integrado entre os valores-notícia.

BIBLIOGRAFIA

- Browne, S. 2003. *Edición de vídeo* (J. López, Trad.). Madrid: Instituto Oficial de Radio y Televisión.
- Castells, M. 2011. *A sociedade em rede. A era da informação: economia, sociedade e cultura* (A. Lemos, C. Lorga e Tânia Soares, Trad), Vol. 1 (4ª. ed.). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Ericson, R., Baranek, P., & Chan, J. 1987. *Visualizing deviance*. Toronto. University of Toronto Press.
- Epstein, J. 2000. *News from nowhere*. (2a. ed) New York: Random House.
- Jiménez, J. 2014. *Montaje y postproducción audiovisuales*. In León, B (coordinador). *Detrás de las cámaras: um manual para los profesionales de la televisión*. Salamanca (pp. 187-207). Comunicación Social. Ediciones y publicaciones.
- García, X., & Fariña, X. (coords.). 2010. *Convergencia digital: reconfiguración de los medios de comunicación en España*. Santiago de Compostela. Universidade, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico.
- Galtung, J. & Ruge, M. 1993. A estrutura do noticiário estrangeiro. In N. Traquina (Org.). *Jornalismo: questões, teorias e histórias* (pp. 61-73.). Lisboa: Vega.
- Luhmann, N. 2000. *La realidad de los medios de masas* (J. Nafarrate, Trad.). Barcelona: Anthropos; México, Universidad Iberoamericana. (Obra original publicada em 1996).
- Martin, M. 1990. *A linguagem cinematográfica* (P. Neves, Trad.). (Obra original publicada em 1985).

- Mascelli, J. 2010. *Os cinco Cs da cinematografia* (J. Marcontônio, Trad.). São Paulo: Summus (Obra original publicada em 1965).
- Micó, J. 2008. *Informar a la TDT – noticies, reportages i documentals a la nova televisió*. Barcelona: Trípodos (pp. 15-29), 23.
- Morante, Fernando. 2013. *Montaje audiovisual: teoría, técnica y métodos de control*. Barcelona: Editorial UOC.
- Murch, W. 2005. *Num piscar de olhos: a edição de filmes sob a ótica de um mestre* (J. Leite, Trad.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. (Obra original publicada em 2001).
- Noci, J. 2010. Antena 3: convergencia técnica centrada en la televisión y polivalencia redactores-cámaras. In Garcia, X., & Fariña, X. (coords.). *Convergencia digital: reconfiguración de los medios de comunicación en España*. Santiago de Compostela (pp.223-231). Universidade, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico.
- O' Neill, D., & Harcup, T. 2009. News values and selectivity. In K. Wahl-Jorgensen & T. Hanitzseh (Eds.). *The handbook of journalism studies* (pp.161-174). Routledge: New York.
- Reisz, K., & Millar, G. 1978. *A técnica da montagem cinematográfica* (M. Margulies, Trad.). Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira/Embrafilme. (Obra original publicada em 1968).
- Sabarís, R. 2002. *La dictadura del formato en las noticias de televisión*. In *Revista Latina de Comunicación Social*, 52. Recuperado em 23 de fevereiro, 2012 em <http://www.ull.es/publicaciones/latina/20025314msabaris.htm>.
- Salaverria, R. 2010. *Estructura de la convergência*. In Garcia, X., & Fariña, X. (coords.). *Convergencia digital: reconfiguración de los medios de comunicación en España*. Santiago de Compostela (pp. 27-40). Universidade, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico.
- Scolari, C., Micó, J., Guere, H., & Kuklinski, H. 2008. *El periodista polivalente. Transformaciones el perfil del periodista a partir de la digitalización de los medios audiovisuales catalanes*. *Zer*, vol. 13, n. 25 (pp. 37-60).

- Silcock, B. 2007. *Every edit tells a story sound and the visual frame: a comparative analysis of videotape editor routines in global newsrooms*. In *Visual Communication Quarterly*, 14:1, 3-15, DOI:10.1080/15551390701361624
- Siracusa, J. 2001. *Le JT, machine à écrire: sociologie du travail des reporters à la télévision*. Bruxelles. Editions de Boeck Université.
- Souza., Fo,W. 2009. *O Brasil do horário nobre: a construção da notícia nacional e os critérios de noticiabilidade em cinco telejornais brasileiros*. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal da Bahia, Salvador, Bahia, Brasil.
- Traquina, N. 2005b. *Teorias do jornalismo. A tribo jornalística: uma comunidade interpretativa transnacional*. Florianópolis:Insular.
- Villain, D. 1994. *El Montaje* (A. Martorel, Trad.). Madrid: Ediciones Cátedra.
- Wolf, M. 1987. *Teorias da comunicação*. (M. Figueiredo, Trad.). Lisboa: Editorial Presença. (Obra original publicada em 1985).

CINEMA PORTUGUÊS

EMANCIPAÇÃO E RESIGNAÇÃO.

PRESENÇA E EXPRESSÃO FEMININAS NO CINEMA DO PREC

Mickaël Robert-Gonçalves¹

Resumo: Existem, no corpus de “documentários” realizados durante o PREC, vários programas feitos para a televisão, notavelmente as produções das cooperativas Cinequipa e Cinequanon. Num documento enumerando a produção das cooperativas editado pelo IPC, é possível destacar uma categoria em particular intitulada “Nome- Mulher” que reúne filmes de 45 minutos sobre assuntos relativos a condição feminina em Portugal. Um deles, *Nascer, Viver, Morrer*, é por exemplo, um documento sobre os olhares e os discursos de mulheres de diferentes gerações (uma jovem, sua mãe e sua avô) falando do casamento, do divórcio, ou do parto, operando assim uma forma de libertação do discurso feminino. Tomando vários exemplos de filmes, como *Applied Magnetics* e as suas operarias ou as meninas de Lucia e Conceição, essa comunicação pretende analisar alguns elementos característicos dessa expressão feminina. Ainda vista como figura central da casa, mas também membro activo dos processos políticos, a mulher parecia representar, ao contrario das vozes masculinas politizadas, uma figura de resignação frente ao ideal revolucionário. Esses documentos, expressões dum cinema-directo, oferecem uma outra visão dos eventos sociais no Portugal dos anos setenta.

Palavras-chave: Cinema português; Cinema e revolução; Cinema militante; Condição feminina; Cinema directo.

Contacto: mickael.robertgoncalves@gmail.com

Introdução

No filme de ficção *Capitães de Abril*, de Maria de Medeiros (2000), que a própria realizadora assume como uma visão feminina e aventureira sobre a Revolução dos Cravos, há cenas que se destacam, afastando-se do drama burguês proposto pelo filme: mulheres na rua, no dia 25 de Abril, gritando “Liberdade sexual!”, simbolizando a necessidade de emancipação feminina. Noutro filme, *Cooperativa Cesteira de Gonçalo* (1975), realizado durante o PREC por António de Macedo, há um momento que parece surpreender o cineasta: ele interroga uma mulher sobre a repartição do trabalho e a desigualdade de salários: “Porque é que os homens ganham mais?”, ao que ela responde: “Porque eles têm mais mérito”. Aqui rebenta a voz duma resignação

¹ Universidade Sorbonne Nouvelle Paris 3, Paris, França

pragmática que aparece em total contradição com a abertura permitida pela revolução em marcha.

Esses dois exemplos são signos duma interrogação forte sobre a presença feminina no processo revolucionário, presença que o cinema tentou revelar. Para além da representação da presença das mulheres na revolução, existem vários filmes produzidos durante o PREC que têm por assunto principal a condição das mulheres. Assim, um dos programas da Cinequipa, uma das cooperativas ativas nesse período, tratava da condição da mulher em Portugal, como é indicado por um dos seus membros, José Nascimento: “Depois do 25 de Abril, fazíamos dois programas: um sobre a mulher, outro sobre os miúdos, mais pedagógico. [...] Por exemplo, havíamos levantado uma polémica com um filme sobre o aborto...” (Robert-Gonçalves 2011, 125). Num artigo titulado « O lado feminino da Revolução dos Cravos », Marco Gomes escreve:

Integrada num *modus vivendi* profundamente heterogéneo, a mulher conquistou espaços de intervenção e participou nos grandes debates/confrontos suscitados pelo período revolucionário. Essa necessidade de expressão, potência comunicativa, versou o âmbito político, social e cultural. E recorreu a diversos tipos de linguagens (verbal, cinésica, iconográfica) e canais de transmissão (jornais, boletins, revistas, manifestos). (Gomes 2011, 2–3)

Essa afirmação revela a fórmula « necessidade de expressão », que se traduzem “diversos tipos de linguagens”. De certa maneira, esta apresentação é um contributo modesto, complementar do artigo de Marco Gomes, recorrendo à análise estética para caracterizar a presença feminina nos documentários do PREC; insistir no papel das mulheres nas lutas operárias e sociais e, enfim, aludir ao papel do cinema no processo de emancipação.

1. Presença e voz femininas: um discurso entre a resignação e a esperança

No filme *Cooperativa Cesteira de Gonçalo*, há uma cena interessante que talvez explique a complexidade da expressão das mulheres nos filmes daquele corpus:

perante a ausência de mulheres na comissão de trabalhadores da cooperativa, um dos membros responde que o papel da mulher em Gonçalo, mesmo quando ela trabalha na cooperativa, também é o de ser a dona de casa. Toda a questão feminina parece ficar presa entre as vozes masculinas dominantes – mesmo se são as vozes dos libertadores – e a sua tentativa de emancipar-se dos discursos que foram impostos durante anos – ou melhor, durante séculos – pela Igreja Católica e depois, num sentido ainda mais perentório, pelo regime do Estado Novo:

As diretivas educadoras confinavam a mulher ao lar, local de eleição para desenvolver a sua atividade de esposa atenta e mãe sacrificada. O trabalho feminino fora de casa não era apreciado porque perturbava a coesão familiar. A submissão em relação ao homem, ao qual devia obediência, figurava nos documentos jurídicos. O conservadorismo católico regulava os costumes e a moral. E a censura, longe de se resumir ao sistema anedótico do corte acéfalo e do óbice imbecil, modelava as ideias e procurava conservar o *ethos* cultural definido. (Gomes 2011, 4)

Há que confrontar essa afirmação com o facto de que, mesmo se já existia antes da revolução um “fortalecimento das reivindicações femininas para melhores condições de trabalho, aumento de salários e criação de estruturas sociais” (Gomes 2011, 6), a condição da maioria das mulheres em Portugal ainda era muito difícil em 1974. Assim, não é só a herança do Estado Novo que impedia as vozes das mulheres de celebrar completamente o 25 de Abril, senão uma forma mais aguda de não acreditar nas mudanças sociais. É relevante o número de entrevistas em documentários onde se ouvem mulheres, trabalhadoras e camponesas, assumindo que a revolução não poderá mudar as suas condições de vida. Um exemplo forte surge nas entrevistas com mulheres realizadas por Glauber Rocha em *As Armas e o Povo* (1975). Filmada por trás duma grade, uma jovem responde, depois de um momento em que parece hesitar, “talvez” quando Glauber Rocha lhe pergunta “A senhora acredita na revolução?”; depois, quando o cineasta brasileiro arrisca a pergunta “O que é

que a senhora pensa fazer para mudar a situação?”, com convicção, a mulher levanta a cabeça e diz “trabalhar”. Em apenas um minuto, a entrevista revela que a mulher ganha menos do que o seu marido, que ela vive numa barraca, com filhos, e que, para além de trabalhar para sobreviver, ela deve também tomar conta da casa e da família. Essa particularidade da mulher, oprimida na família, e explorada no trabalho, talvez desenhe uma forma de resignação mais franca. Essa testemunha, captado com vitalidade por Glauber Rocha, que provoca realmente a expressão dum povo até agora invisível, pode ser associado a outras entrevistas realizadas no filme *Applied Magnetics – O Início de uma Luta* (1975), em que ouvimos várias operárias desesperadas depois da fuga do patrão.

Mas, se voltarmos ao filme *As Armas e o Povo*, notamos que as entrevistas de mulheres “pobres” são montadas em continuidade, formando assim uma “sequência feminina” na primeira parte do filme. Um pouco mais tarde, há outra sequência com várias jovens, provavelmente estudantes, que propõem um discurso diferente, mais construído, centrado sobre um futuro de conquista de direitos para as mulheres. Glauber Rocha pergunta-lhes o que é o Movimento Democrático de Mulheres, revelando assim que essas mulheres fazem parte de um movimento social existente desde o fim dos anos sessenta (1968). Após a Revolução, o MDM tinha participado na defesa de vários direitos das mulheres como a igualdade de salários, a proteção efetiva da maternidade, a criação de creches e de escolas, a igualdade jurídica e o direito à interrupção voluntária da gravidez. De facto, revela-se assim uma clara diferença entre o discurso das mulheres da primeira sequência, hesitante, com frases curtas, e o discurso dessas jovens em que se sente a influência da dialética própria da construção dum debate político-social. As duas sequências oferecem duas visões de mulheres, as primeiras, uma alegoria do povo sempre oprimido (e que ainda haverá de sofrer), filmado com jogos de contrapicado da câmara, as segundas, mais educadas, porta-vozes duma luta mais ampla.

2. Operárias e camponesas em luta

Se as mulheres aparecem frequentemente inseridas no processo geral da revolução, participando, por exemplo, nas manifestações, o cinema do PREC revela que as mulheres não só participaram mas que foram também atores fundamentais para uma tomada de consciência da sociedade portuguesa sobre grandes assuntos sociais – o divórcio, o aborto, a igualdade entre sexos – mais também políticos – a democracia, o valor do trabalho, a importância do debate público. Filmes como *Applied Magnetics* ou *O Caso Sogantal* (1975) revelam como as mulheres puderam afirmar-se com as suas vozes e assim (re)tomar um lugar digno. A escritora Maria Teresa Horta afirma, talvez com exatidão, o que foi o 25 de Abril para as mulheres: “Eu costumo dizer que toda a gente ganhou com o 25 de Abril em Portugal. Mas as mulheres particularmente. Porque as mulheres de repente descobriram que podiam ir para a rua, descobriram que podiam dizer não, não quero isto.” (Correia da Silva 2014). A importância de “dizer não” tem um sentido particularmente relevante quando falamos das lutas operárias.

Um dos filmes emblemáticos que anuncia os conflitos entre operários e patrões é *Applied Magnetics*. *Applied Magnetics* é o nome de uma empresa norte-americana instalada em Portugal; durante o PREC, a empresa parou a atividade, recusando-se a pagar indemnizações aos operários. Fernando Matos Silva explica a realização do filme:

Applied Magnetics dá mais tarde um filme que se chama *Contra as Multinacionais*. É um filme bastante importante, que mostra pela primeira vez o caso de uma empresa que fecha e que se põe em fuga do país: um dia, camiões entram e levam as máquinas! Essa primeira luta é emblemática porque permite ver o que vai acontecer. O filme mostra cenas onde as jovens operárias estão a chorar porque se sentem traídas pelo patrão americano que não quer pagar os salários... Depois disso, houve muitos casos similares. É isto que mostra e explica *Contra as Multinacionais*. É um conjunto de lutas que seguíamos. Tínhamos a

capacidade de ver os problemas sociais e políticos do país. (Robert-Gonçalves 2011, 108)

Aqui aparece uma questão que constitui um dos aspetos do cinema militante: não se sabe inicialmente quais são as imagens que se tornarão os símbolos do acontecimento na história visual, mas cada filme que acompanha o acontecimento é um documento e, como tal, pode deixar imagens que serão reutilizadas. As imagens das operárias despedidas da Applied Magnetics acabaram por tornar-se um caso simbólico, notavelmente o rosto de uma jovem chorando, exausta, que acabou por constituir um símbolo da dureza do capitalismo; essas imagens foram registadas pela Cinequipa em 1975 para o filme *Applied Magnetics*, foram utilizadas no filme de Rui Simões, *Deus, Pátria, Autoridade* (1975) como ilustração da violência capitalista; dois anos depois, a Cinequipa transformou o caso da Applied Magnetics num exemplo do capitalismo brutal que existia em Portugal e no mundo ocidental em geral no filme panfletário *Contra as Multinacionais* (1977). A circulação de imagens favorece a modificação do sentido – de um caso singular a um modelo exemplar – e contribui para introduzir essas imagens nas recordações e fazer com que a memória de uma luta particular entre também na história do movimento revolucionário, como, aqui, a particularidade da exploração das mulheres.

No filme, também há uma sequência de entrevistas realizadas dentro da fábrica. Cada operária entrevistada é apresentada através de uma legenda com o nome, a situação marital e o número de filhos. A escolha do lugar é simbólica: as operárias são filmadas no mesmo lugar onde passavam o dia todo a trabalhar, exatamente no mesmo sítio onde elas provavelmente esperavam pelo fim do dia de trabalho com impaciência. No entanto, no filme, elas já não podem trabalhar, a fábrica não está a funcionar: o espaço foi subvertido ou, como o diz Bernard Benoliel num artigo sobre as relações complicadas entre o cinema e o mundo da fábrica: “por um momento, a fábrica transforma-se em escola” (Baecque, Bouquet, and Burdeau 2008, 56), dando-se a possibilidade de experimentação da democracia direta na comissão de trabalhadores, na

organização da ocupação e permitindo ainda a criação dum momento coletivo onde se pode falar da memória das lutas passadas e também começar a pensar ao futuro, isto é, “tomar consciência” do que se pode/deve fazer para melhorar as condições de vida. Assim, não é surpreendente ver a equipa de rodagem perguntar a uma das mulheres: “Acha que isso vai levantar uma consciencialização política?”, ao que responde a operária – “Eu, por mim, não espero nada, já...” – revelando mais uma vez a voz da resignação.

3. “A questão feminina”: a conquista da expressão livre

Os filmes citados são filmes sobre assuntos vastos como a luta operária ou o curso da revolução, onde surgem, por vezes, olhares femininos. No corpus de filmes do PREC, há também filmes de intervenção diretamente focados sobre a condição feminina. Assim, esses filmes parecem confirmar a frase de Manuela Tavares: “Após o 25 de Abril, milhares de mulheres sentiram, pela primeira vez, o que significava “participar” e “tomar a palavra”. Nas reuniões, quer se tratasse de pequenas ou grandes assembleias elas tomavam a palavra, para espanto de alguns homens.” (Tavares 2008, 256).

Os títulos revelam várias preocupações: por vezes, são retratos do trabalho das mulheres (*Atadeiras de Peniche* (1975), *Uma família Alentejana* (1974), *Nascer, Viver, Morrer. Paradinha, Moimenta da Beira* (1975)); outras vezes, sublinham questões fundamentais para a evolução das mentalidades e a emancipação feminina, assuntos que atingem um ponto culminante com a questão do aborto (*O Aborto não é um Crime* (1975), cujo título é explícito), que surge como reivindicação das mulheres portuguesas no pós-25 de Abril enquanto essa prática foi proibida em Portugal. Marco Gomes sublinha a importância do período do PREC para o movimento de emancipação:

O período de transição para a democracia marcou o início de profundas alterações no quotidiano de muitas mulheres, com impacto direto nas suas vidas. Por exemplo: as pessoas casadas pela Igreja passaram a poder divorciar-se; consagrada a igualdade entre mulheres e homens em todos os domínios da vida; fixado o salário mínimo nacional; abertura às

mulheres das carreiras da magistratura judicial, do ministério público, dos funcionários da justiça, da diplomacia e de todos os cargos administrativos locais; revogadas as disposições que reduziam penas ou isentavam de crimes os homens, em virtude das vítimas desses delitos serem as suas mulheres ou filhas; abolido o direito do marido abrir a correspondência da mulher. (Gomes 2011, 7)

O filme *O Aborto não é um Crime*, por exemplo, apoia a luta das mulheres, retratando a experiência criada numa clínica particular popular onde o aborto era clandestinamente praticado e onde existia também um centro de planeamento familiar. O filme mostra a receção dessas práticas pela classe operária. Noutro filme intitulado *Nascer, Viver, Morrer* (1975), o aborto é só um ponto cego: nenhuma mulher se atreve a falar desse assunto, mas, quando a mulher que foi parteira de quase todo a aldeia de Paradinha relata o seu papel, é inevitável pensar na questão do aborto – e também é o que parecem procurar os realizadores quando perguntam à mulher se já houve “acidentes”.

Outra sequência do filme também trata do divórcio dum modo interessante: confronta três gerações de mulheres num mesmo plano, a filha, jovem e tímida, a mãe e a avó. O realizador/investigador provoca reações de embaraço o de riso nervoso quando faz perguntas sobre a intimidade, o papel da mulher, o divórcio e a sexualidade. Nessa sequência, surgem as diferentes temporalidades da sociedade portuguesa, cada uma com as suas crenças e motivos; claro que a avó quer defender o casamento como elemento sagrado que não se deve romper, a mãe ainda parece convencida de que o casamento também deve manter-se, mas admite que às vezes é complicado, e a filha tenta assumir que, quando o casamento não permite a felicidade dos casais, talvez o divórcio seja razoável. O movimento de câmara nessa sequência descreve as relações de respeito, quase uma hierarquia familiar, porque o jogo de olhares entre as mulheres, as expressões dos rostos, os gestos das mãos, mostram como o discurso da filha tenta “emancipar-se” também do quadro de pensamento das gerações anteriores.

Conclusão: sobre a relação entre a câmara e o discurso feminino

Duma certa maneira, os filmes confirmam a ideia de que a revolução também foi feminina; a presença relevante de mulheres nas imagens e a expressão possível das suas vozes no debate público mostram como a

Revolução de Abril abriu novos horizontes à mulher portuguesa, permitindo recuperar antigas formas de intervenção no espaço público e inaugurar outras. Foi numerosa, efetiva e inédita a participação em manifestações, na gestão de empresas, nos sindicatos, nos órgãos do poder local, nas estruturas populares de base, na imprensa, na cultura e na política. As mulheres impuseram uma presença até aí inexistente e fundaram um caminho de conquistas que ainda hoje não se esgotou. (Gomes 2011, 17)

Esta tentativa de análise de imagens de mulheres nos filmes do PREC também aparece como um ponto conveniente para interrogar o cinema de intervenção, e não só no seu aspeto “provocador” de acontecimento ou de pensamento. No caso das mulheres, as cenas analisadas previamente mostram como os realizadores vinham com ideias predefinidas e caíam sobre uma realidade que parecia resistir. Não se pode dizer que essas mulheres eram então contra-revolucionárias. Embora a mulher cansada de *As Armas e o Povo* afirme não querer participar no desfile do Primeiro de Maio, estamos aqui frente a uma força que era capaz de abafar (e que talvez tenha acabado mesmo por abafar) a esperança revolucionária e que não é nada mais que a pobreza, com as suas consequências (humilhação, desgosto, medo). Se há nesses filmes uma vitalidade da fala, dos gestos, da emancipação, há também a outra face da mesma moeda, a resignação e a desilusão.

BIBLIOGRAFIA

Baecque, Antoine de, Stéphane Bouquet, e Emmanuel Burdeau. 2008. *Cinéma* 68. Paris: Cahiers du cinéma.

Correia da Silva, Guilherme. 2014. “As mulheres da Revolução dos Cravos | Portugal – 40 anos do 25 de Abril.” *DW.DE*. <http://www.dw.de/as-mulheres-da-revolu%C3%A7%C3%A3o-dos-cravos/a-17510615>.

Acedido em 4 de Maio de 2014.

Gomes, Marco. 2011. “O lado feminino da Revolução dos Cravos.” *Storia e Futuro*, no. 25. http://www.storiaefuturo.com/pdf/1377_pt.pdf.

Acedido em 4 de Maio de 2014.

Robert-Gonçalves, Mickaël. 2011. “Le cinéma d’avril. Approche historique et esthétique du cinéma d’intervention politique au Portugal”. *Mémoire de Master 2*. Paris, France: Université Sorbonne Nouvelle Paris 3.

Tavares, Maria Manuela Paiva Fernandes. 2008. “Feminismos em Portugal (1927-2007).” <http://repositorioaberto.uab.pt/handle/10400.2/1346>.

**A COSTA DOS MURMÚRIOS: MEMÓRIAS DE UMA GUERRA COLONIAL
PELO OLHAR DE LÍDIA JORGE E MARGARIDA CARDOSO**

Ana Catarina Pereira¹

Resumo: *A memória é uma ilha de edição* (Waly Salomão). As palavras do poeta baiano colocadas em epígrafe poderiam resumir a génese do trabalho de Margarida Cardoso. Como podem motivar a nossa reflexão em torno de uma filmografia tão pessoal quanto questionadora das ténues fronteiras que separam o autor da sua obra: o primeiro como produtor evidente da segunda, que exerce novas mutações no primeiro. Ciclos intermináveis de reprodução de uma identidade socialmente estabelecida mas subjectivamente alterada. Porque também nós, enquanto espectadores, somos incapazes de distinguir os lugares onde as imagens de Margarida Cardoso se constroem e aqueles onde se inicia a sua própria (história de) vida.

Palavras-chave: Guerra Colonial, Estado Novo, memória, mulher.

Contacto: anacatarinapereira4@gmail.com

A comunicação apresentada no IV Encontro da Associação de Investigadores da Imagem em Movimento teve o duplo objectivo de elaborar uma breve reflexão sobre o percurso e a obra de Margarida Cardoso, ao mesmo tempo que se buscou identificar um olhar feminino (da realizadora e da escritora) sobre um universo masculino (a guerra). Para aprofundar a noção de autor/a, começámos por sublinhar alguns dos traços mais relevantes do percurso de Margarida Cardoso, nascida em Lisboa (Margarida Cardoso *apud* Mendes 2012, 204), em 1963. Os primeiros anos de vida (de 1964 a 1976) foram assim passados em Moçambique, durante parte da Guerra Colonial. Mais tarde, concluiria o curso de “Imagem e Comunicação Audiovisual”, na Escola António Arroio, tendo então começado a trabalhar em publicidade, como assistente de fotografia, e no cinema, como anotadora, assistente de realização e de produção, em projectos nacionais e estrangeiros – Margarida Cardoso trabalhou com Luís Filipe Rocha, Edgar Pêra, Solveig Nordlund, e em algumas obras filmadas em África, nomeadamente: *Um adeus português* (João Botelho, 1986), *Paraíso perdido* (Alberto Seixas Santos, 1995) e *O fato completo ou à procura de Alberto* (Inês de Medeiros 2002) (IMDB 2014).

¹ Universidade da Beira Interior, Covilhã, Portugal

Já na década de 90 iniciou o seu percurso individual, dirigindo os filmes *Dois dragões* (1996, curta-metragem), *Natal 71* (1999, documentário), *Do outro lado* (1999, curta-metragem), *Entre nós* (2000, curta-metragem), *Com quase nada* (2003, co-realizado com Carlos Barroco, documentário), *Kuxa Kanema – O nascimento do cinema* (2003), *Era preciso fazer as coisas* (2007, documentário), e *Aljubarrota* (2008). A sua primeira ficção de longa-metragem é de 2004, e resulta precisamente da adaptação do romance *A costa dos murmúrios*, de Lídia Jorge. Da filmografia mencionada, sobressai o carácter lusófono e abrangente da sua arte, sendo a pátria de Margarida Cardoso – como a de Fernando Pessoa – a língua portuguesa: uma língua falada em distintas vertentes, todas elas absorvidas e respeitadas, num processo contínuo que a transforma na *mais africana dos cineastas portugueses*. A sua história de vida e o eterno regresso ao misticismo do continente negro, atribuem-lhe, no nosso entender e com total justiça, o estatuto que aqui nos compelimos a criar.

A Guerra Colonial no feminino

Da filmografia mencionada, elegemos *A costa dos murmúrios* como objecto de estudo, sendo a nossa escolha presidida por factores relacionados com a própria singularidade da obra, bem como os traços identitários conjuntamente evidenciados da escritora e da realizadora que, em concordância temática, utilizam a memória como dispositivo central dos seus escritos e imagens. No cinema, como facilmente se conclui, a guerra foi maioritariamente vista de um ponto de vista masculino: o do realizador que documenta ou ficciona sobre determinada acção; ou o do personagem central – soldado que abandona a família, parte para o combate e se sacrifica em nome de valores que poderão ou não ser os seus. Sobre este aspecto, uma vez mais, a sétima arte terá recriado arquétipos com base na realidade social envolvente, correspondendo a História reconhecida da Guerra Colonial (tal como a de outras situações de conflito) à exaltação de um género e à conseqüente invisibilidade de outro. Recordem-se, acerca da temática, as considerações de Jorge Ribeiro, repórter de guerra em Moçambique e autor da obra *Marcas da Guerra Colonial*:

O regime manteve as mulheres à margem da guerra. Por um lado, o acesso às Forças Armadas, naquele tempo, estava interdito ao sexo feminino. Por outro, a ideologia fomentada desde os bancos da escola defendia que ‘a guerra é para os homens’. Isto porque, entre outros mitos, ‘os homens não choram’. O que, desde logo, reservava para as mulheres o papel secular de parir varões... para alimentar as guerras. Como pregava a Igreja, delimitando o estatuto que lhe estava destinado no seio da família, a mulher não servia para ‘pegar em armas’ e ‘defender a Pátria’. (Ribeiro 1999, 98).

No entanto, ainda na obra citada, o jornalista analisa o que considera terem constituído os meandros da empresa de guerra levada a cabo em África pelo colonialismo português para concluir que, apenas aparentemente, a estrutura terá sido criada à margem das mulheres:

Curiosamente, é dos meios católicos que sai a maior parte das mulheres que vão estar presentes nas frentes de combate, quer denunciando as atrocidades e os massacres das tropas e da PIDE/DGS sobre as populações indefesas, que assistem e cuidam, quer partindo para o teatro de operações recolhendo feridos, prestando os primeiros socorros, salvando soldados. No primeiro caso estão religiosas de ordens presentes em África, quantas delas pagando caro a sua coragem e sentido humanitário. No segundo, enfermeiras pára-quedistas formadas em instituições como a Escola das Franciscanas Missionárias de Maria e a Escola de Enfermagem de S. Vicente de Paula, que um dia descobriram poder a sua intervenção ir bem mais além do que rezar em Fátima ‘enquanto houver portugueses’. (Ibidem).

Contrariando tendências e antigos processos de institucionalização artística, *A costa dos murmúrios* corresponde assim, numa definição generalista, a um filme de guerra. Mas é também um filme de mulheres – pela adaptação de um romance de Lídia Jorge por Margarida Cardoso, com duas personagens

femininas na centralidade da trama. É um filme de memórias – das que se perdem, das que se transformam em feridas e das que encerram um período intenso, irreversível e incontornável de um dos momentos mais trágicos e controversos da História de Portugal. Visto na perspectiva daqueles que não morreram mas cujas vidas foram definitivamente alteradas pelos traumas causados.

Relativamente à comunicação entre os dois objectos culturais, consideramos que seria depreciador do trabalho de Margarida Cardoso concentrarmo-nos unicamente na transposição da obra de Lídia Jorge para o grande ecrã. Resultando ambos (livro e filme) de vivências pessoais (da escritora e da realizadora), é possível estabelecer-se uma relação entre a aceção mais lírica e fantasiosa de Lídia Jorge e o registo observacional de Margarida Cardoso. Antecipam-se, neste caso, os redundantes *clichés* da incapacidade de colocação dos pensamentos tornados literatura em imagens tecnicamente reproduzidas – a menos que o empreendimento fosse conduzido por realizadores como Andrei Tarkovsky ou Manoel de Oliveira, para quem o cinema é espaço privilegiado de contemplação e respeito pela palavra. Não obstante, à excepção dos exemplos de cineastas mencionados, a poesia da Literatura e a poesia do Cinema assumem-se como universos distintos que não necessitam cruzar-se na sua máxima evidência. Desta forma, o discurso comparativo entre livro e filme é essencialmente redundante, tal como o exercício de diagnóstico de falhas se configura pleonástico, motivo pelo qual apresente análise fílmica propõe uma leitura separada dos dois poemas, ou uma mais evidente concentração no trabalho-feito-poema de Margarida Cardoso.

Como temos vindo a referir, na sua *Costa dos murmúrios*, o traço dominante é a densidade das personagens femininas em permanente conflito com a autoridade. Mostrando-se, em não excessivos pormenores, um regime que procura preservar a célula familiar mediante o incentivo moral à ida das mulheres para o cenário de guerra, colocam-se algumas questões, nomeadamente: que papel reservou o Estado Novo às cônjuges dos soldados que não combatiam, mas antes “zelavam pela segurança das colónias portuguesas em África”? Como pode a esposa de um soldado assistir ao

metafórico massacre de flamingos que sobrevoam a costa moçambicana? A opção pelo não-envolvimento constitui, de facto, uma opção? Por outro lado, que postura é o espectador compelido a assumir quando assiste ao filme de Margarida Cardoso?

Recordando conceitos enunciados por Freud (1989, 22) e Christian Metz (1980, 57), diríamos que a identificação com esta Evita-tornada-Eva é imediata e compulsória: é através dos seus olhos que assistimos ao desenrolar da acção; é pelo seu testemunho que conhecemos os factos históricos requeridos para compreensão da narrativa; é com o seu corpo que experienciamos o papel da esposa de um soldado, tão pouco explorado na centralidade da acção pela História do Cinema. A questão de género surge-nos ainda como um eco da visão masculina e universalizante do espectador, proposta por Laura Mulvey (1975, 6 - 18). Para a autora, recorde-se, um cinema essencialmente realizado por homens terá sido responsável por um olhar *voyeurista*, fetichista e masculino dos espectadores (e espectadoras, pela generalização do mesmo), o que terá justificado inúmeros preconceitos em torno da mulher e servido de suporte à própria estrutura da sociedade patriarcal. Por sua vez, a eterna dualidade com que os realizadores de cinema (sobretudo na época clássica ou em géneros como o *noir* e o *western*) terão criado as suas personagens femininas principais (mulher sedutora ou *femme fatale* versus mulher santa e virtuosa) pode, no nosso entender, ser contraposta a filmes como este, de Margarida Cardoso.

Sublinhe-se, no entanto, que não defendemos a impossibilidade (ou, sequer, a raridade) da existência de filmes feministas dirigidos por cineastas-homens. Seria determinista conjecturar a necessidade de ser mulher para a criação de modelos positivos e distantes de visões sexistas, sobretudo se pensarmos que realizadores como Antonioni, Bergman ou Max Ophüls conseguiram desenvolver em alguns dos seus filmes (embora não em todos) personagens femininas que ultrapassaram os arquétipos mencionados. Mas também nos parece evidente que o aparecimento de determinadas realizadoras e estudiosas feministas potenciou rupturas conducentes à construção de imaginários distintos e alternativos. Unicamente a partir dos seus trabalhos foi

possível contrariar uma certa invisibilidade da mulher real no cinema para, posterior e mais generalizadamente, se encetarem debates em torno do desrespeito por direitos humanos fundamentais.

Deste modo, regressamos e aprofundamos o nosso questionamento anterior: será possível assistir a *Costa dos murmúrios* de outro ponto de vista que não o da espectadora-mulher, branca, ocidental e classe média? Pensemos na centralidade atribuída à boda de Evita e Luís e na paradoxal secundarização do envenenamento dos negros por metanol. E a dúvida permanece: o que busca Margarida Cardoso na realização da obra? Reconstruir uma memória que não dignifica os portugueses, mas que os desculpabiliza por terem sido forçados a combater? Mimetizar os massacres invisíveis de cidadãos africanos face à apatia generalizada dos ocidentais? Ou antes/inclusivamente responsabilizar um Governo ditatorial que afirma preservar a célula familiar ao mesmo tempo que compactua com a destruição e separação de famílias nas colónias? A resposta a estas questões talvez se encontre noutras obras da realizadora, já que *Natal 71*, o documentário que filmou em 1999, denuncia precisamente o alheamento e a falta de informação relativa ao exterior vivido pela imensa maioria dos cidadãos portugueses: o mesmo desconhecimento, sustentado por um Estado opressor e ditatorial, que motivou o mais recente documentário de João Canijo, *Fantasia Lusitana*.

Não obstante, nesta *costa dos murmúrios*, Margarida Cardoso deixa margens dúbias ou poéticas de liberdade de responsabilização, não se mostrando tão ressentida face aos acontecimentos vividos como outros autores. António Lobo Antunes, entre eles, não hesita na identificação de culpados nos seus escritos. Em *Os cus de judas*, aponta o dedo aos:

... que nos mentiam e nos oprimiam, nos humilhavam e nos matavam em Angola, os senhores sérios e dignos que de Lisboa nos apunhalavam em Angola, os políticos, os magistrados, os polícias, os bufos, os que ao som de hinos e discursos nos enxotavam para os navios da guerra e nos mandavam para África, nos mandavam morrer em África e teciam à nossa volta melopeias sinistras de vampiro. (Antunes 1986, 186).

Por contraste, a suavidade e aparente leveza que perpassam o filme terão inclusivamente causado certa estranheza em Lúcia Jorge, que chegou a questionar a cineasta: “Tão pouco sangue, Margarida?” Sublinhem-se, neste aspecto, as diferentes idades com que as duas mulheres viveram o mesmo período da História de Portugal e das ex-colónias: Lúcia Jorge foi professora do ensino secundário, em Angola e em Moçambique, enquanto Margarida Cardoso, 17 anos mais nova, era filha de um militar em serviço no Ultramar. As percepções, constrangimentos e memórias de uma mulher adulta e de uma criança seriam necessariamente distintas.

Memórias que se criam

Ao recriar um momento tão específico da História de Portugal e das suas antigas colónias, Margarida Cardoso oferece assim ao espectador/a uma metaficção historiográfica, de carácter simultaneamente biográfico e existencialista, que esbate os limites entre História e Arte. Tal como *Evita*, a cineasta parece ter optado pelo relativo esquecimento como meio de superação do trauma originado pelo confronto com a realidade africana, já que o processo de reconstituição da memória (tanto da personagem como da realizadora) ocorre somente 20 anos mais tarde, quando o tempo já poderia projectar uma certa objectividade. A sua atingibilidade é, no entanto, contestável: *Evita* não se constrange por verdades absolutas; é céptica relativamente à sua existência, aceitando a polissemia dos conceitos e o subjectivismo das visões.

A fragmentação e o questionamento da verdade absoluta, tão no cerne de uma crise pós-moderna de conceptualização, são assim retomados por Margarida Cardoso, que, ao fazer cinema, cria ilusões. Incertezas proferidas num murmúrio ou sussurro imanente da estória de cada espectador/a: *Evita* tornada *Evita* narra oralmente os factos que viveu e testemunhou, com o distanciamento crítico de uma romancista que (re)cria uma personagem ficcional, atribuindo-lhe os contornos que deseja. Margarida Cardoso revisita as palavras de Lúcia Jorge e forma imagens em movimento como um exorcismo estético de uma guerra onde ninguém vence. Ao longe, um eco das palavras de

Mia Couto: “Do que me lembro jamais eu falo. Só me dá saudade o que nunca recordo. De que vale ter memória se o que mais vivi é o que nunca se passou?” (Couto 2004, 213). Ficção e realidade formam uma estrutura híbrida que questiona a noção de verdade, como uma função do cinema.

BIBLIOGRAFIA

- Antunes, António Lobo. 1986. *Os cus de Judas*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Couto, Mia. 2004. *O último voo do flamingo*. Lisboa: Editorial Caminho.
- Freud, Sigmund. 1989. *The ego and the id*. Nova Iorque: W. W. Norton & Company.
- IMDB Internet Movie Data Base. 2015. “Margarida Cardoso”. Acedido em 14 de abril. http://www.imdb.com/name/nm0136673/?ref=fn_al_nm_1.
- Jorge, Lídia. 1995. *A costa dos murmúrios*. Lisboa: Dom Quixote.
- Mendes, João Maria (coord.). 2012. *Novas e velhas tendências no cinema português contemporâneo*. Lisboa: Gradiva.
- Metz, Christian. 1980. *O significante imaginário – Psicanálise e cinema*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Mulvey, Laura. 1975. “Visual Pleasure and Narrative Cinema”. *Screen* 16.3: 6 - 18.
- Ribeiro, Jorge. 1999. *Marcas da Guerra Colonial*. Lisboa: Campo das Letras.

**TRÍPTICO A TRÊS VOZES:
DO DESVANECER, DO IRROMPER E DO DIZER DA MEMÓRIA**

Vera Fonseca¹

Isaque de Carvalho²

Resumo: O artigo aqui apresentado traça um percurso por vozes que se cruzam em sentidos e direções múltiplas em torno ou a propósito do Estado Novo Português. Através de uma análise da ficção de Lídia Jorge, *Costa dos Murmúrios*, e António Lobo Antunes, *Os Cus de Judas*, questionaremos os conceitos de memória e história e a sua articulação com narrativa oficial e narrativa pessoal. A este material ligaremos uma análise da obra documental da realizadora Margarida Cardoso, *Natal de 71*.

Palavras-chave: Memória; História; Esquecimento; Verdade e ficção; Nacionalismo e fascismo.

Contacto: vera.ff@gmail.com / idiche@bol.com.br

“Se ninguém fotografou nem escreveu, o que aconteceu durante a noite acabou com a madrugada – não chegou a existir”, Eva Lobo/Evita, *Costa dos Murmúrios*.

1. O Estado Novo Português: memória e intermitências silenciosas

Revisitar um período histórico, o do Estado Novo Português, através de registos policórdicos, contradiscursos e sujeitos fantasmáticos. O artigo aqui apresentado traça um percurso por vozes que se cruzam em sentidos e direções múltiplas. No centro desta reflexão está uma indagação acerca do próprio conceito de memória, na sua articulação com história e no seu desdobramento em memórias pessoais. Estas vozes provêm de registos diferentes entrecruzados: um registo histórico e fatural conjugado com um registo ficcional; sendo este, através de texto literário e cinematográfico, já por si intrincada composição de verdade/verosimilhança e ficção. Apresentaremos, pois, um entrecruzar de registos narrativos e históricos acerca da memória através da sua presença na ficção de Lídia Jorge (*Costa dos Murmúrios*) e

¹ CEHUM, Universidade do Minho, Braga, Portugal. Leitora do Instituto Camões no Chile.

² FLUL, Universidade de Lisboa, Lisboa, Portugal

António Lobo Antunes (*Os Cus de Judas*). A este material ligaremos uma análise da obra documental de Margarida Cardoso, *Natal de 71*.

Que memória possível aquela em torno do Estado Novo? Parece-nos subsistir ainda um hiato entre memória pessoal, memória colectiva e história no contexto do estudo acerca do Estado Novo. Com efeito, em primeira instância, a memória colectiva sedimentada a partir deste período histórico parece se constituir como aglomerado ou repositório de fragmentos de memórias pessoais, muitas deles ainda silenciadas. Ao mesmo tempo, a articulação entre memória coletiva e história parece passar por uma legitimação de ambas através do filtro do discurso público e oficial. Não obstante, como poderemos observar no material aqui apresentado, o processo de manifestação e construção da memória do Estado Novo processa-se como complexo entrelaçar de memória pessoal, memória colectiva e uma potência que atravessa sujeitos.

Argumentamos que esta perspectiva dicotómica poderá ser repensada através de uma análise desdobrada, na qual discurso oficial e vivência pessoal se articulam como termos co-existentes em níveis diferentes da memória. Antes porém, deter-nos-emos numa reflexão histórico-filosófica acerca de memória e história, a qual permitirá abrir novas perspectivas em coadunação com a superação do hiato acima referido.

Não pretendemos instaurar um discurso teleológico, nem tão pouco segmental. Antes, é nosso intuito posicionar-nos no centro do labirinto da memória: memória histórica, memória coletiva, memória afetiva. Pois que o labirinto, como Borges (Borges 2000) o desenhou, é figuração da memória, ela própria uma vertente do esquecimento no embate contra o tempo. A relação entre memória individual e memória coletiva assume especial relevância no material artístico, fílmico e literário aqui apresentado. O resgate de um passado histórico doloroso, elemento chave na edificação da memória coletiva, passa pela recuperação, mesmo que vestigial, através de cartas, fotografias, ou até ficcional. Por outras palavras, a memória enquanto embate contra tempo e esquecimento, desdobra-se, neste caso, em memória individual e coletiva, retro-alimentando-se.

A memória individual é elemento-chave para a formação de uma memória coletiva, nomeadamente através das narrativas íntimas de indivíduos e sua vivência de um determinado acontecimento. Tal como Halbwachs defende na sua obra *Memória Colectiva*, o testemunho individual é elemento essencial “para reforçar ou enfraquecer e também para completar o que sabemos de um evento sobre o qual já tivemos alguma informação” (Halbwachs 2006, 29). Não obstante, em acontecimentos-limite, como o é o da Guerra colonial e o dilaceramento de corpos, tempos, passado e presente, e projeções além-tempo, o testemunho individual suplanta a barreira de fonte complementar de um acontecimento já fixado, mesmo que de forma incompleta, numa memória colectiva. O testemunho torna-se, antes, possibilitador do próprio acontecimento, porque possibilitador da própria memória de um ‘si’ e de um ‘nós’. Se cartas, fotografias, documentos e arquivos de dor foram eliminados do visível e público, o seu resgate é projeto, mais do individual, coletivo, necessário e vital, no embate contra o tempo.

2. História e memória

Dentre as ambiguidades a propósito do entendimento da história como ciência, é corrente apontar como problemas fundamentais as relações entre passado e presente, o alargamento dos campos de pesquisa da história, bem como das fontes e dos métodos de investigação, a sustentabilidade ou não de se tomar os documentos como dados inócuos ou, ao contrário, repletos de intencionalidade, a irredutibilidade do historiador quanto à sua subjetividade na produção historiográfica, as relações entre a história e outras ciências sociais e humanas e mesmo a necessidade e/ou a conveniência de se falar de leis e de racionalidade em história num panorama em que universalidade e particularidade ou unidade e multiplicidade se defrontam em relações de difícil compreensão.

Não esgotando as atuais preocupações da ciência da história, todos esses problemas denunciam uma tendência historiográfica que, já há mais de meio século (como podemos ver nos chamados *Annales*), tem entendido a história simultaneamente como ciência e como prática social em que cada época

configura as suas próprias representações do passado, conforme interesses e necessidades próprios, o que equivale dizer que para cada presente corresponde um seu passado significativo e fruto de uma articulada construção para esse presente, mas que é superado ou relativizado tão logo surjam novas concepções resultante de novos interesses e necessidades, o que revela que sempre há mais histórias do que a história pode comportar.

Exemplo disso são as concepções contemporâneas que tratam das relações entre memória e história. Problematizando essa relação, o historiador francês Jacques Le Goff afirmou haver dois modos de se conceber a história. Na primeira, a história é tomada como “*memória coletiva*”, em que o passado é experimentado de maneira “*mítica*”, “*anacrônica*”, “*errônea*” e até mesmo “*falseada*” (Le Goff 1992, p. 29). Contrastando com essa primeira forma, a segunda seria aquilo a que Le Goff chamou de história propriamente “*de historiadores de ofício*” (Le Goff, 1992, p. 19), cuja reflexão sobre o passado é caracterizada por uma rigorosa e metódica análise que se pretende científica dos indícios que constituem o conjunto de documentos/fontes sem os quais restaria impossibilitada qualquer pesquisa histórica e consequente produção historiográfica. De modo que, embora de grande relevância para a história entendida como ciência, para o historiador francês a memória não constitui a própria história, senão que a ela se apresenta como objeto do labor transformador, crítico e analítico do historiador não podendo jamais ser identificada com a história³.

³ Nesse sentido, também as concepções do sociólogo francês Maurice Halbwachs corroboram a fundamentação dessa abordagem histórico-científica que não despreza a memória, antes guarda com interesse a profunda importância de suas interconexões com a história, embora submetendo a primeira à segunda e afastando-a de sua dimensão subjetiva, como modo de atender às exigências de objetividade nas ciências. Com efeito, para Halbwachs, toda a memória é coletiva, mesmo quando se diz que o fenômeno da recordação de acontecimentos, objetos e pessoas é experimentado por um indivíduo, pois que são vários os homens que se recordam na recordação daquele indivíduo, na medida em que esse só o pode ser em comunidades, quer sociais, políticas, econômicas, quer linguísticas, religiosas e culturais, de modo mais amplo. Ademais, para Halbwachs, como também para Le Goff, a diferença da história que, de modo artificial transforma as memórias dos grupos sociais ao tomá-las como objeto de sua pesquisa e submetê-las às necessidades de esquemas, regras, métodos (como exige o rigor científico) e perspectivas do historiador e, por isso, do grupo do qual faz parte (seja a comunidade acadêmica como um todo, seja os historiadores de profissão ou mesmo um público interessado no resultado de suas pesquisas), a memória sempre é experimentada espontaneamente pelos homens em seu cotidiano como um conjunto de registros do passado

Assim, ganha relevância a flagrante reflexão acerca do binómio memória-história no romance de Lídia Jorge, *A Costa dos Murmúrios*, fonte de inspiração do filme homónimo de Margarida Cardoso, também autora do documentário *Natal de 71*. Trata-se, por um lado e de modo mais evidente, de uma crítica e denúncia de como a história (aqui entendida como historiografia ou história dos “*historiadores de ofício*”, como diz Le Goff) se constrói pela manipulação e supressão da memória (ou da memória inconveniente), resultando sempre num discurso orientado por situações de poder. Por outro lado, a romancista também e de modo mais contundente aponta para o que nos parece menos óbvio e mais importante nessa nossa leitura de seu romance: a irrupção espontânea e inevitável da memória esquecida pelos mecanismos que pretendem fixar o discurso da verdade, do real ou da verossimilhança, acusando a falência ou senão a insuficiência da conceção de história que vimos a respeito dos autores citados no início.

Importa assinalar que Lídia Jorge, no romance *A Costa dos Murmúrios*, ao por em causa conceitos hegemónicos de história e de representação o faz a partir e através de uma tessitura composta por fragmentos de memórias não apropriadas pelo discurso da História, já essas revelando uma pluralidade de perspectivas que insistem em se fazer ver e ouvir como realidades inegáveis a despeito de suas interdições impostas por esquemas, regras e métodos ou mesmo pelo desejo ideológico de fazer submergir, desviar, esquecer e anular o que não estiver em conformidade com o discurso oficial. De modo que, n’*A Costa dos Murmúrios*, como afirma Paulo de Medeiros no artigo “Memória Infinita”:

O que dá poder às memórias de Eva Lopo é que, em vez de selecionarem o que querem mostrar e apagam o que querem esconder, como é o caso no ‘relato’, elas irrompem por todos os lados, nomeando as várias guerras, lembrando os incidentes como a da mulher do tenente Zurique com o esfíncter rasgado e a criança nado-morta por falta do depósito

mais ou menos conscientes/inconscientes que, não se confundindo com a história dos historiadores, como diz Le Goff, tem o condão de iluminá-la em laivos de motivação.

para a conta da clínica, ou a obliteração da personalidade de Helena por parte do seu marido (Medeiros 1999, 69-70).

Assim, do ponto de vista do que apresentamos no início a propósito da relação memória-história, a memória no romance *A Costa dos Murmúrios* parece constituir um excesso indomável pela vontade e pelo artifício humano, precisamente por exceder aquele entendimento pelo qual a memória era caracterizada apenas como “objeto do labor transformador, crítico e analítico do historiador”. Ademais, Lídia Jorge não se limita a apresentar a memória de modo unívoco, antes julgamos poder flagrar no romance pelo menos quatro níveis de memória que importa assinalar: numa primeira dimensão, teríamos a memória autorizada pelas instâncias do poder, o que corresponderia à versão oficial ou à história propriamente dita, ou seja, aquela memória que ainda é manipulada conforme interesses, cujo relato “Os Gafanhotos” é exemplo; numa segunda dimensão emerge a memória pessoal, não circunscrita a limitações pré-determinadas, de que o discurso de Eva Lopo/Evita é indício manifesto. Em seguida, teríamos ainda uma memória pessoal, mas fragmentada e dispersa por diversas individualidades que interagem no desenvolvimento do enredo; por fim (e nesse aspeto parece estar sedimentada a mais profunda e radical crítica de Lídia Jorge ao caráter arbitrário, artificial, convencional e ideológico da História), manifesta-se uma outra instância da memória que antecede até mesmo a memória pessoal e subjetiva, da qual, quiçá, todos os outros níveis apontados não são senão manifestações adventícias, portanto, posteriores. Referimo-nos a uma espécie de (por falta de outro termo) “memória imemorial” ou “memória ante-primeira”, excluída do discurso historiográfico, mas que na experiência histórica irrompe a todo tempo subvertendo e deixando atónita toda a perspectiva lógico-discursiva da História. Em *A Costa dos Murmúrios* essa dimensão fica patente a todo tempo em imagens como a invasão da nuvem de gafanhotos e o dilúvio, para ficarmos nos mais evidentes, que baralha toda a ordem e determinação, numa explícita indicação do que acima afirmamos, a saber, que há mais histórias do que a história pode comportar.

Por fim e em consonância com esse fundo impessoal, intemporal e inespacial ou transpessoal, transtemporal e transespacial que apontamos, outro aspecto relevante que cumpre destacar na crítica de Lídia Jorge à história/historiografia é a subversão da categoria de sujeito. Se a história, como de resto toda ciência, só existe numa relação necessária e inequívoca entre sujeito e objeto, em que o objeto acaba por ser alvo da projeção de uma suposta determinação prévia do sujeito, n'A *Costa dos Murmúrios* acompanhamos um dramático processo em que tanto Eva Lopo/Evita quanto o Alferes Luís Alex experimentam a transfiguração de suas identidades, fenómeno por onde se manifesta a irrupção da memória (nos quatro níveis apontados), numa relação retroalimentar, isto é, em que tanto a paulatina transfiguração das identidades vai revelando memórias antes insuspeitas ou interditas, quanto essa mesma irrupção de memórias outras constitui a própria transformação das identidades, o que implica consequências decisivas quanto à presunção de segurança referente à determinação do sujeito do conhecimento na produção historiográfica e, conseqüentemente, ao conjunto de problemas historiográficos referidos no início.

3. *Natal de 71*

Natal de 71 rasga o véu da película com uma voz off, masculina:

Éramos peixes, somos peixes, fomos sempre peixes, equilibrados entre duas águas na busca de um compromisso impossível entre a inconformidade e a resignação, nascidos sob o signo da Mocidade Portuguesa e do seu patriotismo veemente e estúpido de pacotilha, alimentados culturalmente pelo ramal da Beira Baixa, os rios de Moçambique e as serras do sistema Galaico-Duriense, espiados pelos mil olhos ferozes da Pide, condenados ao consumo de jornais que a censura reduzia a louvores melancólicos ao relento de sacristia de província do Estado Novo, e jogados por fim na violência paranóica da guerra, ao som de marchas guerreiras e dos discursos heróicos dos que ficavam em Lisboa, combatendo, combatendo corajosamente o comunismo nos

grupos de casais do prior, enquanto nós, os peixes, morríamos nos cus de Judas uns após outros, tocava-se um fio de tropeçar, uma granada pulava e dividia-nos ao meio, trás (Antunes 2004, 103).

“Trás”, esse vocábulo seco embate no espectador e deixa-o no silêncio das imagens. O excerto acima apresentado insere-se na obra de António Lobo Antunes, *Os Cus de Judas*. Narrativa im-possível, entre ficção e uma verdade possível, *Os Cus de Judas* narram a experiência do próprio escritor na Guerra do Ultramar, de 70 a 73 em Angola. Numa sintaxe de avanços e recuos, espelho das intermitências da memória e da vontade de esquecer/rememorar, esta obra oscila entre o tempo de Angola e o tempo de Portugal: no primeiro, tempo do absurdo da guerra e das imagens que jamais deveriam se formar devido ao seu excesso de violência; no segundo, o tempo do estranhamento, de si e dos outros que havia deixado (esposa, filha).

Movida por um fundo de memoração pessoal, Margarida Cardoso decidiu em 1999, criar aquele que viria a ser o seu primeiro documentário, *Natal de 71*. Quando questionada acerca da sua motivação para entrar no universo do cinema, Margarida Cardoso destacou o seu interesse por uma história pessoal e dolorosa⁴. Com efeito, a realizadora partiu da vivência do seu pai, soldado-reserva durante a Guerra do Ultramar, para reunir o material essencial desta sua obra. Foi em casa de seu pai que Margarida Cardoso encontrou dois elementos-chave na estrutura narrativa de *Natal de 71*, um LP intitulado “Natal de 71” e uma cassete com o nome de “Cancioneiro de Niassa”. Debruçar-nos-emos, primeiramente, sobre o LP.

⁴ “Sempre me interessei muito por História e por investigação, e vim para o documentário porque a primeira coisa que me apetecia fazer era explorar determinadas coisas do meu passado, de uma História que tinha a ver com os meus pais, com a minha infância, com a Guerra Colonial e que eram, no fundo, uma coisa misteriosa, como te acontece a ti: há coisas que te atormentam indefinidamente ao longo da vida, basta pensar na Marguerite Duras que falou sempre da mesma coisa (e que tinha muito a ver com essa infância) e foi assim que comecei a fazer documentários – o *Natal 71* foi o primeiro que fiz (...) O *Natal 71* surgiu dessa necessidade de fazer coisas para mim. Parte muito, portanto, dessa necessidade de investigar, ou de pesquisar coisas do passado que me parecem sempre um grande mistério (e para o qual sei que nunca obterei resposta, mas pronto): é isso que me move” (Margarida Cardoso apud Mendes 2012, 2).

Natal de 71 parece, desde o instante primeiro, documentar cinematograficamente aquela que foi a iniciativa do Movimento Nacional Feminino, um LP de nostalgia e celebração patriótica, ideologicamente em sintonia com a empresa colonialista do Estado Novo. Além do arquivo sonoro reunido no LP, contendo, entre outros, canções populares da época e mensagens de figuras da cultura popular como Amália Rodrigues e Eusébio, Margarida Cardoso apresenta-nos um acervo imagético relevante acerca da esfera de ação do Movimento nacional Feminino.

Imagens, como as de Cecília Supico Pinto junto das tropas, são resgatadas de um fundo cuja revisitação é incómoda. Incómoda, pois, afinal, devolve à película do visível uma memória presa entre a vontade, (ou necessidade?), de recordar e a necessidade (ou vontade?) de esquecer. Incómoda pois mostra-nos como o guião das mulheres na tessitura política do Estado Novo é mais complexo do que a de um confinamento, imposto, ao espaço doméstico. Que lugar dar a um posicionamento das mulheres portuguesas ao lado de uma ideologia manifesta e gritantemente patriarcal e colonialista? Além da veiculação da aceitação do papel de género a ela destinado, a mulher apoiante do Movimento Nacional Feminino caracteriza-se, no seu discurso público, pela crença de que a legitimização da Guerra Colonial passa pela afirmação de uma devoção à Pátria⁵.

Como ruídos que se intrometem nas melodias e mensagens do LP “Natal de 71”, eis que Cardoso decide inserir os sons-vestígios de subversão através do “Cancioneiro de Niassa”. Contrariamente ao LP “Natal de 71”, o “Cancioneiro do Niassa”, criado na década de 60, foi um produto concebido pelos próprios militares e, o que é mais relevante, posicionava-se em dissonância com a ideologia do Estado Novo na sua política do Ultramar, reunindo versões de fados e canções populares da época, transformados sarcasticamente pelos militares Portugueses colocados nas regiões do Niassa, em Moçambique. As

⁵ Cecília Supico Pinto é disso exemplo incontornável. Com efeito, a mulher de quem se dizia ser uma “Salazar de saias”, justificava a sua inscrição no Movimento Nacional Feminino como “mulher-a-dias” da seguinte forma: “O que eu queria dizer e o que eu realmente fui foi uma mulher para o que fosse preciso. Mas também exigí de ministros, de militares e até de Salazar, a quem nunca escondi o que pensava, apesar do respeito e admiração que nutria, e nutro, por ele. (Madaíl 2011).

letras, elaboradas pelos militares e opondo-se à Guerra, logo foram circulando em gravações, pelos militares, fora do circuito laudatório da empresa nacional. Estas ondas sonoras que deixam um grão poroso infiltrar-se na imagem que se pretendia lisa e incólume do Movimento Nacional Feminino ecoam o próprio *incipit* narrativo do documentário de Margarida Cardoso. Efectivamente, a voz que abre as imagens ainda a formularem-se a partir do negro da película e da memória in-formulada atira-nos para o meio do vórtice cru da experiência da guerra tal como relatada pelo escritor António Lobo Antunes. *Os Cus de Judas* irão perpassar, como fundo espectral, a narrativa do documentário “Natal de 71”.

Conclusão

Resgatar documentos históricos e pessoais (cartas, fotografias), material documental e ficcional, do embate contra o tempo e o esquecimento parece ser de suma importância para uma reconfiguração do modo como a memória se formou dentro do regime ditatorial Português e também em paralelo ao discurso oficial; em consonância e em dissonância.

Se é possível observar uma fragmentação do sujeito bem como uma reflexão acerca de memória e história na obra *Costa dos Murmúrios*, é igualmente flagrante a existência da mesma questão nas obras *Os Cus de Judas* e *Natal de 71*. Todas elas se posicionam em intervalos de memória pessoal: em que os pedaços de um *eu* se refazem com pedaços de outros *eu*'s. Sem que haja uma necessária uniformidade entre si, mas antes ligando-se através de notas de aproximação e dissonância na vivência íntima de um mesmo acontecimento histórico.

Eva/Evita debate-se com a transformação do seu noivo e consequente alienação de um em relação ao outro e de um eu-agora face a um eu-de-antes. Será também através dos olhos de Eva/Evita que o impacto da Guerra colonial sobre o contingente de soldados Portugueses e suas famílias, assim como de corpos-outros, negros, será amplificado. Ao longo d'A *Costa dos Murmúrios*, forma-se num crescendo uma rejeição, por parte de Eva/Evita, do discurso

oficial colonizador: através de uma crítica à guerra, sua esterilidade e injustiça, e através de uma rejeição do papel de género do qual se deveria tornar corpo. O mesmo confronto entre vivência pessoal, fragmentada e dolorosa, crítica da empresa colonialista, e discurso oficial parece estar presente nas obras de Lobo Antunes e Margarida Cardoso, com as suas intermitências: no romance, feitas de lapsos temporais e no documentário feitos através da contaminação de vozes não oficiais.

Por fim, envolvendo todos estes sujeitos, com as suas memórias pessoais, fragmentadas e interligadas, como anunciado pela *Costa dos Murmúrios*, há uma memória que, como força vital, independente de vontade e sujeito, parece atravessá-los, baralhando tudo: manifestações de apoio e rejeição de ideologia dominante, memória pessoal e esquecimento, estranhamento e reconhecimento, corpos brancos e corpos negros, silêncio e ruído.

BIBLIOGRAFIA

- Antunes, António Lobo. 2004. *Os Cus de Judas*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Barreno, Maria Isabel, Maria Teresa Horta, e Maria Velho da Costa. 1974. *Novas Cartas Portuguesas*. Lisboa: Futura.
- Borges, Jorge Luis. 1974. *Obras Completas*. 17. ed. Buenos Aires: Emecé.
- . 1985. “A imortalidade”. In *Cinco visões pessoais*. Trad. Maria Rosinda R. Silva. Brasília: Ed. Univ. de Brasília, 13-20.
- . 1985. “O tempo”. In *Cinco visões pessoais*. Trad. Maria Rosinda R. Silva. Brasília: Ed. Univ. de Brasília, 41-50.
- Burke, Peter. 2000 “História como memória social”. In *Variedades de história cultural*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 67-89.
- Cardoso, Margarida. 1999. *Natal de 71*. Lisboa: Midas Filmes, 52 minutos.
- Espírito Santo, Sílvia. 2003. *Adeus, Até ao Meu Regresso – o Movimento Nacional Feminino e a Guerra Colonial (1961-1974)*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Espírito Santo, Sílvia. 2008. *Cecília Supico Pinto: o rosto do Movimento Nacional Feminino*. Lisboa: Esfera dos Livros.

- Ferreira, Ana Paula. 1998. “Malhas que o Império Tece: Literatura Colonialista e Mulheres no Estado Novo”. In *Actas do V Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas* (org. T.F.Earle). Coimbra/Oxford: Lidel, pp.647-655.
- Halbwachs, Maurice. 2006. *A Memória Coletiva*. São Paulo: Ed. Centauro.
- Jorge, Lídia. 2004. *Costa dos Murmúrios*. Lisboa: Dom Quixote.
- Le Goff, Jacques. 1990. *História e Memória*. Campinas, Ed. Unicamp.
- Madaíl, Fernando. 2009. “Soldados de 71 receberam um disco como prenda de Natal”. *Diário de Notícias*, 22 de Abril.
- Madaíl, Fernando. 2008. “Cilinha, 'uma Salazar de saias'”. *Diário de Notícias*, 9 de fevereiro.
- Martins, Fernando. 2011. “Amor em Tempo de Guerra: As “Madrinhas de Guerra” no contexto da Guerra Colonial Portuguesa (1961-1974)”. *Historiæ*, Rio Grande, 2 (2): 75-88.
- Medeiros, Paulo de. 1999. “Memória Infinita”. *Portuguese Literary & Cultural Studies* 2, pp.61-67.
- Mendes, João Maria (coord.). 2012. *Novas e velhas tendências no cinema português contemporâneo*. Lisboa: Gradiva.
- Nora, Pierre. 1996-98. *Realms of Memory*. Nova Iorque: Columbia University Press.
- “Novas Cartas Portuguesa. 40 anos depois”. 2015. Acedido em 14 de abril. <http://www.novascartasnovas.com/>.
- Pimentel, Irene Flunsel. 2001. *História das organizações femininas do Estado Novo: o Estado Novo e as mulheres: a obra das mães pela educação nacional (OMEN): a Mocidade Portuguesa Feminina (MPF)*. Lisboa: Temas e Debates.
- Pollack, Michael. 1989. “Memória, Esquecimento, Silêncio”. In *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 2, nº 3, pp.3-15.
- Ribeiro, Margarida Calafate, e Ana Paula Ferreira (orgs.). 2003. *Fantasma e Fantasias Imperiais no Imaginário Português Contemporâneo*. Porto: Campo das Letras.

Roper, M. (org.). 2000. *The Politics of War Memory and Commemoration*.

Londres/Nova Iorque: Routledge.

Teixeira, Rui Azevedo (org.). 2001. *A Guerra Colonial – Realidade e Ficção*.

Lisboa: Editorial Notícias.

A CIDADE E O SOM. REVISITAÇÃO SONORIZADA DE DOURO, FAINA FLUVIAL

Carlos MF Rodrigues¹

Paula Mota Santos²

Resumo: Cidade e cinema é um díptico comum nos estudos cinematográficos, e um ângulo possível de abordagem partindo de outras áreas de saber que não o do estudo do cinema, como por exemplo, o do estudo de cidades pelo arquiteto/urbanista. O género cinematográfico chamado de CitySymphony é o epítome desta associação dualista. No entanto, o que mais centraliza o olhar analítico sobre a cidade e sua presença e representação no cinema é quase sempre a imagem. O som é subalternizado ou colocado numa periferia do esforço analítico. Não obstante, tanto na ficção como no documentário, o som é um elemento fundamental na construção total da obra cinematográfica. Esta apresentação, parte de um projeto mais alargado no âmbito da Antropologia Visual sobre sociofonias, onde um conjunto de filmes rodados no Porto constitui terreno na observação acústica da cidade, traz uma sonorização de 8 minutos do *Douro, Faina Fluvial* (Manoel de Oliveira, 1931). O trabalho fílmico, que apresentamos, considera as atmosferas sonoras urbanas como dependentes ou decorrentes do processo tecnológico evolutivo das cidades ou da tecnologia lato sensu. Pretendemos desenvolver a ideia de que o progresso, o desenvolvimento, a evolução, são geradores de sonoridades bloqueadoras da qualidade de vida ou mesmo da sua viabilidade e de um outro conjunto de funcionalidades humanas como a fruição, a arte, etc.

Palavras-chave: Sistemas representacionais; Sociofonia; Campo acústico; Plano acústico.

Contacto: carloseirol@outlook.pt; pmsantos@ufp.edu.pt

Introdução

O exercício cinematográfico *Câmara do Ouvir, Câmara do Olhar*³ que aqui apresentamos, integra-se num trabalho de investigação, no âmbito da antropologia visual, incidindo nas sociofonias (Alonso 2011), isto é, nos sons e sonoridades urbanas observados a partir de filmes realizados na cidade do Porto. De entre os filmes analisados, escolhemos uma obra cinematográfica absolutamente emblemática na história do cinema português: *Douro, Faina Fluvial*, primeiro filme realizado por Manoel de Oliveira, corria o ano de 1931.

¹ Universidade Fernando Pessoa, Porto, Portugal

² Universidade Fernando Pessoa, Porto, Portugal

³ Ensaio cinematográfico disponível em <https://vimeo.com/104649859>

A ideia central por detrás deste exercício académico é tentar sublinhar os contornos da Antropologia do Som, como uma forma de contraponto aos estudos cinematográficos em geral, e à Antropologia Visual em particular, que destacam a imagem em detrimento do som⁴.

Essa hegemonia da imagem sobre o som no cinema pode-se constatar por nós próprios enquanto espetadores e cinéfilos. Assim, e por exemplo, o mais provável é que na nossa memória das personagens criadas por Boris Pasternak habitem uma *Lara* e um *Yuri* como os deram ao ecrã Julie Christie e Omar Shariff no *Doctor Zhivago* (1965) de David Lean, ou um *Kurtz* como Marlon Brando o interpretou no *ApocalypseNow* (1979) de Francis Ford Coppola. Mais recentemente, em 2011, o filme *The Artist* de Michel Hazanavicius, trouxe-nos uma explicitação sobre esta relação entre imagem e som no cinema, bem como sobre a centralidade deste último na obra cinematográfica. Foi um arrojo o de Hazanavicius o de optar por realizar, num presente tão fortemente marcado por desenvolvimentos tecnológicos na arte cinematográfica, um filme mudo e a preto e branco, e fazê-lo utilizando também os códigos cinematográficos e estéticos dessa época inicial do cinema. Hazanavicius irá quebrar o formalismo retro do seu filme na sequência onírica que o personagem masculino principal protagoniza. É aí que Hazanavicius faz emergir o som e fá-lo dando-lhe um carácter perturbador e subversivo⁵. E é nesta emergência ‘anómala’ do som (o sonho torna-se assim num pesadelo) que esta sequência de *The Artist* nos permite realmente perceber como o som é tão central ao cinema de hoje quanto a imagem, embora a nossa consciência de tal (pelo menos enquanto espetadores) seja bastante fraca.

O desafio do ensaio cinematográfico levado a cabo por um dos autores deste texto (Carlos MF Rodrigues) sobre o primeiro filme de Oliveira consistiu em investigar que som direto os gravadores, caso os filmes fossem já sonoros, teriam registado e que tipo de composição musical poderia ter sido escolhida para adicionar ao perfil artístico na sonoridade do filme, simulando, o direto e a

⁴ Como contraponto a esta hegemonia do visual na análise cinematográfica, destacamos a obra de Michel Chion (1982; 1994).

⁵ Excerto disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=1qvNfSwTAFE> (acedido em 26 de agosto de 2014).

música possível das imagens registadas por Oliveira. O objetivo era poder avaliar de que modo a representação do Porto que o *Douro, Faina Fluvial* é, se modificava ou não com o complemento sonoro das ações filmadas.

Sonoridade urbana

As investigações conduzidas por nós desde 2009 demonstraram que, tal como nos estudos de Schafer (1997) e Phillippot (1974), entre outros, o som das cidades depende da densidade demográfica das tecnologias instaladas nos processos da mobilidade, do trabalho e da fruição bem como da sua configuração urbanística. Este estudo, que decorre na área da Antropologia do Som, ao escolher a escuta diacrónica experimentada e expressa pelos realizadores, classificou as sonoridades urbanas em vários períodos sociofónicos, a partir da análise dos filmes rodados no Porto durante o século XX⁶.

As sociofonias, entendidas como o som que resulta de todo o funcionamento social e humano, podem classificar-se em quatro tipologias⁷. *Primordial, ou proto-sociofónica* a que esteve presente ao exercício ontogenético do desenvolvimento do ouvido humano. *Sociofonia posterior* a que contém apenas os sons produzidos pela natureza e pelo ser humano, com os seus instrumentos de instrumentos de trabalho. A *sociofonia pausada* tem uma sonoridade composta por todos os sons produzidos pela natureza e pelo ser humano, mas utilizando já instrumentos de metal, e dura até à revolução industrial. A partir da revolução industrial, os níveis de pressão sonora vão-se tornando,

⁶ Os filmes analisados foram os seguintes: *Porto da Minha Infância* (2000), *Douro, Faina Fluvial* (1931), *Aniki-Bóbó* (1942), *O Pintor e a Cidade* (1956) de Manoel de Oliveira, *Capas Negras* (1947) de Armando de Miranda, *O Leão da Estrela* (1947) de Arthur Duarte, *A Costureirinha da Sé* (1958) de Manuel Guimarães, *O Passarinho da Ribeira* (1959) de Augusto Fraga, *Jaime* (1999) de António Pedro Vasconcelos, *Corpo e Meio* (2001) de Sandro Aguilar, *Canção Distante* (2001) de Pedro Serrazina, *Acordar* (2001), de T. Guedes & F. Serra, *As Sereias* (2001) de Paulo Rocha, *Rusga* (2001) de Paula Mota Santos, *Pioneiros, Palavras e Imagens da Memória* (2007) de Maria Fátima Nunes.

⁷ Foram propostos dois tipos complementares de classificação de sonoridades, a primeira diz respeito às sonoridades ligadas ao desenvolvimento tecnológico ao longo da História Universal, a outra, à cidade, pelo que a relação entre sonoridade primordial e pausada e entre sonoridade posterior e oclusiva, embora as refirmamos não iremos desenvolvê-las por considerarmos não ser oportuno neste artigo. As noções consideradas são ainda as já publicadas aquando das atas do III Encontro AIM, em Coimbra em 2013.

gradualmente, mais severos, mais oclusivos e com sons mais contínuos, de tal modo que, no interior das cidades, vai sendo cada vez mais difícil ouvir os sons primordiais e os pequenos sons das relações humanas nas suas diversas modalidades. Na última sociofonia, a *sonoridade convulsiva*, os níveis de pressão sonora urbana inauguram uma atmosfera acústica com elevados níveis de pressão sonora que vão degradando muitos processos sociais e humanos.

A história do desenvolvimento destes processos, na cidade do Porto, assinala uma evidente descontinuidade a partir da Revolução Industrial, logo nos finais do século XIX. Este conjunto de fatores é exemplarmente revelado pelo filme em epígrafe de Manoel de Oliveira, que transmite bem a transição das sociofonias pausadas para as sociofonias oclusivas, a que se seguirá a sociofonia convulsiva.

O período de sociofonia oclusiva teve o seu início no começo da revolução industrial nos meados do século XIX e, em Portugal, manteve-se até por volta da década de 60 do século XX. Esta sociofonia caracteriza-se pelas suas sonoridades que vão enchendo a rua de tal maneira que os sons dialógicos deixam de ser possíveis, as crianças por exemplo deixam de poder conversar com os pais, pois os níveis de pressão sonora não permitem as escutas dos sons mais fracos. Os pregões vão aos poucos deixando de se ouvir (o que é a realidade presente dado que apenas uns pouquíssimos ainda existem), não só devido aos níveis do desenvolvimento social atingido, mas também e essencialmente porque a pressão sonora dos espaços, em campo livre, na cidade, não deixa que esses sons possam ter a sua função de utilidade comercial para que foram criados. Começam a identificar-se, nas cidades, locais tranquilos e lugares intranquilos, não devido a algum dos tipos de agressividade social, mas devido aos níveis de pressão sonora que esses locais registam de um modo quase contínuo.

Nesses tempos anteriores, procurar um lugar para conversar tranquilamente não queria dizer procurar um lugar quase sem gente para, sem tumulto, estar calmamente conversando na cidade. Podendo mesmo o lugar estar cheio de gente, o que importava era que o nível de pressão sonora fosse suficientemente baixo para que as vozes de quem conversa pudessem ser

mutuamente ouvidas, sem que os ouvidos e os seus automatismos de descodificação automática tivessem constantemente de se desviar para uma outra multiplicidade de conversas audíveis.

O filme *Douro, Faina Fluvial* foi inspirado nas tendências fílmicas da época em realizadores como Walther Rutman, Dziga Vertov e Jean Vigo no modelo a que se convencionou chamar de *CitySymphony*. Manoel de Oliveira realizou este filme com uma linguagem hiperfragmentada e um ritmo acelerado, devido a um elevado número de planos, tornando a leitura ao mesmo tempo luminosa e simples na seletividade contextualizada das suas unidades de sentido. O filme tem a duração total de dezoito minutos e sete segundos e contém 451 planos. A título de exemplo o primeiro minuto tem 33 planos e no quarto minuto entre o 6º e o 7º segundos há dois planos e 101 e o 102.

O trabalho de sonorização do pequeno excerto do filme *Douro, Faina Fluvial*, foi conduzido segundo o método de Observação Etnoacústica dos Lugares (OEL), método desenvolvido para os efeitos de estudos etnográficos do som, no âmbito da Antropologia Visual e que pode ser aplicado segundo várias modalidades. Para este estudo usamos a OEL_M, ou seja, a observação etnoacústica dos sons da memória (M) dos lugares, cuja montagem exige, para além de possíveis entrevistas, a consulta, de bases de dados ou produções de sonoplastia. A modalidade OEL_F, isto é, a observação minuciosa de filmes rodados nos locais, neste caso a observação do próprio filme apesar de mudo. E a modalidade OEL_T, ou seja, na *timeline*, a que se desenvolve depois ou em simultâneo com a montagem da imagem e leva em consideração os planos, os campos e os espaços acústicos que, na prática, se vão privilegiar nos termos da montagem.

O filme *O Pintor e a Cidade* (1956) também de Manoel de Oliveira pode ser utilizado como contraponto ao *Douro, Faina Fluvial*. *O Pintor e a Cidade* foi rodado 20 anos depois e é sonoro. Não tem diálogos, nem direção de atores, excetuando talvez o desempenho do seu único protagonista, o pintor António Cruz. Rodado nos anos 50, o que essencialmente se ouve nesse filme é aquilo que foi considerado pelo realizador como som da cidade. Ouvem-se também

improvisações ao órgão de Ivo Sanvini e efeitos de sonoplastia de Heliodoro Pires. Os sons aparecem em sucessivos campos acústicos muitos deles sobrepostos, mas com o resultado estético que sugere som de cidade e sentido cultural, para além da carga semântica sonora trazida pelo coro de Os Madrigalistas do Porto.

Ficando a conhecer melhor, na sua integralidade, o estilo sonográfico de Manoel de Oliveira, pelo contraponto estabelecido entre estes dois filmes, tivemos o atrevimento, e que Manoel de Oliveira nos releve este ato, de após a análise do *Douro, Faina Fluvial* “escrever” um pequeno resumo do filme e que basicamente corresponde àquele pequeno trecho ficcionado, em que um rapaz é supostamente atropelado pelo descair de uma camioneta devido à distração do condutor quando ficou entretido a olhar um biplano que no momento cruzava os céus. Gritos, correrias, aflições, mas, afinal, nada de grave tinha acontecido. A sonorização deste resumo intitulado *Câmara do Ouvir, Câmara do Olhar*, com a duração de cerca de 8 minutos foi acrescentada na *timeline* de montagem com algumas pistas sonoras, de modo a que o seu visionamento resultasse como se Manoel de Oliveira tivesse usado gravadores digitais ao lado das câmaras de filmar.

O ambiente musical da *Câmara do Ouvir, Câmara do Olhar* é construído pela Sinfonia nº 8 de Dvorak, também conhecida pelo nome *American Industrial Revolution and Child's Labor*. Um outro trecho musical tocado ao acordeão por Jo Blumenberg, *A Rosinha dos Limões* composto por Artur Ribeiro compositor nascido no Porto em 1924, traz para o ambiente do filme uma breve nota de alegria da festa popular. Os sons dos guindastes a vapor que, na altura, existiam ao serviço na Ribeira pertencem a *Ruston & Hornsby Steam Navy*. O som dos motores a vapor dos comboios pertenciam ao *Sydney Tramway Museum – LP 15*. O som dos motores do avião biplano: *Two WW1 French Nieuport 24 Biplanes*. Ainda a fábrica de guindastes a vapor *Steam Shovel*, guindastes a vapor que também trabalhavam na abertura do canal do Panamá, os sons humanos e os dos pregoeiros pertenciam ao grupo etnográfico do Museu do Carro Elétrico do Porto. Motores dos carros: *Ford Model T, How to start & How to Drive*, automóveis dos anos 30. Os gritos e efeitos vários do

banco *Cibelle Meyer*. Efeitos sibilantes, pássaros, algumas vozes, passos, sons de trabalho, vento, animais...pertencem a um banco próprio de dados sonoros.

Douro, Faina Fluvial colocou-nos num universo de trabalho árduo, dos homens ao lado das máquinas a vapor da revolução industrial, manuseando sacos com quantidades de carvão e outros produtos de fabrico industrial, para além do bacalhau seco destinado ao comércio. Os sons das máquinas a vapor no terminal ferroviário da Alfândega, o som dos rodados de metal das carruagens de carga, rodando pesados nos carris de ferro. Os cabrestantes e braços oscilantes nos guindastes movidos a vapor, erguendo no ar fardos de bacalhau, cimento ou carvão. O uivo frequente das sereias dos barcos a vapor no rio Douro, o apito das locomotivas dos comboios, o restolhado surdo e acutilante dos primeiros motores a gasóleo de explosão das primeiras camionetas de carga, dezenas de carros puxados por muares com as grandes rodas de ferro estrelejando nas calçadas, com os apupos de estímulo aos animais por parte dos condutores que, quando necessário, seguiam atrás das carroças, com as aguilhadas em riste. O som áspero, metálico e deslizante das pequenas gruas movidas com manivelas por braços humanos, carregando e descarregando do cais para bordo e de bordo para a parede do cais. Depois as vozearias, os chamamentos, as exclamações de acautelamento, por vezes, alguns pregões e até cantigas...

Nuvens de sonoridade continuamente se erguiam no ar, o que na altura deveria inspirar progresso, intranquilidade, trabalho e desenvolvimento. Era este um período de fusão de sonoridades. A sonoridade urbana, até aqui sensitiva, real e com fortes ligações analógicas a atividade e ao sentimento, vai aos poucos sendo afastada pelas sonoridades troantes metálicas contínuas e percutivas das tecnologias próprias do tempo pós revolução industrial e que estavam mesmo a chegar.

No dealbar da era industrial, grandes concentrações demográficas urbanas criaram a emergência de uma nova realidade social que a corrente neorrealista iria refletir em uma multiplicidade de expressões. As cidades, praticamente medievais, veem-se confrontadas com uma enorme afluência de assalariados muito desfavorecidos, vindos das áreas rurais, para as zonas

industriais. Como estes êxodos campestres, não aconteciam em função de um plano criavam-se aos poucos bairros de miséria. A zona ribeirinha filmada por Oliveira, não só é uma região urbana fortemente marcada pelo trabalho (o rio era ainda nessa altura porto comercial), como também pertence a uma das zonas da cidade que mais sofreu esse influxo migratório: o casco antigo da cidade.

As sonoridades que compunham a atmosfera acústica da cidade do Porto iriam assim nos finais do séc. XIX sofrer alterações devido à evolução das tecnologias que se iam paulatinamente instalando no trabalho, na mobilidade e até na fruição. Em 1856 é inaugurado o primeiro troço de via-férrea de Lisboa ao Carregado. No Porto, nos finais do séc. XIX emergem, com poucos anos de diferença, vários marcos da Modernidade: a ponte ferroviária de D. Maria fica completa em 1877, o primeiro comboio vindo da linha do Minho entrava pela primeira vez em S. Bento, a ponte Luiz I era inaugurada em 1888, e em 1895, entra ao serviço o carro elétrico do Porto. Até então os ancoradouros do rio Douro no Porto encontravam-se apinhados de embarcações. Os barcos que, anteriormente, na sua maioria, eram a remos e à vela, passaram a automoverem-se a vapor. Aos poucos, iam também chegando os barcos com motores mais rápidos e mais potentes, mais ruidosos e poluidores, motores de explosão a 4 tempos, alimentados com combustíveis derivados do petróleo. Os calados dos navios iam aumentando cada vez mais.

Por outro lado, nos transportes terrestres, o comboio ia ganhando importância no transporte rápido, cómodo e seguro, quer de passageiros quer de mercadorias. Com a entrada do primeiro comboio em S. Bento e a inauguração da ponte de D. Maria, a via-férrea ficava com o acesso desimpedido à cidade do Porto, um novo canto tecnológico com o seu afã urbano ia entrar na cidade. A sonoridade dominante passaria a ser de origem tecnológica, dando origem às sociofonias tecnológicas de carácter oclusivo: as relações entre as pessoas baseadas no diálogo, nos pequenos gestos, nas conversas com as crianças e jovens, os sons da intimidade espontânea começavam a ser expulsos das ruas da cidade.

Notas finais

O passado e o futuro só existem, ou têm factualidade existencial, na medida em que forem referidos, reconhecidos e, de algum modo, vividos no presente, e mesmo que no futuro se chegue à linha do tempo que agora apenas imaginamos, no momento em que essa altura chegar será de novo o presente (Agostinho 2008). O recurso ao método OEL possibilitou tornar presentes aqueles sons que antes se ouviam, consciencializando as temporalidades, tal como Santo Agostinho (Ibidem) as definia. Os parâmetros agostinianos da temporalidade permitem-nos a trajetória heurística que resultou da pretensão em recriar a fruição de eras anteriores à nossa (e modelar no futuro as sonoridades do agora).

Sabe-se, por exemplo, que no século XVIII o ruído em Paris era literalmente insuportável. Os mesmos registos nos informam sobre a natureza desses ruídos: gritos, carroças e carruagens, cavalos, sinos, artesãos trabalhando, etc. Disso poderemos inferir que o nível sonoro médio deve ter apresentado flutuações acentuadas, que seu espectro deve ter tido picos e quedas, de modo que era realmente fragmentado. Ao lado disso, o espectro sonoro deve ter sido muito pobre em baixas frequências [...] Na era mecânica e – se falarmos do ruído das grandes cidades – com a invenção do automóvel os ruídos tornaram-se contínuos e os sons de baixa frequência aumentaram [...]. O ruído do ambiente moderno poderia ser brevemente caracterizado como contínuo e pesado com poucas flutuações [...] “Paro de falar”, dizia o idoso Alembert, “quando um carro passa”... [...]. Isso significa que ele ainda podia gozar de momentos de silêncio entre dois carros. (Philippot 1997, 169)

Verificamos que, em Paris, como no Porto, como se pode inferir de Philippot, a densidade demográfica ativa determina o aumento dos níveis de pressão sonora nos lugares e também a característica pausada de uma sociofonia em transição. No Porto, a sociofonia de sonoridade pausada assumiu as características que a citação refere, perdendo o seu caráter de pausado passando a poder ser “caracterizado como contínuo e pesado com poucas flutuações”.

Não obstante não ter som, ou o estar apenas munido de uma pista sonora gravada com um tema musical, os planos visuais do *Douro, Faina Fluvial* são

eloquentes na documentação das sonoridades existentes dessa época, sonoridades essas, sublinhe-se, que resultam essencialmente das tecnologias instaladas no “trabalho”, embora abranjam um pouco (mas bastante menos) as da mobilidade ou do lazer. O trabalho de sonorização levado a cabo, nomeadamente a busca de sons diretos a montar e acoplar à imagem, mostrou bem a eloquência sonora deste filme mudo. Se, na realidade, o sentido da representação da cidade do Porto se modifica de algum modo com a sonorização ‘direta’ das imagens que constituem o filme, só os espetadores o poderão dizer...

BIBLIOGRAFIA

- Agostinho, Santo. 2008. *Confissões*. Livros vii,x,xi. Covilhã: Universidade da Beira Interior.
- Cambrón, Miguel Alonso. 2011. “Sociofonia, identidad y conflicto. La ‘vida sonora’ de la Part Alta de Tarragona”. Dissertação de Doutoramento. Universidade Rovira I Virgili.
- Chion, Michel. 1982. *La voix au Cinéma*. Paris: Editions l’Étoile.
- . 1994. *Audio-vision: Sound on Screen*. New York: Columbia University Press.
- Piault, Marc-Henri. 2000. *Anthropologie et Cinéma*. Paris: Nathan.
- Rodrigues, Carlos Miguel. 2014. “Sonoridades da Cidade do Porto. Memória, Ação e Projeto”. In *Atas do III Encontro Anual da AIM*, editado por Paulo Cunha e Sérgio Dias Branco, 310-323. Coimbra: AIM.
- Santos, Paula Mota. 2007. “The Cinematographic Representation of the City of Porto (as seen by the actor in six films)”. Doc On-Line, nº 2, Julho de 2007, /02/paula_mota_santos.pdf>, pp. 35-59. Acedido em 23 de janeiro de 2012.
- Schafer, R. Murray. 1997. *A Afinação do Mundo*. São Paulo: Editora UNESP.

FILMOGRAFIA

- Aguilar, Sandro. 2001. *Corpo e Meio*.

- Coppola, Francis Ford. 1979. *Apocalypse Now*.
- Duarte, Arthur. 1947. *O Leão da Estrela*.
- Fraga, Augusto. 1959. *O Passarinho da Ribeira*.
- Guedes, Tiago; Serra, Frederico. 2001. *Acordar*.
- Guimarães, Manuel. 1958. *A Costureirinha da Sé*.
- Hazanavicius, Michel. 2011. *The Artist*.
- Lean, David. 1965. *Doctor Zhivago*.
- Miranda, Armando de. 1947. *Capas Negras*.
- Nunes, Maria Fátima. 2007. *Pioneiros, Palavras e Imagens da Memória*.
- Oliveira, Manoel de. 1942. *Aniki-Bobó*.
- Oliveira, Manoel de. 1956. *O Pintor e a Cidade*.
- Oliveira, Manoel de. 2001. *Porto da Minha Infância*.
- Rocha, Paulo. 2001. *As Sereias*.
- Rodrigues, Carlos M.F. 2013. *Câmara do Ouvir, Câmara do Olhar*.
- Serrazina, Pedro. 2001. *Canção Distante*.
- Santos, Paula Mota. 2001. *A Rusga*.
- Vasconcelos, António Pedro. 1999. *Jaime*.

WEBGRAFIA

- River's Symphony Concerto For didgeridoo. Acedido em 02 de outubro de 2012. <http://www.youtube.com/watch?v=PO96J9UtvTE>
- Moon River with Gimnazija Kranj Symphony Orchestra. Acedido em 02 de outubro de 2012. <http://www.youtube.com/watch?v=LWY0FkqVVTQ>
- XIAN XINGHAI] Yellow River Piano Concerto, Mvt's I, II, III. Acedido em 02 de outubro de 2012. <http://www.youtube.com/watch?v=54g3oMyXI7Q>
- The London Symphony Orchestra - River Deep Mountain High. Acedido em 02 de outubro de 2012. <http://www.youtube.com/watch?v=dXvGI9J2CKY>
- Dvorak: Symphony nº. 8 / American Industrial Revolution and it's child labor. Acedido em 02 de outubro de 2012. <http://www.youtube.com/watch?v=EF7n-VKRS4>

- Fado acordeão - Acordeonista Jo Blumenberg - Canção Português - A Rosinha dos limões. Acedido em 02 de outubro de 2012.
<http://www.youtube.com/watch?v=mpyrl89da8E>
- Acordiao com a R.L.TV www.raizlusitanatv.com (N1) - Folclore (alegre). Acedido em 05 de novembro de 2012.
<http://www.youtube.com/watch?v=3Eey3OiBNiA>
- Fernando Nunes - Música Tradicional Portuguesa de Accordion. Acedido em 05 de novembro de 2012.
<http://www.youtube.com/watch?v=IXxKP7xXsG4>
- Efeitos Sonoros - Cibelle Meyer (Crianças a chorar e a rir). Acedido em 05 de novembro de 2012. <http://www.youtube.com/watch?v=IanbudUm6rQ>
- My 1925 Ford Model T - How to Start & How to Drive (Automóvel antes da década de 30). Acedido em 05 de novembro de 2012.
<http://www.youtube.com/watch?v=QxfHMTgg2d8>
- 1918 FWD Model B US Armytruck (O som da progressão de um camião do exército dos anos 30). Acedido em 05 de novembro de 2012.
<http://www.youtube.com/watch?v=QrtxcBgL8vY>
- 1951 FWD FireTruck in Conroe, Texas (O trabalho do motor de um velho camião). Acedido em 05 de novembro de 2012.
<http://www.youtube.com/watch?v=Z8oyyc8d73g>
- Gallupville Gas Up (O trabalho do motor de um velho camião dos anos 30). Acedido em 13 de dezembro de 2012.
<http://www.youtube.com/watch?v=DAi65WCNYWk>
- Antique Erie Steam Shovel (Guindaste a vapor dos anos 30). Acedido em 13 de dezembro de 2012. <http://www.youtube.com/watch?v=ZjGIAe8zUj8>
- Steam shovel at roots - (Guindaste a vapor funcionando). Acedido em 13 de dezembro de 2012. <http://www.youtube.com/watch?v=9nQs1cZCLEM>
- Ruston & Hornsby Steam Navvy (Guindaste a vapor funcionando) Som de motores a vapor, sons da descarga dos baldes de carvão. Acedido em 13 de dezembro de 2012.
<http://www.youtube.com/watch?v=d4VqiJpAcpk>

Buster Keaton Steamboat Bill Jr fragment with (real) sound (Som de vento em palco). Acedido em 13 de dezembro de 2012.

<http://www.youtube.com/watch?v=SzMVhpiHZQk>

Battle of Midway (Som de motores de aviões). Acedido em 13 de dezembro de

2012. <http://www.youtube.com/watch?v=kIgcbkscT9o>

Ford Model A Barn Find First Drive after 30 years. Acedido em 13 de dezembro de 2012. <http://www.youtube.com/watch?v=jjH4k6jrodw931>

1919 Buick First start since 1952. Acedido em 13 de dezembro de 2012.

<http://www.youtube.com/watch?v=LoEnnUKSgPY>

Two WW1 French Nieuport 24 biplanes(Som dos motores de biplanos).

Acedido em 28 de dezembro de 2012.

http://www.youtube.com/watch?v=ilWs_c8Qk_A&list=PL70B88E5FF789DF08

Buzina do Navio da Neia2011!!!. Acedido em 28 de dezembro de 2012.

<http://www.youtube.com/watch?v=jeZzdwtdAac>

Steam Trains in the Hills - Puffing Billy Railway: Australian Trains. Acedido em 28 de dezembro de 2012.

<http://www.youtube.com/watch?v=YkW17FfB1cE>

Motor a vapor com caldeira a lenha de fabricação caseira (Som de motor a vapor). Acedido em 28 de dezembro de 2012.

<http://www.youtube.com/watch?v=HDZk9DrToZk>

Steamboats on Smith's Lake Australia - January 2013 (Lanchasrápidas a vapor).

Acedido em 28 de dezembro de 2012.

<http://www.youtube.com/watch?v=Kj7wk-aNCko>

Yacht propellerunderwaterFremantle (Som de um hélice da navio trabalhando debaixo de água sons variados e bons). Acedido em 28 de dezembro de

2012. <http://www.youtube.com/watch?v=59lR1pCu1zg>

Efeito sonoro- grito de mulher (Mulher a gritar, cena do atropelamento na sequência do avião).

<http://www.youtube.com/watch?v=xYyWRYGqJQk>Acedido em 28 de

dezembro de 2012. <http://www.youtube.com/watch?v=xYyWRYGqJQk>

Video Cabrestante (LetMar S.A.) - (Som do cabrestante). Acedido em 28 de dezembro de 2012. http://www.youtube.com/watch?v=REv1_NAmbcM

Som de gaivotas. Acedido em 28 de dezembro de 2012. <http://www.youtube.com/watch?v=WXLwkYrZFnY>

Starting the 1909 Blitzen-Benz, UNEDITED, @ Pebble Beach Concours d'Elegance (Som de um motor de um carro do princípio do séc. XX). Acedido em 28 de dezembro de 2012. http://www.youtube.com/watch?v=xMa3_tT5mKA

Mercado da Ribeira (Som de multidão). Acedido em 28 de dezembro de 2012. <http://www.youtube.com/watch?v=BBfRaDi89iA>

Sound Therapy - SeaStorm (Som de mar tormentoso). Acedido em 28 de dezembro de 2012. <http://www.youtube.com/watch?v=cXWKtAJzab8>

Crich Tramway Museum (Som do motor do elétrico). Acedido em 28 de dezembro de 2012. <http://www.youtube.com/watch?v=nyfmhEojX38>

Sydney Tramway Museum, Sydney LP154 - to the Royal National Park and back (O som do motor do elétrico ouvido do interior). Acedido em 28 de dezembro de 2012. <http://www.youtube.com/watch?v=I9eKQo16yLo>

Tugboat line gets caught on a departing ship and drags the tug right over into the water (som de barulho metálico de cadeias rolantes no interior de um navio ou de um cais). Acedido em 29 de dezembro de 2012. <http://www.youtube.com/watch?v=2sLJX8eARLI>

Arrasto do Barco Vencedor VI (Som do barco em laboração no mar alto e de vozes a bordo). Acedido em 29 de dezembro de 2012. <http://www.youtube.com/watch?v=Qr2tWL-BEVo>

Pesca da sardinha na traineira princesa do Mondego (Sons de vozes durante a faina no mar alto). Acedido em 29 de dezembro de 2012. <http://www.youtube.com/watch?v=USxnRbK8-Dk>

OS FILMES DE VIAGEM DE MANOEL DE OLIVEIRA: DESLOCAMENTOS E ALEGORIAS

Wiliam Pianco¹

Resumo: Apresentaremos uma análise sobre características recorrentes no *corpus* denominado *Filmes de Viagem de Manoel de Oliveira: O sapato de cetim* (1985), *Non, ou a vã glória de mandar* (1990), *Viagem ao princípio do mundo* (1997), *Palavra e utopia* (2000), *Um filme falado* (2003) e *Cristóvão Colombo – o enigma* (2007). Colocaremos em debate o discurso elaborado por esse realizador a partir de duas perspectivas: as narrativas de viagem e a alegoria histórica. A partir de diferentes contextos, buscas, encontros e desencontros existentes nos enredos em questão, debateremos a existência de uma narrativa cinematográfica que se sustenta a partir da relação entre personagens que se encontram em permanentes deslocamentos e a história de Portugal. Propomos refletir em que medida os chamados *Filmes de viagem* podem servir como artifícios para a elaboração de alegorias históricas nos filmes de Manoel de Oliveira.

Palavras-chave: Manoel de Oliveira; Filmes de Viagem; Alegoria Histórica

Contacto: wiliam_pianco@yahoo.com.br

Introdução

A análise dos títulos aqui abordados propõe o discurso elaborado por Manoel de Oliveira a partir de sua construção alegórica diretamente vinculada à relação entre passado e presente da história portuguesa (e mundial), lançando mão do uso de narrativas de viagens para isso. Para vislumbrarmos a ordenação do pensamento desse realizador, sugerimos a existência do grupo o qual denominamos *Filmes de viagem de Manoel de Oliveira*. Desse modo, nossos esforços orientam-se de maneira a analisar o *corpus* composto por *O sapato de cetim* (1985), *Non, ou a vã glória de mandar* (1990), *Viagem ao princípio do mundo* (1997), *Palavra e utopia* (2000), *Um filme falado* (2003) e *Cristóvão Colombo – o enigma* (2007).

Ao trabalharmos com os *Filmes de viagem de Manoel de Oliveira*, tomamos como norte a pressuposição de que o interesse de seu cinema consiste em problematizar a História, contribuindo, dessa maneira, com debates

¹ Universidade do Algarve, Faro, Portugal

políticos e sociais que permeiam reflexões que dizem respeito à Europa e ao mundo na contemporaneidade.

Está em causa a pertinência do Cinema como experiência de conhecimento; está em pauta desvelar um pensamento crítico que possa contribuir para intervenções em debates culturais, políticos e sociais, inclusive no que diz respeito a países do chamado Terceiro Mundo que têm em comum um passado colonial vinculado a Portugal.

A descentralização

À predominância da chamada civilização ocidental como usufruto de um panorama discursivo que relega à História efetiva dimensão eurocêntrica, diferentes autores interessados na questão da globalização passam a defender a perspectiva de um “multiculturalismo policêntrico” (Stam and Shohat 2006). No âmbito da modernidade e da pós-modernidade, quando os contatos entre diversas culturas, povos e nações intensificam-se, tal perspectiva torna-se mais complexa.

Vários aspectos relacionados a essas problemáticas estão presentes nas longas-metragens que compõem os *Filmes de Viagem de Manoel de Oliveira*. O texto fílmico do realizador, no caso, implica em uma cadeia polissêmica ambígua, a qual indica o questionamento da nação – em especial de Portugal – no âmbito de um contexto transnacional pautado a partir da inserção deste país na CEE, no ano de 1986², e que prossegue até pelo menos as consequências dos atentados às Torres Gêmeas do *World Trade Center* em 2001, nos EUA.

O sapato de cetim é uma adaptação da peça homônima de Paul Claudel. A narrativa, situada no século XVI, conta a história de dom Rodrigue, vice-rei espanhol da América do Sul, e dona Prouhèze, casada com um conselheiro do rei espanhol. Além do amor impossível, irrealizável fisicamente entre os protagonistas, o título aborda o momento da história em que Portugal encontrava-se sob o jugo do reino da Espanha, quando nações europeias divididas disputavam o domínio mundial.

² A Comunidade Econômica Europeia tornou-se União Europeia em 1992.

Non, ou a vã glória de mandar acompanha a viagem de um grupo de soldados portugueses, em direção a uma ex-colônia africana, para que possam guerrear defendendo os interesses dos colonizadores. A narrativa do filme se dá nos dias que antecedem a Revolução de 25 de abril de 1974, determinando o fim da ditadura salazarista/marcelista. O filme aborda passagens históricas que dizem respeito aos feitos portugueses para assumir uma posição de império mundial e às tentativas também frustradas de união entre Portugal e Espanha na Península Ibérica.

Viagem ao princípio do mundo conta a história de Afonso, um ator francês de descendência portuguesa, que deseja conhecer a terra natal de seu pai. Para isso ele conta com a ajuda de um grupo de amigos portugueses que aceitam conduzi-lo até o pequeno povoado onde vivera seu pai durante a infância e a juventude. Entre os seus acompanhantes está um diretor de cinema, de nome Manoel.

Palavra e utopia trata da vida e da obra de Padre António Vieira, que, ao longo do século XVII, dedicou-se à luta por melhores condições de sobrevivência para escravos índios e negros no Brasil, influenciou na política mercantil de Portugal e pregou famosos sermões para escravos, soldados, reis e rainhas. Sua história é marcada por conflitos com a Inquisição, a perda de sua voz como orador, a admiração e o sucesso obtidos em Roma, pelo desprezo em Portugal e a solidão no Brasil.

Um filme falado narra a viagem de navio realizada por mãe e filha portuguesas, de Lisboa em direção a Bombaim, na Índia, aonde devem encontrar com o pai da menina. Durante o trajeto, majoritariamente pelo Mar Mediterrâneo, Rosa Maria, uma professora de História, pode explicar à sua filha a relevância das cidades que vão conhecendo para a constituição das civilizações ocidentais e orientais. Outros personagens ganham importância ao longo do filme: uma empresária francesa, uma ex-modelo italiana, uma cantora grega e o comandante do navio, um estadunidense.

Cristóvão Colombo – o enigma conta a história de Manuel Luciano que, nascido em Portugal, vive e torna-se médico nos Estados Unidos, mas retorna à sua terra natal para casar-se e dar sequência à investigação que é tema de uma

pesquisa que ele empreende ao longo da vida: comprovar que Cristovão Colombo era português.

Sustentando o pressuposto de que há uma expressão alegórica nos *Filmes de viagem*, revelada em suas estratégias retóricas particulares, é possível empreendermos uma análise de discurso que considere os agentes narrativos como personificações de conceitos relacionados à história de Portugal. Para tanto, estão em pauta alegorias nacionais constituídas sobre indivíduos (os protagonistas dos filmes) e coletividades (os demais viajantes que estão relacionados à União Europeia e ao mundo).

Os personagens representam nações, no caso, associadas à dimensão de mundialização que, na obra oliveiriana, frequentemente remete à crítica ao eurocentrismo e à afirmação de uma perspectiva pertinente ao “multiculturalismo policêntrico”. A compreensão dos sentidos implicados nas alegorias históricas dentro dos *Filmes de viagem* é tomada como possibilidade que instiga a percepção de uma narrativa que se dá em âmbito globalizado, mas de acordo com as premissas de uma multiplicidade descentrada, considerando-se uma proposta de reestruturação das relações intercomunais, visando-se a descolonização das relações de poder contidas entre diferentes comunidades.

Senão vejamos, em *O sapato de cetim*, *Palavra e utopia* e *Cristovão Colombo – o enigma*, para além de Portugal, também está em pauta o contato entre os chamados Velho Mundo e Novo Mundo. Em suas retóricas encontramos a acusação direcionada aos reflexos das consequências de um pensamento consagrado pela via eurocêntrica – pensamento este que faz vítimas em nome das “mudanças históricas progressivas” (Shohat and Stam 2006). Vítimas religiosas, étnicas e históricas: para Portugal, personificado pelo protagonista dom Rodrigue, não restam opções a não ser seguir os desígnios da submissão e a entrega ao cristianismo como forma de redenção; Padre António Vieira, que volta-se à luta contra o trabalho escravo de índios e negros, finda sua jornada em quase completo abandono; Manuel Luciano, após uma vida dedicada à pesquisa concernente à nacionalidade de Colombo, não vê garantias de que sua busca logrará êxito finalmente. *Non, ou a vã glória de mandar* e *Viagem ao princípio do mundo* concentram as atenções no papel desempenhado

por Portugal no mundo contemporâneo (*Non* em menor medida, obviamente); e, ao fazerem isso, por contraste, sugerem os equívocos constantes em uma lógica planetária pautada pela cobiça, pela ambição e pela ânsia dos avanços modernizantes. Com *Um filme falado*, a modernidade-mundo encontra no navio do cruzeiro a alegoria perfeita de um constructo social que navega pela História com seus dilemas, preconceitos e impertinências – não à toa, as protagonistas, as personificações de Portugal são esquecidas, abandonadas, fadadas às consequências mais desastrosas de uma dinâmica que insiste em dividir os povos entre Ocidente e Oriente. Com seus *Filmes de viagem*, Oliveira endossa o célebre entendimento de Ella Shohat e Robert Stam:

[Para o eurocentrismo] a história segue uma trajetória linear que vai da Grécia clássica (construída como “pura”, “ocidental” e “democrática”) a Roma imperial e, em seguida, às capitais metropolitanas da Europa e dos Estados Unidos. O eurocentrismo encara a história, portanto, como uma seqüência de impérios: Pax Romana, Pax Hispânica, Pax Britannica, Pax Americana. De todo modo, a Europa é vista como o “motor” das mudanças históricas progressivas: lá inventaram a democracia, a sociedade de classes, o feudalismo, o capitalismo e a revolução industrial (Shohat e Stam 2006, 22).

Por este motivo, parece-nos pertinente afirmar que Manoel de Oliveira visa reler o passado histórico das civilizações, com ênfase na história portuguesa, para expressar as problemáticas existentes no mundo contemporâneo, lançando mão da alegoria histórica nos referidos filmes, cujos discursos relacionam-se com a crítica ao eurocentrismo.

O discurso

Observemos o trajeto percorrido pelo discurso de Manoel de Oliveira com os *Filmes de viagem*.

Com *O sapato de cetim* podemos notar “uma alegoria do fracasso das tentativas de erguer impérios seculares na Europa do primeiro século dos

Descobrimientos e uma demonstração das rivalidades que resultam destas tentativas” (Ferreira 2010, 125). Trata-se de uma reflexão acerca da história europeia – mas com um olhar definitivamente voltado ao contexto português – vinculada aos desejos de constituição de um império universal.

Non, ou a vã glória de mandar parte de um panorama histórico geral, apontando para diversos episódios em que Portugal fracassou no intuito de consolidar-se como império mundial, passando pelos traumas da batalha de Alcácer-Quibir (1578, dando origem ao mito do sebastianismo) até chegar à Revolução dos Cravos, pontuando a convocação para um novo começo, livre das amarras de uma expectativa que deposita todas as suas esperanças na vinda de um *salvador da pátria*.

Viagem ao princípio do mundo situa Portugal num contexto contemporâneo, lembrando os conflitos europeus do início da década de 1990, para, depois de passear por suas próprias memórias (dele, Oliveira), alertar sua nação acerca dos aspectos problemáticos de um povo amarrado às tradições e isolado das questões que permeiam as atualidades.

Retorna ao século XVII, em *Palavra e utopia*, para relatar a vida e a obra de António Vieira, entre suas idas e vindas de Portugal ao Brasil, confrontando a Inquisição, deixando um legado de sabedoria, enfrentando a solidão. Trata-se da alegoria de uma nação ora calada, ora sofrida, ora isolada, mas permanentemente viva e combatente, seja enfrentando os poderes da Igreja Católica, seja encarando um sistema europeu que minimiza a voz de Portugal.

Com *Um filme falado*, o percurso discursivo parte do princípio da civilização ocidental para marcar a posição de sua nação em um passado mitificado como glorioso, até chegar ao esquecimento e isolamento na configuração geopolítica globalizada do mundo atual.

Por fim, relembra os feitos e legados portugueses ao debater a nacionalidade de Cristovão Colombo em relação com o descobrimento da América; com isso, contrapondo o poderio contemporâneo ao poderio do passado: Estados Unidos e Portugal – *Cristóvão Colombo – o enigma*.

A rota de seu discurso parte dos feitos mais distantes de Portugal, livra-se do incômodo maior – a crença e dependência do sebastianismo, decorrente,

em grande medida, do jugo imposto pelos espanhóis –, convoca o espectador a uma reflexão, ao instigá-lo a seguir adiante com suas lutas e embates após a Revolução de 1974; volta a salientar os perigos de um tradicionalismo arcaico distanciado dos avanços e relacionamentos contemporâneos; convoca a *palavra* (carregada de esperança, de utopia) como ferramenta fundamental na luta contra o isolamento que parece condenar Portugal; relembra que Ocidente e Oriente são percepções pautadas por interesses políticos e ideológicos (do passado e do presente), para denunciar a complexa relação de Portugal com a Europa hoje; e, por fim, sublinha que muitos feitos de sua nação estão no passado, na imagem sacralizada dos tempos imperiais, mas que não devem, por isso, ser desdenhados – eles podem ser evocados como reflexões críticas acerca do seu contexto atual.

Neste âmbito, ganha destaque a figura da viagem e o fato de seus protagonistas, ao partirem de Portugal para destinos diversos, constituírem menções aos feitos alcançados por Vasco da Gama, Pedro Álvares Cabral, Fernão de Magalhães, Cristovão Colombo e Fernão Mendes Pinto entre os séculos XV e XVI.

Podemos, assim, verificar como o trabalho de Oliveira é capaz de se relacionar com questões imediatamente ligadas aos contextos político, histórico e social do mundo hoje, sem desprezar aspectos mais pontuais como, por exemplo, o da língua portuguesa no âmbito contemporâneo – pois, os *Filmes de viagem* também problematizam a tradução das línguas: suas imposições e submissões como símbolos de identidades coletivas, como delimitadoras de diferenças nacionais e culturais ou inferindo sobre escalas de poder – o idioma, nesses casos, está diretamente associado à noção de identidade nacional dos protagonistas.

Em *O Sapato de cetim*, por exemplo, filme falado em francês, mas cuja narrativa da história está situada em um contexto de guerras espanholas, sotaques e expressões servem para confirmar ou desautorizar pertencimentos a países, regiões ou estratos sociais. *Non, ou a vã glória de mandar* aproveita o uso de cantos, gírias e poemas como forma de afirmação identitária tanto dos soldados portugueses como de seus antepassados. *Viagem ao princípio do*

mundo, ao colocar frente a frente o sobrinho francês e sua tia portuguesa, personagens que têm sua comunicação dificultada por um não entender a língua do outro, problematiza a questão da descendência tanto pela lógica da senhora (pois “ele não fala a nossa fala”, como diz ela), como pela lógica do sobrinho, que afirma seu vínculo de parentesco mesmo falando outro idioma. *Palavra e utopia* faz menção a várias línguas, desde as indígenas, passando pelo italiano, até o português arcaico – no caso, seria possível afirmarmos que o padre afirma sua identidade com a expressão do idioma português como forma de catequização e expansão dos propósitos cristãos. A existência de línguas diversas é fundamental para o sentido alegórico de *Um filme falado*; nele, ganham relevância as sequências relacionadas aos jantares que ocorrem no navio do cruzeiro: no primeiro, há a presença de uma grega, uma italiana, uma francesa e um estadunidense. Na ocasião, todos falam em seu idioma materno e há um perfeito entendimento. Porém, no segundo jantar, quando as portuguesas são convidadas para se reunirem ao grupo, a situação se modifica: a conversa precisa ocorrer por meio de um idioma que seja falado e compreendido por todos, o inglês. *Cristóvão Colombo – o enigma* lança mão do português e do inglês como idiomas de seus personagens. A presença dessas duas línguas serve para contrapor feitos, legados e identidades nacionais do passado e do presente – serve para contrastar Portugal e Estados Unidos.

Conclusão

Manoel de Oliveira, de fato, é um realizador interessado pelas questões políticas, sociais, históricas e culturais da contemporaneidade. Suas questões recorrentemente estão atreladas às concepções das nações em contextos internacionais, como comprovam alguns episódios que constituem a história de Portugal e que se fazem presentes nos *Filmes de Viagem*.

O sapato de cetim: a dedicação ao primeiro século de expansão após os Descobrimentos (século XVI), produzido uma década após o fim do império português (1974), mas apenas um ano antes de Portugal entrar na Comunidade Europeia (1986); a identidade portuguesa, no contexto de submissão à Espanha, não corresponde mais à imagem sacralizada dos tempos imperiais; Portugal é

retratado como uma nação subjugada que não participa das aspirações mundanas e imperialistas dos outros países europeus.

Non, ou a vã glória de mandar: os motivos das guerras coloniais em África colocados em xeque pelos soldados que seguem viagem; os legados deixados por Portugal à humanidade a partir de suas grandes navegações, como a chegada ao chamado Novo Mundo; a morte da personificação de uma memória voltada à sacralização da nação portuguesa no passado (alferes Cabrita); a associação da batalha de Alcacer-Quibir e a Revolução dos Cravos como eixos que sugerem, respectivamente, a submissão e a redenção do país perante seus fracassos.

Viagem ao princípio do mundo: a travessia do país em direção ao “princípio do mundo”, colocando Portugal como o início de uma ideia de Europa, mas também como país que, hoje, agoniza perante o continente; a contraposição entre tradição e modernidade como modos de superar os conflitos continentais; a visita às memórias de um de seus protagonistas (o cineasta Manoel) sugerindo que, tal como a juventude, as glórias passadas de seu país não podem mais ser alcançadas.

Palavra e utopia: a vida e a obra de António Vieira como exemplos de resistência a um contexto de mundo globalizado, de injustiças, e sacrificador dos mais fracos, que tenta calar a voz de seu país; o uso da palavra carregada de utopia, por meio dos sermões do padre, sugerindo um legado de lutas humanitárias perante uma Europa indiferente a Portugal.

Um filme falado: a complicada entrada de Portugal na União Europeia – vejamos a sequência que se desenrola à mesa de jantar no navio, quando todos, obrigatoriamente, passam a conversar em inglês; a ideia de um controle mundial exercido pelos Estados Unidos; as tensões entre o Ocidente e o Oriente, decorrentes de interesses econômicos associados a divergências religiosas.

Cristóvão Colombo – o enigma: o objetivo último de seus protagonistas (comprovar que Colombo era português) indicando o desejo de reafirmar Portugal como o “descobridor” de todos os continentes do mundo; a figura de Colombo como fundador da América do Norte conotando as implicações da

nação portuguesa como precursora do princípio de um poderio contemporâneo – os Estados Unidos.

Nos *Filmes de viagem de Manoel de Oliveira* estão em xeque tanto a perspectiva de uma teleologia histórica como a noção de progresso como resposta às contradições entre desenvolvidos e subdesenvolvidos em âmbitos mundial e europeu. A alegoria histórica, nesse *corpus*, remete a um passado imperial de Portugal e chega a um contexto atual de incertezas quanto aos rumos de uma nação que se constituiu, miticamente em grande parte, a partir das viagens, das conquistas marítimas. Se com o Tratado de Tordesilhas (1494) Portugal chega a dividir com a Espanha o chamado Novo Mundo, hoje, em um contexto de globalização, mais precisamente no âmbito da criação e posterior crise da União Europeia, seu papel passa a ser outro, constituindo-se a nação portuguesa enquanto uma “comunidade imaginada” (Anderson 2008) a partir de parâmetros bem distintos daqueles do seu passado imperialista e colonialista.

BIBLIOGRAFIA

- Anderson, Benedict. 2008. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem*. Lisboa: Edições 70.
- Appadurai, Arjun. 1999. “Disjunção e diferença na economia cultural global” In *Cultura global*, organizado por Mike Featherstone, 3ª. ed. Petrópolis: Vozes.
- Bauman, Zygmunt. 1998. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Bosi, Alfredo. 1992. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Ferreira, Carolin Overhoff. 2010. “Os descobrimentos do paradoxo: a expansão europeia nos filmes de Manoel de Oliveira” In *Manoel de Oliveira: uma presença: estudos de literatura e cinema*, organizado por Renata Soares Junqueira. São Paulo: Perspectiva: Fapesp.
- Ferreira, Carolin Overhoff, org. 2012. *Manoel de Oliveira: novas perspectivas sobre a sua obra*. São Paulo: Editora Fap-Unifesp.
- Gil, José. 2007. *Portugal, hoje: o medo de existir*. Lisboa: Relógio D’Água, 11º ed..
- Harvey, David. 2005. *Condição pós-moderna*. São Paulo: Loyola.

- Hansen, João Adolfo. 2006. *Alegoria – construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Hedra; Campinas, SP: Editora da Unicamp.
- Hobsbawm, Eric. 1995. *Era dos extremos*. Traduzido do inglês por Marcos Satarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 2º ed..
- Ianni, Octavio. 2000a. *Enigmas da modernidade-mundo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- . 2000b. *Teorias da globalização*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Jameson, Fredric. 2006. *Pós-modernismo – a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática.
- Junqueira, Renata Soares, org. 2010. *Manoel de Oliveira: uma presença: estudos de literatura e cinema*. São Paulo: Perspectiva: Fapesp.
- Kothe, Flávio. 1986. *A alegoria*. São Paulo: Editora Ática S.A..
- Lourenço, Eduardo. 1982. *O labirinto da saudade*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2º edição.
- Lourenço, Eduardo. 2005. *A Europa desencantada – para uma mitologia europeia*. Lisboa: Gradiva, 2º edição.
- Machado, Alvaro, org. 2005. *Manoel de Oliveira*. São Paulo, Cosac Naify.
- Marques, Antonio Henrique Rodrigo de Oliveira, coord. 1987-2004. *Nova história de Portugal*. Lisboa: Editorial Presença, 10º vol.
- Mattoso, José, dir. 2001. *História de Portugal. Oitavo volume: Portugal em Transe (1974-1985)*. Lisboa: editorial estampa.
- Ortiz, Renato. 1994. *Mundialização e cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- Pianco-Dos-Santos, Wiliam. 2011. “A Alegoria Histórica em Manoel de Oliveira: Um filme falado”. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de São Carlos (Brasil) / Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som.
- Pianco, Wiliam. 2013. “A presença da invisibilidade em Alice, de Marco Martins”. In *Geração Invisível – os novos cineastas portugueses*, organizado por Ana Catarina Pereira e Tito Cardoso e Cunha. Covilhã: Livros LabCom. Acedido em 10 de março de 2014. <http://www.livroslabcom.ubi.pt/book/100>.

- Ramos, Fernão. 2005. *Teoria contemporânea do cinema*. São Paulo: SENAC, (Vol. I).
- Ribeiro, Maria Manuela Tavares, coord. 2010. *Imaginar a Europa*. Coimbra: Edições Almedina.
- . 2010. *2009: (Re) pensar a Europa*. Coimbra: Edições Almedina.
- Said, Edward. 2007. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. Traduzido por Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras.
- Santos, Boaventura de Sousa, org. 2003. *Reconhecer para libertar: os caminhos do cosmopolitismo multicultural*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Santos, Milton, (org.). 1994. *Território: globalização e fragmentação*. São Paulo: Hucitec/Anpur.
- Shohat, Ella, e Robert Stam. 2006. *Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação*. São Paulo: Cosac & Naify.
- Xavier, Ismail. 2005. "A alegoria histórica" In *Teoria Contemporânea do Cinema*, organizado por Fernão Ramos. São Paulo: SENAC, (Vol. I).

TOURADAS, CAMPINOS AND CAVALEIROS: TAUROMACHY AND NATIONAL IDENTITY IN PORTUGUESE CINEMA

Silvia Caramella¹

Resumo: This paper aims to introduce some relevant aspects of Portuguese films which have used tauromachy in their plots in order to present an artificial ideal of national identity. A textual analysis of some popular films – from *A Severa* (José Leitão de Barros, 1931) to *Ostouros de Mary Foster* (Henrique Campos, 1972) – shows how a false sense of belonging to a class-structured society has been promoted and perpetuated through specific symbols and images of the world of the *touradas*. Through a comparison with the analogous Spanish filmography of the periods of the two dictatorships of Miguel Primo de Rivera (1923-1930) and Francisco Franco (1939-1975), it will be suggested that the fixed hierarchy and the ritual of bullfighting have often provided a sort of easy metaphorical language in which to present the ideal society – characterized by fixed gender roles, social classes, and cultural-religious values – and the specific idiosyncrasy of Portuguese national (tauro-)cinema will be underlined.

Palavras-chave: Cultural Studies, Hegemony, Taromachy, Popular Culture, National Cinema, National Identity.

Contacto: lieberapfel@hotmail.com

Traditionally, images and metaphors of tauromachy in films are associated with the concept of Spanishness, both culturally and geographically. From the beginning of the Seventh Art in 1895, with the short films produced by the first film companies – such as Lumière, Pathé, Gaumont – and throughout the 20th Century, we find a hegemonic presence in world cinema, in which bullfighting is always linked to the cultural identity of the Spanish nation. Even the scarce literature published to date shows the same focus: with the exception of Paco Ignacio Taibo, who researched national Mexican cinema through representations of tauromachy in films (Taibo 1987), the other published investigations generally seek to infer a genuine representation of the Spanish ritual (the *corrida à espanhola*), approaching the topic from a historical point of view (Fernández Cuenca 1963; Colón Perales 1999 and 2005; Feiner 2010). Some of the authors of these studies are also *aficionados taurinos*, they know the cultural milieu of the Spanish *mundillo taurino*, and though they may personally

¹ Sunderland University (UK); Fundación de Estudios Taurinos de la Real Maestranza de Caballería de Sevilla (Spain).

defend the *fiesta brava*, this does not indicate a lack of a critical approach in their research. However, the focus is always on the so-called *tourei* a pé as performed in Spain.

This dominant ‘Spanish factor’ in films about bullfighting is mainly due to two factors: first, Spanish films about tauromachy are simply more numerous than Portuguese ones; the second is the uniqueness of a cinematic macro-genre linked with the representation of bullfighting: the *españolada*. Spain is in fact one of the few nations – together with India and its Bollywood cinema – to have a genre (in world literature, music, cinema and other visual arts) related to its national identity (Navarrete Cardero 2009; García Carrión 2007 and 2014). Hundreds of films with bullfighting images identify the Iberian country; they are often set in Andalusia, one of the most important cradles of tauromachy; and are usually reminiscent in their plots of the *españoladas par excellence*: *Carmen* and *Sangre y Arena*.

Nevertheless, Portuguese cinema has produced a remarkable number of bullfighting films. The number of these productions is indicative of the insistence, especially during the Salazarian regime, on specific meanings and values related to it, and - as in Spanish cinema - linked to a controversial concept of national identity. On the one hand, we can find in Portugal the presence of tauromachy in films since the primitive cinema, in the form of a pre-narrative description of folkloric Portugal (Baptista 2008, 303-304). The first decades of the 20th Century were the so-called Golden Age of the Bullfight², and Portugal - as in neighbouring Spain - had its heroes of the *touradas*, who sometimes became film stars - such as António Luís Lopes – or leading protagonists of the newsreels, such as Simão da Veiga and João Branco Nuncio. On the other hand, some films with a bullfighting plot occupy a crucial position in the history of Portuguese cinema: *A Sereia de Pedra* (Roger Lion, 1923) was the first film written and produced by a woman (Virginia De Castro e Almeida); *A Severa* (José Leitão de Barros, 1931) was the first Portuguese

² The ‘Golden Age of the Bullfight’ (*Edad de oro del toreo*) includes the decades of the 1910s and 1920s, when the most famous bullfighters of the 20th Century (i.e. Joselito el Gallo, Juan Belmonte and Rodolfo Gaona) were performing across Spain, Portugal, France and Latin America, becoming popular stars.

sound film; *Sangue Toureiro* (Augusto Fraga, 1958) was the first colour motion picture. Furthermore, some of the directors of this period occupy a special place in Portuguese Film Studies, such as José Leitão de Barros and António Lopes Ribeiro.

This investigation, of which this paper is part of a more extensive publication (Caramella 2014), has been conducted from the perspective of the well-developed concept of Cultural Hegemony, introduced by the Italian philosopher Antonio Gramsci in the *Quaderni del Carcere* (written between 1929-1935.) The traditional approach of Cultural Studies has been followed, considering media productions as a final product of a series of processes of negotiations between culture and power (Hall 1973), and identifying repeated and sometimes distorted meanings and values borrowed from the ritual and the cultural environment of Portuguese *tourada*. The analysed texts generally come from three main sources: 1) documentaries and short films, which offer examples of how the ritual of the *lide de touros* can be ideologically reduced, and inserted, into a specific cultural space, through editing; 2) the main narrative films with a relevant bullfighting plot, released between 1931 and 1972, which have presented socio-political discourses through their treatment of the theme; 3) finally, the newsreels of *Jornal Português*, *Imagens de Portugal* and *Visor*, which, for many years, were an official - and often the only - source of information for filmgoers. When these three major sources are displayed in a kind of synoptic table, the results show an impressive concordance. When compared - for instance - with the Spanish productions of the era of the Francisco Franco dictatorship (1939-1975), these Portuguese films appear as a sort of cultural monolith, always shining a positive light on the contemporary *status quo*, and on what can be considered the paradigm of the anthropological theory specific to Salazarism: that is, the natural origin of the existence of the different social classes, with no space for overcoming the limits of one's social situation (Acciaiuoli 2013).

The first series of texts, which includes the documentaries and the short films, shows the use of *tourada* for classic purposes of recording typical and folkloric aspects of the nation. "Tourada", "Tourada à antiga Portuguesa" or

“Tourada no Campo Pequeno” are recurring titles of the first shorts produced in Portugal. These films were distributed for the enjoyment of Portuguese spectators, who - as Manuela Penafria has shown persuasively – in addition to their attraction to exotic *vistas* of faraway lands, wanted to recognise themselves in the landscapes and themes of the films (Penafria 2013, 10-44). Though the majority of these productions are irremediably lost, there are some interesting films in the archives of the *Cinamateca Portuguesa*, including some amateur productions, which offer interesting ethnographic reflections. For instance, *Uma grande tourada à corda nas Doze Ribeiras* (1929), directed by António Luís Lourenço da Costa, and the amateur *Tourada em casa dos Borges*, shot by Frederico Oom in 1938, both tell the same story, one showing a real *tourada* in the Ilha Terceira dos Açores, the second representing, through the play of the children of a wealthy family, one *tourada à Portuguesa* with a remarkable attention to the details of the ritual. Notwithstanding the differences in typology between the two productions - one professional, the other amateur; the first presenting a real *tourada*, the second a children’s game - we can find in both some of the recurring themes seen in narrative films. Both films, in fact, present the social fields with a clear gender-distinction: the men on one side, dealing with bulls; the women acting as simple spectators of those who carry the responsibility of ruling the society. One is set in a rural, working class environment, and therefore the fight with the bull is performed in the socially permitted style (no elegant horses, no special clothes for the *lide*, but a popular *tourada à corda*); the second shows the style appropriate to the aristocratic *tourei*o, with the mini-*cavaleiros*, mini-*forcados* and little ladies, all dressed in accordance to their role.

To sum up, the *tourada* is portrayed as one of the main social events, placing these films on the same wavelength as proper documentaries, such as *Póvoa do Varzim* (Leitão de Barros, 1942), *Audácias e Touros* (Fernando Sousa Neves, 1949), *Espinho: Praia de Saudade* (Ricardo Malheiro, 1955). Indeed, as in the Spanish productions of the same era, the documentaries in which taumomachy is shown usually present it as a sort of final social prize for being a good worker and a good citizen. These films’ plots usually consist of a

schematised series of scenes: a geographic introduction to the location; the main historical and artistic heritage; a description of the principal centres of power (the city council, the church, the market); the work environment (usually agriculture and fishing); and the conclusion with the feast of the local patron saint and the great *tourada* with *cavaleiros* and *forcados*, as if the *touradas* were a reward for people's proper behaviour in society.

However, it is in the narrative films that bullfighting is most clearly used to convey meanings related to an ideal (and ideological) concept of national identity. In this, Portugal cinema has its own proper idiosyncrasies and social peculiarities, which differ not only from Spanish cinema, but also from French and Hollywood productions, which have treated the same bullfighting themes. According to Leora Lev (1995), we can list four fetishisms related to bullfight: the cultural, the socio-religious, the economic and the psycho-sexual. Usually, in film, one or two fetishisms prevail over others. For instance, in French and Hollywood cinema, the ritual of the *lide de touros* is essentially a metaphor for the man and woman's ritual of seduction and, sometimes, for their sexual encounter. So, the editing of these films, such as *Blood and Sand* (Fred Niblo, 1922) or *Soleil et Ombre* (Jeanne Roques Musidora, 1922), associates the fight between the male torero and the bull with the courtship of man and woman, anthropomorphising the bull, and creating the controversial parallelism between the *estocada* and the penetration. In Spanish cinema, however, the social-religious fetishism is dominant: the bull assumes divine qualities, as of a judge on earth of the *torero's* behaviour in his social climbing (see, for instance, *Currito de la Cruz*, directed in 1925 by Alejandro Pérez Lugín and Fernando Delgado). In fact, the main subject in Spanish productions is clearly the account of the social struggles of a poor man, who finds in the *touraio* the way to redeem his personal economic situation. In the micro-cosmos of the *praça de touros*, which represents the different social fields with its division of the *tendidos de sol y de sombra*³, the protagonist is allowed, depending on the film's

³ In the uncovered bullrings, the seating area is more expensive in the shade (*sombra*), whilst the seats under the sun (*sol*) are the most uncomfortable – due to the high temperatures – and the furthest from the torero's performance. This visible social division creates a metaphorical representation of the social fields.

contemporary political situation, to overcome his social class when acting in accordance with the mainstream political culture. Indeed, the historical fracture between the 1920s - the Miguel Primo de Rivera dictatorship (1923-1930) – and the Francoist regime (1939-1975) – is reflected in a change in the use of bullfighting metaphors in cinema. In the 1920s, the torero (that is, the working class), is permitted to achieve a better economic situation, but is not allowed to try to change his social field, for instance by a relationship with an aristocrat (as in *Pepe-Hillo*, directed by José Buchs in 1928, or in *Sangre y Arena*, directed in 1917 by Vicente Blasco Ibáñez) . With Francisco Franco, the social classes are not as fundamental as in the past: now the torero can become whoever he wants. The most important thing, in order to avoid (in film scripts) the mortal goring, is to act as a good soldier of Franco (virile, catholic, supporter of the nation). The matador is culturally defending the national traditions, and for this he is the perfect national hero. Real matadores, such as Manuel Benítez *El Cordobés* and Palomo Linares have even played themselves in cinematic representations of these very Spanish fairy tales, such as *Aprendiendo a morir* (Pedro Lazaga, 1962), *Nuevo e nesta plaza* (Pedro Lazaga, 1966), *Solo los dos* (Luis Lucía, 1968).

What happens when the *toureiois* traditionally linked with aristocracy? How does this historical tradition convey nationalist discourses which are able to reach the entire nation, including the working class and the sub-proletariat? This is essentially the focal point of Portuguese *cinema tauromaquico*: the *tourada à portuguesa* is certainly an art which can represent tradition, local history and filmic adventures; however, the *corrida a cavalo* has never passed through a process of social “democratisation”: to be a *cavaleiro* one needs horses, land and wealth (Thompson 2012). The *cavaleiro* often comes from a high social class, and therefore it is difficult to transform him into a national hero: in order to instil desires of identification and imitation into the general audience, Portuguese cinema is in need of a popular main character. This is when the *campino* makes his entrance in national cinema. The *campino* becomes the upholder of tradition; he defends the right ideals from the corruption of modernity; he is the proper parallel to the Spanish *torero*: male, brave and

obedient to the social *status quo*. In the decades in which cinema, according to the Portuguese film scholar Tiago Baptista, “exudavanacionalismo” (2009, 312), the *campino* is a perfect image of the essence of the nation.

With the exception of *A Severa* (Leitão de Barros, 1931) - one of the few Portuguese films about bullfighting in which there is a clear nuance of social criticism -the Portuguese ritual of the *tourada* cannot serve as a metaphor for the whole society. In the *lide de touros a cavalo* the heroism of the *cavaleiro* is shared with the other *toureiro* in the bullring: the horse, and this can dilute the theatricality of the human's performance. There is no final *estocada* in the *tourada à portuguesa*, and so the shadow of an imminent death is also sanitised⁴. The stylishness of the *marialvas*⁵, their financial possibilities, their traditional and well-known habit of descending into the moral hell composed of gypsies, *fadistas* and women of easy virtue, cannot be the central story to elevate the national spirit of the common citizen, though it certainly forms part of it (Vale de Almeida 1997).

Therefore, the working-class character of the *campino*, the man who breeds the bull-God, and is therefore the real ally of divine justice, is often transformed into the *deus ex machina* of the plot. We can see this in several films: *Campinos do Ribatejo* (António Luis Lopes, 1932) *Gado Bravo* (António Lopes Ribeiro, 1934), *Um homen do Ribatejo* (Henrique Campos, 1946), *Ribatejo* (Henrique Campos, 1949), *Os toiros de Mary Foster* (Henrique Campos, 1972). The *campino* is not only conducting a proper, moral life (enjoying his low social status, living in harmony with the countryside, not looking for a social overcoming), but is also fighting to preserve the rural world, the Portuguese essence of the nation, from the corruption of modern times. Temptations are usually represented by foreign *femmes fatales*, who are seducing the master *cavaleiros*, to the point that the entire *lezíria* – and therefore the *campinos*' workplace - is in danger; or are embodied by unscrupulous businessmen who are trying to destroy the countryside in

⁴ Portuguese bullfighting always ends with the *forcados* performance of the *pega do touro* (literally, catching the bull), taking the limelight off the *cavaleiro*.

⁵ A nickname for the *cavaleiros*, taken by the real Conde de Marialva (1713-1799) and the homonymous main character of Leitão de Barros' *A Severa*, based on Júlio Dantas's play (1901).

turning the land from agricultural to industrial use. The resolution of the plot is often due to the *campinos'* actions or, as in *Sangue Toureiro* (Augusto Fraga, 1958), a film in which the “democratic” *toureiro a pé* has substituted the “aristocratic” *lide a cavalo*, it is the land itself which is calling the good citizen to fight for its preservation.

Preservation is the key-world of Portuguese *cinema tauromaquico*. The cultural and historical traditions related to the world of bullfighting are, in summary, an easy way to promote the official - and mainstream - ideology. Together with narrative films, the newsreels give the main role to the auxiliary components of the *tourada*, once again to the detriment of the wealthier *cavaleiros*: in this case, the main characters are certainly the *forcados*. The newsreels, often in reality propaganda vehicles to create the national image and imaginary (Sánchez-Biosca and Tranche 2006), also insist on elevating the bravery of the historical auxiliaries of the *tourada*, up to the point that the names of the *cavaleiros* are often omitted⁶. The voices-off repeatedly underline the courage and strength of the *forcados* as a symbol of the *raça portuguesa*, who are performing a very Portuguese activity. For decades, Portuguese films with and about bullfighting have been a sort of representation of the “política do espírito”, fitting into the ideology linked to the Estado Novo, using the social language proceeding from the real *mundillotaurino*, which was divided *ad intra* in fixed social classes, but it was also perverted *ad extra* for political purposes. Paraphrasing scholar Patricia Vieira (2001: 66-67), who lists a threefold dynamic of these kind of popular films, Portuguese productions about bullfighting have clearly conveyed the “official” promotion of the national identity through 1) the defence of the simple rural life, 2) the “spiritual elevation” of the countryside as the repository of authentic values and virtues, 3) a constant criticism of wealth and class changes, showing a striking social stability. This can be seen as the cultural distinctiveness, as compared with other national cinemas, of Portuguese *cinema tauromaquico*.

⁶ *Imagens de Portugal* n. 33-1954; *Visor* n. 6-1961.

BIBLIOGRAPHY

- Acciaiuoli, Margarida. 2013. *António Ferro. A vertigem da palavra: retórica, política e propaganda no Estado Novo*. Lisboa: Bizâncio.
- Baptista, Tiago. 2008. "O cinema Português de 1896 a 1918". In *Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema*, 03/07/2008, 108.303-304. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.
- . 2009. *Nacionalmente correcto: A Invenção do Cinema Português*. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa.
- Caramella, Silvia. (forthcoming, 2014). "Tauromaquia y cine portugués: una aproximación histórico-cultural". In *Revista de Estudios Taurinos* n. 35-2014, 191-206. Sevilla: Fundación de Estudios Taurinos.
- Colón Perales, C. 1999. *El cine y los toros*. Sevilla: Real Maestranza de Caballería de Sevilla.
- . 2005. *Un cine para tres Españas: el cine y los toros(1929-1960)*. Sevilla: Real Maestranza de Caballería de Sevilla.
- Echegaray, L. 2005. *Sociotauromaquia*. Madrid: Egartorre.
- Feiner, M. 2010. *De Lumière a Manolete. El cine taurino*. Madrid: Sol y Sombra.
- Fernández Cuenca, C. 1963. *Toros y toreros en la pantalla*. San Sebastián: Festival de Cine de San Sebastián.
- García Carrión, M. 2013. *Por un cine patrio. Cultura cinematográfica y nacionalismo español (1926-1936)*. Valencia: Publicacions de la Universitat de València.
- Hall, Stuart. 1973. *Encoding and decoding in the television discourse*. Birmingham: Centre for Cultural Studies University of Birmingham.
- Lev, L. 1995. "Tauromachy as a spectacle of gender revision in matador". In B. Morris & K. Vernon (Eds.), *Post-Franco, postmodern: The films of Pedro Almodvar*. Westport: Greenwood.
- Navarrete Cardero, J.L. 2009. *Historia de un género cinematográfico: la española*. Madrid: Quiasmo.
- Penafria, Manuela. 2013. "Os primeiros anos de cinema em Portugal". In Cunha, P & Sales, M. (org.) *Cinema Português: Um Guia Essencial*. São Paulo: SESI-SP.

- Sánchez-Biosca, Vicente, and Tranche, Rafael. 2006. *No-Do. El tiempo y la memoria*. Madrid: Cátedra.
- Taibo, Taibo, e Paco Ignacio .1986. *Los Toros en el Cine Mexicano*. México D.F.: Plaza y Valdés.
- Thompson, Kristin. 2012. “Classy performances the performance of class in the Andalusian bullfight from horseback (rejoneo)”.In *Journal of Spanish cultural studies* 2012 - 13 (2), p. 145-166.
- Vale de Almeida, Miguel. 1997. “Marialvismo: fado, touros e saudade como discursos da masculinidade, da hierarquia social e da identidade nacional”. In *Trabalhos de Antropologia e Etnologia*, 37/1997, p. 41-66.
- Vieira, Patrícia. 2011. *Cinema no Estado Novo. A encenação do regime*. Lisboa: Colibri.

A ROTA DO CONSUMO DO CINEMA PORTUGUÊS CONTEMPORÂNEO: CONTRIBUIÇÕES PARA O SEU ESTUDO E ANÁLISE

André Rui Graça¹

Resumo: A presente comunicação tem como objectivo primordial analisar os circuitos comerciais do cinema português nas últimas duas décadas (1990-2010). Tentando colmatar a lacuna existente no campo dos estudos sobre a (difícil) circulação e internacionalização do cinema português, este estudo pretende cartografar a dimensão e o alcance das longas-metragens com participação nacional — sejam elas produções exclusivamente portuguesas ou co-produções. A partir do cruzamento dos dados e estatísticas disponíveis acerca do número de espectadores e locais de exibição, e através de uma análise da natureza dos diferentes filmes em causa e de outros dados relevantes, ensaiar-se-á algumas conclusões sobre a história recente do destino e do (in)sucesso do cinema português. Num primeiro momento, serão expostos alguns apontamentos acerca da discrepância entre produção e distribuição e do mercado específico em que se insere o cinema português. De seguida, proceder-se-á ao tratamento da informação mencionada, permitindo que, numa etapa final, seja possível dar conta de diversas nuances do desenvolvimento da geografia do consumo do cinema português.

Palavras-chave: Cinema português; Distribuição; Internacionalização; Estatísticas.

Contacto: andre.graca.11@ucl.ac.uk

Enquadramento

Com a exceção de escassos estudos² e alguns dados estatísticos relativamente soltos (muitos deles de credibilidade duvidosa, nomeadamente quanto mais recuados no tempo), ainda pouco tem sido feito na área dos estudos fílmicos no sentido de tentar compreender e discutir o cinema português contemporâneo de forma objectiva através de elementos quantitativos. Esta questão parece ganhar dimensão quando colocada em perspectiva: o cinema português tem sido academicamente estudado principalmente através da sua história e da sua estética. Todavia, é quando se sai do domínio de uma abordagem de enquadramento teórico, da narrativa historiográfica e de uma análise qualitativa/apreciativa — ou seja, da discussão dos filmes através da criação,

¹ University College London, Londres, Inglaterra.

² Segue uma listagem com a referência dos principais, a maioria deles desenvolvidos por personalidades alheias aos estudos fílmicos: Monteiro, 1995; Barreto, 1996; Santos, 1998; Damásio, 2006; Cardoso, 2009; Neves e Santos, 2011.

desenvolvimento ou reprodução de discursos e categorias de arquitetura absoluta — que se cai na realidade da fragilidade económica da cinematografia portuguesa.

Apesar da tendência descrita, o cinema português não é um tema socialmente neutro devido ao facto de usufruir de dinheiros públicos e de ser, para todos os efeitos, um estandarte cultural. De facto, existe uma preocupação na esfera pública em volta do tema do sucesso ou insucesso comercial do cinema português, sendo esta uma questão geradora de fracturas. Por isso, muitas vezes, debates de cariz mais ligeiro e sem registo formal giram em torno de notícias ou de algumas ideias pré-existentes acerca do volume do consumo cinematográfico, sem no entanto trazerem dados concretos para a mesa. Enquanto que, por um lado, se assiste a um discurso pessimista, mais ou menos resignado, que assume a fraca competitividade dos filmes feitos em Portugal, por outro, vozes mais otimistas diversas vezes evocam o putativo — e relativo — sucesso de certos filmes além-fronteiras, não obstante a crónica crise económica do sector.

O estudo que aqui se apresenta, tenciona, através da recolha, sistematização e leitura de dados, colmatar parte da lacuna existente no que concerne ao que é sabido sobre o consumo de cinema português contemporâneo pelo globo. Devido à sua natureza breve e dada a dificuldade existente no acesso a dados fiáveis, não possui este texto a ambição de dar totalmente conta desta matéria. Porém, depois de uma introdução acerca do percurso que o cinema português das últimas décadas tem feito pelo mundo e de algumas variáveis a propósito dessa questão, tentará jorrar alguma luz sobre o mapa (com especial enfoque na Europa) do seu consumo, de forma a estabelecer uma análise comparativa que permita uma melhor avaliação do estado da questão. Em suma, pretende-se lançar algumas notas teóricas, por um lado, e, por outro, apontamentos estatísticos a propósito da circulação e da distribuição, de modo a pensar a geografia e a ontologia do consumo do cinema português das últimas duas décadas do ponto de vista da sua internacionalização.

Discrepância entre Produção e Distribuição

Um dos elementos mais salientes da problemática aqui em causa é a questão dos números e da distribuição. Em 2009, Luís Nogueira apresentava um artigo acerca da “difícil visibilidade do cinema português” (Nogueira 2009), onde alguns dos problemas que têm assombrado o cinema português eram elencados. Com efeito, a utilização da palavra “difícil” parece curiosa do ponto de vista semântico, no sentido em que normalmente o que está em causa é a “baixa” ou a “alta” visibilidade de algo, e não uma visibilidade “difícil” ou dificultada. Como lembra Ramon Lobato, existe uma crença fundamental nos estudos fílmicos no poder inerente da representação cinematográfica (Lobato 2012, 2). Um filme, mais do que um pedaço de celuloide ou um disco, é visto como sendo, principalmente, um artefacto cultural imbuído de potencial transformativo. Por outras palavras, o cinema importa porque possui consequências sociais ou, como influentemente sugeriu Kracauer no seu revolucionário estudo, poderá ser um sintoma social em si — ou passível de ser lido como tal (Kracauer 1947, 3-11). O que parece estar implícito na questão da “difícil visibilidade” é uma obstrução que obstaculiza uma visibilidade possível, *infieri*, que tornará o filme num *acontecimento*. Com efeito, do mesmo modo que teóricos da música se debatem acerca de quando é que a música começa (na pauta ou na performance?), parece adequado transportar este pensamento para o caso do cinema e refletir acerca da linha e do momento de passagem que tornam o cinema num gesto cultural, mais do que num ato artístico.

Em jeito de introdução, é importante mencionar que os anos 90 representam um ponto de viragem para o cinema português. A estabilidade do Instituto Português de Cinema mais ou menos desde 1984-6, bem como a possibilidade de rodagem contínua de 5 a 6 longas-metragens por ano (Costa 1991, 194); a entrada na Europa e a possibilidade de usufruto de uma série de programas europeus direcionados para o fomento ao cinema, nomeadamente trans-nacional (programas MEDIA) e cultural (*Eurimages*) — a engrenagem de uma lógica financeira mais apoiada no sistema de co-produções do que anteriormente —; uma nova lei e um novo enquadramento legal em torno das parcerias europeias e do audiovisual; a afirmação da escola de cinema; a

consolidação, delimitação e reforço de parcerias do espaço onde se fala português e, por fim, a entrada em cena das televisões privadas, que tanta quota de responsabilidade tiveram na produção de cinema dito mais comercial e no enquadramento cultural/cultural visual de gerações. Todos estes elementos foram cruciais para o desenvolvimento desta cinematografia. Assim, com a vinda de fundos europeus e a possibilidade de se estabelecerem sinergias mais eficazes, começa a haver a possibilidade de se produzir mais cinema. Porém, esta melhoria é acompanhada de problemas crónicos que vêm a incapacitar a difusão cultural do cinema português desde há muito tempo (pelo menos desde os anos 70). Como menciona Carolin Overhoff, nos anos 90 chegou-se ao apoio de cerca de 20 filmes por ano, embora nem todos tenham estreado ou sido distribuídos (Overhoff 2013, 239). Cerca de 20 anos antes do texto de Overhoff, já João Bénard da Costa calculava que um terço da produção entre 1974 e 1989 jamais havia visto a luz do projetor (Costa 1991, 177-178) e Eduarda Dionísio colocava a questão nos seguintes termos: “Em Março de 77, há 20 filmes por estrear e o IPC anuncia que os vai estrear todos ao mesmo tempo, em cinemas de Lisboa e do Porto. Em 1977, apenas se estreiarão no circuito comercial dois filmes portugueses (...) o ritmo de estreias é de 2 a 4 por ano” (Dionísio 1993, 293).

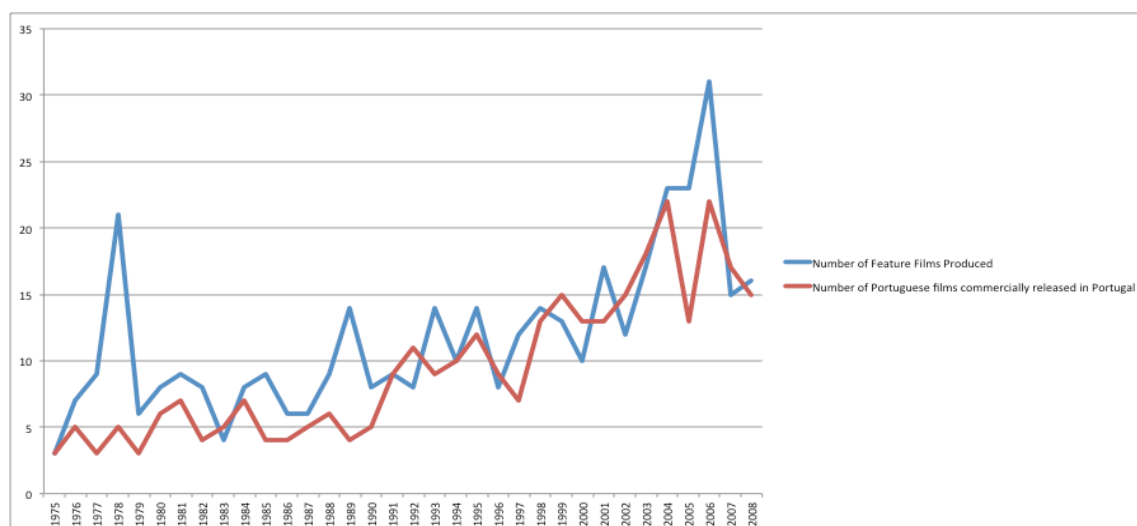


Figura 1: Fontes: De 1975 até 1993, IPACA *apud* Barreto, 1996; de 1994 a 2008, Instituto do Cinema e Audiovisual. Edição: André Rui Graça.

Nota: o gráfico refere-se às longas-metragens financiadas (parcial ou totalmente) pelas diferentes entidades estatais de apoio e fomento ao cinema, desde 1975. Filmes inteiramente financiados por agentes externos não foram contabilizados. Contudo, calcula-se que essa seja uma minoria residual.

A comparação que é possível efetuar através do gráfico apresentado confirma duas tendências importantes: não só reflete o que foi anteriormente invocado sobre o aumento global do volume de produção de longas-metragens, como é também o espelho de uma cinematografia com uma inserção de mercado cronicamente problemática. Sendo a inconstância constante no gráfico, é possível observar-se que, na maioria dos anos, o número de produções excede o número de lançamentos comerciais. Mesmo quando existe um ano em que há mais filmes exibidos do que aqueles produzidos, esta discrepância não serve para colmatar a totalidade dos que entretanto não saíram para o mercado. Adicionalmente, poder-se-á também inferir que, no geral, as distribuidoras (mesmo levando em linha de conta o peso e o estímulo que algumas, de carácter independente e direcionadas para o mercado de nichos, representaram a partir dos anos 90) demonstram um contínuo desinteresse pelo potencial do cinema português, trazendo à tona a imagem de um desnível entre as realidades do processo de produção e do esquema de mercado.

Por uma questão de brevidade e de enfoque, não cabe aqui explorar as causas concretas que têm determinado esta circunstância. Porém, urge a necessidade de dar conta desta cronologia através de dados representados por um elemento visual. Compreender melhor o destino das obras estreadas é o que se ensaiará mais à frente.

Breves considerações sobre tipologia, alcance e internacionalização

Paralelamente à questão tratada, como menciona Paulo Cunha, desde os anos 80 que se tem vindo a debater uma dicotomia pouco conciliável dentro dos meandros do cinema português (Cunha 2013, 216): por um lado um cinema “caseiro”, apoiado no triunvirato da MGN, SIC e Lusomundo (Ramos *apud* Overhoff 2013, 245), e, por outro, produções e co-produções (nomeadamente a partir de fundos europeus) de filmes de realizadores e equipas ligadas a uma tradição de cinema tido como autoral. Há, pois, duas tendências em tensão que se virão a acentuar ainda mais na década seguinte: por um lado a afirmação de um cinema populista, até certo ponto tributário da linguagem televisiva e de

fórmulas desenvolvidas pelo cinema norte-americano; por outro, um cinema “dissidente”, como João Mário Grilo e João Botelho o apelidam (Grilo 2006, 37-43), que se sente ameaçado pela prática anteriormente mencionada e que “resiste”, ou seja continua na senda de produzir um cinema *artesanal*, com pretensões e preocupações artísticas, vocacionado para um público de nicho e para o circuito paralelo (e não alternativo como muitos fazem crer) dos festivais de cinema. Mais ainda, de acordo com Daniel Ribas, há uma vitalidade acrescida no início dos anos 2000 (Ribas 2013, 273). O enquadramento do princípio do milénio tornou assim possível a continuidade de uma geração que foi conseguindo maior (embora que muito pouco quando comparada com congéneres de outros países europeus) destaque durante os anos 90. O paulatino surgimento de novos talentos (a “geração curta(s)”) e o regresso de antigos realizadores, nomeadamente da área do cinema de autor, bem como a afirmação de um cinema “comercial” atestam esta vitalidade (Ribas 2013, 273-299).

Tendo em conta esta linha de pensamento, no que concerne à distribuição internacional, é difícil aferir qual das duas práticas de cinema possui uma maior vocação para a internacionalização. Se por um lado é verdade que tem persistido o desiderato de conquista de valor cultural no estrangeiro por parte dos autores, por outro, o cinema populista possui a vantagem de, ao assimilar fórmulas amplamente difundidas, ganhar “transparência”. Como defende Charles Acland, uma das ideias que permite avaliar se um filme tem ou não potencial comercial fora do seu mercado interno é a noção de “desconto cultural” (Acland 2003, 33). Esta visão, de acordo com uma perspectiva norte-americana crê que um filme que se detém com especificidades culturais não durará tanto em salas nem viajará tanto como um filme com um grau zero de particularidade local (*ibid.*). Todavia, para as cinematografias nacionais mais conhecidas pelo seu cinema de autor (e mais focadas nele) do que pelo seu cinema populista, esta ideia parece adquirir uma lógica invertida (Vincendeau 2000,61-63): dependendo da forma como uma cinematografia é vista e recebida no estrangeiro e do tipo de mercado que a absorve, o desconto cultural é mais ou menos benéfico.

Incapaz de competir com produções de apelo populista estrangeiras (o caso do fracasso do filme “Arte de Roubar”, de Leonel Vieira, que Daniel Ribas explora com maior detalhe é paradigmático [Ribas 2013, 287]), o tipo de mercado internacional para o qual cinema português mais se tem direcionado, pela quantidade de obras produzidas e pela tradição dessa mesma produção, é o mercado do cinema de autor, também conhecido por “art-house” cinema. Uma das particularidades deste circuito é a disputa permanente por uma exposição que chega por vias supostamente “meritocráticas” (DeValck 2007, 36-38). Os festivais e a crítica funcionam aqui como uma espécie de dotadores de capital cultural (para usar um termo caro a Bourdieu) e de crivo a partir do qual certo cinema é legitimado. Mesmo tendo em conta todas as conquistas alcançadas pelo cinema português no circuito de festivais, pelos mais diversos motivos, apenas uma parcela dos realizadores consegue levar o seu cinema lá fora (normalmente a festivais menores, mais raramente a competições de festivais com grande mediatismo) e a quantidade de prémios ditos maiores (nos “big five”) não abunda, especialmente se tivermos em consideração a época anterior a João Salaviza e Miguel Gomes. Como se concluirá mais à frente, apenas um punhado de realizadores representa o cinema português no estrangeiro, sendo ainda de realçar que em certos casos essa representação é mais simbólica do que efetiva. Dito de outro modo: a cotação do cinema português, o capital cultural que significa, é baixo. Obter uma reputação distinta envolve marcar uma posição dentro de um campo cultural, sendo estes geralmente caracterizados pela polarização entre aquelas obras que são positivamente dotadas com prestígio e aquelas que não são (Bennett et al. 2010, 12).

A Circulação do Cinema Português pelo Mundo

A questão até aqui abordada permiterealizar a ponte para a alínea seguinte, que se prende com os espaços privilegiados de distribuição do cinema português. Como afirma Paulo Cunha, existem três espaços que, embora pouco mediáticos, se ligam ao cinema português ao nível de co-produção e exibição: o latino-americano, CPLP, e europeu (Cunha 2012, 21). Ainda segundo o mesmo autor “o caminho das co-produções parece cada vez mais uma forte alternativa para

contornar as dificuldades de financiamento em Portugal e a reduzida dimensão do mercado exibidor externo” (*Ibid*, 27). O problema que aqui também se observa é a difícil permeabilidade das multinacionais de distribuição e a problemática carência de infraestruturas que possam acolher este tipo de cinema. Reportando ao caso da CPLP e da América-latina, é importante frisar a questão de que muitos destes parceiros são países em desenvolvimento, onde a circulação de cinema de sala é fraca e ocorre essencialmente nos poucos centros urbanos.

O livro *Shadow Economies of Cinema*, da autoria de Ramon Lobato, vem trazer uma nova luz aos estudos da distribuição de obras cinematográficas ao deslocar o epicentro desta atividade comercial e cultural da distribuição formal para a circulação informal, ou seja para tudo aquilo que não é contabilizado, medido, ou dentro das fronteiras da legalidade, o que inclui largamente a questão da pirataria e dos alugueres (Lobato 2012, 1). Pese embora a falta de edições em formato DVD ou VHS de muitos filmes portugueses e a indisponibilidade das obras em sites mais evidentes ou em circuitos de pirataria, parece efetivamente pertinente pensar a extensão da distribuição do cinema português através desta lente. Deste modo, este é um alerta inovador e (cada vez mais) importante na condução de estudos futuros acerca do impacto cultural de qualquer tipo de prática cinematográfica.

Regressando ao domínio dos dados concernentes às projeções oficiais — e chegando finalmente ao ponto nevrálgico deste texto — direcione-se agora as atenções para a base de dados Lumière, criada e mantida pelo European Audiovisual Observatory. Com efeito, ao contrário das áreas da América-latina e dos países africanos da CPLP, é possível encontrar na Europa dados — que, mais ou menos fiáveis, são considerados oficiais — suficientes para aferir a inserção de mercado do cinema português. A base de dados Lumière recolhe e agrega informação relativa a 37 países, a partir de dados provenientes de instituições governamentais locais (sendo o processamento de informação da responsabilidade direta dessa instituição, dos exibidores ou dos produtores). A metodologia usada para produzir a tabela matriz, que por seu turno dá origem à tabela que em baixo se apresenta, foi a seguinte: buscas por todos os filmes

constantes na base de dados com participação portuguesa (maioritária, minoritária ou produção nacional) e criação de uma tabela a partir do cruzamento de dados entre cada filme em particular, os países participantes e a sua presença (entenda-se número de espectadores) em cada país do universo dos 37. Esta compilação de dados, até agora inédita, permitiu apurar com detalhe o alcance e a penetração de mercado de duzentos filmes, produzidos e estreados entre 1996 e 2010 — note-se que, logicamente, daqui se excluem todos aqueles que foram produzidos mas que acabaram por não encontrar distribuidor. Da tabela original é possível extrair-se a seguinte síntese:

País	Nº de filmes exibidos	Nº de espectadores
Albânia	0	—
Arménia	0	—
Áustria	5	18 376
Bósnia	0	—
Bélgica	17	31 459
Bulgária	2	33 126
Suíça	7	25 105
Chipre	0	—
Rep. Checa	2	2 256
Alemanha	5	142 900
Dinamarca	1	130
Estónia	0	—
Espanha	30	594 259
Finlândia	0	—
França	68	962 554
Reino Unido	8	16 392
Grécia	1	1 187
Croácia	0	—
Hungria	3	9 785
Irlanda	2	767

Islândia	0	—
Itália	18	390 805
Liechtenstein	0	—
Lituânia	0	—
Luxemburgo	2	256
Letónia	0	—
Malta	0	—
Holanda	19	59 251
Noruega	2	5 139
Polónia	4	51 514
Roménia	2	5 970
Rússia	1	1 050
Suécia	1	10
Eslovénia	0	—
Eslováquia	0	—
Turquia	0	—
Portugal	199	4 995 715

Fonte: LumièreDatabase. Edição: André Rui Graça

A estes dados pode ainda acrescentar-se para fins analíticos que o cômputo total estimado de espectadores de cinema português em sala no espaço em apreço, entre 1996 e 2010, é de 7 264 590. Mais ainda, do universo de 200 filmes que chegaram às salas, 19 são co-produções *Eurimages*. O único filme que teve participação portuguesa mas não chegou a estrear em Portugal foi “A Filha”, de Solveig Nordlund (2003), que estreou na Suécia e em França. Efetivamente, foi também possível verificar ao longo deste estudo, por viada justaposição dos dados relativos aos países participantes e aos países onde os filmes foram exibidos, que o facto de um filme resultar de uma co-produção entre agentes de várias nacionalidades (mesmo que sendo de natureza estatal) ou ter sido produzido ao abrigo do *Eurimages* não quer necessariamente dizer que esse filme seja sequer distribuído e estreado nesses mesmos países. Note-se

que esta situação é análoga à própria situação interna portuguesa, inicialmente mencionada.

Leitura crítica e vectores para possível investigação futura

Em consonância com tudo o que tem vindo a ser exposto, a primeira grande conclusão é que, apesar das suas fragilidades crónicas, o mercado doméstico é o mais importante espaço de consumo de cinema português em termos de exibição/estreias e de número de espectadores. Embora muitas vezes desconsiderado pelos cineastas e produtores, sem ele, esta cinematografia seria apenas uma miragem. Portugal é o local onde se concentra mais de metade do total de espectadores — o que faz sentido, dado que é, também, o país que, de longe, conta com o maior número de estreias.

No que diz respeito aos restantes espaços privilegiados na Europa, a França é o país estrangeiro que mais cinema português consome, seguido logo depois pela vizinha Espanha e, mais longinquamente, pela Holanda e pela Itália. Não será exagerado afirmar que a presença no restante mapa, tendo em conta o período de 14 anos, é meramente pontual ou mesmo nula, nomeadamente no leste europeu. Uma das principais consequências desta circunstância é que se impossibilita que se crie um hábito ou uma cultura de visualização de cinema português nesses países. Deste modo, não só se conclui que a penetração no mercado internacional é bastante escassa, mas, também, que os números de espectadores são deveras modestos, representando as médias — calculadas pelo número de espectadores dividido pelo número de filmes — uma percentagem residual do total do público desses países.

Embora não seja possível, por razões de ordem prática, apresentar aqui um elemento visual relativo aos dados discriminados de cada um dos filmes constantes na base de dados, esta leitura crítica deve ainda guardar espaço para uma breve nota final acerca da questão supracitada da tipologia cinematográfica. Com efeito, uma das conclusões de todo este estudo em torno da base de dados Lumière é que, talvez sem grande surpresa, o cinema de autor é realmente o tipo de cinema que mais circula e que mais facilmente consegue ultrapassar os Pirenéus. Isto é particularmente verdade para um punhado de

cinastas mais consagrados e ligados ao produtor Paulo Branco, como Manoel de Oliveira, João César Monteiro ou Paulo Rocha, que conseguiram ter distribuição assegurada para alguns dos seus filmes (nunca todos) em cerca de cinco ou mais países, de forma pouco consistente³. Quanto à parcela da produção nacional que, em teoria, poderia ter mais caminho para andar devido ao “desconto cultural”, verifica-se que, tal como muito do cinema popular dos países europeus (Vincendeau 2000, 62) raramente sai de Portugal e que, mesmo quando sai, apresenta resultados muito baixos⁴. Mesmo os filmes com mais êxito dentro desta prática (que são igualmente os que têm mais espectadores no geral), como “O Crime do Padre Amaro” ou “Filme da Treta” não tiveram estreia em nenhum país para além do de origem.

Por fim, espera-se que as notas aqui deixadas e os elementos gráficos apresentados possam contribuir para clarificar a situação relativa à produção e distribuição do cinema português contemporâneo nos mercados interno e externo, bem como para estimular a abertura de novas avenidas de estudo sobre o estudo do sucesso ou insucesso comercial do cinema português.

BIBLIOGRAFIA

- Acland, Charles R. . 2003. *Screen Traffic: Movies, Multiplexes and Global Culture*. Durham e Londres: Duke University Press.
- Barreto, António. 1996. *A Situação Social em Portugal, 1960-1995*. Lisboa: Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa.
- Base de dados Lumière: <http://lumiere.obs.coe.int/web/search/>
- Bennett, Tony, Mike Savage, Elizabeth Silva, Alan Warde, Modesto Gayo-Cal, e David Wright. 2009. *Culture, Class, Distinction*. Londres: Routledge.

³ Invoque-se o caso dos filmes de João César Monteiro a título de exemplo: o filme “A Comédia de Deus” (1996) foi distribuído em nove países (Bélgica, República Checa, Dinamarca, França, Hungria, Itália, Holanda, Noruega e Portugal), ao passo que “A Bacia de John Wayne” (1997) foi apenas apresentado na Bélgica, na França e em Portugal e “As Bodas de Deus” (1999) na Alemanha, na Espanha, em França e em Portugal. “Branca de Neve” (2000) teve estreia somente em França e Portugal, tendo sido a obra do cineasta com menor presença internacional. Já o seu derradeiro filme “Vai e Vem” (2003), foi distribuído na Bélgica, em Espanha, em França e em Portugal. Com a exceção de Portugal e França (e até certo ponto da Bélgica), a presença das obras de César Monteiro no estrangeiro é pouco certa.

⁴ Veja-se a *décalage* entre os 78 espectadores registados em Espanha para o filme “Call Girl” (António Pedro Vasconcelos, 2008) e os 232581 registados em Portugal.

- Cardoso, Gustavo. 2009. *O Cinema em Portugal, a partir dos dados do Anuário da Comunicação 2007-2008*. Lisboa: Obercom.
- Castello-Lopes, José Manuel. 1992. "Cinema em Portugal: nem procura nem oferta." in *Percepção Estética e Públicos da Cultura: compilação das comunicações apresentadas no colóquio* editado por Idalina Conde, 31-35. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Costa, João Bénard. 1991. *Stories of the Cinema*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda.
- Cunha, Paulo. 2012. "Co-produções em português: um breve balanço." in *III Simpósio Internacional: O Cinema dos Países Lusófonos* editado por Jorge Cruz e Leandro Mendonça, 21-28. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- . 2013. "A diferença portuguesa?" in *Cinema Português: um guia essencial* editado por Paulo Cunha e Michelle Sales, 215-237. São Paulo: SESI-SP editora.
- Dionísio, Eduarda. *Títulos, Acções, Obrigações (A Cultura em Portugal, 1974-1994)*. Lisboa: Edições Salamandra.
- Damáσιο, Manuel José. 2006. *O Cinema Português e os Seus Públicos*. Lisboa: Edições Universitárias Lusófonas.
- Ferreira, Carolin Overhoff. 2013. "Estabilidade, crescimento e diversificação." in *Cinema Português: um guia essencial* editado por Paulo Cunha e Michelle Sales, 238-267. São Paulo: SESI-SP editora.
- Grilo, João Mário. 2006. *Cinema da Não-Ilusão: Histórias para o Cinema Português*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Kracauer, Siegfried. 1947. *From Caligari to Hitler: a psychological history of German film*. Princeton: Princeton University Press.
- Lobato, Ramon. 2012. *Shadow Economies of Cinema: mapping informal distribution*. London: Palgrave Macmillan.
- Monteiro, Paulo Filipe. 1995. "Os Guiões de Ficção do Cinema Português entre 1961 e 1990". Diss. de Doutoramento, Universidade Nova de Lisboa.

- Neves, José Soares, e Jorge Alves Santos. 2011. *Estatísticas Culturais do Ministério da Cultura 2009*. Lisboa: Observatório das Actividades Culturais.
- Nogueira, Luís. 2009. “A Dificil Visibilidade do Cinema Português: um inventário crítico”, in *SOPCOM proceedings* <http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-nogueira-cinema-visibilidade.pdf>.
Acedido em 9 de maio de 2014.
- Ribas, Daniel. 2013. “O cinema do futuro.” in *Cinema Português: um guia essencial* editado por Paulo Cunha e Michelle Sales, 268-300. São Paulo: SESI-SP editora.
- Santos, Maria de Lourdes Lima, ed. 1998. *As Políticas Culturais em Portugal*. Lisboa: Observatório das Actividades Culturais.
- Valck, Marijke. 2007. *Film Festivals: from European geopolitics to global cinephilia*. Amesterdão: Amsterdam University Press.
- Vincendeau, Ginette. 2000. “Issues in European Cinema.” In *World Cinema: critical approaches* editado por John Hill e Pamela Church Gibson, 56-63. Oxford: Oxford University Press.

**CORPOGRAFIAS URBANAS:
A ERRÂNCIA EM DOM ROBERTO E OS VERDES ANOS.**

Laís Lara¹

Resumo: Debateremos os dois filmes ditos primogênitos do Novo Cinema Português, *Dom Roberto* (1962) de José Ernesto de Sousa e *Os Verdes Anos* (1963) de Paulo Rocha e a relação dos mesmos com o espaço urbano. Pensar as diferentes memórias urbanas inscritas nos corpos dos personagens destes longas, a partir do conceito de Flâneur, além de pensar a cidade como um espaço caótico para essa experimentação. Caótico para os cidadãos, e não para os gestores políticos dessa nova ordem social. A cidade moderna, pós-revolução industrial, a experimentação da mesma, e a ressignificação do espaço no cotidiano pelos corpos errantes e/ou passantes, representados, de certa forma, dentro dos longos supracitados. Assim, a ideia é tentar analisar os corpos e corpografias urbanas, dentro do Cinema Novo português.

Palavras-chave: Corpo; Errância; Espaço urbano.

Contacto: lp.lara@yahoo.com.br

A modernização, o progresso imposto na época pela “nova ordem social” aparecia na cidade de Lisboa. As cidades mudavam seus aspectos, com novos projetos urbanos em busca do progresso. Acontecia uma emigração massiva para este espaço urbano, principalmente nas décadas de 50 e 60. Apesar dessa emigração, do crescimento populacional da cidade, a experimentação da mesma, pelos corpos, tomava novo formato. A cidade estava mais para um cenário urbano, um cenário espetacular, que poderíamos dizer, cada vez mais desencarnado. A vivência corporal cotidiana estava ligada ao que se concebia como progresso, as novas formas de espaço, maior urbanização e ao trabalho. Essa vivência se tornava um tanto mecanizada, como se houvesse uma disciplina urbanística a ser seguida por seus habitantes.

As cidades, o meio urbano, espetacular e espetacularizante, se tornam cada vez menos experimentados verdadeiramente. Segundo Guy Debord em *Sociedade do Espetáculo*, estaríamos vivendo cada vez mais representações sociais.

¹ Universidade Federal Fluminense, Rio das Ostras, Brasil

Toda a Vida das sociedades nas quais reinam as condições modernas de produção se anuncia como uma imensa acumulação de espetáculos. Tudo que era diretamente vivido se esvai na fumaça da representação. (Debord 2015).

Diretamente vivida foi o que a cidade não se tornou aos cidadãos comuns. O cotidiano dos cidadãos era dividido pelo tempo e o espaço das instituições, onde a cidade se transforma em um cenário para os passantes. Sendo assim, vivencia-se uma sociedade onde o meio urbano é tido como grande cenário espetacular, e onde os corpos, nesse cenário, têm seu tempo e espaço cerceados.

Corpografias

A corpografia trata da memória urbana inscrita no corpo. Seria como um registro das experiências corporais no espaço urbano. A experimentação da cidade fica inscrita, ao mesmo tempo em que configura o corpo que a experimenta.

A cidade é lida pelo corpo como um conjunto de condições interativas, e o corpo expressa a síntese dessa interação. Sendo essa síntese, o que se chama de corpografia urbana, uma espécie de cartografia do corpo. (Jacques 2009, 130).

A ideia dessa cartografia corporal é, então, de buscar os registros que a cidade deixou no corpo, e vice-versa, para entender, e, de certa forma mapear (não que isso seja algo simples, ou de determinada “exatidão” que contamos em mapeamentos), as mudanças comportamentais da cidade e da sociedade, através do corpo.

É a experiência corporal, a forma com que os corpos vivem a cidade e o espaço, que legitimam o espaço, e não exatamente o seu projeto urbano.

As diferentes memórias se inscrevem de acordo com as, também diferentes, percepções corporais. A forma com que a cidade fica marcada no

corpo e o corpo na cidade, as inscrições feitas nessa interação, tem como questão determinante a temporalidade e a intensidade da experimentação. Essa experimentação do urbano fica inscrita em diversas escalas de temporalidades nesse corpo, e que também, acaba por defini-lo. Essas experiências corporais podem ser vivenciadas de formas distintas. Há duas maneiras, a que vamos nos referir, de se experimentar a cidade, que seriam a forma do Passante e a do Errante.

A figura do Passante consiste na figura do cidadão comum, que vivencia seu cotidiano dividido entre espaço, tempo e suas instituições. O Passante é aquele que passa pela cidade, que vive na cidade, mas não a vivencia. É o trabalhador, o estudante, o empregador, enfim, é aquele que passa seus dias divididos em instituições, e, praticamente, só utiliza a cidade em si para passar de uma instituição a outra. Mesmo esse cidadão Passante, apesar da pouca intensidade em que vivencia o espaço urbano, também tem a memória da cidade inscrita em seu corpo, mesmo sendo esse sem marcas da própria cidade, pois a não marca também é uma inscrição urbana no corpo do passante. É a forma com que ele não vivencia a cidade que o configura também. O configura como um corpo mais disciplinar, de acordo com a nova ordem social.

A figura do Errante, por sua vez, é o corpo que experimenta a cidade. Esse corpo sim a vivencia de dentro, do meio da cidade. O errante não vê a cidade de cima, ou a mapeia em busca de melhor orientação. Ele se deixa a prática da errância, de vivenciar a cidade, seus novos e velhos caminhos. O errante é um observador e experimentador urbano. Pratica a cidade sem necessariamente que seja para fazer uma representação da mesma, mas isso não quer dizer que a cidade já não esteja marcada em seu corpo. O corpo do errante é assim, o que mais leva inscrição urbana, e o que mais se inscreve neste espaço.

A prática da errância neste corpo é uma prática ordinária, ou seja, o errante é errante em seu cotidiano.

A errância é um estado de corpo lento, se faz necessária a lentidão para praticá-la. Essa lentidão não significa caminhar devagar pela cidade numa espécie de devaneio, numa questão nostálgica ou em busca, como já dito acima,

de uma representação nela. A lentidão do corpo errante significa uma temporalidade subjetiva, uma forma de percepção do espaço que vai além da representação visual.

São os homens lentos, como dizia Milton Santos, que podem melhor ver, apreender e perceber a cidade e o mundo, indo além de suas fabulações puramente imagéticas. (Ibidem, 135)

A experiência de errar pela cidade está relacionada também a desorientação, ao deixar-se perder. A ideia é: orientar-se, desorientar-se e reorientar-se, que também pode significar, territorializar-se, desterritorializar-se e reterritorializar-se. Desta forma o errante se permite a novos caminhos, ou até mesmo a caminhos já conhecidos, mas que serão vivenciados e experimentados com a mesma intensidade de outrora, e, provavelmente, outro olhar e novas observações.

A errância é uma escolha. O errante é errante por escolha própria, é como um estilo de vida a que se escolhe. Diz-se, porém, que os mais pobres, mesmo que involuntariamente, podem ser os que mais experimentam a cidade, pois estes possuem certa obrigatoriedade da prática do espaço urbano em seu cotidiano, tornando sua relação com esse espaço mais visceral. Mas isso não os caracteriza exatamente como corpos errantes. Ou seja, caracteriza a errância a escolha, independentemente da “classe social”.

Sendo assim, podemos pensar a errância como uma forma de micro resistência a essa disciplina urbana, à cidade espetacularizada como cenário. A partir do momento em que a cidade é vivenciada, ela deixa de ser espetacularizada para se tornar encarnada. É do olhar que a cidade espetacular sobrevive.

Podemos retomar a figura do flâneur e a prática da flaneurie para um diálogo com a figura do errante. Tomarei a figura do flâneur em Walter Benjamin. Apesar de estarmos falando de séculos diferentes, é inegável a influência da ideia da flaneurie na ideia da errância. A figura do flâneur precisava de algo para observar. Ele tinha a rua como interior, e por ela vagava

observando, vivendo a cada passo lento. O flâneur, assim como o corpo errante, é um corpo que utiliza da lentidão como forma de caminhar. Flâneur como um corpo romântico, vive na multidão, observa a massa e as ruas. O flâneur também era errante por praticar a flaneurie em uma opção de fugir do controle da cidade.

Uma embriaguez acomete aquele que longamente vagou sem rumo pelas ruas. A cada passo, o andar ganha uma potência crescente; sempre menor se torna a sedução das lojas, dos bistrôs, das mulheres sorridentes e sempre mais irresistível o magnetismo da próxima esquina, de uma massa de folhas distantes, de um nome de rua. (Benjamin 1989, 186)

É esse corpo que escolhe viver a cidade, e que, tem a necessidade, por assim dizer. Esse corpo que observa romanticamente. O corpo que traz suas marcas. Enfim, os corpos errantes e a flaneurie, em suas formas, que vamos pensar nos filmes, *Dom Roberto* (1962) de José Ernesto de Sousa, e em *Os Verdes Anos* (1963) de Paulo Rocha, no personagem “Júlio”.

Paisagem – eis o que se transforma a cidade para o flâneur. Melhor ainda, para ele, a cidade se cinde em seus pólos dialéticos. Abre-se para ele como paisagem e, como quarto, cinge-o. (Ibidem)

Dom Roberto

Em *Dom Roberto* vamos pensar a errância no personagem de Raúl Solnado, o João Barbelas, ou, como ganhou a alcunha, Dom Roberto. Dom Roberto é o nome de seu teatro de Fantoques. João barbelas, ou Dom Roberto, é um artista de rua, um sonhador, que vive de sua arte, que mal paga o que ele come. Nas primeiras cenas já podemos perceber a situação de pobreza em que ele vive, e logo é expulso da vaga que ocupa numa espécie de pensão. É quando vai viver, literalmente, na rua, e encontra Maria, a sua futura companheira.

Neste longa, podemos observar a preocupação como o progresso dos habitantes e de seus investidores na cidade. Além da preocupação com o

progresso, é notável também o caos que o mesmo instaura na cidade. Percebe-se isso em cenas de passagem, em que Dom Roberto caminha pelas ruas, ou que Maria vai à busca de emprego, também nas cenas em que Gabriel, personagem vivido por Luís Cerqueira, tenta fazer um automóvel. Enfim, retrata bem a preocupação da época e o caos urbano.

Pensar a errância em *Dom Roberto* é perceber, inicialmente, a sua vivência direta na cidade. Primeiramente por ser um artista de rua, que não trabalha em um ponto fixo da cidade, o que o faz experimentá-la de diversas formas e em diversos lugares. Pode-se perceber a inscrição da cidade no corpo dele, que não se importa em local e formas de dormir, que caminha com a lentidão da errância, não tão nostálgico, mas observador. A figura do flâneur se exprime nele, no jeito romântico de observar a cidade, quando torna a rua seu interior, pendurando seu pôster e sua rede na calçada. Quando entristece, passa a apenas observar a cidade, que não dorme quando anoitece. Dom Roberto, além de todo o romantismo da experimentação da cidade, se vê na obrigatoriedade de vivenciá-la devido também a sua situação financeira, como é nítido no longa. Mas não se restringe a isso a sua errância, pois ele escolheu sua profissão, ele escolheu a rua para vivenciar.

João barbelas é um corpo livre, perambula pela multidão seu corpo livre e inocente. Desprendido, ou tentando se desprender, da disciplina urbanística da época, João Barbelas caminha pela cidade com seu corpo João Barbelas e com seu corpo Dom Roberto de poeta errante. Sua arte, a cidade, a errância. Esses elementos configuram o corpo de Dom Roberto. E com esses elementos mostra-se a esperança e a possibilidade de construção de futuro e de presente sem que ele esteja encaixado no molde social da época.

O fim de *Dom Roberto* não é feliz, mas também não é triste, é real.. Eis que no fim, João Barbelas e Maria vão de encontro ao progresso. Dão de frente ao carro de Gabriel que finalmente funciona, a casa que eles ocuparam está vindo abaixo por conta do progresso, e a sua frente, em sua caminhada, um grande canteiro de obra. Por fim, Dom Roberto, juntamente a sua esposa Maria, seguem a caminhar pela cidade, seguem a vivê-la sem algum destino certo. Seguem caminhando e observando a cidade que, como cenário, observam-se

construções, máquinas, fábricas, o progresso se instaurando e a disciplina sendo seguida por outros corpos. Mesmo diante desse cenário, seguem a experimentar o espaço urbano. A cidade é seu interior, seu interior é a cidade.

E como diz Maria, personagem de Glícinia Quartin, “mas não é o fim, o fim é para aqueles que desistem”.

Os Verdes Anos

A primeira cena do longa apresenta um corpo errante, um corpo que vivencia a cidade. O personagem Afonso, tio de Julio, o personagem principal, num monólogo, nos conta um pouco da experiência dele com a cidade de Lisboa. Conta de sua primeira impressão com a cidade, e sua contínua forma de percepção da mesma. Diz que naquela cidade faz-se necessário andar “devagarzinho”, sem pressas, que é necessário vive-la e não se deixar sufocar ou engolir-se pela mesma. Acredito que, numa espécie de dominação da cidade. Fala que ali, o homem precisa aprender a agüentar-se. No decorrer da cena ele nos atenta para o caos urbano que acontece em Lisboa. Fala das pessoas que vão tentar a sorte na cidade, mas que se deixam engolir pela mesma, ou melhor dizendo, pela disciplina que se instaura na cidade, como uma ordem social, em busca de se tornar uma cidade de “primeiro mundo”, que é assim como o trata no longa. Mas não ele. Não permitia engolir-se pelo dito progresso daquela forma.

Podemos observar em seu corpo, características da errância, como a lentidão do corpo cotidiano e a prática cotidiana da errância, além de ter um corpo observador, como na prática da flaneurier em algumas de suas cenas no bar. Pode-se notar que ele trabalha seu corpo realmente com lentidão, ele pára para tomar um chopp com amigos, mesmo tendo um compromisso de ir buscar o sobrinho na estação, afinal, ainda há meia hora até que o comboio chegue. O bar, a boemia, são características também da prática da flaneurier, onde Afonso está sempre presente. As observações feitas de maneiras românticas, e os propósitos e o convite a observação é também uma “marca” do filme.

Julio chega a Lisboa. Júlio, personagem vivido por Rui Gomes, vai para a cidade aos dezenove anos tentar a sorte, assim como acontecia muito na Lisboa

da época. Não encontrando seu tio na estação, com endereço da sapataria em mãos, resolve ir em direção a mesma. Chegando a sapataria Julio não encontra o dono. Resolve então deixar sua mala e sair para conhecer, ou experimentar a cidade. Passam-se algumas cenas iniciais onde Julio observa a arquitetura nunca vista antes. Ao caminhar, avista curioso um prédio. Tem dificuldades com a porta. Entra ainda mais curioso.

Dentro do mesmo observa com tal curiosidade a porta de vidro. Experimenta o que lhe é possível dentro desse prédio, inclusive o elevador, de onde sai Ilda que acaba por assustá-lo. Conhece então Ilda, que virá a ser sua namorada, e mais tarde, uma marca de seu transtorno citadino. Forma-se então um casal, de dois jovens provincianos, que nutrem dificuldades em suas relações com a cidade.

Julio, quando não está trabalhando na sapataria, está o tempo todo experimentando a cidade. Por vezes Ilda o levou a experimentar a cidade, assim como também o fez seu tio, que lhe apresentou lugares, e observações do espaço urbano. Porém Julio também caminhava só. No decorrer deste filme, vamos observando as mudanças corporais de Julio, a partir de suas experimentações de corpo recém chegado à cidade. Com o tempo, no decorrer do longa, é visível sua mudança. Sua inquietude, suas frustrações e desconfianças que a cidade inscrevia com o tempo em seu corpo. Julio obteve sensações que só uma cidade caótica pode fornecer a quem a experimenta, ainda mais para um novato. Ainda mais para um errante. Assim, no desenrolar da história, percebemos um novo corpo, com novas marcas, e a principal delas, a morte, angustiante, de Ilda, a mulher pela qual era apaixonado.

A experimentação da cidade configura aquele corpo. As memórias urbanas ficam inscritas naquele corpo, da mesma forma que aquele corpo ficou inscrito na memória da cidade, a partir de suas conseqüências.

BIBLIOGRAFIA

Benjamin, Walter. 1989. *Charles Baudelaire- um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense.

Debord, Guy. 2015. *A Sociedade do Espetáculo*. Acedido em 14 de abril.

<http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/socespetaculo.html>.

Deleuze, Gilles. 1992. *Post-Scriptum sobre as Sociedade de Controlo - Conversações: 1972-1990*. Rio de Janeiro: Ed. 34.

Foucault, Michel. 1999. *As palavras e as coisas : uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes.

Jacques, Paola Berenstein. 2009. "Corpografias urbanas: a memória da cidade no corpo". In *Corpo: identidades, memórias e subjetividades*, org. Monica Pimenta Velloso, Joelle Rouchou e Cláudia de Oliveira. Rio de Janeiro: Mauad X/ FAPERJ.

NARRATIVA VISUAIS E GÉNEROS CINEMATOGRÁFICOS

**THRICE UPON A TIME:
HOW CINEMA IS SUBVERTING LITTLE RED RIDING HOOD**

João de Mancelos¹

Abstract: In recent years, numerous fairy-tales have been adapted into movies. Tommy Wirkola's *Hansel & Gretel: Witch Hunters* (2013), Julia Leigh's *Sleeping Beauty* (2011), Daniel Barnz's *Beastly* (2011), Tim Burton's *Alice in Wonderland* (2010) are among the most notorious examples. In this paper, I will concentrate solely on three particular adaptations, reinventions or subversions of one of the most celebrated stories in the European folklore: Little Red Riding Hood. I will examine Neil Jordan's *The Company of Wolves* (1984), Catherine Hardwicke's *Red Riding Hood* (2011), and David Slade's *Hard Candy* (2005). My main objective is to explore the psychoanalytical, artistic and social reasons underneath this phenomenon. In order to do so, I resort to the opinion of several specialists in psychoanalysis and cinematic adaptation.

Keywords: Cinematic adaptation, subversion, fairy tales, Psychoanalysis

Contact: mancelos@outlook.com

1. In bed with a daring wolf

“Little Red Riding Hood” is one of the most popular narratives of all time, a tale of innocence and loss, seduction and punishment, dream and terror, that still intrigues listeners or readers. Its origin is mysterious, but it had already been disseminated in the 10th century, in France, and four hundred years later, in Italy (Berlioz 2007, 63). Charles Perrault, commonly described as the father of children's literature, titled it as “Petit Chaperon Rouge”, and compiled it in *Histoires ou Contes du Temps Passé*, in 1697 (Opie 1980, 93). However, this first version was not particularly appreciated, perhaps because the story ends with the Bad Wolf devouring Little Red, without suffering any penalty.

The touch of poetic justice would be given by German writers Jacob and Wilhelm Grimm, who collected it under the title “Rottkäppchen”, in the volume *Kinder und Hausmärchen*, in 1812 (Velten 2001, 967). The famous brothers reinvented the epilogue: the grandmother and the girl are now

¹ João de Mancelos holds a PhD in American Literature and a Post-PhD in Literary Studies. He taught at Universidade Católica Portuguesa (Viseu), at Universidade de Aveiro, and he is currently teaching Screenwriting and Film Narrative at Universidade da Beira Interior (Covilhã). He published several books of fiction, poetry and essay, including *Manual de Escrita Criativa* (2012) and *Manual de Guionismo* (2014).

rescued by a courageous woodcutter, who cuts open the wolf's belly and fills it with stones. This happy ending decisively contributed to popularize the tale, which, today, is part of our collective imagination and of Western Culture (Zipes 1993, 33).

However, the story of the pubescent girl and the daring wolf transcends the mere moral teaching, which discourages children from talking to strangers. In depth, it presents strong sexual connotations, related to incest and the Oedipus complex. Due to its polysemic meanings, it is not surprising that this tale became a source of inspiration for writers, artists, musicians, movie directors or videogame producers.

In this paper, I will concentrate solely on three cinematic reinventions of this narrative: *The Company of Wolves* (1984), by Neil Jordan, *Red Riding Hood* (2011), by Catherine Hardwicke, and *Hard Candy* (2005), by David Slade. My main objective is to explore the psychoanalytical, artistic and social reasons that lie behind this phenomenon, and to determine the creative changes that were made to the traditional tale.

2. Meanings hidden under the covers

In 1872, "Little Red Riding Hood" was published in *Fairy Tales Told Again*, an anthology with engravings by Gustave Doré, an artist who had already illustrated literary works by Samuel Coleridge, Miguel Cervantes or Edgar Allan Poe. One image, in particular, disturbed the most perspicacious readers. The drawing represents the girl in bed with the wolf, dressed in the grandmother's cap. On one side, Little Red appears to be afraid of her grandmother, and she pulls the blanket over her, as if trying to protect herself from the strange creature. On the other side, her expression suggests childish curiosity. The animal, with a tender and seducing look, leans his head towards the girl, while contemplating the shape of her legs, concealed by the linen (Doré 1872, 42).

If in numerous narratives for children, characters represent collective types or stereotypes, who are the individuals embodied by the girl and the wolf? According to psychoanalyst Bruno Bettelheim, in his classic study *The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales* (1975), "Little

Red Riding Hood” constitutes an allegory for puberty. This process of physical and mental changes is represented by the forest, a place of charms and dangers, in stark contrast with the security of the paternal home (Bettelheim 2010, 170).

In this context, the protagonist symbolizes all pubescent individuals, who simultaneously fear sexuality, but crave to unveil the secrets of adults. The girl transgresses her mother’s instructions: “Set out before it gets hot, and when you are going, walk nicely and quietly and do not run off the path” (Grimm 2013, 98). When she finds herself in bed with the wolf, the girl poses the famous questions about the ears, the eyes, the hands and the mouth, which represent hearing, sight, touch and taste, senses associated with the sexual act (Bettelheim 2010, 172).

Traditionally, the animal, described as an old sinner, symbolizes an attractive man, a potential rapist, who intends to seduce innocent children or adolescents. However, to Bettelheim, the wolf also represents a father figure, who has sex with his own daughter (Bettelheim 2010, 175). According to the Oedipus complex theory, during childhood, all girls experience the unconscious and repressed wish of possessing their fathers, while boys are mainly attracted to their mothers, and see their fathers as rivals. According to Freud, in *Three Essays on the Theory of Sexuality*:

In these fantasies the infantile tendencies invariably emerge once more, but this time with intensified pressure from somatic sources. Among these tendencies the first place is taken with uniform frequency by the child’s sexual impulses towards his parents, which are as a rule already differentiated owing to the attraction of the opposite sex — the son being drawn towards his mother and the daughter towards her father. (Freud 2000, 92-93)

After the seduction game in bed, the animal eats Little Red, a symbol of the sexual act, and falls asleep, satisfied. However, he snores so loud that he draws the attention of a huntsman who was passing by, peeps his head through

the window and sees the predator. He takes a pair of scissors, and cuts open the stomach of the sleeping wolf, so that the grandmother and the girl can emerge. According to Bettelheim, with the Oedipus complex solved, the girl is no longer in love with her father, and experiences a rebirth as a young virgin (Bettelheim 2010, 182).

3. *The Company of Wolves* (1984), by Neil Jordan

Bettelheim's psychoanalytic interpretation profoundly influenced the short story "The Company of Wolves", included in the anthology *The Bloody Chamber and Other Stories* (1979), by English writer Angela Carter. The book consists of ten narratives, based upon folkloric tales, but with a unique characteristic: they challenge the role of women in family and society, according to a feminist perspective. The movie *The Company of Wolves*, by Neil Jordan, constitutes a cinematic adaptation not of the homonymous story, but of the radio version that Carter had written in 1980.

The story begins with a disturbing piece of advice given by the grandmother to Rosaleen, who plays the role of Little Red: "Beware of a man whose eyebrows meet" (Jordan 1984, 1). What could the old woman possibly mean by this strange observation? One of the most threatening versions of the traditional tale presents a werewolf instead of the ferocious animal. In this context, granny's guidance may be a veiled allusion to that creature, which populates many medieval narratives. Besides, a hairy man also conveys an image of virility. The story cautions girls against strangers, particularly when they enter puberty, a time when their bodies become attractive, and draw the attention of individuals of the opposite sex.

Initially, the movie parallels the plot of the traditional tale, since Rosaleen carries a basket with food and drink to her grandmother's house, across the forest. The setting is charged with fertility symbols, underlining the girl's sexual awakening: the red color is omnipresent, evoking the blood; mushrooms recall phalluses; bird nests remind us of her procreative capacity. On her way, Rosaleen meets not a wolf, but an attractive huntsman, whose eyebrows meet, corresponding to the grandmother's description of the

dangerous male. He arrives to destination before the girl and, not surprisingly, devours the old woman. Rosaleen realizes what happened and takes revenge by shooting the huntsman. Contrarily to the traditional tale, where the wolf pretended to be a person, the man becomes a werewolf.

In the name of love, the girl makes an irrevocable decision: she leaves with the animal and the wolf pack to the depths of the forest. In my opinion, this choice represents the power of free will, in the context of female sexuality. In this line of thinking, the grandmother stands for the perpetuation of patriarchal society, which forces adolescents to conform to mainstream morality (Crofts 2003, 55).

In short, *The Company of Wolves* cautions the audience against older mentors, not against wolves; challenges patriarchal preconceptions; invites the audience to reinterpret the traditional tale in a new fashion.

4. *Red Riding Hood* (2011), by Catherine Hardwicke

A werewolf, a huntsman specialized in supernatural phenomena, an unfaithful wife and a pregnant adolescent certainly constitute an unusual combination of characters. Yet, all are present and interact in Catherine Hardwicke's eclectic *Red Riding Hood*. What lies behind this adaptation: an artistic wish of subverting the story?; or simply a commercial strategy to please young audiences, craving for sex and violence, in the age of hormones?

As in the Grimm's version of the story, this movie's plot unfolds in a typical village, surrounded by a dense forest, and inhabited mainly by peasants and lumberjacks. This settlement, Daggerhorn, vividly recalls the scenery of Neil Jordan's *The Company of Wolves*, with a gothic atmosphere, revealing all the experience of Hardwicke as an inventive designer.

The protagonist, Valerie, is closer to the model of an independent and courageous girl than to the traditional image of the unprotected damsel. Such strategy propitiates empathy between the public and the main character, generating a new heroine in gothic movies.

As in the tale, a ferocious animal prowls the village in search of preys; however, it is not a simple wolf, but a werewolf who can easily transmit its

curse by biting humans. This reinvention of the malefic character takes advantage of the current popularity of vampire books and movies. It is relevant to remind that Hardwicke directed several movies of the *Twilight* saga, based upon Stephenie Meyer's famous novels. Similarly, *Red Riding Hood* explores juvenile passions, identity search and nonconformism, themes that appeal to young audiences.

Screenwriter David Leslie Johnson introduces another popular character: the werewolf hunter, embodied by priest Solomon. This sinister man resorts to ingenious weapons, in steam-punk style, recalling Van Helsing in Stephen Sommer's homonymous movie or Hansel and Gretel, in Tommy Wirkola's adventure.

One of the few surprises of the movie occurs when Valerie finds out that the dreadful werewolf is nothing less than her own father, Cesaire, who had caught his grandfather's curse. Cesaire fights against Peter, Valerie's boyfriend, but loses and is killed. In my opinion, this murder can be rooted in Bettelheim's interpretation and symbolizes the *ending* of the Oedipal love and the *beginning* of a more mature sexuality. In a similar reading, Astrid Ernst declares this is a symbolic killing of patriarchal law, a flight from socially imposed restrictions (Ernst 2012, 68-69).

Peter was bitten during the fight and, therefore, he transforms himself into a werewolf during full moon. Several months later, Valerie listens to a long howl in the woods and waits for her companion, cuddling her baby. This ending echoes the epilogue of *Twilight* (2008), by the same director, in which Bella Swan, the protagonist, chooses the wild side of human nature.

5. *Hard Candy* (2005), by David Slade

Of the three movies I selected, *Hard Candy*, by independent director David Slade, is the most provocative. The tag lines immediately reveal the subversion of the traditional tale. In the United States, the sentence "Strangers shouldn't talk to girls" inverts the roles of the characters; and, in Japan, the slogan "Red Hood traps the wolf in his own game" emphasizes the premise of this movie.

In the Middle Ages, a dense forest constituted the ideal territory for wolves and perverse men; nowadays, the most propitious place for pedophiles is no longer physical, but virtual: the internet. With the proliferation of social networks, the cases of cybercrime, voyeurism, cyber stalking and pedophilia tend to increase. It is rather easy for a criminal to hide his true identity, create an imaginary profile or an avatar to seduce children and young people, as numerous situations of abuse reveal (Jewkes and Andrews 2013, 75).

The movie begins precisely with a cyber-chat between Hayley Stark, a 14-year-old adolescent, and Jeff Kohlver, a 32-year-old photographer. The messages they exchange reveal a strong sexual innuendo:

Thonggrrrl14: Whatcha doing now?

Lensman319: Besides fantasizing over you?

Thonggrrrl14: You oughta film me with that videocam. Then, you wouldn't have to fantasize.

Lensman319: This is very doable. (Slade 2005, 1)

In my opinion, the first hint that Hayley is not the typical prey pedophiles crave for resides in the nickname she uses in the chat room, Thonggrrrl14, not because of the provocative reference to “thong”, but to “grrrl”. This onomatopoeia, which imitates the sound of an animal growling, is used by third wave feminists to designate girls who react against discrimination or abuse in patriarchal society (Krolokke and Sorensen 2006, 15).

The adolescent and the photographer meet at the Nighthawks Café, a meaningful name, and discuss books, pop music and art. In a clear inversion of the traditional tale, Hayley persuades Jeff to take her to his home in order to listen to a bootleg recording of Goldfrapp, supposedly her favorite band.

At this place, the hypothetical prey becomes the predator, leading to one of the most perverse vengeance in the history of horror movies. The adolescent offers the photographer a drink she mixed with drugs to sedate him; ties him to a chair; questions him about his preference for nymphets; simulates a surgical operation to castrate him; searches his house and finds out pictures

of minors, including one of a missing girl, Donna Mauer; forces him to confess his participation in the crime; and threatens him with revealing everything, unless Jeff commits suicide. In the end, the pedophile hangs himself from the roof, while Hayley, dressed with a sweatshirt with a red hood, like the girl in the tale, and quietly returns to town.

Who is this contemporary Little Red? When during his interrogatory, Jeff poses this question, Hayley explains: “I am every little girl you ever watched, touched, hurt, screwed, killed” (Slade 2005, 24). The adolescent sees herself as a representative of all the victims of stalking and abuse, therefore attributing a symbolic and political meaning to this motion picture.

Interestingly, several movies of the past few decades presented several girls who, in spite of their innocent appearance, reveal an obscure nature. These teenagers seduce, manipulate and get revenge on any man who falls on their web. Adrienne Forrester in *The Crush* (1993), by Alan Shapiro; Suzie Toller in *Wild Things* (1998), by John McNaughton; Vanessa Lutz in *Freeway* (1996), by Matthew Bright; or Hayley in *Hard Candy* (2005), by David Slade, constitute good examples of perversity. Does this tendency suggest that men fear adolescent girls and their recently acquired feminist awareness? Are they *filles fatales*, demonized by a society at terms with their new power? (Williams 2011, 163-169).

6. One girl, three red hoods

Among the movies I analyzed, I detected several common elements or motifs, but also daring reinventions of the original tale. In a study suggestively titled *Little Red Riding Hood Uncloaked: Sex, Morality, and the Evolution of a Fairy Tale*, Catherine Orenstein explains:

Folklorists trace tales just like scientists trace the evolution of species, by collecting, dating and comparing samples, and by looking for traits that suggest a common ancestry. (...) For folklorists, motifs — the tiny, immutable elements of a plot that persist in telling after telling — are the details that suggest a tale’s lineage. A motif can be an object, a person or

a particular plot development: a magic key, a wicked stepmother, or the rubbing of a lamp that recurs in tale after tale, from one place to another and from generation to generation. (Orenstein 2002, 72)

In common, the three movies present the same protagonist (the girl) and the antagonist (the wolf). However, in *The Company of Wolves*, by Neil Jordan, and in *Red Riding Hood*, by Catherine Hardwicke, the main characters are no longer innocent children, but teenagers. Far from the passiveness of the heroine in the traditional tale, they both make a radical choice, against the moral principles of their times, by deciding to be the companions of the wolves they love. This position not only values free will, but also redeems the wolf, which the folkloric narrative had demonized and equaled to perversion.

In intertextual terms, *Hard Candy* is the most subversive of the three movies, because it presents an inversion of the roles of the main characters: Little Red is now a feminist adolescent who chases and leads to suicide the wolf, embodied by a pedophile. Could this revenge be a warning to contemporary criminals, or does it simply demonize the *fille fatale*, revealing that society is afraid of independent teenagers? In any case, the revenge is rather shocking, since spectators didn't view Donna Mauer's murder, and because Hayley, who acts as a judge and executioner, is only fourteen.

Whatever the answer is, "Little Red Riding Hood" remains a narrative as disturbing and allegorical today as it was eleven centuries ago. After all, there are secrets that only a wolf can whisper to a girl, under the covers; but also numerous dangers to be faced in our contemporary forest.

BIBLIOGRAPHY

- Berlioz, Jacques. 2007. "Il faut sauver le petit chaperon rouge." *Les Collections de l'Histoire: Héros et Merveilles du Moyen Age* 36:63.
- Bettelheim, Bruno. 2010. *The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales*. New York: Vintage.
- Crofts, Charlotte. 2003. *Anagrams of Desire: Angela Carter's Writing for Radio, Film, and Television*. Manchester: Manchester University Press.

- Doré, Gustave. 1872. *Fairy Tales Told Again*. London: Cassel, Petter and Galpin.
- Ensslin, Astrid. 2014. "Playing with rather than by the rules: Metalucity, Allusive Fallacy and Illusory Agency in *The Path*." In *Analyzing Digital Fiction*, edited by Alice Bell, Astrid Ensslin, and Hans Rustad, 75-93. New York: Routledge.
- Ernst, Astrid. 2012. *In the Twilight of Patriarchal Culture: The Struggle for Female Identity in Stephenie Meyer's Twilight Saga*. Hamburg: Anchor.
- Freud, Sigmund. 2000. *Three essays on the theory of sexuality*. Translated by James Strachey. New York: Basic Books.
- Grimm, Jacob, and Wilhelm Grimm. 2013. *The Complete Grimm's Fairy Tales*. Illustrated by Arthur Rackham, and introduced by Lori M. Campbell. Race Point.
- Hardwicke, Catherine. 2011. *Red Riding Hood*. Blu-ray. Los Angeles: Warner.
- Jewkes, Yvonne, and Carol Andrews. 2013. "Internet child pornography: International responses." In *Crime Online*, edited by Yvonne Jewkes, 60-80. New York: Routledge.
- Joosen, Vanessa. 2011. *Critical and Creative Perspectives on Fairy tales: An Intertextual Dialogue between Fairy-Tale Scholarship and Postmodern Retellings*. Detroit: Wayne University Press.
- Jordan, Neil. 1984. *The Company of Wolves*. DVD. London: Independent Television Commission.
- Krolokke, Charlotte, and Anne Scott Sorensen. 2006. *Gender Communication Theories and Analyses: From Silence to Performance*. Thousand Oaks: Sage Publications.
- Moen, Kristian. 2013. *Film and Fairy Tales: The Birth of Modern Fantasy*. London: I. B. Tauris.
- Opie, Iona and Peter. 1980. *The Classic Fairy Tales*. Oxford: Oxford University Press.
- Orenstein, Catherine. 2002. *Little Red Riding Hood Uncloaked: Sex, Morality, and the Evolution of a Fairy Tale*. New York: Basic Books.
- Slade, David. 2005. *Hard Candy*. DVD. Los Angeles: Vulcan Productions.

- Velten, Harry. 2001. "The Influence of Charles Perrault's *Contes de ma Mère L'Oie* on German Folklore." In *The Great Fairy Tale Tradition: From Straparola and Basile to the Brothers Grimm*, edited by Jack David Zipes, 958-968. New York: Norton.
- Williams, Linda Ruth. 2011. "Walking the Line with the *Fille Fatale*." In *A Little Solitaire: John Frankenheimer and American Film*, edited by Murray Pomerance, and R. Barton Palmer, 157-169. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Zipes, Jack. 1993. *The Trials & Tribulations of Little Red Riding Hood*. London: Routledge.

QUANDO O IMPOSSÍVEL ACONTECE: DISNARRATIVO, OU A NARRATIVIDADE EM SÉRIE

Fátima Chinita¹

Resumo: Partindo do conceito de de "disnarrativo" ("dysnarration"), tal como formulado por Alain Robbe-Grillet em 1976 e publicado no "Le Monde" de 26 de Fevereiro desse ano, pretendo abordar uma das práticas narrativas mais mistificadoras do cinema moderno e pós-moderno, na qual a história, ao mesmo tempo que se vai contando, se nega a si mesma. O efeito é obtido por recurso a três linhas narrativas ("séries"), as quais se entrecruzam durante o tempo do filme, gerando personagens, locais e situações verdadeiramente "impossíveis" (ou seja, como defende Deleuze, possíveis em si mesmas mas não quando combinadas umas com as outras). Esta estrutura narrativa ("teleestrutura") relança constantemente a história, dotando-a de uma natureza alegórica superior à descritiva (tanto mais que os filmes são enriquecidos por meio de citações artísticas intermediais). O efeito é paradoxal - a de uma história impossível que se vai criando sob os nossos olhos - e o resultado é um autêntico labirinto fílmico. Cabe ao espectador tentar descodificar a obra, tarefa obviamente votada ao malogro por efeito da própria construção. A exemplificação será inteiramente efectuada a partir de um filme de Robbe-Grillet estreado em 1983, mas sempre actual devido ao enigma abstracto que o permeia. Refiro-me a "La Belle captive" (FRA).

Palavras-chave: Disnarrativo, Impossibilidade, Paradoxo, Alain Robbe-Grillet, La Belle captive

Email: chinita.fatima@gmail.com

Alain Robbe-Grillet, escritor/cineasta francês e uma das figuras maiores dos movimentos literários Nouveau Roman e Nouveau Nouveau Roman, cunhou em 1976, o vocábulo "disnarrativo" ("*la dysnarration*"), num artigo publicado no jornal *Le Monde* de 26 de fevereiro desse ano. O termo reporta-se a uma forma de narração que põe em causa a narrativa tradicional e tudo o que ela comporta: a linearidade, a reprodução do real, a omissão da técnica². A descontinuidade da ordem causal e temporal resulta (Bakker 1993) na incompreensibilidade voluntária do sentido fílmico, o que torna mais explícito

¹ Escola Superior de Teatro e Cinema.

² Não confundir o conceito de "disnarrativo" tal como proposto por Alain Robbe-Grillet com o defendido por Gerald Prince em 1988 (no artigo "The Disnarrated"). Nesta última conceção, o disnarrativo é algo que poderia ter sucedido mas não ocorreu, o que implica que várias hipóteses narrativas sejam descartadas em curso de narração: "The elements in a narrative that explicitly consider and refer to what does not take place ("X didn't happen"; "Y could have happened but didn't"). These elements constitute an important means of emphasizing TELLABILITY" (Prince 2003 [1987], 22).

o nível de narração (ou enunciação) externa à obra. André Parente ajuda a explicar o cinema disnarrativo de Robbe-Grillet, ao mesmo tempo que realça a dimensão metaficcional do mesmo (2000, 131-146). Segundo Parente, o cinema disnarrativo³ designa uma operação de contestação da narrativa por si mesma, especificamente orientada *contra* a narrativa clássica. As suas principais características são: estrutura serial múltipla, descronologização, narração de um mundo inexplicável.

Na disnarração de Robbe-Grillet, uma “série” é uma combinação audiovisual livre, não sujeita a linearidades e causalidades. Como observa Parente (2000, 138), “cada série corresponde a uma narrativa, à realidade que uma personagem inventa ao mesmo tempo em que age”. Em termos práticos, pode dizer-se que uma série é uma *versão* de uma história. Num mesmo filme podem coexistir diferentes versões dos mesmos acontecimentos, vividos pelas mesmas personagens⁴. A “serialidade narrativa” utilizada por Robbe-Grillet implica que as várias séries de acontecimentos do filme se situem todas ao mesmo nível narrativo, e não subordinadas a um ponto de origem superior. Assim, em cada filme de Robbe-Grillet tudo se transforma numa estrutura descentrada e circular, atrás de cujas aparências se encontra emboscado o sentido fílmico.

Esta estrutura fílmica composta por séries é uma “teleestrutura”. Trata-se de um sistema de relações descontínuas que o vidente reconhece como fazendo parte de um todo e contendo uma intencionalidade subjacente que só a análise do conjunto permite tornar claro: “O espetador deve dissociar o que o texto

³ Também apelidado de “falsificante”.

⁴ Este aspeto é particularmente notório em *L'Éden et après* (1970, FRA/CHEC) e *N. a pris les dès* (1971, FRA) que não só contêm, internamente, várias versões actanciais, como se relacionam mutuamente em díptico. Tal como o jogo dos títulos, em anagrama, deixa antever, o material (imagens e sons) de cada filme é o mesmo, verificando-se uma nova ordem de montagem do segundo para o primeiro. O segundo contém igualmente a personagem do jogador de dados que funciona como narrador diegético e introduz, em comentário *off*, os elementos de imagens e sons já vistos e ouvidos no filme anterior. *L'Éden et après*, que foi o primeiro filme que Robbe-Grillet não escreveu, é a mais comercial das duas obras do díptico. Nela o espectador consegue aperceber-se de três partes: (1) aventuras de um grupo de jovens estudantes num café, de decoração minimalista e abstrata, chamado Éden; (2) a mesma temática, mas agora vista numa sala de cinema (contém imagens quer da primeira parte, quer da terceira, o que permite fazer a ligação entre uma e outra); (3) aventuras dos mesmos jovens no deserto africano. A primeira e a terceira parte do filme funcionam como um reflexo em espelho uma da outra.

escrito dissociou, pois os segmentos afastados se encadeiam em uma estrutura mais vasta [...]” (Parente 2000, 139)⁵. Refira-se que a serialidade de Robbe-Grillet se faz sentir em todos os códigos cinematográficos – natureza da imagem, cores, *décors*, guarda-roupa, sons, etc. – pois que a narratividade não é apenas uma questão de história (no sentido de *fabula*). Esta forma de enunciação possui três grandes consequências ao nível do sentido fílmico: o filme é uma estrutura não sequencial; os postulados diegéticos contraditórios entre si proliferam; o filme é acometido de uma forte polivalência semântica, proporcionando ao vidente múltiplas escolhas em simultâneo.

Esta poli-valência é perfeitamente compatível com a teoria dos “impossíveis” formulada por Gilles Deleuze em *L’image-temps* (1985), segundo a qual duas coisas são igualmente possíveis mas não ao mesmo tempo. O verdadeiro impossível é aquele que não nos permite escolher, que nos condiciona o tempo todo a um caminho enigmático e ilógico. É o que sucede em *La Belle captive* (Alain Robbe-Grillet, 1983, FRA), filme escrito em parceria pelo próprio realizador e por Frank Verpillat.

O núcleo diegético deste filme de Robbe-Grillet pode resumir-se a um punhado de acontecimentos: um homem, Walter, pertencente a uma incógnita Organização, é encarregado de entregar, com urgência, um envelope a um senador, o Conde de Corinthe, mas é desencaminhado do seu propósito ao encontrar uma jovem loura ferida, jazente no meio da estrada. Com a intenção de aceder a um telefone, Walter desloca-se a uma mansão próxima onde é fechado num quarto com a bela desconhecida, que, refira-se, ele encontrara previamente numa discoteca, nessa mesma noite. Aparentemente, ao acordar, após o que poderá ter sido uma noite de sexo com a bela loura, que eventualmente lhe mordeu o pescoço, Walter desloca-se a casa do senador e encontra-o morto, não sem antes ser informado de que a loura é “noiva” do falecido e se encontra desaparecida. Walter decide, então, investigar por conta própria o paradeiro da jovem e o imbróglio da situação, sendo confrontado com

⁵ A teleestrutura possui afinidades com o trabalho do sonho freudiano, pois consiste na transformação de uma estrutura profunda (algo que é incompreensível) numa estrutura de superfície (em que o sentido se torna claro) através de um esforço de análise do vidente. A diferença reside, neste caso, na inexistência de condensação e deslocamento no conteúdo narrativo propriamente dito.

nova descoberta extraordinária: a jovem em questão morrerá sete anos antes em condições duvidosas numa praia deserta, podendo ter sido ferida de morte pelo próprio noivo, o Conde de Corinthe, que é fisicamente igual ao próprio Walter. Seguindo as pistas do caso, Walter dirige-se a casa do pai da jovem e acaba por ficar nessa noite a dormir no quarto da mesma, sendo vítima de uma cabala experimentalista que o torna cobaia de um sistema de transmissão de imagens por meio de um capacete neurológico. Acorda aos gritos antes de, no filme projetado diretamente no seu cérebro, ser executado, por um pelotão de homens vestidos de negro e encabeçado pela sua própria superiora hierárquica, Sarah Zeitgeist, na mesma praia onde o cadáver da loura fora descoberto. Ao acordar, Walter encontra-se num quarto e Sarah é a sua namorada. Tudo parece ter sido apenas um pesadelo até que, ao dirigir-se para o trabalho, encontra a mesma jovem loura jazente no meio da rua. Chega um jipe com cinco dos homens de negro e Sarah, vestida como no “pesadelo”. Disparos, o ecrã fílmico vai a negro. Fim da história e, presumivelmente, fim de Walter.

Pese embora algum mistério e certas dúvidas, a ordem dos factos por mim apresentados parece linear e a situação mais ou menos compreensível. Na verdade, não é de todo assim, nem para nós, espetadores da obra, nem para o seu protagonista, Walter. A enunciação diegética dos acontecimentos parece ocorrer na ordem inversa à sua apresentação. Walter estaria a sonhar com uma suposta Organização onde a sua namorada é, afinal, a sua chefe. No interior desse pesadelo seria cobaia de um sistema de projeção de imagens por parte do pai da loura, o Professor spiritista Van de Reeves, com ajuda do médico Morgentodt; logo, tudo o que vê é produzido pela máquina a que se encontra ligado. No interior da projeção dessa “história” (o pesadelo projetado tem um *guião* que termina com a execução do protagonista), Walter, supostamente, dorme em três situações distintas, todas elas relacionadas com o *décor* principal do filme: uma mansão, que surge por três vezes em três estados de manutenção e decoração. Numa dessas ocorrências, Walter afirma que vai dormir, o que parece sugerir que a cena que se segue é onírica e produzida mentalmente por ele. Noutra situação, mais recuada, Walter acorda na clínica de Morgentodt. Logo, a descoberta da mansão fechada a cadeado e alegadamente inabitada há

seis ou sete anos pode ser uma produção mental sua. Num momento ainda mais recuado do filme, Walter acorda no interior do quarto onde foi fechado com a louira, mas esta desapareceu e as paredes da habitação encontram-se forradas a jornais velhos, que estão por todo o lado. Na casa de banho adjacente há algas e das torneiras não jorra água canalizada. Alucinação? Novo pesadelo? Em todo o caso, seguramente produção mental da personagem.

Por estranhos que estes encaixamentos e regressões possam parecer, a verdade é que existe uma espécie de justificação diegética, cuja lógica nos obriga a explicar o fim (a execução cidadina) como um encaixamento para fora; como se toda a obra tivesse sido sonhada em *off* por um protagonista invisível. Acontece, porém, que esta justificação que, apesar de tudo, obedece ao princípio da teleestrutura (pois tem em consideração o filme no seu conjunto) é falaciosa. A obra não possui meramente um sentido e a melhor evidência deste facto é a sua descronologização. Após um plano enigmático de Sarah Zeitgeist conduzindo a sua mota à noite, o qual é apresentado intercaladamente com o genérico, a ação começa numa discoteca chamada Matchu Club, onde Walter observa a louira Marie-Ange a dançar. Recebe um telefonema de Sarah, vai encontrar-se com ela num cemitério e a partir daí a ação engrena numa história de contornos investigativos e onde nem sequer falta um segundo investigador com o qual Walter se cruza por três vezes. Ou seja, aparentemente, a história é compreensível do fim para o princípio e do princípio para o fim, o que resulta num paradoxo fílmico: uma dupla enunciação. Se considerássemos que do princípio para o fim a enunciação cabe ao autor mor e do fim para o princípio ela é responsabilidade direta da personagem, teríamos o problema resolvido. Não é, porém, assim tão fácil. Ambas as enunciações são, em última instância, produzidas pelo autor implícito e ambas contêm enunciação mental por parte do protagonista.

Na discoteca Matchu Club, Walter, em *off* (mas na voz de outro ator) afirma: “*J’étais seul. J’attendais. Je ne savais depuis quand et je ne savais pas quoi*”⁶. Walter olha para fora de campo e vê Marie-Ange a dançar, na pista, com outros homens; ele permanece na zona do bar a beber um *cocktail* Bloody Mary. Entra

⁶ “Estava só e esperava. Não sabia desde quando nem o quê” (tradução minha).

um plano de Marie-Ange, agora com uma imagem de fundo diferente, cheia de fumo, e outra música, a dançar sedutoramente só para ele e olhando-o diretamente (olhar dirigido para fora de campo). Sob a mesma música do plano anterior, Marie-Ange dança com Walter na pista e confirma verbalmente o regime de indeterminação com que a cena principia: “*Je n’ai pas de nom. Je l’ai perdu*”.⁷ Segue-se outro plano de dança sedutora só para Walter, que se encontra fora de campo (desta vez a imagem é pontuada por um grande *flare* de uma intensa luz situada atrás de Marie-Ange). No mesmo plano, em continuidade, a loura vai falar com Walter, que se encontra sentado no bar na mesma posição em que o víamos no primeiro plano mencionado, mas Marie-Ange *continua* a conversa que tivera com Walter na pista de dança. Portanto, logo nesta cena inicial temos várias hipóteses: (1) a loura não existe, sendo produto da imaginação de Walter (facto que parece confirmado, quer pela sua inexistência num plano mais aberto que Robbe-Grillet nos fornece da discoteca, quer porque, mais à frente na obra, somos informados da sua morte sete anos antes); (2) a loura existe apenas como fantasia de Walter, o que explicaria os dois planos de dança sedutora, em ambiente profundamente artificial e com o olhar endereçado ao protagonista; (3) a loura é real, uma vez que fala com Walter. No entanto, Walter, apesar de ser visto na pista de dança, também é visto junto ao balcão do bar e na mesma posição. Logo, ele pode nunca ter chegado a dançar e a falar com a loura, que o próprio, aliás, em dado momento, reconhece ter desaparecido. Todas estas hipóteses são possíveis, validadas pela planificação, e todas elas são impossíveis, destruídas pelo mesmo meio. Ou seja, são impossíveis.

Este desconcertante método é utilizado em todas as cenas do filme, que podem sempre ser interpretadas como pesadelo, fantasia ou alucinação. Os eventos podem ter acontecido ou não ter acontecido do modo como *nós os vemos* serem enunciados. Assim, as diferentes hipóteses narrativas que Robbe-Grillet nos apresenta configuram-se como os postulados diegéticos contraditórios referidos por Parente. Cabe ao espetador decidir da validade do

⁷ “Não tenho nome. Perdi-o” (tradução minha).

que lhe é mostrado, mas nenhuma das propostas é inteiramente válida e não conduz a uma conclusão inteligível e, sobretudo, infalível.

A produção de sentido organizada deste modo ocorre não apenas dentro de cada cena, mas também ao longo de todo o filme, em blocos maiores. As demarcações não são, todavia, bem identificadas, existindo um elevado nível de sobreposição. Encontramo-nos agora no domínio das séries e de um conjunto de acontecimentos formulado de modos diferentes. Existem três séries, facto comprovável pela recorrência de ações, personagens e locais por três vezes no interior do filme. A obra está organizada em torno de um conjunto de *décors* nucleares. Por ordem de importância, temos: a “mansão”, “estrada” (inclui a rua), “quarto”, “bar”. Todos ocorrem por três vezes na obra.

Na primeira visita de Walter a mansão é vista como antro de uma sociedade secreta, presumivelmente de cariz sexual e envolvendo atos dessa natureza entre jovens (as belas cativas) e homens mais velhos e socialmente poderosos⁸. Ao acordar, Walter sai da mesma mansão que, todavia, tem um aspeto completamente diferente, parecendo ter sido varrida por um *tsunami*, de tão destruída, inundada e cheia de algas que se encontra. Os homens desapareceram todos e Walter está sozinho. No exterior, o seu carro encontra-se estacionado no mesmo sítio e nenhum maremoto destruiu o jardim. Walter coloca a hipótese de ter enunciado mentalmente o ocorrido na véspera: “*Je devais me rendre à l’évidence que j’avais dans ce dancing trop bu de mélanges diverses*”.⁹ Ao tentar visitar pela segunda vez a mansão, Walter encontra-a fechada a cadeado. Supostamente, ninguém lá mora há dez anos, como diz o médico da clínica adjacente; uma das suas pacientes, cuja saúde mental pode ser problemática, afirma mesmo: “*La maison d’à côté n’existe pas, monsieur*”¹⁰. Walter penetra na mansão uma terceira vez, a qual se encontra em estado

⁸ O *cocktail* Bloody Mary adquire nesta versão contornos vampíricos de sangue, aspeto confirmado pela mordedura que Marie-Ange inflige a Walter na cama do quarto onde ambos são encerrados.

⁹ “Tinha de aceitar a evidência de que fizera demasiadas misturas alcoólicas na discoteca” (tradução minha).

¹⁰ “A casa aqui ao lado não existe” (tradução minha).

híbrido: não possui algas no chão à entrada, mas o seu interior está novamente com o aspeto pós *tsunami*¹¹.

Também por três vezes (na mansão, na clínica do Dr. Morgentodt e na sua casa) Walter descobre que possui marcas de mordedura vampírica, as quais surgem no seu pescoço numas cenas mas não noutras, o que sugere a interpenetração não linear de séries diferentes. Do mesmo modo, Marie-Ange surge, por três vezes (na estrada à noite, na praia deserta e na rua citadina) com uma das pernas ensanguentada, ferimento que teria dado origem à sua morte¹². Os gritos de Walter e o som de vidros a partirem-se ocorrem igualmente por três vezes: na primeira visita à mansão Walter deixa cair o *cocktail* que Marie-Ange, acorrentada, se aprestava a beber; mais tarde Walter ouve o ruído de vidros a quebrarem-se (em *off*) na casa de banho da mansão pós-*tsunami*; por último, o som é ouvido no domicílio de Corinthe (que corresponde à própria casa de Walter). Neste caso o interesse da recorrência, que confirma a existência de três séries distintas, reside no facto de o protagonista de cada uma delas poder ouvir o que se passa na(s) outras, que se encontra(m) em desfasamento temporal. Esta noção parece suportar a ideia de mundos paralelos e alternativos, mas o problema é que no tipo de estrutura sobre a qual me debruço - eles são todos inviáveis, porque impossíveis.

Os regressos, por três vezes, aos *décors* nucleares encontram-se ligados a personagens chave do enredo, todas elas com nomes metafóricos. Marie-Ange, a loura, tanto surge num diáfano vestido branco como num transparente vestido negro e tanto pode ser um anjo de morte (sugadora do fluido vital) como ela própria uma vítima assassinada. A sua conotação com o *cocktail* Bloody Mary ocorre assim por duas vias. Sarah Zeitgeist remete para uma aglutinação dos vocábulos germânicos “*Zeit*” (que significa “tempo”) e “*geistig*” (que se reporta a algo relativo às faculdades mentais). Ambos os aspetos são as

¹¹ Apenas uma ligeira diferença a reportar: onde antes, no patamar da enorme escadaria, se encontrava um enorme pano negro suspenso, agora está uma gigantesca reprodução do quadro da execução que se vê em direto na parte final da obra.

¹² Esta diversidade na disparidade permite alinhar a hipótese de, numa das séries, o predador ser um homem (Corinthe, que mata Marie-Ange com um arpão de pesca); noutra uma mulher (Marie-Ange, que suga o sangue de Walter). Numa terceira série, inteiramente onírica, o predador é externo e maquínico não se conhecendo muito bem a sua encarnação.

duas pedras de toque da construção fílmica de *La Belle captive*: o tempo e a enunciação mental. O Professor van de Reeves espiritista que coloca o herói num sonho induzido, remete para a palavra francesa “*rêves*” (que significa “sonhos”) e todo o filme aponta para a possibilidade do filme inteiro ser um pesadelo. Como afirma Walter em dado momento, numa ligação onírica à serialidade: “*J’ai l’impression de repasser tout le temps par les mêmes lieux, comme dans un mauvais rêve ou dans un parcours piégé*”¹³. O nome do médico Morgentodt é um misto de “Morgen” (“manhã” em alemão) e “Tod” (“morte” na mesma língua) e a personagem surge, efetivamente, ligada à prisão das cativas, à execução de Walter e ao óbito de Henri de Corinthe, que vai oficialmente declarar.

Ao nível das personagens, contudo, o fator mais interessante, e que se reveste de mais uma impossibilidade, é o facto de Walter e Henri de Corinthe serem encarnados pelo mesmo ator (Daniel Mesguich). Quando Walter se dirige a casa do senador e o encontra morto é, possivelmente, uma projeção de si mesmo que vê ou, então, ele e Corinthe são uma e a mesma personagem. O dispositivo técnico de projeção de pesadelos manipulado pelo médico, quer em casa de van de Reeves, quer na residência de Corinthe, sugere duas circunstâncias diferentes do mesmo ato (tanto mais que o exterior da casa de van de Reeves não é visto e pode corresponder à residência do senador). Numa das circunstâncias, o protagonista, enquanto “Walter”, escapa à execução intrafílmica; noutra, enquanto Corinthe, é vítima dela, falecendo porventura, num gesto de retaliação contra a morte de Marie-Ange de quem ele teria sido o verdugo. No entanto, se Walter e Corinthe são a mesma personagem, num processo de condensação tipicamente freudiano, então o filme desdobra-os em dois momentos distintos que ocorrem ao mesmo tempo: o que Deleuze designa como presente do passado (Corinthe morto) e presente do presente (Walter em casa de Corinthe). Estes dois tempos são simultâneos, pois que Walter pode ver-se a si próprio enquanto Corinthe e coexistir com ele na *sua* casa.

¹³ “Tenho a impressão de passar a toda a hora pelos mesmos sítios, como se me encontrasse num pesadelo ou num percurso viciado [labirinto]” (tradução minha).

O tempo é assim colocado à prova e falha sistematicamente o teste da linearidade. Aliás, Marie-Ange observa logo na primeira cena: “*Le temps pour moi, ça n'existe pas*”. É certo que ela está morta ou é um fantasma ou nunca existiu e que à luz dessas hipóteses a afirmação tem o seu quê de autêntico. No entanto, o comentário é válido para o filme inteiro. Nesta obra, o tempo é incerto como as personagens, os locais e os acontecimentos, contribuindo para minar a credibilidade de todos eles. Por essa razão, o filme recorre sobejas vezes à repetição de excertos de cenas ou planos, por vezes num mero e muito rápido apontamento visual (são autênticos *flashes* mentais), mas numa ótica diferente do uso modernista de *jump cuts*. Estas repetições são verdadeiramente significantes e ligadas à ordem do tempo na perspectiva deleuziana. Em *La Belle Captive* tudo remete para o tempo; até a mansão se chama “Villa Seconde”. Os *flashes* temporais já aludidos tanto podem reportar-se a momentos transcorridos no filme (ex: Walter e Marie-Ange na cama), funcionando como “pontas” de passado do presente, como podem ilustrar eventos que irão ocorrer daí a algumas cenas (ex: Marie-Ange em versão espírita em casa do pai), atuando como “pontas” de futuro do presente.

As impossibilidades e a manipulação suprema não se limitam ao tempo; elas afetam igualmente situações impossíveis. Várias sandálias ensanguentadas são descobertas ao longo do filme – na estrada, junto ao corpo de Marie-Ange; à entrada da mansão, sob um monte de algas; no armário da casa de van de Reeves – não obstante fazerem parte sempre do mesmo par. Se é perfeitamente plausível encontrar uma sandália, não se pode dizer o mesmo do número de vezes que esse evento se verifica. O mesmo sucede com a proliferação de postais que retratam uma praia deserta, em frente à qual foi colocado um cavalete de pintura com uma tela bordejada internamente por uma cortina de teatro vermelho à italiana e situada além de uma das famosas sandálias de Marie-Ange no primeiro plano do quadro¹⁴.

Esta relação entre o filme e outros domínios artísticos contribui para desrealizar todo o universo fílmico, na continuidade de uma iluminação

¹⁴ Esta figuração remete para o título do filme: *La Belle captive* que é, por sua vez, o título quer de um conjunto de seis obras pictóricas da autoria do pintor René Magritte, quer de um picto-romance anterior do próprio Robbe-Grillet, ilustrado com 77 telas também de Magritte.

claramente falseada e estilizada (como por exemplo na cena do automóvel que transporta até à mansão Walter e Marie-Ange ferida) e de uma interpretação de actores maquinal¹⁵. O filme de Robbe-Grillet é profundamente intermedial, realizando um *interface* com a pintura não realista de Magritte, de cujos trabalhos a obra vai revelando imagens todas elas adulteradas face ao original¹⁶. Telas em cavaletes são, talvez, o *leitmotiv* mais recorrente do filme, sugerindo a mestiçagem entre arte e realidade e, por recurso às obras de Magritte, a indicação de que uma continua a outra. Nos quadros que dão título ao filme, como em tantos outros, Magritte prolonga o fundo do *décor* (natureza) no interior da tela à frente da qual o cavalete foi posicionado, o que é em si mesmo uma impossibilidade¹⁷.

BIBLIOGRAFIA

Bakker, Kees. 1993. “Robbe-Grillet et la dysnarration: Essai narratologique”.

Acedido em 24 de Maio de 2011. URL: <http://kees.bakker.pagesperso-orange.fr/robbe-gr.htm>

Deleuze, Gilles. 1985. *Cinéma 2 - L'Image-temps*. Paris: Éditions de Minuit.

¹⁵ Fazendo jus a uma frase de Walter proferida a outro respeito: “*A moins qu’une machinerie ne nous controle à notre insu et qu’on soit en train de nous manipuler*”.

¹⁶ Numa delas podemos ver os homens anónimos de chapéu de coco à janela em *Le mois des vendanges* (1959) mesclados com o cadáver da loura no interior de uma divisão onde também se encontra um gramofone. As nuvens brancas sob um magnífico céu azul em *Le faux miroir* (1935) fazem sentir-se em inúmeros instantes do filme: numa das paredes da clínica de Morgentodt, no interior da mansão devastada pelo *tsunami*, numa tela pousada sobre um cavalete, etc.

¹⁷ A *oeuvre* de Magritte é feita, justamente, deste procedimento artístico (Stoltzfus 2005). O realismo subjetivo de Robbe-Grillet é uma representação da realidade como *ficção*. Por isso tantas vezes regressamos à praia, numa transvisualização do quadro, que ganha vida, e por tantas vezes somos confrontados com as cortinas vermelhas do teatro à italiana que fazem parte da tela. Refira-se que o genérico do filme consiste numa imagem da tela sob o cavalete plantado na areia: os nomes dos artistas/técnicos e respetivos papéis/cargos surgem dentro do quadro que possui uma tintagem sépia. No entanto, o som é crucial nesta obra: o ruído intrusivo da potente mota de Sarah Zeitgeist, o grito de Walter e os disparos da execução sumária, a voz *off* do narrador-protagonista, mas sobretudo a composição musical “15º Quarteto” (a qual pontua os momentos mais dramáticos do filme e ajuda a baralhar os dados da cronologia). Esta composição musical está presente nas três grandes séries do filme e tanto na forma intra como extradiagética. Funciona como segundo grande *leitmotiv* do filme e fator de unificação numa estrutura eminentemente descentrada e circular.

- Parente, André. 2000. “O cinema disnarrativo”. In *Narrativa e Modernidade: Os cinemas não-narrativos do pós-guerra*. Traduzido por Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas: Papirus Editora.
- Prince, Gerald. 2003 [1987]. *Dictionary of Narratology* (revised edition). Lincoln and London: University of Nebraska Press.
- Robbe-Grillet Alain. 1961. *Pour un nouveau roman*. Paris: Éditions de Minuit.
- Stoltzfus, Ben. 2005. “*La Belle captive*: Magritte’s Surrealism, Robbe-Grillet’s Metacinema”. *Image & Narrative* 13. Acedido em 28 de Dezembro de 2012. URL: <http://www.imagenadnarrative.be/inarchive/surrealism/stoltzfus.htm>
- Winter, Scarlett. 1988. “Réflexions filmiques. Perspectives intermédiales dans *La Belle captive* de Robbe-Grillet”. In *Le Théâtre dans le théâtre, le cinéma au cinéma*, editado por Frank Wilhelm. Luxembourg: Lansman/Sesam.

**DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA:
UMA FORMA DE ARTE NO CINEMA DE FICÇÃO**

António Costa¹

Resumo: A direção de fotografia no cinema de ficção tem um papel importante no desenvolvimento da narrativa e na perceção que pode criar ao espetador. A criação de um ambiente, de um estilo, tem uma função relevante que ajuda a desenvolver a narrativa. No domínio da perceção procura-se fazer uma analogia com a teoria de «O inconsciente ótico» de Walter Benjamin. Ao mesmo tempo realça-se o aspeto artístico que está inerente na atividade do diretor de fotografia, considerando que ser injusto não lhe ser dado o reconhecimento autoral na co-autoria da fotografia de um filme.

Palavras-chave: Direção de Fotografia; cinema; inconsciente ótico; ficção; fotografia; câmara.

Contacto: tonycosta100@gmail.com

O papel do Diretor de Fotografia (DF)

O desempenho do diretor de fotografia é visto por diversos quadrantes como de um técnico e não tanto como de um criativo. Se o papel do DF é secundário em relação ao realizador no que diz respeito à decisão final, compete por outro lado ao diretor de fotografia a decisão final no domínio da fotografia. É óbvia a relação semiótica que existe no desempenho entre realizador e DF. Um filme e a sua fotografia em particular são feitos por estes dois elementos. A relação entre realizador e diretor de fotografia tem de ser de uma grande proximidade e de colaboração mútua. O trabalho dos dois complementa-se.

O DF é responsável pela qualidade técnica e artística do filme. Compete ao DF materializar em imagens a visão do realizador. Sendo que a tarefa central do diretor de fotografia é na verdade fazer a tradução do guião em imagens. Esta função requer um misto de capacidades quer técnica quer artística. O domínio da técnica e das respetivas tecnologias inerentes à captação e ao tratamento de imagem é certamente fundamental para garantir a qualidade técnica. Num outro plano está a capacidade artística. É na forma como se aplica os conhecimentos técnicos que estão o centro de toda a criatividade do diretor de fotografia e a fronteira que marca a diferença entre o desempenho de uns e

¹ Universidade Lusófona Humanidades e Tecnologias, Lisboa, Portugal

de outros. O que quer dizer que o trabalho do DF é único e inerente a cada indivíduo. Se no caso de um trabalho ser executado por diversos diretores de fotografia cada um interpretaria de forma diferente o mesmo guião e as instruções do mesmo realizador. O que comprova que o trabalho de fotografia de um filme seria diferente de um DF para outro. O que comprova de certa forma que o trabalho do Diretor de Fotografia é pessoal e único. Daí se poder entender que se trata de uma atividade artística e por isso se poder entender que se deve reconhecer ao diretor de fotografia a co-autoria da fotografia do filme.

A questão estética e artística

Sabemos perfeitamente que não existe consenso relativamente em dar reconhecimento artístico ao cinema no seu todo. É o cinema uma arte? O que temos vindo a referir é o reconhecimento meramente legal, estabelecido pela lei dos direitos de autor e dos direitos conexos que reconhecem oficialmente num filme como artistas o realizador, argumentista e o compositor. Todos os restantes elementos não são contabilizados para a divisão dos direitos de autor. Mas o que se pretende verdadeiramente é obter o reconhecimento moral, ou melhor, o direito moral sobre a obra de arte e o seu papel estético numa obra de ficção. É neste domínio que a fotografia em cinema tem um papel relevante em definir a estética e o tom que o filme deve de ter. A fotografia é em certa medida um veículo narrativo em simultâneo com o argumento e a respetiva interpretação dos atores.

In film, the value of acting depends on the abilities of others, such as Cinematographers and editors. (Riis 2009)

A questão central na verdade está essencialmente ligada à forma como é abordado o filme e o ambiente em que se vão desenrolar as interpretações dos atores enquanto desenvolvem os seus personagens. A carga dramática pode ser acentuada através do uso da iluminação a fim de obter um determinado efeito

que possa em parte ajudar a narrativa do filme. Como também a criar um ambiente psicológico propício ao espetador.

Para a obtenção destes efeitos o DF tem de conciliar o uso da luz e movimento.

A Iluminação

Desde que John Alton intitulou o seu livro «Painting with Light» (Alton 1949) que a designação de pintar com luz é utilizada para descrever a direção de fotografia em cinema. Até ao momento não se encontra outra definição que melhor possa descrever o principal papel que a fotografia tem na narrativa ficcionada. Uma pintura tem a capacidade de nos atrair e dos nos absorver através das suas características. Pode atrair através do arranjo compositivo, quer pela tom das suas cores quer pelos dos seus contrastes ou até mesmo causar o efeito negativo de repulsa. A fotografia cinematográfica tem claramente o mesmo efeito utilizando até os mesmos princípios estéticos para descrever emoções e efeitos no espetador.

O DF pode em circunstâncias normais utilizar luz natural ou luz artificial e em muitos casos conjugar ambas para a obtenção do efeito pretendido. Pode fazê-lo através de altas luzes (high-key) ou optar por fazê-lo em baixas luzes (low-key). Enquanto a primeira se caracteriza essencialmente pela presença de cor e ausência de sombras a segunda caracteriza-se em sentido contrário pela ausência de cores vivas e pela presença de sombras carregadas e fortes. Uma fotografia assente em altas luzes pode demonstrar felicidade, alegria, esperança, enquanto uma fotografia feita com baixas luzes pode demonstrar tristeza, infelicidade, drama ou morte.



Fotograma 1: Exemplo de «low-key» O personagem solitário é iluminado apenas por um contraluz deixando grande parte do enquadramento no escuro o que transmite ao espectador a sua solidão e distância. Não há proximidade com o espectador. "House of Cards: Chapter 3" (2013) DF Eigil Bryld

Estes efeitos assentam essencialmente na manipulação dos aparelhos de iluminação aproveitando as suas características de forma a orientar e a dirigir a luz no sentido que se pretende. Entre fazer uma luz dura ou uma luz suave está a decisão de marcar um determinado ambiente ou sentimento. Enquanto a luz dura pode provocar grande contraste entre o claro e o escuro e daí causar a impressão de algo pesado, agressivo por outro lado manipular uma luz difusa e suave para diminuir contrastes, pode induzir beleza, tranquilidade ou mesmo nostalgia.



Fotograma 2: A conjugação de luz natural e artificial para criar neste caso um ambiente romântico. JOHN TOLL_ASC_Legends of the Fall_1994

Estes factos, que se podem considerar de certa forma convencionais, são contudo a base para a obtenção de um efeito emocional necessário para a narrativa cinematográfica. Por exemplo uma fonte de luz vinda do topo sobre o personagem como no caso do filme «O Padrinho» 1972 fotografado por Gordon Willis dá a impressão de espiritualizar o personagem como torna-lo distante. É o caso da iluminação neste filme que deixa os olhos do ator (Marlon Brando) sempre no escuro como que nos retirando o contacto com o seu olhar dando distância e carregando a personagem de misticismo.



Fotograma 3: A iluminação de topo (vulgo duche) provoca sombras sobre os olhos do ator o que provoca uma distância entre personagem e espetador. Inatingível.

Iluminando um personagem por baixo dá-nos outro efeito. Insegurança e um aspeto fantasmagórico. Este aparente ilusão dado pela iluminação pode ser aplicado em situações de drama, morte, chantagem, bruxaria e mesmo para acentuar a mau carácter do personagem.



Fotograma 4: Direção de luz para caracterizar um personagem. DAVID WATKIN_BSC_The Devils_1971

A fotografia em relação ao inconsciente ótico segundo Walter Benjamin

Partindo então do pressuposto que a fotografia tem um papel de relevo na tomada de consciência do espectador na apreensão de sentimentos através da imagem, então faz-se uma analogia através do pensamento de Walter Benjamin relativamente ao seu pensamento em «O inconsciente ótico» (Benjamin 2006).

O filósofo alemão Walter Benjamin debruçou-se sobre o efeito que causa sobre a consciência e sobre o subconsciente do espectador quando este está perante imagens em movimento. Benjamin denominou-o de «inconsciente ótico» no seu ensaio em 1936 em «A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica» onde descreve a influência das imagens sobre o consciente humano. Benjamin faz uma aproximação à teoria das pulsões de Freud no domínio da psicanálise.

A câmara leva-nos ao inconsciente ótico, tal como a psicanálise ao inconsciente das pulsões. (Benjamin 1994, 105)

As pulsões, segundo Freud, são impulsos inconscientes gerados interiormente onde não se tem controlo ou domínio ao contrário do ato consciente e premeditado. São impulsos energéticos da mente como são nos sonhos que surgem de um impulso não voluntário mas que surgem por uma corrente de energia interna sem domínio e controlo do consciente.

Para além daquilo que a realidade efetivamente mostra há contido uma outra dimensão que apesar de não ser efetivamente visível, palpável no domínio do real, também existe ao nível do inconsciente. O visionamento de um filme absorve o espetador ao ponto de o tornar inconsciente e apenas se está a dar conta da narrativa e na ação que se desenrola. Só é interrompido se algo de anormal se passar. Como um corte da projeção ou outra anomalia de forma a interromper a absorção do individuo sobre o desenrolar da narrativa. Apenas uma ação exterior pode "acordar" o espetador da sua envolvência psíquica enquanto segue o enredo que se desenrola na tela.

A Fotografia cinematográfica no contexto narrativo

A fotografia vem portanto acentuar ou de certa forma ilustrar o enredo e facilitar uma melhor compreensão do espetador. A fotografia como forma de comunicar é mais complexa e rica do que aparentemente se possa deduzir. A imagem não se esgota em si. A imagem diz mais do que aquilo que mostra.

Walter Benjamin, faz uma aliança entre a fotografia e a análise psicanalítica. A fotografia tem para Benjamin um potencial analítico oculto ao primeiro olhar. Benjamin aborda-as como que lendo para além do óbvio, interpretando o instante como que a decifrar o verdadeiro significado desse instante e dessa personagem ou personagens que dão corpo à fotografia.

Benjamin reconhece na fotografia e no cinema a capacidade de registo de aspetos da realidade que não cabem na ótica natural. (Flores 2013)

Sendo que considera que a capacidade das imagens técnicas são muito mais abrangentes e ricas de informação no domínio da perceção e da interpretação, tal como exemplifica entre a diferença do ator de teatro com o ator de cinema. Enquanto o ator de teatro atua perante um público em tempo real podendo readaptar a sua interpretação de acordo com as reações do público no cinema é diferente. O ator interage com a máquina obedecendo a determinadas técnicas que é depois composto na montagem.

«Estas imagens técnicas vêm, permitir analisar melhor o desempenho dos atores de um filme na medida em que este passa a ser «mais facilmente isolável nos seus elementos constituintes». Por outro lado, o grande plano e o ralenti no cinema, a ampliação e o retardador na fotografia não funcionam apenas como meios de exposição de elementos conhecidos da realidade, mas sobretudo como meios de «revelação de estruturas de matéria inteiramente novas da realidade» (Flores 2013).

Só a fotografia e o cinema revelam essa imagem oculta, através do movimento, do corte, as imagens aceleradas ou desaceleradas, só mesmo a câmara pode ser a extensão do olhar observar e revelar aquilo que o olho humano não vê. O operador de câmara russo Dziga Vertov ensaiou no seu documentário «O Homem da Câmara de Filmar» e em «Kino-Eye».

A relação da imagem cinematográfica com o princípio do inconsciente ótico.

Portanto tendo como base que o inconsciente absorve informação extra para além do óbvio, então o uso da iluminação no contexto cinematográfico reveste-se de importância crucial no sentido de estabelecer o ambiente onde a narrativa se desenrola. Neste particular a fotografia assenta sobre a teoria do inconsciente ótico. A particularidade da iluminação e do enquadramento são veículos de informação para o inconsciente. É capaz de passar informação para o subconsciente e daí ser um adicional para a criação de um ambiente propício para o desenrolar da narrativa pretendida.

«O cinema e as suas técnicas permitem novas perceções do espaço – através do grande plano – e do movimento – através do “ralenti”. “Assim se torna compreensível que a natureza da linguagem da câmara seja diferente da do olho humano. Diferente, principalmente, porque em vez de um espaço preenchido conscientemente pelo homem, surge um outro preenchido inconscientemente» (Benjamin 2006, 233).

O cinema penetra profundamente no real. Põe o real a teste e perfura diversas camadas do consciente trazendo à superfície uma reação nova, reveladora e até incontrollável, tal como as pulsões que fala Sigmund Freud. Os sonhos não são manipuláveis. Decorrem sem o próprio os poder controlar e

todo o desenrolar dessa narrativa criada pelo subconsciente que só pode ser interrompida com o acordar. O cinema tem o poder de transformar o real.

A natureza que fala à câmara é diferente da que fala aos olhos. Diferente sobretudo porque a um espaço conscientemente explorado pelo homem se substitui um espaço em que ele penetrou inconscientemente. (Benjamin 2006, 246).

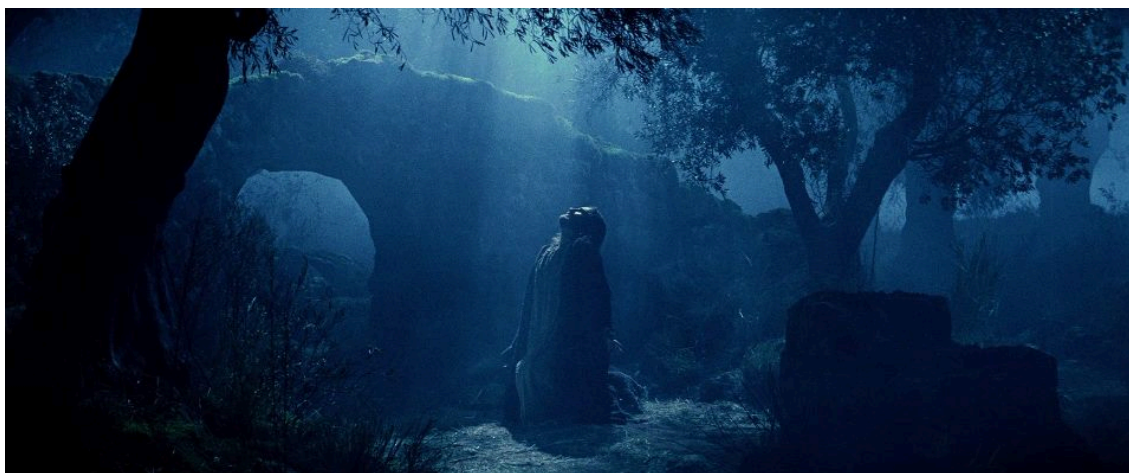
A manipulação da luz.

O cinema rapidamente se estruturou e se cristalizou na narrativa e nos géneros. Há algumas normas técnicas que se aplicam para dar consistência à narrativa cinematográfica. Tornaram-se de certa forma convencionais num sistema industrializado e massificado como o cinema acabou por se tornar. Já falamos acima de algumas. A iluminação *low-key* caracterizada por imagens escuras, conferem de certa forma um ambiente mais carregado e pesado muito característico de filmes de terror ou de certos géneros como os *thrillers*. Por outro lado, no outro extremo temos a característica de iluminação que se denomina de *high-key* confere ao contrário imagens totalmente iluminadas, brilhantes e coloridas que se adapta para filmes do género de comédia e românticos.

Através da característica de iluminação de uma cena é possível sugerir emocionalmente, de igual modo como o acompanhamento da música que implicitamente nos determina um sentimento. A luz em cinema tem o mesmo papel emocional. Uma luz pode associar-se a um sentimento de excitação, de otimismo e alegria ou com mistério, medo e perigo. Em relação ao uso de maior ou menos contraste entre claro e escuro podemos dizer que o uso de pouco contraste nos pode transmitir o sentimento de nostalgia e melancolia enquanto o uso de alto contraste com grandes diferenças entre claro e escuro nos podem levar ao sentido de conflito, de disputa, de guerra e de dramatização.

O que se pretende comprovar é que a direção da luz tem grande importância na referida «mensagem» subliminar que completa o inconsciente. Utilizando uma luz predominante de topo pode dar a uma impressão espiritual, angélica como a que foi utilizada por exemplo no filme de Mel Gibson «A

Paixão de Cristo» com fotografia de Caleb Dechanel. A luz forte que desce do topo e banha o personagem é como se de um sinal divino se tratasse vindo dos céus. Se a iluminação desprezasse esta técnica o efeito seria distinto. Como poderia o diretor de fotografia representar o momento divino e celestial em que Jesus fala com o Deus Pai? Poderia certamente optar por fazer outro gênero de fotografia sem marcar claramente a proveniência da fonte de luz, mas essa luz teria o mesmo efeito? O mesmo significado? Será que o espectador está consciente no momento que segue a narrativa do filme que a luz simboliza o divino? Ou será apenas «informado» inconscientemente? E desta forma representativa do divino, (do céu vem o paraíso e da terra o inferno) o realizador e o diretor de fotografia aliam a simbologia representativa para poder contar a sua história.



Fotograma 5: Imagem do filme «A paixão de Cristo» A luz cai verticalmente dos céus.

No domínio da arte, com efeito, a noção de imagem, está ligada essencialmente à representação visual. (Joly, 2012, p. 19)

É nessa representação que assenta essencialmente o trabalho dos profissionais da Direcção de Fotografia.

Como se comprova a estrutura da sequência, a posição e os movimentos de câmara, a direcção de luz são fatores chave na narrativa do cinema de ficção e daí então se procurar concluir que o desempenho da função da direcção de

fotografia deve ser reconhecido como uma profissão artística e não uma mera atividade técnica.

Lighting supports the dramatic content of a scene and helps to establish the nature of characters, it also communicates mood, atmosphere and emotions. Whatever one sees on the screen, is light. As a consequence, lighting design has become the essential creative means by which DPs can develop an individual style and a wide range of expression. (IMAGO, 2001) Cathy Greenhalgh

A construção da imagem tem um papel nos tempos modernos uma importância vital no sentido da percepção humana e na passagem de informação quer no domínio da aprendizagem, no domínio da comunicação como nenhuma outra era foi capaz. Presentemente a massificação da imagem tornou-se ainda mais expansiva e absolutamente total na civilização ocidental ao ponto de podermos dizer que «O analfabeto do futuro», disse alguém, «será aquele que não sabe ler as fotografias, e não o iletrado» (Benjamin 2006, 261).

Dois exemplos da importância do Diretor de Fotografia

Um dos casos que se apresenta como exemplo da importância do diretor de fotografia encontra-se no artigo de Philip Cowan (2012) onde este demonstra que Gregg Toland diretor de fotografia em «Citizen Kane» de Orson Welles aplicou técnicas idênticas a outros filmes em que tinha participado anteriormente, nomeadamente a grande profundidade de campo e uso de ângulos baixos para obter uma perspetiva total ao ponto de ‘romper’ os decors. Esta prática tinha sido já utilizada anteriormente em outros filmes por Gregg Toland mas a crítica e os estudos académicos atribuem essa técnica a Orson Welles.

Pode-se citar um outro caso muito parecido que é o denominado ‘plano vertigo’ que consiste em centrar um determinado objeto ou personagem e utilizar dois movimentos em simultâneo, de travelling e alteração da focal através do zoom. Este efeito foi inventado por Robert Burks ao qual Alfred

Hitchcock aproveitou na utilização do seu filme «Vertigo» dando a sensação de vertigem do personagem principal.

A questão autoral

É do conhecimento geral que a questão autoral no cinema não suscita consensos. De uma forma generalizada quer pelos meios de comunicação e mesmo pelo público em geral é ao realizador que se atribui a autoria da obra. Contudo um filme é feito por um conjunto de pessoas cujo desempenho têm uma enorme influência no produto final nomeadamente a do diretor de fotografia sem menosprezar a grande influência que pode ter a intervenção de um produtor, de um decorador e de um determinado ator. Todos estes elementos podem influenciar positiva ou negativamente o filme sendo que o realizador terá pouco ou nenhum domínio para controlar.

Se a prestação dos diversos elementos que compõem o filme fosse neutra então seria possível à semelhança de uma linha de montagem numa fábrica ter um determinado filme, com determinado resultado. Como se sabe não é de todo assim. Um bom filme depende maioritariamente do realizador é verdade mas não inteiramente. Daí se achar justo a partilha dos direitos morais e da autoria pelo menos com o diretor de fotografia que ao fim ao cabo acaba por ser aquele que materializa em imagem todo o processo criativo do conjunto de pessoas envolvidas incluindo os atores.

A teoria do realizador/autor defendido por François Truffaut na revista “Cahiers du Cinema” fundada por André Bazin em que apresenta o princípio de que o realizador é aquele que assume todas decisões tomadas e por isso, é que deve ser considerado o único autor da obra cinematográfica, é em parte uma teoria que peca essencialmente pelo facto do contributo em cinema não ser à semelhança da literatura e da pintura uma atividade individual e solitária. Enquanto a teoria de autor pode-se aplicar sem margem de erro ao escritor ou ao pintor, no cinema a colaboração de um conjunto de especialistas retira essa margem de individualidade ao realizador de cinema. A teoria do «filme de autor» como se procura diferenciar do cinema comercial dominante peca também pelo facto de este também não ser apesar de algumas raras exceções,

uma atividade coletiva. Neste sentido parece ser lógico abrir uma leitura diferente relativamente à questão autoral.

One particular payoff from attending to this domain might be a richer account of the notions of lead and primary authorship (and along with it, secondary of additional authorship). For it is very tempting to think that appeal to such notions would enrich the discussion of cinematic authorship. (Meskin 2009)

De acordo com Aaron Meskin que se refere à questão autoral em cinema como ser necessário reconhecer as diferentes partes envolvidas e daí fragmentar os direitos em cada uma das partes envolvidas, consoante a importância e relevância numa determinada obra.

Conclusão

A manipulação da imagem no cinema de ficção não é apenas uma mera atividade técnica. A função diretor de fotografia é conjugar a técnica e a criatividade. Tem de ser mais do que um artesão para poder atingir objetivos e resultados no domínio artístico que justifiquem as opções estéticas. Se há uma conceção estética é porque existe seguramente uma atividade criativa e pessoal envolvida. Cada pessoa interpreta o guião e o filme à sua maneira. Daí a atividade do DF não se poder circunscrever apenas a uma mera execução técnica. Para o mesmo filme se houvesse dois diretores de fotografia teríamos duas fotografias diferentes mesmo com o mesmo realizador. Daí se achar ser justa a pretensão de colocar a posição de diretor de fotografia a uma plataforma mais elevada na hierarquia artística de uma obra cinematográfica dando-lhe o reconhecimento autoral e neste particular a co-autoria da fotografia do filme.

BIBLIOGRAFIA

- Alton, J. (1949). *Painting with Light*. Los Angeles: ASC.
- Benjamin, W. (2006). *A Modernidade*. Lisboa: Assírio & Alvim.

- Benjamin, W. (1994). *A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica*. in: *Magia e Técnica, Arte e Política*. . São Paulo : Brasiliense Ensaios Vol. 1. Sobre Literatura e História da Cultura. Obras Escolhidas.
- Cowan, P. (2012). Underexposed: The neglected art of the cinematographer. *Journal of Media Practice* , Volume 13 Number 1.
- Gardies, R. (2008). *Compreender o Cinema e as Imagens*. Lisboa: Texto & Grafia.
- IMAGO. (2001). *Making Pictures: A century of European Cinematography*. Londres: Aurum.
- Joly, M. (2012). *Introdução à Análise da Imagem*. Lisboa: Edições 70.
- Leitch, M. (2003). *Making Pictures A century of European Cinematography*. nEW yORK: IMAGO/ Harry N. Abrams.
- Meskin, A. (2009). *The Routledge Companion to Philosophy and Film*. Oxon: Routledge.
- Paisley Livingstone, C. P. (2009). *The Routledge Companion to Philosophy and Film*. Oxon: Routledge.
- Phelps, R. S. (1989). *The cinema as art*. New York: Penguin.
- Riis, J. (2009). *The Routledge Companion to Philosophy and Film*. oxon: Routledge.
- Vittorio Storaro, L. T. (2013). *The Art of Cinematography*. Roma: AUREA.

FILMOGRAFIA

- The Passion of Christ*, 2004, Filme. Real. Mel Gibson. EUA. Icon Productions
- The God Father*, 1978, Filme. Realr. Francis Ford Copolla. EUA
- House of Cards: Chapter 3*, 2013, Filme. Real. James Foley. EUA
- Citizen Kane*, 1941, Filme. Real Orson Welles. RKO EUA
- Vertigo*, 1958, Filme Real. Alfred Hitchcock, Paramount. EUA

AS INSPIRAÇÕES DE *ALONE IN THE DARK* – ANALOGIAS ENTRE O CINEMA DE HORROR E O GÉNERO *SURVIVAL HORROR*

Ana Narciso¹

Resumo: Ao seguir as investigações de Noël Carroll sobre o horror e os seus paradoxos e de Bernard Perron, que analisa o género aplicado a formas de entretenimento digital, este estudo visa compreender as inspirações do cinema nos videojogos *survival horror*. Através de uma breve análise morfológica e narrativa das ideias cinematográficas aplicadas em *Alone in the Dark*, pretende-se desvendar a atração que o género suscita nos jogadores, mesmo quando são transmitidos conteúdos perturbantes. O horror desenvolve-se em formas de arte narrativas e, por isso, os videojogos conseguem transmitir verdadeiras experiências emocionais que se aliam à interatividade e à possibilidade de mudar histórias.

Palavras-chave: *Alone in the Dark*, Cinema, Expressionismo Alemão, Literatura Gótica, Horror, *Survival Horror*, Videojogos

Contacto: ananarciso2@gmail.com

“Why are we disturbed by fictions? And why do we seek out fictions that disturb us?” Noël Carroll

Introdução

Desde a criação da imagem em movimento que o cinema marcou multidões tornando-se um meio comunicativamente forte e rico. Como McQuail (2003, 27) refere, “a prática de combinar mensagens fortes com entretenimento tinha sido estabelecida há muito na literatura e no teatro, mas os novos elementos no cinema foram as capacidades de chegar a imensa gente e de manipular a realidade da mensagem fotográfica sem perda de credibilidade”. De facto, as criações cinematográficas permitiram olhar para o mundo e viajar sem deslocação física. Como Betton (1987, 1) defende, “com coisas, e não com palavras, numa linguagem que cabe a nós decifrar, o cineasta oferece-nos uma visão pessoal, insólita e mágica do mundo”. Com grande emoção, os espetadores puderam constatar as maravilhas da imagem em movimento no ano de 1895. *L’Arrivée d’un train en gare de La Ciotat*, para além de englobar

¹ Universidade do Algarve

todo um ângulo de ação, retratou a simples casualidade do dia-a-dia. Graças à profundidade de campo que permitiu vislumbrar a chegada de um comboio e ao forte plano sequência que possibilitou a visualização de uma atividade comum, Louis Lumière conseguiu transmitir sensações de pânico e medo. Mas se o cinema de horror se define por transmitir sensações de apreensão, angústia, suspense e mistério, porque não pensar nesta obra como pioneira de algumas sensações vistas posteriormente no mesmo gênero?

Um ano depois, Georges Méliès criou o filme *Le Manoir du Diable* e, desde então, o cinema de horror não perdeu a sua importância. Como diz Crane (2004, 150), “the unparalleled exercise in fright seems incredibly robust and quite even immortal”. Com o final da 1ª Guerra Mundial, surge um movimento que se veio a revelar importante na história do cinema. Denominado Expressionismo Alemão, vários cineastas criaram obras que perduram no tempo. *Das Cabinet des Dr. Caligari*, em 1919, transformou mentalidades graças aos cenários escuros, perspectivas deformadas e maquiagem excessiva, características nunca vistas até então. Mais tarde, em 1922, foi criada a personagem de *Nosferatu* que se distinguia pela sua peculiaridade e pela sua capacidade em infligir horror no espectador.

Como se vê, o cinema de horror surge cedo na história do cinema, “along with westerns, musicals, and gangsters films, horror is one of cinema’s basic genres, one that emerged early in the history of the medium” (Prince 2004, 1). Continua a ser um gênero constantemente trabalhado e aparentemente busca inspirações na literatura gótica do século XVIII. Porém, foi no século XX que o cinema a abraçou. Em 1910, foi adaptada para cinema a história *Frankenstein: or the Modern Prometheus*² da escritora britânica Mary Shelley e em 1922 a obra cinematográfica *Nosferatu*, já referida, inspirada na história *Drácula*³ do romancista gótico irlandês Bram Stoker. Estes dois meios comunicativos deram início a um vínculo, que pela atração que oferece, estende-se ao videojogo como meio de comunicação digital. Como Tinwell e Grimshaw (2009, 2) afirmam, “the survival horror game genre deliberately gratifies the

² Escrita em 1818.

³ Escrita em 1897.

pleasure humans seed in frightening themselves and, in this, it is no different to horror cinema.”

As influências do cinema no videogame – a procura do horror e a contribuição da literatura gótica

Segundo Noël Carroll (1990, 8), há um visível paradoxo no género. Porque consegue o público ficar assustado com algo que não existe e, já que o horror transmite desconforto, porque se continua a procurá-lo? Tanto no cinema como posteriormente nos videogames, o espetador consegue ficar assustado pois cria um sentimento faz-de-conta. Acredita na ficção e, por isso, sente medo (Carroll 1990, 63). A manipulação da imagem de modo a provocar sentimentos de apreensão no espetador serviu de inspiração para o videogame assim como a imposição de realidades ilusórias. Como Perron (2012, 14) afirma, “to find pleasure in horror film, it is necessary to play by its rules”.

Por outro lado, a literatura gótica também continua a servir de base para algumas criações virtuais, já que os autores góticos exploravam o inconsciente humano e o desconhecido ao mesmo tempo que tentavam descobrir novos imaginários. Nasce na Inglaterra, em 1765 com o romance *The Castle of Otranto* de Horace Walpole considerado o fundador do género. Como Lovecraft (1973, 24) defende: “(...) none other than Horace Walpole himself – to give the growing impulse definite shape and become the actual founder of the literary horror-story as a permanent form”. Esta corrente, caracterizada pela atração e repulsão relativas às histórias de terror, acabou por influenciar o cinema e, obviamente, os videogames. Mais tarde, em 1973 no seu estudo *Supernatural Horror in Literature*, o escritor H. P. Lovecraft, marca estes dois meios comunicativos ao ser conhecido pela ideia de que o medo é a emoção clássica mais intensa e que o medo pelo desconhecido marca cada indivíduo:

The oldest and strongest emotion of mankind is fear, and the oldest and strongest kind of fear is fear of the unknown. These facts few psychologists will dispute, and their admitted truth must establish for all

time the genuineness and dignity of the weirdly horrible tale as a literary form. (Lovecraft 1973, 12)

Os videojogos de horror buscam, de certo modo, a estética aplicada na literatura gótica. O final feliz não costuma ser utilizado e procuram desconfortar o jogador e emergi-lo numa autêntica experiência, explorando sempre o sobrenatural. De facto, estes romancistas recorriam de forma constante ao fantástico e ao extraordinário não dando espaço para o realismo quotidiano. O homem, enquanto personagem, tornou-se então num ser que transcende a razão, que apela ao sentimentalismo e à introspeção. O individualismo, o pessimismo e a nostalgia são características que definem os heróis dos romances góticos, à semelhança dos heróis cinematográficos e posteriormente dos heróis vistos nos videojogos, que tanto podem ser utopistas solitários como egoístas atormentados. Quando se pensa em literatura gótica, a associação a ambientes sombrios, a maldições e profecias, a segredos bem guardados e a manuscritos, a fantasmas e a monstros, é automática. Assim, parece ser mais fácil expor situações perigosas e horrendas de modo a ficar com a recordação dessas mesmas situações. Como França (2010, 73) refere, “(...) o medo, por sua intensidade emocional, seria uma sensação legítima a ser produzida por obras de arte”. De facto, muitas obras de arte recorrem ao macabro e ao terror para afetar quem vê essas mesmas obras pelo que, cabe ao espectador a responsabilidade de se deixar afetar pelo que vê. Mais uma vez, como Lovecraft (1973, p.12) defende:

The appeal of the spectrally macabre is generally narrow because it demands from the reader a certain degree of imagination and a capacity for detachment from every-day life. Relatively few are free enough from the spell of the daily routine to respond to rappings from outside (...).

Apesar da literatura gótica abordar o irracional como mistério sem explicação, o cinema e as narrativas exploradas nos videojogos procuram esclarecimentos e justificações para compreender o cerne de cada situação

macabra. De qualquer das maneiras, o leitor assim como o espetador e o jogador, tem de submeter-se à narrativa que lhe é contada e dispor da sua criatividade se quiser obter todas as suas sensações.

***Alone in the Dark* como o primeiro videojogo do género survival horror**

Com o desenvolvimento da indústria dos videojogos, o horror logo deixou as suas marcas nalgumas criações na década de 80⁴. Porém, é em 1992 que é lançado o primeiro videojogo com inspirações claramente cinematográficas. *Alone in the Dark* fundou igualmente um novo género na indústria: o *survival horror*. As suas inovações impuseram ao meio novos requisitos de qualidade:

Although the 3D graphics of *Alone in the Dark* were crude and blocky by today's standards, with flat-shaded rather than textured polygons, they were remarkable for their time. Combined with superb atmospheric sound effects and a rich soundtrack, the overall presentation created a potent feeling sense of horror. (Loguidice e Barton 2009, 2)

Criado pela produtora francesa Infogrames e com influências dos contos *Cthulhu Mythos* de H.P. Lovecraft e do filme *Night of the Living Dead* de George Romero, a história baseia-se na aventura de um detetive que investiga um suicídio numa enorme mansão. A resolução de puzzles é uma constante ao longo do inevitável percurso e o mistério criado pelas melodias assustadoras e por ângulos de câmara fixos contribuem para uma experiência de horror. Em *Alone in the Dark*, é possível encontrar criaturas letais e são esses encontros que distinguem o género. Como Perron (2004, 2) afirma, “the conflict between the avatar and those monsters is the dominant element of horror”. Se um videojogo é um mundo novo e original que, através do uso de mecânicas como a narrativa, a arte e o som, consegue transmitir a sua essência (Grip, 2010), neste género o jogador ainda consegue criar laços emocionais com criaturas e, inevitavelmente, com as personagens. Tal como Carrol (1990, 59) refere, “in

⁴ Videojogos como *Haunted House* (1982), *Halloween* (1983) e *Sweet Home* (1989).

consuming horror fictions we are not only involved in relations with horrific beings; we are also in relations with fictional protagonists”.

No cinema, os planos utilizados, para além de manipularem a história, definem a sua imersividade. Os videojogos adaptaram esses mesmos planos de modo a escolher o grau de envolvimento emocional, espacial e temporal. Em *Alone in the Dark*, a base morfológica consiste no plano médio que reproduz de modo realista o ângulo de visão pretendido. Criado em sistema operativo MS-DOS, utiliza planos, contra-planos e posições de câmara que serviram de modelo para videojogos criados posteriormente como, por exemplo, a série de videojogos *Resident Evil*⁵. Como Rouse (2009, 23) confirma, “the early Resident Evil games featured fixed camera angles that forced players into some pretty terrifying experiences. (...) This allowed the games to pull off some uniquely cinematic scary moments, such as walking down a dark hallway toward the camera and thereby not seeing what was ahead”.

As influências cinematográficas de *Alone in the Dark*

No cinema, há uma grande ligação entre o espetador e o espaço que lhe é mostrado. Para essa ligação existir, existem planos cinematográficos que ajudam à imersão de quem vê a ação. Também nos videojogos, esses pontos de vista são muito utilizados e podem distinguir-se entre três: *God’s View*, *Third-Person View* e *First-Person View*.

<i>God’s View</i>	<i>Third-Person View</i>	<i>First-Person View</i>
	Espectáculo	
	Identificação com personagem	
Imersão na história		
		Imersão no espaço
Imersão no evento		

Tabela 1: Ponto de vista e Imersão (Luz, 2009)

⁵ Primeiro videojogo criado em 1996, Capcom.

Conforme a figura 1, é na visão em terceira pessoa que o jogador consegue uma maior identificação com a personagem, um envolvimento com a narrativa que lhe é contada e, conseqüentemente com o espetáculo que lhe é oferecido. Os criadores de *Alone in the Dark*, Frederick Raynal e Franck de Girolami, aproveitaram este ponto de vista para mostrar todos os ambientes, pela primeira vez no género, criados em 3D: “*Alone in the Dark* is an early blend of 2D and 3D technology; specifically, of software based 3D polygons for characters and items, and prerendered 2D imagens for backgrounds” (Loguidice e Barton 2009, 1). No início do videojogo são utilizados vários planos cinematográficos: o plano geral que permite situar o local e dar a conhecer a mansão onde irá decorrer toda a ação; e o plano subjetivo em que vemos a nossa personagem através de um demónio na mais alta janela da habitação, graças à posição em plano picado da câmara. Ao longo do videojogo esta posição adquire uma forte importância pois reflete a vulnerabilidade do ser humano face às criaturas, situação muito trabalhada nas histórias de horror. Como Carroll (1990, 126) afirma, “the conflict between humanity and the inhuman, or between the normal and the abnormal, is fundamental to horror”. A profundidade de campo é igualmente utilizada para mostrar as deslocações da personagem pela mansão e torná-las imersivas. De uma forma geral, o plano americano foca por vezes a personagem pela altura dos joelhos ou cintura, pelo que o plano médio é o mais trabalhado. Pode ver-se constantemente a personagem e as criaturas por inteiro assim como o espaço envolvente. No final do videojogo, o detetive, que desvendou durante todo o percurso o misterioso suicídio, consegue finalmente encontrar uma saída da enorme mansão. Com grande satisfação, apanha boleia num carro para sair daquele lugar. Na última cena, o jogador é exposto a um grande plano que mostra a face do condutor do automóvel: uma caveira. Segundo Nelson Zagalo (2009, 59), “o facto de se apresentar um close-up facial intensifica e dramatiza o evento no ecrã”. Assim, este plano proporciona um final inquietante.

Em termos narrativos *Alone in the Dark* também segue conceitos cinematográficos como, por exemplo, o suspense. Por ser uma *história de detetives* em que a procura de pistas e a resolução de enigmas é uma constante,

são geradas perguntas na mente do jogador, ao longo do percurso às quais espera obter resposta até ao final da narrativa. Como Carroll refere (1990, 137), “a question/answer relationship is a necessary condition for narrative suspense”. Para além das perguntas fundamentais, há espaço para constantes microquestões que ajudam a ligar os vários acontecimentos. Como Perron (2004, 3) completa, “micro-questions raised by expected dangerous and harmful events have”.

De facto, a influência cinematográfica na indústria dos videojogos na década de 90 é notória e, hoje em dia, é trabalhada de forma contínua. Por vezes são introduzidas *cutscenes*⁶ onde diferentes planos e diferentes movimentos de câmara são mostrados de forma a conseguir uma maior tensão e dramatização da narrativa. No género, uma *cutscene* “can depict a horrible scene in a filmic way” (Perron 2004, 7). São também utilizadas para desenvolver a história e personalidade de cada personagem assim como o tempo e espaço da ação. Tal como Domingo (2008, 312) refere, “se reconoce una mayor complejidad de la categoría temporal en los videojuegos, sobre todo tras la mayor valoración de la función de las cut-scenes narrativas”. Em *Alone in the Dark* é utilizada uma *cutscene* que mostra a chegada da personagem à mansão e o lento caminho na sua direção. O jogador só tem o controlo da personagem quando entra pela porta principal e a mesma se fecha atrás de si e, devido a esta imposição cinematográfica, o jogador percebe imediatamente sob que perspetiva irá jogar: “this sequence gives an initial sense of the game’s third-person perspective presentation” (Loguidice e Barton 2009, 7). Outro aspeto a realçar prende-se com a escuridão. Tanto no cinema de horror como no género *survival horror*, revela-se um conceito insubstituível. A imaginação do jogador funciona, de forma constante, quando a luz é fraca ou mesmo nula. Imagina o que estará para além e, sem pensar, procura os seus próprios medos. Assim, a redução da visibilidade remete para o inevitável medo pelo desconhecido ao que Pinchbeck (2009, 85) acrescenta “darkness limits our perception, creating space for tension and doubt to flourish”.

⁶ Uma *cutscene* é uma interrupção narrativa no videojogo que adquire as características de uma filmagem cinematográfica. É usada para narrar acontecimentos, introduzir informações ou destacar algum pormenor videojogo. Com a tecnologia atual podem tornar-se interativas.

Como se constata, os videojogos têm vindo a aproximar-se cada vez mais do cinema. Os ângulos e as posições de câmara, a construção de cenários e a caracterização de personagens levam à manipulação emocional do espetador, fator que inspirou o videojogo. Porém, estes dois meios apresentam uma clara diferença. Enquanto os filmes apresentam ao espetador uma realidade fixa e inalterável, “the spectator cannot participate in the situation” (Perron 2004, 7), os videojogos permitem uma interação com essa realidade e oferecem ao jogador a possibilidade de a moldar, “participant’s actions have an appropriate and understandable impact on the world the computer presents” (Loyall e Aarseth 2004, 1). Devido à interatividade associada, atualmente os videojogos parecem superar o cinema ao permitirem níveis profundos de imersividade.

Conclusão

Com este estudo verificamos que a criação de videojogos é inspirada por técnicas cinematográficas. Quando o desenvolvimento tecnológico permitiu, essas técnicas foram aplicadas e, até à atualidade, continuam a ser utilizadas. O cinema de horror, desde o seu surgimento e com a contribuição da literatura gótica, procurou lidar com pesadelos do inconsciente humano, com questões que envolvem a natureza da existência ao explorar variadíssimos receios e fobias, entre eles, o antigo medo pelo desconhecido e pelo irracional. O seu público acredita nas ficções que lhe são mostradas e, por vontade própria, deixa-se envolver. Isto devido ao poder de transformação que as histórias, quer literárias, cinematográficas ou virtuais exercem ao refletir a importância da imaginação sobre a realidade. É através desta exposição consciente ao medo, que a narrativa dá satisfação ao espetador, ao ver que as suas questões são respondidas ao longo do tempo.

Estes fatores acabaram por influenciar os videojogos, nomeadamente *Alone in the Dark*, o primeiro do género *survival horror*. Os ângulos de câmara fixos, por resultarem no género, são um dos aspetos morfológicos essenciais. O jogador sabe que algo está ao virar da esquina mas só conseguirá descobrir quando chegar perto. Os criadores tiraram partido das desvantagens de *Alone in the Dark*, especialmente da lentidão das ações, para aumentar a sensação de

pânico. Quando a personagem é ferida, acaba por ficar ainda mais lenta, aspeto muito utilizado posteriormente pelo seu realismo. Sendo o objetivo do videojogo o desvendar de mistérios e a contínua procura por uma saída, o jogador tem, de forma inevitável, de entregar-se à narrativa e às emoções transmitidas. Presentemente, consegue submeter-se a várias metamorfoses a nível psicológico graças a diversos aspetos como o poder das narrativas, a interatividade, a imersão e a emoção que os videojogos despoletam. Assim, vai mais além do que o cinema pois permite que o tempo da narrativa seja o *agora*. Desde o princípio e apesar de os dois meios terem uma grande ligação, pode notar-se um certo afastamento, já que até aspetos totalmente cinematográficos como as *cutscenes* estão a tornar-se cada vez mais interativas nos videojogos. De facto, o jogador pode tomar decisões mesmo dentro de uma pequena *filmagem*. Pode concluir-se então que apesar de ter sido o meio inspirador, o cinema ainda não consegue superar o videojogo devido à sua interatividade.

BIBLIOGRAFIA

- Aumont, Jacques. 2002. *A Estética do Filme*. Traduzido por Marina Appenzeller. Papyrus Editoria: São Paulo.
- Betton, Gérard. 1987. *Estética do Cinema*. Traduzido por Marina Appenzeller. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora.
- Beylie, Claude. 1997. *Os Filmes-Chave do Cinema*. Lisboa: Editora Pergaminho.
- Carroll, Noël. 1990. *The Philosophy of Horror: or Paradoxes of the Heart*. New York: Routledge.
- Crane, Jonathan. 2004. "Scraping Bottom: Splatter and Herschell Gordon Lewis Oeuvre." In *The Horror Film*, editado por Stephen Prince, 150-166. New Jersey: Rutgers University Press.
- França, Júlio. 2010. "Fundamentos Estéticos da Literatura de Horror: A Influência de Edmund Burke em H. P. Lovecraft". Caderno Seminal Digital, vol. 14, 73-89.
- http://www.dialogarts.uerj.br/admin/arquivos_seminal/seminal_14.pdf

- Grip, Thomas. 2010. "Story: What is it really about?" *In the Games of Madness*, 11 de outubro. <http://frictionalgames.blogspot.pt/2010/10/story-what-is-it-really-about.html>
- Loguidice, Bill. e Barton, Matt. 2009. "Alone in the Dark (1992): The Polygons of Fear." In *Vintage Games: An Insider Look at the History of Grand Theft Auto, Super Mario, and the Most Influential Games of All Time*, 1-13. UK: Focal Press.
- Lovecraft, Howard Phillips. 1973. *Supernatural Horror in Literature*. United States of America: Dover Publications Inc.
- Loyall, Bryan. e Aarseth's, Espen. 2004. "Cyberdrama - Janet Murray: From Game-Story to Cyberdrama." In *First Person - New Media as Story, Performance, and Game*, editado por Noah Wardrip-Fruin e Pat Harrigan, 1-11. U.S.A.: Massachusetts Institute of Technology. http://mitp-web2.mit.edu/sites/default/files/titles/content/9780262731751_sch_0001.pdf
- Luz, Filipe. 2009. "Videojogos, Narrativas, Espetáculo e Imersão." Conferência apresentada em Brazilian Symposium on Games and Digital Entertainment, Rio de Janeiro, 8-10 outubro. http://movlab.ulusofona.pt/infomedia/papers/Paper_SBGames2009.pdf
- McQuail, Denis. 2003. *Teoria da Comunicação de Massas*. Traduzido por Carlos de Jesus. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Nogueira, Luís. 2008. *Narrativas Fílmicas e Videojogos*. Covilhã: Labcom.
- Perron, Bernard. 2004. "Sign of a Threat: The Effects of Warning Systems in Survival Horror Games". COSIGN, University of Slipt, 14-16 de setembro. http://ludicine.ca/sites/ludicine.ca/files/Perron_Cosign_2004.pdf
- Perron, Bernard. 2009. *Horror Video Games: Essays on the Fusion of Fear and Play*. U.S.A., McFarland & Company Inc.
- Pinchbeck, Dan. 2009. "Shock, Horror First - Person Gaming, Horror, and the Art of Ludic Manipulation." In *Horror Video Games: Essays on the Fusion*

- of Fear and Play* editado por Bernard Perron, 79-94. U.S.A.: McFarland & Company.
- Prince, Stephen. 2004. The Dark Genre and Its Paradoxes. In *The Horror Film*, 1-11. New Jersey: Rutgers University Press.
- Rouse, Richard. 2009. Match Made in the Hell: The Inevitable Success of The Horror Genre in Video Games. In *Horror Video Games Essays on the Fusion of Fear and Play*, editado por Bernard Perron, 15-25. U.S.A.: McFarland & Company Inc.
- Tinwell, Angela e Grimshaw, Mark. 2009. “Running head: Survival Horror Games – An Uncanny Modality”. Conferência apresentada em Thinking after Dark, Montreal–Canada, 23-24 de novembro. http://data.bolton.ac.uk/cet/Tinwell_Grimshaw_2009.pdf
- Vogel, Amos. 2005. *Film as a Subversive Art*. C. T. Editions: U.K.
- Zagalo, Nelson. 2009. *Emoções Interativas: Do Cinema para os Videojogos*. Coimbra: Grácio Editor.

A PERSONAGEM NO DOCUMENTÁRIO

Cláudio Bezerra¹

Resumo: A personagem é um dos principais elementos narrativos do teatro e da literatura adotado pelo cinema. Mas, se no cinema ficcional a questão teórica a respeito da personagem é bem desenvolvida, o mesmo não se pode dizer em relação ao documentário, embora a atuação de pessoas reais diante das câmeras seja um recurso amplamente aceito e usado desde os primórdios do cinema documental. Essa comunicação discute a trajetória da personagem documentária nos três períodos históricos e estéticos do documentário: clássico, moderno e contemporâneo. De modo geral, pretende-se se mostrar que cada um desses períodos configurou um estilo de personagem, a partir de métodos específicos de fazer documentário e das ideias filosóficas dominantes. No período clássico, a personagem era basicamente ilustrativa, encenava situações cotidianas para referendar o que as legendas ou a voz over anunciavam. No documentário moderno, a partir dos anos 1960, quando os valores atrelados à voz over são colocados em xeque, há uma abertura sem precedentes para a subjetividade das personagens. Elas falam de si, mas ainda estão submetidas a uma enunciação, por vezes, generalizante do realizador, através do agenciamento das falas. No documentário contemporâneo da narrativa em primeira pessoa, do autorretrato, da autobiografia, o realizador cria um filme a partir de si, ainda que interaja também com e para o outro. A performance aparece como um modo eficaz de marcar uma presença no mundo do cinema e da vida.

Palavras-chave: Personagem, Documentário, Narrativa, Cinema

Contacto: claudiobezerra05@gmail.com

A personagem é um dos principais elementos dramáticos do teatro e da literatura adotado pelo cinema. É bastante sintomático que os manuais de roteiro ressaltem a importância desse *ser* narrativo no cinema de ficção, uma vez que se constitui como um elo fundamental entre a história narrada e a realidade de quem assiste ao filme. Em outras palavras, além de fazer a história avançar em termos narrativos, a personagem prende a atenção e desencadeia um processo de projeção-identificação no espectador. Se no cinema ficcional essa questão é bem desenvolvida, o mesmo não se pode dizer em relação ao documentário.

No âmbito da teoria, a noção de personagem ainda aparece como um problema menor no documentário. E é uma contradição que o tema tenha

¹ Universidade Católica de Pernambuco

despertado pouco interesse dos teóricos, pois a atuação de pessoas do mundo histórico diante das câmeras é um recurso amplamente aceito e usado desde os primórdios do cinema documental. Como observa Ramos (2008, 26), “o documentário aparece quando descobre a potencialidade de singularizar personagens que corporificam as asserções sobre o mundo”. Além disso, parte considerável da produção contemporânea se estrutura a partir da atuação do realizador, seja na locução em primeira pessoa ou mesmo encenando para a câmera.

Esta comunicação discute a personagem no documentário, a partir dos três períodos históricos e estéticos da tradição documentária: clássico, moderno e contemporâneo. De modo geral, pretende-se se mostrar que cada um desses períodos configurou um estilo de personagem, a partir de métodos e ideias dominantes de se fazer documentário, bem como da tecnologia disponível. Esses grandes modos de *ser* personagem não são excludentes entre si, assim como não são excludentes os próprios métodos de se fazer documentários ao longo da história.

Trajetória e função da personagem documentária

Ao definir o documentário como “tratamento criativo das atualidades”, John Grierson demarcou um domínio específico para o cinema bem diferente de outros filmes não ficcionais. A proposta de tratar a realidade de maneira criativa nada mais era do que usar elementos dramáticos característicos à ficção. Como diz Paul Rotha (apud Winston 1995, 99), uma das primeiras exigências do método documentário foi a “dramatização”, ou seja, transformar o material da realidade em uma narrativa dramática. Em vez de descrever fatos e situações ilustradas por uma série de imagens aleatórias, como era de costume na época, o documentarista deveria construir uma intriga com personagens, articulando-a em uma montagem lógica de acontecimentos.

Foi nos filmes de Robert Flaherty que Grierson observou a realidade estruturada dramaticamente. Em *Nannok, o esquimó* (1922), por exemplo, Flaherty constrói personagens, o esquimó Nannok que dá título ao filme e sua família, e estabelece o meio hostil das terras geladas do norte do Canadá como

antagonista. De modo semelhante aos filmes de ficção, há momentos de tensão e suspense nesse embate do homem contra a natureza, particularmente nas cenas da caça ao elefante-marinho e na luta dos esquimós para escapar da tempestade de neve. A *diegese* dramática do filme é construída pela encenação de situações vividas pelos próprios nativos daquela região, e por letreiros que fazem asserções sobre o desenrolar dos acontecimentos.

Para Brian Winston (1995), essa capacidade de construir um “texto” com todas as características de um drama ficcional, a partir de um material observado no mundo real, é a mais importante contribuição de Flaherty. De modo geral, seus personagens são sempre *heróis* na luta contra a natureza. Grierson, por sua vez, ao propor que o documentarismo inglês deveria filmar as questões sociais e o mundo do trabalho, adicionou a retórica da função social à estruturação narrativa da realidade efetuada por Flaherty, criando um outro personagem do tipo-ideal para a tradição documentária: a *vítima*. Como observa Winston (1988, 272), “o pensamento move-se do heroico para o alienado”.

Housing Problems (1935), dirigido por Edgar Anstey e Arthur Elton, é o protótipo da configuração da personagem griersoniana. O filme tem o mérito de ter sido o pioneiro na tomada de entrevistas com moradores de uma favela no subúrbio de Londres, na Inglaterra. Pela primeira vez na história do cinema britânico – e talvez do mundo –, os próprios favelados aparecem falando para a câmera sobre as condições de vida que o filme descreve. No entanto, mesmo tendo a primazia de “inaugurar” a entrevista no documentário, do ponto de vista ideológico e formal, *Housing Problems* em nada se assemelha com os documentários de entrevistas, surgidos a partir de 1960. Para o documentarismo inglês, os diálogos não eram considerados propriamente fílmicos, pois a visão do diretor sobre um tema em questão, principalmente, através da *voz over*, era mais importante do que a fala das pessoas. Ora, no contexto em que o tema e a opinião prévia do realizador a respeito dele é fundamental para a realização de um documentário, não há espaço para a subjetividade de quem é filmado.

As personagens do período clássico são, portanto, típicas. Como diz Bakhtin (2000, 196), “o tipo representa a posição *passiva* de uma pessoa

coletiva”. Existe não para representar a si mesmo como indivíduo, mas a uma coletividade, e tem função meramente ilustrativa de um contexto social amplo no qual aparece como um exemplo, a unidade de representação do todo. Em geral, pode pertencer a uma determinada cultura, como Nanook encenando a vida dos esquimós, ou certa categoria social: os pescadores de Aran, os desempregados de *Housing Problems*, entre outros. Tal como nas epopeias clássicas ou nos contos de fada, a personagem no documentário clássico não é colocada em cena por ela mesma, mas pelo relato de suas ações, na forma de legendas ou *voz over*.

O modo clássico de fazer documentário manteve-se praticamente único até o final dos anos 50, quando surgiram os equipamentos leves e de som sincrônico, possibilitando o surgimento de novas formas estético-narrativas. Os realizadores do cinema direto, nos Estados Unidos e no Canadá, eram contrários à adição do comentário *over* ou qualquer outro elemento que não fosse observado durante as filmagens. No entanto, o documentário baseado na “estrutura de crise”, sobretudo, dos estadunidenses, manteve e exacerbou a narração dramática inaugurada por Flaherty, num trabalho minucioso de montagem, não se diferenciando muito do modelo binário do personagem *vítima* ou *herói*, de trinta anos atrás.

Se por um lado o cinema direto observou as ações heróicas de autoridades políticas, como em *Primárias* (1960) ou *Crises* (1963), e de astros do *show business*, como em *Jane* (1962), *Lonely Boy* (1962) ou *Dont Look Back* (1967), por outro, direcionou suas lentes para o mundo dos desfavorecidos, reafirmando a tradição da *vítima* social. *Titicut Folies* (1967), de Frederick Wiseman, talvez seja o exemplo mais emblemático. Nesse filme, o cotidiano de pacientes mentais em um sanatório é dissecado por uma câmera intrusiva, sem rédeas, nem pudor, diante do sofrimento alheio². É particularmente chocante a cena em que um senhor nu é empurrado para dentro de uma cela e, visivelmente constrangido, esconde a genitália com as mãos. Logo depois, começa a se debater, treme, faz barulho com os pés, bate desesperado na janela

² O direto canadense também tem um exemplo emblemático, *Warrendalle* (1967), de Allan King, cuja câmera diseca o cotidiano em uma instituição de tratamento alternativo para crianças com problemas psiquiátricos, em Toronto.

da cela, como se estivesse protestando ou pedindo ajuda. A câmera observa a tudo indócil e com movimentos de idas e vindas da lente *zoom*.

A vertente documentária que se desenvolveu também nos anos 1960, na França, seguiu outro caminho ético, estético e metodológico. Os franceses decidiram explorar as possibilidades da nova tecnologia para produzir eventos e provocar situações reveladoras, em um processo de intervenção ativa e interativa durante as filmagens. Em outras palavras, era a própria participação do realizador como agente provocador de um acontecimento fílmico a única possibilidade de existência do filme. Somente na interlocução entre quem filma e quem é filmado é que poderia surgir alguma revelação que, de outra maneira, não seria possível.

O protótipo desse novo modo de fazer documentário é *Crônica de um Verão* (1961), do etnólogo e cineasta Jean Rouch, em parceria com o sociólogo Edgar Morin. Como sugere o título, o filme se reveste como crônica, mas não de uma crônica sobre o verão, e sim do próprio filme e de cada participante em particular. A estação do ano aparece como pano de fundo para as filmagens, cenário onde se discute a felicidade e a vida em Paris. Rouch e Morin conceberam *Crônica de um verão* como uma “experiência de interrogação cinematográfica” (Morin 2008, 7), que pudesse evoluir para um “sociodrama”, no qual as pessoas seriam estimuladas, através da intervenção ativa e interativa dos realizadores, a se reinventar diante das câmeras.

Diante de tais condições, emerge um novo tipo de personagem, cuja principal característica é certa habilidade, sobretudo oral, para encenar a própria vida. A palavra captada de maneira direta adquire um *status* único e propulsor na proposta estética do filme, e se apresenta de diferentes maneiras em monólogos, diálogos e discussões coletivas. No fluxo contínuo de crítica e autocrítica, ação e rejeição, os participantes dessa experiência fílmica deixam transparecer o que Comolli (1969, 49) chama de “coeficiente de irrealidade”, conferindo ao documentário certa aura de ficção. Por exemplo, em determinado momento de *Crônica de um Verão*, Marceline, judia e ex-prisioneira de um campo de concentração, aparece caminhando pelas ruas de Paris de gravador a tiracolo. Ela faz a evocação dramática do pai morto pelos

nazistas em um longo monólogo. No debate após as filmagens, Marceline é questionada por outros participantes do filme sobre a veracidade do seu desempenho e revela que, embora tenha relatado lembranças vividas com emoção, também encenou. Sabendo que estava diante de um acontecimento fílmico produzido para ela, Marceline aceitou a provocação e fez a sua *performance*.

As novas configurações documentárias surgidas nos anos 1960 proporcionam uma abertura sem precedentes para a construção de personagens singulares. Seja na forma do cinema direto ou do cinema verdade, o chamado documentário moderno chamou a atenção para o indivíduo acompanhando, de perto, seus movimentos, ações e falas, mostrando-o como sujeito complexo, cuja unidade contraditória é recomposta no contexto da narrativa documental. No entanto, em certos aspectos, a personagem moderna ainda permanece subsumida a um tema ou argumento, é selecionada e mostrada ainda como categoria social. Na maioria das vezes, o assunto é discutido a partir dos seus atos e/ou das suas entrevistas. Se muito, o argumento é submetido ao personagem que constrói um tema por intermédio de suas ações.

Em *Crises* (1963), por exemplo, é uma situação de crise política enfrentada pelo governo de John Kennedy que faz o espectador conhecer um pouco da personalidade do presidente da maior potência econômica do mundo, e as contradições na vida privada do racista governador do estado do Alabama, George Wallace. De maneira semelhante, em *Lonely Boy* (1962), de Wolf Koenig e Roman Kroitor, é possível conhecer o jeitão solitário do jovem e cobiçado cantor pop canadense, Paul Anka, a partir da observação do processo de construção de um astro da indústria cultural. Já *Caixeiro-Viajante* (1968), de Albert e David Maysles, acompanha, de perto, as angústias e o “fracasso” de um vendedor de bíblias em relação ao grupo de aguerridos colegas de trabalho.

Nem mesmo o documentário interativo dos franceses escapa do tema e da categorização. Ao propor a realização de *Crônica de um verão* a Jean Rouch, a intenção de Morin foi discutir a vida em Paris, inclusive a sua sugestão para o título do filme era *Como você vive?* – rechaçado pela produtora Argos Films, sob a alegação de que parecia nome de um programa de TV. Apesar das modulações

subjetivas, lá estão personagens escolhidas ainda por distinções categoriais, “homens e mulheres de idade e origem variada”, como diz o argumento do filme (Morin 2008, 37) – trabalhadores, operários, comerciantes, intelectuais, estudantes, judeus, imigrantes negros, cada um se expressando à sua maneira acerca de temas pensados previamente pelos realizadores. Não dá para perder de vista que o filme é uma pesquisa de cunho etnográfico e sociológico com objetivos bem direcionados.

A emergência de um terceiro momento-chave para o documentário também se articula em torno de mudanças na base tecnológica e de um novo contexto sociocultural. O advento do vídeo analógico, na década de 1980, e, posteriormente, a revolução do digital em alinhamento com a informática, trouxeram não só a popularização e o barateamento de custos para a produção audiovisual, mas também novas possibilidades estético-narrativas, que permitem a construção de um novo modo de *ser* personagem no documentário. Em muitos casos, o realizador é o detentor dos meios de produção fílmica (a câmera, o computador/ilha de edição), o que facilita um olhar para si e a construção da auto-imagem do jeito que lhe pareça mais interessante.

A fabulação, instauradora da narrativa indireta livre nos filmes modernos de Rouch, e também do canadense Pierre Perrault, conforme observado por Deleuze (1990), trouxe uma abertura inédita para o ato performático da personagem documentária, cujos desdobramentos são visíveis e dominantes na produção contemporânea dos chamados filmes de autorretrato, autobiografia e no que Nichols (1994) chama de *documentário performático*. Em grande parte dos documentários atuais, o próprio diretor é a personagem, volta a câmera para si num movimento em direção a uma busca ou uma dramatização de um “eu” sempre em expansão para “outros”, sem nunca chegar a uma conclusão, pois a noção de identidade unívoca, ou de categorização social, tornou-se uma impossibilidade. Como diz Michael Renov (2004), o que se tem, nesses trabalhos, é uma “subjetividade em fluxo”.

Os diários do crítico e cineasta Jonas Mekas podem ser considerados como marco “inaugural” desse novo momento do documentário e dessa nova personagem. Em *Lost, Lost, Lost* (1976), Mekas expõe uma série de registros

personais desde quando ainda vivia na Lituânia, em 1949, passando por seus primeiros anos na comunidade lituana do Brooklyn, já nos Estados Unidos, as festas e passeios nas ruas de Manhattan tomadas por protestos, até a sua convivência com um grupo de artistas que, mais tarde, iria compor o chamado Novo Cinema Americano, nos anos 1960. O filme é composto por fragmentos e imagens da vida cotidiana de Jonas Mekas, apresentados de maneira descontínua. Sua presença diante da câmera é constante, acompanhada por um texto *over* e outras sonoridades, que, longe de descreverem, fazem comentários e indagações aos eventos exibidos.

Esse interesse em desvelar o que é de ordem particular é uma das principais marcas estilísticas do chamado documentário contemporâneo. Não há propriamente um tema a ser debatido nesses documentários que apresentam as experiências vividas, pessoais e irredutíveis, em primeira pessoa, dos próprios realizadores, agora transformados em personagens documentárias. Busca-se não mais o típico ou um modelo exemplar, da *vítima* ou do *herói*, mas uma fabulação específica, certo jeito ou maneira pessoal de expressão, que ultrapasse as categorizações sociais, um fazer-se e refazer-se espontâneo e imprevisível, diante da câmera. Essa personagem de devir chamo de performática, em referência tanto às idéias do sociólogo Goffman, a respeito do jogo teatral nas relações sociais cotidianas, como à *performance* enquanto campo específico da arte (Goldberg 2001) e seus desdobramentos no documentário.

Dois filmes de Agnès Varda são exemplos emblemáticos. Em *Les Glaneurs et la Glaneuse* (2000), a diretora se apresenta como uma catadora de imagens e com sua pequena câmera digital percorre algumas regiões da França, registrando o que as pessoas em geral deixam para trás, não querem ver ou fazer. É particularmente reveladora, a cena em que Varda performa reproduzindo o quadro *A respingadora*, de Jules Breton. Após olhar fixamente para a câmera, ela deixa cair para trás o feixe de trigo que segurava às costas e, em seguida, empunha com a mão direita uma câmera de vídeo, enquanto a locução diz: “Troco as espigas de trigo pela minha câmera. Estas novas pequenas câmeras são digitais, fantásticas, permitem efeitos estroboscópicos,

efeitos narcisistas e mesmo hiper-realistas”. O documentário *Les Glaneurs et la Glaneuse* é um auto-retrato, onde Varda se relaciona e se identifica com outros catadores franceses, entre eles, os catadores de lixo, e faz revelações sobre aspectos de sua vida pessoal.

O desempenho performático da realizadora é também o elemento indutor do documentário autobiográfico *As praias d'Agnès* (2008). Logo na primeira cena, Varda aparece andando para trás na beira da praia. Em seguida, avança em direção à câmera, e diz: “Faço o papel de uma velhota roliça e tagarela que conta a sua vida”. Mais adiante, após declarar que se interessa mesmo é por filmar os “outros”, ressalta: “Desta vez, para falar de mim, pensei: se abrissemos as pessoas encontraríamos paisagens, mas se me abrissem encontrariam praias”. Na sequência, Varda constrói uma *performance* de espelhos nas areias da praia, um jogo que reflete e refrata múltiplas imagens da areia, do mar e dela mesma. No decorrer do documentário, a realizadora faz outras *performances* para introduzir, pontuar ou comentar fragmentos de sua vida de modo poético e muitas vezes engraçado.

Em suma, resumindo a função da personagem na tradição documentária, no modelo clássico, a personagem era basicamente ilustrativa, encenava situações cotidianas para referendar o que a “voz de Deus” enunciava. O sujeito não se pronuncia como indivíduo, é uma representação coletiva. No documentário moderno, a personagem passa a fazer asserções, mas ainda está submetida a uma enunciação, por vezes, generalizante do narrador/cineasta através do agenciamento das falas. O sujeito fala, mas ainda como categoria social. No documentário contemporâneo, da narrativa em primeira pessoa, do autorretrato, da autobiografia, o realizador cria um filme a partir de si, ainda que interaja também com e para o “outro”. A *performance* aparece como um modo eficaz de marcar uma presença no mundo do cinema e da vida.

BIBLIOGRAFIA

Bakhtin, Mikail. 2000. *Estética da criação verbal*, traduzido por Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martin Fontes.

- Comolli, Jean-Louis. 1969. "Le détour par lê direct. *Cahiers du Cinema*, nº 209-211.
- Deleuze, Gilles. 1990. *A imagem-tempo*, traduzido por Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense.
- Goffman, Erving. 2004. *A representação do eu na vida cotidiana*, traduzido por Maria Célia Santos Raposo. Petrópolis: Vozes.
- Goldberg, Roselee. 2001. *Performance art. From Futurism to the present*. New York, London: Thames & Hudson.
- Morin, Edgar. 2008. "Crônica de um filme". Encarte do DVD *Crônica de um verão*. Videofilmes.
- Nichols, Bill. 1994. "Performing documentary", in *Blurred Boundaries: questions of meaning in contemporary culture*. Bloomington: Indiana University Press, pp. 92-106.
- Ramos, Fernão. *Mas, afinal... o que é mesmo documentário?*, 2008. São Paulo: Senac.
- Renov, Michael. 2004. *The subject of documentary*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Winston, Brian. 1988. "The Tradition of the Victim in Griersonian Documentary", in Rosenthal, Alan (org). *New Challenges for Documentary*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, p. 269-287.
- Winston, Brian. 1995. *Claiming the real. The documentary film revisited*. London: British Film Institute.

DOCUMENTÁRIO POÉTICO E SUBJETIVIDADE: A ESTÉTICA EXPRESSIONISTA EM *TRANSMUTAÇÃO*

Bertrand Lira¹

Resumo: Propomos discutir nesse texto o subgênero do documentário chamado de “poético” por Bill Nichols (2005) a partir da análise de *Transmutação* (Torquato Joel, 2013), documentário de curta-metragem que trabalha na sua narrativa uma estética visual expressionista tradicionalmente empregada no campo ficcional.

Palavras-chave: documentário; subjetividade; estética expressionista; cinema “não narrativo”.

Contacto: bertrandslira@hotmail.com

A produção dominante de documentários tem sido, historicamente, associada à esfera da objetividade, não obstante as experiências pioneiras, ainda nos anos 20 do século passado, o colocaram no campo da experimentação e da poesia, a exemplo de dois filmes do holandês Joris Ivens: *A ponte* (1928) e *A chuva* (1929). Ecos desse pioneirismo chegam com força na produção documental contemporânea brasileira com documentários ditos “não narrativos”. Nossa proposta é discutir esse subgênero do documentário chamado de poético por Bill Nichols (2005) a partir da análise de *Transmutação* (Torquato Joel, 2013), documentário de curta-metragem que lança mão de uma estética visual expressionista comum ao domínio ficcional.

Essa reflexão pretende contribuir para a discussão sobre a tendência do documentário de abordar o real pelo viés da subjetividade e, igualmente, de tentar apagar as fronteiras que separam a seara da ficção e o da não ficção, procedimentos tão em voga na produção atual. A análise da obra em questão se fundamentará nas reflexões sobre cinema “não narrativo” de Francisco Elinaldo Teixeira (2012) e de autores como Bill Nichols (2005), procurando identificar no tratamento imagético e sonoro do filme *Transmutação* - estruturado em imagens em movimento, música e ruídos - uma abordagem marcadamente poética e “não narrativa”. Sem perder de vista, no entanto, que qualquer imagem figurativa chama a narração e que filmes pretensamente “não

¹ Prof. Dr. do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFPB-Brasil.

narrativos” sempre trazem algo de narrativo. “O que esses filmes compartilham é um desvio da ênfase que o documentário dá à representação realista do mundo histórico para licenças poéticas, estruturas narrativas menos convencionais e formas de representação mais subjetivas” (Nichols 2005, 169-70).

Esse tipo de narrativa documentária se estrutura em narrativas frouxas articulando mais livremente o real e o imaginado, numa perspectiva marcadamente pessoal e expressiva. Para a leitura da narrativa do documentário de nossa investigação, buscamos aporte teórico na antropologia do imaginário investigada por autores como Gilbert Durand (2002) e Gaston Bachelard (1999).

Aplicando os critérios de Metz, citados por Gaudreault e Jost (2009), para o reconhecimento de uma narrativa, ao filme *Transmutação*, identificamos que a obra de Joel tem início e fim, ou seja, tem um primeiro e um último plano que fecha a narrativa; tem duas temporalidades, o tempo do acontecimento narrado (no filme em questão, a duração e época em que ocorre a transformação de peças mortuárias desgastadas em novos objetos para o adorno de outros túmulos) e o tempo da narração (o tempo que o diretor dispôs para contar esse procedimento - uma escolha pessoal que raramente coincide com o tempo do evento narrado). Vimos com Metz que a narração pressupõe uma instância discursiva que lança mão de recursos para elaborar um relato. Como espectador, sabemos de que se trata de uma narrativa e, por isso, temos ciência de que o que vemos não é a coisa narrada que está “aqui e agora” diante dos nossos olhos, mas sua representação em imagens e sons, o que a “desrealiza”. Por último, mas não menos importante, uma narrativa nos apresenta uma “sequência temporal de acontecimentos”, pequenos mas ainda acontecimentos, isto é, as etapas sucessivas para fundição de um velho objeto e sua transmutação noutra.

Partindo do entendimento de Marc Vernet (1995, 90) de que “qualquer figuração, qualquer representação chama a narração, mesmo embrionária, pelo peso do sistema social ao qual o representado pertence e por sua ostensão”, seguiremos a grafia “não narrativos”, entre aspas, conforme Teixeira (2012),

para nos referir a filmes que não têm uma intriga definida. No campo documental, estamos tratando de filmes que lançam mão de estratégias de abordagem que configuram um subgênero do documentário nomeado “poético”, entre as seis modalidades de representação do real identificados por Nichols (2005):

O modo poético sacrifica as convenções da montagem em continuidade, e a ideia de localização muito específica no tempo e no espaço derivada dela, para explorar associações e padrões que envolvem ritmos temporais e justaposições espaciais. (...) Esse modo enfatiza mais o estado de ânimo, o tom e o afeto do que as demonstrações de conhecimento ou ações persuasivas (2005, 138).

Cada modo de representação do real apresenta um “conjunto de ênfases e consequências” que conferem à obra uma “voz” própria, uma marca, uma distinção, um ponto de vista. Esses modos, ressalta Nichols, não se excluem, podendo um documentário trazer características de mais de um modo, mas usualmente um deles predomina. Portanto, um documentário tipo expositivo pode conter em determinados trechos de sua narrativa fragmentos poéticos sem, no entanto, se caracterizar como tal.

Transmutação: “O fogo liquefaz o que é sólido”

O curta *Transmutação*, objeto de nossa investigação, trata da atividade de um artesão de peças funerárias cujo nome só vamos conhecer nos créditos finais do filme. Nas estratégias de representação do real adotadas por Torquato Joel, a narrativa prescinde de dois das cinco matérias de expressão (diálogos e menções escritas) identificados por Gaudreault e Jost (2009) na narrativa cinematográfica. Os demais são imagens, ruídos e música. Com exceção da cartela inicial (letras douradas sobre fundo preto com o título do filme) e dos créditos finais, nenhuma legenda é usada para identificar tempo e espaço na narrativa.

O primeiro plano se descortina com câmera em plongê enquadrando num plano fechado a abertura de um telhado com caibros enegrecidos. Gradativamente, uma fumaça escapa pela abertura e aumenta de intensidade enchendo a tela. Corta-se para o interior de um ambiente iluminado por feixes de luz que descem do teto, fora do quadro, e traspassam a densa fumaça que não permite a visualização de detalhes do ambiente. Em meio à fumaça, a câmera revela pela primeira vez uma gaiola iluminada por uma luz que vem de cima e onde se encontra um pássaro. Há um corte para um plano fechado de uma placa mortuária de mármore, onde visualizamos o retrato de um homem numa paisagem bucólica ao fundo. O texto informa seu nome, datas de nascimento e morte e a frase “saudades familiares”. O rumor do fogareiro aumenta de intensidade e no plano seguinte somos apresentados ao personagem artesão (Chico do Bronze), iluminado fantasticamente por um jorro de feixes de luz. É um senhor magro, de pele enrugada, mãos negras de fuligem que fazem medições numa peça de metal.

Essa atmosfera lúgubre e misteriosa, mostrada em mais ou menos oito planos, se completa com uma descrição mais detalhada do ambiente e dos objetos que o compõem. Desta forma, o documentário introduz o espectador ao trabalho do artesão, imagens banhadas, na maioria dos planos, por uma luz solar, superior, projetada em feixes por entre as frestas de um telhado. Essa luz, tão cara aos fotógrafos, é aqui usada à exaustão ao logo de toda a narrativa, contribuindo para um clima de mistério e, de certa forma, de terror já que a morte é representada amiúde nos objetos manipulados pelo artesão e distribuídos pelo cenário.

O contraste luz e sombra é arquitetado nas imagens de *Transmutação* para se obter o máximo de impacto emocional, porque estruturada na narrativa pela simbologia tão cara à teoria antropológica do imaginário que tem em Gilbert Durand um dos seus maiores expoentes. O Sol, segundo Durand (2002, p. 77), pode se apresentar valorizado negativamente, não “enquanto luminária terrestre”, mas no seu aspecto maléfico, pois “o Sol não é um arquétipo estável e as intimações climáticas podem muitas vezes dar-lhe um nítido acento deletério”. O que é corroborado por Christinger, quando questiona:

É o astro do dia que ilumina os vivos ou o astro desaparecido no horizonte que caminha no outro mundo antes de reaparecer a Leste? Noutros termos, o Sol pode ser o guia dos vivos ou dos mortos e os símbolos que lhe são atribuídos [são associados] segundo o caso, à vida ou à morte, ao dia ou à noite (1973, 26).

No reino por excelência da objetividade, o diretor Torquato Joel imprime nas imagens de *Transmutação* uma arquitetura de luz e sombra que marcou uma cinematografia de vanguarda dos anos 20, o expressionismo alemão. Desse, digamos, movimento cinematográfico, vamos nos ater apenas ao magistral trabalho de iluminação (em estreita consonância com sua temática) investigado por nós em *Luz e Sombra: significações imaginárias na fotografia do expressionismo alemão* (Lira 2013).

Para a concepção estética de *Transmutação*, Torquato Joel vai buscar nessas imagens o conceito de fotografia e sua “luz metafísica”. A luz solar e os símbolos diaréticos (relativos ao dia), que compõem a constelação que gravita em torno do “Regime Diurno da Imagem”, têm como antítese a simbologia nictomórfica (relativa à noite) que se agrupa no “Regime Noturno da Imagem” com significações antagônicas encontradas na antropologia do imaginário de Durand (2002).

A luz solar e seus efeitos subjetivos na psique humana são discutidos por Henri Alekan (1979) em *Des Lumières et des Ombres* que destaca suas funções na representação imagética. Além de permitir o registro da cena, a iluminação no filme em questão visa uma função simbólica. A luz solar penetrando o ambiente em doses controladas pelas brechas no telhado se transforma em feixes luminosos que, em choque com a densa fumaça do fogo, cria uma atmosfera estranha, ora medonha ora premonitória. Num ambiente de atmosfera funesta em *Transmutação*, essa luz de origem superior, e por isso portadora de significações imaginárias que remetem à ascensão e pureza, traz a promessa de redenção. Contribuem para essa ambiência assustadora esculturas

metálicas de Cristo crucificado com membros amputados e estrutura corroída, iluminadas de forma a enfatizar uma visão incomum e terrificante.

Num determinado momento, vemos a figura “espectral” do fundidor a observar, imóvel e fascinado, uma forte chama que parece brotar do chão. O fogo traz as simbologias diversas que o homem lhe tem dado desde tempos imemoriais. Em *La magie du feu*, Gaston Malherbe (1973) faz um inventário da relação ancestral do homem com o fogo e constata que a natureza mesma do fogo engendrou incontáveis especulações. A figura de Chico do Bronze, envolto em fumaça e numa iluminação conflitante como a luz solar e a luz que emana do fogo nos remete a um desses alquimistas nas suas tentativas de obtenção da pedra filosofal. A própria atividade do artesão se constitui numa metáfora da morte e do renascimento. O fogo liquefaz o metal, matéria-prima das esculturas fúnebres. Velhos crucifixos são “mortos” sob a ação do fogo para “renascer” com nova aparência.

O fascínio e o terror são sentimentos que a humanidade mantém em sua relação com o fogo. Ele é, entre os quatro elementos, o único cujo contato físico é danoso. Daí, explica Malherbe (1973, 118), “o mesmo terror irracional e primordial, os mesmos sentimentos, violentamente contraditórios, de atração e repulsa, de fascinação e medo.” A argumentação de Malherbe é corroborada por Gaston Bachelard (1999) em *A psicanálise do fogo* onde investiga a ambiguidade na valorização daquele que considera o mais idolatrado entre os quatro elementos.

Os planos que se seguem põem em relevo esse universo mórbido e aterrador. Esculturas metálicas de Cristo crucificado são lançadas no chão negro de fuligem para depois serem despedaçadas a marteladas pelo artesão. Não esqueçamos aqui as relações isomórficas entre tempo e morte que constituem a constelação de símbolos do “Regime Noturno da Imagem” elencados por Durand (2002), onde também gravitam a sombra e os símbolos catamórficos (da queda e da descida). A representação da descida (derrocada, queda, morte etc.) em *Transsubstancial*, está perfeitamente figurada em dois momentos: na imagem do piso enegrecido que destaca o Cristo largado de ponta-cabeça e quando, no fogo, vemos Cristo mutilado, e suspenso por uma

pinça na altura dos pés, descer “aos infernos”. A imagem é *sui generis*, pois jamais imaginada. Por ser documental, tem forte impacto emocional, com uma significação radicalmente oposta à imagem mítica da ressurreição e ascensão de Cristo aos céus (imagem 1).



Imagem 1: A representação da descida. Frame de *Transmutação* (Torquato Joel, 2013) gentilmente cedido pelo autor.

A simbologia deletéria do fogo tem associação íntima à morada do Diabo. “Este poder maléfico da chama, geradora de sofrimento e de morte, encontrou sua expressão imagética nas representações tradicionais do Inferno. O fogo é a substância mesma do mundo infernal.” (Malherbe 1973, 120). Sua representação em *Transubstancial*, à medida que o filme avança pro seu desfecho, se torna mais funesto. A labareda aumenta de intensidade, como uma vulcão em erupção, acompanhado de um rumor inquietante. O artesão está mais uma vez a contemplar circunspecto a labareda. A luz do fogo reflete na sua figura, conferindo-lhe uma aparência diabólica. A luz advinda do fogo é uma iluminação desconcertante, com direções inesperadas e imprecisas, que engendra sensibilidades negativas.

Esta é a última visão que temos do interior da oficina, um ambiente sufocante e de atmosfera funesta. No plano seguinte, voltamos a ver o ambiente exterior com a saída de um visitante. Nesse momento, concluímos que o atelier

mortuário é contíguo a um cemitério e que o visitante é um coveiro. A câmera desliza para a direita, revelando túmulos de um cemitério mal cuidado, e sobe descortinando uma sequência de telhados que se estendem em profundidade.

Há um corte para um céu flamante recortado por dezenas de cruces negras em contraluz. O ruído de lava borbulhante aumenta de intensidade e no plano seguinte temos a impressionante imagem do Sol (produzida pela Nasa) com flamas incandescentes, jatos gigantes de lavas borbulhantes da explosão solar. Enfim, uma visão aterradora do inferno. É ainda Malherbe (1973, 120) quem descreve a visão imaginária do inferno: “O inferno de Dante reserva aos seus hóspedes recintos de fogo vermelho, chuvas de fogo, sepulcros abrasadores, pântanos de breu e rios de sangue borbulhante”.

Não é da tradição documental esse esmero estético com a iluminação para fins expressivos. No entanto, vale ressaltar que uma vertente documental se inclinou para a pesquisa formal da imagem tendo como material de expressão imagens capturadas do mundo histórico: de sua paisagem, dos seus eventos cotidianos, dos gestos, dos movimentos etc., buscando extrair sua “fotogenia”, aqui no conceito epsteiniano do termo, como “(...) todo aspecto das coisas, dos seres e das almas que aumenta sua qualidade moral pela reprodução cinematográfica.” (citado por Aumont 1993, 310).

O modo poético do documentário, no entender de Nichols (2005, 140), “começou alinhado com o modernismo, como uma forma de representar a realidade em uma série de fragmentos, impressões subjetivas, atos incoerentes, e associações vagas.”. Essa simbiose está demonstrada nesses dois curtas de Ivens. Em *A ponte*, o diretor representa o mundo histórico pelo viés da sua fotogenia, explorando a plasticidade em tomadas do real com associações de formas, volumes, luz e sombra, movimentos, ângulos, jogos de simetria e assimetria, expressando o espírito da época face à velocidade, à máquina e suas engrenagens. E com *A chuva*, a banalidade de um dia de chuva com imagens que “(...) transmitem não informações ou um argumento, mas um sentimento ou uma impressão do que seja um temporal.” (Nichols 2005, 141).

A ponte e *A chuva*, apesar de radicalizarem na proposta estética, não deixam de comportar uma narrativa, não uma intriga no sentido ficcional de

um relato narrativo de uma história que apresenta e desenvolve um conflito e seus desdobramentos, com personagens estruturados vivendo uma trama, mas mesmo assim uma narrativa - ainda que tenhamos de dar uma definição “frouxa” à palavra “história”, como sugerem Gaudreault e Jost (2009, 49) porque todo plano ou todo filme “mesmo o menos organizado, conta uma história”.

Ambos os filmes trazem uma sequência temporal de eventos: em *A ponte*, é um trem que se desloca velozmente, mas que tem sua marcha diminuída até parar e esperar que a ponte levadiça se desloque para o alto para permitir a passagem de navios, baixando em seguida para liberar a passagem do trem que continua seu trajeto. Ivens alterna essas imagens com uma sequência de tomadas de ângulos e enquadramentos variados – muitas vezes com resultados abstratos – do funcionamento da engrenagem com cenas do cotidiano efervescente do lugar. No ano seguinte, com *A chuva*, o diretor aprofunda sua experimentação estética com imagens capturadas do mundo histórico, explorando a plasticidade do jogo de associações de formas, volumes, movimentos, e seus reflexos em superfícies, para narrar um dia chuvoso na metrópole. O filme apresenta uma sequência temporal que vai de um dia ensolarado no cotidiano da cidade até a chegada do temporal alterando sua rotina.

Transmutação não mergulha fundo no tipo de proposta encontrada nos curtas acima mencionados, contudo dirige seu tratamento do real para uma abordagem poética, explorando de forma fecunda suas imagens com significações que nem sempre são dadas no nível primeiro da denotação. São imagens cinematográficas que despertam imagens outras carregadas de afetos, emoções e sentidos, amiúde adormecidos no inconsciente, e que são despertadas nesse contato com o cinema. Na obrigatoriedade de indexação de uma obra cinematográfica pra fins pragmáticos (exibição em festivais, mostras ou em salas de cinema), *Transmutação* poderia se encaixar no que Guy Gauthier (2011) classifica de “ensaio documental” onde o diretor, além de imagens que ele próprio produz, lança mão de imagens “emprestadas” de outras fontes para

construir sua obra. Na cena final de *Transmutação*, é a impactante figuração do Sol e suas lavas descomuns registrada pela Nasa.

A propósito de uma breve conclusão, colocamos aqui a problemática da nomenclatura das diversas propostas de filmes documentais que Nichols (2005) agrupou em seis “subgêneros do documentário” e que, na atualidade, ainda mobiliza teóricos e cineastas. Gauthier (2011), por exemplo, discute a busca do documentário por definições inventariando diversas denominações do gênero com relação à vida, à ficção e à função. O próprio autor alerta para as “ciladas do percurso” ao repertoriar tais denominações.

No atual contexto, com o cinema sob a égide das novas tecnologias digitais de produção e exibição, Francisco Elinaldo Teixeira (2012) elenca algumas denominações mais abrangentes sugeridas no meio cinematográfico e no âmbito das reflexões teóricas: “cinema de não ficção”, “pós-documentário” e “cinema expandido”. Essa expansão de limites a que se refere Teixeira é percebida numa diversidade de propostas documentais que borra as fronteiras entre a ficção e o documentário, aproximando o documentário do domínio da subjetividade, libertando-o do encargo de uma representação mimética dos acontecimentos do real. Tais investidas experimentais têm no curta-metragem um terreno fértil visto que é um formato descompromissado com o retorno de bilheteria, abordando o real mas sem se amarrar na reprodução pura e simples de fatos, de eventos e de personagens do mundo histórico, transcendendo-os com elementos da esfera do imaginário, da subjetividade e dos afetos, impregnando suas imagens de poesia.

BILIOGRAFIA

Alekan, Henri. 1979. *Des Lumières et des Ombres*. Paris: Centre National des Lettres.

Aumont, Jacques. 1993. *A imagem*. Campinas, SP: Papirus.

Bachelard, Gaston. 1999. *A psicanálise do fogo*. São Paulo: Martins Fontes.

Christinger, Raymond. 1973. “La mythologie du Soleil”, in: Jobé, Joseph (org.). *Le grand livre du Soleil*. Lausanne: Edita-Denoël.

- Durand, Gilbert. 2002. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral*. São Paulo: Martins Fontes.
- Gaudreault, André e Jost, François. 2009. *A narrativa cinematográfica*. Brasília: Editora Universitária de Brasília.
- Gauthier, Guy. 2011. *O documentário: um outro cinema*. Campinas, SP: Papirus.
- Lira, Bertrand. 2013. *Luz e Sombra: significações imaginárias na fotografia do expressionismo alemão*. João Pessoa: Editora da UFPB.
- Malherbe, Gaston. 1973. *La magie du feu*. Lausanne: Édition Mondo.
- Nichols, Bill. 2005. *Introdução ao documentário*. Campinas, SP: Papirus.
- Teixeira, Francisco. 2012. *Cinema “não narrativos”: Experimental e documentário – passagens*. São Paulo: Alameda.
- Vernet, Marc. 1995. “Cinema e narração”, in: Aumont, Jaques e outros. *A estética do filme*. Campinas, SP: Papirus.

UMA PROPOSTA ESTÉTICA ENTRE A FICÇÃO E O DOCUMENTÁRIO: ESTUDO DE CASO DO FILME *PASSADOURO*, DE TORQUATO JOEL

Leandro Cunha de Souza¹

Resumo: O objetivo desta apresentação é examinar a relação entre o documentário e a ficção no cinema paraibano como uma possibilidade de proposta estética. Neste sentido, elegemos o documentário *Passadouro* (Torquato Joel, 1999) para estudo de caso, examinando a articulação entre a ordem documental e ficcional na perspectiva de hibridização de padrão estético.

Palavras-chave: *Passadouro*, documentário, *encenação-locação*, hibridização, estética.

Contacto: le_cunha_souza@hotmail.com

Introdução

O documentário *Passadouro* (Torquato Joel, 1999) busca representar a memória, o cotidiano e o imaginário de uma família de moradores da zona do alto sertão da Paraíba. O roteiro, abordado no estilo de documentário *encenação-locação* definido por Ramos (2008), coloca que a encenação é feita no próprio ambiente onde as personagens vivem, no local em que ocorre a ação. Desta mesma forma Flaherty fez nos documentários *Nanook of the North* (1922) e *Man of Aran* (1934) e Linduarte Noronha utilizou em *Aruanda* (1960). Segundo Ramos (2008), a encenação é um procedimento antigo e corriqueiro em tomadas de filmes documentários. Para efeito de exposição, vamos classificá-la em três tipos: a *encenação-construída*, que é inteiramente construída em estúdios e atores não profissionais. “Engloba um conjunto de atitudes desenvolvidas explicitamente para a câmera e a circunstância que a cerca e que ela funda para e pelo espectador” (Ramos 2008, 40). A *encenação-locação* é produzida no lugar onde o *sujeito-da-câmera* sustenta a tomada, utilizando a realidade das personagens como o local onde vivem e os costumes antigos não mais existentes encenados e preparados para a câmera. Já na *encenação-atitude* (*encen-ação*) segundo Ramos (2008) coloca uma série de

¹ Graduado em Ciências Sociais pela UFPB, Pós-graduado em Fotografia pelo SENAC- SP, Mestrando em Comunicação Social pela Universidade Federal da Paraíba - Brasil.

comportamentos habituais e cotidianos, com alguma flexibilização provocada pela presença da câmera e da equipe como um todo.

Passadouro é um típico documentário clássico, inteiramente construído dentro dos parâmetros éticos e estéticos da *encenação-locação* em que a personagem representada pelo velho mora ali naquela casa ou algo semelhante. O importante é que ele é uma pessoa da região encenando praticamente o cotidiano das pessoas do lugar assim como a mulher que aparece cozinhando o pirão de bode e o rapaz que vê televisão no filme *Batman*, estão todos encenando. O filme *Batman* foi escolhido pelo diretor, a cena do olhar enigmático do Batman, o jogo de imagens, de olhares entre as personagens do filme como o velho, a senhora, o jovem, o bode e por último Batman reforçam a encenação neste documentário. Segundo Fernão Ramos:

O diretor, ou sujeito-da-câmera, pede explicitamente ao sujeito filmado que encene. Em outras palavras, que desenvolva ações com a finalidade prática de figurar para a câmera um ato previamente explicitado... realizado na circunstância de mundo onde o sujeito que é filmado vive a vida. (Ramos 2008, 42)

No documentário *Nanook of the North* (Robert Flaherty, 1922), as tomadas foram feitas em seu mundo, a baía de Hudson, sob condições adversas de temperatura na região Ártica. Segundo Ramos (2008) coloca que a solução encontrada por Flaherty foi encenar e preparar a ação utilizando as tradições dos moradores da baía de Hudson, as interpretações das personagens como a forma de preparar o iglu, a caça aos esquimós, a maneira de suportar as baixas temperaturas do Ártico.

Em *Aruanda* (1960), também foi utilizado o método clássico, construído no local onde se inserem as personagens, abusando-se da condição social do lugar. Este documentário, assim como tantos outros tentam reconstituir um fato histórico, em *Aruanda* a formação de um quilombo na serra do Talhado localizado no sertão de Pernambuco. Para resgatar esse fato histórico, foram

utilizados moradores da região, que encenaram no próprio ambiente em que viviam, um pedaço da história na qual se inseriam.

Estes mesmos métodos utilizados por Flaherty em *Nanook of the north* e *Man of Aran*, e Noronha em *Aruanda*, foram utilizados por Torquato Joel em *Passadouro*. A produção do filme foi realizada na locação em que situa as personagens, utilizando dos costumes, cotidianos não mais existentes nos dias de hoje.

O documentário em toda sua trajetória se inicia encenado, *Passadouro* é um documentário meio idílico, meio idealizado, como alguns críticos e Flaherty chamam. Por que ele mostra uma coisa que não existe mais, ele tenta resgatar como Flaherty que é fascinado por essas sociedades que estavam com os costumes antigos em extinção, alguns já desaparecidos como a pesca do tubarão em *Man of Aran* (Robert Flaherty, 1934) daquela forma, como *Nanook* caçava já não existe mais e ele reconstituía aquilo usando atores não profissionais, pessoas da comunidade que vivenciaram, que tem isso na memória, Torquato Joel em *Passadouro* faz a mesma coisa.

A estilística fotográfica com suas composições plásticas nos enquadramentos, o modo como é composta a câmera, as sensações ocasionadas pela junção entre o tempo narrativo, as luzes, as sombras, tomadas de câmera, os movimentos de travelling, fazem referência a nós observadores que invadem o espaço e o tempo no sertão nordestino.

Andamento do filme

Na primeira cena, o filme inicia-se com um plano de uma rocha, nos mostrando a dominante de cor principal do filme, o ambiente da estória, em seguida há um recuo de câmera em travelling para trás ampliando a rocha e apresentando uma pintura rupestre em círculo. Metáfora ao ciclo da vida, ao cotidiano no sertão, um ciclo de repetições que ocorre na região em que se passa o filme assim como também o nosso primeiro meio de comunicação midiático, a escrita rupestre.

No que concerne ao som do filme, a cena funde-se com a trilha sonora, o som que circula o ambiente como o vento, o som dos pássaros, dos bodes, das

ovelhas, dos chocalhos amarrados por corda no pescoço dos animais. O filme é composto por imagens, músicas e ruídos, não tem diálogos verbais.

Em seguida, um plano em *plongê* com movimento para frente nos descreve a vegetação do lugar com folhas, os galhos das árvores, a cor azulada do céu, as nuvens, a luz natural de tom alaranjado emitida pelo sol de fim de tarde, cor típica desejada pelos fotógrafos, considerado como o “momento mágico” da fotografia e da cinematografia (Moura 2005).

Em plano conjunto é mostrada a arquitetura típica de uma casa do sertão, com tons de cores laranja pelo sol do fim da tarde, em seguida um *travelling* do terço direita para o terço esquerdo do quadro, revela o tipo de cercado, ainda de pau a pique, compondo a descrição do ambiente, o espaço plástico² e geográfico da cena, a condição social, o modo de vida, o passado de muitos sertanejos, do povo do lugar.

A câmera caminha vagarosamente para frente revelando a criação de cabra e bode, a moeda forte e o modelo de subsistência da família que habita a casa. A porta de entrada em dois estágios, caracterizada por uma porta em cima e outra embaixo, típica de casas do sertão nordestino. A câmera adentra a casa representando uma visita à este tempo.

Em seguida, somos surpreendidos por um bode abatido e pendurado, representando a forma de subsistência, a alimentação das pessoas que moram na casa, nos remetendo pela delicadeza enquanto composição, enquadramento, luz, sombra, cor, na fotografia de Walter Carvalho, equivalente às representações nas artes plásticas da pintura barroca de Caravaggio e Rembrandt que trabalharam a relação da luz, sombra e cor.

² Termo cunhado por Jacques Aumont determinando o ambiente no quadro da imagem onde se está localizado a plástica, linhas, retas, formas, movimentos, sombras, cores, massas e volumes.



Imagem 1: Frame do filme (Passadouro, Torquato Joel, 1999) cedido pelo autor

Em seguida fecha-se o plano em detalhe, no olho do bode, percebendo-se o reflexo da chama do fogo brilhando, em seguida, a câmera em movimento travelling lentamente para trás, mostra o fogão à lenha, revelando o modo típico do preparo das refeições na região do Sertão, representado em movimentos panorâmico, entre luzes e sombras, claros e escuros. Mais uma vez a imagem da cabeça do bode com a chama do candeeiro ao fundo desfocado, a sombra da cozinheira, que descreve a sala da casa, a mesa posta, ao fundo o rádio toca a *Ave Maria*, representando o tempo, o espaço, a tradição, o cotidiano, o ciclo da vida e a memória num lugar aparentemente isolado do mundo.

A câmera segue adentrando a casa, visitando o lugar, observando detalhadamente as paredes talhadas pela ação do tempo, a chama dos candeeiros, o corredor onde misturam o vermelho da chama da vela e o azul e branco do céu do fim da tarde. A câmera segue mais além mostrando imagens e representações da fé, típico de casas tradicionais do sertão, fotografias antigas na parede em cor e em preto e branco, do tempo ainda que se pintavam imagens fotográficas de familiares. A câmera é praticamente conduzida à fonte sonora, um rádio antigo.

Encontramos também um senhor de idade que ouve, como parte de um ritual diário do entardecer, a *Ave-Maria* na hora do ângelus. É importante frisar que em algumas residências ainda conservam esse tipo de ritual.



Imagem 2: Frame do filme (*Passadouro*, Torquato Joel, 1999) cedido pelo autor

Passadouro tenta mostrar costumes ainda antigos como o homem escutando o rádio e ele faz um contraste com os modos de vida e hábitos da modernidade, que é o rapaz vendo televisão a parabólica, mostrando esse contraste das transformações que a região do Sertão paraibano passou.

O plano da câmera compõe o quadro com o rádio antigo, em seguida, o olho do velho, fazendo mais uma vez referência ao plano anterior do olho do bode e do outro personagem, um jovem, porém com o rosto talhado pelo sol implacável da região. Em seguida vemos um aparelho de tevê que mostra em um plano fechado em close do Batman e seu olhar enigmático. Há uma associação de imagens de olhos: o bode, o velho, Batman e do jovem que calça o tênis pra ir ao trabalho na roça.

A cena corta para o rapaz pegando o boné pendurado na parede que o coloca na cabeça, pega a enxada e sai de casa. Em seguida, a câmera posicionada no telhado da casa, compõe com ampla profundidade de campo a paisagem da região, vista ao longe a pedra que inicia o filme.

O quadro neste momento é composto pela antena parabólica do lado esquerdo no terço superior do quadro, o telhado da casa no terço inferior, a sombra da árvore preenchendo todo o terço inferior e no lado direito galhos e folhas da árvore.

Sons de bichos (aves, bodes, pássaros) enchem a tela e se fundem com sons da modernidade (transmissão de rádio em inglês da viagem do homem à lua) tendo a *Ave-Maria* como trilha, numa versão com arranjo atual em que entram instrumentos, como o triângulo, relacionados à cultura nordestina, revelando a modernidade dentro de um contexto ainda de contradições históricas sociais e econômicas.

Entre o documentário e a ficção: a encenação em *Passadouro*

Desde os primeiros registros cinematográficos, as imagens revelavam representações do homem e seu tempo. O documentário contemporâneo adquiriu novas maneiras de abordagens. A posição clássica entre documentário e ficção sempre foi bastante polêmica no âmbito dos estudos acadêmicos.

Passadouro se coloca na investigação, com uma câmera que descreve uma memória, que recorta um passado, remetendo a nós espectadores dessas imagens, assistindo a um álbum de fotografias de um tempo imaginado e construído pelo diretor.

O discurso em *Passadouro* aborda uma narrativa em longos planos em travelling que vagueiam por dentro da casa, mas também por uma proposta narrativa que ficcionaliza e reforça esse discurso. O filme tem encenações, auto-encenações e encenação-locação como, classifica Ramos, (aquele em que os próprios personagens encenam seu cotidiano no lugar onde vivem) como o velho ouvindo rádio, a velha preparando o bode, o rapaz assistindo Batman. Uma fotografia cartográfica, que localiza, coleta e descreve esta memória.

Gauthier coloca que tudo é ficção e tudo também é verdade, em outras palavras ele fala que “tudo é documentário” (Gauthier 2011).

De modo mais plausível, podemos dizer que as duas categorias não são compartimentadas, mas se encontram conforme um percurso sutil. Segundo Godard: “Ponhamos os pontos em alguns “is”. Todos os grandes filmes de ficção tendem ao documentário, como todos os grandes documentários tendem à ficção e quem opta a fundo por um encontra necessariamente o outro no fim do caminho (citado por Gauthier 2011, 12).

Em *Passadouro* o modo de abordagem do documentário e da ficção se hibridiza ao perceber a forma da passagem de planos, o modo de abordagem descritiva do tempo e do espaço em que se compõe a narrativa do filme e a cena, as encenações dos costumes antigos dos moradores em sua própria casa. A ficção é, na maioria das vezes, associado à feitura de um roteiro, mas isso necessariamente não serve para delimitar a fronteira entre ficção e documentário. Um documentário pode, no máximo, propor uma orientação, mas sua realização deve ser também uma descoberta e o roteiro só se impõe após a filmagem. Qualquer pessoa que se interesse pelo pré-financiamento de um filme sabe disso. Como diz, com excelência, Pierre Baudry:

Por mais que os produtores tentem obter o máximo de garantias, agora é bem comum admitir que um projeto de documentário não possa fornecer prefigurações fílmicas tão precisas quanto um projeto de filme de ficção. Sabe-se que a filmagem de um documentário pode ter muitos imprevistos, e antecipar de modo claro demais o resultado é prometer o que nem sempre se poderá cumprir. (citado por Gauthier 2011, 13)

Pensando de outra maneira, a filmagem comanda a realização de um documentário, ela é amplamente imprevisível. A distinção é, entretanto, frágil, já que o roteiro nos serve de guia para onde se quer chegar com a narrativa do filme.

Torquato Joel elaborou um roteiro bem definido, inclusive com *storyboard*, para *Passadouro* que é um documentário que hibridiza entre o poético e a encenação locação. Todas as imagens de *Passadouro*, ou quase todas, têm o status documental: a pedra com a inscrição rupestre, a paisagem, a casa, os animais e mesmo os personagens (a mulher que cozinha, o homem que escuta o rádio, o rapaz que assiste ao filme Batman) que encenam para a câmera são atores sociais que vivem aquela realidade. Como Flaherty em *Nanook of the north* (1922) e *Man of Aran* (1934), e Noronha em *Aruanda* (1960) por exemplo. Joel utiliza personagens reais, que vivem ou viveram aquela realidade. Certamente, o senhor que habita a velha casa não escuta mais rádio usando

aquele modelo anacrônico. O que o diretor quer mostrar é a transformação por que passa aquele agrupamento humano com a chegada da televisão.

Esta encenação utilizada por Torquato aconteceu em *Nanook of the North*, como coloca Da-Rin (2008), Flaherty abdicou do roteiro para se debruçar ao empirismo de anos observando e participando com a comunidade onde habitavam os esquimós buscando expressar os seus modos de vida, utilizando a técnica de abordagem através da convivência com as pessoas do lugar. Para isso Flaherty selecionou membros da própria comunidade para encenarem diante da câmera o seu cotidiano.

Os esquimós quase não caçavam morsas, muito menos com arpão. Os habitantes de Samoa não usavam mais as roupas tradicionais vistas em *Moana*, nem mantinham a tatuagem como um rito de passagem. Como os pescadores da ilha de Aran não pescavam mais tubarões, foi preciso capturar um a centenas de quilômetros, Golfo de Biscaia, para que uma seqüência de pesca fosse filmada. (Da-Rin 2008, 52)

Flaherty reconstituiu com os atores sociais já que essas práticas não existiam mais ou em vias de extinção quando os filmes foram feitos: a pesca da morsa em *Nanook*, a pesca do tubarão em *Man of Aran*. Torquato Joel em *Passadouro* reconstituiu utilizando a encenação na inclusão do rádio antigo na cena, que certamente não se encontraria na casa, o ato de ouvir à hora do ângelus que já desapareceu, inclusive nem se toca mais na maioria das emissoras do interior, o bode morto para a cena etc. Em outras palavras ele tenta captar idéias em vez de fatos. “*Nanook* foi realmente o primeiro filme de seu gênero, o primeiro a mostrar nas telas pessoas comuns, fazendo coisas comuns, sendo elas mesmas” (Gauthier 2011, 55).

Flaherty vivenciou por dois anos a comunidade com os moradores para produzir *Nanook*, utilizando o método de observação participante, que se estendeu em toda sua obra. No que tange ao roteiro, Flaherty construiu ao longo de sua experiência vivida, que foi concebida a partir da observação em campo vivenciando a colheita das algas, a pesca do tubarão, a tempestade, o

convívio com as pessoas do lugar, a captação de material de arquivo, tudo isso compoendo a narrativa do filme.

Gauthier coloca que esse método se tornou uma das tendências mais fortes do documentário romanceado (Gauthier 2011), por meio da cumplicidade dos protagonistas que implicavam uma relação com o cineasta ou os procedimentos estilísticos de uma encenação preocupada em transmitir uma “verdade” e o romanesco, no que tange a memória e o cotidiano não mais existente pelas pessoas mais antigas do lugar.

O documentário romanesco está também preocupado em atrair o público, por meio de seduzi-los com o exótico, com coisas não mais existentes, de forma a atrair o interesse de quem vai assistir ao filme. Desta maneira, o documentário tenta traduzir as tradições não mais existentes em romance literário, de forma a conquistar os espectadores.

Segundo Gauthier (2011), a distinção entre documentário e ficção está ancorada nas práticas da imprensa especializada, pois é exigido que o diretor classifique sua obra para estabelecer uma parceria, cumplicidade com o público, orientar a forma que ele vai receber a obra. A indexação do filme a que assiste é uma exigência dos distribuidores, exibidores, dos festivais de cinema etc. A intenção do filme é indexada através de mecanismos direcionados a recepção, a forma como o publico recebe ao filme. A indexação de um filme determina seu pertencimento ao campo ficcional ou ao campo do documentário (Ramos 2008).

No geral, a indexação do filme já aparece indicada ao espectador, seguindo a intenção do autor, preparando o espectador com a maneira em que irá assistir ao filme.

Ao assistir um documentário com características que permeiam entre a encenação e o realidade, o espectador no geral enfrenta dificuldades para interpretar este estilo de abordagem. Esse dispositivo é o mesmo para o documentário e para a ficção, de tal maneira que se pode fazer passar por um documentário uma ficção e introduzir em uma ficção imagens do real. Segundo Gauthier (2011), a ficção tem o valor documental e que o documentário é uma ficção disfarçada.

Considerações finais

O documentário *Passadouro* se classifica no modo de abordagem *encenação-locação*, definido por Ramos, assim como recebe fortes influências do documentário clássico de Fhaerty e Noronha, em que as personagens vivem seu próprio cotidiano, a memória de suas tradições. *Passadouro* também faz a relação entre documentário e ficção em ações não mais existentes no momento presente, mas que é encenado por meio da memória, representando como se fazia antigamente. O diretor hibridiza a proposta estética e narrativa do filme entre a ficção e o documentário a partir da encenação dos moradores da região que é real com encenações presentes na memória de seus antepassados, que no momento atual já estão em vias de extinção.

BIBLIOGRAFIA

- Da-Rin, Silvio. 2006. *Espelho partido*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial.
- Gauthier, Guy. 2011. *O documentário: um outro cinema*. Campinas, São Paulo: Papyrus.
- Labaki, Amir. 2006. *Introdução ao documentário brasileiro*. São Paulo: Francis.
- Moura, Edgar Peixoto de. 2005. *50 anos luz, câmera e ação*. São Paulo: Editora Senac São Paulo.
- Nichols, Bill. 2005. *Introdução ao documentário*; tradução Mônica Saddy Martins. Campinas, SP: Papyrus.
- Ramos, Fernão Pessoa. 2008. *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* São Paulo: Editora Senac São Paulo.

TEORIA DO CINEMA VS TEORIA DOS CINEASTAS

Manuela Penafria¹

Ana Santos²

Thiago Piccinini³

Resumo: No presente artigo apresentamos a *teoria dos cineastas* enquanto abordagem possível e viável para os estudos sobre cinema. Ou seja, entendemos a reflexão dos cineastas como fonte de informação e de apoio à teoria do cinema, sendo que esta proposta se assume como uma alternativa ao modo clássico e atual de elaborar teoria sobre cinema. Mais concretamente, neste artigo trataremos de centrar a nossa atenção naquele que poderá ser o primeiro passo para esse apoio uma vez que pretendemos discutir a elaboração e compreensão da teoria de um cineasta.

Palavras-chave: teoria do cinema, cineastas.

Contacto: manuela.penafria@gmail.com; ammateuss@gmail.com; thiagopiccinini@gmail.com

O presente artigo resulta das discussões decorridas ao longo da unidade curricular “Teoria dos Cineastas”, do 1º ano do Mestrado em Cinema da UBI, no ano letivo 2013/14. Trata-se de uma unidade curricular que tem como principal objetivo discutir a importância do discurso dos cineastas sobre a sua própria obra ou sobre o cinema e, conseqüentemente, discutir o cinema a partir dessas mesmas reflexões, a que se acrescenta a possibilidade de confrontar o discurso do cineasta com outros discursos, nomeadamente com a teoria do cinema elaborada, essencialmente, dentro da academia. Neste sentido, o livro de Jacques Aumont, *As teorias dos cineastas* foi o ponto de partida para se identificarem os cineastas e respetivas teorias sendo que foi acordado, em cada aula, contribuirmos para a criação de um manual que explicitasse a importância e que elaborasse a teoria de um cineasta a fim de a operacionalizar no contexto da teoria do cinema.

O interesse da academia pelo cinema não é propriamente antigo, data de finais dos anos 40, quando surgiu, em França, a Filmologia (a ciência do filme)

¹ Universidade da Beira Interior/Labcom.IFP.

² Mestranda em Cinema na Universidade da Beira Interior.

³ Mestrando em Cinema na Universidade da Beira Interior. São também co-autores deste artigo os Mestrandos em Cinema da UBI: Ângela Costa, Pedro Bernardino, Ana Rita Guimarães, Cristiano Santos, Carlos Araújo, Gustavo Fonseca, Guilherme Bentes, Ricardo Pinto Magalhães e a Doutoranda da UBI: Catarina Neves.

pela iniciativa de Gilbert Cohen-Séat. Nessa altura e posteriormente, o estudo do cinema buscou apoio em diferentes áreas disciplinares como a Psicologia, a História, a Sociologia e, de modo bastante marcante, nos anos 70, a Psicanálise. Atualmente, a teoria de cinema recorre à teoria Cognitiva para se apresentar como uma alternativa à chamada Grande Teoria que marcou os estudos sobre cinema desde os anos 60 a 80 (Cf. Bordwell & Carroll 1996).

Na reflexão de natureza teórica que o cinema convoca, também os cineastas têm marcado a sua posição, em especial quando se manifestam de modo mais visível pela produção escrita, nomeadamente livros, como é o caso de *Esculpir o Tempo* (1986), de Tarkovsky. Ainda que esta posição dos cineastas se torne mais notória e notável quando o cineasta se apresenta com uma produção escrita relevante, suspeitamos que muitas e valiosas contribuições vindas dos cineastas acompanharam a evolução do cinema, mesmo quando não assumiram formatos semelhantes à produção académica. Assim, a nossa proposta é a de aproximar a teoria do cinema com a teoria do cineasta, ou seja, com aqueles que, efetivamente, praticam a criação cinematográfica. Dito de outro modo, pretendemos abordar e compreender o cinema a partir precisamente de quem o faz e colocar a Teoria do cinema alinhada com a Teoria dos cineastas. Para tal, e antes de qualquer discussão a respeito do estatuto ou importância da reflexão, ou teoria, de um determinado, ou de todos os cineastas, assumimos que a Teoria do cinema ao trabalhar de perto com essa reflexão terá, antes de mais, de ser criteriosa a respeito das suas fontes de informação. No caso, devem ser apenas tidas em conta as fontes diretas, como sejam as seguintes: entrevistas aos cineastas, qualquer tipo de material escrito como cartas, textos, artigos, livros desde que escritos pelos próprios cineastas e, obviamente, os próprios filmes. Com estes e com qualquer uma das fontes diretas devem os investigadores confrontar-se de modo direto, sem intermediários. Esta seleção de fontes implicam que o investigador quando pretende estudar um cineasta ou uma qualquer problemática exclua outros estudos dos seus homólogos e dedicar-se apenas às fontes diretas. Estamos em crer que a reflexão dos cineastas sobre a sua própria obra ou sobre o cinema, pode contribuir para refrescar a teoria do cinema uma vez que lhe oferece

conceitos com os quais pode trabalhar. No caso que agora nos interessa, a Teoria dos cineastas é, antes de mais, uma abordagem que terá como primeiro passo, esclarecer e permitir compreender melhor qual é então a reflexão de um cineasta.

De acordo com Aumont (2004, 8):

(...) em nossa civilização a ideia de arte é acompanhada de uma série de pressupostos que fazem do indivíduo criador o único responsável pela sua criação e por isso o mais bem situado para desenredar os seus mecanismos e suas razões. Quando o técnico, o industrial, o economista pensam em cinema – mesmo que sejam cineastas – pensam nele tendo em vista um fim que não é o cinema e sim o dinheiro, o sucesso, a conformidade a uma norma. Ao contrário, o cineasta que se considera um artista pensa em sua arte para as finalidades da arte: o cinema pelo cinema, o cinema para dizer o mundo. É essa obsessão que me pareceu estar no centro da *teoria dos cineastas*.

Assim, os conceitos de arte, cineasta e teoria envolvidos no que possa ser a Teoria dos cineastas, desde logo, necessitam de algum esclarecimento ou, pelo menos, de alguma problematização.

Do latim *ars* que significa habilidade ou ofício, a origem etimológica de “arte” remete para uma atividade que se aprende pelo estudo, pela prática e pela observação e pressupõe que ocorra um trabalho sobre materiais que sofrem uma transformação pela intervenção humana. Não pretendemos aqui apresentar uma definição de arte mas, tomar consciência que a atividade cinematográfica se enquadra em qualquer problemática a respeito da criação artística. Uma obra de arte pode ser entendida de vários modos: como uma re-criação da realidade, como uma obra que transmite ideias, conceitos, emoções através de uma composição coerente, como um objeto afastado de qualquer objetivo meramente utilitário e que produz efeitos sobre o fruidor, como uma obra onde o conceito de Belo não é relevante, como o resultado da criatividade humana e de uma consciência capaz de comunicar, como um objeto que se

coloca à experiência do fruidor na sua principal dimensão, a estética. No entanto, mesmo que não estejamos perante um objeto artístico, como seja, por exemplo, um jogo de futebol, é sempre possível que o fruidor faça realçar a dimensão estética, no caso, por exemplo, o arco imaginário feito pela bola que é lançada. Neste caso, realçar a dimensão estética de uma qualquer experiência encontra-se mais no fruidor que no objeto em si.

O cinema, por se tratar de uma criação humana, integra-se nesta problemática e discussão do que seja uma obra de arte e, da nossa parte, assumimos que havendo um conteúdo e uma forma em toda e qualquer obra de arte, esse conteúdo e forma são inseparáveis. Daqui decorre uma outra problemática que é a do autor da obra, no caso, o cineasta.

Se a técnica e o negócio não impedem a reflexão (Cf. Aumont 2004, 8) é precisamente a partir deste ponto que alargamos o conceito de “cineasta”. No seu livro, Aumont expõe as reflexões dos principais cineastas e que foram manifestadas por via da escrita, expõe aquelas teorias que são as mais brilhantes, as mais inovadoras e as mais atraentes. Da nossa parte, assumimos como certo o que Aumont apenas coloca como opção: “Sem esquecer que uma outra opção mais ampla seria possível e que seria possível questionar a contribuição teórica dos fotógrafos, dos roteiristas, dos produtores, dos montadores, permaneço sem muitos remorsos na encarnação da arte na direção [realização]” (Aumont 2004, 9).

Enquanto definição, um cineasta é todo aquele que contribui de modo relevante para a criação cinematográfica, sendo que realizador não é sinónimo de cineasta. Um ator, um director de fotografia, um argumentista, um montador é, também, tal como o realizador, um cineasta. E, da nossa parte, a teoria do cineasta não implica assumir a “teoria de autor” (*politique des auteurs*). É o cineasta e a sua teoria que irão atribuir uma maior, menor ou nenhuma importância à questão do “autor”. Igualmente, admitimos que um cineasta mesmo que possa ter interesse lucrativo no cinema isso não é, no imediato, impeditivo de possuir uma *teoria*, de ter uma visão pessoal e original. Mas, abrindo a possibilidade para vários discursos, todos eles interessam? Apenas na

medida em que o espectador ou investigador os entender pertinentes e influentes; que os entenda como uma teoria.

Chamamos de *teoria* todo o discurso verbal ou escrito – ou o que apenas se manifesta nos filmes – no qual um conjunto de pressupostos ou conceitos são articulados de modo a explicarem, discutirem ou remeterem para a resposta a respeito de uma determinada problemática. E o objeto de reflexão do cineasta enquanto teórico são os seus próprios filmes mas, também, a relação dos seus filmes com o cinema ou outras artes ou, ainda, o próprio cinema. Os seus filmes terão, à partida, de se apresentar como uma prática coerente (entre o que o cineasta diz e faz). Mas, a questão que importa colocar é: todo o cineasta é um teórico? Não necessariamente. Aumont estabelece 3 “critérios internos de validade, ou de interesse e até de definição de uma teoria” (2004, 10): coerência, novidade e a aplicabilidade ou pertinência. Estes critérios foram elaborados tendo em conta que Aumont, por opção, apenas se dedicou a explicitar a teoria daqueles cineasta que a manifestaram por escrito. Da nossa parte, por colocarmos a hipótese (como mais adiante iremos referir melhor) de um cineasta manifestar a sua teoria apenas através dos seus filmes, acrescentamos um outro critério: a evidência; critério pelo qual deve ficar claro ao espectador que o cineasta apresenta uma escolha de recursos cinematográficos, ou seja, não apresenta indecisões nessas escolhas, nem esses recursos são usados como um fim em si mesmos.

E, este ultimo critério, é aquele que melhor nos serve uma vez que, se falamos de *cineasta*, a sua teoria tem, logo no imediato, de estar mais presente nos filmes que nas suas manifestações verbais ou orais; e a recolha da informação verbal ou escrita deve contribuir para esclarecer/compreender melhor a teoria do cineasta que, a bem dizer, só pode estar nos filmes, já que nos referimos à arte cinematográfica e um filme é, em si, uma forma de pensamento.

Partindo do princípio que o melhor modo de compreendermos a obra de um cineasta é compreendermos a sua teoria, a explicitação da teoria de um cineasta implica uma metodologia. No entanto, convém realçar que essa explicitação é apenas um dos caminhos que a *Teoria dos Cineastas*, enquanto

abordagem para o estudo do cinema, pode seguir. Um outro caminho poderá ser, como já mencionado, a elaboração de uma teoria para o cinema, tendo como ponto de apoio a reflexão dos cineastas. No caso, a metodologia que adotamos para explicitar a teoria de um cineasta, sem prejuízo de se acrescentarem outros tópicos, consiste na recolha de informação para o seguinte conjunto de elementos, que consideramos os mínimos, para se compreender qual seja a teoria em causa:

1) Bio-filmografia

Questionar de que modo a biografia influencia a obra, quais são as influências do cineasta, que importância atribui ao cinema em si, qual a relação da obra com outras artes e movimentos artísticos e com a realidade.

2) Tipologia da relação com a atividade de teorizar

qual a relação ou importância que o cineasta dá à teoria (reflexão sobre o cinema e/ou os seus próprios filmes). Esta relação pode ser verificada ou pela manifestação escrita ou oral ou se os seus filmes manifestam preocupações a respeito do cinema enquanto arte (por exemplo, filmes reflexivos ou filmes de “homenagem” a estéticas do passado) ou se os filmes são originais.

Esta relação com a atividade de teorizar pode ser:

- Imprescindível (manifestações teóricas coerentes, por exemplo, um livro escrito pelo cineasta) ou qualquer manifestação por parte do cineasta dessa necessidade de refletir sobre a sua obra ou sobre o cinema
- Prescindível (não haver produção teórica exterior à obra, mas é dada importância à teoria).

Sendo a teoria do cineasta, sobretudo, ensaística, ou seja, à partida mais afastada dos procedimentos científicos assume uma natureza original e coerente.

3) Tipo de teoria

Teoria intertextual

– a teoria é apresentada de modo consciente e deliberado, manifesta-se quer através de textos (livros, ensaios, entrevistas, manifestos) quer pela própria obra.

Teoria filmada

- a teoria manifesta-se, fundamental ou exclusivamente na obra podendo essa obra ser ou não auto-reflexiva. Quando estamos perante uma teoria filmada, a produção escrita e qualquer tipo de manifestação oral (como uma entrevista) é reduzida ou nula.

4) Espectador

O cineasta é espectador da sua obra? Se sim ou não, quais os motivos e que tipo de espectador é? Quando é que o cineasta é espectador? O cineasta só é espectador na projeção? Se “(...) o primeiro espectador é o realizador” (Manoel de Oliveira *apud* Antoine de Baecque & Jacques Parsi 1999, 48), independentemente do número de espectadores e do número de vezes que vê o seu próprio filme, assim como da sua maior ou menor capacidade de se abstrair do processo criativo, o cineasta é sempre o *primeiro espectador*.

O cineasta é o *primeiro espectador* porque é criador da obra e, por consequência, esta nunca lhe será alheia (mesmo que recuse uma ligação a essa mesma obra). Enquanto *primeiro espectador* oferece a possibilidade de outro espectador “acabar” o filme.

Em suma, trata-se de verificar de que modo o cineasta exercita/manifesta a sua condição intrínseca de *primeiro espectador*; por exemplo, o que partilha e como se relaciona com os outros espectadores. Finalmente, interessa saber para que espectador o cineasta faz os filmes.

5) Conceitos

Essencialmente nas entrevistas ou textos, quais as expressões e conceitos mais utilizados e qual o seu sentido?

Como se relaciona com a tecnologia da qual a sua criação depende ou mesmo como se relaciona com questões de produção, distribuição e exibição? É importante perceber que, ao envolverem-se com a economia e assumindo que o mercado faz parte da atividade cinematográfica, os cineastas vão, também, desenvolvendo a sua ideia de cinema. Mais do que isso, o resultado da intervenção dos cineastas no mercado poderá ser visível em suas obras, uma vez que ao conquistarem mais facilidades para produzir, distribuir ou exibir seus filmes, terão à sua disposição novos recursos, que podem acabar por se revelar em, por exemplo, maior liberdade de criação.

6) Género

De que modo o cineasta se enquadra e inova determinado(s) género(s).

7) Estilo

Identificar como um cineasta vê ou se relaciona com o cinema, provavelmente, remete, no imediato, para o modo como utiliza os diferentes recursos.

O que é que o cineasta filma e como?

Qual o processo criativo? Para cada filme ou para toda a obra qual a importância atribuída a cada fase de criação: pré-produção, produção e pós-produção; e qual a sua efetiva participação em cada fase?

De onde surgem as histórias e qual a persistência dos temas?

Qual a linguagem cinematográfica?

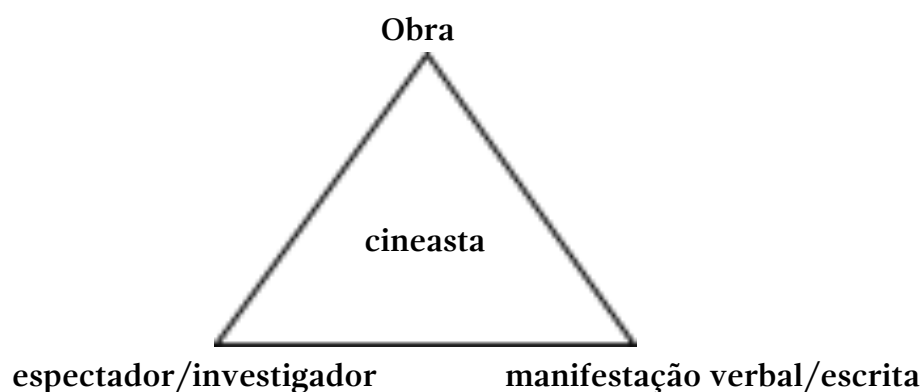
Qual a relação imagem-som? E qual a importância da banda sonora (som e música)?

Quais as personagens dos filmes?

Qual o recorte temporal e espacial dos filmes?

Como manipula o espaço-tempo?

A teoria do cineasta é, obviamente, *do cineasta* e a explicitação ou compreensão dessa teoria resulta da relação que o espectador/investigador estabelece com a obra e com todo o tipo de manifestações verbais/escritas, como as entrevistas, textos, manifestos,...; conforme o gráfico seguinte pretende melhor clarificar:



Para finalizar, regressamos ao título deste artigo que remete para uma relação de confronto permanente entre a teoria do cinema e a teoria do cineasta. Não se trata tanto disso, tratou-se de evidenciar que é nossa convicção que a teoria do cinema tem estado alheada da reflexão dos cineastas e o que aqui pretendemos sobretudo deixar como proposta é a possibilidade e, eventualmente, a necessidade do estudo académico sobre cinema se aproximar da reflexão dos cineastas uma vez que estes, mais cedo ou mais tarde, também se cruzam com as problemáticas e preocupações da academia e, necessariamente, abrem caminhos para a sua resolução ou discussão.

BIBLIOGRAFIA

- Aumont, Jacques. 2004. *As Teorias dos Cineastas*. São Paulo: Papirus Editora [Orig. 2002].
- Baecque, Antoine de; Parsi, Jacques. 1999. *Conversas com Manoel de Oliveira*. Porto: Campo das Letras [Orig. 1996]
- Bordwell, David & Carroll, Noël (Eds). 1996. *Post-Theory, Reconstructing Film Studies*. 1st edition. University of Wisconsin Press.

Nogueira, Luís. 2010. *Manuais de Cinema IV – Os cineastas e a sua arte*. UBI, Covilhã: LivrosLabcom.

GT OUTROS FILMES

OUTROS FILMES, OUTRO CINEMA: O FILME TURÍSTICO

Sofia Sampaio¹

Resumo: Partindo do conceito de ‘outros filmes’, que dá o mote ao nosso grupo de trabalho, e com base na investigação que tenho vindo a desenvolver no ANIM, a minha comunicação pretende reflectir sobre o conceito de filme turístico e as suas ligações com o filme de viagem (ou ‘de paisagem’), o filme etnográfico e o documentário industrial, questionando o momento em que emerge como um género autónomo, ainda que híbrido, dentro da categoria abrangente de ‘filme de utilidade’ (Vinzencz & Vonderau 2009). Argumentar-se-á que a adopção de uma perspectiva focada nas práticas (turísticas e fílmicas), e distanciada dos paradigmas estéticos e narrativos que têm dominado os estudos de cinema (Ruoff 2006), apresenta benefícios, quer a nível da análise dos filmes, quer a nível da construção de teorias e historiografias do cinema mais completas, precisas e estimulantes.

Palavras-chave: Filme turístico; outros filmes; práticas

Contacto: psrss@iscte.pt

Partindo do conceito de ‘outros filmes’, que dá o mote a este grupo de trabalho da Associação de Investigadores da Imagem em Movimento (AIM), a presente comunicação propõe-se a reflectir sobre um dos géneros mais negligenciados e subvalorizados da história do cinema português: o filme turístico. A questão do que é (e não é) um filme turístico colocou-se-nos, de forma inevitável, a propósito do projecto ‘Atrás da câmara: práticas de visualidade e mobilidade no filme turístico português’ (EXPL/IVC-ANT/1706/2013), um projecto exploratório financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT), atualmente em curso, que tem como principal *output* a produção de um catálogo sobre o filme turístico português a partir do riquíssimo acervo de filmes de não-ficção do Arquivo Nacional da Imagem em Movimento (ANIM) da Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema.

O projeto é devedor do recente interesse pelo filme de não-ficção que tem surgido além-fronteiras (sobretudo nos Estados Unidos, na França, Alemanha, Holanda e Suíça), resultando num *corpus* variado de obras pioneiras sobre o filme de viagem, o filme industrial e o filme amador e doméstico (Ruoff 2006; Hediger & Vonderau, 2009; Ishizuka & Zimmermann, 2008; Zimmermann, 1995) que têm em comum o desejo de se distanciarem dos

¹ CRIA, ISCTE-IUL

paradigmas estéticos, narrativos e autorais que têm dominado os estudos de cinema. Tal como grande parte deste *corpus* bibliográfico, a investigação em curso situa-se na interface entre os estudos de cinema e as ciências sociais, procurando conjugar o interesse dos primeiros por questões de mediação e representação com o interesse das últimas pela indexicalidade das imagens em movimento, frequentemente tomadas como ‘fontes’ históricas. Almejando um equilíbrio entre indexicalidade e mediação, é nosso objetivo percorrer esse vasto ‘território não-cartografado’ (expressão consagrada pelos neerlandeses Daan Hertogs e Nico de Klerk, 1997; cf. Hediger & Vondereau 2009, 16), onde o filme turístico se inscreve como parte dos chamados ‘filmes de utilidade’ (ex. o filme industrial, educativo e científico – em todas as suas variantes e subcategorias), ‘órfãos’ (i.e. sem autor ou simplesmente negligenciados) ou ‘efémeros’ (i.e. presos a uma ocasião e a um público específicos e transitórios, na designação proposta pelo arquivista americano Rick Prelinger – cf. Vondereau 2009).

Independentemente do termo adoptado, o que está em causa é um vastíssimo repositório de filmes que, na maior parte das vezes, foram votados ao esquecimento. Usados, em tempos, como complemento dos filmes de fundo, confinados a circuitos específicos de exibição (festivais, certames industriais, instituições de propaganda turística mais ou menos oficiais)², rejeitados, quase sempre, pela crítica especializada dado o seu carácter tendencialmente repetitivo e previsível (na forma como no conteúdo), os filmes turísticos têm sido sistematicamente associados à indústria turística ou a usos estatais do turismo (entendido mais enquanto sistema de representações do que propriamente uma indústria). Ou seja, os filmes turísticos têm estado associados ao filme propagandístico e ao filme promocional (ou mesmo publicitário), o que lhes tem valido um certo desprezo da crítica, que tende a reduzi-los à promoção de valores políticos e interesses comerciais a coberto de imagens parciais, expurgadas, e aparentemente anódinas, de regiões, lugares e

² Exemplo dos últimos foram as Casas de Portugal. Agradeço ao Paulo Cunha ter desenvolvido este assunto no I Seminário do projecto “Behind the Camera: practices of Visuality and mobility in the Portuguese tourist film”, que teve lugar no ANIM e no ISCTE-IUL, nos dias 22 e 23 de Julho de 2014.

equipamentos de lazer (praias, hotéis, termas), que não raras vezes funcionam como metonímicos da nação. Uma importante exceção diz respeito aos filmes turísticos de autores do Novo Cinema Português (tais como Fonseca e Costa, Fernando Lopes, António de Macedo) ou de Manuel de Oliveira que, podendo ser analisados à luz de modelos estéticos e autorais, têm conseguido atrair críticas mais positivas.

Para além das questões estéticas, a valoração depreciativa do filme turístico faz-se também no âmbito de uma concepção olocêntrica e panóptica do turismo, segundo a qual as imagens produzidas e reproduzidas em contexto turístico são como que vertidas de cima para baixo a partir de um ponto de vista centralizador que estrutura aspetos vários (no limite, todos) da experiência humana na modernidade (cf. o famoso conceito de ‘olhar turístico’ do sociólogo britânico John Urry, 2002), a ponto de o turista ser considerado o símbolo por excelência do *homem moderno* (e a escolha do género, aqui, não é accidental). Uma tal ênfase na visão como tecnologia de poder arrisca-se, porém, a ofuscar a variedade de práticas e processos (nomeadamente, visuais) que se desenvolveram (e continuam a desenvolver) em paralelo ou em contracorrente a práticas e processos dominantes ou hegemónicos, e que um estudo sistemático de filmes turísticos pode contribuir para revelar.

Adoptando uma perspetiva antropológica e métodos de inspiração etnográfica (tais como entrevistas não estruturadas), e incidindo sobre grande parte do século XX (grosso modo, 1910-1980), a pesquisa em curso tem como principal objetivo ‘desenterrar’ as *práticas* concretas (turísticas e cinematográficas) que estiveram na base das imagens que nos chegam através do arquivo. Reconhece-se a importância do modelo de análise assente na procura dos três Às – *Auftrag*, *Anlass* e *Adressat* – i.e. encomenda (quem encomendou?); ocasião (para quê?); e destinatário (para que usos ou para quem?) (cf. Elsaesser 2009, 23). No entanto, atribui-se especial atenção à interseção entre práticas visuais e de mobilidade, partindo do pressuposto que, ao deslocar-se aos lugares para registarem imagens e sons, os cinegrafistas (realizadores, diretores de fotografia, operadores de câmara e de som) foram eles próprios turistas, sendo o filme de algum modo o resultado das práticas

turísticas e cinematográficas que desenvolveram, em primeira mão, durante a visita.

Por fim, recuperar um entendimento de ‘filme turístico’ (e, conseqüentemente, de turismo) mais aberto, híbrido e plural, fazendo-o recuar ao momento incipiente quando o turismo não era ainda uma atividade autónoma, movida pela economia e movendo-a, esteve na base da decisão de incluir no *corpus* da análise géneros afins ou laterais ao filme turístico – desse modo saindo do arco restrito que o situa entre a propaganda e a publicidade. Um pouco na esteira da proposta de Thomas Elsaesser de uma ‘arqueologia dos media’, capaz de por a descoberto ‘histórias paralelas ou paraláticas’ (2009, 28), o amplo leque cronológico e tipológico adotado por este projeto visou não apenas recuperar uma genealogia perdida do filme turístico, mas também examinar alternativas às práticas turísticas e cinematográficas que hoje se tornaram usuais – alternativas essas que foram sendo abandonadas ao longo dos tempos, ou que, pelo contrário, lograram sobreviver em determinados nichos.

Assim, entre os filmes de não-ficção por nós considerados para visionamento, incluem-se os seguintes tipos:

(1) Filmes de atualidades, que dão conta de visitas e viagens importantes ou fora do comum, num formato jornalístico. Ex. *Chegada dos Congressistas do Sul à estação de Aveiro* (1927); *Excursão dos Empregados Superiores do Diário de Notícias a Viseu e Aveiro* (1930); *A Praia da Nazaré* (SPN, 1935); *Caramulo* (SPN, 1936); *As Visitas a Lisboa de 8000 operários alemães* (SPN, 1936/37).

(2) Documentários regionais, i.e. filmes institucionais, produzidos ou patrocinados por entidades oficiais como o SPN (1934-45), o SNI (1945-68), a Agência Geral das Colónias/ do Ultramar (1924-1951/1974), em que a viagem, para além de fornecer uma estrutura narrativa, serve como pretexto para o enaltecimento dos valores do Estado Novo e do império através quer da retórica quer da exibição da ‘obra feita’ no país e ultramar. Ex. *Alentejo não tem sombra* (Orlando Vitorino, Azinhal Abelho e Aquilino Mendes, 1953); *Figueira da Foz* (João Mendes, 1954);

Setúbal (Fernando de Almeida, 1956); *O Distrito do Deserto* (sobre Moçâmedes, em Angola – António de Sousa, ca. 1970).

(3) Filmes de paisagem, mais do que de viagem, onde dominam os planos fixos (tipo cartão postal) e as panorâmicas, muitas vezes a pretexto das quatro estações e com pretensões artísticas, na tradição pictórica. Ex. *Cintra e seus Arredores* (Caldevilla Film, 1922); *Sintra, Cenário de Filme Romântico* (Jorge Brum do Canto e Aquilino Mendes, 1933); *Céu de Outono: uma crónica lisboeta* (Manuel Luiz Vieira, 1934); *Outono em Portugal* (Bourdain de Macedo, 1976).

(4) Filmes de viagem amadores, frequentemente com montagem apenas interna, em que os turistas/ excursionistas que vemos são familiares e amigos do cinegrafista. Ex. *Caldas de Canavezes* (1922, 4'); *Norte de Portugal* (J.R. dos Santos Júnior, c. 1930).

(5) Filmes de expedição, geralmente em contexto colonial. Ex. *Aspectos do rio Quanza/ Quedas do Lucala* (Agência Geral das Colónias, 1930).

(6) Filmes etnográficos, por vezes em colaboração com antropólogos, etnólogos e outros 'especialistas', em que a componente etnográfica, de registo das populações, assume um lugar central. Ex. *Costumes Primitivos dos Indígenas em Moçambique* (Agência Geral das Colónias, 1938); *Vá D'Sú: Cenas e Trechos da Nazaré e Apúlia* (Engenheiro F.C. Mendes, 1936 e 1938); *Vilarinho das Furnas* (António Campos, 1971); *Festa, Trabalho e Pão em Grijó de Parada* (Manuel Costa e Silva, com montagem de Fernando Lopes, 1973).

(7) Filmes turísticos, no sentido mais moderno, i.e. de se inserirem numa retórica de consumo, onde é dado destaque a estruturas de acolhimento e lazer como hotéis, restaurantes, piscinas e boîtes, podendo existir várias versões linguísticas do mesmo filme. Ex. *Estoril* (F. Sousa Neves, 1962); *Horizonte Angolano* (Elsó Roque/ Direcção Geral de Educação Permanente, 1973); *Beira – Porta Turística de Moçambique* (Miguel Spiguel, 1973).

(8) Filmes produzidos por entidades estrangeiras sobre Portugal. Ex. *Mit uns in den Soningen Suden/ A excursão dos 3000 operários alemães*

(Leonhard Fürst/KdF, 1936/37); *Portraits of Portugal* (Magic Carpet of Movietone & Twentieth Century Fox, 1937); *April in Portugal* (1955, Euan Lloyd/ Columbia Pictures).

(9) Filmes híbridos, que incorporam secções próprias de documentários industriais em filmes de viagem ou monografias regionais. Ex. *Serra da Estrela – Gouveia* (Armando de Miranda, 1944); *Figueira da Foz* (João Mendes, 1954); *Setúbal* (Fernando de Almeida, 1956), *Vila do Conde: venha daí visitá-la* (Sério Fernandes, 1979).

(10) Filmes sobre a indústria de turismo, podendo incidir sobre a formação de técnicos do sector (empregados de mesa, etc.). Ex. *Hello Jim* (Augusto Cabrita, 1970).

(11) Filmes militantes do período imediatamente pós-25 de Abril que ensaiam e promovem formas deliberadamente alternativas, ou mesmo ‘anti-turísticas’ (cf. Sampaio, 2013), de conceber e praticar a viagem, o excursionismo e o lazer. Ex. *Avante com a Reforma Agrária* (Unidade de Produção Cinematográfica N° 1/ IPC, 1977); *O Parque Natural da Serra da Estrela* (Hélder Mendes/ Coop-Doc, 1980).

Conclusão

Até ao momento, estando o projeto numa fase inicial, na qual decorre ainda a pré-seleção dos filmes a visionar, foram analisadas cerca de 850 entradas da base de dados do ANIM (num universo de filmes de não-ficção que ronda os 8000)³ e sinalizados por volta de 300 filmes, com base em descritores temáticos como ‘turismo’, ‘turista’, ‘viagem’, ‘praia’, ‘termas’, ‘monumentos’, ‘vida noturna’, ‘romarias’, entre muitos outros, que estão a ser cruzados com descritores geográficos como ‘Lisboa’, ‘Estoril’, ‘Sintra’, ‘Évora’, ‘Porto’, ‘Madeira’, ‘Algarve’, ‘Luanda’, ‘Lourenço Marques’. O facto de a investigação não excluir a variedade e hibridez de géneros, recusando a confinar-se a um

³ Falamos de filmes portugueses produzidos entre 1896 e 1980. O número total de filmes de não-ficção (8000) é uma estimativa, obtida através da subtração, do corpus total, das 500 longas-metragens de ficção, mas sem terem sido contabilizadas as curtas de ficção. Agradeço ao Sérgio Bordalo e Sá pela recolha e permanente atualização destes dados.

entendimento de filme turístico como filme publicitário e propagandístico *stricto sensu*, veio abrir uma verdadeira caixa de Pandora, difícil de manejar. Trata-se, porém, de uma estratégia essencial para que o ponto de partida e de chegada da pesquisa não sejam um e o mesmo – i.e. para evitar que a pesquisa se transforme num exercício de confirmação do que *a priori* já se sabia, por oposição a um percurso que pretende ser de descoberta do que assumidamente ainda não se sabe. A questão do que pode ser considerado um filme turístico – uma questão fundamental para a elaboração do catálogo final – permanece, pois, em aberto, não devendo ser dissociada, como tentei demonstrar, de questões teóricas e metodológicas relativas quer à análise de filmes de não-ficção quer ao estudo do turismo no século XX. Espera-se que o visionamento de parte dos filmes selecionados (condicionado como está pela curta duração do projeto e pelo acesso a cópias existentes), bem como a fase de entrevistas a técnicos e realizadores que podem ainda oferecer-nos testemunhos recebidos e vividos sobre alguns dos filmes visionados, nos permitam avançar na resolução (ainda que provisória) desta questão.

BIBLIOGRAFIA

- Elsaesser, Thomas. 2009. 'Archives and Archaeologies: The Place of Non-Fiction Film in Contemporary Media'. In Vinzenz Hediger & Patrick Vonderau eds. *Films that Work: Industrial Film and Productivity of Media*. Amsterdam University Press: 19-34.
- Hertogs, Daan & Nico De Klerk. 1997. *Uncharted Territory: Essays on Early Nonfiction Film*. Amsterdam: Stichting Nederlands Filmmuseum.
- Ishizuka, Karen L. & Patricia Zimmermann. 2008. *Mining the home movie: Excavations in histories and memories*. Berkeley e Los Angeles: University of California Press.
- Ruoff, Jeffrey (Ed.). 2006. *Virtual Voyages: Cinema and Travel*. Durham and London: Duke University Press.
- Sampaio, Sofia. 2013. 'Turismo como não-turismo: confluências e inflexões do filme turístico em filmes do período (pós-)revolucionário (1974-1980)'.

Revista Online do Museu de Lanifícios da Universidade da Beira Interior, nº 1: 217-228.

Urry, John. 2002. *The Tourist Gaze* (2nd ed.). London: Sage.

Vondereau, Patrick. 2009. 'Vernacular Archiving: An Interview with Rick Prelinger'. In Vinzenz Hediger & Patrick Vonderau eds. *Films that Work: Industrial Film and Productivity of Media*. Amsterdam University Press: 51-34.

Zimmermann, Patricia. 1995. *Reel families: a social history of amateur film*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press.

**CINEMA E EDUCAÇÃO: A IMPORTÂNCIA DA CINEMATECA BRASILEIRA
PARA O DESENVOLVIMENTO DO CINEMA EDUCATIVO NO BRASIL
(1954-1970)**

Thaís Lara¹

Resumo: Esse texto estuda a importância da Cinemateca Brasileira para o desenvolvimento do cinema educativo no Brasil. O recorte temporal escolhido, entre 1954 e 1970, abarca a criação do Departamento de Cinema Infanto-juvenil na Cinemateca Brasileira. O objetivo é de esboçar as concepções do Departamento de Cinema Infanto-juvenil sobre o cinema educativo e de verificar a inserção do cinema no contexto escolar do período. Utiliza-se como fonte os documentos administrativos da Cinemateca Brasileira, os artigos escritos por Ilka Brunhilde Laurito e a publicação “Cadernos da Cinemateca volume II e III”.

Palavras-chave: cinema e educação, Cinemateca Brasileira, cinema educativo, cinema infanto-juvenil, Ilka Brunhilde Laurito.

Contacto: tha_vlara@hotmail.com

No Brasil a relação entre cinema e educação tem início nos primeiros anos do século XX. A filmoteca do Museu Nacional² teria sido fundada, em 1910, com o objetivo de manter uma coleção de filmes de história natural, porém há dúvidas quanto à data exata de sua criação. Desta maneira, vamos atribuir o pioneirismo do que viríamos a chamar de cinema educativo aos filmes sobre os índios *parecis e nhambiquaras* (1912) realizados por Edgard Roquette-Pinto³. A partir daí, encontraremos entre 1916-1918 na revista *A Escola Primária*, os primeiros artigos escritos sobre o tema pelo inspetor escolar Venerando da Graça. Por volta de 1920, ele iria produzir e dirigir três filmes para crianças: *Jardim Zoológico*, *Façanhas do Lulu* e *O Livro de Carlinhos*.

¹ É pesquisadora nas áreas de arquivos de filmes e cinema e educação. Atualmente desenvolve uma dissertação no Programa de Pós-graduação em Multimeios pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) com período sanduíche na Universidade Paris 3 - Sorbonne Nouvelle. Bolsita FAPESP – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo.

² Conforme Carlos Roberto, não foram localizados nos arquivos do Museu Nacional nenhum registro sobre a criação da filmoteca antes de 1927, quando se organizou o Serviço de Assistência ao Ensino de História Natural (Souza 2009, 16).

³ Edgard Roquette-Pinto foi o primeiro diretor do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE) desde sua criação em 1936 até 1947. O Instituto funcionou por 31 anos (1936 – 1967) e passou por sete governos diferentes. Além de diretor do INCE, foi vice-presidente da Associação Internacional do Cinema Científico e fundou a Rádio Sociedade do Rio de Janeiro, hoje Rádio MEC.

Em 1923, foi lançado o livro *Marta e Maria*, de Afrânio Peixoto, com um capítulo dedicado ao que seria a utilização ideal do cinema para a educação no Brasil. A publicação aumentaria as discussões em torno do cinema educativo. Esse momento de efervescência desencadeou na criação da Comissão de Cinema Educativo (1929), organizada por Fernando de Azevedo. No mesmo ano, ainda foi realizada na cidade do Rio de Janeiro a I Exposição de Cinematografia Educativa sob a responsabilidade dos educadores Jonathas Serrano e Venâncio Filho⁴.

Com a criação do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), em 1936⁵, os projetos de cinema voltados à educação e desenvolvidos por Roquette-Pinto, ganhariam força na produção de filmes sob a direção-técnica de Humberto Mauro. Eles abririam espaço para a criação de uma filmoteca para fornecer materiais educativos para escolas e demais associações sociais. O acervo era inicialmente composto por 440 volumes de livros, 30 assinaturas de revistas especializadas e 115 filmes entre americanos, ingleses, italianos e alemães (Carvalho 2008, 59). O INCE teria como objetivo promover e orientar a utilização do cinema, especialmente como processo auxiliar do ensino, e ainda como meio de educação popular em geral⁶. De acordo com Rosana Catelli, o cinema educativo para Roquette-Pinto era:

1. um meio de educar a população brasileira que está isolada pelos sertões;
2. um instrumento para educar o trabalhador nacional;
3. um método para ensinar o próprio educador, que precisava também de uma orientação pedagógica renovada;
4. uma concepção de educação mais livresca e mais “prática”;
5. um modo de registro das culturas indígenas e sertanejas, podendo auxiliar na pesquisa e o conhecimento da realidade

⁴ A década de 30 foi pautada pelo ideal do “bom cinema” defendido nas obras: *Cinema e Educação (1930)* de Jonathas Serrano e Francisco Venâncio Filho, *Cinema contra cinema: bases gerais para um esboço de organização do cinema educativo no Brasil (1931)* do cineasta Canuto Mendes de Almeida e da tese *O cinema sonoro e a Educação (1939)*, de Roberto Assumpção Araújo.

⁵ O INCE foi criado em 1936, porém a lei N°378 que o institucionalizou foi decretada somente em 1937.

⁶ Art.41 da Lei de n. 378, de 13 de janeiro de 1937. Disponível em <http://legis.senado.gov.br/legislacao/ListaPublicacoes.action?id=102716> Acessado em 23 de Janeiro, 2014.

brasileira; e 6. um veículo para o ideal prezado por Roquette-Pinto de divulgação da ciência para a sociedade. (Catelli 2013, 145)

O INCE funcionou de 1936 a 1966, produzindo mais de 400 documentários (Souza 1990) educativos de curtas e médias metragens. A exibição que era direcionada às escolas, instituições culturais e salas de cinema não atingiu o grande público. As dificuldades de circulação e distribuição dos filmes, a falta de projetores nas escolas e a “difícil aceitação da linguagem dos filmes” produzidos pelo INCE restringiram sua atuação no território nacional. Embora houvesse um esforço por parte da administração em difundir os filmes por todo o Brasil. O instituto concentrou suas atividades nos estados do Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais. Não se pode negar o enorme legado do INCE para o cinema educativo brasileiro. E principalmente que sua produção influenciaria a direção do Departamento de Cinema Infanto-Juvenil da Cinemateca Brasileira.

Cinemateca Brasileira e Educação: o Departamento de Cinema Infanto-Juvenil

A Cinemateca Brasileira foi criada em 1946⁷ a partir do Clube de Cinema de São Paulo por estudantes da Universidade de São Paulo (USP). Em 1947, Paulo Emilio orientou a transformação do Clube de Cinema de São Paulo em uma filмотeca. Diante das manifestações artísticas alguns mecenas da burguesia industrial paulista destacavam-se no patrocínio das artes. Entre eles, Ciccillo Matarazzo que desejava criar um museu de arte com espaço para cinema.

⁷ Há controvérsias quanto à data exata de criação da Cinemateca Brasileira. Fausto Corrêa acredita que fora criada em 1937 - com a chegada de Paulo Emilio Salles à França. - In Cinematecas e Cineclubes: cinema e política no projeto da Cinemateca Brasileira (1952/1973), p.60. Já Carlos Roberto considera sua criação a partir da década de 1940 e sua real efetivação com a inauguração do segundo Cineclube de São Paulo em 1946. Souza, Carlos Roberto de. A Cinemateca Brasileira e a preservação de filmes no Brasil. Tese (Doutorado) Departamento de Cinema, Televisão e Rádio / Escola de Comunicações e Artes/USP, 2009, p. 11. Neste texto é considerado o ano de 1946 de acordo com o histórico da Instituição descrito em seu site. Disponível em: <http://www.cinemateca.gov.br/page.php?id=1>. Acessado em: 21 de Julho de 2012.

Criou-se, então, o Museu de Arte Moderna de São Paulo e nele o departamento de Cinema (Filmoteca do MAM-SP).

No ano de 1953, depois de cerca de sete anos vivendo em Paris, Paulo Emilio voltou ao Brasil e assumiu o cargo de conservador chefe da Filmoteca do MAM-SP. Nos anos seguintes, as atividades da Filmoteca e seu acervo cresceram em volume e importância. Um dos marcos desse período foi o I Festival de Cinema no Brasil (1954), realizado em São Paulo pela comemoração do IV centenário da cidade. O evento teve em paralelo um circuito de mostras, entre elas uma dedicada ao Cinema Infantil organizada por Sonika Bo do cineclube Cendrillon de Paris, que percorreu os bairros da cidade e alcançou um público de mais de 50 mil crianças.

A necessidade de educar para o cinema já fazia parte da proposta de Paulo Emilio e de seus companheiros. O grupo acreditava ser preciso formar espectadores mais críticos, capazes de reconhecer e analisar com perspectiva histórica e estética aquilo que viam na tela. Neste sentido, organizaram o curso para Dirigentes de Cineclubes em 1958, com a intenção de formar pessoas para difundir o conhecimento. E assim alcançar todas as camadas sociais, a fim de trabalhar para elevar o gosto e as exigências do povo em relação ao cinema. O curso ministrado era composto por história do cinema brasileiro e mundial (teoria, técnica cinematográfica, crítica e debates, história da linguagem, do estilo e da expressão social cinematográfica) e por cultura artística (iniciação à estética, literatura, teatro, artes plásticas e música).

Em março de 1961 (Lautiro 1961), foi criado na Cinemateca Brasileira o Departamento Infanto-juvenil dirigido pela escritora, poetisa e professora de português Ilka Brunhilde Laurito. No que diz respeito ao novo departamento Cecília Thompson afirma que:

com a mesma finalidade de difusão (da Cinemateca Brasileira), mas já para um público determinado e fundamental no processo do desenvolvimento cultural, a Cinemateca criou um Departamento Infantil, que tem a seu cargo tanto a elaboração de um acervo apropriado

quanto a difusão cultural do cinema para crianças e adolescentes em cineclubes e escolas. (Thompson 1964, 8)

Ilka Laurito já desenvolvia no Departamento de Cinema do Centro de Ciências, Letras e Artes (CCLA) de Campinas, um cineclubinho que tinha nascido durante o Festival Lamorisse em 1960, quando foram exibidos *Bim*, *Crina Branca* e *O balão vermelho* para adultos e crianças. Ao se encantar com o filme *Crina Branca* Ilka decidiu, com a autorização do Departamento de Cinema do CCLA, fazer uma experiência com os alunos da 1ª série experimental que haviam iniciado naquele ano no Instituto de Educação Carlos Gomes. Assim organizou um debate sobre o filme. Em entrevista concedida à Theresinha Aguiar do Jornal Diário do Povo de 1961⁸, Laurito relata sua impressão quanto a primeira sessão infantil.

Creio que me encontrei nessa ocasião, e que encontrei o cinema como forma de realização, uma síntese de todas as tentativas que eu vinha fazendo até então de unir a Arte à Educação (Jornal Diário do Povo – 07/05/1961)

Nesse contexto, nasceu o Departamento de Cinema Infanto-juvenil da Cinemateca Brasileira com o objetivo de constituir um repertório de filmes para a infância a serem difundidos nas escolas, cineclubes infantis, entidades culturais e sociais com a finalidade de colocar o cinema como instrumento de cultura, aplicando-o à serviço da educação. De acordo com Fausto Corrêa (2010, 265), “a Cinemateca Brasileira passava por um grave momento de crise política/social/institucional. Mesmo assim, apoiou vivamente a iniciativa de Ilka Laurito e do Centro de Ciências, Letras e Artes de Campinas”.

⁸ Informações presentes no artigo “Cineclubinho do Centro de Ciências – Criação belíssima da poetisa “Ilka Laurito” de Theresinha Aguiar publicado no Jornal Diário do Povo – 07/05/1961.

A constituição de um acervo e as exposições de filmes nas escolas

Em busca de cumprir com os objetivos de difusão estabelecidos na criação do Departamento de Cinema Infante-juvenil, a direção da Cinemateca Brasileira inicia um trabalho de constituição de um acervo fílmico e bibliográfico sobre o cinema e a infância. Ilka Laurito procura compilar uma literatura especializada. Visto que as publicações em língua portuguesa dedicadas ao tema eram escassas e a que a maioria dos livros e manuais estavam publicados em língua estrangeira, principalmente em francês, inglês e italiano, ela começa a elaboração de uma bibliografia básica sobre o tema que foi publicada com o título de “Cinema e Infância” pelos Cadernos da Cinemateca em 1962.

Em relação a constituição de um acervo especializado, não foi possível adquirir filmes por conta das dificuldades financeiras. Desta maneira, estabeleceu-se um processo de separação de filmes infantis ou filmes adultos já existentes no acervo da Cinemateca Brasileira que poderiam servir para as crianças. A experiência de utilizar filmes do próprio acervo ou filmes comerciais para exposições infantis já vinha sendo desenvolvida Estados Unidos da América pelo The Children’s Film Library.

No acervo da Cinemateca Brasileira não havia grande variedade de filmes infantis. Por consequência, para realizar as exposições nos cineclubinhos era preciso firmar convênios com consulados ou alugar filmes de filmotecas privadas e comerciais.

De 1961 a 1963, as atividades de exposição realizadas pelo departamento de Cinema Infante-juvenil foram intensas. O departamento se dedicou à educação secundária, instituindo pela primeira vez na história do ensino em São Paulo, a inclusão do cinema no currículo escolar como prática educativa no Ginásio Estadual Padre Manoel de Paiva (Thompson, 39). Nesse período também foram criados: o cineclubinho da Biblioteca Caetano de Campos, as sessões no Colégio Brasil-Europa, na Escola Estadual Prof. Alberto Comte e ampliada a atuação do cineclubinho do CCLA de Campinas.

Os trabalhos de difusão não se limitaram à capital. O Departamento Infante-juvenil orientou a criação do cineclubinho de Santos e organizou sessões em Bauru, Campinas, Mococa, Santa Isabel e Rio Claro no interior

paulista. Noutros estados, estabeleceu contato com cineclubes promovendo três sessões no Rio Grande do Sul em parceria com o Cineclubes Santo Ângelo e duas sessões em Minas Gerais em parceria com o Cineclubes Vagalume de Belo Horizonte.⁹

O cinema educativo no Departamento de Cinema Infanto-juvenil

O cinema era entendido pela direção do Departamento de Cinema Infanto-juvenil como “fator de humanização”, pois continha experiências novas de educação da sensibilidade, de transmissão de ideias, de valores e problemas de um indivíduo ou de uma coletividade (Documentos CB, 1961). Nessa perspectiva, Ilka Laurito define o cinema educativo como:

podemos chamar de cinema educativo não só aquele que informa, que ensina noções novas ou ajuda a fixar noções antigas, mas também aquele que, através da ficção, permite ao espectador sentir um acréscimo de sua experiência de vida e um amadurecimento como pessoa humana. (Documentos - acervo Cinemateca Brasileira)

Na direção contrária de outras instituições que priorizavam a utilização do cinema como forma de instrução ou das associações religiosas¹⁰ que procuravam separar o “bom cinema” para infância e juventude, a Cinemateca Brasileira buscava selecionar filmes que pudessem “formar um público jovem ativo, com espírito crítico e estimular possíveis vocações para o cinema

⁹ Dados identificados no Relatório do Departamento Infantil de 1963.

¹⁰ Os católicos tinham interesse nos assuntos do cinema desde as primeiras sessões do cinematógrafo. Assim, em 1936, é lançada a Encíclica *Vigilanti Cura*, pelo Papa Pio XI que define sua posição em face do cinema, traça diretrizes para a ação dos católicos e institui a classificação moral dos filmes. A segunda Encíclica, a *Miranda Prorsus*, é escrita pelo Papa Pio XII, em 1957, e não se preocupava exclusivamente com o espectador e com o crítico cinematográfico, mas com as atividades cinematográficas. Conforme Vivian Malusá, “essa influência teve, por um longo período, seus reflexos em toda atividade cineclubista brasileira, espalhando-se por quase todo o país” (Malusá 2008, 2). Em 1951, no Rio de Janeiro a Ação Social Arquidiocesana inicia um curso de cinema no seu Centro de Estudos. O objetivo principal era formar o espectador visando nos filmes uma moral religiosa. Da mesma forma, o Centro de Orientação Cinematográfica (COC), presidido pelo Pe. Guido Logger ministrava curso de cultura cinematográfica pelo país.

nacional”. Assim, elaborou três propostas de utilização do cinema em contexto educacional. A saber:

1 – Utilização do cinema como instrumento de Educação: não apenas como meio auxiliar de ensino, mas como arte e forma de cultura, portanto, como um fim em si mesmo. Sabemos que o cinema é a linguagem da nossa época, e como tal, deve ser aprendida e ensinada servindo tanto de meio de comunicação como de expressão.

2 – Utilização do cinema com função social e educadora: o cinema é o maior veículos de ideias, e de informações da atualidade. Usá-lo para atingir os meios mais pobres e mais afastados, é dar-lhe um sentido social e uma finalidade que transcende a sua atuação nos centros culturais mais adiantados.

3- Utilização do Cinema como meio-auxiliar de ensino: a serviço de todas as disciplinas, em todos os graus de ensino. (Documentos administrativos CB, 1962)

Desta maneira, Ilka Laurito (1963) sugere a criação de filmes infantis com personagens representados por crianças. Assim, é remarcado no plano geral de trabalho de 1963 que a produção cinematográfica é um ponto importante a ser desenvolvido. No que concerne a esse assunto são elencados três objetivos.

O primeiro objetivo era estabelecer contato com companhias cinematográficas e cineastas para criar filmes de valor cultural e artístico sobre a educação brasileira. Esses filmes deveriam documentar as atividades das classes experimentais e das escolas de artes.

O segundo objetivo era a produção de filmes sobre os problemas culturais brasileiros, tais como: os documentários de natureza sociológica, para fins de estudo e conscientização. O filme *Aruanda* (1960) de Linduarte Noronha é citado como exemplo no gênero.

O terceiro e último objetivo colocado era a criação de reportagens sobre as atividades do departamento infantil.

A efetivação de alguns desses objetivos pode ser constatada na parceria do departamento da Cinemateca Brasileira com o Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE) que produziu e distribuiu a série “Brasilianas” de Humberto Mauro sobre as canções folclóricas brasileiras.

Conclusão

Como forma de ampliar o conhecimento sobre o cinema infantil e de criar parcerias com outras instituições que se dedicavam ao assunto, Ilka Laurito fez, em 1964, um estágio na Europa. Acolhida pelo British Film Institute que a concedeu uma bolsa de estudos, ela acompanha a programação do British Film Institute, da Children’s Film Foundation, da Society Film Teachers e da BBC. Após terminar seu estágio na Inglaterra, Ilka partiu para a França em busca de ter contato com o trabalho feito por Sonika Bo. Em Paris, acompanha as sessões do Cineclube Infantil Cendrillon. Em relação à essa experiência, Ilka diz:

Há 30 anos essa mulher faz filmes para a infância, desde de 1933. (...) Essa mulher é pioneira. Não só fez o Cineclube infantil, como passou a realizar os filmes e os filmes estão cheios de poesia.¹¹

Ao retornar ao Brasil, Laurito encontrou dificuldades econômicas para manter o Departamento de Cinema Infanto-juvenil que necessitava de uma equipe, de material e de espaço adequados. As dificuldades, porém não foram somente econômicas. Com a ascensão em 1964 da ditadura militar, um novo ciclo político de censuras, cassações e prisões se instala no país. Por consequência desta situação o departamento paralisa suas atividades no mesmo ano. Nos dois anos seguintes, Ilka faria algumas tentativas sem sucesso de reestabelecer o Departamento de Cinema Infanto-juvenil.

Em 1966, numa aula ministrada à convite de Jean-Claude Bernardet na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), ela definiu esse período de trabalho como “uma descoberta do cinema em relação à

¹¹ Transcrição de aula realizada por Ilka em 1966. Fonte: Acervo Cinemateca Brasileira.

infância”¹². O Departamento de Cinema Infanto-juvenil da Cinemateca Brasileira conseguiu em seus três anos de atividade chamar a atenção de especialistas, professores e cineastas para o cinema educativo, contribuindo na construção de um novo olhar sobre o filme e suas funções educacionais.

BIBLIOGRAFIA

- Carvalho, Fernanda Caraline. 2008. *Luz, Câmera, Educação! O Instituto Nacional de Cinema Educativo e a formação áudio-imagética escolar*. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro: Universidade Estácio de Sá.
- Catelli, Rosana. 2013. “Roquette-Pinto e a Comunicação: registro, visualização e internalização da cultura”. *Revista Brasileira de História da Mídia (RBHM)* - v.2, n.1, jan.2013 / jun.2013.
- CorreaORREA, JR. Fausto Douglas. 2010. *A Cinemateca Brasileira: das luzes aos anos de chumbo*. São Paulo: Ed. Unesp.
- Gomes, Paulo Emilio Salles. 1982. *Críticas de cinema no Suplemento literário*. Rio de Janeiro: Paz e Terra e Embrafilme.
- Lautiro, Ilka. 1963. *Cinema Educativo. Plano de trabalho apresentado ao Departamento de Educação*.
- . 1961. “Difusão do Cinema entre as Crianças” - *Jornal Correio Paulistano* – 21/10/1961.
- Malusá, Vivian. 2008. “A contribuição católica na formação de uma cultura cinematográfica no Brasil nos anos 50”. In *Mnemocine*. Disponível em: <http://www.mnemocine.art.br/index.php/cinema-categoria/24-histcinema/107-vivian-malusa> Acessado em: 12 Abril. 2014
- Souza, Carlos Roberto de. 2009. *A Cinemateca Brasileira e a preservação de filmes no Brasil*. Tese (Doutorado) Departamento de Cinema, Televisão e Rádio / Escola de Comunicações e Artes/USP.
- . 1990. *Catálogo de filmes produzidos pelo INCE*. Fundação do Cinema Brasileiro. Série Documentos, MINC.

¹² Idem.

Thompson, Cecília. 1964. *Cinematca e seus Problemas*. São Paulo, SP: Fundação
Cinematca Brasileira.

Arquivos

Cinematca Brasileira

D-246/1-4; 1029/1-104; 923/1-35 e 1056.

FRAGMENTOS DE GUERRA: ESTÉTICA E POLÍTICA EM *EL PERRO*

NEGRO, DE PÉTER FORGÁCS

Jamer Guterres de Mello¹

Resumo: Este trabalho propõe investigar alguns desdobramentos de caráter estético e político implicados no uso de filmes de família em documentários históricos. Para tanto, nos debruçamos sobre o filme “El Perro Negro – Histórias da Guerra Civil Espanhola” (2005), documentário em que o cineasta Péter Forgács abre mão da tentativa de contar a História de um modo convencional ao se utilizar de imagens amadoras (*found footage*). Bill Nichols (2005) comenta que Forgács enfatiza qualidades poéticas e associativas em suas notáveis reformulações de filmes amadores, no lugar de convencer-nos de um determinado ponto de vista. Segundo Didi-Huberman (2010; 2012), qualquer imagem, mesmo que aparentemente superficial e simples, carrega uma inquietação, uma capacidade de quebrar o curso normal dos acontecimentos. Trata-se de uma “abertura” da imagem, numa relação de fragmentação da história no tempo linear. Podemos dizer que as dimensões estéticas e políticas do cinema não passam por uma descoberta da memória e do passado num sentido científico, uma busca pela verdade, mas antes por uma possibilidade arqueológica de agenciamento de novos modos de visibilidade e dizibilidade, conforme Michel Foucault (2010). Nada mais dissensual, no sentido trazido por Jacques Rancière (1996; 2009), que reconfigurar politicamente a dimensão estética dos arquivos no lugar de criar novas imagens que representem um fato histórico ou mesmo encontrar tais representações em imagens de arquivo.

Palavras-chave: cinema; imagens de arquivo; estética; política; Rancière.

Contacto: jamerello@gmail.com

Este artigo tem como ponto de partida uma tentativa de aproximação entre o eixo central do pensamento de Jacques Rancière e algumas manifestações do arquivo observadas no filme *El Perro Negro – Histórias da Guerra Civil Espanhola* (*El Perro Negro – Történetek a Spanyol Polgárháborúból*, Péter Forgács, 2005). Desta forma, é possível pensar o arquivo em sua potência de diferenciação, aspecto fundamental para sua compreensão como objeto comunicacional, tema de uma investigação mais ampla que venho desenvolvendo como tese de doutoramento no Brasil.

Rancière propõe uma problematização sobre a imagem em um conjunto de relações indissociáveis entre estética e política ao evidenciar os paradoxos que acompanham o pensamento moderno e adentram à pós-modernidade. Para

¹ Doutorando, PPGCOM-UFRGS, Brasil.

ele, há uma dimensão estética que se expressa na ordenação social dos modos de visibilidade e dizibilidade e, ao mesmo tempo, uma dimensão política na reconfiguração dessa ordenação, na possibilidade de agenciamento de novos modos de fazer, ver e dizer. Haveria, então, um fundamento estético na política² que, segundo o autor, seria um modo de partilha (tanto no sentido de divisão quanto de distribuição) de uma experiência sensível comum.

A estética não estaria reduzida e submetida à filosofia da arte ou às artes do belo, mas antes definiria as possibilidades de ruptura e distribuição do sensível, um problema evidente de comunicação que caracteriza a era moderna. A política, por sua vez, seria antes um recorte comum do mundo sensível, uma composição entre visibilidades e dizibilidades e uma possibilidade de reconfigurar o espaço e o tempo, ao contrário de como é entendida num sentido comum, na maneira como grupos sociais organizam seus interesses.

Rancière constitui a política como uma cena que coloca em jogo conflitos entre mundos perceptíveis, entre o que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto. Toda atividade política é um conflito, um “recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do grito que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência” (Rancière 2009, 16-17). Esta cena política é produtora de dissensos, rompendo com a estabilidade de conflitos pré-existentes, fazendo emergir as ações daqueles sujeitos que, até então, não estavam em posição de interlocutores. São os *sujeitos do dissenso*, aqueles que tomam a palavra (ou a ação) sem tutela reconhecida, que se tornam sujeitos políticos apenas quando assim o fazem, quando e onde não teriam o poder de fazê-lo.

Existe, portanto, um princípio da emancipação política que é essencial para a compreensão do problema estético na contemporaneidade. As cenas do dissenso provocam rupturas nas unidades do visível, permitindo a emergência de situações que modificam nossa relação com os objetos e as imagens do mundo comum, assim como nossas atitudes com relação ao ambiente coletivo.

² É importante ressaltar que as dimensões estética e política, para Rancière, se diferenciam do fenômeno da estetização da política apontado por Walter Benjamin (1987). Não se trata, aqui, de uma estetização da arte a serviço da política, do poder e do autoritarismo, como discutido por Benjamin em relação aos regimes nazi-fascistas.

O dissenso expressa um processo de subjetivação política não de um discurso a ser enunciado por um interlocutor com lugar de fala definido, mas antes na própria criação da condição de fala, por um interlocutor sem a devida autorização para fazê-lo. Portanto, a constituição do comum não é exatamente a partilha da possibilidade de fala na comunidade, da possibilidade de tornar algo comum a todos, a apropriação realizada por um gênio criador, mas a subversão do inaudível que advém de um lugar, um espaço onde geralmente não há fala por não haver título para tanto.

Tomar o arquivo como dissenso – mais do que isso, pensar os arquivos enquanto práticas dissensuais da comunicação – equivale a dizer que sua função enquanto imagem não diz respeito apenas às palavras, enquanto discurso, significação, mas diz respeito também à sua própria condição de fala, de enunciado ou de mudez.

Aqui, avançamos em relação a esta análise, aproximando o pensamento de Rancière à potência de autonomia da imagem que encontramos no arquivo. Este conjunto radical de relações entre estética e política, quando endereçado ao problema da imagem, se configura em uma importante reflexão para a constituição do arquivo como objeto da comunicação, uma vez que este se apresenta como modo de circulação do sensível e oferece diversas possibilidades de reconfigurar as formas de visibilidade e sensibilidade. O arquivo, entendido nestes termos, possibilita maneiras de constituir o visível e o invisível, de (des)organizar o sensível.

Para Rancière a imagem não deve ser reduzida à sua visualidade, pois nela operam também o dizível, o indizível e aquilo que não é visível, portanto a imagem deve ser compreendida em sua alteridade e em seu caráter paradoxal. A imagem é ao mesmo tempo autônoma e elemento que compõe uma parte em um determinado fluxo imagético. Com efeito, tomar a imagem pelo que ela possui de meramente visual significa desconsiderar o complexo jogo de relações que define o seu amplo sentido e sua especificidade na esfera comunicacional.

Diante desta série de paradoxos entre as operações, os modos de circulação e o discurso crítico das imagens desenvolvida por Rancière o intuito

é o de tentar compreender a imagem de arquivo no espectro dos fenômenos estéticos da contemporaneidade a partir de seus sistemas de visualidades (visibilidades e dizibilidades).

A imagem nunca é uma realidade simples. As imagens do cinema são antes de mais nada operações, relações entre o dizível e o visível, maneiras de jogar com o antes e o depois, a causa e o efeito. Essas operações mobilizam funções-imagens diferentes, sentidos distintos da palavra imagem. Dois planos ou encadeamento de planos cinematográficos podem, assim, depender de uma *imagéité* diferente. E, inversamente, um plano cinematográfico pode pertencer ao mesmo tipo de *imagéité* que uma frase romanesca ou um quadro (Rancière 2012, 14).

Neste contexto o arquivo pode se configurar como um elemento metamórfico destituído de seu caráter utilitário de documento ou testemunho do passado. Ou melhor, o *continuum* metamórfico das imagens coloca o arquivo no espaço do sensível heterogêneo, o retira de um nível de superioridade ao qual o ideal de testemunho o encerra, assumindo uma função ou um ofício que não era exatamente o seu, tornando-se estranho a qualquer finalidade que pudesse ser a ele conferida como atributo.

De fato, a imagem não se caracteriza apenas como imagem, *ela mesma* em sua intransitividade, mas também como alteridade apta a executar sua função em um meio expressivo qualquer, que possibilite tecnicamente sua exibição. Trata-se de pensar as imagens como operações, como “relações entre um todo e as partes, entre uma visibilidade e uma potência de significação e de afeto que lhe é associada, entre as expectativas e aquilo que vem preenchê-las” (Rancière 2012, 11-12). As operações seriam, para Rancière, um conjunto de capacidades das imagens de conter múltiplas funções, nelas mesmas, que se expressam como *performance* em um determinado meio de exibição.

Quando associamos o arquivo a uma propriedade operacional da imagem estamos trabalhando com uma potência do arquivo que não está diretamente ligada às características de um dispositivo técnico (de captação ou exibição da imagem), nem a um caráter interpretativo daquilo que se vê, de forma estanque, mas antes a uma propriedade funcional, um efeito que é determinado

operacionalmente. Uma cena de um filme, por exemplo, vista em uma sala de cinema, em uma televisão ou em uma tela de celular não deixa de ser a mesma cena, nem mesmo se torna algo completamente diferente em função de seu dispositivo de exibição. Há aí um duplo movimento operacional da imagem que se dá, menos pelas múltiplas interpretações possibilitadas por formas distintas de recepção do que por sua capacidade de executar diferentes performances em cada um destes dispositivos.

El Perro Negro é um filme de 84 minutos que mostra, em sua maior parte, imagens caseiras captadas por dois cineastas amadores que estiveram envolvidos diretamente com os acontecimentos da Guerra Civil Espanhola. São eles também os dois principais personagens do filme. Um é Joan Salvans, filho de Francesc Salvans, um importante industrial catalão, ambos assassinados por um anarquista chamado *Pedro el Cruel*, seis dias após o início da guerra; e o outro é Ernesto Noriega, estudante de Madri e membro do exército republicano que é capturado e detido como prisioneiro e posteriormente convertido em soldado nacionalista, tendo conseguido filmar clandestinamente alguns detalhes do conflito. O filme recorre também a outros filmes amadores de procedência anônima e a cenas de alguns filmes espanhóis, um emaranhado poético de imagens de arquivo que culmina num olhar mais amplo sobre os acontecimentos de um período bastante caótico da Espanha.

O filme de Forgács, ou melhor, as imagens de Joan Salvans e de Ernesto Noriega, potencializam uma possibilidade de ruptura da lógica dominante e linear da história da Guerra Civil Espanhola, como a conhecemos. As imagens carregam em sua essência a possibilidade de gerar o dissenso entre a Grande História e as micronarrativas que fazem parte dessa mesma história. Mais do que isso, os filmes domésticos de Salvans e Noriega podem exercer a função de sujeitos do dissenso – como definiu Rancière – ao abordarem a Guerra Civil Espanhola sem ter o poder e o reconhecimento para fazê-lo.

À primeira vista, Péter Forgács tem por objetivo transformar filmes de família em documentos que contam algo sobre a história de uma época, mais especificamente da Guerra Civil Espanhola e da Segunda Guerra Mundial. Podemos dizer que em seus filmes, de modo geral, os registros pessoais, as

imagens de uma memória íntima e familiar, carregam rastros de uma memória do mundo. Porém, é possível ir além e afirmar que a intimidade dos filmes de família – e a possibilidade de reconfiguração do público e do privado que se observa em filmes como *El Perro Negro* – pode operar como um recorte comum do mundo sensível que opera na contemporaneidade, exatamente nos moldes em que esta pesquisa busca formatar o conceito de política, à luz de Jacques Rancière. Mais do que isso, as imagens da intimidade dos contemporâneos da Guerra Civil Espanhola reconfiguram o espaço e o tempo ao partilhar um outro mundo sensível, compondo novas visibilidades e dizibilidades que, tornadas comuns em nosso tempo, são suscetíveis de serem apreendidas. *El Perro Negro* pode, portanto, ser considerado como um filme que coloca à prova as imagens íntimas e amadoras.

As imagens tomam, assim, uma dimensão política através de seus agenciamentos estéticos. Não há mais uma estabilidade entre passado e presente, entre história e memória, entre público e privado, entre visível e invisível. Há apenas acontecimento em seu estado bruto, em seu devir pleno. O que se vê e o que não se vê estão em pleno jogo discursivo através do conjunto de elementos que são colocados em relação através das imagens, dos sons, das narrações, etc. Não se trata de mostrar uma verdade escondida da Guerra Civil Espanhola que teria a chance de ser revelada em filmes caseiros encontrados (*found footage*), mas de mostrar imagens que trazem à tona as cenas do dissenso. As imagens são agenciadas esteticamente para gerar um dissenso político, imagens que provocam rupturas nas unidades do visível e, desta forma, fazem emergir situações que modificam nossa relação com os fatos históricos, com as imagens do mundo, com a história pré-estabelecida. Imagens caseiras que colocam em jogo o acontecimento tanto quanto qualquer imagem que serviria de discurso da história hegemônica. Acontecimento, para além do fato.

A maneira como essa intimidade é colocada em jogo e o tipo de intimidade que é provocada como visibilidade estabelecem relações poéticas e políticas com fatos históricos que não são os fatos puros da história escrita como a conhecemos, pois esta história não foi escrita a partir deste tipo de

intimidade. Estão lá vários dos elementos que nos remetem a uma memória coletiva da Guerra Civil Espanhola: as bandeiras anarquistas, as imagens de Franco e seus generais, Salvador Dalí, Luis Buñuel, Gabriel Garcia Lorca. Imagens que Forgács recupera e as coloca em situação limítrofe na relação com a intimidade dos filmes de família. É como se pudéssemos reconhecer que há mais sobre a guerra a ser visto do que as imagens que nos remetem a ela.

Péter Forgács percebe que nos filmes de família há uma possibilidade de revelar uma ordenação social dos modos de visibilidade e dizibilidade que até então não podia se revelar de outra forma, como queria Rancière. Mais do que isso, os filmes de família podem, por si sós, reconfigurar novos modos de fazer, ver e dizer. Se não é possível voltarmos no tempo para descobrir o passado, pois que não seja esta a tentativa do cinema. As dimensões estéticas e políticas do cinema não passam por uma arqueologia da memória e do passado no sentido de descoberta científica, de uma verdade escondida nos ínfimos segredos da história, mas antes por uma possibilidade de agenciamento desses novos modos de visibilidade e dizibilidade. Ou seja, para o cinema, é mais produtivo criar essas condições do que tentar encontrá-las nas imagens. Nada mais dissensual que reconfigurar politicamente uma dimensão estética das imagens de arquivo no lugar de criar novas imagens que representem um fato histórico.

O uso do arquivo, da forma como é praticado por Forgács, parece não fazer parte de um processo homogêneo de distribuição e consumo das imagens, ao contrário do uso banal do arquivo, largamente praticado no documentário expositivo. Este uso clássico do arquivo não cria dissenso, na medida em que usa o arquivo que teria voz, lugar e identidade de arquivo, aquelas imagens que são registradas, arquivadas, catalogadas, com um objetivo concreto – a possível utilização como documento visual de um acontecimento. As imagens de *El Perro Negro* e seriam equivalentes aos sujeitos *sem parte*, aos *sem voz*, de Rancière. Aquelas imagens que não possuem valor de documento num sentido mais amplo, mas que carregam em sua essência uma potência de criar o dissenso em uma ordem constituída, ao *falarem* como documentos, *contando* histórias.

O arquivo assume, assim, um papel essencial enquanto objeto comunicacional ao se configurar como imagem metamórfica – na concepção desenvolvida por Rancière. Desta forma, o arquivo funciona como acontecimento do dissenso, uma operação política própria das imagens críticas³ e que se evidencia de forma mais ampla e nítida no uso de imagens de arquivo como aparece no filme de Forgács.

O que se propõe, portanto, com este estudo, é pensar como se constituem os elementos de diferenciação provocados pelo arquivo a partir de seus agenciamentos estéticos e políticos. Trata-se de um filme que possui efeitos desterritorializantes, onde o tempo e o espaço tornam-se menos específicos. Em outras palavras, tempo e espaço acabam misturando suas posições e se tornando indiscerníveis, pois não mais o tempo está atrelado apenas a uma ordem de sucessão, nem o espaço apenas a uma ordem de território. O cineasta usa imagens do passado e transforma o tempo e o espaço dessas imagens a partir de seus agenciamentos. Tais agenciamentos possibilitam que tempo e espaço não tenham as mesmas especificidades que outrora, são capazes de fazer tempo e espaço assumirem conformações contemporâneas, apesar de serem imagens do passado. Tempo e espaço se misturam, como se o tempo estivesse mais ligado ao território e o espaço a uma sucessão de temporalidade.

BIBLIOGRAFIA

Benjamin, Walter. 1987. *Obras escolhidas I: Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense.

Deleuze, Gilles. 2007. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva.

Derrida, Jacques. 2001. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará.

Didi-Huberman, Georges. 2012. *Imagens apesar de tudo*. Lisboa: KKYM.

-----, 1998. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34.

³ Na concepção desenvolvida por Georges Didi-Huberman (1998).

Foucault, Michel. 2010. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.

Rancière, Jacques. 2009. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34.

-----, 1996. *O desentendimento: política e filosofia*. São Paulo: Editora 34.

-----, 2012. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto.

**OLHARES E VOZES DA MUDANÇA SOCIAL: PERSPETIVAS DA
INVESTIGAÇÃO SOBRE OS JORNAIS CINEMATOGRAFICOS EM
PORTUGAL E ESPANHA ANTES E DEPOIS DA REVOLUÇÃO E
TRANSIÇÃO DEMOCRÁTICA**

Ana Filipa C. Martins e Olivia Novoa Fernández¹

Resumo: Valiosos registos do ponto de vista histórico e objetos de estudo desafiadores quanto às linguagens fílmicas, os jornais cinematográficos são testemunhos de um paradigma de produção e acesso à informação vigente em variados países sobretudo na primeira metade do séc. XX. Em Portugal e em Espanha foram utilizados nos regimes Franquista e do Estado Novo com fins claramente propagandísticos. Mas, se em Espanha a queda da ditadura marcou a sua extinção, em Portugal a sua produção manteve-se para além da Revolução, período durante o qual ganhou até um certo fôlego. A comunicação que se apresenta dá conta de alguns aspetos da análise de um corpus de jornais cinematográficos produzidos em Portugal e em Espanha antes e depois da revolução/ transição para a democracia. A partir da leitura de um conjunto de imagens do NO-DO, do *Jornal Português* e do *Jornal Cinematográfico Nacional*, são apontadas algumas afinidades e diferenças, quer no que concerne as características dos jornais dos dois países, quer, numa perspetiva diacrónica, as suas abordagens à atualidade e aos seus atores sociais, que dão conta das evidentes transformações sociais que os jornais cinematográficos testemunham. Ilustrativo das diferentes abordagens dos jornais é o papel social atribuído à mulher que, no JCN, por exemplo, acompanha uma reconfiguração estética ao ceder a voz às protagonistas da reportagem. O olhar sobre as imagens convida ainda a um ponto de situação sobre a investigação ibérica produzida neste âmbito.

Palavras-chave: Jornais Cinematográficos, Jornalismo, Propaganda, Democracia

Contacto: fcerolm@ualg.pt, onfernandez@ualg.pt

Fruto da sua conjuntura, os jornais cinematográficos, blocos noticiosos exibidos nas salas de cinema antes das longas-metragens, foram, como é sabido, muito utilizados como instrumentos de propaganda por parte de vários regimes políticos. Pelo seu enorme valor histórico, as imagens dos jornais cinematográficos têm sido objeto de estudo em diferentes contextos académicos. As características históricas, culturais e mediáticas de Portugal e Espanha, que permitem estabelecer diferenças e semelhanças relevantes para a

¹ Investigadoras do CIAC-Universidade do Algarve.

Martins, Ana Filipa C., e Olivia Novoa Fernández. 2015. "Olhares e vozes da mudança social: perspetivas da investigação sobre os jornais cinematográficos em Portugal e Espanha antes e depois da revolução e transição democrática" In *Atas do IV Encontro Anual da AIM*, editado por Daniel Ribas e Manuela Penafria, 368-377. Lisboa: AIM. ISBN 978-989-98215-2-1.

análise destas imagens, fazem do contexto ibérico um objeto de estudo privilegiado.

No caso espanhol, podemos afirmar que Tranche e Sánchez-Biosca foram os pioneiros, com a publicação de *NO-DO: El tiempo y la memoria*, resultado de uma ampla investigação sobre o noticiário franquista. Para além deste trabalho, que permitiu descrever de forma pormenorizada as suas características e modos de funcionamento, nos últimos anos foi publicado um conjunto de investigações nas quais se estudaram diversos assuntos representados no NO-DO (*Noticiarios y Documentales*), como por exemplo a imagem do ditador Franco (Mateos 2008), a transição democrática (Matud Juristo 2009) e a mulher (Paz Rebollo e Coronado 2005; Gil Gascón e Cabeza Deogracias 2012). O interesse que estas imagens despertam, não só nos investigadores mas também no público em geral, acabou por impulsionar a Filmoteca Espanhola a levar a cabo um projeto para disponibilizar *online* todas as edições do noticiário espanhol. Também em Portugal já se deram importantes passos no sentido da recuperação e análise destes documentos e, neste âmbito, é de salientar o trabalho da investigadora Maria do Carmo Piçarra (2006). No mesmo sentido, no seio do Centro de Investigação em Artes e Comunicação (CIAC), na Universidade do Algarve, tem sido desenvolvido um projeto de investigação em duas linhas, uma que traz à luz o *Jornal Cinematográfico Nacional*, outra que olha para as relações entre Portugal e Espanha na produção de noticiários, de cujos avanços se dá aqui conta.

Em termos gerais, a época dourada dos noticiários cinematográficos situa-se na primeira metade do século XX, o seu declínio deu-se sobretudo nos anos 60-70, quer porque a televisão se foi impondo como meio de comunicação de massas, quer porque entretanto os regimes que os viram nascer caíram. Se atendermos ao contexto ibérico, podemos apontar uma diferença estrutural: no caso espanhol, a ditadura desenhou todo um aparato mediático, o NO-DO, com controlo absoluto na produção e distribuição das atualidades cinematográficas. Para não competir com a RTVE, dado que se tratavam ambos de organismos públicos, a opção foi a de converter o noticiário do NO-DO num formato de revista, centrado precisamente na produção de reportagens e documentários a

partir de 1968 e até ao seu desaparecimento, com a chegada da democracia (Matud Juristo 2009). Em Portugal, o regime não deteve a exclusividade dessa produção e distribuição e, por isso, ela foi muito variada e até dispersa, tanto no período da ditadura como depois, já na democracia. O caso português é, neste sentido, interessante e particular, porque se caracterizou por uma produção variada e mais prolongada de noticiários e, embora em traços gerais a evolução do género tenha sido similar, a verdade é que a produção de atualidades cinematográficas ganhou, por altura do 25 de Abril de 1974, um breve fôlego² (Martins e Novoa Fernández 2013).

Para compreendermos os aspetos que aproximam e distanciam a produção cinematográfica de notícias nos dois países, podemos colocar em paralelo o NO-DO (1943-1981) e dois jornais produzidos em condições equivalentes em Portugal, isto é, pelo Estado, ou sob sua alçada, como foram os casos do *Jornal Português* (1938-1951), produzido durante a ditadura, e o *Jornal Cinematográfico Nacional* (1975-1977), produzido no seio do Instituto Português de Cinema.

Em termos quantitativos, observamos que a produção do NO-DO, do qual se registam 4016 edições, com cerca de 156 edições por ano, foi bastante mais intensa do que a do *Jornal Português* (JP), do qual foram produzidas apenas 95 edições, o que corresponde a cerca de 7 números por ano. Há que relembrar, no entanto, que o JP não era o único no país e que são excluídos deste paralelo todos os outros noticiários produzidos e exibidos em Portugal. Por outro lado, há que notar que o próprio JP mudou de formato e foi substituído pela revista *Imagens de Portugal* (1953-1971). Já no que respeita ao *Jornal Cinematográfico Nacional* (JCN), entre 1975 e 1977 foram produzidas 25 edições regulares, de periodicidade quinzenal, e oito especiais, dedicadas à cobertura de acontecimentos específicos, como congressos de partidos políticos.

A partir do cruzamento de perspectivas, e tomando o contexto ibérico como um todo, colocaram-se algumas questões de investigação:

2 Em ambos os países há registos de produção de jornais cinematográficos até aos anos 80, muito embora essa produção seja já muito episódica e de pouco relevo em termos de divulgação informativa.

- Como evoluiu um género que teve na sua génese uma intenção evidentemente propagandística?
- Que mudanças estéticas e de conteúdo acompanharam essa evolução?
- E como se refletiram estas mudanças no tratamento dos acontecimentos sociais que marcaram a revolução portuguesa e a transição espanhola?

As peças selecionadas para apresentação têm como ator mais ou menos central a mulher. O papel que desempenha em cada uma das reportagens é metáfora das mudanças e permanências do género cinematográfico e, também, de algumas conceções do próprio género feminino no espaço mediático.

Dos jornais portugueses foram selecionadas três peças:

1. Do *Jornal Português*, produzido durante o Estado Novo, uma notícia sobre uma exposição canina (JP nº 85), do ano 1949.
2. Do *Jornal Cinematográfico Nacional*, uma reportagem sobre uma cooperativa de operárias da indústria têxtil (JCN n.º 24) e uma notícia sobre um encontro de mulheres sindicalistas (JCN n.º 23), ambas de 1977.

Também do NO-DO foram selecionadas para análise três peças:

1. Uma notícia do primeiro número que mostra a colaboração organizada das mulheres com os soldados da Divisão Azul (NO-DO nº 1A), datada do ano 1943.
2. Uma notícia de uma exibição desportiva da Sección Femenina (NO-DO nº 17A), do ano 1943
3. E uma reportagem, já datada do ano de 1978, sobre mulheres políticas espanholas de relevo (NO-DO nº 1834).

A mulher amestrada

A notícia sobre uma exibição ginástica (NO-DO nº 17A) é paradigma de toda uma estética da propaganda fascista que o regime franquista copiou. De resto, logo no primeiro número do NO-DO há uma notícia similar, de mulheres alemãs a fazer uma exibição. O registo da participação de mulheres em desportos considerados tradicionalmente femininos projetava todo um sistema de valores destinado, especificamente, a ensinar como teriam de ser e se

comportar as mulheres espanholas. Nestas notícias sobre campeonatos de ginástica as mulheres são tratadas de forma anónima, representando a mulher espanhola que se dedica a estas atividades desportivas num gesto de amor à pátria (Gil Gascón e Cabeza Deogracias 2012). Sobre as imagens, nas quais vemos grupos de mulheres a realizarem coreografias e exercícios de equilíbrio em barra, o narrador explica: “las camaradas de todas las provincias de España demuestran su entrenamiento en juegos educativos, gimnasia rítmica y danza” (NO-DO nº 17A). A mulher é apresentada um animal amestrado, que exhibe a sua graciosidade desportiva, mas sempre com muito decoro, tanto na sua própria apresentação, como no tratamento de que é alvo. Particularmente curiosa, e diferente na forma propagandística, é a notícia do *Jornal Português* sobre uma exposição canina (JP nº 85) composta por várias imagens de mulheres acompanhadas pelos seus cães. Trata-se de uma notícia típica de *fait divers*. E não sendo uma peça especificamente relacionada com a mulher, dado que tem como tema central uma exposição canina, acaba por refletir essa mesma ideia da mulher como animal de exibição. Neste caso, o narrador, com o seu comentário, e a câmara quebram qualquer pudor. O nosso olhar é conduzido por uma panorâmica vertical que mostra a imagem de duas mulheres e se detém no plano de uma outra mulher de “rara” beleza que é comparada ao cão que passeia. A peça termina com um plano médio de uma jovem com um cão nos braços. O olhar contemplativo do espetador é dirigido pelo relato da voz *off*: “Se nós pertencêssemos ao júri é possível que a nossa atenção não estivesse só interessada com o manifesto progresso da canicultura nacional, mas sim com outros motivos de rara beleza que tivemos oportunidade de admirar. Mas apesar de tudo o cão também é bonitinho” (JP nº 85). O fundo de ambas as peças é, afinal, o mesmo: a ideia de uma mulher bem comportada e domesticada, como animal de exibição, associada, claro está, a uma ideologia de ordem e raça. E esta ideia é reforçada pela estética e o ponto de vista fílmicos.

A mulher agregadora

Um outro ponto de confluência, neste caso numa perspetiva diacrónica, podemos encontrar em duas outras peças, uma do NO-DO, outra do Jornal Cinematográfico Nacional.

A do NO-DO, no contexto da Segunda Guerra Mundial, apresenta um grupo de mulheres a preparar pacotes para enviar aos soldados da Divisão Azul (NO-DO nº1A). A outra, do JCN, de 1977, dá conta da tomada de rédeas de uma fábrica têxtil pelas próprias operárias, cujo patrão fugiu para o Brasil, na sequência do 25 de Abril (JCN n.º 24). Na primeira, o narrador comenta:

"En toda España las mujeres de la Falange se dedican con febril actividad a un simpático y agradable trabajo: la confección de paquetes individuales de aguinaldo destinados a los heroicos voluntarios de la División Azul. Manos femeninas colocan primorosamente los diversos obsequios destinados a los legendarios héroes que en las heladas tierras de Rusia conquistan nuevas glorias para la patria" (NO-DO nº1A).

Na segunda, diz-se das operárias que:

Valorizando o trabalho que incansavelmente dia-a-dia sai das suas mãos impõem-se na competição concorrencial. Estão assim à vista melhores compensações, aliás, a justa paga pelo esforço e confiança que as ajudaram a ultrapassar as muitas dificuldades criadas. Num total entendimento, usando o próprio trabalho como a sua melhor linguagem, nesta cooperativa, aliás como em muitas outras, os trabalhadores encontraram soluções para o que parecera irremediável. Exemplos como o destas 80 trabalhadoras, onde apesar dos sacrifícios as relações de trabalho e a confiança no futuro são evidentes, ajudarão o país a ultrapassar a crise que atravessa e a garantir um futuro mais justo e mais próspero para a nação. (JCN n.º 24)

Se cruzarmos as duas reportagens, não obstante os momentos históricos que cada uma delas testemunha, podemos observar a importância que os noticiários tiveram como veículos de propaganda, o que, como sabemos, foi

sempre prática em épocas de conturbadas em termos sociais. Aí o discurso estrutura-se em torno de uma mulher que é chamada a ajudar na reconstrução com as suas próprias mãos.

Ainda assim, é possível confrontar as notícias anteriores, nas quais as mulheres, abordadas como coletivo anónimo, não têm voz, a menos que gozem de uma posição hierárquica, com a referida reportagem do JCN, noticiário onde a ideia de coletivo está presente em grande parte das reportagens, mesmo as protagonizadas por homens. Ainda que não se mencione em momento algum o nome da fábrica, e que se mantenha o anonimato, o narrador cede a voz a uma das operárias que, em representação de todas, encara a câmara e diz: "Eu faço aqui um apelo, portanto, ao resto das outras cooperativas para que continue a luta, porque é uma luta muito difícil, mas vai ser nossa com certeza e pedia também, portanto, ao governo, ao governo pagar um bocadinho mais as cooperativas para que nos consigamos fazer alguma coisa"(JCN n.º 24). É certo que o discurso da mulher apenas reforça a ideia de luta e sacrifício pela nação que o narrador transmite, mas, fazendo uso do que o dispositivo lhe permite, aqui a mulher assume um papel central e fala diretamente para a câmara, mesmo que não deixe de trabalhar enquanto o faz. Aliás, a câmara não pode interromper a necessidade de construção do país.

A mulher política

Esse sentido de coletivo, no qual a mulher vai conquistando um papel que não foi, por muito tempo, o seu é visível na reportagem do JCN sobre o encontro de mulheres sindicalistas (JCN n.º 23). Nela, o narrador afirma que "Sindicalistas e trabalhadoras realçam o papel da mulher trabalhadora na economia nacional e a desproporção verificada entre o aumento dos salários e o custo de vida. De uma maneira geral, todas, mães, donas de casa, fazem contas à vida que lhes vai custando cada vez mais" (JCN n.º 23). Também é central o papel da mulher no documental do NO-DO, de 1978, sobre as mais importantes mulheres da política espanhola (NO-DO nº 1834). E se olharmos para as duas reportagens conseguimos ver nelas o rumo diferente que este género cinematográfico foi

tomando com a transição espanhola e a revolução portuguesa, também estes caminhos diferentes para os dois países.

Embora ambos marcados já por uma linguagem audiovisual de influência televisiva, de que são característicos a entrevista direta e o ritmo da montagem, podemos encontrar no JCN uma abordagem ainda assumidamente ideológica, quer em termos políticos, quer em termos cinematográficos, como se o dispositivo tivesse sido tomado de assalto, por uma revolução, para servir agora novos ideais, o que lhe deu um novo fôlego, ainda que esse fôlego tenha durado apenas alguns anos mais, é certo. Já no trabalho do NO-DO, a mulher e a política deixam de ser representadas à luz do ideal do colectivo, mas sim como um conjunto de personalidades públicas, e o seu tratamento é alvo de uma abordagem de intenção bastante mais neutral, com maior montagem e configuração mais elaborada e conformada, consentânea com o que vem a ser o jornalismo televisivo que dita o fim dos jornais cinematográficos.

BIBLIOGRAFIA

- Costa, José F. 2002. *O Cinema ao Poder. A Revolução do 25 de Abril e as Políticas de Cinema entre 1974-76: Os Grupos, as Instituições Experiências e Projectos*. Lisboa: Hugin Editores.
- Gil Gascón, Fátima e José Cabeza Deogracias. 2012. "Pololos y medallas: la representación del deporte femenino en NO-DO (1943-1975)". *Historia y Comunicación*. Vol. 17: 195-216.
- Martins, Filipa C. e Olivia Novoa Fernández. 2012. "Revolução vs. Transición: Los Usos Políticos de los Noticiarios Cinematográficos en Portugal y España". In *Actas Congreso Internacional Hispanic Cinemas: En Transición "Cambios históricos, políticos y culturales en el cine y la televisión"*, 653-663. Madrid: TECMERIN- Universidad Carlos III de Madrid.
- . 2013. "Desvelando a memória: desafios da investigação sobre os jornais cinematográficos em Portugal". In *Actas XIII Congreso Internacional Ibercom Comunicación Cultura e Esferas de Poder, 2882-2889*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela. URL:

- <http://www.estudiosaudiovisuais.org/lusofonia/>. Acedido em 30 de maio de 2014.
- Mateos Rodríguez, Araceli. 2008. *Un franquismo de cine. La imagen política del Régimen en el noticiario NO-DO (1943-1959)*. Madrid: RIALP.
- Matos-Cruz, José de. 1989. *Prontuário do cinema português 1896-1989*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.
- Matud Juristo, Álvaro. 2009. "La Transición en la cinematografía franquista: el NO-DO entre la nostalgia y la memoria". *Comunicación y sociedad*. Vol. XXII. Núm. 1: 33-58. URL: <http://dspace.unav.es/dspace/handle/10171/8561>. Acedido em 30 de agosto de 2014.
- Paz Rebollo, Maria A. e Carlota Coronado Ruiz. 2005. "Mujer y formación profesional durante el franquismo." *Pandora: revue d'etudes hispaniques*. Nº 5: 133-145. URL: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2564574>. Acedido em 30 de agosto de 2014.
- Piçarra, Maria do C. 2006. *Salazar Vai ao Cinema — o Jornal Português de Actualidades Filmadas*. Coimbra: Minerva.
- . 2011. *Salazar vai ao cinema II. A "Política do Espírito" no Jornal Português*. Lisboa: DrelhaDesign.
- Tranche, Rafael, e Vicente Sánchez-Biosca. 2001. *NO-DO. El tiempo y la memoria*. Madrid: Cátedra.
- Reia-Baptista, Vítor. 2011. "Algumas notas sobre o Cinema Português depois do 25 de Abril de 1974". In *Novas e velhas tendências do cinema português contemporâneo*, coordenado por João Maria Mendes. ESCT, CIAC-UAlg. URL: https://biblio.estc.ipl.pt/opac-tmpl/prog/images/recortes/novas_velhas_total.pdf. Acedido em 30 de maio de 2014.
- Reia-Baptista, Vítor e Filipa Cerol Martins. 2011. "O Cinema Português e o PREC – Recuperando a Memória". In *Avança Cinema. Livro de Atas*.

Organizado por António Costa Valente e Rita Capucho. Avanca: Edições Cine-Clube de Avanca.

Rodríguez, Saturnino. 1999. *El NO-DO, catecismo social de una época*. Madrid: Editorial Complutense.

CINEJORNAIS E FILMES INSTITUCIONAIS: USOS E ABUSOS DE IMAGENS COMO EVIDÊNCIA

Maria Leandra Bizello¹

Resumo: Este artigo discute o acervo da Agência Nacional no Brasil, que existiu nos anos 1930-1970 e foi responsável por construir a imagem de presidentes e ditadores de diversos períodos da história brasileira. Esse rico acervo de imagens fixas e em movimento e documentos textuais está guardado no Arquivo Nacional na cidade do Rio de Janeiro. Refletimos por duas vias que não se excluem: na primeira trabalhamos alguns fundamentos importantes para a Arquivologia que é a ciência que organiza e trata de documentos em qualquer tipo de suporte; a outra via é a da memória, compreendendo os documentos e o arquivo enquanto memória coletiva e individual. As imagens produzidas pela Agência Nacional durante muitos anos foram entendidas pelos cientistas sociais como expressão ideológica do estado, e mais particularmente, de estados autoritários, sem qualquer pretensão estética. Entendemos que as relações são mais profundas e merecem maior atenção. Tais imagens produzidas em seu tempo nos mostram um universo imagético influente no que podemos entender como real ou não ficção, são documentos imagéticos. Cinejornais e documentários institucionais produzidos pela Agência Nacional são requisitados por pesquisadores, publicitários, jornalistas e cineastas. As imagens que escolhem e recortam compõem filmes de outra ordem, são imagens resignificadas e quase sempre compreendidas como memória da época na qual foram produzidas.

Palavras-Chave: Filme, Cinejornal, Arquivologia, Memória.

Contacto: mleandra23@gmail.com

Filme como documento

A documentação imagética sempre esteve presente nos arquivos e centros de documentação. Tratada quase sempre como coleção, películas fotográficas e cinematográficas recebem tratamento especial fundamentalmente por causa de seu suporte frágil frente às adversidades do tempo e do ambiente. Essa especificidade da materialidade do suporte levou também a pensar os documentos imagéticos como ‘documentos especiais’. A reflexão na arquivística pouco considerou as relações orgânicas que o documento imagético tem com outros documentos produzidos e recebidos por instituições públicas ou privadas, ou ainda, a representação de tais relações nos

¹ Doutora em Multimeios (UNICAMP), professora do Departamento de Ciência da Informação da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP) – São Paulo – Brasil.

instrumentos de pesquisa. O pesquisador, por sua vez, se mostra, muitas vezes, interessado apenas na imagem, sem estabelecer relações com outros documentos produzidos seja pelo fotógrafo ou cinegrafista que produziu as imagens pesquisadas.

O conjunto documental que estudamos nesse artigo é o fundo Agência Nacional custodiado pelo Arquivo Nacional no Brasil. A sua constituição é de documentos audiovisuais – filmes e cinejornais, fotografias – e documentos textuais. Em diferentes suportes muitos documentos não resistiram à ação do tempo e por certo, foram eliminados. Outros, aqueles que chegaram aos nossos dias correm algum risco de degradação, mas estão sob os cuidados de especialistas que usam de técnicas de preservação e restauração para mantê-los em condições de consulta e pesquisa.

A Agência Nacional foi criada juntamente com o Departamento Nacional de Informações pelo decreto-lei 7582 de 25/05/1945². Abaixo os períodos e as instituições a que a Agência era subordinada:

1934 – 1939 – Departamento de Propaganda e Difusão Cultural – Ministério da Justiça

1939 – 1945 – Departamento de Imprensa e Propaganda – Presidência da República

1945 – 1946 – Departamento Nacional de Informações – Ministério da Justiça

1946 – 1967 – Agência Nacional – Ministério da Justiça

1967 – 1979 – Agência Nacional – Presidência da República (Gabinete Civil)

1979 – Agência Nacional – Presidência da República (Secretaria da Comunicação Social)

1979 – 1988 - Empresa Brasileira de Notícias – Ministério da Justiça (Secretaria da Comunicação Social)

Segundo Renata Vellozo Gomes (2007), que estudou uma série de cinejornais dos anos 1950 realizados pela Agência Nacional, esse órgão

² Fonte:Arquivo Nacional – Catálogo Fundo/Coleção Agência Nacional.

substituiu o Departamento de Imprensa e Propaganda, em 1946. No curto período de 1945-1946 ela existia como Departamento Nacional de Informações, subordinado ao Ministério da Justiça. O DIP foi subordinado à Presidência da República. O DNI tinha atribuições próximas às de seu antecessor:

(...) fazer a censura cinematográfica, estimular a produção de filmes nacionais, conceder prêmios e, (...) com base na autorização do decreto-lei de 1942, que delegava ao diretor geral do DIP a competência para aumentar a exibição compulsória, o DNI promulgou a portaria 131/45, aumentando para três o número de filmes nacionais de longa-metragem exigidos por ano. (Simis 1996, 135)

A Agência Nacional tinha “(...) funções de natureza meramente informativas. Cabia-lhe outras atribuições à captação, elaboração e distribuição de matérias, visando a divulgação dos atos emanados da autoridade governamental (...)” (ARQUIVO NACIONAL 1983, 55 apud Gomes 2007, 50).

A documentação da Agência Nacional chegou aos nossos dias e utilizada pelos pesquisadores com as mais diversas preocupações nos provoca algumas reflexões metodológicas sobre o uso do filme como fonte primária para as Ciências Humanas e mais especificamente para a história.

Tanto filmes de ficção como os de não-ficção dialogam com a história, se não de maneira tão explícita como o filme histórico, dão visibilidade e representam o imaginário coletivo em um dado momento. O filme histórico é uma das possibilidades de conhecer e tornar a história inteligível e discutida. Os filmes de não-ficção, documentários, cinejornais, filmes institucionais são narrativas fílmicas que privilegiam enunciados assertivos sobre a realidade ali representada. É justamente essa representação do real que nos interessa, ela está em diálogo com a história na medida em que permite a visibilidade do passado, mas não da mesma maneira que o filme histórico.

A dissertação de mestrado de Cássio dos Santos Tomain (2006) sobre os cinejornais realizados pelo Departamento de Imprensa e Propaganda – DIP nos

mostra como há possibilidades de trabalhar o documento fílmico sem tomar caminhos pretensiosos e labirínticos. Para Tomain,

(...) a relação cinema e história implica ao pesquisador uma postura desmistificadora do objeto. Entende-se aqui por desmistificação, uma análise dirigida pela desconstrução dos signos visuais e sonoros do filme, o que nos permite uma abordagem estética do cinema, o que faz do fazer cinematográfico um constante inventar e executar.

(...) propiciou-me uma busca por estas construções sígnicas, revelando como o cinema documental, no tocante as particularidades do gênero, serviu ao aparato de propaganda política do Governo de Getúlio Vargas, que também compreendia outros dispositivos culturais como o rádio, a música, as festas cívicas entre outros. A problematização era da seguinte ordem: como as imagens seqüenciais, tidas como signos mitificadores, colaboraram para forjar (montagem) no imaginário social do brasileiro dos anos 1930 e 1940 uma única imagem, o Estado Novo? (Tomain 2006, 25-26)

Tomain ressalta a preocupação em pensar os cinejornais ou o filme não ficcional como um discurso articulado de um “*real socializado*” (Idem, 16), pois tanto o filme ficção como o documentário lidam de alguma forma com a realidade e a objetividade. No entanto, os cinejornais são quase sempre – e isso é recorrente – entendidos como documentos desfavorecidos, apesar de suas imagens trazerem o dito real da época em que foram produzidos.

Numa outra perspectiva, aquela das práticas históricas do cinema, Christian Delage e Vincent Guigueno (2004), analisam um fragmento do cinejornal *France-Libre-Actualités*: é o encontro entre Hitler e Pétain em 1940. A cerimônia do encontro é simbolizada pelo aperto de mãos entre os dois homens; ao rever as imagens breves desse encontro, colocam-se algumas questões:

Selon quelle temporalité et de quelle manière les actualités cinématographiques françaises et allemandes ont-elles construit pendant l'Occupation et immédiatement à la Libération la représentation de cet événement? Quelle importance peut-on accorder à ces images? (Delage e Guigueno 2004, 132-133)

Esse trecho curto de cinejornal foi estudado dentro de um contexto maior entre 1940 e 1944. A cronologia do encontro, o seu contexto imediato, também foram levantados. As imagens repetidas durante a Segunda Guerra por cinejornais alemães e franceses com montagens diferentes são, então, imagens de arquivo, o encontro foi constantemente lembrado.

Desde sua primeira exibição em 1940 por um cinejornal alemão, um problema técnico aparece: a câmera do cinegrafista não consegue filmar o aperto de mãos entre Hitler e Pétain, pois o ministro alemão das Relações Exteriores coloca-se diante da câmera. Ele está de costas; apenas os fotógrafos, que estão do lado oposto ao cinegrafista, conseguem registrar o acontecimento.

Em 1944, o acontecimento foi retomado pelos técnicos do Comitê de Liberação do cinema francês para a *France-Libre-Actualités*. Houve a necessidade de uma manipulação, um truque: a inserção de um grande plano de duas mãos, em um aperto. Esse plano que faltava refaz o percurso simbólico e metafórico do momento real, afinal mostra claramente qual lado o governo de Vichy escolheu durante a Segunda Guerra Mundial. Nessa última retomada do trecho fílmico, há uma evidente e proposital mudança para que saibamos da manipulação que aconteceu entre as imagens de arquivo e o plano colocado posteriormente.

Para Delage e Guigueno há uma tensão entre a “realidade factual e simbólica”. A repetição das imagens entre 1940 a 1944 nos mostra o quanto elas estão ligadas ao seu tempo presente e às contingências do acontecimento.

Desse estudo surge ainda em 1998 um filme de curta metragem, *Montoire, l'image manquante* (Delage e Guigueno 2004, 133). Aqui o fazer fílmico parte do historiador-cineasta preocupado em enriquecer a pesquisa

realizada a partir do trecho de cinejornal e produzir um filme-estudo que não se basta, houve a pesquisa para se chegar nele.

Sem deixar de pensar as práticas históricas do cinema, o trabalho de Sylvie Lindeperg (2000) sobre os cinejornais franceses do período da Liberação nos é particularmente interessante por analisar a presença do General Charles de Gaulle e a sua representação estabelecida nesses cinejornais.

No entanto, o estudo tem duas proposições que estão além da análise da imagem do General:

(...) produire une connaissance historique sur la construction filmée de l'événement en enrichissant, grâce aux ressources de l'outillage numérique, une approche méthodologique inspirée de la génétique des textes; articuler cette activité cognitive avec une pratique de l'écriture historique surdéterminée par l'horizon des nouvelles technologies de saisie et de transmission de l'événement. (Lindeperg 2000, 13)

Ao usar os computadores da Inateca da França para ver os cinejornais, a pesquisadora percebeu que ali havia também uma via para a reflexão sobre as vantagens e as relações do uso de instrumentos digitais para a pesquisa histórica e mais especificamente dos cinejornais.

Os instrumentos digitais abriram o estudo para muitas possibilidades, para a multiplicidade e “pluralidade de vozes (cineastas; operadores e diretores dos cinejornais; pesquisadores de diversas disciplinas...)” (Idem, 15, tradução nossa), dessa forma:

(...) il se trouve surtout dans la façon d'aborder et d'interpréter l'archive comme un document en éternel devenir, en réfléchissant sur ses usages et ses possibles ramifications dans l'intelligibilité des grandes questions du temps présent. (Ibidem, 16)

Ao lado dessa documentação que cobre o período de agosto de 1944 a janeiro de 1946, a história do grupo de imprensa *France-Libre-Actualités*

também foi abordado. É o que Sylvie Lindeperg chama de “navegação *horizontal*” (2000, 17), momento em que vê os 68 cinejornais de maneira cronológica de sua produção e exibição, enquanto, em um segundo momento, há a “navegação *vertical*”³, e separa as unidades de representação que se abrem nos cinejornais.

O entendimento sobre os arquivos dos cinejornais é aberto – eles não se fecham após uma pesquisa ali realizada – e permite justamente a multiplicidade de interpretações.

Isso nos remete aos poucos estudos⁴ que foram realizados no Brasil tomando os cinejornais e filmes institucionais como fonte para a história. Lentamente, os pesquisadores de diferentes áreas aproximam-se desses arquivos cujas imagens não guardam reflexões estéticas profundas, nem mudanças imagéticas que apresentam aos espectadores alternativas ao modo de ver instaurado pela narrativa clássica. Ao contrário, para mostrar a realidade ou o acontecimento, era necessário trabalhar com a linguagem que já era conhecida e aceita por um público, por sua vez, educado visualmente.

Filmes constituem documentos históricos que instigam os historiadores – e, de maneira mais geral, os profissionais das ciências humanas – a percorrerem, antes de tudo, a interdisciplinaridade.

Há por certo, diversidade de caminhos quando pensamos a imagem e, mais especificamente, as imagens reproduzidas tecnicamente. Como nos diz Peter Burke (2004, 234), não há “‘receitas’ para decodificar imagens, como se elas fossem quebra-cabeças com soluções simples e definitivas. Ao contrário (...) as imagens são muitas vezes ambíguas ou polissêmicas”.

Ele ainda levanta quatro aspectos gerais que colocaremos sinteticamente:

³ “Navigation verticale et buissonante (ou rhizomatique)” – preferimos, na tradução, nos ater à ideia da verticalidade.

⁴ Destaco as dissertações de José Inácio Mello e Souza (1990) e Cássio dos Santos Tomain (2006) sobre os cinejornais do período de Getúlio Vargas, de Edson Luis Nars (1996) sobre os documentários de Jean Manzon, com temáticas ligadas ao Estado nas décadas de 1950 e 1960, de Rodrigo Archangelo (2007), sobre os cinejornais *Bandeirantes da Tela*, de Daniela Giovana Siqueira (2007), sobre cinejornais realizados pela prefeitura de Belo Horizonte em Minas Gerais na década de 1960 e Renata Vellozo Gomes (2007), sobre os cinejornais realizados pela Agência Nacional na década 1950.

1. As imagens dão acesso não ao mundo social diretamente, mas sim a visões contemporâneas daquele mundo, a visão masculina das mulheres, a da classe média sobre os camponeses, a visão dos civis da guerra, e assim por diante. (...)
2. O testemunho das imagens necessita ser colocado no “contexto”, ou melhor, em uma série de contextos no plural (cultural, político, material, e assim por diante), incluindo as convenções artísticas para representar (...).
3. Uma série de imagens oferece testemunho mais confiável do que imagens individuais, seja quando o historiador focaliza todas as imagens ainda existentes que os espectadores poderiam ter visto em lugares e épocas específicas(...), seja quando observa as mudanças nas imagens... ao longo do tempo.(...)
4. No caso de imagens, como no caso dos textos, o historiador necessita ler nas entrelinhas, observando os detalhes pequenos, mas significativos – incluindo ausências significativas – usando-os como pistas para informações que eles não estavam conscientes de possuir. (...) (Burke 2004, 237-238).

Esses aspetos não dizem respeito apenas à questão do método, mas mais à interpretação, entretanto eles nos mostram que o historiador de qualquer maneira é colocado diante de uma fonte que ainda inspira o debate metodológico maior e um amplo campo de ação ao interagir a história com outras linguagens. A imagem cinematográfica como evidência abre um amplo campo a ser debatido, discutido e refletido.

Memória e Imagem

A memória individual para Halbwachs (1990) apóia-se na memória coletiva na medida em que as *minhas* lembranças são estimuladas pelas lembranças dos outros que fazem parte do grupo a que pertenço. O pertencimento a um grupo reforça a noção de identidade fortalecendo a memória coletiva e social.

Para Paul Ricoeur (1998, 18, tradução nossa) há um dilema ao se tratar os conceitos de memória individual ou privada e de memória coletiva. A memória individual relaciona-se de maneira possessiva com as lembranças: “Minhas lembranças não são as suas lembranças”; há o que ele chama de sentimento de continuidade e as “estreitas ligações privilegiadas com esquecimento”. Existe a memória coletiva? Qual o seu objeto? As lembranças referentes a um determinado evento histórico partem de uma coletividade ou de um indivíduo? Podemos estabelecer fronteiras entre essas lembranças?

A solução desse dilema está na proposta que o próprio Ricoeur (Idem, 20, tradução nossa) nos faz: na “hipótese de uma constituição mútua, cruzada, de duas subjetividades, privada e coletiva”. É através da linguagem que lembramos, há uma “mediação narrativa da memória a mais privada” (Ibidem), mas teremos esse movimento também na memória coletiva.

A ideia de memória está então desde a expansão daquilo que não damos mais conta, isto é, não conseguimos mais guardar em nossa própria memória tudo aquilo que desejamos e criamos assim expansões: o computador e seus acessórios, nossas agendas em papel ou digitais.

As mediações são sempre necessárias na medida em que ao quisermos guardar para sempre corremos o risco de perdermos cada vez mais, mesmo que nossa memória individual se apoie na coletiva ou nela se entrelace a partir de subjetividades.

O cinema nos parece um excelente mediador entre a memória coletiva e a individual, os espectadores experimentam vivências ao ir ao cinema e assistirem a um filme qualquer. Não apenas participam do espaço público ao saírem de casa, de sua intimidade, mas constituem repertórios fundamentais que elaborarão em seus presentes formando memórias individuais apoiadas em memórias coletivas nos diversos grupos sociais a que pertencem.

Os cinejornais, fotografias e documentos textuais da Agência Nacional formam uma determinada memória que pode e é apropriada por pesquisadores e pessoas interessadas naquilo que ela traz de informações para a produção de conhecimento. Tais informações não se apresentam apenas em forma de texto e discurso escrito seguindo as mais diferentes formas, como um livro de

registro de ponto, ou cartas, ou ainda anotações de radialistas. Apresentam-se também na forma de imagens fixas e em movimentos, implicando em linguagens e discurso imagético a ser lido com as referências dessa linguagem fotográfica e cinematográfica.

As formas imagéticas assim como seu conteúdo entrelaçam-se aos contextos em que foram produzidas. No presente compõe uma memória daquilo que foi para aqueles que não vivenciaram os eventos ali registrados, no entanto, nem todos que foram ao cinema nos anos 1950 também vivenciaram os eventos que viam nos cinejornais, mas estavam mais perto deles e podiam sentir as suas consequências.

Para Halbwachs a memória pode ser tomada de empréstimo. No caso da memória nacional os acontecimentos maiores, que estão no âmbito social, subsistem na tradição de grupos regionais, partidos políticos, grupos religiosos, sindicatos e grupos de profissionais, assim como na família, na escola, nos grupos de amigos. A memória social e nacional depende da reprodução de símbolos e signos que são reproduzidos constantemente, passados de geração a geração.

A imagem, e especificamente o cinema, é uma forma de reprodução simbólica e significa que ao ser guardada reproduz um ambiente do passado de tal maneira que os espectadores no presente tomam as imagens movimento como o real e não como uma representação do real. As imagens reproduzidas tecnicamente trazem essa ideia, já discutida e abolida entre os pesquisadores, de ser o real. Mas, a difusão e divulgação de filmes ainda trazem a velha ideia do 'fato real'.

As imagens dos cinejornais produzidas pela Agência Nacional nos mostram o peso da realidade. Eram concebidas, captadas, editadas e divulgadas para dar credibilidade às ações do governo. O texto escrito não bastava para que a ponte, a hidroelétrica, o discurso do governador ou do presidente estabelecesse uma relação política-ideológica com o cidadão. Mesmo manipulada a imagem tem um grande poder de prova. A visibilidade dos acontecimentos do passado permite diferentes vivências no passado e no

presente, assim como alimenta o repositório de nossas lembranças e em contraposição os nossos esquecimentos.

Por outro lado, tais imagens são restritas na medida em que se reportam a determinados contextos de produção, isto é, ao governo, seja federal ou estadual. Outras produtoras que não a Agência Nacional, também produziram cinejornais, muitos fotógrafos e cinegrafistas trabalharam para o Estado e para empresas privadas constituindo memórias individuais e de grupo que se entrelaçam.

Conclusões

É recente o uso de imagens como documento histórico, ou ainda como objeto para a história. O caráter ilustrativo da imagem sempre foi predominante: os eventos e os personagens históricos são muitas vezes apresentados às crianças a partir de imagens de pinturas, fotografias e mais recentemente há o uso cada vez maior do filme histórico como forma de aproximação de épocas mais distantes aos alunos cada vez mais revestido do presentismo.

No entanto, o entendimento da imagem como documento a ser guardado, acondicionado, tratado arquivisticamente é pouco discutido e refletido. Por sua vez, a imagem sempre foi mediadora quando pensamos nas questões relativas à memória.

Há filmes biográficos, documentários que a partir de relatos e testemunhos fazem uma espécie de inventário de determinado evento ou personagem. Há uma obsessão midiática em relação ao passado, que justifica os filmes entendidos como verdade. As imagens produzidas no passado são recortadas e utilizadas como lembranças não apenas em filmes de ficção e não-ficção, mas também em novelas, séries, peças publicitárias em uma evocação contínua e nostálgica do passado. O mesmo movimento, encontramos nos sites de arquivos e centros de documentação, onde a imagem pouco é apresentada enquanto documento arquivístico; de caráter ilustrativo, nos remete a uma necessidade do presente de tudo visualizar, mesmo que de maneira superficial.

BIBLIOGRAFIA

- ARQUIVO NACIONAL. Catálogo Fundo/Coleção Agência Nacional. Rio de Janeiro-RJ, s/d.
- Burke, P. 2004. *Testemunha ocular: história e imagem*. Trad. Vera Maria Xavier dos Santos; revisão técnica Daniel Aarão Reis Filho. Bauru: SP:EDUSC.
- Delage, C. e V. Guigueno. 2004. *L'historien et le film*. Paris :Éditions Gallimard.
- Gomes, R. V. 2007. *Cotidiano e cultura: as imagens do Rio de Janeiro nos cinejornais da Agência Nacional nos anos 50*. Dissertação de mestrado em Artes Visuais. Rio de Janeiro:Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- Halbwachs, M. 1990. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, Editora Revista dos Tribunais.
- Lindeperg, Sylvie. 2000. *Clio de 5 á 7, les actualités filmées de la Libération : archives du futur*. Paris: CNRS Éditions.
- Ricoeur, P. 1998. "Histoire et mémoire". In Baecque, A. de e C. Delage (dir.) *De l'histoire au cinéma*. Bruxelles: Éditions Complexe, pp.17-28
- Simis, A. 1986. *Estado e Cinema no Brasil*. São Paulo: Annablume.
- Tomaim, C. dos S. 2006. *"Janela da Alma": cinejornal e Estado Novo – fragmentos de um discurso totalitário*. São Paulo: Annablume, Fapesp.

“PARAÍSO LUSO-TROPICAL”. *REDEMPTION*, DE MIGUEL GOMES

Raquel Schefer¹

Resumo: A média-metragem *Redemption* (2013), de Miguel Gomes, é composta por quatro cartas ficcionais de políticos europeus. Na primeira missiva, datada de 1975, Pedro Passos Coelho escreve, de uma aldeia de Trás-os-Montes, aos pais que ficaram em Angola. O texto de 2013 traça uma continuidade geográfica e histórica entre três espaços-tempos: o mundo rural do Portugal revolucionário de janeiro de 1975; o espaço colonial prestes a alcançar a independência; o País em 2013. A comunicação debruça-se sobre o modo como a narrativa fílmica desloca a visão da África colonial portuguesa e a sua representação cinematográfica enquanto “paraíso tropical”, expressão de Amílcar Cabral. Através de uma análise das formas fílmicas de *Redemption*, o texto aborda o processo de redistribuição espaço-temporal dos topoi coloniais e a emergência de novas constelações audiovisuais como um espaço crítico das representações do passado e uma sintomatologia do presente.

Palavras-chave: Pós-colonialismo; relacionismo e perspetivismo; antropologia visual; anarquivo; intertextualidade; representações coloniais; crise.

Contacto: raquelschefer@gmail.com

Confundindo, talvez inconscientemente, realidades biológicas e necessárias com realidades socioeconómicas e históricas, Gilberto Freyre fez de todos nós que vivemos nas colónias-províncias de Portugal os ditosos habitantes de um paraíso Luso-tropical.²

Redemption, de Miguel Gomes, filme de montagem de 2013 construído integralmente com imagens de arquivo de diferentes origens e estatutos, reúne cartas ficcionais de quatro políticos europeus: Pedro Passos Coelho, Silvio Berlusconi, Nicolas Sarkozy e Angela Merkel. Este artigo centra-se na primeira epístola, assinada por Passos Coelho e datada de 21 de janeiro de 1975, meses depois do 25 de Abril e do reconhecimento da autodeterminação da Guiné-Bissau e pouco antes da independência de Moçambique e de Angola, em junho e novembro daquele mesmo ano. Nela, o atual primeiro-ministro português, nascido em 1964 e que então vivia em Vale de Nogueiras, aldeia de Trás-os-Montes, escreve uma carta aos pais, que deixara em Luanda.

¹ Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3

² Cabral, Amílcar. 1969. Prefácio a *The Liberation of Guiné: Aspects of an African Revolution*, de Basil Davidson. Harmondsworth, Baltimore e Ringwood: Penguin, p. 9.

De Angola a Vale de Nogueiras. A fabulação textual e a montagem unificam dois espaços-tempos: o mundo rural nortenho do Portugal revolucionário e o espaço colonial prestes a alcançar a independência. Na primeira carta, o tratamento da questão colonial assenta fundamentalmente na aproximação entre o território colonial e o espaço rural português. Dois espaços-tempos ao qual se agrega um terceiro eixo espaço-temporal, o País em 2013, quando a crise – ou o fracasso – do projeto europeu vem resignificar aquele momento de estertor do império. A oposição “nós” / “eles” é delineada narrativamente pela voz-off em primeira pessoa, com o condicional como tempo enunciativo dominante. O “eles, o “outro” que se opõe ao núcleo familiar, afetivo, cultural e, mesmo, civilizacional no qual o narrador se inclui não é tanto o africano, mas o português da metrópole, daquele Portugal “de gente pobre e feia a passear uns bois esqueléticos e sem ter nada que comer ao mata-bicho”, como descrito pela voz-off. O lugar – ou o não-lugar – da voz começa, deste modo, por questionar o binarismo do sistema colonial e tripartir as posições enunciativas, o que sugere a possibilidade de uma rotação – e de uma permuta – da perspectiva: o primeiro episódio do filme desorganiza a cartografia das relações de proximidade e distância entre o “aqui” e o “ali”, o “mesmo” e o “outro”, relações que são parcialmente invertidas e temporariamente suspensas. *Redemption* é, essencialmente, uma obra sobre o “aqui” e o “mesmo”, mas também um exercício de imaginação sobre a forma como o “aqui” e o “mesmo” poderiam ser vistos pelo “ali” e pelo “outro”.

Neste texto, gostaria de examinar de que modo a heterogeneidade e a multitemporalidade das fontes discursivas e do material de arquivo, assim como a montagem, a enunciação e os processos de ressemantização da imagem contribuem para uma deslocação da visão da África colonial portuguesa e da sua construção afetiva e teórica, ainda hoje vigente, como um “paraíso lusotropical” (Cabral 1969, ix), expressão irónica de Amílcar Cabral visando o Luso-tropicalismo de Gilberto Freyre. Tal deslocação aponta – e, em certo sentido, concretiza – a hipótese de uma redefinição da relação entre o sujeito da enunciação e o sujeito do enunciado, no sentido de um relacionismo contrário à unidirecionalidade e à ausência de contracampo do olhar colonial.

Em 1961, no prefácio de Jean-Paul Sartre à primeira edição de *Les damnés de la terre*, de Frantz Fanon, o filósofo afirma que os colonizadores deixaram de ser sujeitos históricos e se converteram em objetos da história. Dá-se uma permuta de perspectivas e uma transferência da neurose colonial ao colonizador, hipótese que atravessa a teoria psiquiátrica de Fanon. Pele negra, máscaras brancas, mas também algo do colonizado que impregna e fica no colonizador, o que as formas “epistémicas de incerteza e claridade” do poder colonial, descritas por Anne Laura Stoler (Stoler 2010, 43), tão bem denotam. Citando Sartre, França, “em 1961, o nome de uma neurose...” (Sartre 2002, 41) e “...os europeus estão a ser descolonizados... estamos a extirpar, numa sangrenta operação, o colono que vive em cada um de nós. Devemos voltar o olhar sobre nós, se ousarmos, para ver o que está a acontecer-nos” (Sartre 2002, 37). Ora, reconstruindo a situação colonial e as suas representações, Gomes volta o olhar sobre nós.

Certos aspetos da teoria do multinaturalismo ameríndio de Eduardo Viveiros de Castro, método epistemológico aplicado ao cinema por teóricos como Cezar Migliorin, afiguram-se-me importantes instrumentos heurísticos para uma análise do sistema relacionalista proposto por Redemption. Viveiros de Castro distancia-se do mundo ameríndio como objeto de observação para aproximar-se-lhe como sujeito de observação, procurando entrever a realidade a partir de uma perspectiva comum, inconstante e variável no quadro de uma economia geral da alteridade. A primeira carta de Redemption reúne perspectivas múltiplas e como que desencarnadas, devido à particular relação que a vozinha acusmática infantil de Passos Coelho entretece com o bloco de imagens, para logo elaborar um conceito de enunciação expandida, assente numa constante deriva do ponto de vista. A enunciação expandida interroga e mina, desde dentro, a própria representação em ato de fazer-se. O ponto de vista é flutuante e fulgurante: é-o não só graças à multitemporalidade e à multiespacialidade narrativas, mas também porque se desfaz e multiplica em perspectivas que complexificam a relação entre a história e a ficção, o real e o artifício. O sistema narrativo do filme agencia perspectivas e, com elas, diferentes espaços-tempos subjetivos: a Angola colonial e revolucionária, o

Portugal revolucionário e europeísta e, entre ambos, os incessantes movimentos de desterritorialização. O filme debruça-se precisamente sobre o agenciamento de pontos de vista — o que é isso de um olhar? E como se agencia, no interior de um sistema audiovisual de representação, a passagem entre pontos de vista? Quem vê o quê? Quem vê quem e como? Há ainda os movimentos de passagem entre pontos de vista, um espaço intersticial que envolve o espectador. Sem estar em causa um ocidentalismo nem uma rotação de 360° à la Juan Downey, o sistema narrativo do filme funda-se na circulação, inconstância e permuta de pontos de vista construído pela montagem e pela relação entre a voz-off e as imagens.

Não está em jogo um retorno nostálgico ao passado colonial africano. Inversamente, trata-se de levar a cabo uma representação crítica — e, se quisermos, exotizada ou africanizada — da ruralidade portuguesa, o que acontecia já em *Aquele querido mês de agosto* (2008). Não só os topoï coloniais são redistribuídos espaço-temporalmente, como emergem imprevistas constelações audiovisuais, um espaço crítico a partir do qual as representações do colonialismo podem ser repensadas, e do qual advém uma reflexão sobre o estatuto da imagem no capitalismo tardio. Desse processo, emerge uma sintomatologia do presente, o que permite, entre outras coisas, inscrever estrutural e historicamente a crise, passo essencial para a sua desconstrução. Perfila-se também uma antropologia do “mesmo” e uma antropologia do poder como partilha do espaço de representação e dissolução das hierarquias enunciativas, o que são estratégias de resistência ao consenso histórico e à ordem discursiva.

O primeiro segmento de *Redemption* convoca e aproxima a história política do País e a biografia de Passos Coelho, tal como a história do cinema e das formas cinematográficas. A montagem junta imagens de filmes familiares amadores e planos de obras incontornáveis do cinema português, como *Esplendor Selvagem* (1972), de António de Sousa, *Falamos de Rio de Onor* (1974), de António Campos, e *Máscaras* (1976), de Noémia Delgado. A intertextualidade do segmento reside, pois, não só nas imagens, em Super 8, Super 16 mm e 16 mm, que o filme integra e apropria, devora, como também na

filmografia e nos movimentos cinematográficos que convoca. Em *Paraíso Perdido* (1992-1995), de Alberto Seixas Santos, que é, a meu ver, o primeiro filme a trabalhar o imaginário colonial português, Cristina (Maria de Medeiros) e Cristovão (Rui Mendes) vão ao cinema ver *Esplendor Selvagem*, situação espectral que se repete em *Tabú* (2012). No filme de Seixas Santos, os murmúrios e os olhares cruzados dos espectadores ligam *Esplendor Selvagem* às suas próprias experiências africanas e imprimem um duplo olhar às imagens, olhar que as ressubjectiviza. A relação entre o campo – as imagens projetadas de *Esplendor Selvagem* – e o contra-campo – os espectadores de cinema vendo o filme –, nivelada pela montagem, encontra expressão, em *Redemption*, na aproximação indeterminada de espaços-tempos equidistantes, na sequência de abertura, por exemplo. Há ainda outro tipo de igualação: entre o “grande” cinema e o cinema “pequeno”, a “grande” história e a história “pequena”.

Falamos de Rio de Onor e Máscaras inserem-se no movimento etnográfico português das décadas de 60 e 70 e num retorno à terra, ao mundo rural, “uma vontade de ir ao encontro de uma realidade popular” (Afonso e Sapeta Dias 2011, cix), citando José Manuel Costa. *Falamos de Rio de Onor* inspira-se, tal como *Vilarinho das Furnas* (1972), numa monografia de Jorge Dias (*Rio de Onor, Comunitarismo Agro-pastoril*, 1953) sobre o comunitarismo agropastoril da aldeia.³ O filme debruça-se sobre a visita de uma mulher da cidade para ver com os seus próprios olhos o que fora descrito vinte anos antes pelo antropólogo. A narração oscila entre a experiência subjetiva, a dramatização e a representação etnográfica da vida na aldeia. *Máscaras* baseia-se na monografia *Máscaras Portuguesas* (1973), de Benjamim Pereira, consagrada às Festas dos Rapazes e de Santo Estêvão, em Trás-os-Montes. Na sua tese de doutoramento, Catarina Alves Costa afirma que, com o filme, Delgado reativou, nalgumas aldeias, as desaparecidas festas do ciclo de inverno. Em Rio de Onor, a celebração é “recriada” para o filme, diz a voz-off de Alexandre O’Neill, com “velhos fazendo de novos”, tal como, em Bragança, a perseguição da Morte e do Diabo, tradição já extinta em 1975, é representada

³ Alguns anos depois, Dias viria a estudar os Macondes de Moçambique, substituindo o interior de Portugal pelo Moçambique rural como terreno de investigação.

através de “uma tentativa de reconstituição”, cujas imagens reaparecem em *Redemption*.

Redemption realiza um *détour*: não se trata já de uma partida para o campo nem de uma deslocação geográfica, não se trata já de inventar um povo. Há, sim, uma deriva histórica e uma passagem do documentário à ficção documental através do discurso e da imagem de outrem. O povo está indiretamente presente através das imagens do passado e das ficções dos seus governantes, e o perspectivismo enunciativo, dominado pela inconstância relacional das formas enunciativas, cria um sistema horizontal de enunciação, redefinindo, ao mesmo tempo, o filme de arquivo como gênero, sobretudo no que respeita à relação entre a voz-off e a polissemia da imagem.

Em *Séméiotiké. Recherches pour una sémanalyse*, Julia Kristeva desenvolve a noção bakhtiniana de intertextualidade, introduzindo o conceito de “espaço textual múltiplo”, o “espaço intertextual” (Kristeva 1969, 255): “o enunciado poético é um subconjunto de um conjunto maior que é o espaço dos textos aplicados ao nosso conjunto” (Kristeva 1969, 255). O texto poético seria, então, elaborado através da “absorção de uma multiplicidade de textos (de sentidos)” (Kristeva 1969, 255), absorção que conteria o momento “negativo” de destruição criativa daqueles textos no espaço intertextual. No espaço intertextual de *Redemption*, a absorção de imagens comporta um momento de destruição inventiva: um lampejo de redenção, afastando-me da aceção teológica da palavra, em que novos sentidos emergem da fricção semântica e da polissemia das imagens, sendo depois estabilizados pela voz-off. A deriva da enunciação e a fusão entre o ponto de vista subjetivo e o ponto de vista objetivo através do choque entre a imagem, a voz e, por vezes, o som (os tambores da abertura) criam situações enunciativas próximas do discurso indireto livre.

Gomes compõe um anarquivo. *Anarchos* é o *nomen agentis* de *archein*, significando “a ausência de um líder” ou, ainda, a “ausência de disciplina” (Zielinski 2006, 27). A missiva de um futuro líder político converte-se, através da montagem e do complexo jogo multitemporal e multiespacial, em composição poética da desordem. O conceito de “anarquivo” baseia-se na

noção de “anarqueologia”, de Rudi Visker, cunhada a partir da “arqueologia” de Michel Foucault, método epistémico de descrição sistemática de um discurso-objeto, termo aqui combinado com o prefixo “anarchos”. Visker define a “anarqueologia” como “um método que recusa identificar o objeto padronizado de uma experiência original” (Zielinski 2006, 27). O anarquivo abrir-se-ia, portanto, a estratégias e interpretações combinatórias e múltiplas. A complexidade da experiência colonial é dada, em *Redemption*, através da unificação discursiva de fragmentos temporal e materialmente deslocados, bem como de uma geografia formativa e afetiva que se não confunde com uma geografia do poder, mas que ao contrário aponta para a possibilidade de uma redistribuição – enunciativa e efetiva – das relações de poder e, nomeadamente, das relações de poder cinematográficas, o que a escolha de arquivos e a ausência de imagens filmadas desde logo indicia.

Redemption convoca ainda outros filmes, como *O Parto* (1975-1980) e *Vinte e cinco* (1975-1977), de José Celso Martinez Corrêa e Celso Luccas, o primeiro produzido pela RTP em 1975 para assinalar o primeiro aniversário da Revolução de Abril; o segundo, uma encomenda do Governo provisório moçambicano em coprodução com o INA francês, filmado aquando da independência do País. *O Parto* regista o nascimento de um bebé de Abril, alegoria do complicado nascimento de uma Revolução e do cinema revolucionário. Em *Redemption*, são apropriados planos do parto de um bezerro no lusco-fusco de um estábulo transmontano. Alegorizam tais imagens o fim de um cinema, o fim da modernidade do Cinema Novo que talvez se encerre com a geração de Gomes, ou constituem apenas mais uma engrenagem do sistema relacional do filme? *Vinte e cinco*, por seu turno, representa o nascimento de uma nação, nascimento que coincide, no discurso fílmico, com o nascimento da sua imagem cinematográfica, de um novo olhar, olhar descolonizado, independente da ética e da estética coloniais, assim como dos seus modos percetivos. Os primeiros planos e a mise en scène do ato de ver aproximam *Redemption* do filme moçambicano de Martinez Corrêa e Luccas .

Na sequência de abertura de *Redemption*, tal como em certos segmentos de *Vinte e cinco*, a articulação entre o primeiro plano e o plano subjetivo

dissolve a distinção entre o objetivo e o subjetivo e confere à câmara uma presença subjetiva. Ela suspende também a identificação da câmara com a personagem (e, logo, com o espectador), que surge como uma figura da alteridade. O olhar da personagem ocorre como um olhar autónomo ou autonomizado, num devir-outro, num devir coletivo. Para Gilles Deleuze, o discurso indireto livre, cristalizando e formulando a impureza mimética do devir-outro e, desse modo, a impossibilidade de uma individuação equilibrada, é a forma adequada de expressão da alteridade e da coletividade. A proposta de Deleuze é problemática na medida em que solidariza a essência e as formas de expressão, o singular e o universal, evocando a possibilidade de uma representação neutra, questão que também se coloca em *Redemption*, tanto mais se tomarmos em linha de conta a identidade do protagonista e a possível universalização da sua experiência subjetiva, o que, a meu ver, é obstruído pela deriva enunciativa e pela indeterminação de género.

Tanto *O Parto* como 25 propõem um sistema de montagem tricontinental, já que a edição, que inclui um vasto e variado acervo de imagens de arquivo, conecta simbólica e culturalmente três territórios separados: Portugal, Brasil e Moçambique. “Portugal. Brasil. África. Quebrar as barreiras”, diz a voz-off do epílogo d’*O Parto*. Em 25, a vida em Portugal sob o Estado Novo é ilustrada com imagens do arquivo do Instituto Nacional de Cinema moçambicano (INC), fundado em 1976,⁴ do miserável mundo rural português, em que os camponeses do Norte do País aparecem como os colonizados da metrópole. Reencontramos tal deslocação de perspetivas, um ponto de vista em perspetiva, em *Redemption*, embora fora do quadro do cinema engajado. A mesma aproximação espaço-temporal entre África e Trás-os-Montes, ainda que subordinada ao estado febril da voz-off enunciativa, uma aproximação igualmente entre as máscaras tradicionais transmontanas e as iconografias africanas. *Redemption* aborda igualmente o modo como as relações coloniais foram transpostas e refeitas no espaço da antiga metrópole e como para aqui foi transferida, segundo Benjamin Stora, a memória do mundo colonial. Se, em

⁴ O Serviço Nacional de Cinema (SNC) precede o INC e é fundado em novembro de 1975, apenas cinco meses depois da independência.

Tabú, tal deslocação se operava, invertida, através da personagem de Santa (Isabel Muñoz Cardoso) e, noutra medida, através da personagem da rapariga polaca (Maya Kosa), em *Redemption*, as oposições são marcadas através da montagem e da voz-off: “eles”, diz a voz-off, “os meninos burros e feios de pais alcoólicos”, “ela”, a professora Minda, “uma hippie”, contra “nós”, os bons colonos. Tais oposições, insuportáveis do ponto de vista do “politicamente correto”, emergem no seio de um sistema, fluido e flexível, em que é o colonizador – e o seu discurso – a ser visto, a ser, com Viveiros de Castro, sujeito que volta sobre si o olhar e objeto de observação, e atente-se na riqueza do texto, pleno das expressões socioletais daqueles que fizeram o retorno. É também do choque semântico, da multiplicação de pontos de vista e, sobretudo, das relações que dali emergem que desaparece, explodindo em posições enunciativas múltiplas, a rígida separação entre o sujeito da enunciação e o sujeito do enunciado, entre o sujeito e o objeto de observação. É uma antropologia do mesmo lavrada como antropologia do outro

Em 25, a relação entre a colónia e a metrópole tornava-se triádica: vinha juntar-se-lhe a “super-metrópole”, o “inimigo principal”, os EUA. Em *Redemption*, o pensamento das relações coloniais articula-se com uma reflexão sobre a crise. Antes de mais, a Revolução portuguesa é dada como o segundo momento de outra revolução, a “revolução anti-colonial” (Varela 2014, 110), termo de Raquel Varela. Por outro lado, usando a terminologia de Boaventura de Sousa Santos, a representação do início do “momento neocolonial europeu” (Sousa Santos 2011, 421-428) após 1974, cruza-se em *Redemption* com a do seu declínio, com a “contrarrevolução imposta pela troika” (Sousa Santos, 2013), citando ainda o sociólogo. O filme de Gomes é, aliás, expressivo formalmente do “complexo palimpsesto” (Sousa Santos 2011, 434), descrito por Sousa Santos, “de temporalidades e inter-identidades envolvendo a zona Europeia e a zona colonial... em que os diferentes períodos se acomodaram em formas diferentes e imprevisíveis, sempre presentes” (Sousa Santos 2011, 404). *Redemption* é um filme-palimpsesto em que convivem transversal e metonimicamente espaços e tempos múltiplos, formas e períodos cinematográficos, e em que a deriva e o perspectivismo enunciativos fazem com

que emirjam camadas profundas e esquecidas – e que outras desapareçam. A deriva do ponto de vista não deve ser confundida com uma ausência de ponto de vista: a política do filme está na relação, na transformação do “mesmo” em “outro” e do “aqui” em “ali” e, sobretudo, naquilo que ocorre nessa transação, nessa passagem indeterminada entre o “mesmo” e o “outro”, o “aqui” e o “ali”, o “paraíso luso-tropical” de Gilberto Freyre e “a terra da agonia” do poema de Mutimati Barnabé João, heterónimo de António Quadros.

BIBLIOGRAFIA

- Afonso, Tiago e Sapeta Dias, Inês. 2011. *Documentário no Pós-Abril. Os Anos 70 na História do Cinema Português (e seus Parêntesis). Conversa com José Manuel Costa. Catálogo do Panorama, 5ª Mostra do Documentário Português*. Lisboa: Apordoc.
- Alves Costa, Catarina Sousa Brandão. 2012. “Camponeses do Cinema: a Representação da Cultura Popular no Cinema Português entre 1960 e 1970.” Diss. de Doutoramento, Universidade Nova de Lisboa.
- Bakhtin, Mikhaïl. 1992 (1929). *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. São Paulo: Hucitec.
- “Boaventura de Sousa Santos alerta para contrarrevolução imposta pela troika”. *Jornal Y*, 24 de Janeiro de 2013, acessado a 30 de Agosto de 2014.
- Cabral, Amílcar. 1969. *Prefácio a The Liberation of Guiné: Aspects of an African Revolution*, de Basil Davidson. Harmondsworth, Baltimore e Ringwood: Penguin.
- Cardoso, Maria Dulce. 2012. *O Retorno*. Lisboa: Tinta-da-China.
- Chion, Michel. 2005. *L'audio-Vision : Son et image au cinéma*. Paris: Armand Colin.
- Deleuze, Gilles. 1985. *Cinéma 2. L'Image-Temps*. Paris: Minuit.
- Deleuze, Gilles et Guattari, Félix. 1972. *Capitalisme et schizophrénie 1 : L'anti-Œdipe*. Paris: Minuit.
- Dias, Jorge. 1953. *Rio de Onor. Comunitarismo Agro-Pastoril*. Porto: Instituto de Alta Cultura, Centro de Estudos de Etnologia Peninsular.

- . 1964. *Os Macondes de Moçambique, I, Aspectos Históricos e Económicos*. Lisboa: Junta de Investigação do Ultramar.
- Dias, Jorge e Dias, Margot. 1964. *Os Macondes de Moçambique, II, Cultura Material*. Lisboa: Junta de Investigação do Ultramar.
- . 1970. *Os Macondes de Moçambique, III, Vida Social e Ritual*. Lisboa: Junta de Investigação do Ultramar.
- Dias, Jorge e Viegas Guerreiro, Manuel. 1966. *Os Macondes de Moçambique, IV, Sabedoria, Língua, Literatura e Jogos*. Lisboa: Junta de Investigação do Ultramar.
- Fanon, Frantz. 2002 (1961). *Les damnés de la terre*, de Frantz Fanon. Paris: Maspero.
- . 1971. *Peau noire, masques blancs*. Paris: Seuil.
- Flusser, Vilém. 1998. *Ensaio sobre a Fotografia. Para uma Filosofia da Técnica*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Foucault, Michel. 2010. *L'archéologie du savoir*. Paris: Gallimard.
- Freyre, Gilberto. 2010. *O Mundo que o Português Criou*. São Paulo: É Realizações.
- João, Mutimati Barnabé. 2008 (1975). *Eu, o Povo* [Texte imprimé]. Lisboa: Cotovia.
- Kristeva, Julia. 1969. *Semeiotiké : recherches pour une sémanalyse*. Paris: Seuil.
- Migliorin, Cezar. 2012. "Perspectivisme : La construction du point de vue." In *Cinéma, critique des images*, editado por Claudia d'Alonzo, Ken Slock e Philippe Dubois. Pasion di Prato: Campanotto Editore.
- Pereira, Benjamin Enes. 1973. *Máscaras Portuguesas*. Lisboa: Junta de Investigações do Ultramar, Museu de Etnologia do Ultramar.
- Sartre, Jean-Paul. 2002 (1961). *Prefácio a Les damnés de la terre*. Paris: Maspero.
- Sousa Santos, Boaventura. 2011. "Portugal: Tales of Being and Not Being." In *Facts and Fictions of António Lobo Antunes*, editado por Victor K. Mendes, 399-443. Dartmouth: Tagus Press UMass Dartmouth.
- Stoler, Ann Laura. 2010. *Along the Archival Grain: Epistemic Anxieties and Colonial Common Sense*. Princeton : Princeton University Press.

- Stora, Benjamin. 1999. *Le transfert d'une mémoire: de l'Algérie française au racisme anti-arabe*. Paris: La Découverte.
- Varela, Raquel. 2014. *História do Povo na Revolução Portuguesa. 1974-75*. Lisboa: Bertrand.
- Viveiros de Castro, Eduardo. 2002. *A Inconstância da Alma Selvagem e Outros Ensaios de Antropologia*. São Paulo: Cosac Naify.
- West, Harry G. 2004. "Inverting the Camel's Hump. Significant Others. Interpersonal and Professional Commitments in Anthropology." In *History of Anthropology*, vol. 10/ editado por Richard Handler. Madison: University of Wisconsin Press.
- Zielinski Siegfried. 2006. *Deep Time of the Media. Toward an Archaeology of Hearing and Seeing by Technical Means*. Cambridge e Londres: Massachusetts Institute of Technology.

O TRABALHO NO ECRÃ: REPRESENTAÇÕES E NARRATIVAS CINEMATográfICAS EM PORTUGAL

Frédéric Vidal¹

Luísa Veloso²

João Rosas³

Resumo: Este texto tem por objetivo apresentar algumas reflexões a partir dos resultados preliminares de uma investigação em curso que trata da evolução das representações do trabalho no cinema português – “WorkS – o trabalho no ecrã: um estudo de memórias e identidades sociais através do cinema”, financiado pela Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT) –. O processo de seleção e tipificação de um vasto conjunto de filmes documentais (filmes de encomenda industrial, filmes promocionais, filmes institucionais, documentários de criação, etc.) leva a questionar a relação entre os diversificados modos de produção cinematográfica (encomendas, patrocínios, campanhas públicas, iniciativas dos autores ou dos produtores, etc.) e a circulação de representações sociais do trabalho, mais ou menos dependentes dos contextos ideológicos ou políticos (corporativismo, planos de fomento, PREC, europeização da sociedade portuguesa). Por um lado, podemos identificar “conjuntos fílmicos” relativamente coerentes e influenciados tanto pelos contextos de produção (séries e ciclos) como pelas representações dominantes do trabalho num período de tempo determinado. Por outro lado, existem narrativas recorrentes que testemunham a circulação e permanência de alguns modos de representação do trabalho no cinema entre os anos 1930 e os primeiros anos do período democrático.

Palavras-chave: filmes institucionais, filmes de encomenda, representações sociais, trabalho, industrialização.

Email: frederic.vidal@iscte.pt

Introdução

Este texto tem por objetivo propor uma reflexão sobre o uso do cinema para a análise da evolução das representações do trabalho na sociedade portuguesa ao longo do século XX. Após a apresentação do enquadramento teórico, discutem-se os principais aspetos da metodologia que tem sido adotada no âmbito de uma investigação sobre as representações do trabalho no cinema português que teve

¹ CRIA-IUL

² CIES-IUL

³ CIES-IUL

o seu início em julho de 2013⁴. Esta investigação pluridisciplinar contempla um conjunto de domínios, entre os quais se inclui a análise de um conjunto de filmes selecionados a partir da coleção disponível no Arquivo Nacional das Imagens em Movimento (ANIM) da Cinemateca Portuguesa.

Durante a primeira fase da investigação, estabelecemos critérios de visionamento e seleção de filmes, com o objetivo de constituir o corpus da investigação. A seleção foi baseada em três critérios principais: autor(es); entidade e/ou setor de atividade; série⁵. Para cada um destes critérios foi criada uma lista aberta de itens em construção permanente. O primeiro desafio residiu no facto de o nosso objeto de investigação – as representações cinematográficas do trabalho – ser bastante amplo e flexível, isto é, não remeter para uma definição clara e unívoca de uma tipologia de filmes que poderiam constituir um corpus de análise coerente. Visionámos 314 filmes (num universo de mais de 600 filmes identificados), dos quais 135 foram selecionados para constituir um corpus intermédio de filmes que serão objeto de uma análise detalhada.

De uma maneira geral, nesta fase inicial de visionamento, confrontámo-nos com um universo cinematográfico bastante diversificado, sem linha diretiva clara, em que alguns realizadores – como João Mendes ou J. N. Pascal-Angot – ou entidades – como o Ministério da Educação ou a Junta de Acção Social – têm um papel central na produção, realização e difusão dos filmes. Apesar da diversidade, foi desde logo evidente a oposição nítida entre dois tipos de filmes e de produção cinematográfica. Por um lado, este corpus é maioritariamente composto por filmes que têm uma dimensão utilitária

⁴ Este projeto é financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT): “WorkS – o trabalho no ecrã: um estudo de memórias e identidades sociais através do cinema” (PTDC/IVC-SOC/3941/2012). As ideias apresentadas nesse texto foram discutidas em reuniões de equipa que contaram com a participação de Emília Margarida Marques (CRIA-IUL), Jacques Lemièrre (Université de Lille 1) e João Sousa Cardoso (CECL-FCSH-UNL).

⁵ O(s) autor(es) é(são) o(s) realizador(es) do filme creditado(s) na ficha técnica. A entidade e/ou setor de atividade corresponde à identificação do setor de atividade e/ou do lugar de produção representado no filme; pode ser uma empresa (ex. Companhia União Fabril), um setor de atividade (ex. cortiça, pesca) ou, por metonímia, a identificação de um território ligado a um setor de atividade específico (ex: Sines/petroquímica; Marinha Grande/indústria do vidro; Alentejo/cortiça). A série corresponde às coleções de filmes identificadas pelos membros da equipa e constituídas a partir de um mesmo processo de encomenda e/ou ciclo de produção creditado na ficha técnica do filme.

(Acland & Haidee 2011), ou seja que preenchem uma função económica e social, estando ao serviço de uma empresa, de um organismo público ou de uma organização profissional, entre outros. A maioria destes filmes apenas ganha relevância heurística quando considerada num ciclo ou num grupo mais alargado de produção. Por outro lado, há filmes que se destacam e singularizam – seja pela sua riqueza formal, seja pela relevância de determinada representação – merecendo assim uma análise específica, tanto em termos de conteúdo e de forma, como de contexto de produção, isto é, das condições sociais que estão na sua base. No caso português, esta dualidade do corpus fílmico é ainda enriquecida pelo facto de a realização de uma parte (quantitativamente importante) de filmes utilitários ser da responsabilidade de cineastas reconhecidos, como é o caso dos filmes que se enquadram no movimento do Cinema Novo (realizações de António de Macedo ou de Fernando Lopes, por exemplo), o caso de Manuel Guimarães, que tanto na sua obra autoral como de encomenda se debruçou diversas vezes sobre o trabalho, ou ainda o caso singular de alguns dos filmes de Manoel de Oliveira, nomeadamente *Douro, Faina Fluvial* (1931) e *O Pão* (1959).

Assim, o valor heurístico dos filmes visionados é necessariamente variável e dependente de escalas ou unidades de análise díspares, como séries, filmes isolados, sequências, planos, imagens, etc. Para dar conta da complexidade deste universo em estudo, partimos do princípio que a metodologia adotada deveria, necessariamente, cruzar análises em série, para observar regularidades e transformações nas representações do trabalho no cinema, com análises pormenorizadas de um número limitado de filmes ou de sequências. Durante a primeira etapa de visionamento, procedemos a uma cartografia do universo fílmico em questão, com o objetivo de constituir um corpus coerente através de um processo de seleção dos filmes, mas também, e sobretudo, organizar esse mesmo corpus, confrontando os filmes e encontrando formas de diálogo entre eles.

1. O filme como fonte, processo ou representação

O reconhecimento do cinema como fonte histórica é um facto antigo⁶. Filme de ficção, documentários, filme de atualidade ou de propaganda, filme amador ou experimental, qualquer filme é portador de uma parte de real que pode interessar potencialmente ao historiador (Delage Guigueno 2004). Relativamente à questão da construção das representações sociais, vários trabalhos debruçaram-se sobre o papel do cinema na formação ou afirmação de identidades sociais, cruzando análises contextuais (a inserção dos filmes num tempo e num espaço) e análise de conteúdo (a especificidade da linguagem cinematográfica)⁷. A esta dimensão socio-histórica clássica, propomos acrescentar uma reflexão sobre o papel do cinema enquanto ator do processo de construção e de classificação do real, seguindo uma abordagem reflexiva que se interessa pela evolução das categorias cinematográficas, culturais ou sociológicas de apropriação e de construção do real. De uma maneira geral, consideramos que os filmes não devem ser analisados apenas numa ótica de reconstituição de um passado ou de processos de transformações sociais que teriam sido escassa ou nada documentados por outras fontes (fontes escritas, por exemplo). Assim, não recorreremos aos filmes como fonte para desenvolver eixos de investigação sobre a história do trabalho em Portugal. Ou seja, não procurámos selecionar filmes que pudessem ajudar a perceber melhor a evolução das formas e organizações do trabalho na sociedade portuguesa.

As opções tomadas a nível teórico encontram-se também articuladas com as especificidades do trabalho num arquivo cinematográfico. Se o filme não constitui uma fonte, já que é um objeto de análise em si, o arquivo cinematográfico não é também um arquivo banal onde se procuram “documentos” para discutir e afinar uma problemática previamente definida (Bloch, 1999 [1949]). De fato, ao longo do processo de investigação no ANIM, tivemos de aprender a lidar com um modo de organização de um arquivo singular que detém uma posição monopolística nesta fase da investigação. O

⁶ Ver o estado da arte apresentado por Delage e Guigueno (2004).

⁷ Ver por exemplo, o trabalho de Cadé (2004) sobre as representações da classe operária no cinema francês.

processo de requisição e visionamento dos filmes depende do estado patrimonial das cópias, mas também de formas de reconhecimento e identificação prévias, tais como a base de dados do ANIM, as publicações diversas sobre o cinema português, o conhecimento e interesses dos investigadores envolvidos no projeto, as quais podem ter uma dimensão casual e uma capacidade de influência na pesquisa que nem sempre é possível de controlar. Por fim, a matéria em si dos filmes pode ser também problemática, já que, na ausência de possibilidade da sua reprodução (digitalização, por exemplo), o contacto ou reencontro com os filmes por parte dos membros da equipa passa muitas vezes pela mediação da escrita, através da descrição de cenas, anotações, criação de fichas de identificação e análise, etc.

Ainda que, num primeiro momento, se tenha equacionado a eventualidade de a investigação vir a assumir um carácter um pouco rotineiro e tautológico, num segundo evidenciaram-se as potencialidades analíticas de assumir os filmes como objeto de estudo acerca das representações do trabalho no cinema português. A investigação não tem como objetivo chegar a uma visão total e exaustiva, mas sim perceber processos sociais e culturais que fizeram do cinema uma ferramenta essencial na construção e difusão de imagem e categorias de pensamento sobre o trabalho. Seguindo as análises de Michael Baxandall sobre a pintura italiana do século XV (1972) e as de Pierre Bourdieu sobre a construção do campo literário e artístico (1992 e 2013), consideramos o filme como o produto de uma relação social e é neste sentido que o constituímos como objeto de estudo. Nesta perspetiva, diferentes abordagens têm sido desenvolvidas, a saber:

- A análise das formas de escrita cinematográfica que privilegia o estudo dos filmes que oferecem um desafio ou contemplam uma problemática em termos estéticos ou de narração, geralmente designados como “filmes de autor”;
- O método dito do “cinema em ação” (Lindeperg, 2001, referindo-se aos trabalhos de Bruno Latour) que privilegia a análise do processo de fabricação do filme e das camadas de escrita de um

“filme-palimpsesto” (escrita do guião, produção, montagem, etc.)⁸.

- A análise da relação entre cinema e memória e dos papéis desempenhados pelos filmes na constituição, transmissão e/ou transformação de uma memória coletiva, na perspetiva dos trabalhos de Paul Ricoeur (2000) sobre a relação entre arquivos e memórias, ou de Jacques Rancière (2008) sobre os modos diferenciados de apropriação das imagens, por exemplo. Esta abordagem pode também conduzir a uma reflexão em torno do cinema como espaço de conflitos simbólicos e de poder.

Estas diferentes abordagens podem ser vistas como complementares, na medida em que focam momentos distintos da produção e receção das representações cinematográficas. Ao mesmo tempo, a opção por uma destas abordagens depende, geralmente, do tipo de filmes analisados e do enquadramento temático da investigação. Por exemplo, o método do “cinema em ação” (Lindeperg 2001) tem sido muitas vezes associado aos filmes que documentam períodos ou eventos marcados por fortes conflitos ideológicos ou sociais (tais como a Segunda Guerra Mundial, o “maio de 1968” ou o “Processo Revolucionário em Curso” - PREC). A abordagem “memorial” é particularmente adaptada para uma análise de longa duração das construções e difusões das representações sociais.

2. Representar o trabalho no ecrã

A relação do corpus fílmico com a problemática do trabalho deve ser pensada do ponto de vista tanto da definição do tipo de representação a analisar (o que se vê quando se representa o trabalho no cinema), como dos contextos de produção dessas imagens.

⁸Ver por exemplo o trabalho de Lindeperg (2013) sobre os filmes no tempo da ocupação alemã em França.

Nesta primeira fase da investigação, é central a definição dos critérios de inclusão e exclusão dos filmes na base de dados que serve de suporte à análise. Não partimos de uma definição *a priori* do tipo de representação do “trabalho” (gestos, espaços, tipologias ou tipificações) ou dos setores de atividade (limitação ou não ao setor industrial) a excluir e a incluir no corpus da análise. Procurámos identificar registos cinematográficos de “situações” (Mitchell 1987) de trabalho. Ou seja, definimos o trabalho de uma maneira contextualizada, a partir dos filmes - o que representam e a maneira como representam o trabalho. Os critérios de seleção dos filmes são necessariamente flexíveis, variáveis e instáveis, dependendo dos períodos históricos e dos espaços (campo / cidade), dos setores de atividade, dos grupos ou estratos sociais representados, etc.

Do ponto de vista formal, distinguimos entre, por um lado, ilustração (ex. Jornais de Actualidades), e por outro, representação ou descrição (Mondada 2000) do trabalho. Têm sido selecionados apenas os filmes que descrevem ou representam o trabalho através de um uso – mais ou menos elaborado – da linguagem cinematográfica: planos, sequências, montagem, som, ponto de vista, etc. O som (locução, música, som ambiente, som direto) surge, por exemplo, como um eixo de análise fundamental, já que a representação do trabalho é muitas vezes veiculada pela voz e não tanto pela imagem. Veja-se como do ponto de vista do discurso do poder predomina a voz-off, a par da tomada de palavra pelos trabalhadores no pós-25 de Abril.

Esta definição contextual do “trabalho” pressupõe um conhecimento preciso dos contextos de produção e receção dos filmes, relacionados com: a finalidade dos filmes; os atores envolvidos no momento da filmagem (realizadores, produtores, etc.); e a receção e modo de difusão. Para além de uma análise particularizada de cada filme – uma análise que terá sempre um âmbito limitado, tendo em conta a escassez da documentação geralmente disponível – estamos a explorar a relação entre o campo cinematográfico português e as instituições ou organismos envolvidos na encomenda ou produção de filmes: as administrações públicas (Ministério do Trabalho, Ministério da Educação, Junta de Acção Social, Departamento de Prospectiva e

Planeamento, entre outros), mas também as organizações empresariais (como a Associação Industrial Portuguesa-AIP)⁹. A ideia não é apenas procurar documentações sobre os filmes analisados, mas também reconstruir um contexto de produção e, se possível, as relações que essas entidades (ministérios, juntas, secretariados, etc.) tinham com o cinema, ou seja, reconstituir "culturas visuais" (Brunet 2013) do trabalho.

Na fase em que a investigação se encontra, é possível avançar com algumas análises preliminares acerca da finalidade dos filmes. A primeira nota a reter é a de que se trata de um universo extremamente diversificado. Verificamos que a maior parte dos filmes visionados está associada ao rótulo de "filmes de encomenda", conforme esse conjunto tem sido definido e repertoriado na bibliografia existente (Lagny 2000). No entanto, na maior parte dos casos, não temos nenhuma certeza sobre a natureza real desse processo de encomenda. Temos algumas dificuldades em perceber, nomeadamente, as condições jurídicas (contratação ou não) de dada encomenda, a identificação dos parceiros, o processo concreto que está na base da iniciativa do filme, a existência ou não de ciclos ou séries, etc. As próprias fichas técnicas dos filmes (os genéricos de início ou créditos finais) são pouco explícitas a este respeito: a relação entre a equipa de produção do filme e as empresas ou entidades filmadas é geralmente omissa ou expressa sob a forma de agradecimentos (a expressão de circunstância costuma ser: "agradecem-se as facilidades concedidas para a realização deste filme"). Em poucos filmes é possível encontrar a assunção clara da encomenda de forma explícita. Uma exceção é por exemplo *As Rodas de Lisboa*, de António Lopes Ribeiro (1951) onde se lê que com esse filme "A CARRIS quis".

O trabalho de investigação em arquivo que está em curso poderá permitir dar conta da existência de estratégias diferenciadas de uso do cinema em função dos enquadramentos institucionais. Por um lado, nos anos 1960, a AIP desenvolveu algum interesse pelo uso do cinema em termos promocionais,

⁹ Tudo indicia que o Estado teve um papel preponderante ao longo do período em análise, pois a estrutura do setor empresarial português condiciona a emergência de um uso específico do cinema, mesmo nas maiores empresas. No entanto, não se trata de um traço específico de Portugal (ver Lagny 2000).

num contexto de larga difusão internacional dos filmes de empresa. Este interesse surge esporadicamente nas páginas da revista *Indústria Portuguesa* (o jornal da AIP) e vai ser particularmente afirmado na altura do VIII Festival Internacional do Filme Industrial, organizado no âmbito da Feira Internacional de Lisboa (FIL) de 1967. Por outro lado, a Junta de Acção Social fez um uso do cinema bastante mais pragmático e circunstanciado, seguindo uma estratégia que era essencialmente definida em função de uma procura, isto é, os circuitos de difusão dos organismos corporativistas, como as casas do povo, casas dos pescadores ou organizações profissionais.

Assinale-se também um conjunto de mudanças na denominação e classificação deste tipo de filmes durante a segunda metade do século XX – filmes industriais, documentários industriais (Martins 2011), filmes de encomenda, filmes utilitários, filmes de empresa, etc. – a qual não se limita ao contexto português e tem uma dimensão claramente transnacional. As categorias contemporâneas, ou aquelas que foram constituídas *a posteriori* pelos investigadores, são fluidas e não estanques.

A questão da capacidade dos filmes para retratarem o trabalho, nas suas diferentes dimensões (sociais, culturais, técnicas), coloca-se de maneira diferente em função da tipologia dos filmes e dos contextos de produção: filmes de empresa, filmes de encomenda, filmes utilitários, filmes militantes, filmes de ficção, etc. No seu estudo sobre as representações dos operários no cinema francês, Michel Cadé (2004) escolheu analisar filmes de ficção e alguns documentários de larga difusão em salas comerciais, excluindo do seu corpus os filmes de empresa e os filmes militantes que tiveram uma difusão muito mais restrita. Para este autor, o objeto da análise – as representações cinematográficas de um grupo social, examinado nas suas várias dimensões: no trabalho, na vida familiar, nos lazeres, etc. – pressupõe privilegiar os filmes que foram o “vetor de uma representação geral” (Cadé 2004, 41).

Na nossa investigação, consideramos que os contextos de difusão dos filmes institucionais ou utilitários – sobre os quais temos uma ideia ainda vaga – não limitam os valores heurísticos desses filmes. Depois da Segunda Guerra Mundial, a multiplicação das produções cinematográficas em instituições

públicas ou privadas que intervêm na organização económica, técnica ou social do trabalho em Portugal é um dado importante que constitui por si só um eixo de análise. A confrontação desses filmes com um cinema dito de “autor”, de maior difusão e caracterizado por enredos narrativos ou desafios estéticos mais complexos ou exigentes, enriquece a nossa investigação. Consideramos nomeadamente que os limites na afirmação do estatuto de criador ou a existência de regras ou constrangimentos na produção das imagens não são uma característica do cinema de encomenda. Eles estão sempre presentes, em qualquer tipo de produção cinematográfica (ver Lagny 2000; Leblanc 2001).

Os tipos de representação do trabalho presentes nesses filmes podem ser caracterizados com base em três dimensões: a sua relação com a evolução histórica das formas de trabalho em Portugal; as estratégias discursivas e as formas cognitivas dominantes sobre o trabalho; e os setores de atividades representados. Vejamos cada um deles.

Em primeiro lugar, os filmes visionados dão conta do avanço e dos limites do processo de modernização da economia portuguesa. Frequentemente, as atividades e gestos de trabalho não ocupam uma posição central nas representações fílmicas, mas antes as entidades e atores institucionais. Quando as representações do trabalho estão presentes, elas permitem sobretudo ilustrar um discurso geral sobre a transformação da economia portuguesa (industrialização, desenvolvimento de novos setores) ou dos modos de produção (modernização, mecanização) ou, pelo contrário, sobre as permanências dos setores tradicionais (artesanato).

Em segundo lugar, analisar o trabalho a partir desses filmes pressupõe, num primeiro momento, perceber que se está a assumir o ponto de vista, a linguagem e o modo de pensamento do poder económico (as empresas) ou político (o Estado), para só depois poder refletir criticamente sobre o que os filmes mostram e o que não mostram, o que está presente e o que está ausente. Por um lado, um número destacado dos filmes visionados utiliza um discurso empresarial típico: apresentação detalhada de um ciclo de produção interno, onde a visão global (e positiva) da organização industrial oculta os gestos individuais do trabalho (ver Hatzfeld et al. 2009). Por outro lado, grande parte

desses filmes recicla sistemas de representação e dispositivos de apresentação do mundo do trabalho que têm sido mobilizados desde o início do período industrial: por exemplo, a ideia de visita ou de percurso guiado, como mediação entre os espaços sociais do trabalho e o poder político (Estado) ou o campo cultural (literatura, cinema).

Finalmente, o enfoque que atribuímos à modernização e às transformações do trabalho ao longo do século XX, pode significar privilegiar os filmes que tratam preferencialmente do trabalho industrial, já que ambos estão associados. Estabelecemos, no entanto, que não podemos excluir totalmente os filmes que não tratam especificamente da indústria ou da industrialização, pois numerosos filmes estabelecem ligações entre as atividades dos sectores primários, secundário e terciário. Essas ligações estão também associadas às características da estrutura da economia, do mercado de trabalho, das profissões, dos processos produtivos e dos modos de trabalhar durante grande parte do século XX em Portugal, para dar alguns exemplos de eixos analíticos associados à fraca especialização e à relação forte entre os diferentes setores de produção e de emprego. Procuramos, assim, ultrapassar categorias estanques, como as definidoras dos setores de atividade, para de forma mais fina e analítica nos aproximarmos da realidade social.

3. Conjuntos, subgéneros, rimas

A questão das formas de agrupamento e classificação dos filmes está a ser pensada tanto do ponto de vista dos conteúdos (o que eles representam) e da forma (como eles representam), como dos contextos de produção (que podem ser, em parte, reconstituídos através dos arquivos).

Determinámos três modos de organização do corpus de filmes em análise: os conjuntos, os subgéneros e as rimas. Esses agrupamentos são formas de diálogo (temáticas, formais, socio-históricas, etc.) entre os filmes. Podem ser úteis para pensar a relação entre cinema e trabalho sem privilegiar nenhuma chave, evitando tanto uma visão socio-histórica desligada das problemáticas específicas das formas cinematográficas, como uma análise a-histórica ou “metahistórica” (White 1973) das imagens.

Aos três níveis de classificação, correspondem diferenças de escala (macro, meso, micro, respetivamente), que remetem para o modo de observação, ou seja, uma distância mais ou menos acentuada com o objeto filme - no singular – e não para os modos de representação do trabalho em si (a escala do indivíduo, da fábrica, do grupo socioprofissional, por exemplo). Estes três níveis de classificação permitem também articular diferentes regimes temporais, mais ou menos dependentes do tempo político e social ou, pelo contrário, restituir as “conexões tipológicas ou formais” (Ginzburg 1999) no seio da “iconografia” (Ginzburg 2013) do trabalho.

Apresentamos seguidamente a definição dos três modos de organização do corpus de filmes em análise:

- **Os conjuntos:** Os filmes são considerados do ponto de vista da sua proximidade com ciclos históricos ou políticos (Estado Novo; PREC; Planos de Fomento; campanha do Ministério da Educação; Plano de Formação Social e Corporativa) ou do seu modo de inserção na economia geral do cinema (evolução das técnicas e dos géneros cinematográficos, etc.) Esta classificação permite organizar e estruturar o corpus tanto diacrónica, como tematicamente (ver figura 1).
- **Os subgéneros:** Tal como no cinema de ficção existem vários géneros associados a determinadas estruturas narrativas mais ou menos identificáveis (filme *noir*, musical, terror, comédia *screwball*, etc.), também no nosso corpus identificamos filmes que obedecem a determinadas regras de subgénero próprias. A denominação subgénero deve-se à existência prévia de uma distinção de género para nos referirmos a uma ficção ou a um documentário. Os filmes são considerados do ponto de vista das suas estruturas internas ou das suas narrativas, identificadas em função das situações retratadas (visita ou celebração, por exemplo), da escala adotada (comunidade, empresa, setor de atividade, indivíduo), ou de tipo de discurso dominante (deliberativo, retrospectivo, pedagógico, depoimento). Os subgéneros são, assim, formas intermédias de classificação dos filmes que permitem

identificar sistemas de representação privilegiados em determinado contexto ou situação de poder (podem, por exemplo, refletir o ponto de vista particular dos “patrões” ou do Estado, etc.). A reprodução de estruturas internas ou de estratégias narrativas depende tanto dos diferentes contextos históricos nacionais e das representações que eles geram (ex. planos de fomento), como da história geral do documentário e dos filmes de empresa (ver Hatzfeld et al. 2006). Os subgêneros não são categorias exclusivas, podendo um mesmo filme ser incluído em vários subgêneros.

- **As rimas:** Dentro do conjunto de filmes selecionados para análise, a disparidade era significativa, desde logo pela abrangência do arco temporal – dos anos 1930 até meados dos anos 1980; e pela coexistência de filmes utilitários, filmes de autor, tanto ficções como documentários, e filmes militantes, produzidos no contexto do PREC. À medida que avançavam os visionamentos, rapidamente começaram a ser identificadas recorrências que permitiam criar pontos de contacto entre esses diferentes filmes; recorrências que podiam ser temáticas ou nas estruturas narrativas. As primeiras surgiram a partir de elementos que eram, de certa forma, exteriores ao filme - o tema, o setor de atividade, a ocasião representada, uma localidade. Eram recorrências ainda muito próximas dos critérios de visionamento. Por outro lado, como já foi referido na classificação por subgêneros, começou entretanto a ser possível estabelecer essa relação a partir da estrutura narrativa dos filmes, que obedeciam a certos códigos, o que nos aproximava um pouco mais dos objetos em análise.

Num terceiro momento desse movimento aproximativo, surgiram as rimas, uma dimensão de análise introduzida na investigação de forma um pouco casual, mas que se revelou bastante operativa como a nossa principal ferramenta de análise fílmica. A sua escala micro-analítica permitia-nos partir de elementos internos aos filmes para aproximar objetos aparentemente inconciliáveis, através da identificação de permanências ou ruturas nas representações.

As rimas começaram por ser formadas por analogia, não só por serem as mais facilmente identificáveis, mas também por porem em evidência a diferença de pontos de vista sobre uma dada situação, objeto, espaço, gesto ou personagem. As rimas permitem-nos, por exemplo, ouvir o eco de um desfile das organizações corporativas nos anos 1930 num filme sobre uma greve no PREC através da representação do “corpo coletivo”. Se o essencial, desde o início, foi criar pontos de contacto entre filmes, um dos efeitos imediatos da identificação de certas rimas foi o de singularizar filmes ou elementos de filmes que de outra maneira fariam parte de uma massa dificilmente destrinchável – o gesto de uma mão, um olhar para a câmara, uma expressão facial, um *travelling*, a escala de um plano, o uso de um som – elementos estes retirados de uma sequência, de uma cena, de um plano.

Importa referir que cada filme pode conter em si várias rimas. Assim, o processo de formação das rimas é fluido e não estanque, pois nasce do visionamento, de forma um pouco intuitiva, introduzindo uma dimensão relacional e emotiva no processo de visionamento, criando-se uma relação entre o filme e o espectador. Esta metodologia permite ultrapassar uma tipologia pré-definida do que seriam, de um lado, 'filmes institucionais', e do outro, a “arte do cinema”, isto é, filmes de autor legitimados por uma certa crítica.

A partir das primeiras identificações de recorrências internas, as rimas foram sendo divididas entre rimas formais e rimas de conteúdo. As rimas formais referem-se à imagem, ao som e música, à montagem, e à narração, que, pela sua riqueza, merece uma categoria diferenciada do som. As rimas de conteúdo referem-se às personagens, aos elementos de contextualização social – como os lares ou a família – à materialidade do trabalho – como gestos e máquinas – e intimamente relacionado com aquela, os espaços representados (de trabalho ou não, como seja a paisagem). Chegámos assim a rimas tão diversas como “Saída de fábrica” – citação do plano dos Lumière – a Pausa, o Acidente, ou a personagem do Operário Artista, entre outras.

Tomemos o exemplo da Pausa para ver como cada rima pode por sua vez ter várias declinações, que para efeitos da análise das representações do

trabalho é aquilo que a torna mais rica. Após termos identificado a Pausa de forma clara em 22 filmes, seleccionámos 11 filmes para analisar essa rima e as suas declinações. Ao analisar uma rima, não nos interessa apenas a sua figuração cénica concreta – uma refeição, o descanso, etc. – mas a sua função no filme. Por exemplo, no caso de *Diga-me, o que é a ciência?, I e II* (1976, Ana Hatherly), foi analisada a pausa que é usada para recolher depoimentos entre os trabalhadores da cortiça sobre a técnica dessa prática enquanto almoçam à sombra dos sobreiros.

Interessa-nos perceber como essa figuração é usada para veicular certas ideias sobre o trabalho. Vejamos alguns exemplos de declinações. Em *Douro, Faina Fluvial* (1931, Manoel de Oliveira), a pausa surge como espaço de liberdade, seja para os trabalhadores das margens do Douro, seja para o realizador em termos formais, introduzindo o desejo de ficção no registo documental. Em *A Pesca da Sardinha* (1953, João Mendes), identificámos aquilo que classificámos como 'a pausa merecida', montada no final do filme como recompensa aos pescadores, dada a dureza da sua prática extenuante, que serve de base à construção de uma narrativa própria associada à personagem do pescador presente em dezenas de outros filmes.

A pausa tem uma função diametralmente oposta em *Avante com a Reforma Agrária* (1977, Unidade de Produção Cinematográfica nº1). Trata-se de uma pausa politizada, em que uma refeição no campo serve de ponto de encontro e confraternização entre trabalhadores rurais e operários urbanos reunidos numa cooperativa, terminando numa assembleia e num comício.

Identificámos ainda declinações como a pausa encenada (*Portugal, uma Fábrica de Trigo*, 1931, Artur Costa de Macedo), em que se pretende representar a eficácia de determinada organização do trabalho; a pausa de empresa (*A Formação de Ferroviários*, 1970, Fernando Garcia), representando os serviços sociais da CP e o enquadramento dos seus trabalhadores na estrutura da empresa; a pausa como dispositivo cinematográfico (*Um Caso de Agricultura de Grupo*, 1970, Manuel Costa e Silva), usada pelo realizador para evitar a recolha de depoimentos através de entrevistas, preferindo uma

conversa de café entre os diversos protagonistas; ou por fim, a pausa racional (*Crónica do Esforço Perdido*, 1967, António de Macedo).

A ideologia do “Trabalho Nacional” (anos 1930 – anos 1950)

Filmes com referências explícitas ao contexto político e ideológico do Estado Novo e que visam ilustrar ou celebrar a doutrina corporativa.

A modernização do país e a construção de uma economia nacional (anos 1930 – anos 1940)

Filmes que procuram ilustrar a necessidade de modernização do país, nomeadamente do ponto de vista do ordenamento territorial ou da aceleração do processo de industrialização, com referências explícitas ao contexto político e ideológico nacional.

O ciclo da industrialização (anos 1940 - anos 1970)

Filmes sem enquadramento político explícito e que ilustram ou descrevem o processo de industrialização do país a diferentes escalas (uma fábrica, um território local, regional, ou nacional).

Urbanização e economias urbanas (anos 1930 – anos 1970)

Filmes sem enquadramento político explícito, que ilustram ou descrevem o processo de urbanização do país, frisando a diversificação do mercado de trabalho, das profissões e dos modos de trabalhar em contexto urbano.

Políticas educativas e de formação (anos 1950 – anos 1970)

Filmes que se enquadram nas políticas educativas e de formação implementadas pelo Estado português (período do Estado Novo e período democrático) a partir dos anos 1950.

Planificação do desenvolvimento económico (anos 1950 – anos 1980)

Filmes que ilustram ou defendem as políticas de planificação económica,

implementadas em Portugal a partir dos anos 1950 (período do Estado Novo e período democrático, num contexto nacional e internacional).

O Cinema Novo (anos 1960)

Filmes de encomenda ou documentários industriais que refletem uma renovação das formas cinematográficas durante a década de 1960, na senda de correntes como o *cinéma-vérité*, o *free cinema* e a *nouvelle vague*. Os filmes deste conjunto funcionam como um espaço de experimentação formal para os seus autores, tentando mover-se com alguma liberdade dentro das regras da encomenda.

Desenvolvimento das economias locais e regionais (anos 1950 – anos 1980)

Filmes sem enquadramento político explícito, que adotam uma escala local ou regional e procuram ilustrar ou descrever o processo de diversificação das economias locais ou regionais. Estes filmes dão um destaque particular às atividades do setor terciário (indústria turística, serviços) e às suas ligações com atividades económicas mais antigas (artesanato, indústria tradicional).

A modernização do setor agrícola (anos 1940 – anos 1970)

Filmes que ilustram ou descrevem a transformação do setor agrícola e das sociedades rurais a partir dos anos 1940.

O PREC e o período de democratização (1974 – anos 1980)

Filmes que fazem referências explícitas às transformações políticas e sociais associadas ao fim do Estado Novo e aos primeiros anos de democracia.

Fora de ciclo

Filmes que não se enquadram nos conjuntos identificados.

Figura 1. Os onze conjuntos

A celebração

Filmes que ilustram ou descrevem um evento (inauguração, comemoração, etc.), com uma unidade de tempo e de lugar.

A visita de um espaço de trabalho

Filmes que relatam uma visita de um espaço de trabalho (ou um conjunto de espaços) claramente identificado, adotando um ponto de vista subjetivo e uma unidade de tempo.

A visita de uma localidade

Filmes que relatam uma visita de uma localidade (ou seja um espaço geográfico identificado, com diferentes escalas possíveis: bairro, cidade, região, etc.), adotando um ponto de vista subjetivo e uma unidade de tempo.

O ciclo de produção

Filmes que retratam as etapas de um ciclo produtivo (de uma maneira sistemática ou parcial), adotando um ponto de vista objetivo ou técnico. A unidade temporal do filme depende essencialmente da duração ou da sequência do ciclo de produção.

O retrato de comunidade

Filmes que descrevem uma comunidade de indivíduos (identificada ou não) sem focar exclusivamente situações de trabalho.

O retrato de empresa

Filmes que descrevem uma empresa (identificada ou não), indo além do retrato do espaço de trabalho, focando aspetos como as instalações, as zonas sociais, a cultura da empresa, entre outros.

O retrato de setor de atividade

Filmes que descrevem um setor de atividade, podendo para isso retratar diversas empresas.

O retrato individual

Filmes que descrevem situações ou itinerários profissionais individuais.

O filme deliberativo

Filmes que deliberam ou comentam decisões ou ações políticas.

O filme retrospectivo

Filmes que adotam uma perspectiva diacrónica, articulando várias temporalidades (passado/presente).

O filme pedagógico

Filmes com fins pedagógicos e cuja estrutura se baseia numa aprendizagem por parte do protagonista e/ou espectador ao longo do filme.

O filme-depoimento

Filmes cuja estrutura se baseia na intenção de dar a palavra ao sujeito filmado, podendo esta funcionar como fio condutor do discurso ou conviver com a voz de um locutor/narrador. Por norma, o depoimento refere-se à experiência pessoal de vida ou trabalho do enunciador, seja ela referente ao passado ou ao presente.

Figura 2. Os doze subgéneros

Conclusões

Na sequência das questões levantadas desde uma fase preliminar dos visionamentos – nomeadamente a opção por uma definição contextual do trabalho e a dualidade de um vasto corpus de 314 filmes tanto autorais, como utilitários – cedo surgiu a necessidade de aproximar objetos cinematográficos muito distantes entre si. O objetivo era evitar excluir à partida determinados filmes com base em critérios estritamente estéticos ou baseados numa

definição subjetiva de uma 'arte cinematográfica' legitimada pela crítica, a mesma que, ou não vira, ou ignorara a grande maioria dos filmes do nosso corpus, considerando-os 'não-cinema'. Por sua vez, perspetivou-se também não assumir categorias excessivamente estanques (como os setores de atividade ou os filmes industriais) como enformadoras da investigação.

O que tentámos atingir com a metodologia adotada até esta fase da investigação, nomeadamente a criação das rimas, foi estabelecer um diálogo entre dois universos que à partida poderiam parecer inconciliáveis. O que alguns dos nossos procedimentos metodológicos nos têm permitido descobrir é que esse diálogo, na verdade, existe pelo menos desde o final dos anos 1920, tanto ao nível dos protagonistas, como das formas, servindo-se da mesma matéria cinematográfica – a imagem e o som – para dar forma a determinadas ideias sobre o trabalho, concretizadas em representações do mesmo.

Assim, procuramos analisar as representações do trabalho no cinema português cruzando eixos analíticos distintos e atendendo à diversidade de suportes. A ênfase não é apenas colocada nos registos dos gestos de trabalho, mas antes nos vários mecanismos e temáticas evocadas para representar o trabalho em Portugal em épocas distintas e dialogantes entre si. O cinema é retido nesta investigação como um processo social complexo, com propriedade para constituir – e não apenas divulgar – representações do trabalho.

BIBLIOGRAFIA

- Acland, Charles R., Haidee Wasson (ed.). 2011. *Useful Cinema*. Durham & London: Duke University Press.
- Baxandall, Michael. 1972. *Painting and Experience in 15th century Italy*, Oxford: Oxford University Press.
- Bloch, Marc. 1999[1949]. *Apologie pour l'histoire ou métier d'historien*. Paris: A. Colin.
- Bourdieu, Pierre. 1992. *Les règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Seuil.
- . 2013. *Manet: Une révolution symbolique*. Paris: Seuil/Raisons d'agir.

- Brunet, François (dir..). 2013. *L'Amérique des images - Histoire et culture visuelle des Etats-Unis*. Paris: Hazan.
- Cadé, Michel. 2004. *L'écran bleu, la représentation des ouvriers dans le cinéma français*. Perpignan: Presses Universitaires de Perpignan.
- Christian Delage, Vincent Guigueno. 2004. *L'Historien et le Film*. Paris: Gallimard, coll. Folio Histoire.
- Ginzburg, Carlo. 1999. *History, Rhetoric, and Proof. The Menachem Stern Jerusalem Lectures*. Londres: Press of New England.
- . 2013. *Peur révérence terreur – Quatre essais d'iconographie politique*. Dijon: Les Presses du réel.
- Hatzfeld Nicolas, Gwenaëlle Rot e Alain Michel (groupe Nigwal). 2009. "Filming Work on Behalf of the Automobile Firm: the Renault Case (1950-2002) ". In *Films that Work. Industrial film and the Productivity of Media*, 187-210. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Hatzfeld Nicolas, Gwenaëlle Rot e Alain Michel. 2006. "Filmer le travail au nom de l'entreprise ? Les films Renault sur les chaînes de production", *Entreprises et histoire*. n° 44: 25-42.
- Lagny, Michèle. 2000. "Documentaire et commandite: conséquences pour le cinéma ouvrier", *Les Cahiers de la Cinémathèque*. n° 71: 35-40
- Leblanc, Gérard. 2001. " L'auteur face à la commande". In *Les Institutions de l'Image*, editado por Jean-Pierre Bertin-Maghit e Béatrice Fleury-Vilatte, 75-84. Paris: EHESS.
- Lindeperg, Sylvie. 2001 "Traces, documents, monuments. Usages cinématographiques de l'histoire, usages historiques du film". In *Les Institutions de l'Image*, editado por Jean-Pierre Bertin-Maghit e Béatrice Fleury-Vilatte, 11-21. Paris: EHESS.
- . 2013. *La Voie des images. Quatre histoires de tournage au printemps-été 1944*. Paris: Verdier.
- Martins, Paulo Miguel. 2011. *O Cinema em Portugal – Os documentários industriais de 1933 a 1985*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- Mitchell, J.C. 1987. " The situational perspective". In: *Cities, Society and Social Perception. A Central African Perspective*, 1-33. Oxford: Clarendon Press.

Mondada, Lorenza. 2000. *Décrire la ville. La construction des savoirs urbains dans l'interaction et dans le texte*. Paris: Anthropos.

Rancière, Jacques. 2008. *Le Spectateur émancipé*. Paris: Editions de La Fabrique.

Ricœur, Paul. 2000. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Seuil.

White, Hayden. 1975. *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

AUTORES E FILMES

HARMONY KORINE: NOTAS SOBRE A POSSIBILIDADE DE UMA VANGUARDA NA ERA DO CONSUMO ESPETACULARIZADO

José Raposo¹

Resumo: A obra cinematográfica de Harmony Korine, autor com um percurso criativo ostensivamente exuberante e transgressivo, tem sido palco de um conjunto de experiências que se afiguram como parte de um projecto estético enigmático. A hostilidade com que Korine se dirige ao regime contemporâneo das imagens, quer pela renúncia de algumas das configurações clássicas do chamado aparato cinematográfico, quer pela contínua subversão das mitologias oriundas do culto da celebridade, anuncia uma tensão central na cultura contemporânea, e que pode ser enunciada da seguinte forma: numa época em que o capitalismo financeiro devorou todas as dimensões do real e em que a criação artística se rendeu ao dogma universal do espetáculo do consumo, como é que um conjunto de atitudes e políticas, que historicamente se têm mantido sob a alçada da problemática noção de vanguarda, podem ainda continuar a ter um valor operativo? Esta comunicação pretende abordar os filmes *Trash Humpers* e *Spring Breakers* justamente no contexto desse debate, apoiando-se em algumas ideias apresentadas por Hito Steyerl, nomeadamente na sua reflexão feita a partir da ideia de imagem pobre e degradada, e da ideia de *post cinematic affect*, proposta por Steven Shaviro.

Palavras-chave: vanguarda, celebridade, pós-modernismo

Contacto: jcmraposo@gmail.com

Introdução

O presente texto pretende apresentar algumas linhas de leitura de duas obras recentes do cineasta norte-americano Harmony Korine, explorando sucintamente um conjunto de reflexões que virão a ser desenvolvidas numa investigação de maior alcance. *Trash Humpers* e *Spring Breakers*, os filmes em questão, constituem dois momentos particularmente marcantes da sua produção artística, sugestivos de alguns aspetos da cultura contemporânea que aqui tenciono abordar: por um lado o impulso anti-estético, que se afigura como um dos princípios estruturantes de *Trash Humpers*, filme rodado em VHS e que desenvolve a partir dessa abordagem ao meio um programa-homenagem ao gesto niilista; e, por outro, a hiper-estilização do campo artístico, patente em *Spring Breakers* enquanto aproximação magnética ao prazer avassalador do

¹ Universidade de Coimbra

mundo do sensível. A tensão resultante deste cruzamento de políticas aparentemente contraditórias remete para a existência de algumas ansiedades relacionadas com a lógica da transgressão, designadamente no quadro de uma reflexão sobre um conjunto de atitudes e políticas que historicamente se têm mantido sob a alçada da problemática noção de vanguarda.

Assim, a obra cinematográfica de Korine, autor com um percurso criativo ostensivamente exuberante e transgressivo, é palco de um conjunto de experiências que se afiguram como parte de um projecto estético enigmático. Embora a imagem cristalizada do realizador seja aquela de provocador intempestivo - facto a que não será obviamente alheio a sua postura mediática -, em rigor que desde *Mister Lonely*, filme de regresso à realização após uma ausência de 8 anos e que assinala uma mudança muito significativa no seu discurso cinematográfico, que a insistência numa *marca de enfant-terrible* contribui apenas para um estreitamento do horizonte crítico em torno da sua obra. Pelo contrário, tanto o carácter significativamente heterogéneo da sua filmografia como a disparidade dos modos de produção apontam para uma posição ambígua e complexa em relação ao regime contemporâneo das imagens, merecedora de uma análise mais aprofundada.

É precisamente no contexto de reavaliação da carreira de Korine que autores como Benjamin Halligan e Duncan White analisam de forma crítica algumas categorias habitualmente associadas ao realizador. Halligan, referindo-se à progressiva movimentação na direcção do *mainstream* de autores com origens no underground ocorrida ao longo dos anos 1990, destaca o isolamento de Korine nesse contexto: “this shift to the mainstream by the Coens, Soderbergh, Jarmusch, Van Sant, Larry Clark, Lynch and others was tempered by one 'slight return': Harmony Korine, who, with his films *Gummo* (1997) and *Julien Donkey-Boy* (1999), went defiantly in the other direction.” (Halligan 2002, 152) Esta problemática “outra direcção” é discutida por White através da aproximação ao legado estético da vanguarda. Crítico de um enquadramento conceptual em volta daquilo que considera ser a sobrevalorizada associação entre Korine e Larry Clark, para o autor: “there should be some critical account

of how Surrealism, European naturalism and the post-war tradition of ciné-
ma-verité are brought to bear in his work” (White 2005, 115).

Quase uma década passada sobre aproximação de White, o espectro
nebuloso da vanguarda continua a ser uma presença vacilante na obra de
Korine; mais do que uma reavaliação da sua posição, o que se aqui pretende
discutir é a forma como o realizador re-articula práticas artísticas conotadas
com a vanguarda.

Como Paul Wood nota: “The 'avant-garde' is a term which pervades
writing about modern art, but is a radically unstable concept” (Wood 2002,
215). Esta instabilidade manifesta-se designadamente através de uma complexa
relação entre dois campos: por um lado, aquele de uma vanguarda
politicamente empenhada em transformar de forma radical a sociedade; e, por
outro, a noção de arte enquanto campo autónomo vocacionado para a produção
de efeitos estéticos (Ibidem).

O que aqui importa realçar será a existência de uma vasta multiplicidade
de práticas artísticas que articulam estas duas posições, sem que isso implique
uma divisão absoluta em dois campos. Murray Smith, no seu artigo “Modernism
and The Avant-Gardes”, coloca-se no cerne desta questão. Para o autor: “the
preservation of a sphere of autonomous artistic practice – that is, one guided
by internal processes of development, not by the demands of the social-
political order – becomes, paradoxically, a political gesture.” (Smith 1998, 397)

Não cabendo no âmbito do presente texto uma teorização exaustiva
sobre a vanguarda, sublinhe-se apenas a dificuldade em pensar, hoje, numa
prática artística verdadeiramente transgressiva. Num contexto cultural e
político onde é patente, como Mark Fisher observa “the widespread sense that
not only is capitalism the only viable political and economic system, but also
that it is now impossible even to imagine a coherent alternative to it” (Fisher
2010: 6), a ausência de uma prática artística assumidamente vanguardista será
talvez o reflexo das ansiedades existentes na dimensão utópica da imaginação.

Trash Humpers

Realizado com câmaras VHS e posteriormente editado com recurso a dois videogravadores, *Trash Humpers* surge como uma reacção às complexidades da produção de *Mister Lonely*. Sintomática de um certo desconforto em relação à própria natureza da produção cinematográfica, a dimensão artesanal do filme prefigura a posição ambígua de Korine, que se mantém à margem do próprio cinema independente. A utilização do VHS enquanto meio tem assim contornos de uma crítica com duplo alcance: como crítica da formação do discurso cinematográfico no seio da produção independente, caracterizada pelo realizador como sendo sufocante e ameaçadora da criação espontânea (Adams 2010); e como crítica ao regime contemporâneo das imagens, dominado pela alta definição da cultura digital.

Conceptualizado em torno da ideia de *found footage*, *Trash Humpers* é uma ode à dimensão criativa da destruição enquanto recusa de uma noção antropocêntrica de domínio humano sobre a natureza (Kendall 2012, 59). Com um registo fílmico próximo do documental, *Trash Humpers* é assim bastante fiel à premissa do título (em entrevista, Korine dirá que assim não o poderão acusar de enganar o público); com a narrativa reduzida a um conjunto de ideias, a força poética do filme resulta da articulação de uma iconografia violenta com dois aspetos marcantes: a degradação da qualidade da imagem aliada à presença material do filme-objecto.

Como o teórico Jonathan Walley observa: “the avant-garde cinema’s mode of production has been described in many ways: ‘personal’, ‘independent’, ‘amateur’, ‘artisanal’”. Para Walley a concentração de todas os aspetos da produção, desde a concepção da ideia original até à pós-produção, numa só pessoa, é umas das características da vanguarda enquanto modo de produção, citando ainda os exemplos de figuras como Maya Deren, Kenneth Anger e George Kuchar que para além dessas funções também atuaram nos próprios filmes. (Walley 2008, 186)

Korine é um dos “poetas do caos” que constitui o grupo de mascarados que encontra na vandalização sem rumo pelos subúrbios americanos a sua razão de ser, sendo aliás um dos principais instigadores das suas ações. *Trash*

Humpers mantém alguma aura daquela visão do artista enquanto criador, embora não a concretize de forma programática ou absoluta. A concepção do filme enquanto *faux object trouvée* é assim a principal marca da sua dimensão artesanal.

A abordagem ao filme enquanto objecto (edição limitada a 350 unidades feitas à mão por Korine) torna possível uma aproximação a algumas questões relacionadas com a especificidade do meio, que condicionaram de forma significativa a aproximação conceptual do cinema quer à vanguarda histórica, quer às práticas artísticas do pós-Segunda Guerra. O formalismo que preside às obras de cineastas com abordagens tão heterogêneas como Germaine du Lac ou Stanley Brakhage, inserido ainda no âmbito do projecto estético modernista apologista da purga de elementos impuros e estranhos à natureza do meio (Wees 2007, 183), não encontra aqui, contudo, acolhimento. Por outras palavras, *Trash Humpers* não se apresenta como uma exploração auto-reflexiva das propriedades do VHS, embora apoie parcialmente o seu discurso fílmico partindo da sua posição precária no regime mediático da imagem. Korine atribui ao VHS uma dimensão agressiva, que procura articular num gesto hostil dirigido àquilo que Hito Steyerl denomina como “a hierarquia contemporânea das imagens” (Steyerl 2012, 33). Para a autora, os traços fundamentais presentes neste sistema, acompanhando, aliás, uma sugestiva enunciação concedida em entrevista por Harun Farocki, são particularmente evidentes nas lojas de material eletrónico que exibem de forma ostensiva o seu fascínio pela alta resolução enquanto manifestação de uma ideologia pretensamente neoliberal (Ibidem). No tom que lhe é característico, Korine refere-se com desdém à estética da alta definição: “high-def reminds me of leprosy. (...) all of the lepers congregate on the umbrella of high-def. If you want to go swimming in the pores of a newscaster, now you can, and you can join that club.” Para Steyerl, aquela hierarquia é estabelecida justamente a partir dessa condição (ter ou não ter alta resolução), como se a sua ausência resultasse na castração do autor (Ibidem).

Em *Trash Humpers* a hierarquia contemporânea das imagens é ainda questionada através de uma proposta de reconfiguração da experiência

cinematográfica, agora distante da sala de cinema. A realocização do cinema para o espaço privado é manifestamente um dado adquirido, quer do lado da indústria, quer da perspectiva do espectador. Francesco Casetti recusa a noção de que essas realocizações possam constituir uma nova experiência de cinema, colocando em evidência o seu carácter derivativo, ao manter como referente a experiência da sala de cinema (Casetti 2009). Seguindo esta linha de pensamento, o que Korine propõe não passará tanto pela rearticulação da experiência cinematográfica, mas antes pela inclusão do próprio aparato cinematográfico no seu discurso estético. Esta leitura contribui para uma aproximação à sua complexa atracção pela mitologia da cultura popular, que muita das vezes – particularmente na generalidade da crítica cinematográfica – se fica pela recensão iconográfica.

Assim, Jean-Louis Baudry em dois ensaios sobre a dimensão ideológica do dispositivo cinematográfico, “Efeitos Ideológicos Produzidos pelo Aparato Base” e “Dispositivo: Aproximações Metapsicológicas da Impressão de Realidade”, procede a uma análise de alguns dos “efeitos produzidos pelo cinema sobre o espectador” (Parente 2007, 6), que se afiguram relevantes para uma reflexão de alguns aspetos da obra de Korine, muito em particular no caso de *Trash Humpers* e *Spring Breakers*.

Uma das ideias centrais apresentadas por Baudry é aquela de que os mecanismos de identificação do espectador estão mais relacionados com o dispositivo que produz o espectáculo, aqui entendido num sentido amplo de forma a incluir aquilo que o autor designa como aparato ou aparelho base (termo essencialmente relacionado com a materialidade do filme, elaborado em articulação por um lado com a condição de espectador e, por outro, com um desejo de ilusão). Para o autor, esta dimensão ilusória do cinema contribui de forma decisiva para a afirmação da ideologia burguesa. A leitura de André Parente do sistema conceptual de Baudry do cinema enquanto máquina de simulação, semelhante a um Matrix (Ibidem) é aqui relevante, na medida em que torna explícito o alcance da utilização do VHS em *Trash Humpers*.

Sob este ponto de vista, e atendendo à concepção do filme enquanto 'objecto encontrado' proposta por Korine, uma das possíveis conclusões que

daí se podem retirar prende-se com a aproximação ao gesto anti-estético enquanto parte de um programa crítico em relação aos limites da representação. A aniquilação da condição tradicional de espectador e a subversão da expectativa de ilusão operadas pela materialidade do objecto, encontram deste modo propósito comum com a degradação propositada da imagem. Steyerl define a imagem pobre do seguinte modo:

The poor image is a rag or a rip; an AVI or a JPEG, a lumpen proletariat in the class society of appearances, ranked and valued according to its resolution. The poor image has been uploaded, downloaded, shared, reformatted, and reedited. (...) The poor image is a rag or a rip; an AVI or a JPEG, a lumpen proletariat in the class society of appearances, ranked and valued according to its resolution. The poor image has been uploaded, downloaded, shared, reformatted, and reedited. (Steyerl 2012, 32)

Trash Humpers reproduz de forma exemplar a lógica deste argumento; a sua existência em VHS, a sua materialidade aliada ao seu conteúdo iconográfico, constituem uma disrupção no sistema de circulação de imagens.

A evidente falta de realismo das máscaras utilizadas sugere ainda uma certa ressonância conceptual, como se de facto *Trash Humpers* fosse o lado negro da iconografia Pop. No contexto da filmografia de Korine, *Trash Humpers* equivale, pois, ao grau zero da representação, a uma tentativa de aproximação à desfiguração do real: encontrando-se no polo oposto de *Spring Breakers*, acaba por manifestar a mesma ansiedade em relação aos mecanismos de produção do real.

Esta abordagem negativa é, sublinhe-se, aparentemente desprovida de qualquer ambição política. A herança dadaísta onde *Trash Humpers* se insere é emblemática da dificuldade em aproximar Korine de um universo de preocupações estéticas que possam ser interpretadas enquanto manifestação de um discurso orientado para uma posição crítica.

Spring Breakers

Quando nos momentos finais do filme Candy medita sobre a experiência de *spring break*, o sentido da transformação é claro: "It was more than just having a good time. We're different people now. We see things differently. More colors, more love, more understanding". A dúvida, contudo, permanece: o que é que as personagens viram que nós, espectadores, não fomos capazes de ver? O *slow-motion* da sequência sugere-nos um paradoxo: as imagens do filme vão-se esgotando à medida que tiros de metralhadora vão sendo disparados, os néons alucinantes rendem-se à noite, de um negro absolutamente vazio e nulo; porém, em *off*, ..."more colors, more love, more understanding..."

Uma das estratégias recorrentes do filme prende-se justamente com as dissonâncias entre o que se vê, e aquilo que se ouve; esta ruptura da diegese fílmica destabiliza o sentido da narrativa, tornando-se assim num dos suportes de um programa de constante renegociação entre um registo figurativo, e outro tendente à abstração.

Referindo-se à presença no elenco de duas estrelas pertencentes ao universo da Disney, Selena Gomez e Vanessa Hudgens, Korine justifica a escolha das atrizes em função da sua qualidade de representantes da ideologia e mitologia da cultura popular norte americana, procurando desse modo contrariar as expectativas criadas pelo tipo de papel a que são normalmente associadas. (Raskle 2013)

Para Steven Shaviro, a rearticulação da presença da estrela insere-se num conjunto de efeitos produzidos pela emergência de um regime mediático, pós-cinematográfico, no qual cinema e televisão já não se encontram numa posição cultural dominante (Shaviro 2010: 1-2). Para o autor, esta é uma tendência evidente em produções recentes, nomeadamente nos casos de videoclips *Corporate Cannibal* ou ainda no caso dos filmes *Boarding Gate* e *Southland Tales*:

Jones, Argento, and Timberlake are all perturbing presences, exemplary figures of post-cinematic celebrity. They circulate endlessly among multiple media platforms (...), so that they seem to be everywhere and nowhere at once (Shaviro 2010, 8-9)

Gomez e Hudgens parecem funcionar de igual modo neste regime de celebridade pós-cinematográfica. O alcance deste gesto em Korine é crucial: por um lado, intensifica a produção de afeto mediante a transfiguração iconográfica da estrela, isto é, torna-se parasita dos mecanismos do regime mediático que Shaviro designa por “machines for generating affect” (Ibidem); por outro, constitui uma aproximação potencialmente subversiva ao regime do espectáculo, aproximação essa que encontra algum paralelo no discurso visual de alguns artistas dos anos 1980.

As estruturas de identificação típicas do regime do espectáculo, nomeadamente aquelas do prazer escópico, voyeurístico e patriarcal que Hal Foster identifica na prática artística de Robert Longo (Foster 1985, 92), constituem-se assim num dos aspetos mais problemáticos em *Spring Breakers*. A reflexão de Foster sobre o modo de funcionamento do espectáculo é, pois, muito relevante:

(...) unlike a typical representation which works via our faith in its realism, spectacle operates via our fascination with the hyperreal, with perfect images that make us 'whole' at the price of delusion, of submission. We become locked in its logic because spectacle both effects the loss of the real and provides us the fetishistic images necessary to deny or assuage this loss. (Ibidem, 83)

É neste contexto que *Spring Breakers* se insere numa tradição artística que aborda o espectáculo enquanto discurso artístico legítimo. Para Foster a estratégia da "utilização dos clichês" contra si mesmos é um problema bastante específico da arte moderna, ensaiando assim o colapso do campo da arte em relação ao campo dos média (Ibidem, 28). Para o autor, artistas como Sherrie Levine e David Salle ao partirem do estereótipo e daquilo que o autor denomina de imagem banal, procuram assim, implodir o próprio clichê (Ibidem, 28-29). As observações de Foster, feitas em contexto de uma reavaliação da vanguarda perante o domínio do espectáculo em meados dos anos 1980, são pois muito pertinentes para uma obra como *Spring Breakers*.

Korine incorpora estas preocupações no filme, inserindo-as num discurso cinematográfico hiper-estilizado, nitidamente orientado para provocar uma experiência avassaladora no espectador. O afeto que Shaviro apresenta enquanto produção de um regime mediático pós-cinematográfico é assim central para Korine, na medida em que direciona a experiência cinematográfica no sentido de uma experiência puramente visual, onde quer o conteúdo narrativo ou sistema de signos possam ser apresentados de forma tendencialmente abstracta.

Para o realizador, não se tratará apenas de implosão, mas sim de transcendência. O filme nunca deixa de ser aquilo que é - um espectáculo sobre a *spring break* - mas através da articulação de múltiplos referentes oriundos da cultura popular, Korine parece querer produzir uma visão utópica da existência. Em suma, a utopia em *Spring Breakers* manifesta-se de forma desconcertante, mediante a construção de um universo-filme recetivo (como se auto-consciente) aos desejos dos personagens, incapazes de pensar um mundo para além da cultura popular.

Notas Finais

A destruição niilista e o hedonismo híper-normativo são dois pólos em constante intersecção na obra de Korine. A dimensão artesanal da obra e o gesto dadaísta de *Trash Humpers* situam o realizador numa linhagem de práticas vanguardistas, agora relocalizadas para um contexto cultural e económico bastante diversos daqueles que lhes deram origem. A reação de Korine é agora em relação ao regime da Imagem, totalizadora do Real. O espectáculo avassalador de *Spring Breakers*, ao fazer eco de aproximações mais radicais à ontologia do espectáculo, posiciona-se de forma problemática em relação ao fascínio da imagem. Longe de tentar anular a estrutura do espectáculo, Korine assume-a na qualidade de modelo discursivo. De forma algo surpreendente, é justamente por se colocar "dentro do espectáculo" que Korine procura transcender o sistema de significação que procura construir ao longo do filme.

BIBLIOGRAFIA

- Adams, Sam. 2010. "Harmony Korine". Acedido a 10 de Maio de 2014. <http://www.avclub.com/article/harmony-korine-41321>.
- Casetti, Francesco. 2009. "Filmic Experience". *Screen* 50 n°1: 56-66
- Fisher, Mark. 2010. *Capitalist Realism: Is There No Alternative?*. Winchester, UK: Zero Books.
- Foster, Hal. 1985. *Recodings: Art, Spectacle, Cultural Politics*. Port Townsend, Wash.: Bay Press.
- Halligan, Benjamin. 2002. "What is Neo-Underground and What Isn't: A First Consideration of Harmony Korine". In *Underground USA Filmmaking Beyond the Hollywood Canon* editado por Xavier Mendik e Steven Jay Schneider, 150-60. London: Wallflower.
- Kendall, T. 2012. "Cinematic affect and the ethics of waste". *New Cinemas: Journal of Contemporary Film* 10: 1, 45-61.
- Parente, André. 2007. "Cinema em trânsito: do dispositivo do cinema ao cinema do dispositivo". In *Estéticas do Digital: Cinema e tecnologia* editado por Manuela Penafria e Índia Mara Martins pp. 3-32. Covilhã: Livros LabCom.
- Ralske, John. 2013. "Narcotic Harmony: An American provocateur wages a war against the senses with Spring Breakers." Acedido a 10 de maio de 2014. <http://www.moviemaker.com/interviews/narcotic-harmony-american-provocateur-wages-warsenses-spring-breakers-by-josh-ralske/>.
- Shaviro, Steven. 2010. *Post-Cinematic Affect*. Winchester, UK: Zero Books.
- Smith, Murray. 1998. "Modernism and the Avant-Gardes". In *Oxford Guide to Film Studies* editado por John Hill e Pamela Church Gibson. Oxford: Oxford University Press.
- Stephenson, Hunter. 2010. "Interview: Harmony Korine on Trash Humpers, Manhattan's Appetite for Double Down Sandwiches, and the Time He Met Shaquille O'Neal". Acedido a 10 de maio de 2014. <http://www.slashfilm.com/interview-harmony-korine-on-trash-humpers-manhattans-appetite-for-double-down-sandwiches-and-the-time-he-met-shaquille-oneal/>.

- Steyerl, Hito. 2012. *The Wretched of the Screen*. Berlin: Sternberg Press.
- Walley, Jonathan. 2008. "Modes of Film Practice in the Avant-Garde". In *Art And The Moving Image* editado por Tanya Leighton. London: Tate Pub.
- Wees, William. 2007. "Light-Play and the Aesthetics of Avant-Garde Film". In *Avant-Garde Film* editado por Alexander Graf and Dietrich Scheunemann. Amsterdam: Rodopi.
- White, Duncan. 2005. "Seeing or Believing: Harmony Korine and the cinema of self-destruction". *New Cinemas: Journal of Contemporary Film* Volume 3 Number 2, 115-2.8
- Wood, Paul. 2002. "Modernism and the Idea of the Avant-Garde" in *A companion to Art Theory* editado por Paul Smith e Carolyn Wilde. Oxford: Blackwell

ANTONIONI E BERTOLUCCI: POR UMA FRAGILIDADE DAS EXPERIÊNCIAS AFETIVAS

Ana Claudia Rodrigues¹

Resumo: Ainda que separados por quase três décadas, *O Deserto Vermelho* (1964), de Michelangelo Antonioni e *O Céu Que Nos Protege* (1990), de Bernardo Bertolucci, dialogam no clima perene da fragilidade das experiências afetivas descritas e inscritas em desertos distintos geograficamente, mas de uma similitude inegável no que concerne aos espaços subjetivos do indivíduo. Frente à impossibilidade de um diálogo genuíno, vê-se que os personagens, tanto em um como em outro caso, dissipam-se em meio ao espaço no qual se inserem, esquivando-se de uma concretude intrínseca viável à identidade e ao autorreconhecimento, fator que os levaria a uma renovação sempre do espaço em oposição a uma reorganização vital do tempo. À luz do confronto entre os discursos de Michelangelo Antonioni e Bernardo Bertolucci, almeja-se neste artigo estabelecer uma análise da própria condição da existência humana, sobretudo, na contemporaneidade, que no descuido afetivo de suas experiências e na fluidez dos rastros de suas respectivas histórias, poria em risco a dissolução do próprio indivíduo.

Palavras-chave: Antonioni; Bertolucci; Progresso técnico; Memória; Afeto.

Contacto: anac_redacao@yahoo.com.br

A transcrição do livro de Paul Bowles, *O Céu que nos Protege* (1949), no filme homônimo, de Bernardo Bertolucci, narra a história de um casal (Kit, vivida por Debra Winger, e Port, John Malkovich) que, em meio à deterioração que se instalou na Europa após a Segunda Guerra Mundial, decide conhecer o deserto africano, ao lado de um amigo, Tunner (Campbell Scott), que mais tarde tornar-se-ia amante de Kit. Ainda que sob o impacto de uma nova geografia, e, portanto, distantes do caos que varria a Europa, Port e Kit trazem consigo a aridez afetiva de um casamento que se arrastava há mais de dez anos. O deserto do Saara anunciar-se-ia então como o espelho do próprio estado desertificado do casal – a incomunicabilidade. Frente à ausência de um diálogo genuíno, restava-lhes a frivolidade comportamental, fato que os levaria a uma avalanche de acontecimentos.

O Deserto Vermelho, primeiro filme em cores de Michelangelo Antonioni, retrata a história de Giuliana (Monica Vitti) e Ugo (Carlo

¹ Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, Brasil

Chionetti). Ambos formam uma família com o filho pequeno Valerio (Valerio Bartoleschi). A atmosfera é de uma natureza desértica ao norte da Itália, só que agora, não mais como um deserto de fato, semelhante ao que se vê no filme *O Céu que nos Protege*, mas com uma aridez proporcionada pelo progresso cinza e metálico das fábricas, a saber que Ugo trabalhava em uma usina, e em virtude de contados de negócios e prosperidades industriais, receberá a visita de Corrado Zeller (Richard Harris), o que fatalmente, mais tarde, envolver-se-ia amorosamente com Giuliana, formando-se um triângulo amoroso.

Percebe-se que tanto em *O Céu que nos Protege* (Filme de época), como em *O Deserto Vermelho*, é visto o triângulo amoroso como uma persistência na própria evolução dos tempos – o progresso das máquinas é evidente, assim como as novas tecnologias anunciando a “novidade” às novas gerações, mas é interessante ressaltar que talvez, intrinsecamente, o indivíduo ainda não estivesse apto à tamanha velocidade das coisas e dos valores, portanto, o escape em uma relação extraconjugal, ou qualquer atalho, seja este de qualquer espécie, estaria valendo para suportar a existência confusa e desorientada frente ao que Walter Benjamin denominaria, mediante o advento da Primeira Guerra, como um paradoxo:

(...) a guerra imperialista é codeterminada, justamente no que ela tem de mais duro e de mais fatídico, pela discrepância abissal entre os meios gigantescos de que dispõe a técnica, por um lado, e seu débil esclarecimento em questões morais, por outro (...) a sociedade burguesa não pode deixar de isolar, na medida do possível a dimensão técnica da chamada dimensão espiritual... (Benjamin 2012, 63/34).

Ainda que Benjamin faça referência, mais especificamente, à Primeira Guerra Mundial, é inegável que o seu resultado perdurasse nos tempos vindouros, sobretudo, na Segunda Guerra Mundial, potencializando-se nas décadas seguintes. Eric Hobsbawm sobre o século XX dirá: “Ainda mais óbvia que as incertezas da economia e da política mundiais era a crise social e moral,

refletindo as transformações pós-década de 1950 na vida humana...” (Hobsbawm 2012, 20).

Assim, desta forma, frente às incertezas econômicas, sociais e, sobretudo, morais, o indivíduo desintegrar-se-ia, e mediante uma crise existencial, apostaria, não raro, na ilusão do consumo, na exacerbação do próprio ego em detrimento da afetividade com o “outro”, e a cada anúncio de um vazio intrínseco, lá já estaria o “progresso” com sua reengenharia anunciando a “salvação”. Vê-se, então, nesse contexto, aquilo que na visão de Hobsbawm seria a mais perturbadora das transformações do século XX: “... a desintegração de velhos padrões de relacionamento social humano, e com ela, aliás, a quebra dos elos entre as gerações, quer dizer, entre passado e presente”. (Ibidem, 24). E reiterando o autor: “... um conjunto de indivíduos egocentrados sem outra conexão entre si, em busca apenas da própria satisfação...” (Ibidem, 25).

Então, se a quebra dos elos entre o passado e o presente fomentaria uma sociedade individualista, nada mais salutar, nesse ínterim, do que a similaridade teórica de Fredric Jameson, em *Pós-Modernismo: A lógica Cultural do Capitalismo Tardio*, acerca do que se denomina como “crise de historicidade”: “A crise da historicidade agora nos leva de volta, de um outro modo, à questão da organização da temporalidade em geral no campo de forças do pós-moderno e também ao problema da forma que o tempo, a temporalidade e o sintagmático poderão assumir em uma cultura cada vez mais dominada pelo espaço e pela lógica espacial. Se, de fato, o sujeito perdeu sua capacidade de estender de forma ativa suas pretensões e retensões² em um complexo temporal e organizar seu passado e seu futuro como uma experiência coerente, fica bastante difícil perceber como a produção cultural de tal sujeito poderia resultar em outra coisa que não “um amontoado de fragmentos...” (Jameson 1996, 52).

E desse “amontoado de fragmentos”, dessa crise da existência, o sujeito apostaria na técnica do progresso em um constante deslocar-se – intrínseco ou geográfico – em busca de um sentido, e afinal: “O mundo estava repleto de uma

² Neste excerto, nota-se que o autor utiliza-se da palavra *retensão* cujo significado seria *uma grandetensão; algo muito intenso*. Já a palavra *retenção* significa ato ou efeito de *reter (-se)*. Cf. Houaiss, Salles Villar e Melo Franco 2009).

tecnologia revolucionária em avanço constante... Ele dava condições às pessoas de se falarem entres si cruzando oceanos e continentes ao toque de alguns botões...” (Hobsbawm 2012, 22).

Dessa forma, nos créditos iniciais do filme *O Céu que nos Protege*, constata-se, conforme salientado por Hobsbawm, a lógica capitalista em imagem, movimento e música, quando o jazz *Midnight Sun* (1947) de Lionel Hampton em meio a uma mistura de sépia e preto e branco, certifica ao espectador a cidade de Nova Iorque, com suas peculiaridades descritivas, e por fim, o porto no qual se ancoravam os transatlânticos responsáveis pelo que Jameson teria dito sobre a lógica de uma cultura atrelada à conquista de espaços.

Bernardo Bertolucci ao inserir o jazz e a imagem em p/b numa mistura de sépia, muito provável, apoiava-se na verossimilitude histórica de um momento cujos traços emanavam a própria época de ouro de 1950, já que nesse contexto, tanto o jazz como o cinema clássico de Hollywood eram os grandes marcos da cultura do meio século, confirmando Claudia Gorbman³: “A confusão e a agitação da cidade grande, especificamente Nova Iorque, são representadas pelo suporte rítmico de um jazz...”⁴ (Gorbman 1987, 83). Assim, entre um jazz convidativo aos sentidos do espectador e as imagens que trazem à tona reminiscências de um cinema de outrora, o diretor, entre um transcorrer histórico verossímil e a liberdade poética, inseriu a história de um casal que apostava nesse progresso, nesse mesmo transatlântico da imagem, nessa dominação de espaço aludido por Jameson, como esperança de sanar o vazio intrínseco repercutido na aridez e na incomunicabilidade de seus afetos.

O Deserto Vermelho, logo nos créditos iniciais, revela os anos de 1960, sob o vislumbre do progresso técnico refletido nos maquinários da usina em meio à poluição. Era um deserto urbano, de uma aridez não mais do Saara como em *O Céu que nos Protege*, mas tão desolador quanto, ao se pensar no reflexo metafórico entre ambiente e sujeito – Giuliana andava pelas ruas que

³ Claudia Gorbman, em sua obra, faz referência ao cinema clássico de Hollywood, portanto, é pertinente ressaltá-la neste contexto, uma vez que o filme *O Céu que nos Protege* retrata justamente o período histórico condizente com os estudos da autora (Gorbman 1987).

⁴“*The hustle and bustle of the big city, especially New York, is signified by rhythmic support of a jazz...*”.

circundavam a usina, e nelas seu deslocar cambaleante e frouxo traziaao espectador a sensação de uma paisagem desolada e com pouca propensão a lhe afirmar o passo ou a própria existência que na posição de uma condição humana, simbolizavam as incertezas, um mal-estar e aflições de um indivíduo feito à luz e à semelhança dos mesmos objetos que o circundam.

E ao mesmo tempo que os créditos iniciais se revelam na tela, a usina, numa insinuação de um *travelling*, é apresentada ao ensejo de uma música vocal aparentemente extradiegética, à semelhança de um canto de sereia como forma metafórica de renúncia ao próprio progresso e ao mesmo tempo, um retorno às origens dos cantos ancestrais, e isso ficará mais claro, na metade do filme, quando Giuliana narra ao filho uma história de uma garota em meio a uma praia com um navio ao som deste mesmo canto, e tudo isso, muito provável, seria ela mesma na representação da infância. Mas este canto estaria em confluência com um som eletrônico de objetos cortantes ou de engrenagens das máquinas, e tudo oscilaria, talvez, entre os espaços (diegético e extradiegético), representando, assim, os zumbidos internos de Giuliana. Portanto, nesse contexto, a trilha musical⁵ é um elemento narrativo-guia, uma vez que a recepção começa a compreender os espaços íntimos da protagonista a partir da música – ora com a memória da infância sob o acalento dos cantos imemoriais, ora, já adulta, sob o aspecto aflitivo e tenso metaforizado na estridência do ruído mecanicista.

Em *O Céu que nos Protege*, por exemplo, o deslocamento é constante – cidade após cidade, em um contínuo deslocar-se, com a esperança de que as coisas fossem postas no lugar, ou até mesmo que a fragilidade afetiva pudesse ser atenuada com a conquista de novos espaços e de novos objetos. Já em *O Deserto Vermelho*, constatam-se indivíduos, sobretudo Giuliana, em um constante deslocar-se a esmo, presa a uma espécie de espiral cujo começo é sempre o fim, e em raríssimos momentos, vê-se um saída, ou uma esperança para o estado desértico da existência da protagonista, que confinada ao espaço restrito da região que circunda a usina onde o marido trabalha, só lhe restam as ruas da cidade. Mas é relevante estabelecer, frente a essa diferença entre os

⁵ Sobre a função de música no cinema contemporâneo, sobretudo, no que concerne à recepção (Kassabian 2001, 37-59).

filmes em destaque, uma similaridade intrínseca do sujeito, uma vez que, em ambos os casos, o indivíduo está perdido, ansioso e incompleto, e no final, com ou sem deslocamento geográfico, os personagens buscam a mesma coisa: uma saída.

Giuliana, por exemplo, não conhece outros continentes e nem outras cidades, o que é constante na vida de Kit e Port, mas o tempo todo ela aparece com mapas e rotas questionando, em diálogo com Corrado, sobre o que se leva quando se viaja e se as coisas estarão no lugar quando se volta ao lar – ela não viajava, mas vivia sob uma suposta idealização de outros territórios, acreditando que sua felicidade permeasse longe de suas mãos. Percebe-se, então, claramente, nesse aspecto, a angústia de Giuliana refletida em sua indisposição acerca de sua própria vida, de seu casamento, e até mesmo de sua posição de mãe e esposa com os tratos com o filho e com o marido respectivamente.

É evidente que Port e Kit nunca falaram em ter filhos; era mais um casal rico preocupado com suas respectivas individualidades. Port, músico por profissão, buscava o silêncio do deserto e os novos ritmos da cultura árabe, a fim de aprimorar sua arte e sua música. Kit era mimada e de gostos fugazes, apostando sempre nas novidades das coisas, dos ambientes e das experiências superficiais – nada lhe era perene, a não ser o seu estado contínuo de insatisfação. Em contrapartida, Giuliana se parece muito com Kit e ainda que elas se diferenciavam em suas peculiaridades, Giuliana, assim como Kit, cansava-se das coisas, das pessoas e do peso da realidade, e teria dito na própria diegese “Não gosto de olhar muito o mar, se não perco o interesse pela terra”. Nota-se, portanto, que tanto Kit quanto Giuliana tendem a descartar tudo o que se torna “velho”, na ilusão de um alívio existencial, e, sobre tais evidências, é oportuno destacar Jameson quando diz: “... o delírio de apelar para qualquer elemento virtual do presente com o intuito de provar que este é um tempo singular...” (Jameson 1996, 16).

Logo no início do filme *O Céu que nos Protege*, Port, Kit e Tunner sentam-se à mesa do café em Tânger – lá tudo era arquitetado sobre um roteiro de viagem. Port autodefinia-se viajante e não um turista, já que enquanto aquele

busca novos espaços como enriquecimento íntimo, este seria o protótipo do burguês capitalista cujo perfil é quantitativo e não qualitativo. Kit, por sua vez, denomina-se “meio a meio” – nem turista e nem viajante –, talvez uma passageira que absorvesse tudo só de passagem, portanto, tudo lhe era frágil e escorregadio, sem pegadas e rastros de uma historicidade que lhe conferissem uma identidade ou um autorretrato fidedigno.

Em *O Deserto Vermelho*, Ugo era um empresário e vivia viajando, portanto, estava sempre alheio à intimidade da esposa; Corrado contratava operários italianos para a indústria estrangeira, além, é claro, de anunciar uma perspectiva de “novidade” aos anseios de Giuliana; Giuliana sonhava em abrir uma loja, mas nem sabia o que venderia – tudo era incerto, semelhante à Kit, uma vez que tanto uma como outra talvez não compreendessem o que Benjamin diz sobre a modernidade e o progresso: “... cujos ‘vestígios sobre a terra’ estavam sendo apagados (...) eles criaram espaços em que é difícil deixar rastros.” (Benjamin 2012, 127). E na ausência dos “rastros”, reiterando o autor: “Não se notou, ao final da guerra, que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha; não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável?” (Ibidem, 214).

Mas é claro que nem toda mudez é ausência de palavras e nem todo diálogo faz-se frente a uma tagarelice vulgar, e com destaque à Kit e à Giuliana, respectivamente, é nítido, ora um silêncio sobre o que realmente era importante, ora uma superficialidade das palavras sem ecoar transformações substanciais de cunho íntimo ou diante daqueles que as cercavam. Talvez fosse necessária uma transparência dos afetos sem intermediários ocasionais e efêmeros. Ou quem sabe, talvez, intuir as palavras de Benjamin quando diz: “Quem encontra ainda pessoas que saibam narrar algo direito? Que moribundos dizem hoje palavras tão duráveis que possam ser transmitidas como um anel, de geração em geração?” (Ibidem, 123). Nota-se que na visão de Benjamin, o narrador seria o contador de histórias transmitindo as experiências de geração após geração, e dessa forma, manter-se-iam os rastros da memória, da historicidade do indivíduo. E por meio da linguagem cinematográfica, Antonioni e Bertolucci, também nos rastros da linguagem de outrora, muito

provável, fizeram uma homenagem à oratória, à arte ancestral da palavra, e assim, teriam vislumbrado, com a presença do narrador na própria diegese, a memória – material sólido em detrimento da fluidez das coisas.

O narrador em *O Céu que nos Protege* é o próprio escritor do romance Paul Bowles, que a convite do diretor, além de ter servido como inspiração literária para o roteiro fílmico, participaria do início e do final do filme. Kit, depois de uma travessia intensa pelo deserto, retorna ao mesmo café em Tânger, e lá, ela teria um encontro com esse narrador que, em um espaço cambaleante entre a *voz over* e a *voz off*, muito provável, cumpre o papel da consciência de Kit, advertindo-lhe em outras palavras, a respeito da questão do tempo e da dificuldade do indivíduo reter-se em sua própria historicidade, ao retomar os rastros da memória e da própria identidade.

Em *O Deserto Vermelho*, o narrador reconfigura-se na imagem da mãe – Giuliana, portanto, assume esse papel quando o filho, durante uma enfermidade, pede-lhe para contar a história já narrada em outras ocasiões. O filho, talvez, metaforiza um pedido de “socorro”, já que os brinquedos modernos, tão reverenciados ao longo do filme, não lhe satisfaziam, não lhe resgatavam os sonhos, uma vez que: “... quanto mais atraentes são os brinquedos, no sentido usual, mais se afastam dos instrumentos de brincar; quando mais eles imitam, mais longe eles estão da brincadeira viva. (Ibidem, 266). O filho de Giuliana recusa os brinquedos, pois prefere a história. E esta mesma história, que retrata o canto da sereia, chega ao espectador em forma de música ou de canto, e ao filho, em forma de palavras, as palavras imortalizadas no ato de narrar apregoado por Benjamin e que o cinema emergiu em imagem e som.

Mas o intrigante é o que ocorre com Giuliana, que ao narrar aquela história ao filho, era como se ela tecesse a sua própria história, em forma de um sonho idealizado que se iguala a todos os outros sonhos daqueles que buscam uma redenção. No entanto, esse sonho, em forma de história encantada, não foi capaz de reacender o tempo presente de Giuliana – ela continuou vagando com o filho, e lado a lado, seguiam mãe e filho pelas ruas próximas à usina. As ruas eram as mesmas de sempre e como num princípio de espiralização, Giuliana

voltava ao ponto de partida, mas não mais sob o som do canto, mas mediante a realidade vazia e aflitiva simbolizada pela música ecoando sons tecnicistas do “progresso”.

É interessante ressaltar nesta instância que Kit assim como Giuliana também formaria uma espiral, já que seu trajeto na diegese dá início e fim no mesmo café ao som de uma música francesa⁶, que retorna neste mesmo final com o intuito de direcionar o espectador a um fator contundente: a memória. É na memória das experiências de Kit que a música se revela, fomentando o que Benjamin classifica de rememoração: “A *rememoração* funda a cadeia da tradição, que transmite os acontecimentos de geração em geração.” (Ibidem, 228). Se Kit, muito provável, teria aprimorado seus espaços internos ao resgatar a memória, e, conseqüentemente, os rastros de sua historicidade, Giuliana mostrou-se presa a um tempo “homogêneo e vazio”⁷, mas seu filho não provavelmente. Ele se “cura” quando a mãe termina de narrar a história e perambula pelo quarto como se toda a enfermidade tivesse desaparecido em um passe de mágica – a mágica da oratória que se engendra no tempo e na troca de experiências afetivas entre as gerações.

E, assim, portanto, mesmo que hoje, na era da recepção, ainda veem-se, não raro, indivíduos cambaleando aqui e ali, mediante um deserto, que apesar da técnica e do progresso, insiste em silêncio e sem proteção, seria sob uma perspectiva simbólica do filho de Giuliana que a contemporaneidade poderia emergir à semelhança de Kit, sob o viés genuíno da palavra “encantada” do narrador a inflar a experiência de afeto nas futuras gerações, as quais, desse modo, muito provável, estariam aptas a concatenar o tempo da memória como faísca potencializadora de um tempo promissor, não tão desértico e não tão sem proteção.

⁶ Nota-se que a música francesa *Je Chante* (1937), de Charles Trenet, aparentemente diegética, já que indica ser extraída de um rádio, aos poucos, recua, dando espaço ao diálogo dos personagens, fato que confirmaria ser, portanto, extradiegética, mais especificamente, neste caso, uma música de fundo (background). O que se percebe, então, é um hibridismo de espaços (diegético e extradiegético). Assim, sobre tais aspectos da música diegética versus extradiegética (Kassabian 2001, 42-49).

⁷ Em oposição ao tempo como “lampejo”, conforme já salientado, Benjamin dirá: “A ideia de um progresso da humanidade na história é inseparável da ideia de seu andamento no interior de um tempo vazio e homogêneo.” (Benjamin 2012, 249).

BIBLIOGRAFIA

- Benjamin, Walter. 2012. *Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaio sobre Literatura e História da Cultura*. São Paulo: Ed. Brasiliense.
- Gorbman, Claudia. 1987. *Unheard Melodies – Narrative Film Music*. Bloomington: Indiana University Press.
- Hobsbawm, Eric. 2012. *Era dos Extremos: O Breve Século XX– 1914-1991*. São Paulo: Ed. Companhia das Letras.
- Houaiss, Antônio, Mauro de Salles Villar e Francisco Mello Franco. 2009. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. 1. Rio de Janeiro: Ed. Objetiva.
- Jameson, Fredric. 1996. *Pós-Modernismo: A lógica Cultural do Capitalismo Tardio*. São Paulo: Ed. Ática.
- Kassabian, Anahid. 2001. *Hearing Film: Tracking Identifications in Contemporary Hollywood Film Music*. Nova Iorque/Londres: Routledge.

O EXÍLIO (ANT)AGÓNICO. A RELAÇÃO COM O *OUTRO* NOS FILMES DE EXÍLIO DE ANDREI TARKOVSKY

Rui Manuel Brás¹

Resumo: A condição de exílio implica a separação violenta das origens, uma rutura que é vivida de forma mais ou menos dramática. Forçado a abandonar a pátria, confrontado permanentemente com a instabilidade e com o desconhecido, o exilado procura repensar o sentido da sua existência, reorientá-la a fim de encontrar alguma estabilidade que, por vezes, só existe no aprofundamento da relação com aquilo que conhece, ou seja, a sua identidade cultural. Este reforço identitário faz-se no quadro de uma situação complexa em que o exilado se confronta com o outro que o acolhe, numa relação dialógica e contraditória. Tomando algumas sequências de *Nostalgia* e *O Sacrifício* como exemplos, esta comunicação analisa como a oposição de Andrei Tarkovsky aos valores ocidentais e o aprofundamento da relação com as origens culturais e do sentido identitário tiveram expressão nos seus filmes de exílio.

Palavras-chave: Exílio; Identidade cultural; Memória; Cinema; Tarkovsky.

Contacto: rui.bras2005@gmail.com

A condição de exílio é sempre marcada pelo conflito, desde logo porque na sua origem está uma imposição exterior ou uma decisão pessoal provocada por situações de tensão para as quais não se consegue encontrar outra saída. O exílio é, muitas vezes, a antecipação da proscricção anunciada ou pressentida, adquirindo nesta vertente um carácter de aparente voluntariedade. Seja qual for o motivo, a condição de exílio pressupõe a separação violenta em relação às origens com inevitável perda e ausência de algo, conduzindo a uma rutura que é vivida de forma mais ou menos dramática consoante as condições sob as quais tem lugar. Em qualquer dos casos, o trauma que deriva da separação da pátria representa um choque que logra quebrar as defesas que o sujeito tem para se proteger dos estímulos externos. Sendo todos nós criaturas de cultura, ao sermos forçados a sair da matriz originária corremos o risco da desorientação, do desequilíbrio, da perda traumática das origens (Hoffman 1999, 49-50), pelo que é natural que o exilado reforce a necessidade de afirmação da identidade no ambiente onde encontrou asilo que, para todos os efeitos, não deixa de ser uma terra estranha. O esforço para manter a identidade é a resposta aos efeitos do

¹ Universidade Católica Portuguesa, Lisboa, Portugal

desenraizamento inerente à condição de exílio, a qual implica sempre uma deslocação, um afastamento físico do lugar onde se vivia e, normalmente, também das pessoas com quem se convivia. Confrontado permanentemente com a instabilidade e com o desconhecido, o exilado repensa o sentido da sua existência, procura reorientá-la a fim de encontrar alguma estabilidade que, por vezes, só existe no aprofundamento da relação com aquilo que conhece, ou seja, a sua identidade cultural.

O caso do realizador russo Andrei Tarkovsky é um exemplo desta forte ligação à terra ancestral como resposta ao trauma do exílio, a qual teve expressão nas entrevistas que deu, nas páginas do seu diário ou do livro *Esculpindo o Tempo*, e principalmente nos dois filmes que realizou no exílio, *Nostalgia* (1983) e *O Sacrifício* (1986). Forçado a exilar-se na sequência dos obstáculos que as autoridades soviéticas colocavam ao seu trabalho, Tarkovsky sempre afirmou a forte ligação com a Rússia enquanto terra onde se encontravam as suas raízes culturais, nunca se deixando seduzir pelas condições que lhe foram garantidas no Ocidente². Pelo contrário, o exílio fê-lo aprofundar mais a reflexão sobre a Rússia, bem como a ligação com os valores

² Uma sequência de incidentes fez com que desde o final de 1979 as relações entre as autoridades soviéticas e Tarkovsky ficassem cada vez mais tensas: de entre os cinco filmes que Tarkovsky já havia realizado, apenas *A Infância de Ivan* foi selecionado para a Exposição sobre os sessenta anos de filme soviético, apesar de tudo o seu filme menos polémico para o poder instituído (Tarkovsky 1994, 207); em dezembro do mesmo ano, o comité de Moscovo do Partido Comunista criticou o baixo nível dos filmes produzidos pela Mosfilm, citando explicitamente *Stalker* (Tarkovsky 1994, 220); ainda nesse mês, as autoridades opuseram-se a que Tarkovsky fosse acompanhado pelo filho numa deslocação a Itália (Tarkovsky 1994, 220-221); em janeiro de 1980, as pressões exercidas por Filipp Timofeevitch Yermash, presidente do Comité Estatal para a Cinematografia (Goskino) entre 1972 e 1986, fizeram com que Tarkovsky equacionasse de novo a hipótese de abandonar a Rússia (Tarkovsky 1994, 225); cerca de um ano depois, em fevereiro de 1981, Tarkovsky escreveu uma carta ao Presidium do Congresso dos Sovietes sobre a questão da distribuição dos filmes, denunciando uma prática que acabava por funcionar como uma forma de censura dos filmes que, no seu resultado final, não agradavam à Goskino (Tarkovsky 1994, 270); no mês de março, uma possível viagem à Suécia deu origem a mais um conflito com as autoridades, que não queriam permitir que Larissa Tarkovskaya viajasse com o marido (Tarkovsky 1994, 273-274); no VI Congresso dos Cineastas, Andrei Tarkovsky foi apodado de “elitista” por Kulidzhanov, sem que o realizador tivesse qualquer oportunidade de se defender (Tarkovsky 1994, 279 e 280-281). No culminar destas diversas situações, Tarkovsky começa a colocar com mais frequência a hipótese do exílio, conforme se pode ler nas entradas dos diários de 15 de abril e 4 de junho de 1981 (Tarkovsky 1994, 281). Recordemos que só após o início das reformas da *Glasnost* e da *Perestroika* por Mikhail Gorbatchov foi possível realizar-se uma grande retrospectiva da obra de Andrei Tarkovsky na Rússia, a qual teve lugar no Dom Kino, na primavera de 1987. Passados três anos, o realizador foi agraciado a título póstumo com um dos mais altos galardões da então União Soviética, a Ordem de Lenin.

culturais russos, em particular a espiritualidade baseada na Ortodoxia cristã que está presente em toda a sua obra. Essa Rússia não é uma pátria material, mas antes uma “terra espiritual”, uma pátria imaginada, interior, construída através da memória, bem diversa da Rússia soviética que, como o Ocidente, estava dominada pelo mesmo materialismo que Tarkovsky condenava enquanto destruidor de cultura e, no limite, da própria humanidade³. Ao decidir exilar-se em 1983, enfrentando todas as consequências que essa decisão implicava para si e sua família, o realizador sabia que a probabilidade de regressar à Rússia era remota e a ligação à pátria, que se tornara mais intensa com a vinda para a Europa ocidental, acabaria por ter uma via de expressão nos seus filmes de exílio. Ambos os filmes têm frequentes referências visuais mais ou menos diretas que definem a persistência das origens, naturalmente enquadrada pelas condições específicas em que Tarkovsky vivia. Destacamos a título de exemplos o tom sépia das sequências ou planos que em *Nostalgia* marcam as recordações e os sonhos de Gortchakov, nos quais a paisagem rural russa e a família são presenças constantes, bem como a casa russa tradicional (*datcha*), recorrente nos filmes de Tarkovsky, que aqui adquire uma dupla dimensão de lugar de memória e de metonímia da pátria⁴. A casa, como a terra, símbolo feminino da mãe, do útero, do refúgio, é também central em *O Sacrifício*, não apenas devido ao incêndio final que a destrói, mas também porque é o cenário de quase todo o filme onde têm lugar longas conversas de tom tchekovkiano entre personagens que fazem lembrar as criadas pelo dramaturgo russo ou mesmo por Dostoievsky (Chances 2003, 11). As imagens e os elementos

³ No seu diário, Tarkovsky escreveu em fevereiro de 1972 a propósito do caminho imposto à cultura pelos dirigentes soviéticos: “Têm medo da verdadeira arte. Compreensivelmente. A arte apenas pode ser má para eles porque é humana, enquanto o seu objetivo é esmagar tudo o que está vivo, qualquer vislumbre de humanidade, a mínima aspiração à liberdade, qualquer manifestação de arte no nosso horizonte enfadonho. Não ficarão satisfeitos enquanto não tiverem eliminado todos os sintomas de independência e reduzido as pessoas ao nível de gado. No processo destruirão tudo: eles próprios e a Rússia” (Tarkovsky 1994, 54-55).

⁴ A *datcha*, verdadeira instituição nacional russa desde o século XIX, mais do que um símbolo do idílio rural, é uma expressão da verdadeira condição de ser russo (Figs 2002, xxxii). Em *O Sacrifício*, a *datcha* não aparece de forma tão evidente como em *Nostalgia*, mas a casa da família é uma referência tanto mais significativa quanto Tarkovsky utiliza elementos biográficos no diálogo em que Alexander explica ao filho como ele e a mulher haviam descoberto a casa onde viviam: segundo Larissa Tarkovskaya, mulher do realizador, terá sido dessa mesma forma que o casal encontrou a casa que tinham na Rússia, em Myasnoye, e que foram forçados a abandonar após o exílio (Leszczyłowski 1988).

simbólicos que encontramos em *Nostalgia* e *O Sacrifício* são expressões da presença da ausência, sinais da necessidade sentida por Tarkovsky de se aproximar da pátria, de realizar a viagem de regresso às origens que apenas era possível num plano simbólico, ou seja, através da representação fílmica. Por esse motivo, os dois filmes são marcados por um ambiente geral de melancolia, tristeza e morte.

Viver a realidade do exílio é, em si, algo que implica sentimentos complexos, necessariamente traumáticos derivados da profunda dor provocada pelo afastamento das origens levando o exilado a ler a realidade no “tom de perda” a que se refere André Aciman (Aciman 1999b, 22). A dor da separação das origens é tanto mais sentida quanto o exilado tem de viver numa sociedade que, apesar de o acolher, corresponde também a uma realidade outra, diversa daquela de onde foi excluído e à qual tem de tentar adaptar-se. Isto faz com que o dinamismo próprio do exílio, desde logo por implicar o movimento de um lugar para outro, tenha uma dimensão dialógica, logo contraditória. O exilado relaciona-se com a nova realidade de uma forma problemática e problematizadora, confrontando-se com o desejo sempre subjacente de estar noutra lugar (o das origens), mas sendo forçado a permanecer longe; procurando no passado um caminho para o futuro, dada a desafeição que sente em relação ao presente (Hoffman 1999, 54); oscilando entre a nostalgia e a esperança, a tristeza e a riqueza criativa, o sentimento de exclusão e a inclusão na sociedade de acolhimento através do trabalho (Spânu 2005, 166); repensando-se numa situação dialógica diferente porque, ali, no lugar de exílio, confronta o seu *eu* com o *outro*. Esta integração é ainda mais complexa quando o exilado entra em choque com a sociedade de acolhimento, como sucedeu no caso de Tarkovsky e a sua contestação dos valores dominantes no Ocidente. A adaptação à nova realidade leva o exilado ao questionamento da sua identidade cultural na relação com o *outro* e à resistência à total inclusão na sociedade que o acolheu. A relação do exilado com o *outro* que o acolhe é influenciada decisivamente pelo carácter móvel daquele, que anseia pelo regresso à pátria perdida, que transita em busca do lugar onde possa sentir-se mais perto das suas raízes (Aciman 1999a, 13). O afastamento do universo de referências que

a partida para o exílio impôs contribui para a criação de uma sensação de vazio, de des-locação, para uma desestruturação emocional à qual o sujeito forçadamente desenraizado responde através dessa procura que só terá fim com o retorno físico às origens. Até que tal possa acontecer, o exilado (con)vive com o *outro* numa relação complexa. Por um lado, a sua presença é um elemento de humanidade e de fraternidade importante para o exilado (Wyschogrod 2003, 37); por outro lado, trata-se de um diálogo com o diferente num contacto cultural que não pode ser visto como simples ou unidirecional. A relação com o *outro*, sendo dialógica, pressupõe a mediação e a troca, o que faz com que o processo intercultural seja também ambivalente e não linear (Gil 2009, 32). Este processo tem, assim, subjacente a existência de tensões e conflitos os quais são, aliás, inerentes à formação da cultura. O problemático diálogo com o *outro* que a condição de exílio pressupõe faz com que o exilado procure afirmar a sua identidade e afaste qualquer risco de *contaminação* pela cultura da sociedade de acolhimento. Uma forma de o fazer é por via da procura de uma língua livre de quaisquer permutações “exílicas”, ou seja, uma língua pura que não contenha em si as marcas da condição de exílio (Boym 2001, 257). Diz-nos Walter Benjamin que é tarefa do tradutor revelar a intradutabilidade e lidar com a estranheza da linguagem (Benjamin 1999), afirmação que motiva a interpretação de Svetlana Boym segundo a qual a ideia de exílio é a primeira metáfora para a linguagem e a condição humana. Esta reflexão prende-se com a condição do exilado como sujeito que acaba por adquirir ou desenvolver uma consciência bi ou mesmo multilingue, a qual não corresponde à soma de duas línguas, antes a um estado de espírito diferente derivado da dificuldade de (con)viver com essa realidade provocada pelo exílio. A personagem de *Nostalgia*, Andrei Gortchakov, em si e na relação que tem com a intérprete italiana Eugenia, vem ao encontro da asserção de Benjamin, ao recusar ser um “homem traduzido” no sentido que Salman Rushdie deu à expressão no seu ensaio “Pátrias imaginadas” (Rushdie 1991, 17)⁵. No diálogo que mantém com Eugenia numa das primeiras sequências do

⁵ O escritor Salman Rushdie autodefiniu-se como “um homem traduzido” (*a translated man*) no mencionado ensaio, defendendo que, tendo nascido num lado do mundo e sendo forçado a

filme, a rejeição da tradução da poesia corresponde não apenas à defesa da arte contra as dificuldades que à tradução importam, mas também à expressão da dificuldade em assumir a tal consciência bilingue a que Svetlana Boym alude. Quer através do texto, quer da construção visual da sequência, podemos aqui encontrar um reflexo do conflito entre as culturas russa e da Europa ocidental, bem como da relação difícil dos russos com o exílio e o afastamento físico da pátria. Trata-se da sequência que se sucede às cenas iniciais do filme dedicadas à visita à capela onde se encontrava a *Madonna del Parto*, e que é balizada por duas sequências de memória/sonho. A primeira dessas sequências é significativa desde logo pelo *raccord* que liga os olhares da *madonna* de Piero della Francesca e de Gortchakov, o deste centrado no espectador, estabelecendo uma relação entre a recusa do russo em entrar na capela para ver o *fresco* e o país que teve de deixar para trás. Nesta sequência, Gortchakov está num cenário rural de grande profundidade de campo quando se começa a ouvir o som de sinos e caem penas do céu. Gortchakov apanha uma dessas penas que tombara numa pequena poça de água, imagem muito recorrente na obra de Tarkovsky na qual se conjugam os elementos água e terra. No solo enlameado podemos também ver um copo e uma toalha de mesa rendada, suja, objetos que podem simbolizar a festa de celebração do nascimento do filho de Gortchakov na qual ele não estará presente. De seguida, a câmara assume a perspetiva da personagem para nos dar a ver a chegada de um anjo a uma *datcha* o qual, antes de entrar, se vira na direção de Gortchakov. Poderemos interpretar esta figura como simbolizando o Anjo da Visitação que anuncia a gravidez, neste caso, de Maria, a mulher de Gortchakov, situação que será revelada numa fase mais avançada do filme.

De regresso ao tempo e ao lugar do presente diegético, percebemos que, sentados na sala de espera da receção do hotel das termas de Bagno Vignoni, envoltos na penumbra, Andrei e Eugenia conversam, ele sentado de costas para a câmara, ela de perfil, posição que apenas fica esclarecida quando o ângulo da câmara se alarga sensivelmente a meio da sequência. Com o posicionamento

viver noutro, acabava por ser um homem traduzido, com as perdas (e os ganhos, acrescenta) que qualquer tradução pressupõe.

das duas personagens, afastadas e sem que os seus olhares se cruzem, Tarkovsky cria um efeito expressivo que acentua as diferenças que as separam, bem como a dificuldade manifesta de Gortchakov em se expor perante a intérprete. A divisão do espaço visual em dois módulos pouco iluminados em cada extremo do enquadramento separados por um corredor com luz nos quais se sentam as duas personagens é significativa quanto ao afastamento de Andrei e Eugenia, fazendo lembrar as “zonas de silêncio” a que Jacques Rivette se referia (citado em Bordwell 2008, 309), pois o espaço ajuda a sublinhar os silêncios impostos por Gortchakov perante as interrogações de Eugenia. Esses silêncios sucedem quando está em causa o seu íntimo, revelando desse modo que, apesar da sensualidade e do interesse de Eugenia nele, não pretende alterar o grau de relacionamento que mantêm entre si. Deixar-se levar pela sedução da tradutora seria uma traição, não apenas à mulher, mas essencialmente aos valores tradicionais da Cristandade e da Rússia, podendo marcar uma rutura que Gortchakov não deseja: a fidelidade à mulher grávida que o espera é também a fidelidade à Rússia. Assim, a construção do espaço visual nesta sequência denuncia uma intencionalidade que, neste caso, é a de acentuar as diferenças que separam as personagens: ele, um russo no Ocidente, cujas memórias da pátria através da recordação da casa e da família irrompem a todo o instante; ela, uma intérprete italiana ao serviço de Gortchakov, por quem se sente atraída mas sem qualquer hipótese de êxito. Ao dividir fisicamente as personagens, os enquadramentos escolhidos por Tarkovsky tornam-se espaços de representação da irredutibilidade das respetivas posições culturais. Para esse fim também contribuem os grandes planos de Gortchakov e Eugenia, ele predominantemente de costas voltadas para o olhar da câmara/ de Eugenia/ do espectador, ela de perfil ou de frente. Em dois momentos, Gortchakov volta-se para trás e fixa o olhar no espaço onde deveria estar Eugenia, mas na realidade olha o espectador, como que interpelando-o. Tarkovsky faz com que aquele que é o sujeito que olha o ecrã (o espectador) seja também visado pelo olhar do objeto (a personagem), invertendo os papéis e, desse modo, subjetivando a personagem (Lacan 1998, 100). Através desse processo, o realizador concede-lhe mais poder emocional, criando um elo de ligação ao espectador que o torna

parte do diálogo e o faz perder parcialmente a posição passiva face ao ecrã ao convidá-lo à reflexão sobre os argumentos de ambas as personagens e, talvez, a tomar partido por um deles. Por outro lado, o recurso ao grande plano, intensificado pelas características planimétricas (Bordwell 2008, 163) e pelo recurso a planos longos, faz com que o local onde o diálogo se desenrola seja indeterminado, se bem que lhe esteja subjacente um espaço-tempo (Deleuze 2004, 150-151). Este espaço é o do hotel das termas de Bagno Vignoni e o tempo é o da permanência de Gortchakov em Itália, um *tempo de viagem*⁶, tempo de afastamento da pátria em busca de informações sobre um outro russo exilado, o músico do século XVII, *Sosnovsky*. A indeterminação do espaço, que se mantém quase até ao final da sequência, universaliza o debate entre Gortchakov e Eugenia, tornando-o algo que ultrapassa os limites físicos da sala do hotel para se tornar uma questão que a todos deveria interessar.

O diálogo que se desenvolve entre as duas personagens centra-se numa questão cultural relevante, partindo da discussão sobre a possibilidade ou impossibilidade de traduzir a poesia em particular e toda a arte em geral⁷. Eugenia, intérprete e por isso mediadora entre Gortchakov e a realidade cultural em que este se encontrava, defende a necessidade da tradução como forma de permitir o acesso à leitura de grandes obras, nomeadamente as de autores russos como Tolstoi ou Pushkin e de, no limite, possibilitar a compreensão da própria Rússia, ao que Gortchakov contrapõe: “Vocês não percebem nada da Rússia”. Esta afirmação reflete a perceção dominante na Rússia ao longo da sua história de que o Ocidente nunca tentou verdadeiramente compreender os russos, vendo-os como o *outro* dentro da Europa, um *outro* por vezes ameaçador devido ao seu poder (Figs 2002, 416), mas acima de tudo incompreensível, quase hermético na sua diferença. Se esta

⁶ *Tempo di Viaggio* é o título do documentário realizado por Tarkovsky sobre a sua primeira viagem a Itália para preparar a produção de *Nostalgia*.

⁷ O diálogo é motivado pelo facto de Eugenia informar Gortchakov que está a ler um livro de poesia de Arseni Tarkovsky traduzida para italiano. Numa outra cena, Gortchakov tira o livro das mãos de Eugenia e, regressando sozinho ao interior do seu quarto, atira-o para o chão. A oposição à tradução da poesia é veiculada por Tonino Guerra, co-argumentista de *Nostalgia*, no documentário *Tempo de Viagem*. A propósito das más reproduções da *Madonna del Parto* num livro folheado por Tarkovsky, o argumentista italiano afirma não acreditar nas reproduções de quadros e nas traduções de poemas, concluindo que “a arte é muito ciumenta”.

é a percepção do lado dos russos, Eugenia exprime a visão ocidental segundo a qual também estes nada percebem da cultura italiana, ou seja, da cultura do Ocidente europeu. A esta asserção Gortchakov responde: “Claro que para nós, pobrezinhos, é impossível perceber”. De novo é sublinhado o conflito entre ambas as culturas, agora utilizando a ironia no diminutivo para mostrar como o Ocidente paternaliza os russos, os inferioriza e, afinal, os exclui da Europa se não geograficamente, pelo menos enquanto “região da mente” (Figs 2002, 55).

Pelas suas características formais e narratológicas, a cena que temos vindo a analisar adquire um lugar relevante no contexto do filme por condensar a expressão da construção conflitual da identidade cultural. Neste caso, isso é representado pelas palavras e imagens de uma personagem russa, criada por um realizador russo e cujo papel é desempenhado por um ator também ele russo (Oleg Yankovsky), mas que fala em italiano a fim de se fazer entender por uma personagem italiana que, sendo intérprete, poderia compreender a língua russa. A aproximação à cultura do país de (provável) exílio não invalida que a marca dominante desta sequência seja o conflito entre duas identidades culturais representadas por Gortchakov e Eugenia.

Uma nova imagem de memória/visão marca a transição para a segunda parte da cena, mudança vincada ainda pela passagem de uma hóspede e do seu cão pelo corredor que separa Gortchakov e Eugenia. A imagem da mulher de Gortchakov surge de costas para a câmara, limpando um copo, provavelmente o mesmo que víamos na sequência anterior, num plano muito curto que liga com outro plano também muito curto de Eugenia sacudindo com a mão os cabelos com um gesto repentino. Os dois planos referidos sublinham a tensão gerada pela sensualidade da tradutora italiana, por um lado, e a memória da mulher à espera na Rússia, pelo outro, a atração que o Ocidente podia exercer sobre o russo por oposição à fidelidade aos valores das origens e à família. O *outro* que é o Ocidente, ao mesmo tempo atraente e repulsivo, já não pode encontrar a salvação em si mesmo, submetido como está ao materialismo. Esse papel redentor caberá a uma Rússia guardiã dos verdadeiros valores da espiritualidade cristã, consoladora da Humanidade como Cristo o foi, que tornaria possível congregar o Ocidente e a Rússia, de certo modo concretizando

a abolição de fronteiras sugerida por Gortchakov no já mencionado diálogo inicial com Eugenia como forma de permitir a compreensão entre os povos, mas rejeitando a decadência ocidental, como Andrei Gortchakov rejeitara a tentadora intérprete italiana⁸. É com essa Rússia, personificada por Maria, nome desde logo com uma forte carga simbólica, que Gortchakov não quer, não consegue romper, reforçando os laços que o unem a ela através da recusa em ser um “homem traduzido”, e da constante recordação de imagens da mulher grávida, dos filhos e da paisagem rural russa onde a casa da família ocupa lugar central. A impossibilidade de Gortchakov se separar do objeto perdido espelha a mesma impossibilidade sentida tanto por *Sosnovsky*, como por Tarkovsky. O primeiro exprime na carta lida no filme a força da sua relação com a Rússia, ao ponto de regressar provavelmente sabendo que o esperava uma existência difícil, ou mesmo insuportável; o realizador, por seu lado, afirmou sempre o carácter sagrado que a Rússia tinha para si e a sua ligação profunda às origens, às quais nunca renunciaria, mesmo que não pudesse voltar a pisar o solo pátrio (Tarkovsky 1986). Esta relação intensa com as raízes culturais ainda mais se agrava sob a condição de exílio, pois o objeto com o qual o sujeito se identifica torna-se longínquo, praticamente perdido. No caso de Tarkovsky, fora afastado da Rússia enquanto lugar de origem, espaço geográfico concreto onde viviam parentes e amigos, onde se localizava a casa de Myasnoye, último refúgio face à atualidade frustrante de Moscovo e da vida soviética em geral⁹. Como forma de compensar essa perda, Tarkovsky intensificou a identidade com a *sua* Rússia,

⁸ A ideia de abolir as fronteiras relacionada com a compreensão entre as culturas parece ter sido inspirada pela viagem que Tarkovsky fez a Lecce, documentada em *Tempo de Viagem*. Durante a visita à catedral, Tonino Guerra, a intérprete e o realizador beneficiam de uma visita guiada à igreja antiga sobre a qual se ergueu a catedral, onde se encontram mosaicos de grande significado simbólico. No documentário, Tarkovsky deu relevo à explicação dada por um padre sobre a representação de uma enorme árvore cujos ramos, segundo ele, são as diversas culturas. O significado dessa árvore é que todas as culturas têm algo de verdadeiro que permite o enriquecimento mútuo, sem que isso implique o abandono da fé política e religiosa de cada um. Cada cultura retira das outras o que precisa para se enriquecer, sem preconceitos e com respeito, tornando desse modo possível o diálogo entre as culturas, “sem barreiras, sem ideologias”.

⁹ Interrogado por Tonino Guerra em *Tempo de Viagem* sobre o que faria assim que chegasse a Moscovo, Andrei Tarkovsky responde que iria logo para Myasnoye, a aldeia onde ele e Larissa haviam comprado a casa que desejavam transformar na sua habitação permanente. Lamenta que esse desígnio não se tenha tornado possível devido às exigências da sua profissão, mas faz o elogio da vida no campo.

aquela que é simbolizada por Maria em *Nostalgia*, a mulher que espera pelo regresso do homem, fértil, calorosa e tranquila, no ambiente rural que define uma certa ideia da terra de Rus', em particular desde o início do movimento eslavófilo. A Mãe Rússia constitui-se, assim, como o verdadeiro *objet a* lacaniano, o objeto em torno do qual gira a pulsão do desejo, mas que se torna eternamente elusivo e, por isso mesmo, por não ser possível mantê-lo no exterior, é conservado como imagem no interior (Lacan 1998, 205). A identificação com esse objeto funciona como forma de lidar com o trauma gerado pela separação forçada das origens.

BIBLIOGRAFIA

- Aciman, André. 1999a. "Editor's Foreword: Permanent Transients." In *Letters of Transit. Reflections on Exile, Identity, Language, and Loss*, ed. André Aciman, 7-14. Nova Iorque: The New Press.
- . 1999b. "Shadow Cities." In *Letters of Transit. Reflections on Exile, Identity, Language, and Loss*, ed. André Aciman, 15-34. Nova Iorque: The New Press.
- Benjamin, Walter. 1999. "The task of the translator. An introduction to the translation of Baudelaire's 'Tableaux Parisiens'." In *Illuminations*, 70-82. Londres: Pimlico.
- Bordwell, David. 2008. *Poetics of Cinema*. Nova Iorque/Londres: Routledge.
- Boym, Svetlana. 2001. *The Future of Nostalgia*. Nova Iorque: Basic Books.
- Chances, Ellen. 2003. "Tarkovskii's Film *The Sacrifice* and its Russian Literary Roots." In *American Contributions to the Thirteenth International Congress of Slavists (Liubliana)*, Vol.2 Literature, ed. Robert A. Maguire e Alan Timberlake, 9-19. Bloomington, Indiana: Slavica Publishers.
- Deleuze, Gilles. 2004. *A Imagem-Movimento. Cinema I*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Figs, Orlando. 2002. *Natasha's Dance: A Cultural History of Russia*. Londres: Penguin Books.
- Gil, Isabel Capelo. 2009. "As interculturalidades da multiculturalidade." In *Portugal: Percursos de Interculturalidade*, vol. IV, "Desafios à Identidade",

- Coleção Portugal Intercultural, coord. Mário Ferreira Lages e Artur Teodoro de Matos, 30-48. Lisboa: Observatório da Imigração.
- Hoffman, Eva. 1999. "The New Nomads". In *Letters of Transit. Reflections on Exile, Identity, Language, and Loss*, ed. André Aciman, 35-64. Nova Iorque: The New Press.
- Lacan, Jacques. 1998. *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis. The Seminar of Jacques Lacan, Book XI*. Nova Iorque/Londres: Norton.
- Rushdie, Salman. 1991. *Imaginary Homelands*. Nova Iorque: Penguin/Granta Books.
- Spânu, Petruta. 2005. "Exil et littérature." *Acta Iassyencia Comparationis* 3: 164-171.
- Tarkovsky Andrei. 1994. *Time Within Time: The Diaries 1970-1986*. Londres: Faber and Faber.
- . 1986. "Une lueur au fond du puits?" *Nouvelles Clés*. http://www.nouvellescles.com/article.php3?id_article=666.
- Wyschogrod, Edith. 2003. "Autochthony and Welcome: Discourses of Exile in Levinas and Derrida." *Journal of Philosophy and Scripture* Vol. 1 Issue 1 (Fall): 36-42.

FEDERICO FELLINI: CORPOS DE UMA IDENTIDADE

Anabela Dinis Branco de Oliveira¹

Resumo: A identidade de Fellini está povoada de corpos e de rostos. *Otto e mezzo* (1963), *Roma de Fellini* (1972) *Amarcord* (1973), *Prova d'orchestra* (1979), *La Città delle donne* (1980), *E la nave va* (1983) e *Intervista* (1988) projetam corpos e rostos que definem um intenso percurso interpretativo. O rosto das personagens, as inesquecíveis caricaturas, a força estética dos corpos e as intensas trocas de olhares são o espelho de uma independência narrativa. Intensos, franzinos, improváveis e extravagantes, os corpos de Fellini difundem a certeza da expressão criativa e constroem um poder estético. São o espelho dos jogos e dos desafios narrativos? Sublinham o poder indiscutível do fora de campo e o percurso inevitável do discurso fílmico? São fios condutores de uma história, o ponto forte de uma diegese, a escrita de um guião ou a génese de uma sequência cinematográfica?

Palavras-chave: Fellini; corpo; rosto; discurso fílmico; narratividade.

Contacto: literaturaecinema@gmail.com

Hoje, os críticos lamentam-se de não compreenderem os argumentos dos meus filmes e eu respondo sempre que é porque não sabem ler nos rostos (Pettigrew 2008, 31):

Não penso em termos de diálogo e de argumento; penso quase exclusivamente em imagens, e é isso que explica porque é que o rosto e o corpo de um ator para mim são mais importantes do que o argumento. (...) Acho que a imagem está cheia de sentidos e que representa a alma do cinema. Sem luz não há imagem e sem imagem não há cinema. (...) No meu trabalho o diálogo é de pouca importância por comparação com a luz e a imagem. (Ibidem, 32)

A identidade de Fellini está povoada de corpos e de rostos. *Otto e mezzo* (1963), *Roma de Fellini* (1972) *Amarcord* (1973), *Prova d'orchestra* (1979), *La Città delle donne* (1980), *E la nave va* (1983) e *Intervista* (1988) projetam corpos e rostos que definem um intenso percurso interpretativo. O rosto das

¹ Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, Vila Real, Portugal

personagens, as inesquecíveis caricaturas, a força estética dos corpos e as intensas trocas de olhares são o espelho de uma independência narrativa.

Intensos, franzinos, improváveis e extravagantes, os corpos de Fellini difundem a certeza da expressão criativa e constroem um poder estético. São o espelho dos jogos e dos desafios narrativos? Sublinham o poder indiscutível do fora de campo e o percurso inevitável do discurso fílmico? São fios condutores de uma história, o ponto forte de uma diegese, a escrita de um guião ou a génese de uma sequência cinematográfica?

Le Livre de mes rêves (Fellini 2007) e os desenhos de Federico Fellini anunciam uma identidade e constroem o poder criativo dos traços, dos esboços e da luz. Eles são a génese de um percurso cinematográfico. Olhando para os desenhos dos sonhos e para as caricaturas feitas durante a sua juventude, analisando os esboços de personagens e de objetos, apercebemo-nos de todo um jogo de rigores e certezas porque, mais tarde, tudo se torna real no ecrã. Fellini é, para o comum dos cinéfilos, o cineasta das personagens inesquecíveis, dos rostos feios e estranhos, das mulheres de seios grandes e de rabos enormes, das roupas e das fantasias hiperbólicas. Fellini explica essas intenções através de recordações de infância ligadas aos pequenos teatros de marionetas que criava para brincar – explicava aos adultos que a história se deveria incarnar nos rostos grotescos das marionetas (Pettigrew 2008, 31). A sequência da escolha de atores em *Intervista* apresenta o nascimento de uma identidade específica quando uma jovem mulher, «decolletée, aux formes généreuses (...) indique sa poitrine, annonce - Je suis venue parce qu'en somme, on m'a dit que je suis fellinienne...» (Fellini 1987, 162)

A identidade felliniana estabelece-se no universo dos tipos, das caricaturas e dos rostos. As sequências longas ou os planos rápidos estão repletos de personagens em constante interação e em constante troca de olhares. São as personagens que desfilam nas festas da estância termal de *Otto e Mezzo*, que desfilam na Cinecittá em *Intervista*, que viajam no Gloria N de *E la nave va*, que povoam o hotel Miramare, as ruas da aldeia e a mansão do velho Katzone de *Città Delle donne*.

Os rostos e os corpos fellinianos nascem de uma imaginação ilimitada. Normalmente considerado como o artista da imaginação, do surreal e do transcendente, Fellini aposta numa inevitável e intensa relação entre o cinema e a vida real. E, no processo criativo, desenhos, sonhos e caricaturas inauguram os futuros alvos da câmara cinematográfica. Os seus desenhos definem a beleza e o burlesco de rostos e corpos. É a escolha prévia de um guião de rostos e corpos antes do processo de escrita. Daniela Barbiani, sobrinha e assistente de Federico enuncia: «Derrière chaque dessin, derrière chaque personnage se cachait une petite mise en scène, une intrigue, un mystérieux entrelacement de réalité et de fantasia, de toute façon, une histoire...» (Barbani 2008, 9)

Após o parto do desenho, rostos e corpos começam a ser descritos e exigidos na escrita dos guiões em *Intervista*, *Amarcord* ou *Otto e mezzo*. Os rostos e os corpos de Fellini tornam-se discurso fímico, transformam-se na força dramática das sequências, não necessitam de ser acompanhados por palavras, são eles que conduzem o espetador, que enunciam o percurso narrativo do filme, protagonistas e construtores de uma história paralela. O universo fílmico de Fellini é uma história de caricaturas, de fantasias mas, acima de tudo, de realidades, de quotidiano, de criatividade, de força cinematográfica.

Intensos, franzinos, improváveis e extravagantes, os rostos e os corpos de Fellini difundem a certeza da expressão criativa e constroem um poder estético.

São intensos os seios das mulheres romanas caracterizados pelos homens de *Roma de Fellini* - «as mulheres romanas têm mamas como melancias». São intensos os corpos excessivamente gordos mas quase sempre muito ágeis: o corpo do velho gordo que se lava à entrada do prédio, a mulher gorda e quase despida que seca o cabelo na cozinha ao pé dos outros hóspedes, o corpo gordo do frade que recolhe esmolas nas esplanadas, a imensidão corporal de algumas prostitutas do bordel, a imponência física do clérigo que assiste e dos modelos que compõem o desfile de moda eclesiástica e o corpo imenso, deitado, da dona da casa em *Roma de Fellini*. São intensos os gestos de Saraghina e de Jacqueline em *Otto e Mezzo*. O corpo e os gestos da Saraghina, na praia, na dança vendida

aos miúdos são os protagonistas de uma sequência marcante: a câmara percorre o rosto, o peito, as nádegas e percorre a dança, o bambolear das ancas atribuindo à música uma característica eminentemente profílmica. Gestos de um corpo que entra através de um percurso de flashback, criado na mente de Guido, a partir de um outro corpo: as pernas da mulher que emerge do bosque da estância termal. Saraghina incarna o Diabo temido por todos os padres e professores da escola. Jacqueline, na sequência de Guido rodeado de todas as mulheres da sua vida, participa numa dança envolvente lutando desesperadamente contra a passagem do tempo. São intensos os corpos de *Intervista*: o corpo do gordo desiludido na sequência do casting perante a recusa do assistente de Fellini que lhe diz «precisamos é de mulheres gordas».

A passagem do tempo e a nostalgia de percursos cinematográficos em comum projeta-se nos corpos de Anita Ekberg e Marcello Mastroiani: Anita mostra a intensidade do corpo (com um vestido semelhante) na metáfora da passagem do tempo quando são visualizados os excertos de *Dolce Vita*, na famosa sequência da Fontana de Trevi. São intensas as manifestações corporais das feministas de *Cittá delle donne* em múltiplos espaços, em múltiplas sequências construindo o percurso temático e narrativo de todo o filme. São intensas as manifestações corporais em *Amarcord*: o avô que deixa a cozinha para se aliviar das suas flatulências na sala; as exigências sexuais de um filho adulto internado num hospício num processo marcadamente obsessivo; o peito exagerado e focado em *contre-plongée* da professora de matemática; o corpo intenso e imenso da dona da tabacaria, na sequência com o Titta. A imensidão física da dona da tabacaria espelha o desejo carnal dos dois, valoriza o volume e o peso do corpo no jogo da sedução e enuncia o desejo de um Titta descontrolado, que o leva à claustrofobia e à febre. Titta começa a ter consciência de que ela não é tão inacessível quanto parece e que tem um desejo tão imponente como o seu corpo e esse mesmo corpo coloca-a em extâse e torna-se uma ameaça para ele. A mesma ameaça que se concretiza na sequência entre Snaporaz e a velha feia que o conduz na mota até à suposta estação de comboios: a exposição dos seios, os pedidos de carinho e a violência das ordens sexuais assumem uma semelhança de gestos e de movimentos de

câmara. Uma outra ameaça espelhada por outro corpo enorme : o balão com corpo de mulher que lança Snaporaz no abismo e no fim do pesadelo. A excessiva fealdade da mulher da mota projeta-se, ao pé da fogueira, numa sombra de carrasco que dá lugar, após um plano longo de uma mangueira e de todo um discurso marcadamente erótico, a uma personagem marcadamente grotesca. *Cittá delle donne* projeta também a imensidão física de Katzone, um conquistador improvável, cheio de fôlego e o mistério físico inesperado e surrealista de uma mulher «sugadora» de moedas e pérolas através da vagina, num espetáculo de aparente ilusionismo que serve, mais uma vez, para planos panorâmicos sobre rostos e olhares.

São franzinos os corpos dos professores e a mãe de Titta de *Amarcord*, as avós pequeninas de *Roma*, o amante saudoso e obcecado de Edmea Tetua em *E la Nave va* e a mãe da mulher da mota em *Cittá delle donne*. São franzinos e excessivamente magros os corpos das prostitutas de *Roma* e de *Amarcord*, dos hóspedes da estância termal de *Otto e mezzo* e das feministas de *Cittá delle donne*.

São improváveis os corpos que denunciam contrastes gritantes, percursos de comparações inevitáveis entre o belo e o feio, reações e movimentos inesperados. Em *Roma*, o rapaz de branco, elegante, distinto e delicado contrasta com todas as outras personagens do elétrico e da casa numa profusão de corpos e de cores. Em *Amarcord*, a sensualidade das odaliscas contrasta fortemente com a pequenez e a obesidade do marajá que, por sua vez, contrasta com a imponência física dos seus guarda-costas. A extrema fealdade e ar repugnante e estranho de Biscein contrasta fortemente com a intensidade do desejo das odaliscas, elas próprias protagonistas de um outro contraste entre burkas e danças eróticas. A insistência obsessiva e agressiva do tio louco de Titta contrasta com a aparência física de uma freira anã sem rosto visível. *Cittá delle donne* projeta um inesperado contraste entre a fealdade da mulher da mota e o charme irresistível de Snaporaz e entre a perversidade de um corpo imponente e o aspeto franzino de uma mãe severa em termos morais. Estas duas personagens projetam outros contrastes : o contraste entre um corpo masculinizado e um desejo extremamente feminino, na mulher da mota, e o

contraste entre um corpo franzino e aparentemente idoso com a agilidade de gestos e de ameaças perante a perversidade da filha.

Em *Amarcord*, *Roma de Fellini*, *Cittá delle donne* e *Intervista*, a relação entre espectador e cinema projeta também um conjunto de intensos contrastes : a diferença de idades e de objetivos de vida entre Titta e Gradisca, sentados a ver um filme em *Amarcord* ; o balanço masturbatório dos espectadores afoqueados de *Cittá delle donne* ; a cara de espanto desmedido e de boca aberta perante a improbabilidade dos corpos na sessão de cinema de *Roma de Fellini* e a nostalgia, no presente, de dois atores emblemáticos do passado, na casa de Anita Ekberg em *Intervista*.

A extravagância dos corpos fellinianos caracteriza-se sobretudo na presença em grandes planos e planos médios de seios e nádegas avantajados. Em *Roma de Fellini*, a projeção de diapositivos dos monumentos romanos é interrompida pelo aparecimento de umas nádegas voluptuosas que fazem as delícias dos alunos e a atrapalhão dos professores. *Cittá delle donne* projeta uma intensa relação de pesadelo e submissão de Snaporaz com belas mulheres de seios avantajados e de nádegas torneadas que ocupam, inúmeras vezes, grandes planos e planos panorâmicos e que se bamboleiam ao som de uma série de músicas diferentes. *Amarcord* transmite o poder da câmara subjetiva dos jovens rapazes que percorrem as nádegas sensuais de Gradisca e as nádegas de todas as mulheres que, durante a feira de San Antonio, se sentam no selim das bicicletas.

A omnipresença dos corpos fellinianos constitui uma força estética que assume protagonismo na escolha de planos e enquadramentos mas também serve de alavanca a esculturas, arquiteturas e coreografias. Em *Roma de Fellini*, a estátua sem mãos é motivo de chacota quando os miúdos referem «tocava nos tomates e cortaram-lhe os pulsos». O imenso *travelling* pela Via Apia alia, através da montagem, ao desfile das estátuas sem braços e sem rosto, o corpo intenso e completo (numa panorâmica vertical) da prostituta de rua. Em *E la nave va*, a estátua de Edmea Tetua incarna uma admiração extrema num processo muito semelhante à adoração exacerbada de Katzone pelo busto de sua mãe em *Cittá delle donne*. A casa deste extravagante conquistador constrói-

se numa profusão de objetos fálicos, candeeiros eróticos, esculturas representando posições eróticas numa referência explícita às suas obsessões e atividades. É bem diferente a subtileza de olhares na sequência da admiração pela estátua da Vitória em *Amarcord*: o discurso histórico contrasta com as intenções da câmara que só filma as nádegas nuas da escultura e os gestos envolventes dos alunos.

A carga arquitetural do corpo define-se essencialmente em *Cittá delle donne* numa sequência misteriosa e longa onde Snaporaz circula num espaço misto de museu e mausoléu onde fotos e interruptores desvelam os momentos de orgasmo das mulheres conquistadas pelo seu anfitrião. A galeria de retratos delicia Snaporaz e a crescente excitação dele é visível nos gestos e nos olhares. A câmara acompanha a personagem e a expectativa expressa no rosto dele e o suspense dos olhares fora de campo terminam quando se ouvem os sons, os gritos e os gemidos das referidas mulheres. O espaço arquitetónico, aparentemente claustrofóbico, abre-se a uma infinidade de possibilidades sonoras que orientam o percurso narrativo e simbolizam um troféu na escolha dos corpos.

Os corpos fellinianos não são estáticos: espelham coreografias que se concretizam com músicas vozes profílmicas ou com bandas sonoras extraprofílmicas. O processo narrativo felliniano é manifestamente composto por longas e intensas coreografias. Os corpos manifestam-se nas danças de cabaret, nas imitações de vaudeville, na ordem de entrada e escolha inerentes ao desfile das prostitutas dos vários bordéis, e nas coreografias do desfile de moda eclesiástica em *Roma de Fellini*. Em *Otto e Mezzo*, a dança introduz a primeira aparição de Claudia Cardinali num passo diáfano de bailarina. Os hóspedes da estância termal dançam e marcham graciosamente ao som da música dos palhaços na sequência final. Em *Amarcord*, a coreografia entra, inesperada, na sequência da Gradisca no Grande Hotel: Gradisca, o príncipe e os seus conselheiros movem-se em gestos preparados, ritmados, como que num bailado. No dia daquele misterioso nevoeiro, os miúdos, à porta da igreja, dançam e imitam gestos de instrumentos musicais ao som de uma música marcadamente extraprofílmica mas assumida por eles como profílmica. A

relação do Biscein com as odaliscas enuncia um conjunto de coreografias : as odaliscas, ainda de burka, atiram os lençóis pelas janelas e, numa coreografia rigorosa, enunciam, através de um balançar de corpos sincronizados, o convite para subir. *Cittá delle donne* projeta exatamente a mesma coreografia, com as mesmas burkas mas num contexto e num número totalmente diferentes: o convite ao descanso terapêutico de Snaporaz. Biscein, com a sua flauta, assume o papel de encantador de odaliscas numa outra coreografia na piscina interior do hotel.

Em *Cittá delle donne*, o balançar dos corpos no comboio estabelece um paralelismo temático com o balançar dos corpos dos alunos na aula do pêndulo e com o balançar do carro e dos corpos durante a masturbação coletiva dos rapazes de *Amarcord*.

Os corpos tornam-se diegese, personagem principal e, no caso de *Cittá delle donne*, objeto de discussão, de reflexão e de pesadelo. As feministas do Hotel Miramare discutem terminologias ligadas a algumas partes do corpo, analisam posições sexuais e discutem opressões e manipulações de género. Snaporaz vive o pesadelo criado pela excessiva obsessão ligada ao corpo feminino.

Os corpos projetam a inevitabilidade da arte em *E la nave va*. Na cozinha enorme do navio, o ritmo acelerado da atividade diária possui um acompanhamento musical específico e uma coreografia que vai mudando, com a lentidão de gestos e de ritmos que inunda a sala de jantar. Ao poder intrínseco da imagem humana, junta-se o ritmo musical ligado aos gestos e aos olhares. O concerto dos copos na cozinha do navio concretiza as considerações de Gérard Genette acerca da imanência e da transcendência do objeto estético. Os copos, com mais ou menos água, tornam-se no, seu conjunto, verdadeiros instrumentos musicais. O extremo prazer dos dois maestros durante a sua apresentação, a banda sonora criada, a duração dos planos, os gestos e o deslumbramento de todos os que assistem concretizam o prazer máximo que a arte confere. Os cozinheiros mexem em câmara lenta os tachos ao ritmo da música; a ajudante de cozinha tem gestos ritmados e delicados de dança que contrastam profundamente com a sujidade das roupas e a rudeza do corpo. O

cômico Ripotin, arrogante, agradece numa coreografia estranha como se estivesse num palco. No fim, o entusiástico aplauso dos empregados conduz a uma conversa animada e intensa sobre a desafinação. Outro momento significativo da inevitabilidade e da imanência da arte na sua relação com o corpo é a sequência do espetáculo de canto lírico no cenário dantesco da casa das máquinas. A subida de tom nas cordas vocais da senhora Cuffari alia-se aos corpos dos trabalhadores que se elevam numa harmonia prodigiosa, seguindo a duração das notas cantadas: eles, em bicos de pés numa sintonia total, numa comunhão total, em relação à subida de tom. Quando *La Donna è Mobile* é iniciada por Aureliano Fuciletto, a sintonia entre os cantores é evidente e ocorre uma celebração total numa intensa sucessão de rostos. O plano dos dois homens deslumbrados é alavanca de um intenso contraste entre o corpo sujo e musculado, o calor efetivo das caldeiras e o deslumbramento total pela música e pela voz. A comunhão e a solidariedade entre os passageiros ilustres e os refugiados sérvios também se define na inevitabilidade da arte: o canto deles inebria os cantores curiosos e as danças coletivas espalham-se a todo o barco. *E la nave va* é um navio de espelhos de uma identidade feliniana, uma profusão de rostos e corpos caricaturais. O imenso poder narrativo alimenta-se nos rostos das personagens, no desfile das caricaturas, nas intensas e constantes trocas de olhares. Os rostos inundam os planos do filme. São caricaturas imensas de diretores de orquestra, cantores, grão-duques, generais e chefes de polícia. São rostos que olham para fora de campo e traduzem o espanto, a desconfiança, a sensualidade e uma imensa e profunda independência narrativa.

Os rostos olham para fora de campo e definem os planos seguintes através das exigências da montagem. Em *Prova d'orchestra*, olham o teto à procura de uma teia de aranha desconhecida do espetador. Preparam o ensaio seguindo as ordens do maestro através de expressões marcadamente exageradas: os músicos de sopro treinam, antes de soprar, com movimentos burlescos das respetivas línguas. O homem da tuba apresenta uma expressão de ódio em relação ao maestro. A força das expressões faciais torna-se a força do ritmo exigido que os vai conduzir ao sucessivo despir de camisas e pulovers. A revolta dos músicos, o fim das regras e a subversão do espaço são povoadas de

vincadas expressões corporais e de grandes planos de inequívocas expressões faciais.

A sequência inicial de *Otto e mezzo* constrói-se pela ausência de um rosto, o rosto de Guido, que só é perceptível através do respirar angustiado da claustrofobia e pela presença de um grupo de rostos que olham para fora de campo, enquadrados pelas janelas dos respectivos carros. São grandes planos de rostos que olham sem nada fazerem. Na estância termal, os rostos de todos aqueles que estão numa fila para a fonte ou para o banho turco, olham para a câmara e olham para fora de campo como que estabelecendo um ritual e desenhando um perfil. Guido enuncia as suas dúvidas, os seus medos e as suas angústias quase sempre através de um olhar longínquo para fora de campo. Durante o telefonema para Luísa, o rosto de Guido apresenta a ironia das suas palavras, a diferença entre o que ele diz e o que ele pensa, sempre em fora de campo. As recordações de Guido nascem sempre de um olhar fora de campo tal com aquele dirigido às pernas de mulher gorda que vem do bosque e que conduz à sequência da dança da Saraghina. Os olhares fora de campo de *Amarcord* seguem as expressões de Gradisca, de Valpina, da família de Titta e os rostos enigmáticos dos condes que bebem comemorando o início da primavera. Na sequência do almoço na casa de Titta, o olhar fora de campo do tio projeta sua total indiferença perante a confusão familiar que se vai gerando. A masturbação dos jovens, na garagem, enuncia um conjunto de rostos extasiados olhando para fora de campo.

Os corpos e os rostos de Fellini difundem a certeza da expressão criativa e constroem um poder estético. São o espelho de estruturas narrativas, sublinham o poder indiscutível do fora de campo, o percurso inevitável do discurso, o ponto forte de uma diegese e são a génese de múltiplas sequências cinematográficas. Acerca da montagem, Fellini diz, em *Fellini par Fellini*:

C'est la phase où le film commence à se révéler tel qu'il le sera. C'est comme quand le docteur Frankenstein fait monter vers le ciel orageux la civière avec le monstre formé de diverses pièces anatomiques, afin qu'il reçoive la vie par la décharge tournante de la foudre. C'est au montage

que le film commence à respirer, à remuer, à me regarder fixement.
(Grazzini 2007, 40)

Para Fellini, corpos e rostos nunca são vazios porque ele sonha-os, constrói-os, destrói-os, desenha-os, transforma-os em guião. Corpos e rostos tornam-se incessantemente fellinianos. Corpos e rostos são pedaços anatómicos que, na construção do discurso fílmico, definem um percurso identitário.

BIBLIOGRAFIA

- Barbani, Daniela. 2008. Prefácio a *Quoi de neuf Federico? Dessins de Fellini*. Lyon: Fage Editions.
- Betton, Gérard. 1983. *Esthétique du Cinéma*. Paris: Éditions PUF, coll. Que sais-je?
- Fellini, Federico. 1987. *Intervista*. Paris: Cinémas Flammarion Paris (trad. Jacqueline Risset).
- , 2010. *Le Livre de mes Rêves*. Paris: Flammarion (ed. Original 2007).
- Grazzini, Giovanni. 2007. *Fellini par Fellini*. Paris: Flammarion.
- Pettigrew, Damian. 2008. *Federico Fellini, Sou um grande mentiroso*. Lisboa: Ed. Fim de Século.

ENTRE FOTOGRAFIA E CINEMA: RUY SANTOS E O DOCUMENTÁRIO MILITANTE NO BRASIL NOS ANOS 1940

Maria Teresa Ferreira Bastos¹

Resumo: Ruy Santos (1916-1989), fotógrafo e cineasta, dirigiu filmes de ficção e documentários, é um dos expoentes do cinema militante de esquerda brasileiro, surgido nos anos 1940. Carioca e comunista, Ruy Santos tem uma grande atuação também como fotógrafo. Foi preso pela Polícia Política Brasileira em 1948 e teve a maior parte de sua produção fotográfica apreendida, material que se encontra preservado hoje pelo Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro. Já no início de seu percurso profissional funda, em 1945, com Oscar Niemeyer e João Tinoco de Freitas, uma produtora ligada ao Partido Comunista Brasileiro, a Liberdade Filmes, produzindo três documentários: *Comício: São Paulo a Luís Carlos Prestes*, (1945), *Marcha para a democracia*, (sobre as viagens de Prestes pelo Brasil) (1945) e *24 anos de luta, (sobre a história do PCB)* (1947).

Palavras-chave :

Contacto: bastos.te@gmail.com

A comunicação que vou apresentar aqui é um recorte da minha pesquisa de pós-doutorado, realizada entre 2009 e 2011 intitulada “Fotografia e comunismo: imagens da polícia política no Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro”, através da qual, busquei levantar o ponto de vista da polícia política em relação à fotografia em seus sessenta anos de atuação no Brasil. As imagens do fotógrafo do PCB, Ruy Santos do qual vou falar hoje, foram encontradas nesse acervo e tornaram-se objeto especial de análise.

Guiomar Ramos já traçou um panorama do cinema militante e apresentou um período da trajetória cinematográfica de Ruy, bem como exibiu trecho do filme. Eu gostaria de focar minha apresentação nos arquivos sobre ele encontrados no acervo da Polícia Política e na fotografia, que é minha área de pesquisa.

O Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro é o guardião desde 1992 de vasta documentação produzida e apreendida pela implacável e obsessiva Polícia Política Brasileira atuante por mais de sessenta anos no controle e repressão da sociedade. No caso das apreensões, as muitas investidas na sede

¹ Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil

do Partido Comunista Brasileiro permitiram à Polícia constituir um acervo razoável da trajetória do PCB e, ironicamente, tornou-se sua maior guardiã. No local, estão armazenados 4.500 metros lineares de documentação textual, além de objetos tridimensionais e material iconográfico integrado por cartazes, mapas e cerca de 100 mil fotografias.

No caso da atuação da Polícia Política brasileira, é legítima a premissa de Foucault (1987) de que o indivíduo na sociedade disciplinar modelasse o seu comportamento a partir da possibilidade de estar sendo vigiado por alguém, por um inspetor. O que o acervo fotográfico ilustra é que esta idéia de vigilância se mistura, se dissolve e se fragmenta em olhares misteriosos e combinados desta polícia e seus vigiados, ou seja, a sociedade.

Constituído por imagens de temáticas variadas, o acervo fotográfico configura um universo social, político, cultural do país durante o período vigente das várias delegacias controladas pelo Estado brasileiro desde a década de 1920 até 1983. Assim, encontram-se lado a lado imagens de manifestações estudantis e artísticas, assembleias sindicais, atividades partidárias, espionagem durante a Segunda Guerra Mundial, luta armada, campanhas por anistia política, movimentos pacifistas e acompanhamento de grupos políticos clandestinos, que, ao observadas em conjunto e classificadas, pressente-se a onipotência desse olhar de suspeição, que tudo vê, registra e armazena.

O nascimento da polícia política brasileira coincide com o do partido comunista brasileiro² e, desta forma, cada passo dado pelos “vermelhos”, como eram chamados pela Polícia, era devidamente acompanhado pelo olhar observador dos policiais. O PCB foi considerado um dos maiores “inimigos internos” da Polícia política brasileira e com isso os comunistas foram alvos de suspeita, investigação e, conseqüentemente, de documentação (Foucault 1992).

²“O Partido Comunista, Seção Brasileira da Internacional Comunista (PC-SBIC) foi fundado num congresso realizado nos dias 25, 26 e 27 de março de 1922. As duas primeiras sessões tiveram lugar no rio de Janeiro, no Sindicato dos Alfaiates e dos Metalúrgicos, e a reunião final foi realizada na residência da família de Astrogildo Pereira, na rua Visconde do Rio Branco 651, em Niteroi.” (Pandolfi 1995, 70)

Autoria

Nesse acervo é difícil encontrar nomes, assinaturas, responsabilidade ou crédito das imagens. Quando há carimbos, eles nos remetem a cargos, setores, seções de trabalho, mas raramente a uma pessoa física. Na massa documental que se mistura, o trabalho de reconhecimento autoral das imagens passa então do que seria a obviedade de uma assinatura para a compreensão do seu sentido através da busca de vestígios ou indícios que poderiam conduzir o pesquisador a um nome. A necessidade de encontrar um autor aqui extrapola a idéia da função autor apontada por Foucault nos encaminha para a compreensão da marca dele presente, sobretudo por sua ausência.

Desta maneira, a autoria da Polícia nas fotografias pode ser reconhecida por “traços” evidenciadas pela baixa qualidade das lentes das máquinas refletidas nas imagens capturadas, mas também na ampliação apressada das cópias processadas no laboratório, em que se observa a tonalidade carregada de cinza, bem como esmaecimento de algumas imagens e cheiro de vinagre, além dos assuntos: a necessidade de registrar os rastros, vestígios, o local do crime. Quando se desloca o olhar para o material de Ruy, depara-se com imagens cuidadas, visualmente apuradas, com unidade temática, constituídas por um autor, no sentido estrito do termo, de alguém que produziu uma obra. Até encontrá-las, a existência de Ruy Santos no acervo não passava de mais um personagem anônimo da história. Ao serem trazidas à tona fizeram nascer então o fotógrafo e cineasta, vinculado ao Partido Comunista Brasileiro nos anos 40.

Ruy Santos

Ruy Santos (1916 – 1989) foi preso em 27 de abril de 1948 e grande parte do seu acervo apreendido. Esta informação está documentada num recorte do jornal *Diário Carioca*, arquivado pela Polícia em 28 de abril de 1948.



Acervo Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro

Os recortes de jornais foram uma das práticas desenvolvidas pela Polícia como acompanhamento e controle de suspeitos. Grande parte da massa documental encontrada no acervo da Polícia política é constituída por esta espécie de clipping rotineiro realizado pelos policiais.

Não há registro no Arquivo de quanto tempo Ruy Santos ficou preso. Nos documentos averiguados, como a ficha criminal, e na ficha verde de prontuário, que era um tipo de documento utilizado para agilizar as informações dentro da própria polícia, não consta nenhuma informação a respeito, como seria de praxe. Nesse caso, a única informação disponível existente é a manchete do jornal que diz: “preso para averiguações”.

No texto do jornal, encontramos algumas possíveis justificativas para sua detenção, além claro, de sua filiação ao Partido Comunista Brasileiro que já era, por si mesma, a grande causa, uma vez que em 1948 o PCB estava de novo na ilegalidade. O período democrático compreendido entre 1945 a 47, em que Ruy trabalhou muito na documentação da história do Partido, funcionou de certa maneira para a Polícia como oportunidade de conhecimento de líderes, membros e todos aqueles que saíram de um engajamento de surdina para mostrarem seus rostos, sua participação pública.

Entre as informações relevantes sobre ele publicadas no jornal, observa-se: “elemento comunista que privava da intimidade de Luiz Carlos Prestes”; e “encontraram as autoridade policiais copiosa documentação e abundante material de propaganda vermelha inclusive fotografias de filmes de solenidades

a que compareceram os principais dirigentes do extinto Partido Comunista do Brasil”.

As imagens e os filmes de Ruy tornaram para a Polícia espécies de provas de atuação dos comunistas na cena social e política brasileira da época. Talvez tenha sido por isso que foram preservadas por todo este tempo, mas o trabalho de Ruy no Partido é anterior ao período democrático. É de Ruy Santos também a autoria do retrato do cavaleiro da esperança, realizado em 4 de abril de 1945, ainda detido na Penitenciária Central do Rio de Janeiro e utilizado em cartão de propaganda volante pela Comissão Pró-anistia a favor de Prestes.



Acervo Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro

É importante observar neste cartão, no lado inferior direito, a informação “fotografado por Ruy Santos na penitenciária Central em 4 de abril de 1945”. Nota-se que não bastava trazer somente a imagem de Prestes, a chancela da autoria da imagem instiga um olhar engajado. A assinatura de Ruy legitima ainda mais o retrato e firma seu nome no horizonte do Partido. Era ele o nome da fotografia e do cinema no PCB neste período. Ele teve acesso a Prestes na cadeia e pôde fazer seu retrato. Não é à toa que o jornal destaca que privava da intimidade de Luiz Carlos Prestes. São muitos os retratos de Prestes

encontrados no acervo cuja autoria são de Ruy. Prestes em momentos familiares, protocolares, sociais, públicos. Mas esse é especial pela condição de produção e pela importância do crédito.

Segundo informações do filho de Ruy, Luizinho Santos, o fotógrafo ficou detido somente uma noite e foi solto no dia seguinte. Não sofreu tortura ou maus tratos, mas teve seu acervo perdido para sempre. Em entrevistas posteriores Ruy Santos chegou a comentar que esta prisão foi como um balde de água fria para sua carreira, visto que através do Partido Comunista estava deslançando profissionalmente.

Em Comício: São Paulo a Luiz Carlos Prestes, que retrata o comício de Prestes no estádio do Pacaembu, em 15 de julho de 1945, em São Paulo, predomina o tom heróico, bem próprio do realismo socialista, o filme realça o aspecto grandioso, de grande espetáculo político-partidário que o PCB estava interessado em difundir naquele momento. O curta foi premiado como melhor documentário estrangeiro no Festival de cinema de Karlovy Vary, Tchecoslováquia, em 1946, prêmio existente até hoje. Essa informação também a Polícia Política fez questão de ressaltar no prontuário de Ruy Santos.

O Partido Comunista permitiu a Ruy adquirir notoriedade internacional como fotógrafo e cineasta, mas sua relação política e ideológica com os ideais do comunismo vem de longe. Oriundo de família comunista, teve mãe militante. Casou-se com Geny, cujos pais eram russos, comunistas e vieram para o Brasil no início do século XX.

Entre 1930 e 1950 o realismo socialista torna-se arte oficial, referendando a linha ideológica do Partido Comunista. Seus preceitos mais importantes normatizam que teatro, literatura e artes visuais deveriam ter um compromisso primeiro com a educação e formação das massas para o socialismo em construção no país.

Desenhos, telas e cartazes publicitários devem mostrar proletários, camponeses, soldados, líderes como heróis nacionais, muitas vezes em celebrações de movimentos sociais e feitos políticos. O intuito é o de louvar à nova sociedade. A União Soviética *exportou* o realismo socialista a quase todos

os demais estados socialistas. O Partido Comunista Brasileiro endossou esta orientação e Ruy Santos a espelha em seu trabalho.

As fotos do Pacaembu

O material do comício encontrado no acervo do APERJ é, em sua maioria, fotogramas do filme que, em função de seu arranjo, de sua identificação, enfim, de sua vida no arquivo, tornaram-se e foram vistas de maneira fixa, como fotografias. Ao descobrir o filme, posteriormente às fotos, e confrontar as imagens, comprova-se um dos traços de Ruy, o de se esforçar para creditar à imagem um poder além do que ela poderia comportar.

As 45 fotos do comício do Pacaembu traduzem um enfoque do realismo socialista, fazendo do povo objeto de sua cena, tornando-o glorioso como ponto de vista e se preocupando com o acompanhamento real de seus personagens. Havia naquelas imagens um olhar cuidado, uma preocupação com a técnica e a forma da fotografia moderna, assim como as pessoas assumiam uma importância de protagonistas das cenas. Olhavam deliberadamente para a câmera que nunca está escondida, pelo contrário, faz questão de ser evidenciada a cada fotograma.

O povo está em evidência nos discursos, nas faixas e como sujeito/objeto das imagens, proporcionando elementos visuais que evidenciam seu grau de importância naquele momento da história. Ruy Santos enquadra a multidão, ordena as delegações, registra a profusão de faixas. Nas imagens de Ruy, o povo tem rosto, come, desfila, espera e lê a *Tribuna Popular*, enquanto aguarda o discurso dos líderes.

A plasticidade das imagens de Ruy é construída com linhas definidas, claro-escuro acentuado e controle da luz dura, numa tentativa de dotar a cena de forte traço geométrico. O grafismo da arquibancada vazia se mantém no desfile das delegações empunhando faixas e orquestrando movimentos sinuosos em seu desfile pelo estádio do Pacaembu, tendo ao fundo o grande retrato do líder.



Acervo Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro



Acervo do Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro

O contra-luz e geometrização o aproximam da fotografia moderna brasileira, uma certa concepção de fotografia que nasce no começo do século XX, no seio das vanguardas europeias e que no Brasil tomou corpo sobretudo no interior do movimento fotoclubista a partir de meados da década de 40. Politicamente e socialmente a experiência dos fotoclubistas brasileiros estaria distante da proposta político-ideológica do comunismo, mas alguns traços estéticos permitem-nos uma aproximação com as fotografias de Ruy Santos.

Paralelo às atividades de cinema, Ruy cultiva a fotografia. Entre os gêneros praticados, encontra-se o *portrait*. Retratou personalidades importantes de sua época como Cândido Portinari, Jorge Amado, Bruno Giorgi, Clóvis Graciano, Samuel Wainer, Graciliano Ramos, Luiz Carlos Prestes, bem como seus familiares.

BIBLIOGRAFIA

- Autran, Arthur. 2000. "Ruy Santos". In: *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*, organizado por Felipe Luís Miranda e Fernão Ramos. São Paulo: Editora SENAC, 640-641.
- Bernadet, Jean-Claude. 2003. *Cineastas e Imagens do Povo*. São Paulo: Editora Cia das Letras.
- . 1979. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Da-rin, Sílvio. 2004. *O espelho partido: tradição e transformação do documentário cinematográfico*. Rio de Janeiro: Azougue.
- Fabris, Annateresa. 2005. "Entre arte e propaganda. Fotografia e fotomontagem na vanguarda soviética." *Anais do Museu Paulista*, jan-jun, vol 13, número 001. Universidade de São Paulo, 99-132. <http://redalyc.uaemex.mx/pdf/273/27313104.pdf>
- Farkas, Thomas. 2008. *Pacaembu*. São Paulo: Editora DBA.
- Foucault, Michel. 1987. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes.
- Machado, Hilda. 2007. "Além da ficção: cinema de não ficção no Brasil". *Revista Alceu*, v.8. n.15, jul./dez., 331-339. http://publique.rdc.puc-rio.br/revistaalceu/media/Alceu_n15_Machado2.pdf
- . 2003. "Algumas perguntas a fotogramas de Ruy Santos". *Cinemais: revista de cinema e outras questões audiovisuais*, Rio de Janeiro, v. 35, 196-207.
- Mendonça, Eliane Rezende Furtado de. 1998. "Documentação da Polícia Política do Rio de Janeiro". *Revista Estudos Históricas*, Rio de Janeiro, vol. 12, n. 22.
- Motta, Rodrigo Patto Sá. 2002. *Em guarda contra o "Perigo Vermelho": o anticomunismo no Brasil (1917-1964)*. São Paulo: Perspectiva/FAPESP.
- Muhana, AdmaFadul. 2003. "Brasil: Índia Ocidental". *Revista USP*, São Paulo, n.57, março/maio, 38-49.
- Nichols, Bill. 2005. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papyrus Editora.
- Pandolfi, Dulce. 1995. *Camaradas e companheiros: memória e história do PCB*. Rio de Janeiro: RelumeDumará.

- Ramos, Fernão; Luís Felipe Miranda. (org). 2000. *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Editora SENAC.
- Ramos, Fernão. 2008. *Mas afinal...o que é mesmo documentário?* São Paulo: Editora SENAC.
- Rodchenko, Alexander. 1989. "Against the synthetic portrait, for the snapshot". In *Photography in the modern era: european documents and critical writings, 1913-1940*. Nova Iorque: MOMA
- Rubim, Antonio Albino Canelas. 1988. "O partido comunista e o cinema no Brasil". *Caderno de crítica*, Rio de Janeiro, 5. Fundação do Cinema Brasileiro.
- Santos, Ruy. 1945. *Comício: São Paulo a Luís Carlos Prestes*. Rio de Janeiro: Estúdio Cinédia.
- Sousa, Antônio Cícero Cassiano. (s.d.). *Comício: São Paulo a Luís Carlos Prestes—o Partido Comunista e o cinema*. www.historia.uff.br/nec/textos/
- Teixeira, Francisco; Elinaldo de (org). 2000. *Documentário no Brasil, tradição e transformação*. São Paulo: Summus.
- Viany, A. 1980. *Ruy Santos Entrevista*. Rio de Janeiro, 30 set. Transcrição. www.alexviany.com.br.

WERNER HERZOG/RUY GUERRA: FORMAS DA ESTÉTICA DA FOME

Albert Elduque¹

Resumo: No filme mais conhecido de Werner Herzog, *Aguirre, a Cólera dos Deuses*, o cineasta moçambicano Ruy Guerra aparece como ator interpretando o conquistador Don Pedro de Ursúa. Esta colaboração pode parecer casual, mas na verdade é apenas a ponta do iceberg de um conjunto de afinidades estéticas entre ambos os diretores, que trabalharam com imagens parecidas desde contextos nacionais distintos. Nesta comunicação, queremos abordar as conexões entre os primeiros filmes de Ruy Guerra (*Os Cafajestes* e *Os Fuzis*) e alguns dos primeiros filmes de Herzog (*Sinais de Vida*, *Os Anões Também Começaram Pequenos* e *Aguirre, a Cólera dos Deuses*). Queremos propor um diálogo entre as obras a partir da dilatação temporal, com frequência vinculada às trajetórias circulares, à falência do progresso e à saturação do consumo.

Palavras chave: Ruy Guerra, Werner Herzog, estética da fome, cinema brasileiro

Contacto: albert.elduque@upf.edu

Qual o sentido de um convite? O que implica a aparição de um cineasta no filme de outro? Das participações de Jean-Pierre Melville ou Samuel Fuller nos primeiros filmes de Godard até a homenagem fúnebre de Wim Wenders a Nicholas Ray em *Um Filme Para Nick* (*Lightning Over Water*, 1980), passando pelo protagonismo de Victor Sjöström em *Morangos Silvestres* (*Smultronstället*, Ingmar Bergman, 1957) e, obviamente, pela série *Cinéastes de notre temps* (1964-1972), o cinema moderno caracterizou-se muitas vezes pelo estabelecimento consciente de filiações ideológicas e estéticas com mestres de gerações anteriores e a participação destes nos filmes de seus discípulos. Outras vezes, como no caso da presença de Marco Ferreri em *Pocilga* (*Porcile*, 1969), de Pasolini, o encontro demonstra afinidades e amizades entre cineastas da mesma geração. Estas coincidências, que poderiam ficar no território da homenagem ou da citação, são interessantes como pontas de um iceberg para iniciar uma imersão ou como pequenos fios dos quais puxar para descobrir afinidades mais profundas, ou mais sensíveis, palpáveis no campo das imagens. Os convites, portanto, ou as citações são pistas deixadas no ar, talvez armadilhas, talvez portas através das quais abordar os filmes.

¹ Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, Espanha. O autor quer agradecer a colaboração de Fabricio Felice na revisão do texto em português.

Werner Herzog, diretor aparentemente afastado dos circuitos cinéfilos, embora reconheça Kurosawa, Dreyer e Buñuel, entre outros, como pontos de referência (Cronin 2002, 138), poderia parecer afastado desta tendência, mas os fatos demonstram o contrário. Já no seu terceiro longa-metragem de ficção, *Fata Morgana* (1971), um dos textos que dá forma ao filme e dialoga com as imagens do deserto é recitado pela crítica de cinema Lotte Eisner, enquanto o cineasta alemão Herbert Achternbusch tem um pequeno papel em *O Enigma de Kaspar Hauser* (*Jeder für sich und Gott gegen alle*, 1974). Neste texto queremos abordar outra destas conexões, a que se estabelece com o cineasta Ruy Guerra, nascido em Moçambique; ele interpreta Don Pedro de Ursúa, um dos personagens principais em *Aguirre, a Cólera dos Deuses* (*Aguirre, der Zorn Gottes*, 1972). A presença de Guerra neste papel pode ser lida como a confirmação do vínculo de Herzog com o Cinema Novo brasileiro, do qual Guerra tinha feito parte, especialmente com seus dois primeiros longas-metragens, *Os Cafajestes* (1962) e *Os Fuzis* (1964). Desde o título original de *O Enigma de Kaspar Hauser*, retirado de uma frase de *Macunaíma* (“Cada um por si e Deus contra” [Joaquim Pedro de Andrade, 1969]), até a aparição de atores brasileiros nos seus filmes (Grande Otelo e José Lewgoy em *Fitzcarraldo* [1982], por exemplo), evidencia-se que o Cinema Novo, embora afastado geograficamente, foi uma fonte de inspiração para Herzog², um vínculo que Lúcia Nagib analisa em seus livros *Werner Herzog: o cinema como realidade* (1991) e *World Cinema and the Ethics of Realism* (2011). Ruy Guerra talvez fosse um mestre para Herzog, ou talvez um distante companheiro de geração. Não queremos entrar aqui no território das relações pessoais, mas interrogar as imagens de Herzog a partir de conflitos produzidos nos filmes de Guerra, que debutou no cinema alguns anos antes e criou planos que provavelmente foram vistos por Herzog; sendo assim ou não, em qualquer caso são janelas para se entrar furtivamente nas imagens do diretor alemão.

Para começar, achamos interessante dar uns passos atrás e, como Aguirre à procura de El Dorado, falar do desconhecido. O primeiro filme de

² No livro de entrevistas com Paul Cronin, Herzog menciona a importância do cinema brasileiro da época, mas não sua influência direta sobre ele. (Cronin 2002, 33)

Guerra, realizado como trabalho de final de curso no IDHEC (Institute des Hautes Études Cinématographiques) em 1954, leva por título *Quand le soleil dort*. Trata-se de um filme que não assistimos, e suspeitamos que não somos os únicos, pois pouca informação sobre ele se encontra nos estudos ou monografias consultados (Avellar e Sena 1999, Johnson 1984, Papa 2006). Talvez seja difícil de encontrar, ou talvez esteja perdido num antigo arquivo de filmes. Não queremos fazer uma descrição arqueológica, mas sim começar com ele, com as imagens que seu título e seu enredo invocam. No catálogo que lhe dedicou a Cinemateca Portuguesa em 1999, verifica-se que o filme é baseado no romance *Uomini e No* (1945), de Elio Vittorini, e que conta a história de um grupo de soldados alemães que, durante a Segunda Guerra Mundial, vigia prisioneiros da resistência italiana. Nuno Sena adiciona que “Logo desde essa primeira obra [...] ficava clara uma das principais preocupações de todo o seu trabalho futuro: a desigual repartição do poder entre dominadores e dominados como instância modeladora da vida dos homens em sociedade.” (Avellar e Sena 1999, 7) Guerra, em 1972, declarou à revista *Études Cinématographiques* que “O que me interessou no livro foi um aspecto cada vez mais na moda, a antropofagia, e também o tema da violência da resistência. O que me interessou particularmente em Vittorini foi a sua maneira de ver a resistência do lado dos partizans e dos italianos que estavam sob o jugo nazi, o seu olhar sobre as tropas de ocupação, como se se tratassem verdadeiramente de antropófagos.” (Ibidem, 35).

O título do curta, que se traduz como “Quando o sol dorme”, já é bem significativo. Ele nos permite adivinhar no filme reuniões secretas no coração da noite, com os partizans refugiando-se nas trevas da vigilância dos soldados alemães. A resistência, neste caso, nasceria da escuridão, de um enredo paralelo que as autoridades desconhecem. Mais adiante, nos seus primeiros longas-metragens, o cinema de Guerra viraria para o dia, para o sol que se acorda, brilha, ilumina e fere agressivamente. Embora reserve algumas cenas-chaves à intimidade da noite, *Os Fuzis* é, como *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963), como *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1964), um filme eminentemente diurno, expoente dessa luz estourada que Jean-Claude

Bernardet assinalou como característica fundamental do Cinema Novo, dizendo que “a luz brasileira não é esculpida, não valoriza os objetos, nem as cores: ela achata, queima” (Bernardet 1967, 141-142). Assim define o processo o diretor de fotografia do filme de Guerra, o argentino Ricardo Aronovich:

Já a decisão sobre a fotografia do filme que o Ruy pretendia, foi tomada muito cedo, e para isso decidi aumentar o tempo de revelação do negativo, aumentando o contraste e expondo para as sombras (e não para as luzes altas, como se faz habitualmente), o que deu uma imagem ‘queimada’, que para a época era muito nova. Isto, de forma a expressar essa terrível luz nordestina, o contraste, o calor, a seca. (Papa 2006, 38)

Logo no início esta questão torna-se evidente: o primeiro plano é uma imagem preta onde rapidamente entra pela esquerda o círculo solar, brilhando com força e expandindo progressivamente sua luz até cobrir toda a tela, enquanto a potente voz de Antonio Pitanga, não afônica, mas sim posta à prova pela intensidade do discurso, relata como Deus castigou os homens com a seca e como deu poder a um boi que virou sagrado. Quando o branco tem ocupado todo o espaço da imagem, começam a aparecer formas e figuras: a aridez do sertão, as plantas prestes a morrer, o boi que passeia. O filme será a luta da câmera e dos personagens contra esta luz, para resistir à violência dela, tão tenaz quanto a seca, esta luz de um sol que não dorme, um sol que fica sempre acordado.

Acordado até quando? Cinco anos depois de *Os Fuzis*, Werner Herzog filmaria seu primeiro longa-metragem, *Sinais de Vida* (*Lebenszeichen*, 1968), e converteria o sol num dos seus principais protagonistas. O filme fala de soldados alemães durante a Segunda Guerra Mundial, como o curta de Guerra que não assistimos, e nele a luz solar impregna, em cada imagem, as peles, os uniformes, as armas, o capim e as pedras. Stroszek (Peter Brogle) é um soldado forçado a descansar numa velha fortaleza em ruínas, acompanhado de mais dois soldados e sua mulher, mas esta situação de estancamento, envernizada pelo branco da luz, ficará insuportável para ele. Lúcia Nagib já assinalou que a luz

agressiva é um dos pontos de contato entre Herzog e o Cinema Novo (Nagib 1991, 137-138), mas o que nos interessa aqui é que este sol exerce sobre Stroszek o mesmo esmagamento ardente que o sol de *Os Fuzis* produzia contra os nossos olhos. Até quando resistir? Esta é uma pergunta que surge inúmeras vezes diante das imagens de Herzog. Onde está o final de um *travelling* no deserto? Até quando olhar para um anão rindo e um dromedário se ajoelhando? Até quando assistir à imagem de uma paisagem, como o monge de Friedrich diante de um céu inabordável? É possível que isto seja, também, uma violência da resistência, da resistência de uma imagem, da câmera numa imagem, nossa resistência diante de uma imagem? Até quando deixar que uma imagem fique acordada, e não permitir que se retire a dormir, como o sol que era, acreditamos, inimigo dos conspiradores partizans?

A resposta de Stroszek é contundente: no momento em que não pode resistir ao descanso forçado e à luz que o envolve, explodirá: pegará armas e começará a disparar contra seus companheiros, contra a vila próxima, contra o céu. Finalmente, como um novo Prometeu, declarará guerra ao sol e tentará fazer mais luz que ele com fogos de artifício. Contra uma luz, outra; contra o esbanjamento luminoso do astro rei, contra esta luz que nos chega completa, expansiva, Stroszek enviará disparos e explosões, rápidos, fugazes, descontínuos. Inúteis também. Cria-se assim uma dicotomia fundamental no cinema de Herzog: o constante diálogo entre a continuidade e a fragmentação, entre a dilatação exasperante e o detalhe singular, entre uma violência da passagem do tempo, da resistência, e a violência do real. É assim que se cria a relação entre sua câmera e o mundo: enquanto o plano fica longo, dilatado, contemplativo, mas ao mesmo tempo violento com o espectador pela sua duração, no mundo se produzem gestos inesperados, ofegos insistentes, movimentos orquestrados pelo vento, trajetórias violentas de carros. Em alguns casos estes sinais de vida que envia o mundo são obrigados a se repetir, juntando, à violência que às vezes já têm implícita, a agressividade da repetição. Assim, nas imagens de Herzog se fundem a imagem interminável e a imagem fugaz, o sol que queima e o fogo de artifício; e nossos olhos, mirada constante,

mas também pestanejantes, jogam na mesma partida entre o até quando e a aparição súbita.

Neste ponto, nesta guerra declarada e infindável, chegam à cabeça imagens do cinema de Ruy Guerra, com certeza. Particularmente, o final de *Os Fuzis* e a cena de Norma Bengell na praia de *Os Cafajestes*. Porém, antes de entrar nelas, vale a pena voltar a *Quand le soleil dort*, aquele curta que nos serviu para introduzir a violência, a resistência e o sol. Segundo Guerra, o principal interesse que teve ao filmar esta obra foi no bafo antropofágico que a história permitia respirar. Levando em conta o desenvolvimento posterior deste tema no cinema brasileiro moderno, o fato da antropofagia aparecer já em 1954 é poderoso e estimulante, por se antecipar às imagens do seu tempo. Os seus companheiros de geração trabalhariam literalmente com ela muito depois: Nelson Pereira dos Santos em *Como Era Gostoso o Meu Francês* (1971), Joaquim Pedro de Andrade em *Macunaíma* e Arnaldo Jabor em *Pindorama* (1970), entre outros. Não descartamos que esta visão do filme tenha sido desenhada *a posteriori*, como uma leitura retrospectiva para ganhar o título de cineasta visionário. Em qualquer caso, a ideia da antropofagia em particular, e o consumo em geral, são fundamentais no cinema de Guerra, não apenas na sua forma literal, mas também como metáfora das relações humanas e da nossa relação com as imagens.

É isso o que acontece com *Os Fuzis* e *Os Cafajestes*, onde a dinâmica resistência/mudança, que irmana Herzog e Guerra, articula-se com as lógicas do consumo. No primeiro destes filmes, o boi é um animal sagrado que tem que trazer a chuva para a terra poder dar comida; diante dele, como diante do sol, os camponeses ficam observando, passivos, e passam fome. O vazio de comida conquista os corpos do povo, a seca cobre o sertão, o sol se expande na tela. Desperta a eterna pergunta: até quando? Outras imagens da época nos levam ao mesmo: os horizontes de *Vidas Secas*, Manuel carregando a pedra em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. No seu famoso manifesto *Estética da fome* (1965), Glauber Rocha dizia que “somente uma cultura da fome, minando suas próprias estruturas, pode superar-se qualitativamente: e a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência” (Rocha 2004, 64-65). A violência fílmica da

fome, pois, poderia ser esta permanência no vazio, no estancamento, no branco ardente do sol, no boi intocável; poderia ser essa continuidade presente também no cinema de Herzog, essa insistência da câmera em filmar.

Em *Os Fuzis*, esta continuidade se quebra quando os camponeses decidem matar o boi para se alimentar da sua carne. A matança do animal se produz num plano geral, visto de cima, com as pessoas ao redor dele se assemelhando a pequenas formigas, ou como lobos ávidos de carniça, o que eram na primeira versão do projeto, onde ameaçavam uma vila grega (Johnson 1984, 99-100). Após a matança, começam a dividir o corpo em pedaços para reparti-los entre os assistentes, que estiram os braços para se apoderar das porções de carne crua. A câmera mostra bem de perto como as partes do animal são cortadas e como os famintos se inclinam sobre ele para poder pegar alguma coisa, enquanto a voz de Antonio Pitanga, que aqui associamos ao animal que está sendo esquartejado, recita o que parece uma oração terminal. Toda esta cena se apresenta com violentos cortes de montagem, uma profusão de imagens de carne que se acumulam uma atrás da outra e nos alimentam com seu conteúdo, abundante conteúdo: mãos, vísceras, movimentos de facas cortando pele. Perante o animal e o sol, a fome; quando o animal morre, a fome cessa e a imagem se multiplica. A aproximação da câmera ao animal, portanto, tem um limite: depois da espera, a reação violenta do corte se impõe, tanto no interior da imagem quanto na constituição dela. À dilatação da fome se responde com os cortes do consumo; contra o estancamento, os disparos violentos, como em *Sinais de Vida*.

O quê fazer com um corpo a ser consumido? Esta é a pergunta que se faz o final de *Os Fuzis*, mas também a cena mais importante, divulgada e polêmica de *Os Cafajestes*, o primeiro longa-metragem de Guerra. Nela, Jandir (Jece Valadão) e Vavá (Daniel Filho) decidem tirar fotos de Leda (Norma Bengell) para chantagear o namorado dela, o tio de Vavá. A mulher é enganada, tira a roupa e começa a brincar nua com as ondas do mar, até que os homens lhe roubam as roupas e fogem de carro. Ela os persegue, inutilmente, até que o veículo se aproxima e começa a dar voltas ao redor dela, enquanto Vavá, no capô, lhe tira várias fotografias e lança sonoros berros infantis, imitando os

índios dos faroestes. A câmera situa-se a bordo do carro e, com ele, descreve movimentos circulares que aprisionam a mulher, enquanto os pneus do carro deixam testemunha sobre a areia das voltas dadas ao redor deste objeto de consumo. Consumo não literal, mas sim para os olhos de Jandir, que conduz; de Vavá, que fotografa; de todos aqueles que verão as imagens, e de nós como espectadores. O *travelling* circular dura quase três minutos e meio e finaliza com a imagem congelada de Leda, dirigindo-se à câmera de braços abertos, implorando piedade.

Esta imagem é, para Randal Johnson, plenamente coerente com o desenvolvimento narrativo do filme:

The characters of *Os Cafajestes* are on the margin of capitalism yet integrated into its system in one form or another. A series of exchanges that, in the end, lead to nothing at all structures the film. The characters, in a sense, go around in circles in search of some kind of satisfaction, but their desires are consistently frustrated and they look toward the future without hope. [...] The circular motion ends suddenly with a freeze-frame of Leda that reveals not only her immobility and impossibility of action but also that of Jandir and Vavá: they are trapped in a circle from which they cannot escape. (Johnson 1984, 96-97)

Este círculo de inutilidade das trocas capitalistas é também um círculo sobre a inutilidade do consumo, ou, mais exatamente, sobre seu excesso e seu limite. Nele se fundem, como no cinema de Herzog, a duração insuportável e a mudança: a imagem dura mais de três minutos, mas as fotografias que tira Vavá, assim como seus berros, são descontínuos, disparados como os tiros e os fogos de Stroszek; e as imagens que vemos da mulher, a causa da mudança constante da posição da câmera, são sempre novas. E sempre a mesma. A câmera circular sobre a personagem de Norma Bengell funde, numa só, a contradição entre fome e consumo que assinalamos no caso de *Os Fuzis*: a persistência do olhar conjuga-se com a profusão de imagens novas, uma profusão que, precisamente

pelo efeito desta persistência, revela-se inútil, sem destino. Trata-se da profusão do consumo olhada à distância.

Nos últimos parágrafos abordamos as imagens de Ruy Guerra seguindo uma lógica própria do cinema de Herzog, mas os filmes do moçambicano são anteriores e com certeza foi o alemão quem aprendeu com eles, especialmente com a circularidade de *Os Cafajestes*. Esta seria homenageada literalmente ao fim de *Aguirre, a Cólera dos Deuses*, um filme que, como já vimos, contava com a participação de Ruy Guerra como ator³. Quando Aguirre fica sozinho na balsa, rodeado por seus companheiros mortos e uma multidão de macacos famintos, depois do seu discurso de projetos delirantes, e de um plano do sol escravizador, a câmera começa a girar em torno da desconjuntada embarcação. Ele fica no centro, de pé, resistindo, enquanto a imagem segue e segue, mostrando o conquistador, envelhecido e corcunda, rodeado pela filmagem e pelo rio, pondo fim a um trajeto de invasão que fica finalmente estancado, e retornando, com seus movimentos em espiral, ao estado primitivo representado pelos macacos. Neste caso, Aguirre não é considerado um objeto de consumo como a mulher de *Os Cafajestes* (a não ser que se considere que será atacado pelos canibais da selva, que aparecem várias vezes ao longo do filme), nem o movimento é tão longo e exasperante quanto no filme de Guerra, onde a resistência do espectador era posta à prova. Porém, se mantém o movimento circular, que conserva todo seu sentido e amplia-se à dimensão metafórica: estancamento da história e da História, crise da noção de progresso, o ser humano no meio do nada e sem poder avançar, e, finalmente, o abandono da procura visual de El Dorado, que domina o filme e agora é substituída pela imagem do europeu, repetida várias vezes, e sempre a mesma, insistente como o sol que nunca dorme.

Em *Aguirre, a Cólera dos Deuses* encontra-se a referência evidente ao cinema de Guerra, mas este recurso vira um elemento de estilo persistente nos filmes de Herzog. E, como no caso do filme sobre a conquista, o mais importante não é tanto o objeto contemplado quanto o movimento circular *per*

³ Trata-se de uma referência pouco presente nas monografias sobre Herzog. Como exemplo de crítica que menciona esta filiação, ver o recente texto de Quim Casas na revista espanhola *Dirigido por*. (Casas 2012, 38-39)

se, até o ponto que às vezes o centro gravitacional desaparece e o movimento circular efetua-se sobre o vazio⁴. Este é o caso do carro girando sem motorista e sem destino em *Os Anões Também Começaram Pequenos* (*Auch Zwerge haben klein angefangen*, 1970), um filme que desacredita um a um os elementos próprios da sociedade burguesa (não tanto pelo seu tamanho desproporcionado com os anões, como Herzog sugere [Cronin 2002, 56-57], mas pela destruição que os personagens efetuem). Neste movimento de carro, que Herzog recupera mais adiante em *Stroszek* (1977), não há centro nenhum, o objeto de consumo desapareceu para dar conta simplesmente da inutilidade do movimento. Aliás, o carro com frequência é mostrado de longe, incrementando-se a distância crítica sobre a imagem. Em *Os Cafajestes*, ainda existe uma promessa para o espectador ávido de olhar, o corpo nu da mulher: uma promessa que, finalmente, mostra seu esgotamento, sua falibilidade. Neste filme de anões embarcados numa revolução sem destino, a promessa já não existe, e nem faz sentido imaginá-la. No máximo, essa promessa é o carro, destruído pela insistência da imagem. Em geral, todos os elementos atrativos do filme, das revistas com mulheres nuas até a comida, são jogados fora bem rápido, e Herzog fica apenas com galinhas sinistras, paisagens desérticas e o eterno movimento circular.

Abordar as imagens de Herzog através de Guerra, e vice-versa, é, portanto, plenamente possível. Ambos os cineastas trabalham com a dialética entre continuidade e descontinuidade, entre dilatação temporal e imagem nova, que acaba levando à circularidade, com tudo o que este conceito implica: a falência da noção de caminho e de destino final. Além disso, o conteúdo explicitamente político dos filmes de Guerra permite abordar o cinema de Herzog também a partir desta perspectiva, e afirmar que o diretor de *Aguirre, a Cólera dos Deuses* é um cineasta que trabalha com a fome e o consumo, embora não o faça tanto na tela como na tangibilidade das imagens, que duram e se movimentam para por à prova nossa capacidade de resistência, como perante um sol que quer se manter acordado.

⁴ O autor quer agradecer a Fabio Camarheiro por sua observação sobre esta questão na comparação entre *Os Cafajestes* e *Os Anões Também Começaram Pequenos*.

BIBLIOGRAFIA

- Avellar, José Carlos, e Nuno Sena. 1999. *Ruy Guerra*. Lisboa: Espaço Dois / Cinemateca Portuguesa.
- Bernardet, Jean-Claude. 1967. *Brasil em tempo de cinema: ensaio sôbre o cinema brasileiro de 1958 a 1966*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Cronin, Paul. 2002. *Herzog on Herzog*. New York: Faber and Faber.
- Casas, Quim. Set. 2012. "Aguirre, la cólera de Dios". *Dirigido por* 425: 38-39.
- Johnson, Randal. 1984. *Cinema Novo x 5: masters of contemporary Brazilian film*. Austin: University of Texas Press.
- Nagib, Lúcia. 1991. *Werner Herzog: o cinema como realidade*. São Paulo: Estação Liberdade.
- . 2011. *World Cinema and the Ethics of Realism*. London: Continuum.
- Papa, Dolores, org. 2006. *Ruy Guerra: filmar e viver*. São Paulo: MD Produções / Centro Cultural Banco do Brasil.
- Rocha, Glauber. 2004. *Revolução do cinema novo*. São Paulo: Cosac Naify.

PAISAGEM E BLOCOS DE SENSAÇÕES NO FILME *MUTUM*

Juliana Chagas Gouveia¹

Resumo: O filme *Mutum* (Sandra Kogut 2007), inspirado no livro *Campo Geral* (1956), de João Guimarães Rosa, tem a paisagem como elemento central. Interessa, segundo a diretora, “o caminho das sensações, não o da palavra” para descrever através de imagens e sons o sertão de Minas Gerais. Trata-se de uma paisagem inventada – como todas as paisagens (Anne Cauquelin 2007) – a partir da experiência de Kogut com o livro de Guimarães Rosa, das suas viagens pelo sertão mineiro e de todas as referências culturais sobre as imagens do sertão brasileiro. Em *Mutum*, a imagem da natureza hostil, agreste, adquire importância em si mesma e não está subordinada ao aparecimento das figuras humanas. A partir da visão e das sensações de uma criança, o sertão aparece como paisagem cujos objetos, espaços, cores e luminosidades passam a ter tanta importância quanto os personagens, seus movimentos e a montagem. O propósito desta comunicação é analisar a construção da imagem do sertão no filme, partindo da premissa que, se a paisagem não é só exterioridade mas “memória dos espaços vividos” (Cauquelin), a natureza em *Mutum* traz consigo uma experiência sensível capaz de exprimir não a semelhança, mas a sensação pura do sertão, da paisagem arenosa e solar, tal qual um bloco de sensações (Deleuze e Guattari 1992).

Palavras-chave: cinema; afecto; percepto; paisagem; infância.

Contacto: chagas.ju@gmail.com

Quando Sandra Kogut começa a escrever o roteiro de *Mutum* (2007), ela não retoma imediatamente a leitura de *Campo Geral* (1956), o livro de Guimarães Rosa no qual o filme se baseia. Num primeiro momento, a diretora e também roteirista do filme junto com Ana Luiza Martins Costa, só coloca no papel o que se lembra da leitura do livro, que tinha sido feita há mais de dez anos. “Eu queria fazer só com as coisas que eu lembrava. Porque o que eu lembrava, o que tinha ficado marcado em mim era o motivo pelo qual eu estava fazendo esse filme. E isso era uma coisa que eu precisava proteger. Então, a gente só foi ao livro num segundo momento”, diz Kogut em entrevista gravada para os extras do DVD do filme.

Criando o que Deleuze e Guattari (1992) vão chamar de bloco de sensações, Kogut começa, por meio de fabulações feitas a partir do que se

¹ Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). Está sob a orientação da Professora Doutora Andréa França Martins. Email: chagas.ju@gmail.com.

lembrava ter sentido com a leitura de *Campo Geral*, a construir, para o filme, a paisagem do sertão, os personagens e suas relações afetivas. Mas como queria contar uma história que pudesse acontecer nos dias atuais, a diretora junta à referência da leitura realizada anteriormente, a sua experiência do sertão atual. “Quando comecei a trabalhar nesse filme, me perguntava o seguinte: será que essa história, que foi escrita nos anos 1950, ainda aconteceria hoje? Será que ela ainda seria possível hoje?”². E, para encontrar a paisagem requerida para criar as sensações pretendidas, Sandra Kogut viajou durante um ano e meio pelo sertão mineiro.

Essa construção da paisagem do sertão mineiro é, portanto, a soma das experiências sensoriais vividas por Kogut – na leitura de *Campo Geral* e nas viagens pelo sertão mineiro atual – e de todas as referências culturais que ela tem sobre imagens do sertão. A partir desse bloco de sensações que é criado para o filme, encontramos a paisagem cinematográfica, os personagens e suas relações entre si e com o lugar onde vivem.

Percebemos em *Mutum*, como também acontece em outros filmes brasileiros contemporâneos, essa busca por dar à imagem uma importância em si mesma e não subordinar a paisagem ao aparecimento das figuras humanas. Paisagem essa muito pensada, construída e inventada, como afirma Anne Cauquelin (2007). Para mostrar como construímos as paisagens sem sequer nos darmos conta, a autora, no livro *A invenção da paisagem*, nos conta que, certa vez, sua mãe lhe narrou um sonho que teve: num jardim, às cinco horas da tarde, raios de sol dourados entravam pelas janelas entreabertas de uma casa, como se fosse uma última tarde de verão. Cauquelin não conhecia esse jardim. Mas, a partir da descrição materna e a partir de todas as referências de pintura que conhecia, conseguiu imaginar uma imagem do jardim sonhado por sua mãe. Pôde, inclusive, sentir o perfume desse lugar, dessa natureza idealizada.

Dessa forma, ela percebeu que o jardim não seria algo natural e sim construído no seu imaginário a partir das referências culturais que ela já carregava. Seria, portanto, algo criado com a utilização de artifícios, uma

² Trecho da “Áudioentrevista com Sandra Kogut”, contido nos Extras do DVD *Mutum*, lançado pela Videofilmes.

invenção, uma forma de assegurar a percepção do tempo e do espaço. Porque é o artifício que condiciona nossa percepção do real. E fazemos isso porque fomos educados a certos tipos de modos de ver e de sentir.

O cinema, como os outros tipos de arte, utiliza artifícios para construir uma paisagem. No caso do filme *Mutum*, podemos supor que essa paisagem do sertão que vemos construído na tela do cinema é o que Sandra Kogut inventa a partir de sua experiência de vida – uma mistura do sertão rosiano de *Campo Geral*, do sertão atual que ela viu em sua longa pesquisa na pré-produção, e de outras referências como a pintura, a arte contemporânea, o próprio cinema, a fotografia, etc.

O conceito de paisagem

Para Anne Cauquelin, é impossível apontar exatamente quando a noção de paisagem nasceu. Mas, segundo ela, “autores confiáveis situam seu nascimento por volta de 1415”. De acordo com a autora, para que consigamos entender o nascimento da paisagem, é preciso sair do âmbito da história da arte, da pintura, e buscar as novas estruturas de percepção trazidas pela perspectiva. É necessário, “render-nos à evidência: o mundo de antes da perspectiva legítima não é o mesmo em que vivemos no Ocidente desde o século XV” (Cauquelin 2007, 38).

É com a perspectiva que nasce a paisagem. Porque, antes dela, as imagens estavam à serviço da narrativa, do mitológico. O texto era o mais importante e a imagem deveria ter verossimilhança. Não se tratava, segundo Cauquelin, de se levar a ver algo, mas sim de ilustrar um relato de modo convincente. “É a razão que vê e não o olho” (Cauquelin 2007, 81). A partir da perspectiva, “a razão, critério do verossímil pré-renascentista, transformou-se em lógica visual” (Cauquelin 2007, 86). Ou seja: há, a partir do Renascimento, uma inversão de prioridades.

É a partir da pintura renascentista que se organiza e constitui o ponto de vista, fazendo com que se veja não os objetos isolados, mas sim o elo entre eles, ou seja, uma paisagem. O artista deixa a razão do discurso em segundo plano e cria uma paisagem a partir da perspectiva e do artifício dos planos escalonados,

construindo um filtro do que se vê e direcionando o olhar. O que existe só é percebido por meio da construção mental.

Mas nem sempre foi assim. No mundo grego, por exemplo, não havia uma ideia de paisagem tal qual a entendemos hoje. Os “lugares” gregos estavam simplesmente ao serviço de um evento, de uma guerra, de um acontecimento. Seriam, portanto, da ordem do discurso e não da sensibilidade; acompanhariam a estória e não seriam o objeto principal.

Foi em Bizâncio que surgiu, pela primeira vez, a noção de artifício e, portanto, de construção da paisagem: “agora a imagem é uma fabricação, distante daquele que ela “iconiza”, é um ícone (e não um *eídon*) onde se mostra a potência do nome, intermediário obrigatório de toda construção pictórica” (Cauquelin 2007, 74). Assim, a paisagem passa a ser ícone da natureza, construindo-a artificialmente, e não sendo equivalente a ela. Nesse momento, a ideia de construção e de artifício se consolida.

A construção da paisagem do sertão mineiro em *Mutum*

Se a construção de uma paisagem se dá a partir de referências culturais que trazemos conosco e da utilização de artifícios, ao olharmos para o filme *Mutum* podemos imaginar que Sandra Kogut foi em busca do que, para ela, seria o sertão que ela gostaria de retratar, de construir, de inventar em seu filme. Em busca dessa paisagem imaginada, a diretora percorre, durante um ano e meio, diversas fazendas mineiras em busca do lugar que melhor a ajudaria a construir os blocos de sensações que ela desejava para sua estória. “Eu não estava procurando lugares bonitos ou impressionantes. Eu estava procurando um modo de vida”³, afirma Kogut.

A paisagem do filme é inventada com a ajuda de filtros simbólicos, construídos a partir de heranças sociais. Uma construção cuidadosamente feita, a fim de que não se perceba aonde ela começa ou termina. Tudo nos parece “real” e esquecemos que, na verdade, as paisagens do filme – assim como acontece em outras artes – são invenções, são artificiais. O cinema usa diversos

³ Op. cit.

artifícios na intenção de construir uma paisagem: cenografia, figurino, luz artificial, lentes, enquadramento, etc.

A própria diretora afirma que não há uma “verdade” nessa paisagem: “Qualquer coisa é uma construção. Nada é mais ou menos verdadeiro. O que existe é a verdade de um filme”⁴. Para Cauquelin (2007), com as novas tecnologias e o audiovisual fica cada vez mais evidente que as paisagens fazem parte de uma construção artificial.

No artifício há a simulação, o paradoxo, o verossímil. O artifício transforma a imagem em realidade e vice-versa. Nesse duplo movimento, alguma coisa é transmitida. No momento em que enquadrados, fazemos esse recorte de visão e vemos a paisagem. Sem essa moldura, teríamos apenas a natureza. Para enquadrar e, portanto, fazer escolhas do que se vê e como se vê, é preciso um recuo, uma distância correta. Com o enquadramento, vemos somente o que está dentro do campo. “E ainda o enquadramento inspira a ordem, dá a regra dos primeiros planos e dos planos de fundo, porque suas bordas são orientadas de baixo para cima e da direita para a esquerda” (Cauquelin 2007, 137).

O estilo da paisagem virá a partir dos modelos culturais que temos. A atitude estilística é necessária a toda criação de paisagem. Por isso, os criadores fazem um esforço para mostrar ou ocultar algo, “esforçam-se para fazer ver o que não se pode ver, para fazer sentir o que não se pode tocar, para sugerir o invisível: a estrutura oculta que preside à existência da paisagem” (Cauquelin 2007, 167). No caso do cinema, a fotografia e a câmera são o suporte com o qual o artista trabalha para construir uma paisagem fílmica.

Afectos e perceptos em *Mutum*

Mutum quer dizer mudo. Mutum é uma ave negra que só canta à noite. E Mutum é também o nome de um lugar isolado no sertão de Minas Gerais, onde vivem Thiago e sua família. Thiago tem dez anos e é um menino

⁴ Ibidem.

diferente dos outros. É através do seu olhar que enxergamos o mundo nebuloso dos adultos, com suas traições, violências e silêncios⁵.

No “mutum”, nesse silêncio, vemos que a paisagem é parte da estória e cria no espectador a possibilidade de sentir aquele sertão junto com o personagem principal. É possível perceber que a imagem não está a serviço da narrativa. Ela está, ao contrário, em primeiro plano. Podemos “sentir” a paisagem de *Mutum* a partir do olhar infantil de Thiago, menino que, sempre calado, tem uma relação afetiva com aquele sertão e com toda a natureza que o envolve diariamente. Através dos enquadramentos observacionais e da economia de diálogos, temos a sensação de estar, com o menino, naquela natureza sertaneja.

É possível o espectador chorar e sorrir, mas não é forçado a isso, não é sequestrado e tratado como refém pelos procedimentos dramáticos, porque o estímulo em *Mutum* é tênue e convicto na sensibilidade. Nada de sequestros da emoção. O registro é de um convite à participação em um mundo distinto. Será preciso se deter nas imagens antes das imagens se deterem em nossas retinas. Sandra Kogut parece ter a consciência, para alívio sincero, que, se o mundo dispersa e dissipa nossa percepção, será necessário inverter a operação sensorial. O cinema seria essa válvula de subversão de nossa relação com o mundo cotidiano. No lugar de acúmulo, vemos o mínimo. No lugar da velocidade, a cadência. Imersão. Concentração. Uma busca pelo efeito-existência. (Eduardo 2007).

Se, como vimos a partir da definição de Cauquelin (2007), a paisagem, que já sabemos ser uma construção, emana uma sensibilidade e um sentimento, somos impelidos a tentar entender como isso se dá no cinema brasileiro contemporâneo. Pegando o filme *Mutum* como exemplo, podemos perceber como afectos e perceptos emanam. Logo no primeiro plano do filme vemos a

⁵ Sinopse do filme publicada no site oficial de *Mutum*: <http://www.mutumofilme.com.br/sinopse.htm>. Acedido em 1 de dezembro de 2013.

intenção de fazer emergir as sensações: é mostrado uma subjetiva de alguém que está montado num cavalo e olha a crina do animal em primeiro plano e o chão seco do sertão logo abaixo. Depois, percebemos que esse primeiro olhar, essa primeira sensação que emerge da paisagem é a subjetiva do olhar de Thiago, menino que está voltando para sua casa, num lugar isolado da zona rural mineira, depois de um passeio.

Em seguida, temos uma câmera fixa num plano geral da paisagem do sertão mineiro: o solo árido em primeiro plano e as montanhas verdes um pouco mais distantes. Esse plano dura 25 segundos. É um plano longo, que durante os primeiros cinco segundos tem no enquadramento, apenas o que citamos acima. Logo em seguida, entra em plano o cavalo que carrega Thiago e o tio do menino, que vai sumindo na paisagem rural. Para termos a sensação daquela paisagem que remete a um lugar isolado, agreste e de difícil acesso, o filme investe numa duração estendida do plano. São 25 segundos que nosso olhar está percebendo e sentindo o que é revelado da paisagem. São afectos e perceptos que emergem dessa paisagem construída nesses dois primeiros planos, só para ficar nesses dois exemplos.

Pensando primeiramente como os afectos aparecem em *Mutum*, recorreremos ao que Silva (2013) chama de “afecto pictórico”, ou seja, um afecto que “faz da paisagem algo tão importante quanto os corpos, atores e/ou suas performances” (Silva 2013, 261). Ou seja: se a paisagem é tão central quanto os personagens. Isso, sem dúvida, acontece em *Mutum*.

Para Silva (2013), o afecto está na obra de arte, no cinema, e emerge dela. É algo, segundo o autor, inventado pelos artistas, já que estes recriam mundos em suas obras. Partindo, então, do pressuposto que a obra de arte possa ser pensada como afecto, “este desestabiliza e redireciona a forma narrativa” (Del Rio 1998 *apud* Silva 2013, 258). Ou seja: quando o afecto emerge no filme, podemos perceber que o homem deixa de ser o único protagonista e que “(...) objetos, espaços, luz, figurinos, maquiagem possam ter tanta importância quanto os personagens, seus movimentos e a montagem” (Silva 2013, 260).

Segundo Silva (2013), outro elemento que nos ajuda a entender como o afecto aparece nas encenações cinematográfica é a atmosfera, “de um lugar, de uma situação ou de uma pessoa”, que seria, como afirma José Gil (2005, 21, *apud* Silva 2013, 260), “um fenômeno físico ou psíquico percebido pelos sentidos. De qualquer modo, é um meio ou uma impressão que os toca, de maneira particular, e que se transforma em afeto”.

Os afectos pictóricos que emergiriam não só da relação entre os personagens, mas também destes com os espaços. Afectos que, na opinião de Silva (2013), podem emergir junto com perceptos, ou seja, “as paisagens não humanas da natureza” (Deleuze and Guatarri 1992, 220, *apud* Silva 2013, 257). É isso precisamente que acreditamos acontecer em *Mutum*. Apesar das figuras humanas serem importantes na narrativa – é claro que queremos saber o que acontecerá com o menino Thiago e somos envolvidos por seus conflitos –, elas não têm sozinhas centralidade na trama. A natureza e sua paisagem aparecem no filme também como um personagem relevante. Por isso, sua presença, a duração de sua imagem e seus sons são tão relevantes para o filme quanto as figuras humanas. São criados, a partir desses afectos e perceptos, blocos de sensações.

***Mutum* e seus blocos de sensações**

No início do capítulo “Percepto, Afecto e Conceito”, no livro *O que é a filosofia?*, Gilles Deleuze e Félix Guatarri (1992) falam do poder de permanência da arte. “A arte conserva, e é a única coisa no mundo que se conserva. Conserva e se conserva em si, embora, de fato, não dure mais que seu suporte e seus materiais, pedra, tela, cor química, etc” (Deleuze e Guatarri 1992, 213). A imagem que permanece é independente do seu modelo – uma moça pintada está ali na tela independente da modelo em que foi inspirada ainda existir ou não –, do seu autor ou de seu espectador. O que se conserva, segundo Deleuze e Guatarri (1992, 213), são os blocos de sensações, “isto é, um composto de perceptos e afectos”.

Os perceptos não mais são percepções, são independentes do estado daqueles que os experimentam; os afectos não são mais sentimentos ou afecções, transbordam a força daqueles que são atravessados por eles. As sensações, perceptos e afectos, são seres que valem por si mesmos e excedem qualquer vivido. Existem na ausência do homem, podemos dizer, porque o homem, tal como ele é fixado na pedra, sobre a tela ou ao longo das palavras, é ele próprio um composto de perceptos e de afectos. A obra de arte é um ser de sensação, e nada mais: ela existe em si”. (Deleuze e Guatarri 1992, 213)

O filme *Mutum* busca criar o que os filósofos chamam de blocos de sensações. A diretora explica que, a partir do livro de João Guimarães Rosa, ela buscou o caminho das sensações e não das palavras. “A gente foi pelo caminho das sensações. Esse trabalho de adaptação não foi pelo caminho da palavra, que é o que muita gente faz quando trabalha com Guimarães Rosa. A gente foi muito mais pelo sensorial. Então, é um filme até que não tem tanta fala, mas é muito mais sobre a maneira de perceber o mundo”⁶.

Para a diretora, as paisagens que o escritor mostra em seu livro são como se fossem “paisagens internas”. Por isso, ao querer realizar o filme, Sandra estava procurando “modos de vida”. Ela procurava sensações. E esses blocos de sensações, devem se manter de pé sozinho. Para isso, é preciso conservar, além de bolsões de ar, vazios, já que estes vazios são também sensações. Segundo Deleuze e Guatarri (1992, 215), algo só é realmente uma obra de arte se “guarda vazios suficientes para permitir que neles saltem cavalos (quando mais não seja, pela variedade de planos)”.

São nesses silêncios, nesses vazios que encontramos nos longos planos de paisagens, que *Mutum* se constrói como blocos de sensações, portanto, como arte. No primeiro plano do filme, vemos durante bastante tempo apenas a crina de um cavalo. Sentimos o andar do animal em uma terra árida. Ainda não sabemos, mas estamos vendo o mundo a partir da perspectiva de um menino,

⁶ *Ibidem.*

Thiago. Nesse tempo longo e vazio, sentimos. E sentimos, percebemos, antes mesmo de tentar entender alguma coisa.

No fim do filme vemos Thiago se afastando daquele sertão do mesmo jeito que vemos ele chegando no local: em cima de um cavalo. Com a diferença que no início do filme, estamos sentindo como é chegar naquele lugar, temos as sensações do balanço do animal e do olhar de Thiago. Na última cena, apenas observamos o menino se afastar de nós e o vemos cada vez mais longe. Sentimos sua ausência, até ficarmos apenas com o vazio, com a imagem do sertão sem Thiago.

O menino abandona seu lugar. Sai daquela paisagem onde ele passou sua infância para tentar levar uma vida melhor longe dali, distante do isolamento do sertão. Antes de nos despedimos dele para sempre, antes de darmos adeus àquele lugar, sentimos pela última vez o “modo de ver” de Thiago. Antes de deixar o sertão, o menino lança um último olhar para a paisagem – temos a subjetiva do menino – e, sentimos, com ele, a despedida. São esses blocos de sensações, a que se referem Deleuze e Guattari (1992), que fazem de *Mutum* um filme que não só cria uma paisagem, como também permite que, por si mesmo, haja perceptos e afectos.

Conclusão

O filme *Mutum*, objeto de estudo deste trabalho, nos permite entender como as paisagens são construídas a partir de experiências pessoais e de referências culturais. Como nos explica Anne Cauquelin (2007), as paisagens são construções feitas a partir da perspectiva, esta artificial. No cinema, como em outras artes, estamos diretamente expostos aos artifícios que não só criam imagens como também blocos de sensações.

Como afirmam Deleuze e Guattari (1992), são esses compostos de sensações que fazem com que algo possa ser chamado de arte, já que existem por si só e não dependem mais do criador, do “modelo” no qual foram inspirados ou no receptor que o interpretará.

No caso do filme *Mutum*, Sandra Kogut tenta, a partir da invenção da paisagem do sertão, criar sensações e a “verdade do filme”. Este filme é, junto

com outras obras do cinema contemporâneo, exemplo de que é possível elevar a imagem ao protagonismo da narrativa junto com os personagens e, assim, criar afectos, perceptos, enfim, sensações numa estória.

BIBLIOGRAFIA

- Cauquelin, Anne. 2007. *A invenção da paisagem*. São Paulo: Martins Fontes.
- Deleuze, Gilles, and Félix Guatarri. 1992. "Percepto, afecto e conceito". In *O que é a filosofia?*, 211-256. Rio de Janeiro: Editora 34.
- Eduardo, Cléber. 2007. "Mutum, de Sandra Kogut". *Revista Cinética*. Acedido em 1 de dezembro de 2013. <http://www.revistacinetica.com.br/mutum.htm>.
- Mutum. "Sinopse". Site oficial do filme. Acedido em 1 de dezembro de 2013. <http://www.mutumofilme.com.br/sinopse.htm>
- Silva, Denilson. 2013. "Afectos pictóricos ou em direção a Transeunte, de Eryk Rocha". *Revista FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia* 20: 255-274. Porto Alegre.

PAISAJES ROMÁNTICOS EN EL CINE CONTEMPORÁNEO

Horacio Muñoz Fernández¹

Resumo: Muchos cineastas y documentalistas paisajísticos contemporáneos representan el paisaje a través de moldes y filtros románticos. Estas influencias estéticas son muy evidentes y marcadas en autores como Lois Patiño, Albert Serra o Bruno Dumont. Los tres en sus obras recurren al cliché iconográfico de una figura humana de espaldas contemplando estáticas y abstraídas el horizonte. Sin embargo en Albert Serra y Bruno Dumont esta contemplación de la naturaleza contiene un movimiento que implica la rendición del yo a un ente o una fuerza superior. Ambos cineastas recurren a la estética de lo sublime para sensibilizar una idea de lo suprasensible en sus películas: *El cant del ocells* (2008) y *Hors Satan* (2011). Pero además de este romanticismo europeo, en el cine contemporáneo también encontramos un reciclaje del romanticismo norteamericano en Peter Hutton y James Benning. Sus influencias pictóricas no proceden de la obra Caspar David Friedrich o Karl Friedrich Schinkel sino de la Thomas Cole, Fitz Hugh Lane o Frederic Edwin Church. El propósito de esta comunicación es evidenciar las influencias románticas de todos estos cineastas y documentalistas y preguntarse por la validez y la actualidad de las mismas a la hora de representar el paisaje.

Palabras Clave: paisaje, romanticismo, estética, cine, documental

Email: horaciomunozfernandez@live.com

Paisajes románticos en el cine contemporáneo

Muchos cineastas y documentalistas posnarrativos muestran u observan el paisaje a través de los obsoletos y típicos filtros románticos. Estas mediaciones estéticas dificultan en muchas ocasiones que el paisaje sea representado en clave moderna y contemporánea. Lois Patiño señala que la pintura romántica ha sido determinante a la hora de mostrar la relación entre el paisaje y el hombre en algunas de sus obras. En casi todas ellas, Patiño utiliza el contraste de tamaños entre espacios vastos y enormes y figuras humanas diminutas en él. Sus influencias resultan excesivamente evidentes y marcadas en sus piezas cortas como *Na vibración* (2012) y *En el movimiento del Paisaje* (2012): en esta última, por ejemplo, se nos muestran imágenes de pequeñas figuras humanas de espaldas frente a grandes paisajes, unas composiciones muy pictóricas que nos remiten de manera inmediata a la obra de Caspar David Friedrich. Como en los

¹ Universidad de Salamanca

cuadros más conocidos de la obra del pintor, los espectadores nos encontramos ante la contemplación de una contemplación. La composición de las imágenes de Patiño sigue la misma estructura iconográfica que las del pintor romántico: la superposición de dos planos sucesivos formados por las abstraídas y solitarias figuras humanas y “las coordenadas de un espacio que se aleja hacia la infinitud”. El propio Lois Patiño confirma que “es esta relación entre el paisaje de inmensidad y el hombre solitario la que el proyecto investiga”. Es una iconografía convertida en cliché y que encontramos en distintas obras y cineastas posnarrativo como Albert Serra o Bruno Dumont.

Desde el primer plano de *El cant dels ocells* (2008), Albert Serra ya evidencia perfectamente la estética y el contenido de su película. Uno de los Reyes Magos contempla un paisaje montañoso desde algún punto elevado, dándonos la espalda [Imagen 1]. La imagen nos remite de manera inmediata al paisajismo romántico. Como en los cuadros más conocidos de Caspar Friedrich estamos ante la contemplación de una contemplación. Rafael Argullol en su estudio sobre los paisajes románticos señalaba que:

Un parte considerable de la obra de Friedrich pone de relieve que la mirada la Naturaleza es siempre contemplación de la contemplación. En estos cuadros, la estructura iconográfica es común. El espectador se halla ante dos planos sucesivos: en primer lugar, alguna o algunas figuras humanas, siempre dándole la espalda, permanecen estáticas y abstraídas oteando el horizonte; luego la mayor parte de las veces suspendida en una ingravidez crepuscular, aparecen las abiertas coordenadas de un espacio que se aleja hacia la infinitud. La superposición de ambos planos, al tiempo que traduce, la intencionalidad onírica del pintor, introduce al espectador en un mundo cuya realidad se confunde con la subrealidad de los sueños (Argullol 2007, 70).

Esta misma iconografía romántica la usa el cineasta gallo Bruno Dumont en alguna de sus películas. Al inicio de *Hors Satan* (2011) vemos a su enigmático protagonista rezando de rodillas, de espaldas a cámara mirando

hacia al horizonte [Imagen 2]. Un plano cuya composición e iconografía recuerda mucho a los cuadros de Caspar Friedrich, especialmente *Mujer frente al sol del poniente* (1818). También en su segunda película *L' Humanite* (1999), el cineasta nos muestra al tímido inspector de policía, Pharaón, en varias ocasiones de espaldas y contemplando abstraído el paisaje. Dumont muestra la contemplación de la naturaleza como un movimiento que implica la rendición del yo a un ente superior o una fuerza superior. No de tipo religioso ya que el cineasta francés siempre se ha declarado ateo y considerado a la religión el opio del pueblo. Sin embargo, Dumont recurre a la estética de lo sublime para sensibilizar la idea de lo suprasensible. La naturaleza en las dos películas de Dumont se siente como un todo que no puede ser objetivada. Tanto el tímido inspector de policía de *L' Humanité*, como el misterioso zaratrusta de *Hors Satan* encuentran en la contemplación del paisaje la fuerza y la fe necesarias para realizar sus respectivos sacrificios por la humanidad y milagros.

Los paisajes de la pintura romántica, pero especialmente Friedrich, serán una de las referencias constantes en la película de la película de Albert Serra. Al cineasta catalán le interesa también escenificar o mostrar una tensión metafísica entre la figura humana y la Naturaleza. En su anterior obra, *Honor de Cavallería* (2006), aludía por medio de la figura del Quijote y su nostalgia de la Edad de Oro a uno de los primeros estadios del romanticismo. En *El cant del ocells* estaríamos frente al segundo estadio: “melancolía del yo ante la encarnación sufriente del infinito como naturaleza” (Molinuevo 2008, 167). Aquí la estética romántica se utiliza para evocar la grandeza y el misterio que se esconde tras los paisajes. Como escribía Gonzalo de Pedro, en esta segunda película: “El paisaje gana presencia y oscuridad al tiempo que desvela su verdadera naturaleza: la de una puerta a lo desconocido” (2008, 36). Lo que Albert Serra intenta transmitir al espectador es la existencia de lo divino, y los tres Reyes Magos caminan para comprender ese “misterio y lo encuentran en la naturaleza, en los signos del cielo y en un niño” (Quintana 2008, 12).



Imagen 1 y 2

Serra a veces evoca los mismos sentimientos de escisión con la Naturaleza que se visualizaban explícitamente en el paisaje romántico por medio de lo que Rafael Argullol denomina como los encuadres de escisión.

Un silencio profundo, y sin embargo lleno de presagios, rodea al contemplador de un mundo impenetrable. En *La puerta en la roca*, Karl Friedrich Schinkel refleja perfectamente esta sensación. El espectador se siente separado de la Naturaleza por una gran muralla rocosa. Y, no obstante, desde su extrañación, una prodigiosa perspectiva que parece hundirse en el infinito le sugiera una tierra vedada e inaccesible. Un silencio abrumador para presidir el interminable descenso de las estrechas gargantas (Argullol 2006, 57).

En un plano de la película, Albert Serra nos muestra a los tres Reyes Magos descansado refugiados en una estrecha gruta. Las tres figuras a contraluz, en el medio de la imagen, quedan reencuadradas por las rocas. Detrás de ellos podemos observar un horizonte infinito. Serra utiliza el mismo recurso iconográfico que Karl Friedrich Schinkel en su obra *La puerta en la rocas* (1818) o Caspar Friedrich en su conocido *Acantilado de yeso de la isla de Rügen* (1818). Estos encuadres de la escisión transmiten, en palabras de Rafael Argullol, el desgarramiento ontológico que se abre entre el hombre y la Naturaleza.

Otras veces, el cineasta nos muestra a los tres Reyes Magos parados en medio de paisaje nevado con una densa bruma. Esta difuminación del paisaje y de la Naturaleza por medio de la niebla era esencial en el Romanticismo. El

mismo Caspar Friedrich lo señalaba cuando escribía que: “Un paisaje desarrollado en la bruma aparece más vasto, más sublime, incita a la imaginación [...] El ojo y la imaginación se sienten atraídos por lo vaporoso y lo lejano que por lo que se muestra más próximo y claro a la mirada” (citado en Argullol, 2006: 113). Esta enieblación del paisaje también la encontramos en el primer plano del bosque de eucaliptos de *A Costa da Morte* (2013), de Lois Patiño, o en *Skagafjörour* (2002-2004), de Peter Hutton. En ésta última, los paisajes de Islandia se contemplan desde una óptica claramente romántica que intenta evocar la experiencia de lo sublime. Algunas imágenes de la película nos recuerdan a algunos cuadros montañosos de Caspar David Friedrich como *Niebla matinal en la montaña* (Morgennebel im Gebirge, 1808). Como señalaba Alfredo Aracil en “frente al cine de Hutton, Friedrich y sus paisajes inexorables vuelven a nuestra memoria. Y es que, una y otra vez, sus películas parecen obligarnos a volver a lo romántico” (2012: 38).

En un momento de la película de Serra, los Reyes Magos se ven obligados a escalar una montaña bastante pronunciada. Vemos a las tres figuras subiendo a paso lento por una pendiente de tierra negra volcánica. El viento sopla fuerte y mueve sus túnicas. Cuando llegan hasta una roca dos de ellos se detienen a coger aire y a esperar a un tercero rezagado que cuando llega hasta su altura se tira sobre el suelo y comienza a rodar hacia abajo como un niño sobre la nieve ante la atónita mirada de los otros dos. Una vez en la cumbre, los tres Reyes Magos obtienen la misma contemplación que *El viajero ante el mar de nubes* de Friedrich:

El cuadro de Friedrich parece haber sido pintado en el momento mágico en que el hombre se enfrenta al Infinito. Apostado, en apariencia, sobre el mismo borde de las rocas, la atracción del abismo se abre ante él con su doble rostro de terror y delicia. El mar de nubes [...] invita al viajero hacia la hermosura de lo inconmensurable. La gran tensión romántica entre la Belleza y la Destrucción ofrece al amante del Infinito sus frutos contradictorios (Argullol 2006, 48).

Las tres figuras recostadas con sus túnicas sobre el suelo reciben “el impacto de un abismo blanco en el que la Naturaleza, más que mostrar, sugiera una inmensidad absolutas” (*Ibid*: 113).

En las diminutas figuras de los tres Reyes Magos perdidos en la inmensidad de un océano arenoso, resuena, una vez más, el paisajismo romántico; en concreto a otro famoso cuadro de Caspar David Friedrich: *El monje contemplando el mar* (1808).² Por este motivo *El cants dels ocells* podría conectarse con otra película de personajes errantes perdidos en la inmensidad de un desierto abrasador: *Gerry* (Gus Vant Sant, 2002). Covadonga Lahera (2009), en un texto sobre la película, afirmaba que el principal interés de Gus Van Sant residía en la contemplación de unas figuras que atravesaban un entorno cambiante. “En largos planos secuencia contemplamos la progresión lenta de los cuerpos en el espacio; en planos generales, atisbamos un par de manchas en la inmensidad desértica”. Gus Van Sant recurre en muchas ocasiones a ese contraste entre un espacio inabarcable y unas figuras diminutas perdidas en él. Sin embargo Siguiendo con la división de José Luis Molinuevo, *Gerry* pertenecería al tercer estadio del romanticismo: el rechazo del Todo. Esto es lo que diferencia a las dos películas. En la imagen de esos dos hombres que se llaman igual, y camina solos perdidos por el desierto sabiendo que solo puede quedar uno con vida, siempre hubo algo que rozaba lo trágico-absurdo: “[*Gerry*] es un western abstracto, un cruce entre el paisajismo existencial de John Ford o Anthony Mann y el cruel teatro del absurdo de Beckett” (Sánchez, 2005). En la película de Gus Van Sant no hay ya ninguna idea de sublimación religiosa o moral. El paisaje no evoca ningún misterio. Sólo queda la observación errática de unos personajes perdidos en medio del desierto.³ Como

² “El monje se halla absorto. Su breve silueta es, apenas, un minúsculo accidente que no llega a turbar el predominio de los tres reinos. Tierra, mar, cielo, tres franjas infinitas empequeñecen la presencia del solitario; posiblemente, también el gran ruido del silencio le anonada. La inmensidad le causa una nostalgia indescriptible, y asimismo, un vacío asfixiante. La antigua grandeza, perdida, en el horizonte, le es retornada en forma de angustia: el mar se abre a sus pies como un fruto amargo” (Argullol, 2006: 13).

³ Podríamos relacionar esto con lo que señalaba José Luis Molinuevo acerca de la obra de Friedrich y el sublime nórdico. En los cuadros del pintor alemán se expresa una tragedia de la naturaleza “que se hace presente de forma ambigua para el espectador a través de la multitud de mensajes cifrados que hay en los cuadros” Pero en el sublime nórdico cada vez hay menos

cuando los dos Gerrys están sentados *frente a y en medio del* enorme mar de sal de Utah [Imagen 3]. El cielo se refleja en los cristales de sal del suelo provocando que en el paisaje se produzca una angustiosa uniformidad: el cielo y la tierra parecen unirse en la línea del horizonte. En las dos figuras diminutas sentadas exhaustas en medio de una inmensa planicie salada, resuena la imagen del pequeño monje de Caspar Friedrich [Imagen 4] o aquel *Perro Semihundido* que pintara Francisco de Goya:

En el cuadro de Friedrich, la imagen del monje dista mucho la de ser una espectador solitario al abrigo de la tempestad. El mar es una sima que avanza amenazando con tragarle. El desierto de agua sin límites ha avanzado ¿el perro se hunde en el agua o en la arena? En cuadro de Friedrich no brinda consuelo sino desasosiego, una melancolía que se revela en *Pero Semihundido* como angustia. ¿Ante qué? Ante la condición humana misma. La mayor soledad es morir solo como un perro. La naturaleza ya no es una casa (Molinuevo 2008, 173).



Imagen 3 y 4

La Naturaleza ha dado la espalda a estos personajes que contemplan un mar salado que amenaza con tragárselos; una naturaleza completamente indiferente a su sufrimiento. En *Gerry* no hay ya ningún consuelo.

lugar para la sublimación moral y religiosa “quedándose en una contemplación ensimismada de la vanitas en la figura humana minúscula paisajes de desolación” (2008:186).

En James Benning y Peter Hutton a la visión romántica e idealizada de los orígenes del cine hay que sumarles las representaciones románticas del paisaje y la naturaleza. No obstante estamos frente a un romanticismo más norteamericano que europeo, más de Emerson que de Kant, más de Thomas Cole que de Caspar Friederich o más Fitz Hugh Lane que de J. M. W. Turner. Scott Macdonald decía que *13 Lakes* (2004) y *Ten Skies* (2004) representan el epítome de la carrera de James Benning (2008: 218). *13 Lakes* (2004) contiene la filmación de 10 planos de 10 minutos de 13 lagos de los Estados Unidos y *Ten Skies* (2004) son 10 cielos de 10 minutos filmados desde Val Verde, California. Las dos son una buena muestra de ese rigor estructuralista que ha hecho famoso al documentalista norteamericano. Mucho más cortas, silentes y en blanco y negro, *Landscape (for Manon)* (1987) e *In Titan Goblet* (1991), de Peter Hutton, se sitúan en la línea de la tradición pictórica de Luminista que tanto ha influenciado la sensibilidad paisajística del director. El documentalista muestra una mirada atenta a las cualidades de la luz y los cambios atmosféricos del paisaje. Ambas piezas son sendos homenajes a la pintura norteamericana del siglo XIX. Scott MacDonald señalaba que la imaginería de *Landscape (for Manon)* procedía de las pinturas de Castkill de Thomas Cole que normalmente fueron vistas como un precedente del Luminismo “aunque la sensibilidad que refleja y la experiencia que proporciona [la película] está muy cerca de Lane, Heade, and Kensett” (2001: 281). Y desde el título de la segunda película, *In Titan Goblet*, Peter Hutton alude a un cuadro de Thomas Cole, *The Titan's Goblet* (1833).

En estas cuatro obras, las prístinas imágenes del paisaje y la naturaleza se interrumpen por la aparición inesperada de la huella del hombre. En las dos películas de Benning se “cuelan” sonidos procedentes de fuera del encuadre. En el penúltimo plano de *13 Lakes*, el lago Crater, y en el plano 8 de *Ten Skies*, oímos el sonido de un disparo procedente del espacio fuera de campo que trastorna la aparente paz que reinaba hasta ese momento en las imágenes. Pero también, en *13 Lakes* la visión idílica de la naturaleza se rompe cuando, por ejemplo, una moto de agua aparece atravesando uno de los lagos; de igual manera, en el plano 7 de *Ten Skies*, podemos observar cómo el humo de la

chimenea de una fábrica fuera del encuadre se confunde con las propias nubes. En *In Titan Goblet*, en el medio de los sublimes amaneceres y misteriosos anocheceres románticos de la montaña de Castkill, Hutton intercala un plano que, al principio parece ser un bello paisaje con una densa y humeante niebla, y que acaba revelando la inesperada presencia de un bulldozer recorriendo el terreno. *Landscape (For Manon)* también comienza con la imagen de un tren de juguete moviéndose por una vía vista desde arriba. Estas irrupciones de la acción del hombre y de la tecnología, en esas imágenes idílicas de la naturaleza y en los sublimes paisajes luministas, nos remiten, en cierta manera, al “tropo del idilio interrumpido”, que, en palabras de Alberto Santamaría, “es una imagen que la cultura o parte de la cultura norteamericana crea al unir en un continuo paisaje natural y desarrollo tecnológico” (2005: 147).

En su contemplación del ferrocarril en *RR* (2007), James Benning se mueve entre *Lluvia Vapor y Velocidad* (J. M. W. Turner, *Rain, Steam and Speed, The Great Wes-tern Railway, 1844*) y *El valle de Lakawanna* (George Innes, *The Lackawanna Valley, 1855*). En muchos de los 43 planos de *RR* existe una clara fascinación por el ferrocarril y la máquina que lecturas demasiado europeas han desdibujado. El ferrocarril fue el elemento determinante del primer sublime tecnológico americano. Alberto Santamaría, en su estudio sobre lo sublime americano, señala que el ferrocarril fue el emblema de la industrialización norteamericana “la cara visible del avance y el desarrollo además de la conquista de una identidad nacional” (2005, 150). En la tradición norteamericana pictórica y poética la máquina y la naturaleza formaban un mismo paisaje. En los escritos de Emerson o Thoreau el tren se muestra como un punto más, una palabra idéntica a la de la naturaleza. Hay un ciclo vital, una legibilidad del progreso (*ibid*, 131). James Benning siempre ha señalado la influencia teórica de Emerson y Thoreau en su obra. Por lo tanto, a nadie debería extrañarle que en muchos de los planos de *RR* resuenen las palabras de fascinación de su maestro: “cuando oigo las colinas hace eco el resoplido tronador del caballo de hierro, que agita la tierra con sus pies y respira fuego y humo por sus narices [...], parece como si la tierra tuviera por fin una raza digna de habitarla” (Thoreau 2009, 161-162). Como señala Alberto Santamaría,

el ferrocarril fue el emblema de la imbricación paisaje-técnica. Ese continuo, entre la tecnología y la naturaleza, estuvo representado durante mucho tiempo por la expansión del ferrocarril a lo largo del territorio norteamericano. Ese carácter reconciliador entre el jardín y maquina se hizo evidente a través del arte y la literatura del siglo XIX. Emerson en su texto “El poeta” escribe:

Los lectores de poesía ven la fábrica, y la vía del tren, y les parece que la poeticidad del paisaje se rompe porque estos avances de la tecnología aún no están consagrados a en su lectura. Pero el poeta ve cómo caen dentro de una misma red geométrica de la araña. La naturaleza los adopta con rapidez dentro de sus círculos vitales, y ama al convoy de vagones relucientes como propio. Además en una mente en equilibrio, no significa nada cuántas invenciones mecánicas se exhiban (Emerson 2010, 229).

Naturaleza y técnica para Emerson forman un mismo ciclo vital. Lo mismo sugería el pintor paisajista George Innes con su cuadro *El valle de Lakawann* 1855. En este cuadro “el caballo de hierro” no rompe la armonía del paisaje pastoril. Como bien señala Santamaría “la maquina es una parte integral del paisaje” (2005, 148). Esa postura ambivalente se hace evidente en muchos planos de trenes que filma James Benning y en donde en donde resuenan las palabras Henry David Thoreau en *Walden*:

Cuando me encuentro con la máquina y su serie de vagones con movimiento planetario— o más bien como un cometa, porque el espectador no sabe a qué velocidad y en qué dirección volverá a visitar este sistema, ya que su órbita no parece tener curva de vuelta—, con su nube de vapor como una bandera ondea con guirnaldas doradas o plateadas, como las nubes vellosas que he visto en lo alto del cielo, desplegando su masa en el aire, como si este semidiós viajero, este conductor de nubes, hubiera tomado el cielo crepuscular por la librea de su séquito; cuando oigo las colinas hace eco al resoplido tronador del

caballo de hierro, que agita la tierra con sus pies y respira fuego y humo por sus narices[...], parece como si la tierra tuviera por fin una raza digna de habitarla (Thoreau 2009, 161-162)

En estos planos, como en muchos otros, existe una clara fascinación por la máquina. Esos trenes atravesando los paisajes y la naturaleza muestran la americanización de lo sublime. Son el paradigma de la retórica de lo “sublime tecnológico que implicaba tanto la preservación como la transformación del mundo natural” (Santamaria, 2005, 163). La incorporación de la técnica no provoca ninguna escisión ni fractura en la naturaleza. Su contemplación provoca placer y emoción positiva en el espectador. En *Study of a River* (1997) y *Time and Tide* (2000), Peter Hutton muestra también un encadenamiento entre la industria y la el río que nada tiene de denuncia medioambiental. La irrupción de la industria a las orillas del río Hudson no rompe el equilibrio natural en ningún momento. El paisaje ha cambiado, pero no hay ningún drama. En estas dos películas, Hutton se remite a otra de sus más fuertes influencias pictóricas: la Hudson River School. En las imágenes de estas películas encontramos los vínculos entre sublimidad-paisaje-mercancía de los primeros estadios tecnológicos de lo sublime. Como en la poesía de Walt Whitman, la Naturaleza y la técnica forman un mismo ciclo vital. Los barcos que navegan por el río cargados de mercancía, las industrias que hay diseminadas por las orillas y la naturaleza acaban formando un todo.

Conclusión

La Naturaleza no es romántica en sí misma, es el hombre quien la representa o contempla así. El paisaje es siempre una proyección estética por parte del espectador. Como bien señala Javier Maderuelo: “el paisaje no es algo que está en el territorio o en la naturaleza, que en sí mismos no son ni bellos ni feos, sino que se encuentra en la mirada de quien contempla con ánimo de disfrutar de la contemplación” (2009, 12) . Lo que debemos preguntarnos es si es posible seguir contemplando hoy la Naturaleza como en el Romanticismo o si por el contrario éste se ha convertido en un cliché estético que imposibilita o dificulta

la observación del paisaje en clave contemporánea. No olvidemos que el arte (y el cine) vive de la historia, en ella, también para y por ella y que “el pintor no pinta sobre una tela virgen, ni el escritor escribe en una página en blanco, sino que la página o la tela están ya está tan cubiertas de tópicos preexistentes, preestablecidos, que hay primero que tachar, limpiar, laminar, incluso desmenuzar” (Deleuze y Guattari 1993, 205).

BIBLIOGRAFIA

- Aracil, Alfredo. 2012. "Las aventuras de Peter Hutton" en *Lumière* N° 4.
http://www.elumiere.net/numeros_pdf/Lumiere_num4.pdf. Acceso 15 de julio de 2014.
- Argullol, Rafael. 2006. *La Atracción del Abismo: Un itinerario por el paisaje romántico*. Barcelona: Acantilado.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. 1992. *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama.
- Emerson, Ralph Waldo. 2010. *Obra ensayística*. Valencia: Artemisa.
- Lahera, Covadonga G. 2009. “Figuras en el paisaje: Gerry or not to Gerry.” *Cine Transit*, 21 de agosto. <http://cinentransit.com/to-gerry-or-not-to-gerry>. Acceso 15 de julio de 2014.
- Maderuelo, Javier. 2007. “Paisaje: un término artístico.” en *Paisaje y arte* editado por Javier Maderuelo, 11-37. Madrid: ABADA, CDAN.
- McDonald, Scott. 2001. *The Garden in the Machine: A Field Guide to Independent Films about Place*. Berkeley, Los Angeles: California UP.
- Molinuevo, José Luis. 2008. *Magnífica miseria: Dialéctica del romanticismo*. Murcia: Cendeac.
- Quintana, Àngel. 2008. “Entrevista Albert Serra. Tras el misterio de lo mítico.” *Cahiers du Cinema España* 12: 12-13.
- Sánchez, Sergi. 2005. “Gerry”. *El Cultural*, 19 de mayo. Acceso 15 de julio de 2014. http://www.elcultural.es/articulo_imp.aspx?id=12060
- Santamaría, Alberto. 2005. *El idilio norteamericano. Ensayos sobre lo sublime*. Salamanca: Universidad de Salamanca.

Thoreau, Henry David. 2008. *Walden*. Madrid: Cátedra.

EL PAISAJISMO OBSERVACIONAL DE JAMES BENNING: LA REPRESENTACIÓN DE LOS ANGELES EN *LOS* (2000)

Iván Villarrea Álvarez¹

Resumo: James Benning es uno de los grandes cineastas del paisaje norteamericano. Sus películas se sitúan en la intersección entre el cine documental y el experimental, y suelen contrastar el medio natural con el medio modificado, el campo con la ciudad y el pasado con el presente, siempre a medio camino entre el esplendor de la modernidad y la decadencia post-industrial. Su puesta en escena se basa en la observación atenta del territorio, aunque a veces también incluye elementos performativos.

La *Trilogía de California* (1999-2001), en concreto, propone una cartografía crítica del paisaje californiano a través de sus tres partes – *El Valley Centro* (1999), *Los* (2000) y *Sogobi* (2001) – dedicadas respectivamente a los paisajes rurales, urbanos y naturales. Cada una de estas películas consta de treinta y cinco planos fijos de dos minutos y medio cada uno, un dispositivo minimalista capaz de transmitir mucha información sobre el paisaje, la historia y la sociedad norteamericana, así como sobre la propia vida del cineasta.

El objetivo de este artículo es, por lo tanto, analizar la representación que Benning ofrece de Los Angeles en *Los* para comprender las características principales de su estilo, identificado como paisajismo observacional, y las implicaciones socio-históricas de su discurso.

Palavras-chave: paisajismo; cine documental; James Benning; *Trilogía de California*; Los Angeles.

Contacto: ivillarrea@gmail.com

James Benning es uno de esos cineastas que se han descubierto a sí mismos como seres perceptivos en el espacio (ver Plath 2007, 201). Su obra está basada en la elección del encuadre adecuado, dentro del que introduce “elementos de intriga narrativa a través de acciones marginales y especialmente de la superposición de capas en la banda de sonido” (Martin 2010, 198). Los planos resultantes establecen un juego constante con el espacio fuera de campo mientras muestran una iconografía recurrente compuesta por “grupos de vacas, trenes atravesando el encuadre, chimeneas lanzando humo, campos recién arados, vallas publicitarias, disparos, pozos de petróleo [y] todo tipo de carreteras” (Ault 2007, 106, la traducción es mía). Allá a donde vaya, Benning siempre se las arregla bien para transmitir el sentido del lugar a través de la duración del plano: según él, “un lugar existe en función del tiempo, por lo que

¹ Universidad de Zaragoza

uno tiene que sentarse a mirar y escuchar durante un periodo de tiempo para captar el sentido de ese lugar y decidir cómo representarlo” (en Ault 2007, 91-92, la traducción es mía). La duración es, por tanto, el factor clave “para dar tiempo [al espectador] a pensar una imagen mientras la está viendo, [puesto que] la forma en que pensamos una imagen cambia en el curso de su duración” (Benning en Ault 2007, 88, la traducción es mía). De ahí que, sabiendo mirar y escuchar, las películas de Benning pueden ser decodificadas en términos históricos o personales, como ha sugerido Julie Ault:

La obra de Benning es un registro de su conciencia en el tiempo y el espacio, y por lo tanto de su memoria y de como él incorpora el tiempo y el espacio en su propio interior, así como una reflexión sobre la sociedad, la industria, la raza, la historia, el paisaje, el Medio Oeste, el Oeste americano y América en su conjunto (Ault 2007, 111-112, la traducción es mía).

Esta polisemia tiene que ver con la naturaleza abierta del cine paisajístico, que puede ser tan aburrido o tan significativo como el público decida. En el caso de Benning, su hábito de filmar con frecuencia sus lugares de memoria crea una geografía cinemática provista de múltiples significados: por ejemplo, cuando en 1988 se mudó a Val Verde para enseñar en el California Institute for the Arts, su interés geográfico se fue desplazando gradualmente desde los paisajes del Medio Oeste a los del Suroeste. Así, la primera película de este nuevo ciclo fue *North on Evers* (1991), una *road movie* que registraba el itinerario de dos viajes en motocicleta desde Val Verde a New York y vuelta a Val Verde con una parada en Milwaukee. Esos viajes transcurrieron en parte por el estado de Utah, al que Benning dedicó justo después su primer western, *Deseret* (1995), y parte de *Four Corners* (1997), una película que exploraba la cuádruple frontera entre Utah, Colorado, New Mexico y Arizona. Un año después, este desplazamiento hacia el oeste se completaría con *UTOPIA* (1998), en donde el cineasta filmó por primera vez los paisajes fronterizos del

sur de California y el norte de Sonora. Su siguiente paso sería ya cartografiar los distintos tipos de paisaje californiano en la monumental Trilogía de California.

La Trilogía de California: cartografía de un paisaje torturado

Los vínculos geográficos entre las distintas películas de James Benning son, según él ha explicado, resultado de la influencia que cada nueva obra recibe de su inmediata predecesora (en MacDonald 2006, 242; y en Ault 2007, 105-106). La Trilogía de California no es una excepción a esta regla: *El Valley Centro* nació como una prolongación de *UTOPIA* al profundizar en la cuestión del uso productivo de la tierra; *Los* fue posteriormente concebida como su complemento urbano; y por último *Sogobi* mostró su contrario, la naturaleza salvaje, que también puede entenderse como origen del paisaje agrario. Esta transición del medio rural al medio urbano y vuelta al medio natural ha sido interpretada por James como “una dialéctica circular”, en la que “la urbanidad industrial” –si empezamos con *Los*– “genera su antítesis, la naturaleza salvaje, y esta a su vez genera el paisaje agrario del Central Valley como una síntesis entre esos dos elementos –aunque este paisaje se parece cada vez más a la urbanidad expandida de Los Ángeles, de *Los*” (James 2005, 423, la traducción es mía).

La unidad de la trilogía se da entonces a tres niveles: primero a nivel geográfico, ya que el conjunto de estas tres películas “aspira a representar el estado como un todo” (James 2005, 426, la traducción es mía); después a nivel temático, porque toda la trilogía trata sobre distintas formas de ocupación y explotación de la tierra; y por último a nivel formal, en la medida en que cada parte consiste en treinta y cinco planos fijos de dos minutos y medio de duración seguidos por una lista detallada de las localizaciones de rodaje, en la que cada lugar está identificado por la acción que transcurre en él, por su ubicación y por su propietario. De este modo, según James, “la trilogía (...) [alude a] la división de clases que existe en el sistema social que estructura la geografía californiana” al mostrar “un reparto del trabajo controlado por los más ricos y las corporaciones” (James 2005, 427-428, la traducción es mía). El paisaje está así claramente “permeado por el capital y el trabajo”, como ha

señalado Claudia Slanar, puesto que todo lugar tiene un propietario y todo recurso natural se ha convertido en una mercancía (Slanar 2007, 171, la traducción es mía).

Benning es consciente de que la percepción actual del paisaje californiano está mediada por sus múltiples representaciones, ya sea como reserva de territorio no humanizado o como un espacio de intereses en conflicto: la primera perspectiva considera que hay que conservar la naturaleza salvaje y protegerla de la erosión humana, mientras que la segunda se preocupa más por su potencial económico como fuente de materias primas, espacio urbanizable, reclamo turístico o incluso localización cinematográfica. En opinión del cineasta, el paisaje californiano ha sido moldeado por la actividad humana hasta el punto de haberse convertido en “un paisaje torturado” (en Ault 2007, 92, la traducción es mía). De hecho, filme donde filme, siempre encuentra el mismo proceso: el hombre trata de domesticar a la naturaleza, y la naturaleza responde infiltrándose en el espacio humano. Desde esta perspectiva, *El Valley Centro* muestra la transformación de la naturaleza salvaje en el paisaje rural; *Los*, la presencia de la naturaleza en las zonas urbanas; y *Sogobi*, la imposibilidad de encontrar una naturaleza inalterada.

Para contrarrestar la representación habitual de Los Ángeles como una ciudad de playas y palmeras habitada por una población mayoritariamente blanca, Benning la retrata a partir de los cuatro tipos de paisaje que mejor definen el modelo territorial del sur de California: los paisajes expandidos, los paisajes intermedios, los no-lugares y los paisajes banales. El primero de estos conceptos, los paisajes expandidos, se refiere a aquellos paisajes producidos por “el crecimiento urbano que desborda los límites de la ciudad” (Ingersoll 2006, 3, la traducción es mía). Desde los años cincuenta, muchas ciudades norteamericanas doblaron o triplicaron su extensión tradicional gracias a un proceso de suburbanización masivo, dando lugar a una sucesión no jerarquizada de casas unifamiliares, centros comerciales y espacios vacíos organizados en función de su acceso a las redes de transporte. Soja ha advertido que este proceso “podría estar más avanzado en el sur de California que en cualquier otro lugar de Estados Unidos”, hasta el punto de se ha convertido, en realidad,

en “una urbanización regional masiva” (Soja 2008, 208). Esta dispersión ha provocado un aumento de los paisajes intermedios, una serie de espacios a medio camino entre el medio natural y el medio humanizado que han sido descritos por Lars Lerup como “incompletos, inacabados, estancados en algún punto entre el desarrollo y el abandono” (Lerup 2000, 158, la traducción es mía).² Los principales nodos en esta clase de territorios son no-lugares como aeropuertos, autopistas, hoteles o centros comerciales, es decir, aquellos espacios que, siguiendo la definición del antropólogo francés Marc Augé, “no son en sí lugares antropológicos y que (...) no integran los lugares antiguos” (Augé 1993, 83). El tejido urbano que los rodea suele carecer de una identidad distintiva, ya que ha sido moldeado a partir de modelos estandarizados reproducibles en cualquier lugar del mundo. Estos espacios intercambiables han sido denominados por Francesc Muñoz como paisajes banales, un concepto que identifica a aquellas “morfologías urbanas relativamente autistas en relación con el territorio” (Muñoz 2010, 190). Este tipo de paisaje sería el resultado de la reciente tematización y brandificación de las áreas centrales y periféricas de la ciudad, un proceso que intenta transformar cada ciudad en una marca competitiva dentro del mercado mundial (ver Muñoz 2010, 195).

En *Los*, Benning retrata Los Ángeles como un conjunto de lugares dispersos que suelen encajar en una u otra de estas categorías, como se puede ver en el Cuadro 1: la presencia de algunos paisajes expandidos hace referencia a la expansión voraz de la ciudad por el territorio; la abundancia de paisajes intermedios vincula esta película con las otras dos de la trilogía; los numerosos no-lugares confirman su ubicuidad en el tejido urbano actual; y la inclusión de media docena de paisajes banales indica la aparición de nuevos espacios de poder socioeconómico en West Hollywood, Bunker Hill, Orange County, el Financial District del Downtown, Koreatown e incluso Chavez Ravine. Algunas imágenes –señaladas en cursiva– pueden incluirse en dos categorías diferentes, y tan solo diez de los treinta y cinco planos de la película –menos de un tercio

² El concepto de paisaje intermedio fue formulado por primera vez por el historiador estadounidense Leo Marx en su obra *The Machine in the Garden: Technology and the Pastoral Ideal in America* (Marx, 1964).

del metraje– no se corresponden con ningún tipo de paisaje, dado que están dedicados mayoritariamente a actividades productivas.

Cuadro 1: Los planos según tipo de paisaje³

Tipo de Paisaje	Nº de Planos	Planos
Paisajes Expandidos	5	3, 5, 17, 19, 20
Paisajes Intermedios	9	1, 3, 12, 14, 23, 26, 31, 32, 35
No Lugares	9	4, 7, 10, 15, 19, 21, 24, 30, 34
Paisajes Banales	6	2, 8, 9, 16, 21, 24
Actividades Productivas	8	6, 11, 13, 18, 25, 27, 28, 33

Cuadro 2: Los planos según su ubicación geográfica⁴

Ubicación Geográfica	Nº de Planos	Planos
1. Los Angeles County	31	
- Los Angeles Plains	16	
· Downtown	5	7, 8, 16, 22, 34
· Westside	5	West Hollywood (2), Westwood (29), Santa Monica (5), LAX (10), Baldwin Hills (23)
· Sur	3	South Central (31), Vernon (28), Maywood (12)
· Santa Monica Hills	2	Griffith Park (17), Chavez Ravine Hill (24)
· Mid-City	1	Koreatown (21)
- San Fernando Valley	8	1, 4, 11, 14, 20, 25, 27, 30
- Santa Clarita Valley	4	3, 4, 19, 33
- Long Beach	3	6, 15, 18
- Malibu	1	35
2. Orange County	3	9, 13, 26
3. Riverside County	1	32

³ Los planos 22 y 29 no aparecen en este cuadro porque muestran un escuadrón de policía y un cementerio.

⁴ El plano 4 fue filmado en el Newhall Pass, la frontera natural entre los valles de San Fernando y Santa Clarita, por lo que ha sido contado dos veces.

La combinación de estos cuatro paisajes refleja el elevado nivel de entropía que caracteriza las ciudades del Sun Belt: cuanto menos organizado está un territorio, menos definida será su identidad, como sugirió Albert Pope en su libro *Ladders* (Pope 1996). La urbanización regional masiva en el sur de California ha llevado al Gran Los Ángeles a expandirse por cinco condados: Los Ángeles, Orange, San Bernardino, Riverside y Ventura. Benning filmó la mayor parte de *Los* sin salir del primero, dado que su extensa superficie – 10.570 kilómetros cuadrados – le permitieron documentar una amplia variedad de lugares y paisajes, como se puede ver en el Cuadro 2 y en el Mapa 1. El vértice de Benning en esta región, según los resultados del mapa, es siempre Val Verde, su lugar de residencia, situado al noroeste de Los Ángeles (en la esquina superior izquierda del mapa): ese es el lugar desde el que el cineasta percibe el territorio. Desde allí, Benning está obligado a tomar la Interestate 5 – la autopista que vertebra buena parte de la región urbana de Los Ángeles y la comunica con las principales ciudades de la costa oeste– para llegar a cualquier destino, en un movimiento perpetuo que documenta implícitamente la dependencia del automóvil en las ciudades del Sun Belt.



Mapa 1. Localizaciones de rodaje de *Los*. Mapa disponible en <http://g.co/maps/ct97j>

Benning contrarresta en *Los* la sobrerrepresentación en el cine *mainstream* de las zonas de renta más elevada al destacar la importancia demográfica y territorial de los suburbios del valle de San Fernando y del de Santa Clarita. Hay más imágenes de estas dos áreas juntas – en concreto, 11 planos en total, casi un tercio del metraje – que del conjunto del Westside y Orange County – 8 planos – o del Westside y el Downtown – 10 planos – en un intento explícito de equilibrar su presencia real y simbólica en la experiencia cotidiana de la ciudad para alguien, como Benning, que vive en sus suburbios septentrionales. Por este motivo, el Downtown aparece representado únicamente por sus dos extremos: el oeste, entre Figueroa y Olive Street, es el territorio de los rascacielos y los hombres de negocios [planos 7 y 16, Imagen 1]; y el este, entre Main Street y el río Los Ángeles, es en donde se encuentra la cárcel del condado y la mayor parte de indigentes de la región [planos 8 y 34, Imagen 2]. El punto de sutura entre estos dos mundos – el corredor Broadway-Spring – no aparece en la película, quizás para enfatizar la polarización espacial de la zona (ver Soja 2008, 358).



Imágenes 1 y 2: *Los*, Arco Plaza (izquierda) y Skid Row (derecha)

El cineasta evitó conscientemente buena parte de los lugares más reconocibles de la ciudad para restaurar la presencia en pantalla de la clase obrera: frente a aquellos discursos que afirmaban su desaparición como consecuencia de la crisis industrial, *Los* revela un paisaje urbano dominado por todo tipo de lugares de trabajo en donde los trabajadores están representados de forma metonímica. Así, el Cuadro 3 muestra que dos tercios del metraje están dedicados a los usos productivos del territorio, entre los que destacan las actividades del sector terciario, desde el comercio internacional hasta la gestión de residuos. A su vez, ciertas actividades del sector primario, como la agricultura y la minería, todavía siguen presentes en el interior de la ciudad, mientras que la industria parece experimentar un ligero retroceso: cuatro planos de treinta y cinco no parecen demasiados, pero al menos muestran instalaciones en funcionamiento.⁵ Los seis planos de infraestructuras de agua y transporte han sido contados como usos productivos del suelo al ser esenciales para la circulación de materias primas y mercancías, como la propia agua. Los usos recreativos, por su parte, se corresponden con aquellos lugares en los que la naturaleza invade la ciudad, como los parques, las playas, los cementerios o los campos de deportes, así como lugares de reunión como la Crystal Cathedral de Garden Grove, en Orange County. Por último, el uso residencial del territorio tan sólo aparece en un par de planos, que no obstante resumen perfectamente la lógica de la urbanización dispersa desde la colonización del territorio [Imagen 3] al usufructo de la tipología residencial más deseada [Imagen 4].

⁵ La desindustrialización de Los Ángeles nunca alcanzó el nivel de las ciudades del Rust Belt, dado que la ciudad también experimentó un proceso simultáneo de reindustrialización que, según Soja, “reorganizó el fordismo en direcciones muy diferentes” (Soja 2008, 252).

Cuadro 3: Los, planos según usos del suelo y tipo de actividad económica

Usos del suelo	Nº de planos	Planos por tipo de actividad
1. Uso Productivo	24	
- Sector Primario	3	Agricultura (31), Minería (23, 33)
- Sector Secundario	4	Industria (11, 18, 28), Construcción (27)
- Sector Terciario	11	Comercio (6, 15, 21), Mercado Inmobiliario (3, 8), Instituciones Represivas (7, 22), Gestión de Residuos (13, 25), Finanzas (16), Publicidad (2)
- Infraestructuras	6	Red de Transportes (4, 10, 15, 30), Infraestructuras Hidráulicas (1, 12)
2. Uso Recreativo	9	Espacios Abiertos (5, 17, 26, 29, 32, 35), Deportes (14, 24), Lugares de Reunión (9)
3. Uso Residencial	2	3, 20

NOTA: El plano 34 no aparece en este cuadro porque muestra más bien la falta de vivienda en Skid Row



Imágenes 3 y 4: Los, parcelas urbanizables en Stevenson Ranch (izquierda) y una vivienda privada en Encino (derecha)

Todos estos lugares son piezas de una narrativa histórica que explica el crecimiento sostenido de Los Ángeles desde inicios del siglo XX. Comenzando con el capitalismo inmobiliario [planos 3, 8 y 20], el desarrollo de la ciudad fue posible gracias a la construcción de una amplia red de infraestructuras hidráulicas [planos 1 y 12] y varias redes de transporte regional [planos 4 y 30]. La economía local se benefició de la creación de una bahía artificial en 1907 [plano 6], del establecimiento de la industria cinematográfica en los años diez [plano 2], del descubrimiento de nuevos campos de petróleo en los años veinte [planos 18 y 23], del auge de la industria aeronáutica tras la Segunda Guerra Mundial [plano 10] y de la reciente integración de la ciudad en las redes del capital global [planos 8, 16 y 21]. Este relato de un progreso económico continuado también oculta una contrahistoria llena de escándalos políticos, protestas sociales y revueltas violentas, en las que el recurso a las instituciones represivas ha sido la forma habitual de mantener la paz social [planos 7 y 22].

Todos estos lugares y actividades se representan en *Los* con una profunda conciencia de clase, sugiriendo que el espacio social en Los Ángeles ha sido históricamente producido a partir de criterios de clase, raza y género (James 2005, 427). La película es bastante clara en este punto: los espacios del poder –el Westside, Orange County, el Financial District del Downtown y el Valle de San Fernando– son territorios blancos [planos 5, 9, 16 y 20], pero la mayoría de personas que aparece en el metraje son latinas, como ya ocurría en *El Valley Centro* [planos 7, 14, 17, 19, 20 y 31]. Además, la elección de ciertas localizaciones evoca una historia concreta de clase y de raza, como en el caso de Bunker Hill [plano 8] y Chavez Ravine [plano 24], dos antiguos barrios de clase obrera –el segundo habitado mayoritariamente por chicanos– que fueron erradicados de la trama urbana en los años cincuenta para dar paso, respectivamente, al Financial District y al Dodgers Stadium. Benning nunca explicita estos relatos históricos porque suele estar más interesado en el presente que en el pasado del territorio, pero esto no quiere decir que no sea consciente del valor conmemorativo de sus imágenes. Al contrario, si él filma el presente es precisamente para documentar todo aquello que podría

desaparecer en un futuro, como el South Central Community Garden [plano 31], que actualmente no es más que una parcela vacía de terreno.⁶

Dentro de cada plano de *Los*, Benning establece una serie de tensiones internas y micronarrativas para enfatizar su condición de paisajes en movimiento. El efecto resultante puede ser la hipnosis inducida por secuencias cíclicas o flujos continuos, la sorpresa ante acontecimientos inesperados o la incerteza de no saber si una acción se va a completar dentro de la duración del plano. Durante dos minutos y medio, el público puede explorar el paisaje con sus ojos en lugar de con sus pies, como si estuviese en ese mismo lugar junto al propio Benning. Por consiguiente, lo que a primera vista parece un registro objetivo del paisaje urbano se convierte en un viaje subjetivo que vincula el paisajismo observacional con el autobiográfico: los treinta y cinco planos de *Los* son, en realidad, treinta y cinco performances en las que el cineasta visita distintos lugares del Gran Los Ángeles para filmar “como [se] siente en esos lugares en esos precisos momentos” (Benning en MacDonald 2006, 245, la traducción es mía). Desde esta perspectiva, cada localización de rodaje en el conjunto de la trilogía es, ante todo, un espacio vivido que Benning desea compartir con el público:

Yo tiendo cada vez más a experimentar cosas por mí mismo y a realizar películas sobre esas experiencias porque creo que hay algo maravilloso en compartirlas con alguien. Pero si alguien me acompañase durante el rodaje de estas películas, simplemente no podría hacerlas. Tengo que tener esa experiencia por mí cuenta para poder filmarla (Benning en Ault 2007, 90, la traducción es mía).

Siendo tan observacional como performativa, la Trilogía de California muestra así un paisaje que es simultáneamente objetivo y subjetivo, material y emocional, épico y lírico: podemos entenderlo como un conjunto de “capas

⁶ Un grupo de residentes latinos del barrio de South Central convirtieron este lugar en una granja urbana desde 1994 hasta 2006, cuando fue destruida a petición de su propietario nominal. La película *The Garden* (Scott Hamilton Kennedy, 2008) documenta la lucha de estos granjeros urbanos por conservar el uso agrícola de este terreno.

sedimentadas de acontecimientos históricos” (Slanar 2007, 178, la traducción es mía), “un mapa de denuncia política” (Muñoz Fernández 2011) o una proyección geográfica del propio cineasta. Esto quiere decir que un dispositivo cinematográfico tan neutro y distanciado como el paisajismo puede transmitir una visión personal del espacio representado en la medida en que la forma en la que alguien mira el paisaje revela implícitamente una forma de estar en el mundo y de relacionarse con él. Por lo tanto, la Trilogía de California de James Benning puede considerarse como una cartografía cinematográfica de las transformaciones en curso de este territorio, así como un diario privado de los viajes y experiencias del cineasta a través de su geografía.

BIBLIOGRAFIA

- Augé, M. 1993. *Los ‘no lugares’. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Ault, J. 2007. “Using the Earth as Map of Himself”. En B. Pichler & C. Slanar (Eds.), *James Benning*, 88-112. Viena, Austria: Österreichisches Filmmuseum.
- Ingersoll, R. 2006. *Sprawltown*. Nueva York, EUA: Princeton Architectural Press.
- James, D. E. 2005. *The Most Typical Avant-garde: History and Geography of Minor Cinemas in Los Angeles*. Berkeley & Los Angeles, EUA: University of California Press.
- Lerup, L. 2000. *After the City*. Cambridge, EUA: MIT Press.
- MacDonald, S. 2006. *A Critical Cinema 5. Interviews with Independent Filmmakers*. Berkeley, EUA, Los Angeles, EUA, y Oxford, RU: University of California Press.
- Martin, A. 2010. “La tentación documental”. En A. Weinrichter (Ed.), *Doc. El Documentalismo en el Siglo XXI*, 185-201. Donostia-San Sebastián: Festival Internacional de Cine de Donostia-San Sebastián / Filmoteca Vasca.
- Marx, L. 1964. *The Machine in the Garden: Technology and the Pastoral Ideal in America*. Nueva York, EUA: Oxford University Press.

- Muñoz, F. 2010. *Urbanización, Paisajes comunes, lugares globales*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Muñoz Fernández, H. 2011. “Eses mestres que nos gustaría ter. Pedagogía da imaxe: Straub-Huillet / Benning / Godard”. En *A Cuarta Pared*, 7, 10 de diciembre de 2011. Consultado el 16 de octubre de 2013:
<http://www.acuartapared.com/pedagogia-straub-huillet-benning-godard/>
- Pope, A. 1996. *Ladders*. Houston & Nueva York, EUA: Princeton Architectural Press.
- Plath, N. 2007. “On Future Arrivals of Container Drivers. Five Brief Comments on One Image from James Benning’s *California Trilogy*, expanded”, 193-209. En B. Pichler & C. Slanar (Eds.), *James Benning*. Viena, Austria: Österreichisches Filmmuseum.
- Slanar, C. 2007. “Landscape, History and Romantic Allusions. *El Valley Centro* (1999) to *RR 2007*”. En B. Pichler & C. Slanar (Eds.), *James Benning*, 169-180. Viena, Austria: Österreichisches Filmmuseum.
- Soja, E. 2008. *Postmetrópolis. Estudios críticos sobre las ciudades y las regiones*. Madrid: Traficantes de Sueños.

**A RECEÇÃO CRÍTICA DE O COMPLEXO BAADER-MEINHOF:
CONTRADIÇÕES ÉTICAS E ESTÉTICAS**

Gerald Bär¹

Daniel Ribas²

Resumo: Vários filmes e documentários foram rodados sobre a luta armada da RAF, no contexto dos anos 70, na República Federal Alemã, como, por exemplo, "Deutschland im Herbst" (Kluge, Schloendorff, Fassbinder e Reitz, 1978), "Die dritte Generation" (Fassbinder, 1979), "Die bleierne Zeit" (von Trotta, 1981). Recentemente, o filme *Der Baader Meinhof Komplex* (Edel, 2008), uma adaptação do livro homónimo de Stefan Aust, reaviva o tema, granjeando um sucesso mundial, sendo até nomeado para um óscar. Estreou também comercialmente em Portugal. A Rote Armee Fraktion (RAF) foi fundada em 1970 por Baader, Ensslin, Mahler e Meinhof. A sua motivação implica conceitos comunistas (Marxistas- Leninistas) e anti-imperialistas. Entenderam-se como Resistência (urban guerrilla) contra um estado fascista que na sua percepção era a RFA. Esta comunicação pretende analisar aspetos do filme "Der Baader Meinhof Komplex", nomeadamente o conceito da violência e a sua estetização cinematográfica e as categorias de ética e estética que entraram em conflito na recepção do filme. Será precisamente a recepção na Alemanha e em Portugal que constitui o foco principal desta comunicação. Procurar-se-ão estabelecer paradigmas sobre a crítica de cinema em ambos os países, a partir dos discursos formulados sobre o filme. Dessa forma, será possível estabelecer contrastes culturais entre duas diferentes tradições.

Palavras-chave: cinema alemão contemporâneo; crítica de cinema; violência Baader-Meinhof; RAF.

Contacto: Gerald.Bar@uab.pt; ribas.daniel@gmail.com

Desde Bob Dylan emprestou as suas palavras as cenas finais de *Easy Rider*, as suas canções são muito procuradas para acompanhar e comentar filmes de teor político (da esquerda nostálgica). "Terror Couple Kill Colonel" (1980) é um single do grupo Britânico de gothic rock, Bauhaus, que evoca um dos atos terroristas cometidos pela *Rote Armee Fraktion* (RAF) contra militares dos Estados Unidos estacionados na República Federal da Alemanha. A obra *18. Oktober 1977* elaborada pelo pintor Alemão Gerhard Richter em 1988 mostra cenas da vida e morte dos protagonistas deste grupo na prisão de Stammheim (Estugarda):

¹ Universidade Aberta

² Instituto Politécnico de Bragança



Também já existem jogos de computador que exploram as suas atividades fatais. Mas o que era a RAF? Comparável com as Forças Populares 25 de Abril (FP-25) ou um fenómeno tipicamente alemão devido às particulares constelações históricas e políticas?

A curta história da República Federal Alemã, cuja democracia é baseada num pluralismo partidário parlamentar, registou duas sérias ameaças: a primeira aconteceu logo após a segunda guerra mundial com o bloqueio de Berlim pelas forças da antiga União Soviética e a segunda, um desafio interno, nos anos 70. Durante a revolta estudantil dirigida contra o sistema educacional e contra os valores da geração parental, responsável pela guerra e pelo holocausto, formou-se um grupo que proclamou a luta armada. Esta assim chamada 'Facção do Exército Vermelho' foi fundada em 1970 por Andreas Baader, Gudrun Ensslin, Horst Mahler e Ulrike Meinhof. A sua motivação baseou-se em conceitos comunistas (Marxistas-Leninistas) e anti-imperialistas, sobretudo contra a guerra dos Estados Unidos no Vietname. Definiram-se como Resistência (*urban guerrilla*) contra um estado fascista que, na sua perceção, era a RFA. Ulrike Meinhof e Holger Meins estudaram cinema, produziram películas como *Wie baue ich einen Molotow-Cocktail* [Como se constrói um Cocktail

Molotov] (1968) e *Bambule* (1970) antes de iniciarem a atividade terrorista.³ Tentaram mediatizar tanto os atentados como o subsequente processo após a sua captura para alertar para as alegadas estruturas fascistas do estado alemão ocidental do pós-guerra.

Vários filmes e documentários foram rodados sobre a luta armada da RAF na República Federal Alemã, como por exemplo, *Deutschland im Herbst* (*Alemanha no Outono*, Kluge, Schloendorff, Fassbinder e Reitz, 1978), *Die dritte Generation* (*A Terceira Geração*, Fassbinder, 1979) e *Die bleierne Zeit* (*Os Anos de Chumbo*, von Trotta, 1981). Recentemente, o filme *Der Baader Meinhof Komplex* (Edel, 2008), uma adaptação do livro homónimo de Stefan Aust, antigo editor da revista *Der Spiegel*, reaviva o tema, granjeando um sucesso mundial, sendo até nomeado para um Oscar.



O livro de Aust, cuja terceira edição apareceu pouco antes da estreia do filme, tem quase novecentas páginas nas quais o autor descreve minuciosamente as atividades das três gerações da RAF e as reações executiva, legislativa e de jurisdição da República Federal da Alemanha, revelando grandes falhas individuais, mas também sistémicas perante a ameaça terrorista.

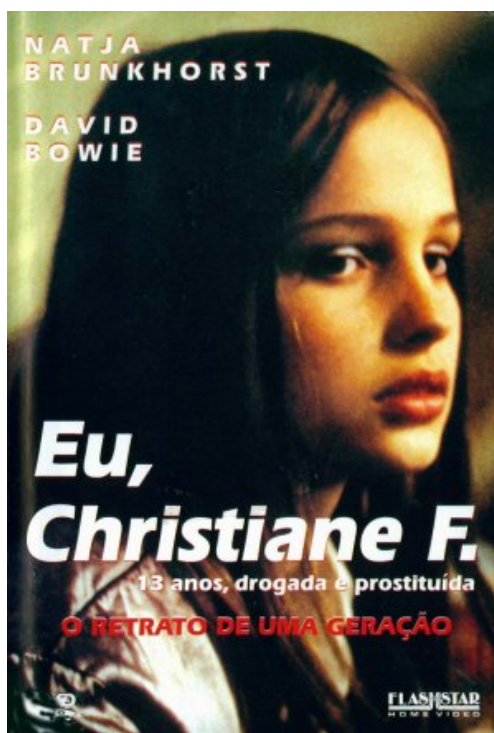
³ Além das ligações com a cinematografia, foi também notável a influência literária de Brecht (*Die Massnahme / A Medida*), Hesse (*Der Steppenwolf / O Lobo da Estepe*) e Melville (modo de codificação da correspondência na prisão: Ensslin utilizou nomes de *Moby Dick* para os seus companheiros: Ahab = Baader, Starbuck = Meins). Cf. Aust, 2006: 111-112, 374-5, 390-395.

Numa entrevista⁴ Aust aprecia o filme que transporta a sua abordagem para o meio cinematográfico, reclamando objetividade, sem ser documentário. Considera Ulrike Meinhof a figura mais trágica da RAF, embora não a vitimizand. O autor considera o filme “extremamente bem conseguido” (“ausserordentlich gut gelungen”) pela sua “distância crítica” e pela intenção de mostrar com grande pormenor o que realmente aconteceu, desde o ambiente da revolta estudantil à escalada da violência.



O cartaz do filme foi inspirado pelo placar da prossecução que já tinha aparecido em *Christane F.* (1981), a película que tornou o realizador Uli Edel famoso nos anos 80.

⁴ Cf. meinkino.ch / Media Mechanics: <http://www.youtube.com/watch?v=WcF8TfTwQaQ> (accedido:15/03/2014).



Tanto *Christiane F.* como *O Complexo Baader-Meinhof* prometem apresentar um retrato de uma geração, ou pelo menos de uma parte da nova geração que entrou em conflito com as normas e atitudes da sociedade *mainstream* na RFA dos anos 70.

O Complexo Baader-Meinhof foi o filme mais dispendioso produzido na Alemanha até à data; a sua estreia, no dia 16 de setembro de 2008, foi preparada com muita publicidade e acompanhada com grandes expectativas. Será que o filme iria revelar novos factos ou abrir novas perspetivas sobre este capítulo da história alemã? Existiu também um certo receio em mexer num caso aparentemente arrumado, evocando o *pathos* e o terrorismo sentimental (“Gefühlsterrorismus”) daquela época que misturava afeto e vida interior com política e violência.⁵ Captando toda a atenção pública, a mediática RAF que se auto-encenou até à morte, foi sempre um ecrã para a projeção de fantasias de violência, de sexualidade e de medo, sobretudo da classe média conformista, embora com atitudes esquerdistas.

⁵ “Gebrochene Idealisten: unendliche Mengen, die nicht nur die Lehrerzimmer, Redaktionsstuben und vor allem die Schauspielensembles der Republik bevölkerten und abends beim Edeltwicker und in der Lederjacke taten, was seit der pragmatisch-phantasielosen Adenauer-Zeit in Deutschland nicht geschehen war: Sie vermischten Seelenleben und Innerlichkeit mit Politik und Gewalt” (FAZ, 14/09/2008).

O género híbrido do filme com a assinatura do argumentista Eichinger, rotulado ‘Doku-Fiktion’ e ‘Dokutainment’, não facilitou a sua apreciação. A rigorosa adaptação do livro, a decisão do realizador de mostrar uma cronologia de factos históricos sem interpretação, a meticulosa reprodução do ambiente dos anos 60 e 70, e a opção de utilizar atores famosos não convenceu nem os críticos da imprensa alemã, nem o júri que atribuiu os Óscars em 2009. O jornal *Die Welt* (editora Axel Springer) lamenta que a popularidade dos atores irá perpetuar a aura mítica dos terroristas⁶ e que a apresentação de demasiados factos era confusa para quem não tenha um conhecimento prévio dos acontecimentos.⁷ Nesta recensão, Hanns Georg Rodek julga prejudicial para a reflexão do espectador a velocidade inicial do filme e os cortes rápidos que faz lembrar a tática terrorista do ‘hit and run’, uma técnica cinematográfica que pode justificar os piores massacres.⁸

O antigo ministro Gerhart Baum alerta em *Die Zeit* para o perigo da dramaturgia de ação que insinua que as atividades da RAF foram só uma série de massacres, sem objetivos políticos.⁹ Relembra muitos aspetos omissos, tal como a histeria lançada por parte da opinião pública e por políticos e a instrumentalização do terrorismo para fins políticos: “Pois isto é o tema atual, que começou com a política da mobilização interna no tempo da RAF: os nossos direitos básicos são revogados na luta contra o terrorismo – tanto naquela altura como hoje.”¹⁰ Poderíamos acrescentar ainda a dimensão do envolvimento da RDA, de Kurras a *Konkret*; dos campos terroristas na Jordânia a Operação Mogadíscio.

⁶ “So viel seine Protagonisten auch morden, die Aura wird ihnen nicht zu entreißen sein. Dafür werden seine ehrgeizigen Darsteller schon sorgen” (*Die Welt*, 23/09/2008).

⁷ “... zuviel für deutsche Zuschauer, die nicht mindestens ein Grundwissen an Namen und Fakten besitzen, und erst Recht zuviel für die in deutscher Terrorgeschichte völlig ungeschulten Mitglieder der US-Filmakademie ...” (*Die Welt*, 23/09/2008).

⁸ “Geschwindigkeit war und ist immer eine Eigenschaft des Terrorismus. Auftauchen, zuschlagen, verschwinden. Ein Film, der sich dieses Tempo zu Eigen macht, übernimmt – ob er es will oder nicht – diese beschleunigte Taktfrequenz, die Aktion vor Reflexion setzt. Mit schnellen Schnitten lässt sich im Kino praktisch alles verharmlosen oder rechtfertigen, auch das schlimmste Massaker” (*Die Welt*, 23/09/2008).

⁹ “Durch die Action-Dramaturgie entsteht die Gefahr, in den Aktivitäten der RAF nur eine Serie von Gemetzeln zu sehen” (*Die Zeit*, 2008, n° 39).

¹⁰ “Denn das ist das Thema von heute, das mit der innenpolitischen Aufrüstung in der RAF-Zeit begann: Unsere Grundrechte werden im Kampf gegen den Terror beschädigt – damals wie heute” (*Die Zeit*, 2008, n° 39).

A revista *Spiegel Online* elogia os bons atores e a reconstrução detalhada do trauma RAF, mas condena a ausência de uma posição política.¹¹ Sem interpretação e sem (re)construção profunda de personagens, a produção evita a psicologização dos terroristas afastando desta forma quaisquer emoções o que torna o filme uma mera ilustração de uma lição de história. O jornal suíço *Neue Zürcher Zeitung* coloca em jogo a incapacidade do filme de ressaltar a atualidade do tema, alegando que a RAF seja ainda, ao lado do nazismo e da RDA, um campo minado da história alemã. *Tip Berlin* chega a uma conclusão devastadora: o argumento (de Eichinger) sem história, a realização (de Edel) sem características e o filme sem suspense.¹²

Embora a recensão do *Frankfurter Allgemeine Zeitung* criticasse também a “imitação do passado” e a ‘clonagem’ perfeita dos protagonistas sem recorrer ao instrumento de distanciamento na tradição Brechtiana (“Verfremdungseffekt”)¹³, considera Eichinger e Aust “os melhores argumentistas” e o casting genial. Sobretudo o papel de Bruno Ganz e as protagonistas da RAF mereceram o destaque de Schirmacher. Deteta um novo tipo de mulher no filme que a história literária desconhecia: Martina Gedeck no papel de Meinhof, Nadja Uhl como Brigitte Mohnhaupt e sobretudo Johanna Wokalek como Gudrun Ensslin que não se encontram no imaginário coletivo alemão onde abundam as Otílias e Melusinas.¹⁴ Segundo o *FAZ*, o filme até funciona como uma espécie de “trem fantasma por uma era”. Os terroristas são sexy demais para deixar dúvidas se naquela época se tratava apenas de ideologia.

¹¹ “Eventkino ohne Impetus: Bernd Eichingers Großproduktion "Der Baader-Meinhof-Komplex" besticht durch gute Darsteller und eine detailgetreue Rekonstruktion des deutschen RAF-Traumas. Doch hinter Action und Filmfinesse verbirgt sich eine Historienlektion ohne Haltung” (*Spiegel Online*, 18/09/2008).

¹² “Das Drehbuch besitzt keine Story, die Regie keine Handschrift und der Film keine Spannung” (*Tip Berlin*, 25/09/2008).

¹³ “... totale Identität von Darstellung und Dargestelltem, Sieg der Maske und des Klonens, eine fast genetische Reproduktion der siebziger Jahre und ihrer Protagonisten” (*FAZ*, 14/09/2008).

¹⁴ “Ästhetisch gelingt ihm, in die ausdifferenzierte Literaturgeschichte einen neuen Typus von Frauen einzuführen. Gedeck als Meinhof, Nadja Uhl als Brigitte Mohnhaupt und vor allem Johanna Wokalek als Gudrun Ensslin findet man in der von Ottilien und Melusinen wimmelnden deutschen Phantasiewelt überhaupt nicht. Gudrun Ensslin zählt in ihrem Hass und ihrer Mordbereitschaft zu den rätselhaftesten Figuren der RAF” (*FAZ*, 14/09/2008). Será que neste contexto Schirmacher tenha esquecido a Penthesileia de Kleist?

Todavia, o impacto principal da película no grupo-alvo que é sobretudo a nova geração surge das imagens de acção que evocam um episódio violento e perturbador da recente história alemã. Contrário ao *Der Untergang* (A Queda, Hirschbiegel, 2004) esta produção não é frequentemente solicitada pelos professores de liceus para ilustrar as suas aulas. O dilema entre estética e moral persiste e o produtor, o realizador e os argumentistas estavam conscientes disso: no período pós-11 de setembro qualquer ato de simpatia com o terrorismo era proibitivo, mas por outro lado uma ‘docu-ficção’ sobre um grupo de ‘desperados’ foi sempre mais atraente e mediático do que um retrato de políticos racionais e sensatos.



O *Complexo Baader-Meinhof* não comenta e conseqüentemente sofre de uma certa ambigüidade, embora sem as tendências apaziguadoras e nostálgicas que encontramos, por exemplo, em *Bonnie and Clyde* (Penn, 1967). Mas também não atinge o grau de frieza e distanciamento de *Badlands* (Malick, 1973) ou a sátira de Tarantino em *Natural Born Killers* (Stone, 1994). Uma recensão dos Estados Unidos, cujos militares e instalações na RFA foram alvos do terrorismo, afirma: “*The Baader Meinhof Complex* [is] a taut, unnerving, forcefully unromantic fictional film about a West German terrorist group whose founders ran bloodily amok in the 1970s ...” (Manohla Dargis, *New York Times*, 20 August, 2009). Todavia, produções recentes sobre atos de terrorismo

nos Estados Unidos, são aparentemente alvos de censura, facto que até a *Wikipedia* reconhece.¹⁵

Fica evidente que os objetivos políticos iniciais da RAF (luta anti-imperialista, antifascista, libertação social) transformaram-se em ódio, perda de realidade e paranóia perante a sua incomunicabilidade e impotência, acabando numa espiral de violência. No entanto, o filme de Edel não consegue transmitir em que reside a tragicidade de Meinhof, pois falha em tornar transparente a motivação da jornalista para trocar a máquina de escrever por uma pistola. A progressiva impossibilidade de comunicar as suas ideias, a decisão de deixar a sua família para uma vida no ‘underground’, o pressuposto errado que a sua ‘causa’ fosse apoiada por uma parte significativa da população da RFA, os efeitos da mediatização – estes raciocínios essenciais que implicavam uma psicologização mais profunda da personagem, ficaram enterrados pelos factos mais concretos. Por mais que tenha ficado claro que Edel e Eichinger não queriam deixar a última palavra para os terroristas, mas sim trazer à tela o rastro sangrento dos seus crimes, a imprensa aponta a falta de respeito pelas vítimas. Ambos, realizador e argumentista, evitaram entrar no campo da especulação na reconstrução do caso de uma resistência falhada cujos meios inadequados (violência) provocaram reacções e regulamentos repressivos e mais controlo por parte do estado. O fracasso da RAF confirmou o fim das grandes lutas ideológicas e a ausência de alternativas concretas ao estado de direito. Neste contexto, o terrorismo reduziu-se a uma função desestabilizadora (aproveitada e financiada pelo regime da RDA) que reforçou finalmente as forças repressivas que eram o alvo principal da crítica.

¹⁵ *The Path to 9/11* was a two-part miniseries that aired in the United States on ABC television from September 10 – 11, 2006, and also in other countries. The film dramatizes the 1993 World Trade Center bombing in New York City and the events leading up to the September 11, 2001 attacks. The film was written by screenwriter Cyrus Nowrasteh, and directed by David L. Cunningham; it stars Harvey Keitel and Donnie Wahlberg. The film was controversial for its alleged misrepresentation of events and people, that some people called inaccurate, biased and included scenes that never happened, which required last minute editing before the broadcast. Despite ABC spending \$40 million on the project, *The Path to 9/11* was beat in the ratings by an NFL game. The Clintons and their supporters made a point of pressuring ABC to pull or edit the production. 3 minutes of footage ending up being cut from the mini series. (http://en.wikipedia.org/wiki/The_Path_to_9/11)

Em termos de géneros cinematográficos, o hibridismo do filme foi prejudicial para uma boa recepção (demasiado complexo para um filme de acção; demasiada acção para um documentário). Mesmo assim, causou um debate mediático entre testemunhos, ex-ministros e ex-terroristas – talvez um debate de fantasmas, mas a realidade para os espectadores é outra: na dramaturgia do filme as novas imagens, mais presentes e mais fortes, suplantam e apagam as mais antigas e influenciam tanto o imaginário coletivo, como a perceção e a interpretação da história: “In der Dramaturgie des Films löschen die neuen, stärkeren Bilder die älteren aus” (Alexander Kluge).

Noutro contexto, a recepção portuguesa do filme foi, de certa forma, fria. Apesar da insistência notória de estratégias de marketing da distribuidora, a obra teve alguma recepção crítica por parte dos suplementos culturais e jornais generalistas. Para além dessa frieza, o filme foi um fiasco no *box-office* português, não chegando aos três mil espectadores¹⁶.

Em termos gerais, as críticas debruçaram-se sobre a revisão contemporânea de factos históricos muito importantes na memória coletiva alemã (e europeia). A insistência do cinema alemão em tratar de eventos históricos traumáticos é logo acentuada semanas antes da estreia nacional do filme, quando o jornal *Público* edita uma reportagem sobre a génese do filme (Henriques 2008). Aliás, esse artigo reforça o papel do produtor de *O Complexo Baader-Meinhof*, Bernd Eichinger, precisamente por já ter produzido¹⁷ *A Queda*, outro filme que refletia sobre um passado terrível do imaginário alemão. Note-se que o filme *O Complexo Baader-Meinhof* começava a ganhar um certo destaque pela sua eminente carreira cinematográfica: estava nomeado para vários prémios e, como dissemos, para o Óscar de Melhor filme Estrangeiro. O destaque ao produtor serve também para colocar o filme a partir de dentro de uma geração que viveu os acontecimentos, em que o objetivo central é retratar esse tempo para as gerações posteriores. A vontade de reviver a história é central no argumento de Eichinger.

¹⁶ Segundo a base de dados europeia *Lumière*. In http://lumiere.obs.coe.int/web/film_info/?id=30226. Acesso em 17/04/2014. Na Alemanha, país de produção, o filme atingiu os 2,4 milhões de espectadores.

¹⁷ O artigo, aliás, chamava à atenção para o facto de Eichinger ser também argumentista de ambos os filmes.

Neste texto ainda prospetivo do *Público*, já se dava destaque à dúplice receção alemã do filme: “Na Alemanha provocou alguma polémica, não só porque alguns familiares das vítimas sentiram que o filme não lhes prestava a devida homenagem como porque outros viram nele uma certa *glamourização* do terror – voltou a usar-se a expressão «terrorismo chique», depois de há alguns anos terem aparecido t-shirts com o slogan «Prada Meinhof».” (Henriques 2008, 46). Apesar de não ser uma crítica, o texto avança já para o terreno de género do filme, ao colocá-lo como um “filme cheio de acção, que recorre a uma técnica a que o produtor chama de «drama de fragmentos» - cada espectador constrói o puzzle.” De facto, a forma estética do filme iria determinar a receção portuguesa do filme. Mas, seguindo ainda Henriques, vemos como o aspeto da violência é destacado, assim como uma certa contextualização dos aspetos históricos do filme, bastante ignorados na opinião pública portuguesa.

Na estreia do filme, diversos jornais portugueses deram algum destaque crítico. Em termos gerais, nota-se como a maior parte dos críticos portugueses assinala a ambivalência entre um tema muito complexo e fórmula do entretenimento do docu-drama. É, por exemplo, a opinião de Vasco Câmara (2009), do *Público*, que critica esse tom entre o documentário e o drama que retira espessura dramática às personagens: “[o filme] é uma narrativa aos soluços, sem conseguir dar espessura e continuidade às personagens – num momento esses guerrilheiros que se zangaram com a geração dos pais, pelo pacto feito com o nazismo, com o imperialismo e com o Estado, são patetas; logo a seguir são militantes aguerridos”. Do ponto de vista do crítico, o filme acaba por não ter um ponto de vista, que assim “fica sem possibilidade de nos falar de hoje”.

É também essa a perspetiva de Francisco Ferreira (2009), do *Expresso*, que elogia ironicamente a reconstituição de época, para notar a falta de uma visão política sobre o que o filme narra: “o resultado é de uma competência sem mácula, da fina flor dos novos actores germânicos a uma reconstituição de época incrível. Infelizmente, faz tábua-rasa da história. Limita-se a narrar a génese, ascensão e queda da RAF, e fá-lo sem um ponto de vista”. A crítica

aproveita, assim, para assinalar a propensão da indústria alemã para este tipo de produtos com altos valores de produção, mas inócuos na discussão política do contemporâneo.

Em perspetiva contrária, podemos ver como Eurico de Barros (2009), no *Diário de Notícias*, ressalta o facto do filme, apesar de uma certa simplificação, não deixar de mostrar aspetos terríveis do movimento, notando que o filme “nem por uma vez idealiza ou romantiza os homens e mulheres que aterrorizaram a Alemanha afluyente e flácida, e atemorizaram a Europa, nos incendiários anos 60, e na sangrenta década de 70”. O crítico assinala a complexificação das personagens, mostrando como os membros mais notados do grupo – Baader, Meinhof e Ensslin – eram personalidades complexas e ambivalentes.

É este também o sentido da crítica de João Lopes (2009), para o Magazine Cinemax (RTP e Antena 1), ao destacar a complexidade das personagens dos líderes do grupo. Aliás, Lopes elogia mesmo a caracterização ambivalente da época: “[o filme não desliga] a sua actividade de um contexto mais geral em que, nomeadamente na Europa, se viviam grandes convulsões sociais e políticas (sendo Maio 68, em França, a mais emblemática dessas convulsões).”

Contudo, note-se que *O Complexo Baader Meinhof* não foi propriamente recebido com um aparato crítico grande. Observa-se, no entanto, que a crítica se dividiu. Se o retrato de época é quase sempre valorizado, o passo seguinte – um ponto de vista crítico e dialogante com a contemporaneidade – é criticado. Curiosamente, o próprio realizador em entrevista ao *Público*, caracteriza o filme dentro da incapacidade de tomar posição: “há imensos pontos de vista e não chegaria a nenhum satisfatório para toda a gente” (in Henriques 2009). Para Uli Edel, o filme é um retrato das mudanças históricas e sociais que resultam na concretização das brigadas e da sua atividade. Para alguns críticos – e aí junta-se alguma da crítica portuguesa e alemã –, a não tomada de posição leva-o a ficar num meio termo. Nesse sentido, o filme preocupa-se mais com o retrato fiel do que com um verdadeiro debate sobre o que significou e significa o movimento RAF.

BIBLIOGRAFIA

- Albers, Sophie. 2008. “Der Baader Meinhof Komplex Die RAF als Popcorn-Kino”, *Stern.de*, 18 de setembro <http://www.stern.de/kultur/film/der-baader-meinhof-komplex-die-raf-als-popcorn-kino-639453.html>
- Aust, Stefan. 2008 [1985]. *Der Baader Meinhof Komplex*, 3ª edição revista, Hamburg: Hoffmann und Campe.
- Barros, Eurico de. 2009. “Os tempos dos Baader Meinhof e os anos de terror na Alemanha”. *Diário de Notícias*. Acedido em 5 de agosto. http://www.dn.pt/inicio/opiniao/interior.aspx?content_id=1148160&eccao=Eurico%20de%20Barros
- Baum, Gerhart. 2008. “Film ‘Baader Meinhof Komplex’ Es war kein Krieg” *Die Zeit*, nº 39: <http://www.zeit.de/2008/39/Baader-Meinhof-Film>
- Borcholte Andreas. 2008. “Eichingers ‘Baader-Meinhof-Komplex’: Die Terror-Illustrierte”. *Spiegel Online*, 18 de setembro. Acedido a 5 de agosto de 2014. <http://www.spiegel.de/kultur/kino/eichingers-baader-meinhof-komplex-die-terror-illustrierte-a-578786.html>
- Câmara, Vasco. 2009. “O Complexo de Baader Meinhof”. *Público*. Acedido em 5 de agosto de 2014. In <http://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/o-complexo-de-baader-meinhof-1654836>
- Dargis, Manohla. 2009. “The Journalist Who Exchanged Her Typewriter for a Gun”, *The New York Times*. Acedido a 10 de agosto de 2014. http://www.nytimes.com/2009/08/21/movies/21baader.html?_r=0
- Ferreira, Francisco. 2009. “O Complexo Baader Meinhof”. *Expresso*. Acedido em 5 de agosto de 2014. http://expresso.sapo.pt/cultura/cartaz_escolhas_expresso/criticas-de-cinema-de-31-de-janeiro-a-6-de-fevereiro=f494740.
- French, Philip. 2008. “The Baader Meinhof Complex”, *The Observer*, 16 de novembro. Acedido em 13 de julho de 2014. <http://www.theguardian.com/film/2008/nov/16/the-baader-meinhof-complex-review>
- Gunske, Volker. 2008. “Eichingers RAF-Medley “Der Baader Meinhof Komplex””, *Tip Berlin*, 25 de setembro. Acedido a 5 de março de 2014.

- <http://www.tip-berlin.de/kino-und-film/best-raf-der-geschichtsfilm-der-baader-meinhof-komplex>
- . 2008. “Deutschland im RAF-Trauma”, *Tip Berlin*, 2 de outubro. Acedido a 5 de março de 2014. <http://www.tip-berlin.de/kino-und-film/deutschland-im-raf-trauma>
- Henriques, Joana Gorjão. 2008. “Baader-Meinhof, um Complexo Alemão”. *Ípsilon/Público*, 19 de dezembro.
- . 2009. “A minha geração”. *Ípsilon/Público*, 30 de janeiro.
- Hermann, Kai / Koch, Peter. (s.d.). *O Caso Schleyer / A Operação Mogadíscio: Duas Grandes Reportagens da Revista Stern* (trad. TRADUZ, Lda.), Lisboa: Edições Jornal Expresso.
- Kurbjuweit, Dirk. 2008. “Bruno Ganz im RAF-Film: Der Ex-Sympathisant”, *Der Spiegel online*. Acedido a 5 de março de 2014. <http://www.spiegel.de/kultur/kino/bruno-ganz-im-raf-film-der-ex-sympathisant-a-577016.html>
- Lopes, João. 2009. “Filmar a história para além das regras televisivas”. *Cinemax/RTP*. Acedido a 13 de agosto de 2014. <http://www.rtp.pt/cinemax/?t=Filmar-a-historia-para-alemdas-regras-televisivas.rtp.rtp&article=155&visual=2&layout=8>
- Rodek, Hanns Georg. 2008. “Der große Baader-Meinhof-Konsens”, *Die Welt*, 17 de setembro. Acedido a 5 de março de 2014. <http://www.welt.de/kultur/article2459708/Der-grosse-Baader-Meinhof-Konsens.html>
- . 2008. Interview zum RAF-Film: “Andreas Baader redete ziemlich Murks”. *Die Welt*, 23 de setembro. Acedido a 13 de abril de 2014. <http://www.welt.de/kultur/article2479112/Andreas-Baader-redete-ziemlichen-Murks.html>
- Schirmacher, Frank. 2008. “Der Baader-Meinhof-Komplex Diese Frau brauchte mich ganz”, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 14 de setembro. Acedido a 13 de abril de 2014. <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kino/der-baader-meinhof-komplex-diese-frau-brauchte-mich-ganz-199463.html>

O TELEJORNALISMO NAS REDES SOCIAIS ONLINE: UM ESTUDO DE CASO LUSO-BRASILEIRO

Paulo Eduardo Silva Lins Cajazeira¹

Resumo: Este estudo objetiva analisar as novas práticas de participação do público do telejornal, com o uso das Redes Sociais, na Internet. Compreendemos como *telejornalismo estendido*, os espaços estabelecidos em plataformas digitais. A prática consiste em distribuir e circular o conteúdo noticioso em diferentes plataformas, que permitem ao destinatário consumir a notícia de TV. Com isso, fidelizam-se as audiências nestes espaços de discursividade. Na parte empírica realizou-se um experimento no período de 02 de setembro a 31 de dezembro de 2013 com o objetivo de compreender as participações dos sujeitos, telejornal e público nas *fanpages* de dois telejornais no Facebook, Bom Dia Brasil (TV Globo) e Edição da Manhã (SIC TV) de Portugal.

Palavras-chave: ambientes midiáticos; audiência; telejornalismo; participação; público.

Contacto: pcajazeira@cariri.ufc.br

Introdução

As emissoras de televisão ampliaram os canais de comunicação com o público em plataformas digitais na Internet. Nestes espaços, estimula-se a participação e a interação com o conteúdo dos programas noticiosos e de entretenimento. O público reforça discursivamente os laços sociais com o telejornal ao participar e interagir. Ter acesso a conteúdos informativos e de entretenimento em sites na Internet e partilhá-los em blogs, sites ou perfis nas Redes Sociais Digitais evidenciaram-se como a nova lógica de interação na sociedade contemporânea. O que nos leva a pensar no partilhamento pelo viés da convergência de mídias, que o autor Henry Jenkins (2009) designa como sendo uma tendência dos meios de comunicação para adaptarem-se ao crescimento de acessos à Internet. Além da fuga de audiência dos meios de comunicação tradicionais. A prática

¹ Investigador de Pós-doutorado no Laboratório de Comunicação e Conteúdos Online (LabCom) do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação (Universidade da Beira Interior/Labcom/Portugal) sob a supervisão do Prof. Dr. António Fidalgo. A investigação é financiada pela Fundação CAPES/Brasil sob o número de processo: 3264-13-0. Jornalista e Doutor em Comunicação e Semiótica (PUCSP), Líder do Grupo de Pesquisas: Centro de Estudos e Pesquisa em Jornalismo (CEPEJor/CNPq/UFCA), Professor Efetivo - Classe Adjunto II - da Universidade Federal do Cariri – Juazeiro do Norte, Ceará, Brasil.

consiste em usar a Rede como um canal de distribuição, circulação e compartilhamento de conteúdo. O jornalismo televisivo, a exemplo, absorve as novas tecnologias digitais ao seu aprimoramento e eficácia ao adotar uma postura dinâmica de convergência de meios. Hoje, a grande maioria dos telejornais possui um site na Internet ou endereço nas redes sociais. O noticiário é apenas um dos exemplos de formatos televisivos que aderiram à convergência midiática de conteúdos na Rede. Isto gera um fluxo de informações contínuo na relação emissor-receptor, pois, em tese, o utilizador escolhe dentro dos conteúdos disponibilizados pela TV, o que prefere ver e assistir. Além de fazer uso de aplicativos digitais para acessar ao conteúdo televisivo. Ou seja, o público interage de inúmeras formas e canais de comunicação na Era Digital.

Segundo a investigadora Cristiane Finger (2013, 184), “essas novas formas de interação do público comprovam o fenômeno que o investigador Carlos Scolari chama de “hipertelevisão”, para classificar o atual momento da TV, em contraponto às fases estabelecidas anteriormente por Humberto Eco, como paleotelevisão (da década de 50 ao fim dos anos 70, séc. XX) e neotelevisão (até o fim do século passado)”. Outros autores apostam no conceito pós-televisão para definir uma nova etapa linear e progressiva da história. “Mas, para Scolari, este é o tempo da “hipertv”, uma televisão instalada em rede nos termos definidos por Manuel Castells, conectada com outras plataformas, libertando-se aos poucos da programação em fluxo e lançando mão de narrativas transmidiáticas” (Finger 2013, 184).

Esse momento da hipermodernidade significa para alguns autores, como Gilles Lipovetsky e Jean Serroy (2010), o conceito de “tudo-ecrã” ou “tudo-tela”, quando uma série de ecrãs tem a ver com a categoria de “ecrã informacional”. A ligação dos indivíduos a outros ecrãs/telas e em relação imediata com outros utilizadores. “A hora é da comunicação aberta e flexível, a da troca interpessoal através de fóruns e chats, a criação de informações em blogs individuais. E da partilha de conhecimentos ou da contribuição colectiva da informação” (Lipovetsky e Serroy 2010, 254).

Consideramos o conceito de “tudo tela”, aplicado ao jornalismo televisivo, a extensão do seu conteúdo informacional na Internet. Isto possibilita, às emissoras de TV, a segmentação do público em diversos suportes de acesso, plataformas e interfaces digitais diferentes. A televisão não está fadada ao seu desaparecimento, a partir do surgimento de telas ou ecrãs digitais, mas a metamorfosear-se com o uso da tecnologia digital. A mudança da natureza televisiva é física, pois se converte em forma e conteúdo para adaptar-se aos hábitos de consumo midiático da sociedade. Com isso, encontramos disponíveis desde pequenas telas (smartphones e tablets) a grandes telas em estádios de futebol, concertos musicais ou espaços publicitários.

Entre os aspectos da transmutação da TV em múltiplas telas enumeram-se alguns como sendo os principais: advento das novas tecnologias digitais, utilizador ao centro da convergência midiática, conteúdo informacional disponibilizado em Rede, relações sociais miditizadas, aplicativos digitais, dispositivos móveis, mobilidade e redes sociais digitais. O utilizador ao centro da convergência é a principal mudança, pois coloca a TV na perspectiva de um futuro inteiramente digital.

O utilizador das tecnologias digitais tem nome e sobrenome, mostra quem é, além de exigir qualidade no conteúdo televisivo, pois ascende a determinados canais por subscrição e utiliza-se para fazê-lo de suportes variados de comunicação. Essa segmentação resulta na divisão do mercado publicitário em vários setores de consumo midiático. O que coloca o utilizador ao centro da convergência, pois não são apenas os meios e seus conteúdos que convergem entre si, mas o público igualmente participa deste processo ao migrar por plataformas e suportes diferentes para se informar e comunicar entre si.

As interações do público do telejornal do analógico ao digital

No período analógico, a relação entre os sujeitos (TV/público) se detinha apenas em assistir, pensar sobre a notícia e eventualmente discutir o assunto com alguém em casa. Compreendendo essas “formas analógicas de interação”, a

audiência interagia com o telejornal mandando cartas ou telefonando. Com a digitalização das emissoras de televisão e a criação de novos canais de comunicação, o público pôde ter a oportunidade de comentar o que se passa na televisão, com várias pessoas e em tempo real, nas mídias sociais.

De acordo com Gustavo Cardoso (2013, 275), o espectador apresenta-se em três roupagens nas primeiras duas décadas de 2000: o espectador em rede, o participante e o espectador editor. Os perfis, propostos pelo autor, nos orientaram a analisar as novas participações do telejornalismo nas Redes Sociais. O espectador em rede se afastou do monopólio do canal hertziano clássico para proceder às suas visualizações de conteúdos; este é o visualizador que se habituou a últimas tendências tecnológicas, não as encara como um fim em si mesmo. O espectador-participante é o que envia SMS para a TV nos horários da manhã, que ocasionalmente telefona para os programas da tarde ou coloca perguntas por e-mail nas entrevistas em horário nobre; a participação no mundo 2.0 significa também poder comentar os sites das estações televisivas e, caso se depare com um acontecimento, enviar as suas próprias fotografias e reportagens para as redações (e, inclusivamente, fazer o carregamento destas no seu próprio site, blogue ou redes sociais). O espectador-editor procura as suas próprias soluções de conteúdos, aquele para quem a sua sala de estar é o seu próprio espaço de edição do conteúdo. Ele se utiliza ativamente as *set-up boxes*² de sua TV por cabo, decidindo os tempos e os ritmos de consumo dos conteúdos lá disponíveis; aquele que transita com facilidade de uma tela ou ecrã no seu dispositivo informático pessoal para a televisão e vice-versa.

A interatividade é promovida dentro um espaço e tempo que permite a interação entre as pessoas. Partindo desse pressuposto, o advento e a difusão de novas tecnologias digitais que permeiam o conceito de comunicação permitem aos receptores participarem ativamente da dinâmica social de difusão das mensagens. O desafio para as empresas de comunicação perante o seu público está em desenvolver novas linguagens de comunicabilidade e que, ao mesmo tempo, possibilitem a interatividade, a troca e o intercâmbio de informações.

² Conversor, *set-top box (STB)* ou *power box* é um termo que descreve um equipamento que se conecta a um televisor e a uma fonte externa de sinal, e transforma este sinal em conteúdo no formato que possa ser apresentado em uma tela.

O sociólogo canadense Erwin Goffmann (1985), nos explica sobre as formas como podem ocorrer as normas simbólicas de enunciação entre os participantes de um mesmo grupo, “uma interação pode ser propositalmente estabelecida como oportunidade e lugar para enunciar diferenças de opinião, mas em tais casos, os participantes devem ter o cuidado com o tom utilizado em discordar e concordar com os participantes” (Goffmann 1985, 19). Isto nos mostra que para interagir, temos que ter prudência para evitar conflitos de opiniões que possam ser tratados como pouco aceitáveis por todos os presentes do grupo, dentro da estrutura dos ambientes interativos. A Internet assume um papel importante nesse processo, como pontua o autor Gustavo Wrobel (2012) ao mapear os primeiros passos dessa rede de comunicação.

Para entender o que está acontecendo, é necessário conectar todas as tendências tecnológicas que criaram esse fenômeno. A primeira delas, sem dúvida, foi o nascimento da internet nos anos 90 e, sobretudo, da web 2.0 há cerca de 10 anos. O mundo 2.0 é o território da verdadeira comunicação, permitindo que leitores deixassem seus comentários, interagissem com outros leitores e se transformassem em “analistas” frequentes de cada um dos fenômenos cotidianos. Todos os meios baseados na internet incluíram a possibilidade de adicionar comentários (Wrobel 2012, 1).

Hoje, os veículos de imprensa massivos, televisão, rádio, jornalismo impresso ou revista observam neste novo canal de comunicação, as mídias pós-massivas, uma forma de potencializar a difusão das suas informações. *A priori*, é um sistema de medição de audiência no qual as informações interagem com o seu público conectado a este espaço, com novidades e pré-agendamentos da programação diária. Como qualquer outra mídia social, depende do engajamento dos utilizadores perante a marca ou empresa. O *Facebook*, a exemplo, possui uma infraestrutura voltada para as empresas ou marcas garantirem uma presença adequada na Rede Social. Com isso, identifica-se um processo dinâmico de interação, a partir da convergência digital, no qual alguns meios aderiram às novas formas de comunicabilidade da informação.

Estudo de caso luso-brasileiro

Como objetos de análise foram escolhidos dois telejornais para um estudo comparativo luso-brasileiro: 1) Edição da Manhã (SIC TV/Portugal) e 2) Bom Dia Brasil (TV Globo/Brasil), ambos com páginas ativas na Rede Social Facebook. Esses telenoticiários possuem um modo de postagem³ próprio e diário; sempre em atividade, com atualizações nas mídias sociais antes, durante e no final das edições apresentadas em TV. Além disso, são matutinos, ligados a empresas de comunicação de capital privado e líderes de audiência em seus horários, nos seus respectivos países de origem. A linha editorial desses telejornais é preconizada por reportagens que abordam temas de economia, política, esporte, cultura e assuntos factuais. A metodologia utilizada é de cunho quantitativo e qualitativo, privilegiando a análise de conteúdo, numa avaliação crítica da participação dos atores no ambiente virtual das *fanpages* dos telejornais amparada por dados quantitativos (*likes*⁴, *comments*⁵ e *shares*⁶).

Edição da Manhã

O telejornal Edição da Manhã é um noticiário televisivo português da SIC TV e do canal fechado SIC Notícias, exibido de segunda a sexta, das 07h00 às 10h00m. É apresentado pelo jornalista e editor João Moleira. O tempo de exibição na SIC TV é em média das 07h00 às 08h40m e na SIC Notícias (canal a cabo) é das 07h00 às 10h00m. A Edição da Manhã foi o primeiro momento da emissão da SIC Notícias, em janeiro de 2001, o primeiro canal de notícias (All news⁷) em português. A linha editorial está centrada em economia, política, geral, esporte, cultura, factual, análises de comentaristas e entrevistas. Há em cada edição a escolha de um tema principal em torno do qual se estrutura o

³ Postagem é o ato de enviar uma mensagem a diferentes fóruns, grupos de notícias, listas de e-mails, grupos de discussões, etc. O seu propósito é fazer tal mensagem chegar ao maior número de pessoas possível com o uso das plataformas na Internet.

⁴ Curtidas.

⁵ Comentários.

⁶ Compartilhamentos

⁷ Termo da língua inglesa que significa “totalmente notícias” é usado para designar uma emissora, seja de rádio, seja de televisão, cuja programação é composta apenas de notícias ou reportagens, ou seja, de cunho jornalístico.

telejornal. Os convidados em estúdio estão sempre, de algum modo, relacionados a este tema. Na Edição da Manhã, às notícias somam-se as primeiras páginas dos jornais, o [trânsito em Lisboa e no Porto](#), a [meteorologia](#), os mercados financeiros e o Jornal de Economia (em colaboração e a participação de editores do semanário Expresso e da revista Exame). Alguns jornalistas desses dois veículos são convidados a participar do jornal em direto. O público-alvo corresponde às classes, A, A+, B, B+ e C. Perfil no Facebook: 25 mil Likes.

Bom Dia Brasil

O telejornal Bom Dia Brasil é um noticiário televisivo brasileiro da TV Globo de Comunicação, exibido de segunda a sexta, das 07h15 às 08h00m. É apresentado pelos jornalistas Chico Pinheiro e Ana Paula Araújo (Rio de Janeiro), Giuliana Morrone (Brasília) e Rodrigo Boccardi (São Paulo) e reprisado no canal fechado Globo News⁸. É o mais antigo telejornal matutino da Rede Globo de Televisão, com data de início em 03/01/1983. O tempo de exibição é de 01h15m e sua linha editorial está centrada em economia, política, geral, esporte, cultura, factual, análise de comentaristas e entrevistas. O formato do BDBR privilegia as transmissões diretas (entradas ao vivo), a participação de convidados e comentaristas no estúdio. Há em cada edição, a escolha de um tema principal em torno do qual se estrutura o telejornal. Os convidados em estúdio estão sempre, de algum modo, relacionados a este tema. A frequência e a quantidade de tempo dedicada à transmissão direta das informações sejam através das unidades móveis ou das participações no estúdio, é outra característica do BDBR. Toda a transmissão é pontuada por entradas ao vivo dos repórteres e por entrevistas, conduzidas pelos apresentadores. Nas

⁸ Segundo o site www.g1.com.br, a Globo News é um canal de televisão brasileiro, o canal de notícias 24 horas por dia das Organizações Globo. Criado em 15 de outubro de 1996 tem como principais noticiários o Jornal da Globo News, antigo Em Cima da Hora, Jornal das Dez, Globo News em Pauta, Estúdio i e o Conta Corrente. Também reapresenta programas da Rede Globo, como o Fantástico, o Jornal da Globo, o Bom Dia Brasil, Profissão Repórter e o Globo Repórter. Os programas culturais são Almanaque e Starte. Também possui programas de entrevistas como o Espaço Aberto, Entre Aspas e o Globo News Painel e programas de curiosidades como o Via Brasil e o Pelo Mundo. A programação do canal pode ser acompanhada via internet, a princípio para assinantes Globo.com, mas esporadicamente em algumas vezes libera seu sinal para todos os internautas.

transmissões diretas externas, também costuma-se conversar, por intermédio de um monitor instalado no estúdio, com os repórteres na rua sobre a reportagem que realizam. O público-alvo corresponde às classes: A, A+, B, B+. Perfil no Facebook: 2,1 milhões Likes. Na tabela abaixo, apresentamos os dados quantitativos da pesquisa de monitoramento das participações do público realizada entre os dias 02 de setembro e 31 de dezembro de 2013, na Rede Social Facebook.

BOM DIA BRASIL

SETEMBRO - 2013

Bom Dia Brasil (TV GLOBO)	1ª semana	2ª semana	3ª semana	4ª semana	TOTAL
Likes	5320	4146	-	23.516	32.982
Comentários	385	335	-	1.761	2.481
Compartilhamentos	338	129	-	836	1.303

Total: likes (32.982), comentários (2.481) e compartilhamentos (1303). O total de interações no mês: (36.766)

OUTUBRO - 2013

Bom Dia Brasil	1ª semana	2ª semana	3ª semana	4ª semana	5ª semana
Likes	20.938	35.703	11.113	25.595	21.558
Comentários	1.394	2.278	327	-	3.999
Compartilhamentos	625	1.032	119	-	1.303

Total: likes (114.607), comentários (7.224) e compartilhamentos (3.290). O total de interações no mês: (125.121)

NOVEMBRO - 2013

Bom Dia Brasil	1ª semana	2ª semana	3ª semana	4ª semana	5ª semana
Likes	5.802	32.183	24.787	30.695	29.760
Comentários	348	1.837	1.298	1.643	1.647
Compartilhamentos	225	853	638	789	807

Total: likes (92.532), comentários (6.773) e compartilhamentos (3.357). O total de interações no mês: (102.662)

DEZEMBRO - 2013

Bom Dia Brasil	1ª semana	2ª semana	3ª semana	4ª semana	5ª semana
Likes	28.688	26.939	24.674	23.754	16.541
Comentários	1.820	1.400	1.264	1.090	898
Compartilhamentos	479	417	387	350	309

Total: likes (120.596), comentários (5.574) e compartilhamentos (1.942). O total de interações no mês: (128.112)

EDIÇÃO DA MANHÃ**SETEMBRO - 2013**

Edição da Manhã (SICTV)	1ª semana	2ª semana	3ª semana	4ª semana	TOTAL
Likes	47	26	-	88	161
Comentários	09	13	-	16	38
Compartilhamentos	0	0	-	0	0

Total: likes (161), comentários (38) e compartilhamentos (0). O total de interações no mês: (199)

OUTUBRO - 2013

Edição da Manhã (SICTV)	1ª semana	2ª semana	3ª semana	4ª semana	5ª sem.
Likes	115	128	160	108	124
Comentários	12	22	29	18	30
Compartilhamentos	0	0	0	0	1

Total: likes (635), comentários (111) e compartilhamentos (1). O total de interações no mês: (647)

NOVEMBRO - 2013

Edição da Manhã (SICTV)	1ª semana	2ª semana	3ª semana	4ª semana	TOTAL
Likes	184	142	127	130	583
Comentários	29	32	7	27	95
Compartilhamentos	06	03	17	01	27

Total: likes (583), comentários (95) e compartilhamentos (27). O total de interações no mês: (705)

DEZEMBRO - 2013

Edição da Manhã (SICTV)	1ª semana	2ª semana	3ª semana	4ª semana	TOTAL
Likes	02	215	210	220	647
Comentários	0	21	25	17	63
Compartilhamentos	0	0	0	02	02

Total: likes (647), comentários (63) e compartilhamentos (04). O total de interações no mês: (712)

FONTE: Monitoramento das fanpages dos telejornais Edição da Manhã e Bom Dia Brasil no Facebook (2013).

Na análise dos dados, verificamos uma oscilação na participação do público de setembro a dezembro de 2013 nas três formas de interação no Facebook: comentar, curtir e compartilhar. Os comentários e os atos de curtir⁹ sobressaem nas preferências do público. Há uma regularidade nas participações e aumento do número de seguidores e interações, que se constatou durante o período de análise. Não podemos afirmar que, o crescimento do número de seguidores nas páginas dos telejornais seja consequência da audiência do telejornal na TV ou vice-versa. Mesmo porque não há um medidor de audiência nas Redes Sociais atualmente no Brasil e Portugal. Temos algumas organizações, além de outras, como o IBOPE Media Social (Brasil) e Obercom (Portugal), que realizam periodicamente pesquisas e divulgam relatórios sobre o comportamento dos utilizadores de mídia, mas não realizam a medição de audiência de TV nas Redes Sociais, nomeadamente, Social TV.

O que constatamos é o comportamento do utilizador das fanpages na Rede Social ser igual ao público de programas de rádio e TV. Ele interage diariamente com a informação comentando as notícias e, às vezes, compartilhando na Internet. O número de interagentes que participam se comparado ao número absoluto do total de seguidores das páginas dos telejornais ainda é restrito.

⁹ Em Portugal, o ato de curtir no Facebook chama-se “gosto”.

A Rede Social reproduz a cultura participativa preconizada por Jenkins ao dar voz ao público. Conforme o autor (2009), a noção de cultura participativa é um contraste com a passividade dos meios de comunicação mais tradicionais que produzem conteúdo para os espectadores. A cultura participativa vê nos consumidores de mídia possíveis participantes destes novos espaços. O consumidor ativo demonstra sociabilidade e interesse. Contudo, existem alguns participantes que classificamos de não ativos, que se incluem nessa sociabilidade em Rede, mas estão pouco dispostos a interagir com o conteúdo no sistema. As características que encontramos dos fãs de programas televisivos no Facebook as referenciamos em perfis e os distinguimos em participantes ativos e participantes não ativos.

Participante ativo:

- 1) Seguidor do telejornal na Rede Social;
- 2) Interage com o conteúdo diariamente;
- 3) Desenvolve relação de proximidade e afeto com a figura dos apresentadores;
- 4) As vezes mora em cidades, países e continentes diferentes da emissão do programa;
- 5) Acompanha ao programa pela televisão e Internet.
- 6) Audiência quantitativa na página do telejornal.

Participante não ativo:

- 1) Seguidor do telejornal na Rede Social;
- 2) Acessa pouco ao conteúdo noticioso;
- 3) Não participa do programa no Facebook com regularidade;
- 4) Audiência quantitativa na página do telejornal;
- 5) As vezes mora em cidades, países e continentes diferentes da emissão do programa;

Estes dois perfis são importantes para compreensão do grupo de seguidores, que, ao primeiro momento, transparece a existência de comportamentos e ações distintas. Com acuidade no olhar visualizamos, no

interior do grupo, os participantes da página. Não usamos a expressão de participante “inativo”, visto que se encontram como seguidores dos programas na Rede Social. Nos horários que os telejornais estão fora do ar, o número de *likes*, comentários, *shares* na *fanpage* é menor. Os *posts* com maior participação registrada são aqueles que trazem uma pergunta, uma enquete ou um pedido de opinião do usuário, o que reforça o caráter reativo das audiências: não se produz conteúdo, apenas reage-se ao que foi publicado pelo telejornal. A maior parte limita-se a fazer *like* e um número reduzido compartilha o conteúdo. Pode-se dizer que o número de participantes ativos a marcar *like* é maior dos que publicam comentam e compartilham das informações. É também comum um fã comentar mais de uma vez o mesmo *post*. Quando o faz, desenvolve uma audiência no *post* na linha do tempo da página. Ou seja, a audiência no *Facebook* depende da interação individual e coletiva, que pode ser reiterada seguidas vezes no mesmo enunciado e reverberada na interface da plataforma.

Além disso, verificou-se não haver interação interna, participantes ativos e não ativos, no grupo de seguidores, apenas emissões individuais de opinião quanto aos conteúdos publicados pelo telejornal, no melhor estilo *fanpost*¹⁰. Em nenhum momento, dentro do período analisado, há resposta aos telespectadores por parte do telejornal quanto aos seus comentários na interface do jornal. Este comportamento do gerenciamento da página em não responder aos comentários suscitou a existência de algumas hipóteses, que procuramos responder com as seguintes variáveis:

- 1) A política das empresas de comunicação orienta aos jornalistas manterem uma determinada postura e conduta ética no tratamento com o público;
- 2) A relação entre produtor-consumidor de conteúdo informacional encontra-se exposta na interface do telejornal na Rede Social;
- 3) As redações de TV estão a adaptar-se aos novos modos de relacionamento com os seus públicos nas mídias sociais digitais;

¹⁰ Conforme se verificou na investigação, o estilo *fanpost* diz respeito à forma mais usual e simples de interação nas Redes Sociais Digitais. Geralmente no formato de *likes* e comentários pouco aprofundados.

- 4) O telejornal estendido nas Redes Sociais, por ser ambiente midiático ainda novo, necessita de tempo para que os jornalistas habituem-se a participar e interagir neste novo espaço de *feedback* do seu trabalho.

As duas emissoras de tevê, SIC TV e TV Globo, possuem normatizados e, em vigor, o código de princípios éticos destinados aos profissionais que compõem o quadro de funcionários e as normas editoriais que regem as empresas abertas a sociedade. Este documento serve às empresas posicionarem-se frente às relações que envolvam os seus produtos e a opinião pública. As Organizações Globo, empresa brasileira responsável pelas operações da TV Globo, em seus princípios editoriais publicados pelos acionistas, em 06 de agosto de 2011, no item 02, denominado “diante do público” afirma que, “o público será sempre tratado com respeito, consideração e cortesia, em todas as formas de interação com os jornalistas e seus veículos: seja como consumidor da informação publicada seja como fonte dela”.

Em relação ao que é jornalismo ou não, a empresa apresenta a sua visão editorial quanto à produção da notícia, “a consolidação da Era Digital, em que o indivíduo isolado tem acesso fácil a uma audiência potencialmente ampla para divulgar o que quer que seja, nota-se certa confusão entre o que é ou não jornalismo, quem é ou não jornalista, como se deve ou não proceder quando quer produzir informação de qualidade”. A Era Digital é um espaço para os indivíduos expressarem livremente suas opiniões e se comunicarem.

No estatuto editorial da Organização SIC Notícias, empresa portuguesa de comunicação, no item 02, lê-se a seguinte informação, “a SIC Notícias compromete-se a respeitar os princípios deontológicos da Comunicação Social e a ética profissional do Jornalismo, e a contribuir, através da produção nacional de programas informativos para a preservação da identidade cultural do País, o que implica também em dar voz às novas correntes de ideias e estilo inovador de programação”. Coincidentemente, as duas empresas de comunicação, informam logo ao início dos estatutos editoriais, o modo de tratar o público, o compromisso ético, o comportamento esperado dos jornalistas

pertencentes aos seus quadros de funcionários e a visibilidade midiática da informação.

Nas Organizações Globo nota-se uma preocupação à luz da Era Digital de distinguir o que é informação jornalística, o produtor da informação e a sua fonte. Palavras que defendem a produção jornalística feita por profissionais capacitados. Além de alertarem quanto à quantidade extrema de informações que hoje circulam livremente pela Rede. Isso denota preocupação corporativa da empresa com a produção jornalística e a circulação da notícia. Evidenciando-se numa preocupação corporativista e crítica crítico quanto à disseminação dos conteúdos informacionais na Internet. A SIC Notícia compromete-se em dar voz às novas correntes ideológicas, que, na nossa visão, sugere ser a sociedade, o principal alvo do seu discurso.

A autora Diana Luz Barros Pessoa na obra, “Teoria Semiótica do Texto”, nos orienta à compreensão discursiva dos princípios éticos e editoriais das empresas de comunicação. Segundo a autora, existem duas formas de análise que se complementam: pela organização ou estruturação que faz dele um “todo de sentido”, como objeto da comunicação que se estabelece entre um destinador e um destinatário. A primeira concepção de texto, entendido como *objeto de significação*, faz que seu estudo se confunda com o exame dos procedimentos e mecanismos que o estruturam e o tecem como um “todo de sentido”. A esse tipo de descrição tem-se atribuído o nome de *análise interna ou estrutural do texto*, que utilizaremos para compreensão do dito e não dito nos estatutos de princípios éticos das empresas de comunicação.

Há uma segunda caracterização de texto que não mais o toma como *objeto de significação*, mas como *objeto de comunicação* entre dois sujeitos. Assim concebido, o texto encontra seu lugar entre os objetos culturais, inserido numa sociedade (de classes) e determinado por formações ideológicas específicas. Nesse caso, o texto precisa ser examinado em relação ao contexto sócio histórico, que o envolve e que, em última instância, lhe atribui sentido. E, a partir disso, conseguiremos construir ideias a respeito da *relação comunicacional unilateral* do público no *Facebook*. Para explicar “o que o texto diz” e “como o diz”, assim, examinar os procedimentos da organização textual.

Conforme Barros (2005), para construir o *sentido do texto*, a semiótica concebe o seu plano do conteúdo sob a forma de um *percurso gerativo*. A noção de percurso gerativo do sentido é fundamental para a teoria semiótica e pode ser resumida como segue:

- a) o percurso gerativo do sentido vai do mais simples e abstrato ao mais complexo e concreto;
- b) são estabelecidas três etapas no percurso, podendo cada uma delas ser descrita e explicada por uma gramática autônoma, muito embora o sentido do texto dependa da relação entre os níveis;
- c) a primeira etapa do percurso, a mais simples e abstrata, recebe o nome de nível fundamental ou das estruturas fundamentais e nele surge a significação como uma oposição semântica mínima;
- d) no segundo patamar, denominado nível narrativo ou das estruturas narrativas, organiza-se a narrativa, do ponto de vista de um sujeito;
- e) o terceiro nível é o do discurso ou das estruturas discursivas em que a narrativa é assumida pelo sujeito da enunciação.

No nível das estruturas fundamentais é preciso determinar a oposição ou as oposições semânticas a partir das quais se constrói o sentido do texto. Nos estatutos de princípios jornalísticos, a categoria semântica fundamental é: liberdade vs. dominação (exploração, opressão). Essa oposição manifesta-se de formas diversas no texto, “o público será sempre tratado com respeito, consideração e cortesia, em todas as formas de interação” e “o que implica também em dar voz às novas correntes de ideias”. Pressupõe-se que, no nível das estruturas fundamentais, a liberdade que o texto se refere corresponde à forma de tratar do público versus a dominação, que seria a negação dessa possibilidade. O telejornal permite a audiência nas Redes Sociais expressar-se livremente, porém não responde aos comentários publicados. O que revela um despreparo da equipe em relação às novas práticas de participação nas plataformas digitais. E, ao mesmo tempo, denota a necessidade de tempo para adaptação ao relacionamento no ambiente midiático, que se constitui em novo espaço de *feedback* da produção jornalística. No esquema que se segue, apresentamos as fases da estrutura narrativa dos estatutos de princípios das

respeito de determinado tema. A entrevista é ilustrada com imagens de algum site vinculado à discussão.

- 3) Economia: Reportagens sobre a economia em geral.
- 4) Cultura: Reportagens e entrevistas culturais: teatro, cinema, literatura e exposições artísticas.
- 5) Saúde: Reportagens sobre a Saúde e entrevista com especialistas no estúdio do telejornal.
- 6) Educação: Reportagens e entrevistados em estúdio.
- 7) Cidades: Reportagens com temas locais do cotidiano das cidades portuguesas.
- 8) Esporte: Reportagens e entrevista em estúdio com jornalista especializado na temática.
- 9) Tecnologia: Reportagens e entrevistas quanto ao uso da tecnologia, novidades e últimos lançamentos das empresas de tecnologia.
- 10) Opinião: Comentaristas opinam em temas, em sua maioria, relacionados à Política e Economia.

Para compreensão da escolha dos temas jornalísticos interagidos pelo público na *fanpage*, recorreremos aos estudos da socióloga Gaye Tuchman. A autora postula algumas perspectivas no referente à sociologia dos emissores, ponderando sobre o conceito e os desdobramentos do *newsmaking*. Com isso, para o entendimento dos parâmetros utilizados na transformação da notícia de TV em audiência convergida na Rede Social, procuramos aplicar esta teoria como análise da noticiabilidade dos temas mais vistos, comentados e compartilhados pelos fãs dos telejornais no *Facebook*. A Teoria do *Newsmaking* é aquela cujo âmbito jornalístico encontra-se na produção própria da notícia. A teoria está ligada diretamente à noticiabilidade, aos valores-notícia, aos constrangimentos organizacionais, à construção da audiência e às rotinas de produção da notícia em si mesma. As notícias correspondem à realidade, mas são construídas e, por isso, carregam a marca do *newsmaking* que enfatiza o caráter convencional das notícias admitindo que elas informem e têm referência na realidade.

A Teoria do Newsmaking articula-se em três vertentes segundo a socióloga Gaye Tuchman: a cultura profissional dos jornalistas, a organização do trabalho e a organização dos processos produtivos. Segundo a autora, as tipificações dos assuntos jornalísticos nas reportagens, as dividem em: duras, leves, súbitas, em desenvolvimento e em sequência. As duras são os temas factuais perecíveis, as leves não perdem a atualidade, as súbitas são a previsão de acontecimentos, tal como um incêndio, terremoto ou chuva torrencial com graves consequências. Em desenvolvimento diz respeito aos fatos que vão acontecendo durante o dia, como por exemplo, um sequestro e seus desdobramentos e negociações mostradas na cobertura jornalística. E por fim, as notícias “em sequência”, que são os fatos pré-programados, agendados anteriormente junto à Comunicação Social com dia e horário previsto para acontecer. Tais como uma conferência de imprensa, um pronunciamento de algum governante ou mesmo o lançamento de uma campanha nacional.

Conforme Temer e Pimentel (2012, 120), a autora Gaye Tuchman propõe uma sistematização dos tipos de matérias, que, segundo ela, são classificações que surgem da ação prática propositada para controlar o trabalho. Todavia, a própria pesquisadora admite a fragilidade na fronteira entre os tipos propostos e salienta que a rigidez sugerida pela tipificação é apenas aparente. Para Tuchman, as matérias podem ser duras e leves. As notícias são “estórias”, ou seja, registram as formas literárias e as narrativas escolhidas pelos jornalistas para organizar o acontecimento. A autora adverte, no entanto, que considerar a notícia como estória não é rebaixá-la ou acusá-la de ser ficcional. “Melhor, alerta-nos para o facto de a notícia, como todos os documentos públicos, ser uma realidade construída possuidora de sua própria validade interna” (Tuchman 1999b, 262).

Considerações Finais

De acordo com o acompanhamento das interações do telejornal Edição da Manhã, percebeu-se que algumas seções tiveram maior número de interações (*likes, comments, share*) do que outras. Se formos analisar com profundidade

estas escolhas do público, verificamos que, a Revista Imprensa, líder de audiência na página com 227 interações, seguida pela Saúde (189), Economia (158) e Escolhas Online (144) se destaca por explorar assuntos em duas categorias de notícias “hard news”, que estão entre as manchetes do dia.

Segundo Tuchman (1999), as notícias podem subdividir-se em *hard news* (notícias “duras”, respeitantes a acontecimentos) e *soft news* (notícias “brandas”, referentes a ocorrências sem grande importância e que, geralmente, são armazenadas e apenas difundidas quando tal é conveniente para a organização noticiosa). As “*hot news*”, notícias “quentes”, seriam aquelas que, sendo “*hard news*”, se reportam a acontecimentos muito recentes. Em consonância com Denis McQuail (2013, 263), o autor Jorge Pedro de Sousa (1999) distingue as notícias programadas (como as notícias resultantes do serviço de agenda) de notícias não programadas (notícias sobre acontecimentos inesperados) e de notícias fora do programa (geralmente *soft news* que não necessitariam de difusão imediata). As notícias mais interagidas percorrem o caminho de duras a leves, o que normalmente acontece quando o editor-chefe de algum telejornal faz o “espelho”, prévia do que irá ao ar em determinada edição e determina como será a agenda da mídia televisiva. Ele trabalha com a perspectiva de tensões na recepção, a partir da exposição das notícias no telejornal diário.

Esse uso estratégico da linguagem que estrutura o lide das notícias nas seções também estrutura o ritmo de percepção do telespectador/usuário da fanpage no processo seletivo de consumo da notícia e o envolve nas histórias, por questões de identificação. As televisões utilizam essas e outras estratégias de construção dos sentidos do público: enquadramento de planos, movimentos de câmeras, iluminação, cortes, animações, efeitos e todo o tipo de recursos de visualização da notícia, que permitem a adesão de novas participações no telejornal por meio das Redes Sociais Digitais.

BIBLIOGRAFIA

Castells, Manuel. 2004. *Galáxia Internet. Reflexões sobre Internet, Negócios e Sociedade*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian

Jenkins, Henry. 2009. *Cultura da Convergência*. São Paulo: Aleph

Wrobel, Gustavo. 2012. *O futuro do jornalismo e seu impacto na comunicação corporativa*. Disponível em:

http://www.aberje.com.br/acervo_colunas_ver.asp?ID_COLUNA=756&ID_COLUNISTA=88.

Finger, Cristiane. 2013. *O telejornal em qualquer lugar: uma sondagem sobre a recepção de notícias nos dispositivos portáteis*. Disponível em:

<http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/conexao/article/viewFile/2232/1512>.

Lipovetsky, Gilles, e Jean Serroy. 2010. *O Ecrã Global*. Lisboa: Edições 70.

Cardoso, Gustavo. 2013. *A sociedade dos ecrãs*. Lisboa, Portugal: Edições Tinta da China.

Goffman, Erving. 2002. *A representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis: Editora Vozes.

Barros, Diana Luz Pessoa de. 1988. *Teoria semiótica do texto*. São Paulo: Ática.

Moura, José. 2009. *Gramática do Português Actual*. Lisboa: Lisboa Editora.

Tuchman, Gaye. 1999. "A objectividade como ritual estratégico: uma análise das noções de objectividade dos jornalistas". In: Traquina, Nelson (Org.). *Jornalismo: questões, teorias e "estórias"*. 2. ed. Lisboa: Vega.

Temer, Ana Carolina, e Aldenor Pimentel. 2012. *Newsmaking in Portuguese: uma discussão das hipóteses de Gaye Tuchman no contexto brasileiro*.

<http://www.revistas.ufg.br/index.php/ci/article/viewFile/23116/14149>. Acedido em: 21.02.2014.

McQuail, Denis. 2013. *Teoria da Comunicação de Massas*. Edição da Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, Portugal.

Souza, Jorge Pedro. 1999. *As notícias e os seus efeitos. As "teorias" do jornalismo e dos efeitos sociais dos media jornalísticos*. Universidade Fernando Pessoa. Disponível em:

http://www.bocc.ubi.pt/_esp/autor.php?codautor=13. Acedido em: 24 maio 2013.

SOBREPOSIÇÕES IMPERTINENTES ENTRE O CINEMA INDUSTRIAL E O CINEMA AUTORAL QUANDO DIZEM PRIMEIRO E TERCEIRO MUNDO

Walcler de Lima Mendes Junior¹

Resumo: Esta proposta busca produzir um efeito contrastante entre discursos cinematográficos que interpretamos como, ex-post, produtores, e, ex-ante, produzidos por uma dupla construção de categorias assim consideradas: identidade e território. Os discursos eleitos a partir da fala das cinematografias brasileira e estadunidense, expressas entre os anos 1940 e a atualidade, dizem ora de forma coincidente ora não de aspectos do signo Brasil, contaminados e processados a partir de infinitos aspectos, que apresentam ao longo de sua cadeia imagens tais como: natureza, selva, trópicos, alegria, pobreza, luxuria, erotismo, luxo, malandragem, indolência, deboche, ausência de lei, direitos, deveres, código, língua e governo segundo o paradigma civilizador estadunidense ou tudo isso construído como alternativa possível ao mesmo paradigma, e ainda, injustiça social, repressão, alienação, metrópole, poluição, crescimento desordenado, exploração aguda nas relações entre capital e trabalho, ausência de resistência popular organizada, criminalização das forças populares organizadas, elogio a abundancia e a beleza miscigenada, crítica ao desperdício e ao monumento a mulata apaziguadora do conflito racial, patriarcal e escravocrata, país do futuro e das possibilidades, país rico e pobre, país abundante e faminto, país do carnaval-berbere e do capital-cárcere, quadris de movimento indolente e célere que forças espoliativas locais, nacionais e supranacionais bem sabem tirar vantagens. Filmes brasileiros submetidos a esta interpretação: Macunaíma, São Paulo S.A., Baixio das Bestas, Rio 40 graus, Cronicamente Inviável, Cidade de Deus. Filmes americanos submetidos a esta interpretação: Uma Noite no Rio (That Night in Rio), Romance Carioca (Nancy Goes to Rio), Apocalipse Canibal (Apocalypse Cannibal), Velozes e furiosos 5: operação Rio (Fast and Furious 5 Rio Heist), Feitiço no Rio (Blame it on Rio), Blame it on Lisa (idem), Orquidia selvagem (wild orchid), Lambada, a dança proibida (The forbidden dance), RIO (idem).

Palavras-chave: Cinema, identidade, território, signo.

Contacto: walclerjunior@hotmail.com

A PELEJA

Sobem as cortinas, honorável público, temos a honra de pisar este palco pela primeira vez em mui distantes terras para apresentar a peleja de Zé Kinoscópio, o cangaceiro/revolucionário de câmera lenta e veloz, caboco filmador de sertão e cidades contra o bandido Kidwood, roubador de imagens do terceiro mundo

¹ Prof. Titular dos cursos de Comunicação Social, Direito e Fisioterapia, FITs. Doutor em Planejamento Urbano e Regional, UFRJ.

para diversão e zombaria das mentes pasteurizadas dos Johnnys, Clarks, Buddys, Marys, Jessicas e Pamelas das amaldiçoadas terras do norte, em que malignos zumbis de terno, enfeitiçam crianças e adultos do mundo inteiro com o veneno vendido ao preço da submissão e da abundância do lado de lá do lado coca-cola da vida que aqui seu gosto é acre. Mas, não se desesperem que a peleja não é perdida antes de jogada. E se as forças da maldade são maiores em número e belicismo, o Santo Guerreiro Cangaceiro de coração de celulose traz no peito a marca do Arcanjo Miguel, cuja balança vai fazer pesar a justiça divina sobre o riso mudo dos contentes e fazer falar o silêncio acanhado dos magoados de cócoras no chão. Então, respeitoso público, peço-lhes a devida atenção para o jogo que se inicia que o resultado é duvidoso entre o diabo de dragão em cauda, espeto e fogo nas ventas e esse Arcanjo de balança e precisão que a tudo enfrenta, para dizer quem é ladrão, quem é valente, quem luta pela justiça de homens e Deus, quem traz ganância, quem usura, que é sabichão, quem é que fura o bucho de quem nessa peleja de facão, corte, montagem, som, luz, ação, ação social ou “civil action” como se diz por lá.

KIDWOOD

Pilotos americanos de corrida vão ao Rio de Janeiro enfrentar traficantes de droga e políticos corruptos (e para aceitarmos isso, já fica considerado que na Casa Branca as coisas andam na linha, segundo a ética protestante e o espírito capitalista weberiano) e voar e desviar de balas sobre os barracos da favela da Rocinha como guerreiros ninjas importados diretamente do Japão². Ainda na mesma dicção, uma arara azul macho morando sob a neve civilizadora de Minnesota vai para sua terra natal (que segundo graça na mais elementar biologia de pré-vestibular não seria a cidade do Rio, mas a caatinga do estado da Bahia), fazer contato com uma fêmea de sua espécie, ser seqüestrado por traficantes de animais com a participação de um menino negro, destruir o

² Filme: Velozes e Furiosos 5, de 2012, em que traficantes brasileiros e heróis americanos se batem, se matam e se perseguem em locações como favelas, bairros populares e ruas da Zona Sul carioca. O Brasil serve de cenário com violência, algum erotismo, praias e ruas labirínticas para as cenas de perseguições de automóveis, como sugere o título, em alta velocidade.

cativeiro do tráfico no morro da Rocinha (claro), desbaratar a trama e ter filhos com a arara fêmea brasileira selvagem e voluntariosa. Sestrosa, diria Ary Barroso³. Americano de meia idade seduz e se deixa seduzir pela filha adolescente de seu melhor amigo e o lugar ideal para se realizar esse tipo de transgressão, claro, são os tristes trópicos, cidade do Rio, com mulheres de seios a mostra e maconha a céu aberto⁴. O Rio agora é alvo do poderoso capital imobiliário multinacional. Em meio à trama milionária em que se negocia a construção de um resort na cidade, macumba para gringo, nudez, sexo, alucinações, toda a perversidade que os trópicos a preços módicos oferecem como elixir a palidez emocional ou a perversidade moralista do estrangeiro que sempre chega do frio⁵. Um grupo de pesquisadores americanos adentra a floresta amazônica, enlouquece com o calor e os gases equatoriais, barbariza tribos primitivas que se assemelham a homens da caverna, mas que se revoltam e devoram os tais pesquisadores estrangeiros⁶. A floresta amazônica é o lar de uma cobra do tamanho do gorila hollywoodiano King Kong, um caçador meio nativo (encenado pelo ator americano John Voight) enlouquece e mata, com a ajuda da cobra, todos os gringos de uma expedição, menos a mestiça, meio índia, meio latina (encenada por Jennifer Lopes falando inglês e espanhol fluente na Amazônia brasileira⁷).

Esses filmes seriam cômicos, não fossem poderosos discursos do cinema contemporâneo estadunidense que trata do Brasil, sob o signo cidade-selva, selva que em parte, nunca deixamos de pertencer aos olhos do colonizador e do missionário. Atualizam, ou melhor, operam a sobrevida dos estereótipos oitocentistas que dizem do civilizado e do primitivo sob o paradigma da matriz

³ Filme: Rio, animação de 2012, que sob a estética infantil de personagens pasteurizados pelo padrão Disney destila preconceitos e construções senso comum sobre os trópicos, a América Latina e o Brasil: terra e povo selvagens, de hábitos bárbaros e exóticos, emoções a flor da pele que especifica linguagem e comportamentos em contraste com a dicção racional e as emoções sob controle do personagem estadunidense, que por fim resolve a trama a partir do feminismo misógino e protestante, típica auto-imagem que os estadunidenses fazem de si.

⁴ Filme: Blame it on Rio, seleção de preconceitos e absurdos do cinema Americano destinado a certa classe média na década de 80 que mal interpretava seu próprio umbigo.

⁵ Filme: Orquídea selvagem, seleção de preconceitos e absurdos do cinema Americano destinado a certa classe média na década de 80 que mal interpretava seu próprio umbigo

⁶ Filme: Holocausto canibal. Aventura desmiolada mas que fez um enorme sucesso na década de 80.

⁷ Filme: Anaconda, aventura desmiolada que faz pensa como o jovem ator John Voight fez Midnight Cowboy.

européia ocidental, da moral protestante cristã e do espírito capitalista que se inscreve a partir do indivíduo, da propriedade e da liberdade de se impor essas duas condições de dominação sobre os que não são considerados nem indivíduos, nem proprietários. Seriam cômicos e infantis, não fossem discursos que alavancam signos de poder. Signos que sustentam e retroalimentam percepções de subdesenvolvimento, terceiro mundo, trópico, ausência de leis, de linguagem, de civilização etc. etc. etc. Desde a literatura inglesa do século XVIII, desde a pintura de Gauguin, desde a gravura de Debret e a fotografia de Marc Ferrez, com seus coqueiros, macacos e selvas ao fundo da civilização pouco confortavelmente assentada. Desde o cinema de Carmem Miranda com suas bananas, seu sotaque, seu tipo exótico, perverso, reafirma-se a doloprazerosa presença da América que a América protestante negou. Preferiu dar prosseguimento ao extrativismo da coroa britânica e arrancar desse chão suado, gorduroso, umedecido da lasciva desse olhar medroso, curioso, reprovador e compurscado de inveja: o ouro, a fruta, o sumo, o sangue, o suor, o sémen, o *futum*, mas também a quiáltera, a instabilidade, a liberdade do jeito de corpo, que servem para abastecer os silos de imagens cinematográficas, os caminhões-tanque dos blockbusters hollywoodianos. Seriam cômicos não fossem grandes sucessos de bilheteria entre as décadas de 1980 e 2011, respectivamente, Velozes e Furiosos 5, operação Rio, RIO (animação), Blame it on Rio, Orquídea Selvagem, Holocausto Canibal, Anaconda, destacados de forma quase aleatória porque exemplos assim se multiplicam desde o cinema de Carmem Miranda, ou, muito antes, desde que o europeu precisou inventar um estranhamento unificador para dizer civilizado e bárbaro. Seria cômico não fosse a contaminação desse signo no discurso que emerge dali, das Américas tropicais, sim, porque mesmo construídos na perspectiva do outro primitivo e para espanto de Kidwood, o outro fala!!! They can speak and loud! I must be fast and shut up them! Eles falam e alto, precisamos calá-los, Batman! Mas, pensando melhor, seria mais apropriado à imagem do herói deixá-los falar, mas, só o que convém, santa ingenuidade, Batman. Por isso, Kidwood é lindo, loiro, pragmático, alto, forte e romântico como um torpedo bancário.

O problema é que nós aprendemos a gostar, e pior, tentamos fazer igual, mesmo não tendo os atributos iniciais, e vamos para o território da cópia mal feita, devidamente ridicularizada pelos signatários do norte, amantes do rifle, da pátria e da liberdade. Assim, as cópias jogam “paintball” numa academia de São Paulo tendo por inimigos os negros, quase negros, quase si, e põem na passarela do samba a ararinha “blu”, como destaque do carro alegórico⁸ e aprendem a ser idiotas com as mulheres que se fazem facilmente de idiotas em correspondência ao tal signo dominador. Branco, proprietário e macho. E assumem a indústria da diversão, da farmácia, da alimentação, dos esportes de espetáculo, combate e resultado, da estética, da moda, do consumo único e cínico, da segurança. E todo o entrecruzamento desses mesmos signos reproduzindo os territórios da habitação como isolamento, do amor como perversão imagética de conquista e resultado, da comida como máquina de entretenimento, da saúde como máquina de exclusão e seleção entre privilegiados e cabras marcados para morrer.

Com menos dentes que os signatários do norte, eles riem das enrascadas e malabarismos de kidwood, aprovam sua coragem e velocidade na hora de discernir entre o bem e o mal, e voltam para casa dirigindo em alta velocidade, seguros em suas 4x4 blindadas, inacessíveis ao populacho. Voltam para casa também em suas motos de 50 cilindradas compradas em oferta qual a vida dos motoqueiros. Afinal o mundo se divide entre indefesos, arrependidos, corajosos e bons de um lado e perversos, escroques, injustos e maus do outro. Simples assim. Sobre a fome, sobre a dor que não é resultado do tiro que o

⁸ Sob o título "O meu, o seu, o nosso Rio, abençoado por Deus e bonito por natureza", a São Clemente, escola que abriu no domingo os desfiles, incluiu em sua apresentação um colorido carro alegórico que representou um "projeto salvador" para criar melhores condições de vida e que foi coroado pela figura de Blu. O Salgueiro, com seu desfile "O Rio no cinema", dedicou ao filme de animação um carro intitulado "Voando sobre o Rio", no qual a enorme ave azul bateu suas imensas asas e observou com seu profundo olhar o público que presenciou o espetáculo. O carro foi acompanhado por uma ala fantasiada com uma grande plumagem azul que simulava o protagonista do filme de animação e cujos integrantes usavam na cabeça uma arara-azul. A origem da popularidade de Blu em terras cariocas está em uma estratégia da Prefeitura do Rio de Janeiro, que por meio da empresa oficial RioFilme financiou com R\$ 3 milhões o carro do Salgueiro, pela publicidade indireta que o carnaval faria do filme e de outros atrativos da cidade (<http://cinema.uol.com.br/ultnot/efe/2011/03/10/arara-blu-do-filme-rio-vira-celebridade-do-carnaval-carioca.jhtm>).

bandido deu no herói ou do soco que a linda loira levou, essa não cabe ser dita ou mostrada por Kidwood.

Cabe ao acadêmico torcer para que um vazio se estabeleça entre o espectador terceiro-mundista e o herói americano. Torcer por um vazio que Kidwood o tempo todo e de forma eficiente preenche de esquecimento, veloz e furioso. A imagem de Godzilla gigantesco que luta contra o herói transformer japonês que emerge da lagoa para mitigar injustiças, alimentar o desejo de justiça e, principalmente, esconder, traz de si, o gigantesco monstro da fome, da miséria que assola parte do terceiro mundo sem vingadores para enfrentá-lo. Monstro que inscreve mendigos e famintos, vizinhos sem casa. Moradores de rua que moram tão próximos, habitando calçadas de pedras portuguesas, sob marquises, entre trapos e papelão, daria para vê-los da janela não fosse o tempo tomado pela visão hedonista e masoquista do herói americano na televisão.

Mas, sugiro que não se deva nem descartar, nem se fixar demais nessa imagem do “monstro do terceiro mundo”, porque se ela está o tempo inteiro diante de nós, também nos cabe o esforço hercúleo de não vê-la. O mendigo vomitando comida podre dias antes de sua morte não-anunciada, a criança prostituída e drogada, a família nos escombros de um prédio abandonado momentaneamente pelo capital, o trabalho forçado nos canaviais, sob o olhar atento das cascavéis de fuzil na mão, os cães e gatos vadios, perebentos, moribundos que não viram os representantes mais notórios da espécie animal (sic). Seus representantes virtuais: ararinha azul, avatar azul, imortal, superior, imagem pura, sem dor, sem carne, sem sangue. E comem o hambúrguer do mcdonald, feito de carne sem dor, sem sangue. E trocam o jumento, abandonado no sertão, pela moto paga em 50 parcelas que vão incidir sobre a alimentação do sertanejo. E talvez já seja hora de pararmos com essas imagens. Porque o vazio nos olhos é tão difícil de ser preenchido que só mesmo um herói americano, um kidwood poderia encarar essa missão quase impossível.

Os desenhos animados acontecem num universo de plasticidade radical, em que as entidades são privadas de toda substância e reduzidas a pura superfície: elas literalmente não tem profundidade, não há nada por baixo da pele aparente, nenhuma carne, nenhum osso, nenhum

sangue por baixo delas, e é por isso que todas agem e reagem como balões – podem explodir; quando picadas por uma agulha, perdem ar e murcham como um balão furado, etc. (Zizek 2008, 229).

ZÉ KINOSCÓPIO

Emergido dos mais ermos rincões de sertão e veredas roseanos, moviola na mão, facão na outra, eis que surge para lhes redimir, será? Redenção? Qual redentor, messias, herói? Americano? Não, deve haver outra dicção para Zé Kinoscópio falar de seu terceiromundismo, preto e branco ou quase sem cor, azul lavado de sertão, apavorante e fabuloso, poeticamente sem recursos, paupérrimo, sem grua, sem 3D, sem digitalizações, sem Oscar, sem tapete vermelho. Imagem crua cravada na carne trêmula, um segundo antes do gozo a câmera percorre as costelas do Eldorado, um gavião em penacho, um avião voa baixo⁹ e são tantas e tamanhas imagens que o próprio tempo pararia para ver e escutar¹⁰, as pelejas, os causos, o pó virar sertão que depois vira mar que vai virar sertão que vai migrar pela Itapemirim, caravana “Rolidei”, “Bye Bye Brasil”, cruzar o país e empilhar andaimes no céu e vai ficar tão alto que anaconda vira minhoca no anzol do Jeca pescador, que, velozes, não serão como o raio, rastro do pavão inventado e pilotado por Zé, furiosos, não passarão de incautos e imberbes, frente tamanha fúria contagiante que elenca os elementos da natureza à destreza de se dizer reinventando as palavras, as imagens-palavras frente o querer-dizer maniqueísta do branco é branco, preto é preto e a mulata não é a tal¹¹.

A quiáltera, o desequilíbrio, o acento inesperado especifica essa América tropical, então ela não caberia mesmo nessa outra invenção que diz favela como mera expressão de violência, miséria, feiúra, puta, ladrão e drogado ou diz sertão como fome, miséria, feiúra, analfabetismo, ignorância, violência, morte,

⁹ Da música “O país de São Saruê” de Luis Gonzaga, José Siqueira e Marcus Vinícius, 1971, do documentário homônimo de Vladimir Carvalho, que segue com a frase “um avião sobrevoa as costelas do Eudorado e a balança dos contentes pesa a sede dos magoados”.

¹⁰ Sábias palavras de Chico Buarque em Olé Olá, ao se referir a um samba tão grande que o próprio tempo pararia para escutar.

¹¹ Caetano Veloso

indolência, escassez e por fim diz cidade maravilhosa como praias, condomínios, apartamentos e suítes de luxo, conforto, segurança, privacidade, contato com a natureza (paraíso com resort ao fundo), carro do ano, gente bonita. Zé Kino que nasceu Zé Quirino, mas que se reinventou por amor ao cinema quando ainda menino o pai o levou ao cinema para ver Mazzaropi, nem herói, nem bandido, o Jeca Tatu, depois Macunaíma, o Mário de Andrade, depois, a malandragem de Jorge Amado, o Vadinho de Dona Flor, o saber desconstrutor de Diadorim e Riobaldo que cruzam as línguas dos bichos com a dos doutores, o cinema/literatura das Vidas Secas de Nelson Pereira/Graciliano Ramos, pobre baleia, a revolta de Glauber nem santo guerreiro, nem dragão da maldade, que o cangaceiro em desespero cumpre a promessa de não deixar o povo morrer de fome passando a faca em quem cruza seu caminho. Mas, antes de morrer agita os braços no ar qual bandeira em dia de festival e grita: mais forte são os poderes do povo¹². É nessa indefinição que os trópicos se especificam, não como exclusividade. Quero acreditar que essa indefinição se apresente em todo lugar em que o capital não seja o tal: nas estepes de Dostoievski, nas canoas maori da revolução dos cocos, nas pradarias da Mongólia nômade, no Saara berbere, na Índia das monções de alagados arrozais. Mas, possivelmente, é tudo invenção, esperança de saída, de respiro para além da lógica truculenta que afirma ou herói ou bandido, escolha seu lado. Ainda assim, e por isso mesmo, Zé, melhor que Kid, estaria mais instrumentalizado para responder problemas emergenciais sobre a fome, a pobreza, as injustiças sociais, os desequilíbrios globais e locais, a guerra, a violência, o medo. Não por ser mais rápido, mais rico, mais forte, mais valente, mas por não se meter ingenuamente (essa sim, uma santa ingenuidade!) a sair por aí elegendo, filme após filme, um novo mau, um novo inimigo como: Bin Laden, Saddam, Fidel, Evo, Hugo, Che, Lamarca, Lampião, Pancho Villa, signos de bandidos, infames, terroristas, subversivos, ameaças para todo gosto à conveniência do cliente/espectador médio a serviço do Império.

Não se trata de dicotomizar o lugar da fala do signo assumindo as polaridades, invertendo forças, como o bem contra o mal. O movimento de

¹² Filme: Deus e o diabo na terra do sol. Glauber Rocha.

desconstrução dessa lógica de inscrição dos signos que de forma maniqueísta opera contra ou a favor não parte do mero enfrentamento das forças, mas do reconhecimento de que há dentro do herói americano a lacuna de uma existência, que se resolve pela velocidade de julgamento e pela truculência da ação. Por isso, a firmeza de suas convicções se sustenta na dificuldade de reflexão, auto-reflexão, no pragmatismo, lugar privilegiado para experiências de velocidade e tecnologia virtual. A questão permanece. Facilmente assumimos o lugar por do anti-herói brasileiro, Macunaíma, nem preto, nem índio, nem branco e todos os três e que já vai deslizando para um território em que não caberia o termo anti-herói, quem sabe um contra-herói, um quase guerrilheiro, sem armas e sem muitas convicções. É possível enxergá-lo entre a preguiça e a injustiça, o orgulho de não se deixar dominar pela lógica profanadora do capital ou da miséria, do herói ou do bandido, pela lógica deselegante seja dos vencedores, seja dos vencidos, pela opulência da sociedade do descarte fácil ou da escassez total, em que a mercadoria não passa de quimera, descartam-se heróis e bandidos, países bons e países maus, com a mesma facilidade dos modismos do consumo conspícuo que o pensamento ocidental adere sempre como realização ou promessa.

Em movimento, que não cabe posicionar com firmeza a câmera no lugar do terceiro nem do primeiro mundo, propõe-se então outro problema, nem cidade, nem selva, por entre um sertão letrado/analfabeto de casas grandes freyreanas, meninos de engenho, flagelados e escritores, coronéis e cordéis, ora substituindo ora substituídos ora em perfeita convivência com engenheiros e hidroelétricas, laptops e universitárias de cabelo abóbora fotografadas e descritas nas lendas dos políticos ianomamis que já foram objetos dos romances de índios Peri, índias iracemas, diadorins, macunaimas, e que já se esparrama pela nova cinematografia territorializante, regionalizante, que diz nordeste, que diz Brasil, que diz cidade e selva, mas como labirinto inconcluso, conspurcado inclusive pelo american way of life. Labirinto, cujas rizomificações desfilam imagens elencadas de uma cinematografia que permite dizer simultaneamente: sertão, mar, cidade, selva, cangaço, engenho, sub-desenvolvimento, planejamento estratégico, coqueiro, rede na varanda, cobertura de luxo de

frente pro mar e outras tantas e infinitas notas de percurso. Nem logos, nem mito, fala-se então de uma terceira margem proposta na expressão de hipertextualidade entre Guimarães Rosa, Jorge Amado, Graciliano Ramos, José Lins, Vladimir Carvalho, Nelson Pereira, Eduardo Coutinho, Glauber Rocha, Sylvio Back, Silvio Tendler, Cláudio Assis e o novo cinema pernambucano: Cinema, Aspirinas e Urubus, Baixio das Bestas, Árido Movie, Baile Perfumado, Amarelo Manga, Céu de Suely. Em questão, a desconstrução reterritorializante como ato político de dizer Brasil. Difícil cinema de terceiro mundo que de tanto se fazer objeto para os dois lados da peleja bem poderia rasurar esse lugar taxonômico e propor-se como subjétil, nem objeto, nem sujeito, mas como tensão entre as duas atividades, como trauma, lacuna.

Como diria Hegel, sujeito e objeto são inerentemente mediados, de modo que uma mudança epistemológica, do ponto de vista do sujeito sempre reflete a mudança ontológica do próprio objeto. Ou, para usar o lacanês, o olhar do sujeito é sempre-já inscrito no objeto percebido em si, sob o disfarce de seu ponto cego, que está no objeto mais que o objeto em si, ponto do qual o próprio objeto devolve o olhar. Com certeza a imagem está no meu olho, mas eu, eu também estou na imagem (Zizek 2008, 32).

A desconstrução da Peleja

A oposição sugerida nas duas alegorias cinematográficas não deve ser sequer dialeticamente dada, muito menos, dicotomizada, deve-se isso sim inscrever os signos, moderno e arcaico, na dicção do Macunaíma de Mário de Andrade que constrói a urbanidade à medida que reconstrói o rural sob a experiência da perda, mas também, vice-versa, sobre a experiência da nova rasura ou novo reconhecimento. Isto é: entra na cidade para reconstruir o campo nela. Essa construção refaz vínculos identitários com o suposto lugar de origem, que não é a cidade, mas, que precisa ser reconstruído como oposição a ela. Assim, a nossa terceira alegoria, signo, rastro, simultânea e excludentemente, moderno e arcaico, cidade e sertão, civilizado e bárbaro ou nenhum dos pares anteriores,

justifica sua emergência transpassando as questões de aderência e contestação reinscrevendo relações de identidade e pertencimento principalmente em condições de êxodo e migração. Mas, não necessariamente êxodo e migração objetivados em corpos físicos que se movem no espaço, mas como movimentos inscritos como discurso que contamina e umidifica o campo com a rasura da cidade. A essa terceira alegoria daremos o nome de **Contente Magoado**¹³, considerando que na construção identitária expressa no processo de reterritorialização que produz em contraponto à urbanidade/modernidade que o contexto inscreve, apela tanto para sentimentos de esperança com o novo, o incerto, o devir que o faz contente, palhaço, jeca, matuto, bruto quanto com a percepção da perda, da saudade que o magoa; torna-se o solitário, o sertanejo, retirante, caboclo, xucro, bugre. A saudade revestida sempre com a possibilidade do retorno que o refaz re-contente pelo retorno, mas, que, por sua vez, é sempre revestido com a impossibilidade da origem considerando que nem o Contente Magoado seria o mesmo ao retornar, nem o lugar seria o mesmo ao recebê-lo; e então se re-magoa. Nem contente, nem magoado e Contente Magoado.

Em busca de fechar tradições/identidades regionais que remetem ao tempo/espaço pretérito o Contente Magoado alicerça-se em discursos de origem construída a partir de uma Europa feudal, mítica, ecumênica e rural. Esses discursos são adaptados e rasurados por sincretismos culturais regionalizantes. Isso vale para os fandangos do Paraná ou para o Boi-Bumbá do Pará. Fora do campo da música esses discursos inscrevem tipos regionais como o gaúcho dos pampas, o caipira paulista, o sertanejo veredeiro de Guimarães, o retirante de Graciliano, em comum, os alteres urbano e civilizado, o sentido de perda da tradição, a tradição como algo que remonta a uma Europa rural e distante no tempo.

O problema é que estas tradições/identidades antes de se fecharem num discurso que vai da origem ao fim, fixando um discurso fundador e final que

¹³ A música “O país de São Saruê” de Luis Gonzaga, José Siqueira e Marcus Vinícius, 1971, do documentário homônimo de Vladimir Carvalho, inspirou o batismo da alegoria com a frase “a balança dos **contentes** pesa a sede dos **magoados**”. No SD Contente Magoado o dialogismo operando o conflito interno de um mesmo sujeito discursivo, expressa a fala de dominados e dominadores como Contente Magoado.

contemplaria elementos comuns dos diversos discursos regionais a nível nacional, antes disso, entra em colapso. Isto é, quando ainda se encontravam nesse trânsito entre origem e fim no nível regional, os discursos fundadores da tradição já foram se constituindo como construções da perda, e como tais, não se prestariam ao papel de alicerce do discurso hegemônico da identidade nacional. A virada do século marca um impasse dogmático do pensamento nacional que se acentua no mesmo ritmo com que os regionalismos se auto-afirmam sob signos de perda e dominação (êxodo, carência, saudade, etc.): ou se apóia a identidade nacional sobre a tradição atrasada, reafirmando uma cultura sem estrangeirismos, mas que expõe o país ao risco de “perder o trem da história em direção ao primeiro mundo” ou adere-se aos estrangeirismos citadinos e se abre mão de uma identidade com base em tradições seculares que reinscrevem ainda no século XX outro Brasil, rural e arcaico, na Casa-grande, na lavoura sertaneja, no pastoreio dos pampas, nas comitivas, nos pesqueiros de jangada e rede, nos festejos populares, nos laços de compadrio, comunitários e provincianos. O fato é que a dicção da perda é o reflexo de que a tradição por si não se impôs como alicerce para o processo de construção da identidade nacional no século XX, mas, como contraponto da modernidade, como um coro grego que canta nos tons maiores as modas da saudade. A “Tristeza do Jeca”, ao contrário do samba-canção urbano, é chorada em “Do maior” mesmo. Tom alegre que disfarça/mitiga os signos tristeza e perda no Contente Magoado.

Essa alegoria desliza em direção ao centro, à cidade, ao urbano, para cantar com saudades, e a esperança da volta, a perda daquilo que não chegou a se constituir em sua totalidade como identidade nacional: a tradição. Nesse caminho ele já não é o Jeca, mas também não se constitui como urbano. Disfarça-se num jogo de afirmação e negação da origem regional rasurada e incompleta a exemplo dos comedores de luz da canção Brejo da Cruz de Chico Buarque: “Mas, há milhões desses seres que se disfarçam tão bem, que ninguém pergunta de onde essa gente vem¹⁴”.

Num primeiro movimento, o Contente Magoado é o objeto de discurso tomado como aquilo para o qual se realiza o esforço de fechar a tradição em um

¹⁴ Brejo da cruz. Chico Buarque, 1984.

discurso único de identidade nacional: um país de cultura exclusivamente nacional, cujas raízes pretéritas se fincariam num passado, não menos nebuloso e glorioso, de uma nação européia. Porém, no meio do caminho, dá-se conta de que essa tradição não será suficiente para alicerçar o outro movimento que os discursos nacionais modernizadores manifestam as portas do século XX: um país que necessita embarcar no trem da história sob o risco de ficar para trás imobilizado pelo peso dessa mesma tradição que, por sua vez, ainda se encontrava mal assentada no discurso de nação. Esse movimento de abandono da tradição e aceitação da modernidade sob o ônus do estrangeirismo artificial, já traz embutido um terceiro que diz respeito a emancipar-se da Europa, propondo uma identidade moderna e singular. O pensamento que resultará no modernismo de 22 surge de dentro da Belle Époque sugerindo que: “no momento em que o brasileiro estava espiritualmente, mais vinculado ao Velho Mundo é quando começa a pensar em emancipar-se” (S. B. Hollanda apud Santiago 2006, 30).

Por sobre esse triplo deslizamento – tradição, modernidade postiça, modernismo singular – o Contente Magoado produz seu segundo movimento, desta vez em direção ao centro (considera-se que a idéia de centro desliza tal qual a de periferia, ou de moderno ou de tradição), cujo fim também não se conclui, uma vez que a alegoria Contente Magoado também não se fecha, não se constitui como um sujeito urbano.

Com a entrada em cena do SD Contente Magoado, um problema se apresenta à nossa construção antes mesmo de ser possível colocá-la, metodologicamente, em prática. Parte-se do pressuposto de que a identidade “Contente Magoado” (construção minha), e a do sertanejo ou matuto ou jeca etc. (construção tanto dos inúmeros sujeitos discursivos do campo da literatura, imprensa, academia, etc. localizados no contexto, quanto dos SD eleitos do campo do cancionero), constrói-se através de um processo dialógico com os sujeitos discursivos do “centro” ou do Rio de Janeiro e São Paulo ou da cidade ou da parte que se inscreve urbana, moderna e progressista nos discursos que tratam do regional no país. Porém, quando essa construção, seja do Contente Magoado, construção minha, seja do sertanejo, matuto,

especificado na cidade, alcança de fato o Contente Magoado (ou o sujeito sertanejo lá no sertão, construção hegemônica oposta a tudo o que diz centro e cidade) já o encontra, não por coincidência, escorregando pelo discurso do êxodo ou do completamente outro, cidade, imaginando-se, para o bem ou para o mal, nas rodas da Itapemirim ou no pau de arara das rodovias do eixo norte-sul, ou no caminhão velho que fornece às cidades os “caipiras” dos interiores e os “brutos” pampeiros, ou no Ita ou na chalana que desce do Mato Grosso em direção a qualquer grande centro urbano, independentemente do que isso especifique. E isso ocorre antes mesmo que se complete o movimento identitário que o fixaria como sujeito discursivo com esta ou aquela característica. Isto é, quando a voz que canta Asa branca e Carcará, quando o discurso que denuncia as mazelas da periferia, principalmente do nordestino e a seca (mas, também do jeca paulista inadaptado à velocidade urbana ou do bugre gaúcho arredio) na voz de Luís Gonzaga via Rádio Nacional a partir da cidade alcança (e já vai constituindo) o sertanejo/caipira, pela marca do que é dito sobre ele, rasura-o com a marca cidadina antes mesmo dele, em primeiro lugar corresponder a uma suposta condição fixada de sertanejo (construção de inúmeros sujeitos discursivos como especificado) ou de Contente Magoado (construção minha) e, claro, antes dele alcançar uma suposta condição cidadina¹⁵. Isso significa dizer que antes dessa construção, a identidade de “matuto” podia ou não existir ou não corresponder em nenhum aspecto à forma como ela passou a ser proposta como forma antitética do civilizado. A seguinte

¹⁵ Aqui uma pequena confusão pode se instaurar. A construção SD Contente Magoado ou a construção de nordestino, ou a de matuto ou a de sertanejo etc. podem e devem se confundir com um sujeito objetivado que entra num ônibus ou num caminhão, que se queixa da cidade, que se preserva da modernidade nas fronteiras platinas. Confunde-se, considerando que as construções aqui propostas, para efeito de sujeitos discursivos constituídos e constituidores de discursos, dizem de sujeitos discursivos tanto quanto o “eu” que escreve e os “meus alteres” leitores que seremos, remetidos por mim, à categoria de sujeitos discursivos prévios (os SD prévios serão devidamente apresentados mais adiante) que se distinguem dos sujeitos discursivos eleitos uma vez que essa relação já existiria (considerando que no doutorado sempre se prevê a produção e defesa de uma tese, desde que se ingressa no curso) antes mesmo da constituição do discurso-tese e logo da elaboração dos SD eleitos. Porém, essa distinção limita-se, exclusivamente, a essa temporalidade e não quer dizer que entre os SD prévios e eleitos configure-se uma classificação de sujeitos discursivos de natureza distinta do tipo “sujeito” e “objeto”. Outrossim, SD eleitos e prévios, assim como nordestinos que migram ou não, sambistas que sobem o morro, empunham violões, arengam com a polícia e circulam em salões de gafieiras, constituem-se, de igual maneira, como sujeitos discursivos constituidores e constituídos discursivamente como eu e o leitor.

questão se nos apresenta: podemos pensar o Contente Magoado como uma não-categoria¹⁶ que antes mesmo de se completar em seu drama marcado por êxodos, saudades, intempéries da natureza e injustiças sociais já escorrega para outra possibilidade identitária que se estabeleceria no futuro como sujeito urbano e moderno, mas que por hora não passa de uma possibilidade? Uma possibilidade de interpretação para pensar o Contente Magoado como não-categoria ou categoria que não se completa, aponta no sentido de pensá-lo marcado por um discurso de identificação em trânsito. Primeiro por certo conjunto discursivo manifesto pela voz da poesia de cordel, da poesia popular, das fábulas, lendas e cantigas da roça entre os séculos XVIII e XIX que inscreve o Contente Magoado como sujeito discursivo manifestado a partir de uma suposta origem ibero-castelã localizada na Europa da Idade Média sublinhada por imagens de Cruzadas, Mouros, Cruzes, Mosteiros, guerreiros, cavaleiros, reis e rainhas, príncipes, feudos e burgos. Essa miríade de imagens que se relacionam à medida que esboçam um passado em comum, aos poucos vai sendo revestida de brasilidade e regionalidade, através de folguedos, jogos e festas sacro-profanas, para então, já no decorrer do século XX escorregar para uma suposta possibilidade de condição cidadina construída a partir da construção da diferença campo cidade expressa também nos signos do êxodo e da saudade, como já formulado. Se às portas do século XX o sertanejo foi antes de tudo um bravo nos Sertões euclidianos, se no decorrer do século XIX foi à pena e pincel construído como um puro, pelo nosso romantismo eurocêntrico, se no meio do século XX foi retratado como o injustiçado, espólio do processo de modernização do país, (isso, para falar tão somente de discursos cânones que, a seu tempo, ainda precisavam defender-se de discursos subversivos de desconstrução, manifestados pelas vozes de seus alteres contemporâneos), se tudo isso já pôde um dia corresponder à uma dada condição rural, (e em certa medida, boa parte desses cânones permanece como tal, digladiando-se e rasurando-se com outros discursos) é no mínimo suspeito apostar fichas numa identidade fechada e fixa servindo de alicerce para a categoria do

¹⁶ É necessário esclarecer que todas as alegorias constituídas serão entendidas por mim como não categorias derridianas, porque deslizam, ainda que, entretanto, constituam-se como elementos à interpretação.

sertanejo, do matuto ou do nordestino. Para trabalharmos aqui com a não-categoria Contente Magoado, correspondendo a uma determinada posição de sujeito, faz-se então necessário pensar que estamos trabalhando com características de certos discursos produzidos momentaneamente sobre uma suposta relação de identificação/reterritorialização que desliza pelo “entre¹⁷” das falas cruzadas, e não com a existência de discursos cujo significado é único e monocórdio, ou seja, (a exemplo do que já vamos observar como problemático, também, para os discursos dos outros SD eleitos, BR e RF) não poderiam ser interpretados sequer como multisignificações especificadas em um quadro de posição ou estado de sujeito.

Mas, o que exatamente se quer dizer com deslizar, ou mais, com esse deslizar no entre?

O processo de desconstrução do conceito e do não-conceito em Derrida dá-se através de momentos distintos, mas, simultâneos: o primeiro, diz do reconhecimento da hierarquia em que se alavanca o conceito do analista com o intuito de derrubá-lo, o que caracteriza a inversão da hierarquia anterior. No segundo, de deslizamento, ocorre o movimento do conceito cujo percurso e fim não podem ser previstos.

Aceitar essa necessidade (derrubamento) é reconhecer que, numa oposição filosófica clássica, não tratamos com uma coexistência pacífica de um vis-à-vis, mas, com uma hierarquia violenta. Um dos dois termos domina o outro (axiologicamente, logicamente, etc.) Desconstruir a oposição é (...) derrubar a hierarquia. Menosprezar esta fase de derrubamento é esquecer a estrutura conflitual e subordinante da oposição (Derrida 1974, 54).

A própria idéia por traz do ato de desconstruir, que contém o deslizamento, remete, não a negação do sistema, mas ao deslocamento do conceito clássico que ele sustenta.

¹⁷ O entre inscreve um indefinível importante para o efeito rasura derridiana. Entre ou no entre como limite, nem um, nem outro, ou como confusão, no meio, dentro, constituindo os dois diferentes, operando dentro das duas falas cruzadas.

A desconstrução não pode limitar-se ou passar imediatamente a uma neutralização: deve, por um duplo gesto, uma dupla ciência, uma dupla escrita, praticar uma inversão da oposição clássica e um deslocamento geral do sistema. (...) A desconstrução consiste, não em passar de um conceito a outro, mas, em inverter e em deslocar uma ordem conceitual, bem como a não conceitual na qual se articula (Derrida, 1991, 36-37).

O deslocamento ou deslizamento do conceito original, ao negar a possibilidade de origem caracteriza a marca, a rasura que Derrida propõe como resultado como aquilo que fica gravado do movimento do conceito e do não conceito. A *diferença* (*differance*) expressa essa possibilidade de movimento, essa movência em que toda tentativa de totalização, fechamento ou esgotamento do discurso sobre algo falha, ao abrir-se sob os pés do totalizador uma nova possibilidade de movimento, sempre que algo mais é acrescentado ao que é dito sobre o algo. Esse sobre que aceita sem nunca se fechar, esgotar ou mesmo sem se deixar tocar, ferir pelo que nele se deposita é o que Derrida denomina como khôra. A khôra (nem conceito nem não-conceito que não implica em dentro e fora) pode ser pensada como aquilo que possibilita dizer Nordeste e não Nordeste ou sertão e não-sertão. O “entre” que possibilita ao mesmo tempo o estabelecimento do limite como espaçamento e da confusão como presença nos dois diferentes. É o que torna possível o discurso territorializar e desterritorializar, ou o discurso cancionero popular (e sua negação) ser interpretado por inúmeros autores como repertório que “representa” a cultura nacional ou ser interpretado por mim como instancia mediadora, como campo interdiscursivo, que agrega discursos em estado dialogizante interno (sofrendo a interferência de discursos localizados no contexto, externo ao campo) que inscreve construções de modernidade, urbanidade, ruralidade, tradição e identidade. Porém, campo e contexto, como aspectos de dentro e de fora do cancionero, segundo consta em nossa interpretação até aqui, já vão sendo desconstruídos por khôra, pelo entre que rasura o dentro e o fora, que abarca o que foi e é dito sobre um cancionero

popular e um não-cancioneiro popular, mas, não os encerra e menos ainda, se encerra nessa polarização. Ao contrário, é o que a faz mover, é o que torna não-cancioneiro em cancionero e vice-versa, é o que deixa entrever no entre do conceito (e do não-conceito) que nunca se fecha naquilo que já foi dito ou negado, mas que, de alguma forma continua ali, visível, compondo. Sempre que algo é dito sobre um discurso (cancioneiro, Nordeste, sertão) um novo movimento de temporização produz um novo espaço-tempo na khôra que se move, se expande, se contrai, mas não se extingue. Pode mesmo vir a desdobrar-se tanto e tão longe daquela interpretação que abarcava a ponto de mais nada do movimento anterior ainda existir, a ponto de não haver mais um Nordeste frente a um não-Nordeste, ou um sertão e um não-sertão ou um cancionero popular e seu negativo, mas até lá, enquanto os deslizamentos, deslocamentos, esse desdobramento da movência, permitirem ver no entre, nos espaços não totalmente preenchidos do discurso, o que lhe era dito anteriormente, permanece a khôra, nem sensível, nem inteligível, como o terceiro gênero, permitindo essa mirada, essa percepção de parte do discurso que foi no que é, como que superpostos também por um possível será. Essa possibilidade de movimento que a khôra aceita, mas não encerra, diz respeito ao deslizar no entre: espaço que se forma entre o conceito e sua negação, oposição que a khôra propicia sem se submeter a ela e ainda participando dos dois pólos.

Propiciando oposições, ela mesma, não se submeteria a nenhuma inversão. Não porque seria inalteravelmente ela mesma para além de seu nome, mas, porque levando para além da polaridade do sentido, ela não pertenceria mais ao horizonte do sentido, nem do sentido como sentido do ser (Derrida 1995, 16). (...) A khôra é anacrônica, ela é a anacronia no ser, ou melhor, a anacronia do ser. Ela anacroniza o ser (Derrida 1995, 18). (...) As interpretações viriam então dar formas à Khôra, deixando nela a marca esquemática de sua impressão e depositando o sedimento de sua contribuição. Apesar disso, a khôra parece jamais se deixar sequer atingir ou tocar, menos ainda ferir, e, sobretudo, não se deixa esgotar por esses tipos de tradução trópica ou interpretativa (idem, 19).

Já nos seria possível agora pensar nesse movimento de deslizamento como um movimento de deriva que o nome executa toda vez que se diz algo sobre ele. O nome movimenta-se de uma origem rasurada (considerando-se a impossibilidade de uma origem original), marca daquilo que foi dito sobre ele, para um fim rasurado (considerando a impossibilidade de esgotamento de interpretações do nome), marca que expressa o estado para o qual o nome deslizou. A idéia de deslizamento/deslocamento me parece adequada, considerando que esse deslizar não pode ser totalmente previsto e controlado, ainda que intenções, interesses e estratégias, hegemônicas e contra-hegemônicas, devam ser consideradas no ato de nomear o nome. O nomear expressa um embate de poder cuja força hegemônica, por isso mesmo não totalitária, obtém resultados parciais de controle, enquanto as não hegemônicas obtém resultados parciais de resistência. O fim rasurado, para onde desliza o nome, expressaria os sentidos parciais e momentâneos que os discursos desejam para o nome. O deslizamento no entre quer dizer desse desviar para um lugar imprevisível e indeterminado no e pelo calor do embate. No entre, não diz de uma interseção entre um modo ou outro de dizer, mas sim dessa impossibilidade excludente do modo de dizer que nunca é salva das contradições que o embate de forças hegemônicas e contra-hegemônicas manifesta nas traduções, interpretações e nomeações do nome. Deslizar no entre é desviar da tradução ideal para a tradução possível considerando-se a negociação com o outro do nome. É considerar que tudo o que é dito sobre o nome rasura-o com a marca do deslocamento no entre do nome e do outro do nome. Em resumo, deslizar no entre é deslizar no embate, na simultaneidade do levantamento e da inversão.

O esquema acima não foi montado com o propósito de ilustrar, muito menos de confundir, mas de convidar os SD prévios por instituição e aos SD eleitos por mim, para caminharmos por um possível espaço da tese não delimitado por fronteiras regionais rígidas, mas por discursos que se inter-relacionam, rasurando-se, produzindo um espaço tese-deslizante, movente, que ORA se assemelha ao Planalto Central sob o signo rosiano, sertão nonada, vazio farpeado por veredas que autorizam dizer-lhe algo sobre, Planalto que quer

fazer convergir para si forças telúricas do país, Brasília, JK, Peixe-vivo, Chapada e Discos Voadores, ORA se aproxima da grande capital, que já foi imperial, mas que agora é rasurada pelo discurso do Contente Magoado montado nas rodas da Itapemirim do Cordel do Fogo Encantado, no carro de boi boiadeiro de Gonzaga e nas vacas de Manuel de Barros que desfilam na rua, ORA se estende pelos pampas gauchescos borgeanos, desfronteiras platinas abrindo novo espaço de subjetividades para mim que gostava de ser-tão nordestino, mas, que por agora viaja por tantas subjetividades constituidoras do dissenso secular governado pela hipocrisia de uns e inocência de outros ao dizer que a identidade nacional é, ORA repete os passos das volantes e cangaço e “acorda Maria Bonita”, ORA cheira fumaça de óleo diesel e se embriaga até que o esqueça na esquina da Ipiranga com a São João de Adoniran e vinga-se de quem bebe e chora na mesa de um bar na Porto Alegre noir-lupciniana, ORA desce o morro de Cartola com uma lata d’água na cabeça, desliza em fragmentos de chão de estrelas e sobe as quantas ladeiras de Olinda cujos telhados escondem os mistérios ocultos dos mosteiros da Índia, ORA chora a morte da Índia guarânia que morreu de parto na mão dos brancos civilizados, ORA sobe Barão da Ralé no Bonde de São Januário como mais um operário, ORA lança-se ao mar de Caymmi e do Senhor dos navegantes, ORA chora viola, ORA cantos da floresta, ORA terças das violas e vozes caipiras paulistas, ORA Rapaz Folgado que arrasta as tamancas de chapéu de lado e navalha, ORA, da janela do palácio varguista, pinta a Aquarela do Brasil.

É com essa interdiscursividade rizomática que se quer dialogizar, seguindo os movimentos, deslizamentos e estratégias dialógicas dos SD eleitos, como alteres entre si, sob interferência do contexto e dos SD prévios que, igualmente, dialogizam entre si, rasurados pelos discursos do cancionista. Por isso no mapa do Brasil, que se fôssemos mais (im)precisos deveria se esparramar, em gesto contínuo, pelos pampas platinos e, descontínuo, pela península Ibérica, pela África e pelas cidades de Paris, Londres e Nova Iorque¹⁸, não existem fronteiras

¹⁸ Considerando que a máquina discursiva que opera em torno da questão Identidade Nacional não se limita ao território nacional, deveríamos também estender as fronteiras desse mapa, de forma não contígua, à Península Ibérica medieval, para depois saltá-las até a Belle Époque e emular os ares de Paris e Londres, depois esticá-las até a modernidade estadunidense e retorná-

internas, por isso um relevo sugere a idéia de dois conjuntos, que, necessariamente, não se separam por linhas de fronteira. Os matizes esmaecendo sugerem o vazamento do grupo de SD prévios para o grupo de SD eleitos e vice-versa.

Na mesma figura o jogo de setas aponta para as possíveis interdiscursividades que se encadeiam e desencadeiam segundo possibilidades momentâneas entre os discursos dos SD eleitos e prévios, considerando as rasuras nas categorias de sujeito, alteres e contexto.

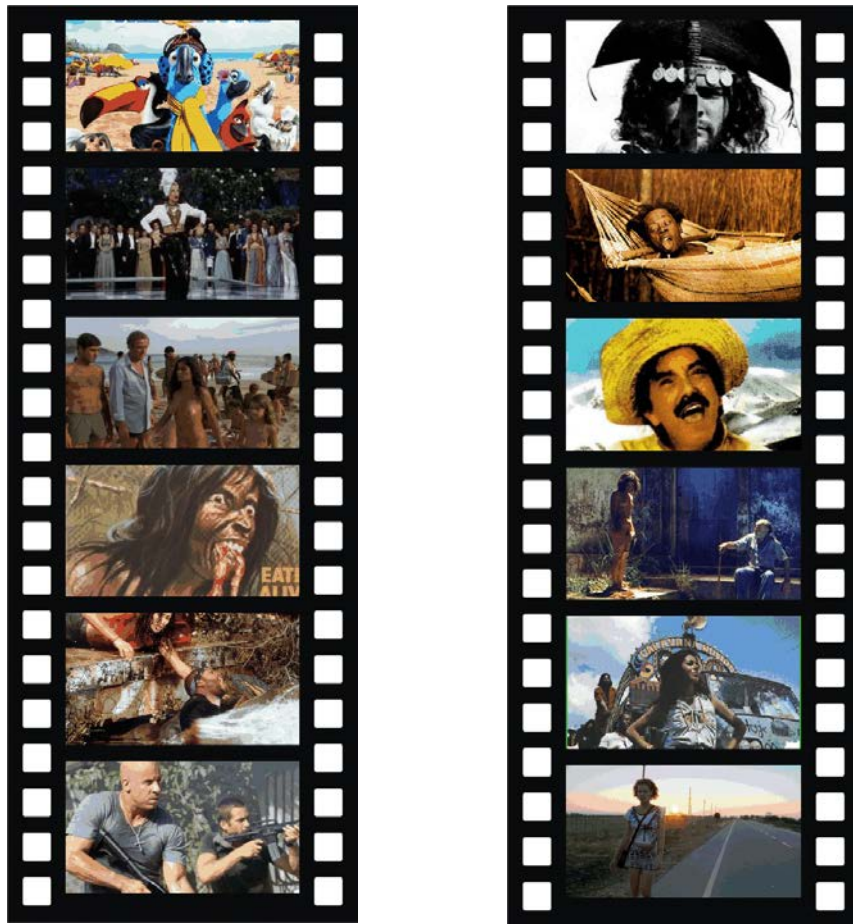


Figura 1: Kidwood (Filmes: *Rio*; *Uma noite no Rio*; *Blame it on Rio*; *Holocausto Canibal*; *Anaconda*; *Velozes e Furiosos 5, operação Rio*)

Figura 2: Zé Kinoscópio (Filmes: *Deus e o Diabo na Terra do Sol*; *Macunaíma*; *Tristeza do Jeca*; *Baixio das Bestas*; *Bye bye Brasil*; *O céu de Suely*)

las aos primeiros contatos coloniais das polirritmias africanas e mesmo do Oriente de especiarias e estruturas musicais modais.

BIBLIOGRAFIA

- Araujo, Frederico Guilherme Bandeira. 2007. "Identidade e território enquanto simulacros discursivos". In: Araujo, Frederico Guilherme Bandeira de, e Rogério Haesbaert (orgs.). *Identidades e territórios. Questões e olhares Contemporâneos*. Rio de Janeiro: Access.
- Derrida, Jacques. 1974. *Posições: semiologia e materialismo*. Lisboa: Plátano.
- Derrida, Jacques. 1991. *Limited Inc*. Campinas, SP: Papyrus.
- Derrida, Jacques. 1991. "A diferença. (diferença; *différance*)". In: *Margens da filosofia*. Campinas, SP: Papyrus, pp. 33-63.
- Derrida, Jacques. 1995. *Khôra*. Campinas, SP: Papyrus.
- Derrida, Jacques. 2003. *A universidade sem condição*. São Paulo: Estação Liberdade.
- Freyre, Gilberto. 1987. *Rururbanização: que é?* Recife: Massangana.
- Hollanda. 1973. *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora.
- Rosa, Guimarães. 2001. *Grande Sertão Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Santiago, Silviano. 2006. *As raízes e o labirinto da América Latina*. Rio de Janeiro: Rocco.
- Zizek, Slavoj. 2008. *A visão em Paralaxe*. São Paulo: Ed. Boitempo.

Atas do IV Encontro Anual da AIM
Daniel Ribas e Manuela Penafria (eds.)
Julho de 2015.