

FACULDADE DE COMUNICAÇÃO SOCIAL DA UERJ

LOGOS

COMUNICAÇÃO & UNIVERSIDADE

Vol. 17 | Nº 01 | 1º Semestre 2010 | E-ISSN 1982-2391 | ISSN0104-9933

Comunicação
e Audiovisual

32

LOGOS

Vol.17. Nº01. 2010

32

Comunicação
e Audiovisual

FACULDADE DE COMUNICAÇÃO SOCIAL
UERJ

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/Rede Sirius/PROTAT

L832

Logos: Comunicação & Universidade - Vol. 1, N° 1 (1990)
- . - Rio de Janeiro: UERJ, Faculdade de Comunicação Social,
1990 -

Semestral

E-ISSN 1982-2391 | ISSN 0104-9933

1. Comunicação - Periódicos. 2. Teoria da informação
- Periódicos. 3. Comunicação e cultura - Periódicos.
4. Sociologia - Periódicos. I. Universidade do Estado do Rio
de Janeiro. Faculdade de Comunicação Social.

CDU 007

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

CENTRO DE EDUCAÇÃO E HUMANIDADES

FACULDADE DE COMUNICAÇÃO SOCIAL

REITOR

Ricardo Vieiralves de Castro

VICE-REITOR

Maria Christina Paixão Maioli

SUB-REITOR DE GRADUAÇÃO

Lená Medeiros de Menezes

SUB-REITORA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA

Monica da Costa Pereira Lavallo Heilbron

SUB-REITORIA DE EXTENSÃO E CULTURA

Regina Lúcia Monteiro Henriques

DIRETOR DO CENTRO DE EDUCAÇÃO E HUMANIDADES

Glauber Almeida de Lemos

FACULDADE DE COMUNICAÇÃO SOCIAL

DIRETOR

João Luís de Araujo Maia

VICE-DIRETOR

Ricardo Ferreira Freitas

CHEFE DO DEPARTAMENTO DE JORNALISMO

Luiza Helena Sampaio Corrêa Mariani

CHEFE DO DEPARTAMENTO DE RELAÇÕES PÚBLICAS

Fernando Gonçalves

CHEFE DO DEPARTAMENTO DE TEORIA DA COMUNICAÇÃO

Ronaldo Helal

LOGOS - EDIÇÃO Nº 32 - VOL 17, Nº01, 2010

Logos: Comunicação & Universidade (E-ISSN 1982-2391 | ISSN 0104-9933) é uma publicação acadêmica semestral da Faculdade de Comunicação Social da UERJ e de seu Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGC) que reúne artigos inéditos de pesquisadores nacionais e internacionais, enfocando o universo interdisciplinar da comunicação em suas múltiplas formas, objetos, teorias e metodologias. A revista destaca a cada número uma temática central, foco dos artigos principais, mas também abre espaço para trabalhos de pesquisa dos campos das ciências humanas e sociais considerados relevantes pelos Conselhos Editorial e Científico. Os artigos recebidos são avaliados por membros dos conselhos e selecionados para publicação. Pequenos ajustes podem ser feitos durante o processo de edição e revisão dos textos aceitos. Maiores modificações serão solicitadas aos autores. Não serão aceitos artigos fora do formato e tamanho indicados nas orientações editoriais e que não venham acompanhados pelos resumos em português, inglês e espanhol.

EDITOR CONVIDADO

Prof. Dr. Erick Felinto

EDITOR GERAL

Prof. Dr. Carlos Alexandre Moreno (LCI)

EDITOR WEB

Prof. Dr. Fernando Gonçalves (LCI)

CONSELHOS EDITORIAL E CIENTÍFICO

Ricardo Ferreira Freitas (Presidente do Conselho Editorial), Luiz Felipe Baêta Neves (Presidente do Conselho Científico), Danielle Rocha Pitta (UFPE), Fátima Quintas (Fundação Gilberto Freyre), Henri Pierre Jeudi (CNRS-França), Hérés Arnt (UERJ), Ismar de Oliveira Soares (USP), Luis Custódio da Silva (UFPB), Márcio Souza Gonçalves (UERJ), Michel Maffesoli (Paris V - Sorbonne), Nelly de Camargo (USP), Nízia Villaça (UFRJ), Patrick Tacussel (Université de Montpellier), Patrick Watier (Université de Strassbourg), Paulo Pinheiro (UniRio), Robert Shields (Carleton University/Canadá), Ronaldo Helal (UERJ), Alessandra Aldé (UERJ) e Profa. Dra. Denise da Costa Oliveira Siqueira.

ENDEREÇO PARA CORRESPONDÊNCIA

Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Faculdade de Comunicação Social - PPGC - Mestrado em Comunicação
Revista *Logos*
A/C Prof. Dr. Carlos Alexandre Moreno (LCI)
Rua São Francisco Xavier, 524/10º andar, sala 10129, Bloco F
Maracanã - Rio de Janeiro - RJ - Brasil. CEP: 20550-013
Tel.fax: (21) 2334-0757. E-mail: logos@uerj.br

PROJETO GRÁFICO

Marcos Maurity e Samara Maia Mattos

DIAGRAMAÇÃO E CAPA

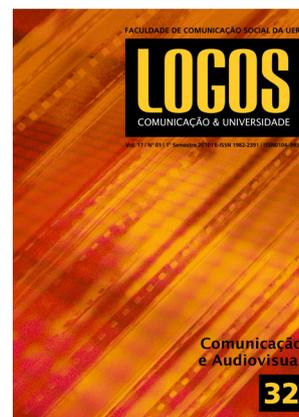
Priscila Pires (LCI)

EDITORAÇÃO ELETRÔNICA

Priscila Pires (LCI)

REVISÃO

Prof. Dr. Fernando Gonçalves (LCI)
Prof. Dr. Carlos Alexandre Moreno (LCI)



Sumário

- 2** Apresentação
Erick Felinto
- 5** Dossier Comunicação e Audiovisual
Cinema Documentário e Espectador em Cena
Andréa França
- 17** *Imagens do Cotidiano ou o Real Construído? O jogo do real e do ficcional na narrativa fotográfica de Jeff Wall*
Angie Biondi
- 29** *Consumo Cinéfilo e Cultura Contemporânea*
Rodrigo Almeida Ferreira
- 43** *Entre arquiteturas e imagens em movimento: cinemas, corporeidades e espetação cinematográfica na Tijuca*
Talitha Ferraz
- 56** *Imagens e representações da ditadura portuguesa na televisão (1957-1974)*
Francisco Rui Cádima
- 70** *El director/personaje en los documentales subjetivos sobre la dictadura argentina*
María Celina Ibazeta
- 81** *Cinema: entre o texto e o dispositivo*
Felipe Muanis
- 94** *Pode o cinema contemporâneo representar o ambiente sonoro em que vivemos?*
Fernando Moraes da Costa
- 107** Conexões
La literacidad electrónica y el hipertexto: los caminos de la literatura digital
Ana Carolina Sampaio Coelho
- 118** *“Corpo de delito”: As subversões do gestual pornográfico em duas manifestações artísticas em ambientes digitais*
Carlos Magno Camargos Mendonça
Carla Soares Faria

Apresentação

Dossiê Comunicação e Audiovisual

Erick Felinto de Oliveira

Editor convidado desta edição. Graduado em Comunicação Social pela UERJ, possui mestrado em Comunicação pela UFRJ, especialização (ABD) pela Universidade da Califórnia, Los Angeles em Línguas e Literaturas Românicas (1997) e doutorado em Letras pela UERJ (1998). Atualmente é pesquisador do CNPq, Diretor Científico da Associação Brasileira de Pesquisadores de Cibercultura (ABCIBER: biênio 2009-2011) e professor adjunto da UERJ, onde leciona no Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social.

Mais do que nunca, pensar em comunicação significa pensar em imagens. Já se repetiu exaustivamente que vivemos em uma cultura imagética, marcada pela crescente proliferação de telas e tecnologias de produção audiovisual. E se passamos de regimes analógicos para digitais, isso só fez aumentar a vitalidade da imagem e multiplicar suas potencialidades. Nesse sentido, o presente número de Logos nos oferece uma amostragem da riqueza que também podemos encontrar hoje no campo das pesquisas sobre o audiovisual. O crescimento da pós-graduação em comunicação no Brasil parece apontar para um futuro promissor em termos de exploração das artes e formas de comunicação audiovisuais.

Os artigos aqui reunidos dão igualmente prova da força e da amplitude desse campo, congregando temáticas tão diversas quanto a relação entre o espectador e o documentário ou a cinefilia como forma de consumo contemporâneo. Ocorre que o audiovisual não é apenas um domínio de pesquisa de crescente popularidade na academia, senão também uma das mais poderosas expressões criativas e comunicacionais do homem, capaz de despertar as paixões mais intensas. Isso porque, desde sua origem, as tecnologias audiovisuais sempre se caracterizaram como artes do espanto e do maravilhamento. Numa das lembranças mais marcantes da minha infância, ainda consigo me ver na entrada de um dos belos cinemas da Tijuca (hoje inteiramente desaparecidos, mas tema do cativante estudo histórico de Talitha Ferraz) enquanto espero minha mãe convencer o lanterninha de que tenho mesmo 10 anos de idade - o mínimo exigido para poder assistir à *2001, uma Odisseia no Espaço*, obra prima de Stanley Kubrick. Saí do filme sem entender grande coisa, mas inteiramente seduzido pelas impressionantes imagens do vasto espaço sideral e pela sedutora música de Richard Strauss. Desde esse dia, o cinema se tornou, para mim, uma espécie de religião sem deus (ou com muitos deuses).

Nessa cultura das telas em que hoje habitamos, as imagens parecem ter adquirido vida própria. Elas estão em toda parte, conferindo ao mundo certo sabor de permanente fantasmagoria. Aliás, tem sido um tema constante do pensamento apocalíptico esse processo de virtualização da realidade por efeito da multiplicação das imagens eletrônicas. Mas no fundo sabemos que nunca houve para o homem uma realidade que não fosse constituída por imagens. E as fantasmagorias, boas ou ruins, são aquilo que nos oferece

suporte e sustentação para um mundo que, de outro modo, provavelmente se encontraria muito mais esvaziado de sentido. Se Edgar Morin inicia seu livro *Le Cinema, ou l'Homme Imaginaire* com a menção a duas grandes tecnologias legadas a nós pelo século XIX - o cinema e a aviação - é também porque as imagens nos transportam a outros mundos, nos alçam em vôos da imaginação e do pensamento.

Da fotografia à arte digital, do televisão ao político, os artigos que reunimos neste número de Logos compartilham, de diferentes modos, desse sentido de maravilhamento com as imagens. Afinal, elas acrescentam ao mundo uma dimensão suplementar de sentido. Mesmo o extraordinário impacto das imagens digitais, percebido com clareza no êxito de *blockbusters* tecnológicos como o recente *Avatar*, de James Cameron, não alteraram esse dado básico de nossa experiência com o audiovisual. De certo modo, é como se estivéssemos ainda nos sentando na sala escura para nos maravilharmos com a ilusão do movimento, lado a lado com os espectadores dos primeiros filmes dos Lumière e de Méliès. Mesmo a pesquisa e a investigação crítica do audiovisual não podem furtar-se inteiramente dessa sensação de espanto com as imagens. Um saber que não é temperado pela paixão não tem sentido de existir. E sem uma pincelada de olhar infantil, o que nos poderia ensinar de sempre novo nossa curiosidade com o mundo e nossas estratégias de representá-lo?

Dossier

Comunicação e Audiovisual

Cinema documentário e espectador em cena

Documentary film and spectatorship in scene

Andréa França | afranca@visualnet.com.br

Pesquisadora do CNPq. Professora da Graduação e do Programa de Pós-Graduação no Departamento de Comunicação Social da PUC-Rio. Autora, entre outros, de *Terras e fronteiras no cinema político contemporâneo* (Faperj, 7 Letras).

Resumo

Discute-se o campo do cinema documentário naquilo que o singulariza, isto é, a partir do lugar do espectador como aquele que se define em função de sua capacidade de julgar, de se desatrelar do campo geral da imersão para ser posto em situação. Para trabalhar essa questão, serão discutidos filmes que convidam o espectador a julgar não só suas próprias imagens, mas as imagens cotidianas do mundo.

Palavras-Chave: Cinema documentário; Espectador; Representação.

Abstract

From the point of view of the spectator, what singularizes the documentary cinema? This essay argues that documentary's audience defines itself in relation to its capacity to judge. Documentary movies usually demands the public to untie themselves from the immersive condition in order to be put in situ. To address this question, we discuss films that invite the spectator not only judge its scenes, but the daily images of the world.

Keywords: *Documentary movie; Spectator; Representation.*

Introdução

Quando atentamos para as inúmeras expressões que pretenderam dar conta das diferentes modalidades, metodologias e procedimentos do cinema documentário ao longo de sua história - “cinema-olho”, “cinema do vivido”, “cinema-verdade”, “cinema-direto”, etc. -, o que se depreende é o modo como se forjou histórica e socialmente o lugar do espectador neste cinema, a forma requerida de se colocar diante de um filme documentário, a crença progressivamente encorajada como um critério diferenciador em meio às imagens do cinema de ficção, de animação, das imagens-espetáculo do mundo. Ao mesmo tempo, junto com o desejo da crença (na inscrição verdadeira), se forjou também a certeza da máquina posta em jogo na operação cinematográfica, máquina que ativaria a consciência do espectador de sua responsabilidade na produção da mínima credibilidade que toda representação exige para funcionar. Na consolidação paulatina do campo documental, o lugar do espectador foi engendrado em meio às exigências do conhecimento, da verdade, de modo a pressupor uma relação de certo modo “objetiva” e preexistente entre o homem e o mundo, relação esta que convocaria do sujeito-espectador um juízo a respeito da representação que lhe é oferecida.

É nesta tensão entre a crença e a sua dimensão reflexiva (a consciência crítica) que teóricos, críticos e cineastas vão afirmar que o espectador que vê um documentário não é o mesmo quando vê um filme de ficção. Trata-se de se instalar em um outro lugar. Existem exigências, expectativas de adequação da imagem ao mundo, da imagem ao personagem, da relação entre diretor e personagem, isto é, um juízo a respeito do diretor e da sua obra que marcam essa diferença radicalmente (NICHOLS, 1997). Como se o campo do documentário viesse articulado com o surgimento de um modelo específico de comportamento diante da imagem cinematográfica, modelo este que tem uma estrutura histórica e que se vincula a determinadas redes sociais, culturais, estéticas e econômicas.

Neste artigo, discuto como o cinema documentário, nas suas diferentes modalidades e procedimentos, tem demandado que o espectador se defina e se constitua em termos de sua capacidade de julgar, ou seja, de se desatrelar do campo geral da absorção, de modo a ser posto *em situação*, incluído e convocado. Se não resta dúvida que as múltiplas modalidades da prática documental têm relação estreita com a própria cultura histórica do “documento”, dobrando-se aos hábitos culturais de seu tempo e de seu contexto, sendo cada uma tributária de um “tempo documental” que lhe é específico, o que ainda é sensível no campo deste cinema é que a relação entre o realizador e o mundo representado (omitida ou não) é por natureza transformável e transformadora, de modo que o espectador é de saída convocado a ocupar o lugar daquele que avalia a representação que lhe é oferecida. O cinema é aqui a cena onde o poder – de ver, saber, julgar - se expõe à crítica, à medida que se é juiz da representação que tal personagem, tal instituição, tal poder dão de si mesmos.

É com o objetivo de trabalhar essa questão – da convocação ao julgamento - que os filmes *Juízo - o maior exige do menor* (Maria Augusta Ramos,

2007), *Serras da desordem* (Andrea Tonacci, 2006) e *Jogo de Cena* (Eduardo Coutinho, 2007) serão discutidos; filmes que estabelecem e formulam, diferentemente, o problema do julgamento como assunto central, de tal forma que somos convidados a julgar não só suas próprias imagens, mas também as imagens cotidianas e coextensivas ao mundo. Como veremos, é ao fazer do tema da *repetição* sua força e sua graça que estes filmes dão a ver, de modo crítico, o lugar do espectador enquanto juiz, seja da representação do mundo, seja do(s) personagem que se apresenta, seja da metodologia e dos procedimentos adotados.

O espectador convocado

Serge Daney, ao escrever sobre o documentário *Chung Kuo* (1974), de Michelangelo Antonioni sobre a China, afirma que o filme se dirige a dois tipos de público. Para o público chinês, o cineasta italiano denigre e insulta a imagem de seu país porque fragmenta e multiplica em demasia planos e ângulos de filmagem, porque as imagens “oficiais” estão despedaçadas, cortadas, fragmentadas; para o público francês (Paris, anos 70), ao contrário, trata-se de uma imagem humana, próxima e não majestosa da China, bem distante dos cartões-postais. Vê portanto paradoxos tais como no jornal *Renmin Ribao* que se lê: “Mas Antonioni mostra o povo chinês como uma multidão ignorante, idiota, longe do mundo, com o rosto triste e ansioso, sem energia, sem higiene, adorando beber e comer, em resumo, uma massa cansada”. E no *Libération*, onde se lê, por autoria de Philippe Sollers, “um texto sobre a calma, o despreendimento, a ausência de histeria da massa chinesa” (DANEY, 2007:85).

Embora o filme dirija-se a dois públicos distintos, o que importa não é constatar diferenças de comportamentos no espectador francês e no espectador chinês, mas explicitar um movimento comum a diferentes platéias apesar da distância (geográfica, de formação, de renda, de valores), isto é, um movimento de convocação ao julgamento que, se o crítico francês não chega a colocar de modo evidente, percebe claramente ao afirmar que tratava-se de um debate engraçado, “do aqui e do lá”; em Paris, quando estréia o filme de Antonioni, a pergunta era: “o que esconde uma imagem? Qual é seu fora de campo?” Questões que certamente diziam respeito ao contexto desconstrutivista do momento, década de 1970, onde a crítica do ilusionismo cumpriu um papel fundamental de desmistificação do dogma da veracidade da imagem, de modo a marcar a descontinuidade entre o filme e o mundo.¹ Já na China, segundo Daney, a pergunta era outra: “o que revela uma imagem? O que há no campo?” Questões que buscavam o banimento do acaso “em nome de uma normalização da ‘boa imagem’, como uma reprise do já visto” (Idem, p.86). Susan Sontag, num ensaio da mesma década onde analisa a recepção negativa do filme de Antonioni na China, afirma que, para os chineses, existem modos adequados de fotografar e filmar, pois não se pode fragmentar impunemente o espaço; trata-se de uma cultura habitada por “noções sobre a ordem moral do espaço”, de modo que a imagem estaria vinculada aos conceitos de continuidade, integridade, totalidade, e não aos detalhes que aludiriam ao todo como no Ocidente (SONTAG, 1981: 162).

O espectador estabelece então diferenças entre modos de existências que já estariam dados de antemão, critérios preexistentes de juízo (na China, a distância entre a imagem dada e a imagem esperada e, na França, a distância entre “orientais” e “ocidentais”), e isso não só porque há a suposição comum de que o papel do “objeto China” já seja previamente conhecido, mas também porque o próprio documentário de Antonioni certamente contribui, com seus procedimentos de linguagem, para este movimento de idéias preconcebidas. Interessa que o artigo de Daney sinaliza para a não existência de um estado de natureza no documento, na imagem cinematográfica, pois concerne sempre a alguma coisa da ordem do já construído, embora exista uma expectativa, por trás da noção de documento, de testemunho e veracidade – “uma concepção judiciária do documento” (DURAND, 2007:11) - que operaria através de seu caráter bruto, dando a ver irrefutavelmente uma certa verdade do mundo. É esta expectativa de testemunho da imagem que Daney assinala ao perceber a reação das diferentes platéias ao filme de Antonioni, expectativa relacionada aos modos de subjetivação das platéias, modos que são avaliadores dos procedimentos da representação.

É claro que os cinemas modernos dos anos 60 inauguram toda uma problematização a respeito das imagens do mundo, da possibilidade de falar do outro, quando inventam metodologias que se baseiam numa relação de proximidade, de captura “em direto”, questionando a posição privilegiada do diretor como produtor exclusivo de sentido e o lugar estável do espectador de documentário. O momento do cinema direto e da cultura da “situação” transforma a prática do documentário numa imersão corporal no real, num ato de observação apurada e minuciosa, ato de encontro e de transformação em potencial. Neste sentido, o que se julga quando as interferências do acaso, as indeterminações das ações e reações das pessoas envolvidas e o não controle do documentarista, ao menos durante a filmagem, estão em cena? Que tipo de juízo a respeito da autenticidade da representação é solicitado do espectador?

Em *A verdade e as Formas jurídicas*, Michel Foucault analisa os diferentes regimes históricos do julgamento para dizer que as práticas judiciárias, isto é, a maneira pela qual se arbitram os danos e as responsabilidades entre os homens são uma das formas pelas quais definem-se tipos de subjetividade, formas de saber e, como conseqüência, relações entre o homem e a verdade. Sua idéia é indicar como, no decorrer do séc. XIX, as práticas judiciárias se tornam um novo objeto dentro da modernização da subjetividade, em que “formas de análise bem curiosas”, as ciências de exame, dariam origem à Sociologia, à Psicologia, à Psicanálise, etc. Antes disso, as formas de justiça tinham uma importância local em termo de educação, práticas pedagógicas e corretivas, de investigação da verdade que, em última instância, não tinham por finalidade a inclusão, o controle e a normalização.² Ao destrinchar tais mecanismos e procedimentos judiciários, Foucault enfatiza o caráter de artefato das formas de poder-saber produzidas por práticas específicas, em um lugar e momento específicos e que, embora variáveis, se encontram firmemente enraizadas nas relações de produção e constituição de conhecimento que compõem os campos de força nos quais a verdade se torna possível e operante.

Não resta dúvida que o alcance de se pensar o lugar do espectador do cinema como aquele que se constitui em termos de sua capacidade de julgar é evidentemente outro, mas o pensamento de Foucault nos ajuda a precisar essa questão que ocupa um lugar importante na crítica do cinema documentário, sobretudo contemporâneo. É como se os cinemas modernos dos anos 60, ao inaugurarem toda uma problematização a respeito das imagens do mundo e do outro se instalassem em uma outra lógica de julgamento, lógica onde o que se avalia parte menos de suposições a respeito do mundo do que das condições de proximidade, negociação, tensão e mesmo conflito entre os sujeitos participantes, personagens que são reais e que quando começam a fabular - ato que só se realiza a partir do vivido, como enfatiza Deleuze - se afirmam ainda mais como reais e não como fictícias (1990:182).

A cena final de *Crônica de um verão* (1961), em que os realizadores Jean Rouch e Edgar Morin conversam acerca do processo de feitura do filme, das mágoas das opiniões dos personagens/espectadores sobre o documentário, é bastante fecunda para se pensar essa questão. A preocupação com o tema da (in)felicidade e do estilo de vida se dilui no corpo a corpo com as reações nem sempre simpáticas dos espectadores, dando lugar a um questionamento da autenticidade da representação do outro e de si mesmo. Caminhando pelo Museu do Homem, lugar de trabalho de Rouch, os documentaristas/personagens avaliam e contestam as impressões das personagens/espectadores diante do filme. Esperavam um outro tipo de receptividade, uma avaliação mais amistosa, provavelmente uma empatia no que se refere aos “momentos de cinema-verdade” construídos diante da câmera, mas isso definitivamente não aconteceu. “Ou bem se censura nossos personagens por não serem suficientemente verdadeiros ou bem se lhes censura por serem verdadeiros demais”, conclui Edgar Morin de modo perspicaz na sua auto-crítica final com Rouch (NINEY, 2002:163). É que, independente do espectador/personagem achar que o personagem encena demais ou é muito verdadeiro, este filme convoca o espectador a habitar um outro lugar em que ele é aquele que também sabe que as representações oscilam, são frágeis, assim como os referentes.

Diante do fato consumado, exige-se juízo

Há nos filmes *Juízo – o maior exige do menor*, de Maria Augusta Ramos, *Jogo de cena*, de Eduardo Coutinho e *Serras da Desordem*, de Andrea Tonacci, uma dimensão “reflexiva” que quer deixar claro para quem os experimenta, seja personagem seja espectador, o seu caráter de artefato, artifício, pois faz parte do jogo exibir as estratégias utilizadas. Assim é que os três colocam em cena e ativam o mundo da representação, tornando sensíveis e visíveis as relações de poder – do teatro, da justiça, do cinema – e o próprio ato de mostrar que, a depender destes filmes, não tem nada de passivo, de inerte ou neutro.

Em *Juízo*, exhibe-se a cena do tribunal através dos processos de menores infratores no fórum da justiça do Rio de Janeiro; já nos créditos iniciais, somos informados que a lei brasileira não permite fotografar ou filmar o rosto destes menores, de modo que o filme contratou atores em substituição aos acusados

para fazer os contra-planos das cenas. Em *Serras da Desordem*, exhibe-se a cena do tribunal através da reconstituição da trajetória errante de um índio de etnia guajá, chamado Carapiru, sobrevivente de um massacre de fazendeiros que aniquilou toda sua aldeia em 1978, no estado do Maranhão; o filme faz do corpo do indígena, vivido pelo próprio Carapiru, um “lugar de testemunho” ligado à cena do assassinato (história) e à sua representação (memória), garantindo assim que a cena jurídica possa ser estabelecida (SELIGMANN-SILVA, 2005). Em *Jogo de cena*, a lógica do tribunal é garantida a partir do momento que Coutinho convida três atrizes famosas, em meio a várias outras personagens/atrizes desconhecidas, para fazerem parte do jogo; atrizes que precisam ser famosas o suficiente para que o espectador possa duvidar da *mise-en-scène* das outras personagens, pois elas também podem ser (ou não) atrizes; o filme então introduz a dúvida no “jurado” ao mesmo tempo que o convoca ao julgamento.

Há uma lógica comum aos três que passa pela *mise-en-scène* da repetição – como duplo ou restituição – e que destaca o fato teatral, a teatralidade dos poderes que jogam com as evidências do sensível. Quando o ator de *Juízo* duplica o gesto e a fala do réu, quando o indígena sobrevivente de *Serras da Desordem* repete no presente os movimentos e as ações vividos no passado, quando as atrizes de *Jogo de cena* reencenam as falas, os sofrimentos e as lembranças das personagens, o teatro se torna visível e o cinema torna ativo quem olha quem, quem mostra o quê, o que é mostrado e o que é escondido; o cinema revela, pela *mise-en-scène* da repetição, que o espetáculo do teatro, da justiça, do cinema, não diz respeito à idéia de estar olhando para imagens simplesmente, mas sim com a construção de condições técnicas, tecnológicas, espaciais, visuais, culturais, históricas que individualizam momentaneamente os indivíduos. Como dirá Jonathan Crary, na esteira de Foucault e Guy Debord, o espetáculo não é um poder de ótica, mas uma arquitetura (2000:75).

Para mostrar portanto o que faz funcionar os sistemas de representação e fazer a “leitura” dos mesmos, esses filmes criam procedimentos que implicam não só em explorar a idéia da repetição, da duplicação, mas em instalar o espectador em um lugar que procede por avaliação, classificação e reparação. O espectador faz o movimento de avaliar a boa ou má representação dos sujeitos envolvidos, de querer classificar quem é “o ator”, “o personagem”, “o réu”, o que é “passado” ou o que é “presente”, de punir a dimensão terrorífica do passado, presente no conflito e nas tentativas de compromisso entre a memória do mal e a purificação/perdão, entre a cena do crime e o castigo. É através do depoimento dos menores infratores (*Juízo*), da restituição de um possível para um real que se repete (*Serras da Desordem*) e da confissão dos segredos e da intimidade (*Jogo de cena*) que o espectador destes filmes é convidado a ser juiz da representação que tal personagem, tal instituição, tal poder dão de si mesmos.

Mas não se trata definitivamente da mesma lógica de julgamento e tampouco da mesma lógica da repetição. No documentário de Maria Augusta Ramos, há um processo de generalização da figura do réu, uma preocupação maior com as “circunstâncias” sociais e econômicas que teriam levado o menor

a cometer tal delito do que com a necessidade de singularizar e individualizar o criminoso. Assim como em *Justiça*, seu filme anterior também realizado nos fóruns de justiça da cidade do Rio de Janeiro, *Juízo – o maior exige do menor* investe em procedimentos (técnicos, estéticos) que possam fornecer ao público um ponto de vista, consensual, para uma realidade orgânica e cruel. É que o espectador em *Juízo* deve estar apto a decodificar o social de acordo com o empirismo da observação, nos moldes das “estéticas do realismo”, no qual a narrativa ou a imagem nos diz “que ela traduz a equiparação entre a representação do mundo e a realidade social” (JAGUARIBE, 2007). Trata-se portanto de operar com um mecanismo realista onde importa menos a singularidade do réu e mais as circunstâncias, menos o acontecimento e mais o fato. *Juízo* se aproxima bastante da produção audiovisual cotidiana, que nos dá sempre o fato consumado e acabado, aquilo que foi, o fato diante do qual somos impotentes nos restando apenas a indiferença, o *voyeurismo* ou a indignação.

A idéia de trabalhar com atores que poderiam ser réus - Maria Ramos opta por atores de comunidades carentes para fazer apenas os contra-planos, rostos anônimos em situação econômica, social e de filmagem bastante próxima àquela dos réus – cria uma fronteira ambígua e instigante entre ator e personagem, entre o ator e o réu. Os atores Alessandro Jardim, Daniele Almeida, Guilherme de Carvalho, entre outros, precisam repetir de modo exatamente igual os gestos, os movimentos e as falas dos verdadeiros réus, não cabendo inovação ou casualidade. Menos atores do que espelhos dos personagens, eles encarnam pela repetição a precariedade de tudo (da linguagem, da justiça, do corpo do réu) no Brasil, pois se encontram duplamente subjugados pelas instituições da justiça e do cinema. A repetição aqui é o retorno do idêntico como garantia da verdade.

Se a engrenagem da justiça enquanto instituição é produzir uma espécie de continuidade entre o tempo histórico - a cena do crime - e a narrativa judiciária - a cena do tribunal – nos lembra Christian Delage que se cria “uma contemporaneidade duplamente defasada em relação aos fatos julgados” quando a cena do tribunal é filmada: uma defasagem em relação aos processos, que se dão na distância do tempo já passado, e em relação à presença da televisão ou do cinema cujas narrativas devolvem ao presente aquilo que foi (2006:10). De fato, o filme de Maria Ramos também produz essa continuidade entre a cena do crime e a cena do tribunal ao reiterar a “identidade” do réu como conceito genérico e permanecer longe do crime como singularidade. Assim é que poderíamos ler nas imagens e nos diálogos de *Juízo* algo como: “vejam as circunstâncias que levam os menores ao banco dos réus, a infância difícil, a ausência da figura paterna”, etc.

Diante da inusitada dimensão lúdica das imagens de arquivo

No documentário de Andrea Tonacci, *Serras da Desordem*, podemos ler aquilo que já foi denominado por Marcel Mauss, Giorgio Agamben e outros, ambigüidade do sacro. Ao mostrar e reencenar a tragédia do indígena, Tonacci cria um rito de reintegração daquele que estava proscrito, o *homo sacer*, o índio

de etnia guajá Carapiru, que passa pela catarse de seu ser biologicamente poluído.³ Nesse ritual “de civilização” pelo qual passa o indígena pela segunda vez – o reencontro com a família de camponeses que o acolhe, com a vizinhança local, com o indigenista Sidney Possuelo e esposa –, a ambigüidade e o mal-estar são reinstaurados e reafirmados. Todos o tratam como um ser ingênuo, infantil, uma criança. E o indígena reencena para câmera seu ser banido (*sacer*), um corpo fora-da-lei dos homens, que precisa refazer sua dura e longa errância fugindo da catástrofe que é a imagem de sua aldeia incendiada. Durante dez anos, ele vagueia solitário pelo interior do Brasil, mas essa viagem não o qualifica para uma reintegração social, política, para a superação de seu banimento. Como dirá Agamben, “a novidade da biopolítica moderna é a de que, a rigor, o dado biológico passou a ser, como tal, imediatamente político, e vice-versa.” Ter nascido “índio” portanto é o que torna a vida de Carapiru passível de ser descartada, matável.

Ao reencenar situações, reconstituir encontros, teatralizar no corpo do próprio indígena um corpo sem fala, opaco, impenetrável, Tonacci faz de Carapiru lugar de testemunho, daquele que escreve a história e que ao mesmo tempo que a escreve, a destrói e a recria, dando início a um processo potencialmente sem fim de escritura e disseminação, se consideramos que o testemunho está ligado à cena do assassinato e à sua representação. Em *Serras da Desordem*, o indígena dá testemunho (com o corpo) e é testemunha daquilo que viu, ele é aquele que sabe por ter visto e vivido algo terrível, um sobrevivente. Mas o que se julga em *Serras da Desordem*? É o passado na sua espectralidade terrorífica, a história, o massacre da aldeia enquanto fato consumado? É a dimensão do presente, da memória, do acontecimento enquanto possibilidade sempre presente (sim, tudo é possível, mesmo o horror, nos ensinou Hanna Arendt)? É o próprio cinema quando reencena a memória histórica com o intuito de oferecer a ilusão do “passado perfeito” ou, ao contrário, quando põe a história em cena, fabrica novos circuitos de sentido, de modo a tornar a história diferentemente visível? O que se julga aqui? É o cinema na sua relação com o arquivo, o documento, a história?

Em um certo momento de *Serras da Desordem*, há uma longa seqüência de imagens de arquivo que reproduzem uma espécie de “narrativa clichê” da história do Brasil. Vemos a construção da transamazônica, o desmatamento na região, militares em Brasília durante o governo militar, o carnaval, trabalhadores em Serra Pelada, a Copa do Mundo, manifestações políticas, como se Tonacci pretendesse fazer uma espécie de montagem paralela entre o tempo em que o índio ficou errando solitário pelo país e os vários acontecimentos públicos e políticos que se passaram sem que Carapiru provavelmente tomasse conhecimento. Estas imagens são extraídas de documentários os mais diversos como *Jango*, de Silvio Tendler, *Linha de montagem*, de Renato Tapajós, *Fé*, de Ricardo Dias, *Jornal do Sertão*, de Geraldo Sarno, entre outros.

É, porém, no interior desta seqüência, feita de episódios de reconhecimento geral, que brota uma outra série discursiva, um outro movimento, onde o filme instila a desconfiança no que até então se apresentava como uma narrativa

possível - ainda que estereotipada, caótica e caricata - da nação brasileira. Este movimento - de solapar a crença do espectador - é iniciado com a inserção de um trecho de *Iracema: uma transa amazônica* (1974, Jorge Bodanzky e Orlando Senna), onde o personagem Tião Brasil Grande, vivido pelo ator Paulo César Pereio, está com a índia Iracema, personagem vivida por Edna de Cássia, uma indígena encontrada pela equipe do filme durante as pesquisas para o filme. As imagens do ator confundem e lançam a dúvida no que até então parecia uma narrativa da ordem da verdade, do reconhecimento de todos. Ver Pereio com a índia desmonta as imagens e os sons precedentes, como se *Serras da Desordem* quisesse advertir o espectador das armadilhas que constituem o próprio campo do cinema documentário, da montagem enquanto metodologia de trabalho, da ficcionalização das imagens cotidianas do mundo.

Da representação documental que mistura imagens de poder, sobre o poder, passamos para uma representação mais mágica, projetiva, ficcional, onde a surpresa e a dúvida propõem uma outra experiência estética; de um discurso genérico da nação, cuja carga simbólica impregna a história do país e impõe uma concepção de identidade (o carnaval, o futebol, o governo militar), nos deparamos com uma imagem de outra natureza, uma imagem que tira o arquivo do uso petrificado e museificado para dar a ele um novo uso. Como se, com esta inserção, o filme reencontrasse um “uso profanador” da imagem documental no sentido de reintroduzir uma dimensão lúdica na relação com o arquivo e o documento (AGAMBEN, 2007).

Ao inserir as imagens do ator - reconhecido historicamente por interpretar no cinema brasileiro personagens cujos traços agregam a irreverência, o deboche, a ironia - somos convidados a interagir de uma outra maneira com a figura do testemunho, aceitando também sua dimensão paradoxal que agrega as evidências de que algo é verdade ao mesmo tempo que é da ordem do inacabamento, da criação, da exemplaridade possível e impossível. A *mise-en-scène* do corpo indígena, exigida por Tonacci, parece cumprir um papel de justiça histórica e de documento para a história.

Há ainda o problema da repetição que trabalha a imagem não para indicar o retorno do idêntico, como em *Juízo*, mas de uma repetição que restitui a possibilidade justamente daquilo que foi, que o torna de novo possível. Dado que a memória subjetiva, histórica, coletiva, não pode devolver-nos o passado tal qual foi (ainda bem, pois seria o inferno), a memória restitui ao passado a sua possibilidade que, no filme, se dá pelo ritual “de civilização” pelo qual passa o indígena *pela segunda vez* no contato com o homem branco. Compreendemos então que sim, tudo é possível, mesmo o horror (a infantilização do indígena) que Tonacci nos faz ver.

Diante do jogo de cena cotidiano do corpo social

Em *Jogo de cena*, Coutinho constrói uma cena em que o teatro e o tribunal possam funcionar como duplos um do outro, duplos que exibem de modo surpreendente o mundo das relações intersubjetivas, feito de negociação, imaginação, habilidades narrativas, autoconstrução de si. *Jogo de cena* monta um

tribunal do teatro/cinema onde ator e personagem funcionam como espelhos um do outro, reflexos que não só chacoalham e põem em xeque as evidências do sensível como mostram “que toda *mise-en-scène* é um fato social, talvez o fato social principal”, como sublinha Jean-Louis Comolli (FRANÇA, 2008). Ao longo do filme, vemos personagens que poderiam ser atores e atores que representam personagens. As três atrizes famosas – Andréa Beltrão, Marília Pêra, Fernanda Torres - estão ali justamente para que o público possa avaliar e duvidar dos outros personagens. Seriam atrizes também? Teriam elas vivido mesmo aqueles acontecimentos que narram? Porque se não podemos saber se aquela personagem viveu mesmo aquele acontecimento, não podemos condenar, classificar moralmente, punir, julgar. Diferente de *Juízo* e de *Serras da Desordem*, no filme de Coutinho a continuidade entre a cena do crime e a cena da representação é rompida, colocando em xeque a identidade do réu e tornando o espectador incapaz de julgar, embora seja convocado permanentemente a fazê-lo.

Se a produção televisiva e audiovisual nas suas formas dominantes instalam o espectador em um lugar que procede dentro da lógica do controle, da condenação e do *hiper-voyeurismo* diante das imagens do mundo e na relação com o outro, *Jogo de cena* desmonta radicalmente esta normatização ao mesmo tempo que opera a partir de um mecanismo comum ao espetáculo na sua cotidianidade: a exibição do corpo social como uma espécie de arena onde o que está em jogo, o que se disputa, é a *mise-en-scène* mais convincente, a confissão mais surpreendente, a autenticidade, a capacidade de produzir empatia, afeto, cumplicidade.

Diferente de *Juízo*, o que se vê em *Jogo de cena* é que a repetição de uma história, de um gesto, de uma dor, isto é, a busca pela literalidade da imagem (“mas não era pra repetir o que ela disse?”, pergunta Fernanda Torres) não é garantia da verdade e tampouco do retorno daquilo que foi, como em *Serras da Desordem*. A literalidade das coisas, dos gestos, das falas, nos filmes de Eduardo Coutinho, indica a recusa das sobre-significações e dos simbolismos, uma recusa que se mostra sobretudo no minimalismo de sua proposta estética e de sua economia narrativa (Lins, 2004). Em *Jogo de cena*, mais radicalmente ao meu ver do que em seus outros filmes, esta dramaturgia do literal, a busca por uma arte mínima, coloca o espectador numa relação de intensa teatralidade com a imagem, onde o palco, signo da arquitetura teatral por excelência, a presença do ator, expressa pela presença das famosas atrizes, e o enquadramento frontal, escolhido deliberadamente para indicar um espaço centrípeto no qual o ator e sua habilidade para “acender em cada espectador uma chama cúmplice” são o que importa (BAZIN, 1991:148), todos os três estão ali para produzir no espectador do filme a consciência aguda de sua própria presença e da *representação* enquanto fato social e político.

Ao analisar a receptividade do documentário de Antonioni na China e na França, o crítico Serge Daney alcança uma das questões cruciais da imagem documental ao afirmar que um filme não está inteiramente determinado pela causa que serve. “A imagem *resiste*. O mínimo de real que ela abriga não se

deixa reduzir assim. Há sempre um resto” (2007:85). Como se o próprio campo cinematográfico do documento fosse um terreno de conflitos e de agendas onde se defrontam diferentes hipóteses sobre o mundo e diferentes modalidades de experiência. É que a concepção judiciária do documento não impede a existência de uma prática múltipla do “documentário”, entre registro realista, reencenação, capacidade testemunhal, montagem como método de desconstrução, decomposição e remontagem das imagens para expor o que se quer examinar ou, ainda, demonstração sociológica.

Estes filmes, ao colocarem em cena e ativar o mundo da representação, não só tornam visíveis as relações de poder/saber que envolvem o ato de mostrar/filmar, como também devolvem à condição do espectador das imagens cotidianas um outro lugar, mais interrogante e menos ludibriado pela ilusão de ocupar o lugar daquele que sabe, classifica, julga e decide. Menos predisposto a se instalar no puro *voyeurismo* ou na completa indiferença, tão comum no sensacionalismo das notícias, no sentimentalismo das telenovelas, na espetacularização dos programas de variedades televisivos, o espectador nestes filmes se vê capturado por outras demandas que implicam ambigüidades, contradições, repetições e afetos paradoxais.

Notas

¹ Como revelam sobretudo os artigos de Jean-Luis Baudry, “Le Dispositif” e “Efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base”, mas também o livro “Le significant imaginaire”, de Christian Metz, entre outros.

² Engrenagens modernas de poder que o autor chama de “rede de seqüestro”, p. 93.

³ Resumindo a complexa tese de Giorgio Agamben, o homo sacer ou homem sagrado seria aquele que, tendo cometido um crime hediondo [no nosso caso, ter nascido índio], não pode ser sacrificado segundo os ritos da punição e, no caso de ser morto, o seu executante não será punido. O homo sacer é, portanto, este ser paradoxal que cometeu um crime além de qualquer punição, indesejado pelos deuses e pelos homens, fora da jurisdição de ambos, insacrificável, mas que se tornou, por assim dizer, “matável”. Ver *Homo Sacer*.

Referências Bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.
- _____. *Homo Sacer – O poder soberano e a vida nua*. Belo Horizonte: ed. UFMG, 2004.
- BAZIN, André. “Teatro e cinema”, em *O cinema – ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- COMOLLI, Jean-Louis. *Voir et pouvoir*. Paris: Éditions Verdier, 2004.
- CRARY, Jonathan. *Suspensions of Perception – Attention, Spectacle and Modern Culture*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2000
- DANEY, Serge. “A reencenação”, em *A Rampa*. São Paulo: editora CosacNaify, 2007.
- DELAGE, Christian. *La Vérité par l’image – De Nuremberg au procès Milosevic*. Paris: Éditions Denoel, 2006.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: editora Brasiliense, 1990.
- DURAND, Régis e ARDENNE, Paul. *Images-mondes - De l’événement au documentaire*. Paris: éditions monografik, 2007.
- FOUCAULT, Michel. *A Verdade e as Formas Jurídicas*. Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Cadernos da PUC/RJ, 1974.
- FRANÇA, Andréa. “O cinema, seu duplo e o tribunal em cena”. *Revista Famecos – mídia, cultura e tecnologia*. Vol. 36. No.2, ano 2008.
- JAGUARIBE, Beatriz. *O choque do real – estética, mídia e cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.
- LINS, Consuelo. *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004
- NICHOLS, Bill. *La representación de la realidad*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1997.
- NINEY, François. *L’Épreuve du Réel à L’Écran*, Bruxelles: Éditions de Boeck Université, 2002.
- SELIGMANN-SILVA, Marcio. “Testemunho e a política da memória: o tempo depois das catástrofes”, em]
- SONTAG, Susan. “O Mundo-Imagem”, em *Ensaio sobre a Fotografia*. Rio de Janeiro: editora Arbor, 1981.

Imagens do cotidiano ou o real construído? O jogo do real e do ficcional na narrativa fotográfica de Jeff Wall

Images of everyday life or the real built? The game of real and fictional in the Jeff Wall's photography narrative

Angie Biondi | angiebiondina@gmail.com

Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Sociabilidade Contemporânea- UFMG. Mestre em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela UFBA. Membro do GRIS – Grupo de Pesquisa em Imagem e Sociabilidade.

Resumo

Este texto observa alguns aspectos da relação entre fotografia e produção de um discurso sobre o cotidiano contemporâneo, através do trabalho de Jeff Wall. O que se inscreve nestas imagens é a proposição de um diálogo entre espaço e personagem, como duas figuras narrativas privilegiadas, vistas sob o jogo de uma inversão dos estatutos do real e do ficcional como elemento de uma estratégia visual responsável pela construção de uma releitura do cotidiano. Trata-se de observar os elementos enunciativos presentes nas fotografias que articulam uma relação entre personagens e espaços (ambientes) evidenciando uma configuração específica sobre o sujeito ordinário e seu contexto, em especial, o urbano.

Palavras-Chave: Discurso visual; Fotografia; Imaginário; Cotidiano.

Abstract

This text analyses some aspects of the relationship between photography and the production of a discourse on contemporary daily life, through the works of Jeff Wall. It endeavors to observe the enunciative elements of photographs that articulate a relationship between characters and spaces (environments), evincing a specific configuration of the regular subject and his (urban) context.

Keywords: Visual speech; Photograph; Imaginary; Daily.

“Onde, por exemplo, acaba a personagem e começa o espaço?”

(Osman Lins)

Questões preliminares

Este texto propõe refletir sobre uma espécie de releitura do cotidiano contemporâneo firmado na relação fotografia e produção de um discurso que reconhece os elementos da própria imagem como elementos de uma escritura deste tema.

Vimos hoje uma série de narrativas sobre o cotidiano e o ordinário voltar à baila dos estudos em comunicação, dada sua exploração temática em diversos formatos, seja pelos chamados *reality shows*, diários virtuais, *blogs*, entre outros. Porém, também chama atenção a estreita relação entre imagem e “imaginário de um cotidiano” por trás de toda esta indagação sobre o real supostamente apresentado (ao vivo) através da exposição de situações banais e ordinárias, por vezes, até íntimas. Aqui, menos interessa colocar em xeque a proposição de um real (como fato documentado) que traga a fotografia, mas concentrar esforços na construção de uma espécie de releitura possível que a fotografia propõe, independente do teor do real que lhe caiba.

Assim, esta reflexão acerca de tais aspectos incide sobre algumas imagens do fotógrafo canadense Jeff Wall para nortear o seguinte ponto: que tipo de leitura do cotidiano contemporâneo trata suas imagens?

Há alguns aspectos sob exame na obra do fotógrafo em questão que se desdobram: a) o tratamento do cotidiano como um motivo visual se coaduna com um tipo de discurso sobre o contemporâneo e seus modos de ser, incorpora formas de uma sociabilidade contemporânea; b) o tipo peculiar de leitura que suas imagens propõem ao espectador alude ao cotidiano sob a idéia do inusitado, do incerto, mas também do estável, do ordinário e do familiar como elementos que compartilham de uma mesma construção narrativa; c) personagens e ambientes pertencem a um mesmo espaço, numa espécie de dinâmica, que conduz a narrativa a um processo de leitura das situações do indivíduo ordinário; substrato deste imaginário do cotidiano contemporâneo e que joga com os estatutos do real e do ficcional.

Assim, o texto concentra esforços, de um lado, na articulação entre espaço e personagem como duas figuras narrativas privilegiadas nas fotografias e, de outro, na exploração do limite entre os gêneros documental e ficcional, como jogo de inversão dos estatutos. Consideramos a articulação e a exploração de tais elementos como estratégias contundentes para a construção deste imaginário do cotidiano contemporâneo que se desdobra.

O imaginário de um cotidiano contemporâneo na fotografia

A discussão acerca destas imagens se afasta um tanto da discussão sobre o referente ou da credibilidade da imagem fotográfica, mas observa o tratamento dispensado ao tema na fotografia contemporânea, a partir de sua expressão, e que configura um tipo de imaginário deste cotidiano.

Isso por que o modo pelo qual este tipo de imagem entende o real como objeto fotográfico não é proveniente da captação de uma realidade externa, simplesmente como fato documentado, ao contrário, as produções fotográficas de hoje tendem a explorar uma ênfase neste limite, na zona fronteira do real e sua forma de expressão. Assim, as imagens de Jeff Wall exploram sua potencialidade estética engendrando uma ilusão de realidade, questionando os limites do gênero documental/ficcional. A articulação entre elementos plásticos e figurativos propõe, portanto, uma espécie de “construção ficcional” do real ou, como alguns estudiosos têm denominado, de “real construído”¹.

De modo que compartilhamos da mesma noção de realidade indicada por Jean-Marie Floch (1986)², na qual a imagem fotográfica precisa apresentar apenas uma relação de semelhança com a realidade do mundo exterior para pressupor um “crédito de analogia” entre o material visual e as condições de um sistema de expressão e significação no interior de uma cultura. O que se reconhece como o cotidiano proveniente de um real nas imagens é apenas a construção de uma referência virtual, de natureza diegética. Daí considerar o real, na imagem, como resultado da produção de um efeito de sentido de realidade, como uma produção de uma “ilusão referencial”, segundo Floch.

As fotografias de Jeff Wall não se qualificam por uma **função reportativa**, mas por uma espécie de “falseamento” ou “mascaramento” da realidade, onde o domínio de sua arte fotográfica envolve apenas a estrutura de uma situação, de um acontecimento, de um evento, como se fosse real, porém ligado ao ordenamento e controle de seus elementos no espaço visual. O que há é uma relação com um **modo reportativo**, pois não repousa sobre um acontecimento em particular ou individual, advindos de uma realidade, mas trata-se da tentativa de fixação de um modelo da estrutura do acontecimento ou de uma situação, que estabelece uma ligação com a aparência dos acontecimentos cotidianos, corriqueiros, e compartilhados com quem vê.

Na perspectiva que se adota aqui, tal proposição estética constitui um processo relacional³, de interação entre sujeito e objeto, espectador e imagem, de modo ativo e situacional, onde estão implicadas as condições concretas desta relação de afetação mútua. Portanto, não poderíamos compartilhar da idéia de um aspecto material de produção como determinante da recepção, mas atribuir sua função circunscrita ao compartilhamento de outras variantes dentro deste processo.

Neste sentido, podemos dizer que o imaginário do cotidiano contemporâneo proposto é proveniente de um jogo da fotografia com o ponto de vista ontológico da representação. Assim, a atitude do fotógrafo envolve um conjunto de questões de ordem prática e estética, decorrente do seu modo de conceber a disposição do olhar para o motivo (implica em seleção, escolha, perspectiva) e como intervir para configurar um tipo de expressão e de representação deste motivo (que resulta do arranjo de marcação teatral, *mis en scène*, luz, cor, etc).

O cotidiano ordinário

Os estudos sobre o cotidiano tem se mostrado, ao longo de tempo, por diferentes óticas, mais reconhecidamente, as de cunho filosófico e antropológico que tem Giorgio Agamben (1993), Michel de Certeau (1996) e Zygmunt Bauman (2001) como seus autores mais representativos.

Nossa intenção não é retomar as matrizes conceituais destas correntes, neste momento, mas fundamentar o cotidiano como um conjunto de práticas triviais e rotineiras de conversas, gestos, expressões e das múltiplas formas de linguagens que ocorrem na vida diária das pessoas; as “práticas do fazer cotidiano”, conforme indica Certeau, do modo mais trivial possível.

O que as fotografias de Jeff Wall buscam extrair, portanto, são estas caracterizações descritivas de momentos corriqueiros, de situações, para criar uma escritura do cotidiano na qual se possa firmar um imaginário sobre seu modo contemporâneo de se apresentar.

Desde o século XIX, as artes, de modo geral, buscaram engendrar uma imagem do que seria um cotidiano (ou o homem) moderno. As descrições sempre privilegiavam um imaginário de grandes multidões, metrópoles caóticas e desordenadas, inúmeras indústrias. A idéia de sociedade moderna se baseava num poderio econômico veloz e num sujeito anódino. Porém, estas mesmas artes nos apresentam hoje uma idéia muito distinta daquela. Para além desta proposta de uma sociedade promissora e exitosa, de fato, a fotografia hoje questiona sobre quais são mesmo estas características e os modos sociais que nos representam neste cotidiano.

As fotografias (Figuras 1 e 2) trazem figurações do cotidiano que poderiam ser notadas no dia a dia comum de uma casa, de uma calçada, mas também em um filme, uma série de Tv, um anúncio de um produto qualquer. Porém, quando percorremos seus detalhes fotográficos com maior cuidado outros aspectos próprios à imagem saltam à vista nestes pequenos fragmentos visuais.



Figura 1 - Jeff Wall, *A view from an apartment*, 2004.

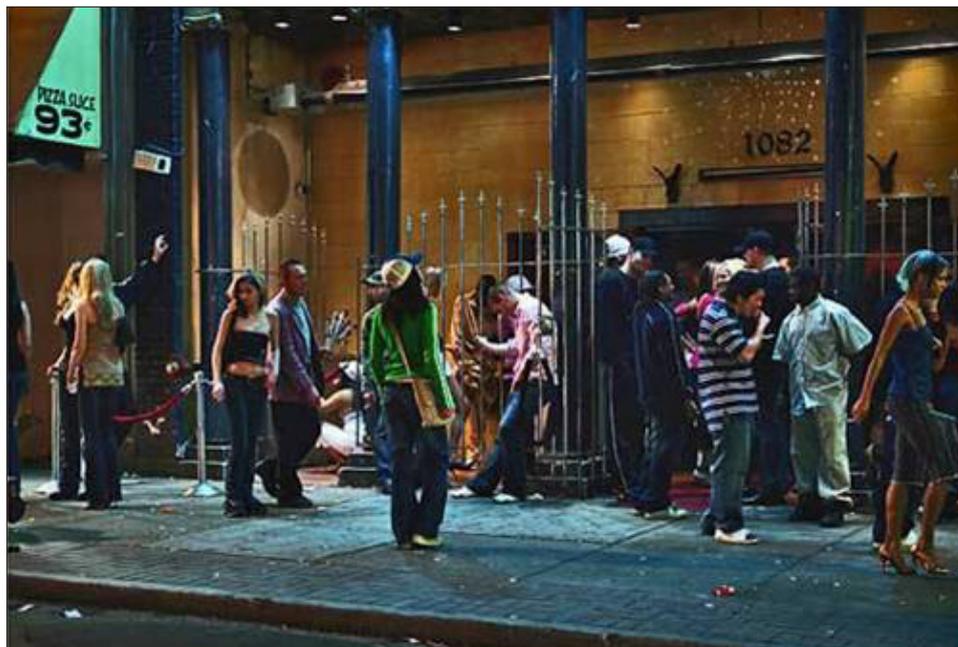


Figura 2 – Jeff Wall, *Outside a nightclub*, 2004.

A luz mais intensa, as cores saturadas dos objetos, o tipo de enquadramento que se coliga ao olhar do espectador implicando-o dentro da cena, o sentido de proximidade do olhar instaurado, enfim, marcam, tanto na Figura 1 quanto na Figura 2, a disposição para ver uma cena corriqueira qualquer, não fosse o tratamento cuidadoso e controlado com os detalhes todos das imagens, cumprindo o papel de uma naturalidade ambígua e familiarmente estranha. Pois se o olhar da recepção parece inscrito no próprio espaço visual, pertencendo à sala de estar ou à rua, ao mesmo tempo este olhar se coloca distante como o de um observador/testemunha, que apenas acompanha as ações dos outros.

Assim, à medida que o cotidiano e o banal são representados como “espontâneos”, como se fossem apresentados *en directe*, típico do estilo documental, seu modo de expressão se artificializa, como um contraponto que nos provoca, mas que, ao mesmo tempo, nos acena uma idéia de um cotidiano banal e simples. As fotografias de Jeff Wall evidenciam a exploração do limite entre o documental e o ficcional no jogo de suas estratégias visuais para tratar o cotidiano contemporâneo.

O espaço-personagem

O cotidiano contemporâneo é trabalhado para a dimensão imaginária através da exploração e articulação dos recursos fotográficos. Iluminação, enquadramento, angulação, cenários e ambientes, todos funcionam como elementos de um jogo enunciativo que propõe ao olhar do espectador uma relação com sua vivência, com sua experiência do dia-a-dia das ruas, das casas, das lojas, enfim, dos espaços por onde transitamos cotidianamente como se fossem fragmentos de nossa memória.

Estes fragmentos do cotidiano, onde são flagradas diversas cenas comuns, põem a tônica no espaço (como ambiente), é ele que adquire a referência principal da construção destes acontecimentos corriqueiros.

O cotidiano contemporâneo de Jeff Wall passa pelo viés dos espaços, dos ambientes. O foco das imagens em discussão é o espaço, seja como recurso fotográfico, que demarca o olhar do espectador, seja como motivo visual (tema) da fotografia. É o espaço/ambiente o personagem protagonista das passagens, do fluxo de pessoas e de veículos, arena de experiências, acontecimentos e situações, tanto quanto da produção e reprodução das relações de sociabilidades afinadas com o que reconhecemos de “nosso cotidiano”. São estes pequenos discursos fragmentados que escrevem e narram a cidade e seu cotidiano construindo e reiterando seu imaginário.

Michel de Certeau⁴ refere-se aos relatos de espaço sob duas perspectivas: uma toma o espaço como mapa, a outra, como percurso; ambas tomadas aqui como figuras narrativas. Os relatos que mapeiam são aqueles que dão a ver como num quadro, propõem a ordem das coisas, é uma “configuração instantânea de posições”, indicam uma condição de estabilidade. Podemos dizer, se configuram como os ambientes que são vistos nas fotografias. Os relatos de espaços que nos apontam percursos indicam processos, a condição de desdobramento em si; são espaços, as operações de sujeitos históricos, o “lugar praticado”, “espaço antropológico”.

Neste sentido, podemos dizer, o mapa é o que vemos, espaço de ambientes, cenários e personagens, já o percurso é o modo de ver que se está posto. O que a fotografia de Jeff Wall instaura é um diálogo com esta situação do olhar que reconhece, que identifica. Entre o que se vê e o como se vê o fotógrafo vai tecendo o imaginário deste cotidiano. Vale ressaltar que a noção de espaço, conforme Certeau, implica, também, a experiência de um ser em relação com um mundo, em um tempo. Os espaços, portanto, organizam e desorganizam os nossos modos de experimentar e ver o mundo. Assim, as fotografias de Jeff Wall inquietam porque jogam com esta relação entre os espaços; espaço do visível, espaço do vivido.

As fotografias, ao mesmo tempo, sugerem repensar também o local da representação. O espaço como recurso fotográfico demarca o local do observador atual, propondo uma revisão do molde estético e da visualidade típica da fotodocumental numa linguagem atualizada pelos recursos imagéticos que explora. Aqui, tanto a Figura 1 quanto a Figura 2 nos põe no espaço de cena instaurando a participação e compartilhamento com os ambientes e seus personagens, instaurando o ponto de vista mais próximo do testemunho.

Recusando a rigidez formal entre ficcional e factual, Jeff Wall trabalha suas imagens reportando-se aos aspectos de *mise en scène* e apropriação de certos recursos narrativos cinematográficos (*stills*) no que se refere à qualidade visual. São estes elementos nos quais sua fotografia se apóia para ir construindo uma noção de cotidiano contemporâneo.

As situações fotográficas de Wall transitam, assim, entre os dois domínios (real e ficcional) sem se apoiar num estrito valor de real documental,

tomando por base o paradigma indexical da fotografia. Se há uma tendência metodológica em enfatizar o dispositivo, sobretudo, nos estudos referentes ao chamado “novo realismo” ou “realismo conceitual”, como recurso determinante da experiência visual, estas imagens questionam e problematizam a natureza do *médium* em sua manifestação expressiva.

O objetivo, porém, é pensar as estratégias de visualidade/visibilidade propostas em suas imagens tomando como base a própria natureza híbrida de suas fotos e a experiência de se relacionar com elas. É esta sua natureza híbrida que reforça a escritura de um “real” igualmente impuro, mesclado no entorno de um cotidiano comum. Assimilar uma dimensão do cotidiano é também assimilar as relações que lhes dão conteúdo, que lhes embasa.

Mas observar certos dados nestas imagens não significa esgotar seus recursos fotográficos identificando-os aqui e ali, mas tentar demonstrar como estes aspectos firmam o efeito de uma idéia de cena cotidiana de uma cidade, de objetos, de pessoas quaisquer, nos dias atuais, através de uma estratégia de produção e experimentação do contemporâneo. É neste sentido que um discurso sobre o cotidiano contemporâneo se coloca quando pensamos estas fotografias como pertencentes a uma espécie de repertório visual do imaginário contemporâneo.

No entanto, as fotografias de Jeff Wall nos indagam sobre este mesmo cotidiano e este mesmo espaço familiar como espaço de tensão anunciada, do inusitado, do risco iminente, do incerto, da ordem e da desordem. Situações rotineiras e tediosas mesclam-se com pequenos inusitados que rompem a linearidade deste tempo e espaço cotidianos.



Figura 3 – Jeff Wall, *Mimic*, 1994.

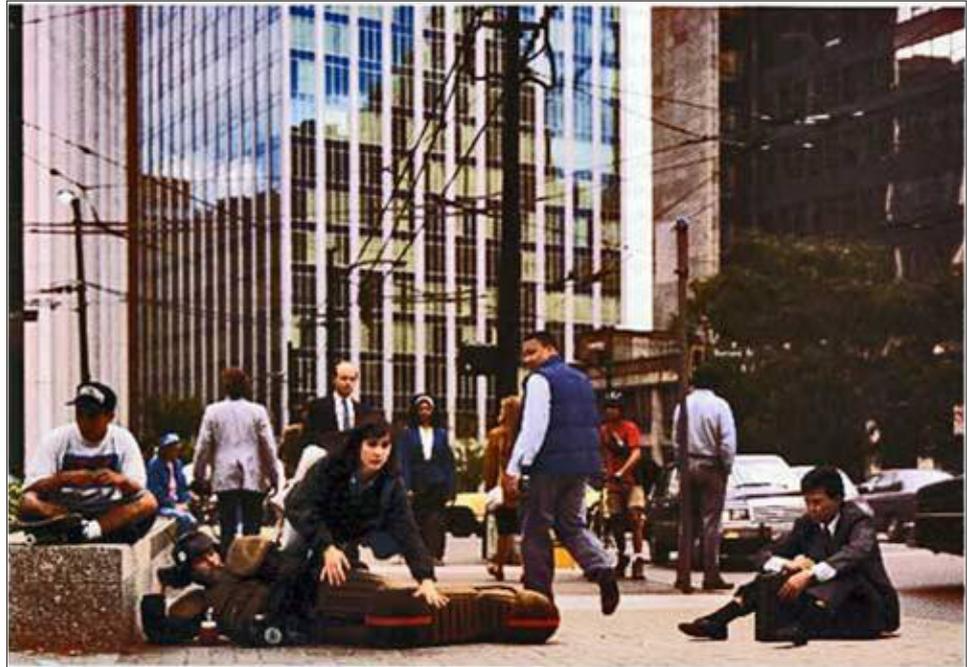


Figura 4 – Jeff Wall, *The stumbling block*, 1994

Nas fotografias (Figuras 3 e 4) também surgem referências constantes ao fragmentado, ao inacabado, aos estados de “crise” e aos imprevistos banais. Por vezes, as “imagens construídas” de Jeff Wall se coadunam com o imaginário de um mundo em desmoronamento, em condição de vigília ou de iminência de transformação, no entanto, plasticamente controlado. Nas Figuras 3 e 4 notamos algumas destas pequenas irrupções como flagrantes de acasos que permeiam o dia-a-dia, seja na hostilidade de um homem ao exhibir o dedo médio ao asiático que anda ao seu lado, seja no esbarrão com um morador de rua deitado no chão que faz tombar uma mulher e um outro executivo.

Tais provocações trazidas pelas fotografias parecem chamar a atenção para um cotidiano também mutável, passível de alterações que, mesmo mínimas, podem indicar a condição de fragilidade num mundo aparentemente em ordem.

Assim, o que funciona, a princípio, como uma crônica do cotidiano no espaço da casa e no espaço da rua, ressalta também um estado de passagem, de expectativa pelo próximo acontecimento. É neste espaço de suspensão que a imagem revela o tipo de olhar que aguarda. O fato de selecionar, somar, elidir ou enquadrar modifica nossa percepção, recontextualizando o tema do corriqueiro e banal.

Muitas vezes, suas imagens apresentam certas situações, micro-eventos colocados nas fotografias, onde o indivíduo/personagem é visto em sua forma frágil, vulnerável, mas também medíocre, ordinária, comum, banal.

Se, por um lado, o tema apresentado parece o de uma cena trivial, o modo como se apresenta (ou representa) sugere a presença de um elemento estranho, porém não visível. Como se a qualquer momento pudesse irromper um outro, algo oposto ao esperado e ao conhecido. “É a emersão, ou ao menos,

o acesso do inesperado, a ameaça do desconhecido. Porém, esta ameaça é, ao mesmo tempo, aquilo que se espera transformar as coisas.” (EXPÓSITO: 2006). Esta sensação de “ameaça”, no entanto, não se coloca na expectativa do acontecimento concreto de um fato inusitado qualquer, mas corresponde ao modo como o sujeito expectador interage com a imagem conforme a articulação com os elementos dispostos na e pela imagem.

Valendo-se da capacidade narrativa da fotografia, as situações de Jeff Wall propõem este jogo de presença/ausência com o olhar em seu estado de suspensão. É nesta relação “tensa” entre documento e expressão que a imagem se utiliza de certos aspectos textuais e discursivos para jogar com esta inversão de estatutos conceituais de referência (do cotidiano como o real). Suas imagens são consideradas nas dimensões estética e discursiva. “Essa nova representação do ordinário parece oscilar entre uma caracterização mais singularizada e uma outra baseada na vinculação dos sujeitos a classes ou grupos de pertencimentos.”⁵

A narrativa sobre os personagens/espços se apresenta a partir dos movimentos de leitura, de fora para dentro, força centrípeta na dinâmica dos microfatos. Assim, a caracterização de personagens e espaços apresenta a configuração dos posicionamentos sociais, políticos e culturais da vida e das formas de sociabilidades propriamente contemporâneas, onde os espaços urbanos e suas transformações atuam como releituras deste cotidiano.

O que há de “nosso cotidiano” nestas imagens?

Porém, é menos uma questão de espetacularização do banal e mais a provocação de uma busca pela identidade. Identidades inseridas em espaços demarcados. “Se numa perspectiva erudita, o senso comum é desqualificado porque é banal, destituído de qualidades, repleto de distorções, com ele é menosprezado o mundo de que faz parte: a vida cotidiana. Já numa outra proposta, a dinâmica do repetitivo, o tempo da rotina, enfim, o cotidiano ganha densidade através de uma determinada orientação metodológica e teórica que passa a compreender a cotidianidade como a consciência do lugar das contradições na era do cotidiano.”⁶

André Rouillé, em seu texto *La Photographie* (2005)⁷, aponta as cenas banais e ordinárias como uma das grandes problemáticas recorrentes na arte fotográfica contemporânea. Para o autor não se trata de inventariar as cenas urbanas ou objetos de uma sociedade industrial emergente na tentativa de formular um discurso emblemático sobre a sociedade, como contemplava o projeto modernista, calcada nos valores de verdade e progresso. O tratamento que a fotografia contemporânea dispensa à temática propõe uma renovação das visibilidades, propõe pensar uma nova relação entre o mundo e o meio fotográfico.

A imagem, segundo ele, constitui o espaço das possibilidades em uma espécie de diálogo com as mais diversas relações e interfaces; “Aos espaços identitários, relacionais, carregados de história e de humanidade, aos lugares antropológicos, portanto, produzidos nas imagens de espaços de lazer, atividades comerciais, trânsito, de passagem ou exclusão”. (ROUILLÉ: 2005, 561).

Além disso, as imagens constituem uma forma de resistência às condições do visível impostas pelos meios de comunicação e do mercado:

*“face às tecnologias que repelem sem cessar os limites do visível, face aos meios que sonham projetar os espectadores aos confins do mundo, face às imagens de síntese que submergem o real nas miragens do virtual, face às sofisticações gráficas da indústria cultural – a publicidade, a televisão, a imprensa, o turismo, etc. nesta situação, um número crescente de artistas utilizam a fotografia para descobrir o próximo, o imediato, o aqui, o banal, o ordinário. A consagração do derrisório”.*⁸

Ainda: “esta estética do derrisório parece servir de proteção imaginária contra a trivialidade dos estereótipos e a violência simbólica dos valores estabelecidos”. (ROUILLÉ: 2005, 563).

*“A decisão do autor de manter ou não certos elementos ou situações reconhecíveis é absolutamente crucial: objetos, espaços, ambientes, personagens. Disso dependem os níveis de credulidade da imagem, seu nível de concreção ou de indeterminação com seu efeito conseguinte de suspensão e desassossego, assim como novas associações significantes que podem surgir”.*⁹

O único indício possível a estas imagens é de uma espécie de presença ausente, não vista explicitamente e que se completa integralmente na experiência, na recepção, no trabalho de leitura.

Se há uma mobilização do olhar nestas imagens, ela não é proveniente de uma informação prévia que possa apresentá-las como documentos ou ficções, mas provém de um conjunto de “marcas” visíveis e não visíveis, em potência, e que é responsável pelos deslocamentos ou movimentos do olhar; jogos de escrita e leitura. Aliás, a leitura é que, segundo Certeau, fundamenta o ponto de partida para o entendimento da cultura do cotidiano.

Este fenômeno, porém, não está além imagem, mas é proveniente de uma atmosfera gestada na própria matéria visual.

A fotografia propõe ou permite uma atualização do tema representado, mas que só se configura, de fato, na recepção. Porém, a recepção já porta uma série de outras noções, experiências e informações pregressas, que auxiliam nesta outra experiência que se processa. Nosso objetivo é examinar o objeto, a obra em sua materialidade, para compreender a recepção (formativamente) conforme as marcas, as estratégias e o tipo de discurso que engendra nesta relação com o local/espço da recepção. Ou, para além da ordem das coisas, o espaço.

Notas

¹ EXPÓSITO, Alberto Martín. El tiempo suspendido. Fotografía y narración. Fotografía y narración. Studium [online]. N.16. Disponível em: <http://www.studium.iar.unicamp.br/16/>

² FLOCH, Jean-Marie (1986). Les formes de l’empreinte. Périgueux: Pierre Fanlac, 1986.

³ DEWEY, John. Art as experience. Perigueux Books, 1980.

⁴ CERTEAU, Michel de. A invenção do cotidiano. Artes de fazer. 14ª Edição. Petrópolis: Vozes, 2008. p.202

⁵ Cf. GUIMARÃES, César. O retorno do homem ordinário do cinema. *Contemporânea*. Revista de Comunicação e Cultura, vol. 3, n, 2, dez. 2005.

⁶ ESCOSTEGUY, Ana. No diário dos Estudos Culturais: O ordinário e o cotidiano como tópicos de pesquisa. Texto apresentado ao GT “Comunicação e Sociabilidade”, do XVIII Encontro da Compós, 2009. Disponível em <http://www.compos.org.br>

⁷ ROUILLÉ, André. La photographie. Entre documente et art contemporain. Folio essais: France, 2005.

⁸ ROUILLÉ: 2005, 561.

⁹ EXPÓSITO, Alberto Martín. El tiempo suspendido. Fotografía y narración. **Studium** [online]. N.16. Disponível em: <http://www.studium.iar.unicamp.br/16/>

Referências Bibliográfica

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 2001.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Artes de fazer. 14ª Edição. Petrópolis: Vozes, 2008.

DEWEY, John. *Art as experience*. Perigueux Books, 1980.

ESCOSTEGUY, Ana. No diário dos Estudos Culturais: O ordinário e o cotidiano como tópicos de pesquisa. Texto apresentado ao GT “Comunicação e Sociabilidade”, do XVIII Encontro da Compós, 2009. Disponível em <http://www.compos.org.br>

EXPÓSITO, Alberto Martín. El tiempo suspendido. *Fotografía y narración*. **Studium** [online]. N.16. Disponível em: <http://www.studium.iar.unicamp.br/16/>

FLOCH, Jean-Marie (1986). *Les formes de l’empreinte*. Périgueux: Pierre Fanlac, 1986.

GUIMARÃES, César. O retorno do homem ordinário do cinema. *Contemporânea*. Revista de Comunicação e Cultura, vol. 3, n, 2, dez. 2005.

_____. Vidas ordinárias, afetos comuns. O espaço urbano e seus personagens no filme documentário. In: MARGATO, Izabel, GOMES, Renato Cordeiro (Orgs.). *Espécies de espaços*. Territorialidades, literatura, mídia. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008. pp.259-276.

JAMESON, Fredric. *Modernidade singular*. Ensaio sobre ontologia do presente. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

MARTINS, José de Souza. *A sociabilidade do homem simples*. Cotidiano e história na sociedade anômala. São Paulo: Contexto, 2008.

ROUILLÉ, André. *La photographie*. Entre documente et art contemporain. Folio essais: France, 2005.

Consumo cinéfilo e cultura contemporânea: um panorama

Cinephile consumption and contemporary culture: a overview.

Rodrigo Almeida Ferreira | allmeidaf@gmail.com

Graduado em Comunicação Social / Jornalismo e Mestre em Comunicação, ambas titulações pela Universidade Federal de Pernambuco. Participou do programa Rumos Literatura em 2008, é um dos curadores do Janela Internacional de Cinema do Recife e membro-fundador do Cineclube Dissenso.

Resumo

O presente artigo introduz o leitor no universo da cinefilia que usa da internet como cinemateca colaborativa universal, colocando suas práticas de consumo em diálogo com discussões indispensáveis para entender a cultura contemporânea. Será focada a dimensão de cidades periféricas, onde espectadores conduzem suas buscas pela raridade dos filmes, fraturando o cenário de programação regido pela lógica dos Multiplex, cujas grades são montadas a partir da provável rentabilidade dos filmes.

Palavras-Chave: Cinema; Cinefilia; Cultura; Internet; Consumo.

Abstract

This article seeks to introduce the reader into the world of cinephilia that uses the Internet as a collaborative and universal cinematheque, putting their consumption practices in dialogue with discussions essential to understanding contemporary culture. Will focus on the extent of subaltern cities, where spectators conduct their searches by the rarity of the films, the stage fracturing program governed by the logic of Multiplex, whose grids are assembled from the likely profitability of movies.

Keywords: *intertextuality, materiality, author, reader.*

O essencial aqui é a confiança no cinema pela sua posição peculiar: é ao mesmo tempo um produto da técnica e um lugar privilegiado de sua contestação (ou de uma experiência alternativa), na contracorrente da via dominante de apropriação cultural e social daquilo que a ciência e o dinheiro tornaram disponível aos homens em sua vida cotidiana. (XAVIER, 2007, p. 21)

1

Desde sua invenção, o cinema já nos deu de tudo: de seres não humanóides em galáxias distantes a longas caminhadas por corredores vazios, nos vimos dentro de tramas mentais, policiais, sexuais, caímos em crônicas delicadas do cotidiano, vislumbramos as sinfonias das metrópoles, fomos mortos com mais de dez facadas dentro do banheiro. Continuamos o rumo. Conhecemos psicopatas mascarados, disfarçados, sonhamos com uma cena, com uma atriz, com várias delas. Vimos nosso planeta ser destruído uma dúzia de vezes. Não recuamos mesmo quando um diretor nos lançou num labirinto infalível, deixando nossas mãos suadas, nos causando um riso nervoso, tal qual o que nos acomete quando a película se refere diretamente a um momento em que estamos passando. Iniciamos a marcha. Desistimos das utopias de nossos pais, enfrentamos filas nas calçadas, nos shoppings e nos *torrents*, acordamos de madrugada para não perder um filme e, como últimos espectadores, desligamos emocionados as luzes dos cinemas de bairro. Logo depois se tornariam igrejas evangélicas e lojas de eletrodomésticos. Decoramos frases, posturas e sotaques, nos apaixonamos por personagens e acompanhamos a natural mercantilização do amadorismo das câmeras caseiras. Desvendamos a idiosincrasia ao discordar dos críticos, dos amigos e ao sermos atingidos com assombrosa força por uma ou duas expressões minimalistas. Sentimo-nos, na falta de outra coisa, subversivos só por burlar a classificação etária indicativa.

O cinema realmente parece nos ter dado de tudo: de esboços poéticos sobre o dispositivo a retratos sociais devastadores, nos apegamos às vanguardas, guardamos carinho por certa retaguarda, e, talvez por termos lido os livros, não entendemos algumas das livres adaptações. Traduzimos legendas, vestimos figurinos idênticos, dançamos e choramos com várias trilhas sonoras, revimos obras queridas até perder a conta, montamos uma pilha de lembranças cruéis. Crescemos aos socos e chutes nos jogos de luta do *playtime* da esquina e acompanhamos a gradativa velocidade que fez de nosso cotidiano pequenos videoclipes. Desistimos de separar o documentário da ficção, admitimos os momentos de opacidade e translucidez, nos acostumamos com o pressuposto de que, independentemente da ordem, estávamos prontos para abdicar de um começo, um meio e um fim. Percebemos a política de pequenos passos, desafiamos a ligação ontológica entre imagem e realidade, experimentamos a fundo a nostalgia pelo que não vivemos e aprendemos a não cansar com a duração de um plano. Passeamos pelo mundo, pelo tempo, pelas faces, recorremos ao discurso cinematográfico para nos salvar em intrépidos debates, canonizamos

a animação, unimos metáfora e matéria, criamos um presente feito de memória. Vimo-nos rodeados de um descontrole ao ponto de nos confundirmos: ora estávamos nos identificando com a dura vida de prostitutas francesas, ora sentindo vontade de largar a sobriedade e sair cantando na chuva, ora nos distanciando de regionalismos que, apesar de nos interpelarem, parecem não nos pertencer.

Todo o emaranhado de conexões que se configura entre os indivíduos e a sétima arte – e que envolve as esferas da estética, do afeto, da cultura, da economia, da sociabilidade, da história – não fortalece suas raízes sem razão, afinal, nunca se produziu, reproduziu, distribuiu e consumiu tantas imagens como no século XX. As próprias bases do olhar diante da efígie do universo em que o olho se encontra foram constantemente redimensionadas, mas, para tanto, os últimos cem anos tiveram de passar por um detalhado registro audiovisual por parte dos meios de comunicação de massa. As guerras foram acompanhadas dia-a-dia, os campos de concentração se encravaram na memória. Cidades polonesas, russas e aldeias no Pacífico completamente destruídas. Um museu de Hiroshima com cabeleiras de suas vítimas. A garota nua correndo desesperada com o corpo recém queimado de *napalm*. As câmeras, gravadores e seus guias estetizaram os acontecimentos, retrataram costumes, captaram o desabrochar microscópico da natureza, o desespero das tragédias, geraram fotogramas para um crime, cristalizando no limítrofe da incerteza espíritos de diversas épocas, instantes e lugares, multiplicando a gama, afirmando a técnica e diminuindo a credibilidade dos manuscritos históricos. Os meios de comunicação foram capazes de carregar pontualidade, ilusão e transcendência, capazes de aguçar e cegar por meio de uma única imagem, assumindo um caráter arqueológico e fazendo a modernidade atuar sobre os indivíduos contemporâneos em dois níveis: intensifica o sentimento de nostalgia pela facilidade de acessá-la, para além das antigas formas de representação e pelas difusas vias em que foi historicizada; e também incorpora o papel de mediadora e ordenadora do imaginário cultural que gerencia boa parte das referências dos séculos restantes.

O cinema se mostra como meio indispensável para lidar com a liquidez cultural da pós-modernidade (ou modernidade tardia), desvendando as nuances de sua inércia política. Se o século XX foi capaz de gerar um acervo de ‘grandes’ imagens, que serviram como símbolos de eventos ou conflitos e foram compartilhadas / acumuladas por um imenso imaginário coletivo no decorrer dos anos, o século XXI se especializa no contrário, nas ‘pequenas’ imagens virais divulgadas em larga escala, que assolam toda população e logo se dissolvem, perdendo seu encanto e sendo substituídas pelo dossiê seguinte. De qualquer forma, em ambos os casos a ‘historicização audiovisual’ foi responsável pela geração de um campo de incerteza, por sua capacidade de estetizar as lembranças do imaginário coletivo: lembra-se dos eventos pelos filmes que foram feitos sobre eles. Associado a isso, no contemporâneo agrava-se a sensação de que “a capacidade de crer parece estar em recessão em todo o campo político” (CERTEAU, 1994, p. 278) e que não existem interessados em mudar o mundo, querem apenas simular uma transformação, observar e serem observados, enquanto trocam as roupas, retocam a maquiagem, mudam o próprio visual.

Como havia alertado Zygmunt Bauman, “ninguém ficaria surpreso ou intrigado pela escassez de pessoas que se dispõem a ser revolucionários: do tipo de pessoas que articulam o desejo de mudar seus planos individuais como projeto para mudar a ordem da sociedade” (2001, p. 12). Nascidos nos últimos vinte e cinco anos, crescidos sob o seio burguês, inúmeros indivíduos não viveram nenhuma grande guerra, nenhuma grande repressão, nenhuma grande coisa, de modo que parecem contentes com o que há de pequeno em suas vidas: foi preciso o ataque terrorista de 11 de setembro contra as torres gêmeas para que muitos jovens, pela primeira vez, se sentissem parte da História. Terminam abandonando ou se apegando a causas cada vez mais fragmentadas, se inserindo na multiplicação dos discursos de minorias, recorrendo ao passado para entenderem a própria angústia, inventando um maio de 1968 particular no final da adolescência. Sentem como se fossem reféns da impossibilidade de transformações estruturais, como se o espírito do tempo presente fosse justamente o de se entregar ao hiato. Eram apenas crianças quando o Muro de Berlim caiu ou quando Collor enfrentou o *impeachment*. Passeiam com os olhos sobre as imagens, contemplando, fascinados, as suas próprias ausências.

A cinefilia é uma maneira de se inserir e de se portar diante desta falta de direção, um incômodo com a realidade que convoca o pensamento, “uma aliada importante das inquietações geradas por variadas formas de resistência à racionalização, à ordem econômica, ao domínio da ciência, ao senso comum administrado pela mídia” (XAVIER, 2007, p. 21). É antes de tudo, uma maneira de entender a trajetória de mais de cem anos do cinema como reflexo dos últimos cem anos de história: uma particular preferência por assistir aos filmes não apenas pelo que eles contêm em sua diegese, mas especialmente no intuito de ir além, de implantar um olhar na imanência. Por um lado, isso inclui “a experiência fílmica como meio de evocar sensações particulares de intenso prazer resultantes da forte conexão sensível com o cinema, geralmente descrita como uma relação de amor”. (HAGENER, VALCK, 2005, p. 11, tradução nossa), o que sempre nos causa uma reação emocional após as sessões. Somos, assim, capazes de relembrar nossas vidas, cartografar um território de afetos, a partir da filmografia que assistimos no decorrer dos anos. Por outro lado, o *ethos* cinéfilo também procura encaixar cada produção num panorama mais amplo, ficando uma relação dos filmes com o contexto em que foram gerados, mas também os deslocando no espaço-tempo, a fim de extrair conhecimento, despertar para a intenção dos criadores, intuir e descobrir conexões, entender as releituras mais díspares e os motivos da disparidade até firmar uma opinião própria sempre em processo de deformação. Seja como for, o olhar cinéfilo procura repudiar o clichê, encontrando as composições audiovisuais que causem estranhamento, que desvançam o conformismo; que tenham algo a dizer ou provocar para além de algo a vender. Por fim, pensa inevitavelmente ‘sobre elas’, ‘com elas’ e ‘a partir delas’, registrando simultaneamente a inclinação da pós-modernidade em aprofundar, reler, negar, banalizar, reinventar e deformar a modernidade e o cotidiano por todos os ângulos.

Os indivíduos/consumidores entregues à cinefilia se ligam a um paradoxo inevitável por serem espectadores assíduos e se submeterem ao renovável

consumo de filmes: na abusiva produção contemporânea de imagens, há resultados que os acolhem e os afastam, que os arrastam para a tela, dragam suas emoções por dias, rasgam suas cabeças em vinte pedaços ou, pelo contrário, os vomitam ao subir dos créditos finais. Ambas as experiências – a que nos leva a profunda reflexão e a que atesta a obsolescência estética após duas horas – além de se misturarem, já nos provaram que podem carregar cada qual uma intensidade ao seu modo. Seja como espetáculo, seja como meditação. Essa ambivalência cria um fascínio permanente, uma espécie de fome cinematográfica baseada na insaciabilidade: alimentam-se e, como bons vampiros sanguinolentos, sentem uma fome ainda maior, guiada pelo que ainda não foi experimentado. Mesmo com a impressão de que todo tipo de universo tenha sido criado, alguns até repetidamente sem cansaço, os cinéfilos permanecem na crença, numa espera que tem se traduzido em procura: acreditam no prazer que pode vir do desconhecido, da raridade, no que ainda não foi visto, no que – em um mundo cuja estetização do irrelevante assumiu o comando – se mantém, mesmo que seja a nível pessoal, carregado de unicidade. Trata-se quase de um retorno à aura, uma reedição do *hic et nunc* no sentido de experiência autêntica do espectador com o filme, de um momento que se encontra com uma obra, um testemunho do tempo que perdura, justamente quando a reprodutibilidade técnica alcançou o seu extremo através da reprodutibilidade digital. Ponderar o que vale e o que não vale em meio a esse pandemônio imagético, em meio a essa hiperinflação informacional e hiperinflação do descartável, se ergue como o grande dilema. O consumo cinéfilo posiciona o prazer da raridade e do olhar interior como um exercício de perspicácia, de negação ao sistema que nos faz assistir determinados filmes enquanto inviabiliza outros, como modo de filtrar e se esquivar do desnecessário e de se portar dentro de um regime da imagem, cujo excesso é muito bem vindo, mas conduz confusão para além do saber.

2

Em 1996, Susan Sontag escreveu um artigo para o *New York Times* em que apontou o cinema como uma arte em decadência, deteriorada, cujo fim estava tão próximo que já era possível prescrever um atestado de óbito para a cinefilia. Além de partilhar do ‘discurso teórico do fim’, que ganhou fôlego na década de 80 e início da década seguinte com o resgate hegeliano do ‘fim da História’ (FUKUYAMA, 1989/1992), a constatação não se deu sem contexto, partiu da observação de que o número global de espectadores das salas tradicionais estava diminuindo drasticamente e de que, cada vez mais, estavam sendo produzidos “filmes ordinários, filmes feitos puramente com propósitos de entretenimento (isto é, comerciais), espantando qualquer inteligência; a vasta maioria deles se fazendo atraentes para atingir cinicamente suas audiências” (SONTAG, 1996, tradução nossa). Para evidenciar seu argumento, a teórica versa num misto de saudosismo e rancor sobre a crescente substituição da experiência coletiva, num espaço público, de vivências reunidas, pela experiência solitária num espaço caseiro, privado, subjugada a ditadura do isolamento. O tom adorniano da crítica impossibilita Sontag

de vislumbrar a configuração multimidiática do espectador contemporâneo, como um caminho no aumento das conexões entre ferramentas tecnológicas, nossos sentidos e os sentidos dos outros.

A partir do momento que se esboçam gerações que, desde cedo, tiveram contato direto, de modo intuitivo e autodidata, com o ciberespaço, que nasceram numa sociedade onde a televisão e os aparelhos domésticos de reprodução audiovisual já estavam estabilizados, que cresceram em meio aos *joysticks* e cartuchos durante a popularização dos videogames – o que naturalmente as aproximou das mídias digitais, novidades tecnológicas e de toda lógica de convergência –, surgem também novas maneiras de interação e de veiculação do conhecimento entre o indivíduo e os outros indivíduos, entre o indivíduo e o mundo e especialmente entre o indivíduo e o seu próprio consumo. É dentro deste contexto que se estrutura a cibercinefilia: uma espécie de estágio contemporâneo da forma profunda de se relacionar com o audiovisual, cujo prefixo usamos a título meramente didático, só para esclarecer que a cinefilia, neste caso, se vê *condicionada* por um desenvolvimento tecnológico baseado na interconexão entre computadores, na criação de comunidades virtuais em nível global, na ascensão da crítica cultural na internet, no visível aumento da velocidade de transferência de dados e na ampliação de interfaces entre o que chamamos de forma grosseira de ‘novas mídias’: “dizer que a técnica *condiciona* significa dizer que abre algumas possibilidades, que algumas opções culturais ou sociais não poderiam ser pensadas a sério sem sua presença. Mas muitas possibilidades são abertas, e nem todas serão aproveitadas” (LÉVY, 1999; p. 25).

A cibercinefilia nasce em consonância com o aparente caráter autônomo do internauta, uma *flanerie* ligada a um ‘*do it yourself*’ tecnológico, se consolidando como um dos caminhos de exploração das *potencialidades* da *internet*, como uma cobrança do projeto democrático prometido desde sua invenção, mas indefinidamente adiado pela falta de um empenho público, por passividade dos usuários e pela contínua pressão das empresas culturais com fins comerciais que traduzem seus interesses através de vias legislativas. Dois exemplos marcantes mostram o encaminhamento do poder legislativo/jurídico sobre o assunto. 1. O projeto de lei do senador Eduardo Azeredo sobre a regulamentação do uso da internet, que pretende obrigar todo usuário a se registrar antes de estabelecer conexão, bloquear o uso de redes P2P (que permite a troca de bens multimidiáticos), conter a expansão das redes de conexão abertas (Wi-Fi) e exigir que todos os provedores vigiem os passos de seus usuários, colocando cada internauta na posição de futuro criminoso. 2. A recém aprovada lei contra pirataria na internet aprovada no parlamento francês, que permite às autoridades cortarem, pelo período de um ano, o acesso à internet de pessoas que fazem download ilegal de conteúdo. Além disso, obriga os usuários a pagarem multas pela conduta criminosa durante o tempo de inacessibilidade. O Ministro da Cultura, Frederic Mitterrand, aplaudiu os deputados após o resultado da votação: “os artistas sempre se lembrarão que nós, pelo menos, tivemos coragem de quebrar a abordagem *laissez-faire* e proteger seus direitos de pessoas que querem tornar a internet numa utopia libertária”.

Há um receio em se adequar diante de um paradigma que destituiu o determinismo econômico como força-motriz e onde, a partir do consumo, antigas fronteiras e circuitos teriam de ser redimensionados no âmbito da produção, da distribuição e da exibição. Os conglomerados comerciais, gravadoras, estúdios, editoras, tratam a tendência contemporânea como ‘concorrência desleal’ e talvez, para intuir uma mudança de organização, é preciso que seja desleal mesmo. Anteriormente, todos os outros meios de comunicação de massa – o rádio, a televisão – também surgiram junto a um discurso de projeto democrático que nunca se realizou. Uma amplitude até foi atingida, mas sempre na lógica de um centro emissor direcionado para uma massa receptora, nunca se preocupando em debater com a população a qualidade e o direcionamento do conteúdo, menos ainda em proporcionar liberdade de atuação ao usuário. O *zapping* é uma mera hipérbole. Na internet se alguns se acomodam, outros se agitam: daí é um passo para a montagem de fóruns focados no compartilhamento de filmes raros dos mais diversos pontos do globo, de blogs que disponibilizam legendas nas mais diversas línguas, de revistas de crítica que se especializam em discorrer sobre os filmes que a maioria não viu. Há uma amplificação e ressonância do audiovisual na formação de complexas redes de permuta, que atingem patamares participativos nunca antes vistos – ironicamente seguindo os passos dados pelas multinacionais – ao superarem a burocratização das fronteiras entre os países.

A não concretização da democracia virtual expõe uma tensão entre duas expressões midiáticas relacionadas ao campo cinematográfico: de um lado, a clássica, do cinema nos moldes hollywoodianos, dos orçamentos e arrecadamentos sem controle, cujo *marketing* muitas vezes supera os custos de produção, marcada pelos direitos autorais, pela lei comercial e pela propriedade intelectual e do outro, a contemporânea, da proliferação das mídias digitais, das cadeias produtivas barateadas, do desenvolvimento tecnológico, do compartilhamento gratuito, da cultura *copyleft* e da busca por alternativas não comerciais. A partir da oposição que tenciona o direito do autor (ou das corporações) e o direito de acesso, intensificada pela capacidade de ramificação da reprodutibilidade digital, a cibercinefilia vincula-se em caráter de militância dentro da segunda frente. Entretanto, a luta continua a ser pelo cinema, por sua diversidade e compreensão, de maneira que não existe no interior da subcultura o objetivo de *substituir* ou *extinguir* a tela grande ou a sala tradicional, pelo contrário, afinal essa plataforma de exibição não só faz parte essencial de seu consumo, como representa, enquanto lugar do ritual, o modelo predileto de fruição estética. Há apenas uma lógica de complementação, de deslocamento de posturas diante das telas múltiplas do contemporâneo. Como nos diria Pierre Lévy (1999), trata-se não de um processo de substituição, mas de *complexificação*.

Tomamos a *internet* como meio de recuperar o sentimento cinéfilo que a própria Susan Sontag evoca ao final de seu artigo: “se a cinefilia está morta, o cinema também está morto, [...] mas só é possível ressuscitar o cinema, através de um novo tipo de amor cinematográfico” (Idem). Neste sentido, observamos as metamorfoses das práticas culturais e da própria sensibilidade como uma reafirmação e reinvenção da profunda relação afetiva que os indivíduos

desenvolveram com a experiência cinematográfica: nunca se viu tantos filmes como hoje e apesar de questionarmos o que e sob que condições as pessoas estão assistindo, continua firme o movimento de alargamento da razão e de renovação da percepção cognitiva, além da produção de obras audiovisuais – muitas sem visibilidade – que não subjagam sua criatividade ao capital. No contemporâneo, a cinefilia não passa de uma procura cujas armadilhas se proliferam e cujos motivos parecem sempre novos, mas que partem de um princípio anterior: o de que o cinema nos deu muito, mas não nos deu nada, que apesar da dificuldade em encontrar ‘A’ imagem num mar de imagens, permanece como oráculo de potencial epifania, fazendo com que o acúmulo dos anos não se torne pressuposto para a substituição do deslumbramento pelo conhecimento: o deslumbramento repousa em eterno devir. Ou seja, retoma-se o princípio do cinema como “um momento de liberação do olhar, de revelação, de descoberta ou de recuperação de algo perdido” (XAVIER, 2007, p. 23). A cinefilia inserida nas engrenagens da cultura contemporânea retifica a densa rede de rupturas e continuidades.

A partir das motivações anteriores, o exercício de se entregar como espectador do raro, além de desligar a mercadoria de seu direcionamento utilitarista, funciona como mecanismo de distinção de um indivíduo diante dos demais, afirmando uma cultura peculiar muitas vezes taxada de excêntrica. Impõe-se, assim, o consumo como via essencial de formação intelectual e de expressão pessoal na sociedade contemporânea, superando a “tendência geral a admitir, antes de qualquer pesquisa, que tais fenômenos são, de alguma forma, essencialmente triviais e não merecedores de estudo sério” (CAMPBELL, 2001, p. 18). É bastante recorrente confundir o consumo com a irracionalidade, sem entender que dentro desta dimensão existem práticas reflexivas e autorais que pressupõe o ato de consumir como “participar de um cenário de disputas por aquilo que a sociedade produz e pelos modos de usá-lo” (CANCLINI, 1999, p. 78). A cultura cinéfila apresenta um forte senso de intencionalidade, consciência e obsessão como opções constitutivas na tessitura do sujeito e da relação deste sujeito com o mundo, traçando caminhos e estabelecendo regras próprias, que se desviam da padronização insurgente através do véu dos produtos personalizados seriais.

Não estamos falando de uma maioria, não se trata da relação hegemônica: nem em termos do que é dado pelas narrativas convencionais, menos ainda na relação padrão entre o espectador e o filme. O consumo cinéfilo é apenas parte do consumo cinematográfico. Mesmo que a sociedade contemporânea mantenha-se extremamente ligada a uma cultura visual onde, no geral, as pessoas de todas as classes ‘gostam’ de filmes e consomem imagens, a maioria da população se relaciona com o audiovisual a partir de modas, satisfeita com o que encontra nas prateleiras e nas calçadas, dirigida pela cultura do efêmero que se confunde com propaganda nos *mass media*. A cinefilia representa um grupo restrito que reconhece os seus e que se firma como um rompimento absoluto com esta postura passiva, procurando novas ferramentas que a conduza a ‘outros’ filmes que não os sugeridos pela programação comercial. Apropria-se do ciberespaço e navega em mares perigosos onde, para além das

utopias e distopias de defensores e críticos, erguem-se novas demandas que continuam funcionando, mesmo com todo discurso de inclusão, como mecanismos de diferenciação e distanciamento entre as classes.

Para evitar qualquer equívoco, todavia, apesar de estarmos usando o termo 'cinefilia' no singular, seria mais sensato pensarmos em 'cinefilias' específicas que se espremem entre antigos gêneros e insurgentes tendências: temos os amantes de filmes de terror e de filmes B, amantes de *animes* e de toda cultura *pop* oriental, os que preferem filmes lentos do leste europeu, grupos que se especializam em cinemas periféricos, o latino-americano ou o africano, por exemplo, outros que possuem largo vínculo audiovisual com seriados. Se por um lado, as esferas específicas do gosto mantêm um diálogo, muitas vezes através de mútuas recomendações, por outro, usam de suas escolhas estéticas, de sua própria cultura cinéfila, como preconceito, numa prática do esnobismo que recrimina o outro no intuito de se legitimar. Decidem os critérios de valor a partir do que não é palpável na cultura de massa. Há, de fato, a afirmação de uma elite cultural, especialmente em megalópoles periféricas com altos índices de desigualdade, que faz com que 'o grande divisor', ou seja, "a barreira erguida pelo cânone modernista contra a influência da cultura de massa na obra de arte" (CARREIRO, 2003, p. 20), supostamente abandonado desde a *pop-art* e especialmente com ascensão da pós-modernidade, se atualize. Velhos cânones são substituídos por novos reconfigurando uma hierarquia do gosto que pressupõe, em termos de consumo, a preferência por uma alta cultura refinada, baseada no princípio da raridade, em detrimento de uma baixa cultura popular e massiva, funcionalizada pelo efêmero.

"De fato, a crença numa separação entre dois tipos de cultura, um inferior e outro superior, permanece viva e se manifesta nos mais diversos fóruns sociais, das mais diferentes formas. Essa dicotomia highbrow/lowbrow ora esmaece, ora ressurge com força, mas nunca some completamente. A trajetória do cinema no século XX reflete essa constatação, apresentando uma tensão latente, reciclada continuamente, entre alta e baixa cultura. Vamos chamar essa tensão de Pequeno Divisor. Aliás, tendo em vista essa característica mutante da tensão highbrow/lowbrow, seria mais adequado chamá-la de Pequenos Divisores, uma vez que ela assume características diferentes a cada ressurgimento" (CARREIRO, 2003, p. 22).

Apesar do caminho pela especialização da cinefilia ser bastante comum, ainda existe o cinéfilo errante que transita por todo o cinema, que até possui preferências estéticas, claro, mas que não transforma as hierarquizações pessoais em distinções sociais: alterna suas motivações numa busca ora diletante, ora intencional, procurando não escolher um único tomo aos vinte anos e morrer abraçado a ele ao fim de sua vida. Naturalmente essa postura se melhor adequa ao sujeito pós-moderno, cambiante em essência, que abandonou a "velha lamentação" que acreditava que "as massas buscam diversão e que a arte exige recolhimento" (BENJAMIN, 1990, p. 237). Assim sendo, temos um indivíduo que ora assiste a filmes eruditos numa sessão com apenas um horário, na noite chuvosa de uma segunda feira, com apenas duas outras pessoas na sala, indivíduo que também 'baixa' filmes descobertos através da programação de

um festival de cinema independente do Canadá e ora se lança a ir às pré-estréias de *blockbusters* nos *multiplex* e não deixa passar em branco um velho clássico dublado da ‘sessão da tarde’. Ciente da impossibilidade de estabelecer uma equação do gosto, caminha por ambos os perfis de consumo com imenso prazer e sem contradição.

3

Em *Cigarette Burns*, de John Carpenter, oitavo episódio da primeira temporada da série *Mestres do Horror* (EUA, 2005), acompanhamos a jornada de um pesquisador e curador de cinema de rua, contratado por um rico colecionador, para encontrar a cópia do filme considerado ‘o mais raro dos raros’: *La Fin Absolue du Monde*. Os rolos da película, antes de serem dados como perdidos, haviam sido projetados uma única vez, num festival *underground* do início da década de 60 e a exibição pública supostamente teria despertado uma reação violenta por parte da audiência. Anos depois, o diretor cometera suicídio cortando a garganta, envolvendo sua obra numa aura ainda mais mística. O colecionador, portador de um arquivo com mais de 1000 obras obscuras, além de *pôsteres* e outros bens que beiram o absurdo, paga US\$ 200 mil pela busca e versa sedento sobre a necessidade de se sentar especificamente diante deste filme antes de morrer. Apela para uma devoção tal que faz desaparecer a existência de sua coleção, como se o desejo que o moveu e motivou por décadas, naquele exato momento, só pudesse ser saciado com a sua anulação. Não mil, mas um: “o objeto somente se reveste de valor excepcional na ausência” (BAUDRILLARD, 2002, p. 100). Sob o prisma do mesmo preceito, a cultura cinéfila acolhe indivíduos que não se contentam apenas com o que lhes é oferecido nas prateleiras das locadoras e lojas ou nas grades de programação dos cinemas e canais de televisão; indivíduos que procuram criar suas próprias ofertas, que se sentem atraídos pelo que não possui comercialização oficial no país, que se apegam a demandas curiosas cada vez mais específicas – muitas das quais, desconhecidas até que se finalize o processo de investigação.

Assim sendo, não se contentam em apenas assistir ao filme, precisam tê-lo para quando sentirem vontade de rever uma cena, reviverem um diálogo ou para, como um fetiche, vê-lo, ali na estante da sala, seguro e perto das mãos. Como bons colecionadores, parte dos cinéfilos, desde jovens, tendem a acumular DVDs gravados, mas abandonaram em parte a diretriz de terem um vasto arquivo de obras clássicas ou originais compradas em lojas, preferem acumular preciosidades não lançadas comercialmente no país ou filmografias completas, cultuadas em circuitos restritos de exibição – geralmente conseguidas através da internet, onde supostamente qualquer um poderia pegar, mas onde poucos, de fato, pegam. O preciosismo pelas cópias *35mm* da antiga cinefilia ortodoxa de influência francesa (especialmente da figura de Henri Langlois), que considera o ato de assistir um filme fora do formato inicialmente concebido e fora do cinema como o mesmo de não assisti-lo, é substituído pelo preciosismo da raridade da obra independentemente se vista no computador, na televisão ou mesmo no celular. É possível compactar a diferença entre as cinefilias tomando um filme para cada uma delas: a clássica, dos críticos que viajam para festivais

de todo mundo e tomam a sala de cinema como soberana, se identifica com *Cinema Paradiso* (Itália, 1988), de Giuseppe Tornatore e a cinefilia surgida a partir do final da década de 80, popularizada na classe média através da ascensão dos aparelhos caseiros de reprodução audiovisual, com *Rebobine, Por Favor* (EUA, 2007), de Michel Gondry.

O primeiro se passa no pós-guerra em um pequeno vilarejo da Sicília, cujo único divertimento é o cinema, e ordena os vínculos afetivos pelo filme na tela grande e pela própria película em termos físico-químicos, na relação próxima – de fundo paterno – com o projetorista ou curador, na presença e tiques dos *habitués*, no burburinho da sala a partir das imagens projetadas. O segundo acompanha o drama de uma última locadora de VHS americana na época da ascensão do DVD, e se enlaça na prática de assistir ao filme em casa, na relação com os atendentes da loja, no grupo de amigos que alugam uma fita cada um para revezarem durante um fim de semana ou para assistirem juntos comendo pipoca e tomando *coca-cola*, assumindo sua ênfase nas refilmagens, continuações, filmes de infância e produções B. Há uma diferença marcante nos objetos de culto: no primeiro, temos os, hoje, quase solenes *O Anjo Azul* (Alemanha, 1930), de Joseph Von Steinberg, *Tempos Modernos* (EUA, 1936), de Charles Chaplin, *Nos Tempos das Diligências* (EUA, 1939), de John Ford, *Casablanca* (EUA, 1944), de Michel Curtiz, *Rio Vermelho* (EUA, 1948), de Howard Hawks. No segundo, as referências refletem a superação d’o grande divisor’ graças a já enraizada influência da indústria cultural: temos assim no mesmo bojo *King Kong* (EUA, 1933), de Merian C. Cooper, *Os Guarda Chuvas do Amor* (França, 1964), de Jacques Démy, *Robocop* (EUA, 1987), de Paul Verhoeven, *Ghostbusters – Os caças Fantasma*s (EUA, 1984), *O Rei Leão* (EUA, 1994), de Roger Allers e Rob Minkoff. A cibercinefilia emerge como um terceiro momento, que engloba princípios dos dois anteriores, mas que possui práticas próprias, diminuindo a influência do cinema americano e retificando, no entanto, a experiência do sublime para além das interfaces.

Quando o colecionador de Carpenter consegue assistir ao filme, impactado, em profundo êxtase, vai até a sala de projeção e liga seu intestino à mo-viola afirmando que o filme havia o ‘inspirado’: vemos uma literal projeção interior que funciona como alegoria sangrenta da união umbilical que se estabelece entre o cinéfilo e o cinema. Segundo Baudrillard em *O sistema dos Objetos* (1968/2002), a coleção faz parte de um sistema não-funcional ou subjetivo, cujos objetos estão abstraídos de sua utilidade inicial, mantendo uma conexão sensível direta com os indivíduos. No caso dos cinéfilos contemporâneos, os filmes, para além de suas propriedades estéticas, assumem um caráter duplo: por um lado, carregam ‘O’ tempo histórico, tanto enquanto origem como transcorrer, e, mais do que isso, passam a carregar ‘os’ tempos afetivos que se estabelecem interpessoalmente com o colecionador. São guardados como fotografias num ‘álbum de família’, tidos como ímpeto de um jogo passional, observados como Dorian Gray de quem decidiu os colecionar. O retrato são os colecionadores, não a coleção.

O estímulo pela busca permanece e se renova ao ponto de ser preciso se “perguntar se a coleção foi feita para ser completada, e se a ausência não desempenha um papel essencial, positivo, aliás”, afinal a completude “significaria, no fundo, a morte do indivíduo” (BAUDRILLARD, Idem). A ausência apesar de representar sofrimento se firma como estímulo, naturalizando, inclusive, o anseio em sequestrar: os cinéfilos colecionadores sentem certo ciúme diante de uma coleção mais refinada que a sua, sentem vontade de roubar lojas e locadoras, algumas vezes já o fizeram, quando não decidiram, a exemplo de Quentin Tarantino, trabalhar justamente em tais ambientes simplesmente para estar mais perto dos filmes e falsear o acervo como sua própria coleção. Não obstante, expandem a natureza dos objetos a fim de assegurar um profundo consumo cinematográfico por todos os ângulos: procuram informações, lêem críticas, aforismos, entrevistas, compram cartazes, imprimem fotos, guardam bilhetes, anotam todos os filmes vistos no ano, compram *souvenires*, camisas, percorrem rigorosamente filmografias filme a filme, sabem de toda sordidez dos amores e amantes que ocupavam o outro lado da cama. A cinefilia faz do cinema segura satisfação num mundo que pretende nos satisfazer por todos os lados e cujas fronteiras entre necessidades reais e artificiais se tornam cada vez mais indiscerníveis. Os critérios foram borrados e já não se diferencia a intensidade dos prazeres.

Apesar de termos traçado o retrato de boa parte da cibercinefilia a partir de diferentes referências de gosto na condução de estéticas específicas, além dos que flanam por todas elas, conduzimos uma série de entrevistas com jovens cinéfilos, entre vinte e vinte e cinco anos, onde foi possível constatar não só um *modus operandi* similar nas maneiras de conseguir o filme, mas nos anseios provocados pela sétima arte, o que os conduz a repensarem sazonalmente o lugar do cinema em suas vidas. Antes de tudo, tiveram dois momentos de encontro com as sequências de imagens em movimento: o primeiro, ainda crianças, como magia equilibrada entre o fascínio e o assombro; o segundo, durante a adolescência, em que, a partir de um filme, *Os Pássaros* (EUA, 1963), de Alfred Hitchcock para alguns, *Cidade dos Sonhos* (EUA, 2001), de David Lynch, para outros, foram acometidos por um abrupto ‘pensar’. As similitudes não param por aqui: defendem o *home vídeo* e a educação virtual como “meio democratizante que não apenas age em nível mundial e possibilita o acesso à cultura cinematográfica aos que não moram nas grandes metrópoles, mas também por dar a eles o controle de seus filmes amados” (VALCK; HAGENER, 2006, p. 13). Em casa, relaxados, assistem ao filme, param, vão ao banheiro, voltam, continuam a assistir, dormem, acordam, voltam o filme, terminam de assisti-lo – um verdadeiro atentado aos princípios da cinefilia clássica que acreditam na projeção como um tempo irrecuperável.

Além disso, os cinéfilos contemporâneos compartilham cada qual com suas histórias pessoais, de uma relação profunda com a televisão e com as locadoras em suas formações audiovisuais, entretanto, em nosso corpo de entrevistados, a maioria não aluga mais filmes hoje, baixam pela internet, pesquisam na rede, discutem por fóruns e listas virtuais. Contraditoriamente, essa atitude leva ao risco da ditadura da auto-referência e vela o acesso ao, de fato,

desconhecido, afinal propicia a perda da 'errância', lógica impávida da biblioteca, que facilita o encontro, ao acaso, justamente com o que não estávamos procurando. Fortalece-se, assim, a importância de confluírem recomendações, aproximarem hierarquias fundadas em diferentes pontos-de-vista, intensificarem a participação em comunidades virtuais, a escritura reflexiva de críticas e ensaios, o diálogo, a fundação de cineclubes que assumam a internet como cinemateca virtual. Temos neste último, o retorno ao espaço público de debate através da sala de cinema, cujos indivíduos se mostram como encruzilhadas dentro de todas as cinefilias aqui tratadas e cujas práticas culturais podem remeter também a cinefilia francesa: baixam filmes, assistem em casa, mas preferem a tela grande, escondem uma fascinação pela película, repudiam quem atende celular durante o filme, quem se comporta como se estivesse na sala de casa, além de se preocuparem em escolher a distância ideal para a melhor fruição dependendo da obra. Os cibercinéfilos revestem de rigor seus visuais desleixados.

A criação de um universo poético por parte de um cineasta é um processo delicado, às vezes doloroso (e que também pode ser mecânico, industrial), mas que proporciona um encontro de sensibilidades, onde o espectador se vê diante de um contrato proposto pelo artista. Como nos diz o crítico, personagem de *Cigarette Burns*, que há quarenta anos escreve um texto sobre um mesmo filme, "nós confiamos nos cineastas, sentamos no escuro desafiando-os para que nos afetem, às vezes certos de que eles sabem que não podem ir muito longe. Acontece que alguns podem abusar da confiança". O cinéfilo, indivíduo que anseia pela violação estética de suas confianças, pensa o cinema como uma arte do encontro, do encontro fortuito, não agendado, que sempre pode lhe surpreender – o que traduz um caráter literário de crônica através da experiência, pois sempre termina misturando quem era no sentindo amplo e quem estava sendo no sentido micro para melhor entender dentro da cabeça o filme com o qual se deparou. Os cinéfilos não são da turma da terapia, jamais querem se autoinstituir como terapeutas que colocam uma obra de arte no divã e a analisam clinicamente. Se pudessem escolher uma dimensão, escolheriam a do amante sempre confuso sobre a duração da noite de prazer, sem saber se o encontro continuará encontro por semanas, anos, décadas ou se, sendo o último, cessará em poucas horas. Não hesitam: se entregam, abusam, amam, inventam e mentem. No outro dia, se for o caso, vestem a roupa e vão embora.

Referências Bibliográficas

- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001
- BAUDRILLARD, Jean. *Sistema dos Objetos*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da Cultura de Massa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990. [Artigo]
- CAMPBELL, Colin. *A Ética Romântica e o Espírito do Consumismo Moderno*; tradução Mauro Gama. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.
- CANCLINI, Néstor Garcia. *Consumidores e Cidadãos: conflitos multiculturais da comunicação*. 3ª Edição. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1999.
- CARREIRO, Rodrigo. *O Gosto dos Outros: Consumo, cultura pop e internet na crítica*. Recife: PPGCOM, 2003.
- CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano: Artes de Fazer*, tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1994.
- HAGENER, Malte; VALKE, Marijke (orgs.) *Cinephilia: Movies, Love and Memory*. Amsterdam: Amsterdam Press, 2005.
- LÉVY, Pierre. *Cibercultura*; tradução Carlos Irineu da Costa. São Paulo: 34, 1999.
- SONTAG, Susan. *The Decay of Cinema*. New York Times, 26 de fevereiro de 1996.
- XAVIER, Ismail. Maquinações do olhar: a cinefilia como “ver além”, na imanência. In MÉDOLA, Ana Sílvia Lopes, ARAÚJO, Denize Correa, BRUNO, Fernanda (orgs). *Imagem, visibilidade e cultura midiática*. Livro da XV Compôs. Porto Alegre: Sulina, 2007.

Entre arquiteturas e imagens em movimento: cinemas, corporeidades e espetação cinematográfica na Tijuca

Between architectures and moving images: movie theatres, corporalities and movie viewing in Tijuca

Talitha Ferraz | talitha.ferraz@gmail.com

Doutoranda em Comunicação e Cultura pela Escola de Comunicação da UFRJ (ECO-UFRJ). Membro do grupo de pesquisa Estudos da Cidade e da Comunicação e da Coordenação Interdisciplinar de Estudos Contemporâneos (CIEC), núcleo de pesquisa vinculado ao Programa de Pós-Graduação da ECO.

Resumo

Este artigo busca examinar a relação da arquitetura dos cinemas de rua que existiram na Tijuca, Zona Norte do Rio de Janeiro, e as experiências de espetação cinematográfica de pessoas que frequentavam essas salas de exibição. O objetivo é analisar como esses prédios ingressaram na produção de subjetividade e nos trajetos de transeuntes e espectadores, numa engrenagem que agenciou espaço urbano, copos, afetos e sensações.

Palavras-Chave: Sala de cinema; espetação cinematográfica; arquitetura de cinemas.

Abstract

This article examines the relationship between the architecture of street movie theaters that used to be found at Tijuca, neighborhood in the North of Rio de Janeiro, and the experiences of movie viewing by people who were frequent attendants of these movie theaters. The objective is to analyze how these buildings entered in the production of subjectivity and how they entered in the route of pedestrians and spectators, in a gear that connected urban space, bodies, affects and sensations.

Keywords: *Movie theaters; movie viewing; movie theaters architecture.*

A Tijuca, bairro da Zona Norte do Rio de Janeiro, foi um dos primeiros lugares do Rio de Janeiro onde foram realizadas experiências de exibição cinematográfica. Desde a chegada do cinema ao Brasil, no início do século XX, o bairro se mostrou atento ao fenômeno da imagem em movimento. A primeira sala de cinema do lugar surgiu em 1907: o Pathé Cinematográfico, de vida curta, com quase um ano de funcionamento. Até meados da década de 1940, a Tijuca presenciou aberturas e fechamentos de salas de estilo “cine-teatro”, as quais, em grande parte, eram efêmeras, simples e erguidas nos padrões de uma seminal indústria da exibição cinematográfica brasileira. Mas, a partir dessa década, o ponto central do bairro, a Praça Saens Peña, se transformou em um profícuo pólo exibidor, ficando conhecido como Cinelândia da Tijuca ou Segunda Cinelândia Carioca. Algumas das mais importantes salas de cinema de rua do Rio de Janeiro lá estiveram, povoando as calçadas da região da Praça.

Contando com palácios do cinema e com demais formas arquitetônicas voltadas à exibição de filmes (como, por exemplo, os próprios cine-teatros, que persistiram um pouco nas ruas ou foram reestruturados nos anos 30 e 40; os cinemas poeirinhas; as salas de galeria; os grandes cinemas de rua divididos em duas salas; os cinemas de shopping e as atuais salas *multiplex*), a Tijuca apresentou, e apresenta, em cada época de sua existência um formato de cinema correspondente às variadas formas de se ver e exibir filme em espaços coletivos. Nota-se que dessa profusão de modos de exibição (intrinsecamente atrelados à vida da cidade e de seus transeuntes), surgem igualmente determinadas disposições e posturas dos espectadores, para cada época, para cada cinema, em meio às sociabilidades desenhadas nos encontros entre cinema, sujeitos e rua. Destarte, os cinemas se colocam também como “equipamento coletivo de lazer” (FERRAZ, 2009), local construído especialmente para a fruição de obras fílmicas, prédios voltados especificamente para a função exibidora, dispostos frente às calçadas ou escondidos em recintos dentro de *shopping centers*.

Os cinemas de rua que existiram na Cinelândia da Tijuca, tais como América, Carioca, Olinda, Metro-Tijuca, ou os de galeria como Bruni, Tijuca Palace, entre outros, eram locais privilegiados para os encontros coletivos de cinéfilos ou pessoas que faziam do hábito de assistir filmes apenas mais uma forma de lazer. Procederam na urbe como espaços físicos de frequência dedicados à diversão, à fruição cultural, ao sonho, às paqueras, ao passatempo e a variados usos, impossíveis de elencar com precisão. As salas de cinema de rua mais luxuosas, ao lado dos poeirinhas (Studio Tijuca, Cine Santo Afonso, Tijuquinha, por exemplo) possibilitaram a formação de vínculos sociais, convívio entre as alteridades e a intensificação do vai-e-vem nas calçadas em frente.

No que concerne à arquitetura do exterior dessas salas, não é arriscado afirmar que a função de exibição impregnou tais construções. Mesmo depois de desocuparem os edifícios onde funcionaram até a derrocada geral da Segunda Cinelândia Carioca na década de 1990, os cinemas continuaram presentes, de maneira simbólica, nos espaços agora utilizados para desígnios diferentes. Essa espécie de *infiltração na alma dos prédios* apóia-se na memória dos moradores e *habitués* da Tijuca, que ao olhar para os edifícios, os relacionam com

os cinemas que neles existiram. Por esse motivo, é preponderante levarmos em consideração as formas arquitetônicas de alguns cinemas transformados em marcos físicos vitais à malha urbana da Praça Saens Peña e seus contornos.

Na transformação do ambiente, a arquitetura tem um papel singular a representar. Este papel decorre não meramente de os edifícios constituírem uma parte tão grande do ambiente em que o homem vive quotidianamente, mas do fato de a arquitetura refletir e concentrar uma variedade tão grande de fatos sociais: o caráter e os recursos do ambiente natural, o estado das artes industriais, da tradição empírica e do conhecimento experimental que participam das suas aplicações, os processos de organização e associação social, e as crenças e perspectivas mundiais de toda uma sociedade. (...) E precisamente porque a forma arquitetônica se cristaliza, torna-se visível, é sujeita à prova do uso constante, reveste ela de especial significação os impulsos e ideias que lhe dão forma: exterioriza as crenças vivas e, ao fazer isso, põe a descoberto relações latentes (MUMFORD, 1961, 417)

Os prédios dos cinemas eram elementos que valorizavam o espaço urbano da Praça Saens Peña por trazerem para a rua vetores atrelados à arte. Por um lado, a expressão artística contida nesses edifícios emergia dos filmes lá exibidos, obras fílmicas que funcionavam ativamente na produção do imaginário das pessoas. E, em outro sentido, a força artística transmitia-se a partir da arquitetura dos cinemas. Plasticidade, silhuetas e superfícies trabalhadas sustentavam os palácios do cinema e as salas mais simples. Integravam-se ao espaço urbano como adornos complementares, atizando sentidos e percepções.

Sob tais recursos, os cinemas podiam ser contemplados não apenas pelo produto que ofereciam, mas igualmente pela materialidade que colocavam disponível à visão, ao tato, ao olfato e nos rumos dos passantes. Janice Caiafa (2002; 2007; 2008), Félix Guattari (1992; 2005) e Lewis Mumford (1961), entre outros autores, comentam a questão da corporeidade dos espaços construídos nas cidades. Mostram que edificações e veículos coletivos são artifícios urbanos em nada passivos. Ao contrário, eles provocam estímulos nos passantes, organizam trajetos, impõem-se às circulações. E, certamente, podemos atrelá-los ao que acontece de improviso nas ruas, caracterizando-os, ao lado dos transeuntes, como elementos ativos dentro do “balé da boa calçada urbana”, que, para Jane Jacobs (2000, 52) é uma ordem complexa, composta de movimento e mudança, comparável a certas danças.

(...) embora se trate de vida, não de arte, podemos chamá-la, na fantasia, de forma artística da cidade e compará-la à dança – não a uma dança mecânica, com figurantes erguendo a perna ao mesmo tempo, rodopiando em sincronia, curvando-se juntos, mas a um balé complexo, em que cada indivíduo e os grupos têm todos papéis distintos, que por milagre se reforçam mutuamente e compõem um todo ordenado. O balé da boa calçada nunca se repete em outro lugar, e em qualquer lugar está sempre repleto de novas improvisações (JACOBS, 2000, 52)

Marcando a fisionomia de ruas tijucanas, os cinemas da Segunda Cinelândia Carioca trabalharam em prol de um tipo especial de ocupação urbana que contava com a arquitetura dos prédios da exibição como pano

de fundo para a tessitura das sociabilidades, dos encontros, dos caminhos. Entendemos ter havido nesse local, por quase todo o século passado, uma forte presença do cinema enquanto vetor de arte e pensamento no ir e vir das pessoas, com especificidades que requisitavam os afetos dos moradores e atravessavam seus processos de formação identitária. Acreditamos que os prédios dos cinemas atuavam na vida e nos trajetos dos transeuntes como equipamentos urbanos transformados em elementos altamente ativos nas produções de subjetividade em inerente relação com a cidade.

Os cinemas intervinham na vida dos indivíduos, habitantes do bairro ou apenas visitantes e passantes, por meio de uma compleição física, ativando sensações e visualidades, tirando da virtualidade algumas potencialidades e afetos só realizados e atingidos via encontros. A intervenção do cinema nas experiências dessas pessoas com a cidade se efetuava através do seu papel como ambiente aberto à espetação cinematográfica, peça urbana, construção arquitetônica que permitia acesso ao audiovisual a partir da rua. Portanto, entendemos que o espaço construído da Praça Saens Peña e arredores contou com esses marcos físicos, os quais se interligavam aos experimentos das pessoas na urbe de forma visceral; o cinema, que arregimentava o corpo e as posturas dos transeuntes, seus afetos, sociabilidades, sensibilidades, também agenciava rua, pessoas, arquitetura peculiar e filmes.

Corpos e exigências dentro e fora da sala escura

Pensamos as salas de cinema como componentes das ruas, verdadeiras peças entremeadas às mobilidades que as pessoas realizam no espaço urbano. Nesse trilha, consideramos os cinemas, especialmente os cinemas de rua, equipamentos citadinos que ativam determinadas formas de ser, agir e sentir nos transeuntes, os quais, ao frequentá-los, transformam e transmutam seus modos de participação no espaço, aliando condições de cidadania, pedestrianismo e espetação cinematográfica. Isto é, tendo o cinema – edificação, arte e pensamento – como componente da engrenagem urbana (e como componente das produções de subjetividade por meio dela engendradas), as pessoas passariam da condição de pedestre à condição de espectador, sendo ambas as condições impregnadas pelas ações dos sujeitos: tais modalidades se atravessam, se afetam, se compõem e não se anulam, potencializando-se.

Além disso, entendemos a sala de cinema como um “cubo opaco”, conforme caracteriza Roland Barthes no artigo “Saindo do Cinema” (1980). Para ele, o cinema seria um “escuro urbano”, onde uma luz (na forma de cone dançante) perfura o breu e possibilita uma espécie de “sideração fílmica” ou “hipnose cinematográfica” (BARTHES, 1980, 123): dispomo-nos ativamente neste “escuro urbano” colados aos frames da obra que ali se passa. E aqui acrescentamos: soa-nos ser uma relação de busca e exigência, carregada de solicitações, na qual os espectadores exigirão das imagens, dos sons, enfim, do filme. Por sua vez, as imagens em movimento convidarão a presença ativa e as atitudes (mentais, corporais) do espectador, que também exercerá sua cota de requisição, ao reivindicar o local, a sala de exibição, a arquitetura, como se o espaço

do cinema pudesse ele mesmo dar conta de uma conjugação de corporeidades exigentes e agenciadas entre si: espectador – sala – imagem em movimento.

As disposições corporais dos espectadores dentro da sala de exibição parecem ter correspondido em alguma medida às corporeidades desses espaços construídos para servirem à função de equipamentos coletivos de lazer cinematográfico. De acordo com o que indicam os dados da pesquisa etnográfica realizada, entre 2007 e 2009, com antigos frequentadores das salas de rua da Tijuca e com pessoas que hoje veem filmes no *multiplex* do bairro, a clientela dos cinemas poeira e *movie palace* tinham seus corpos e gestos impregnados não apenas pela função noética e estética dos filmes exibidos, mas também pela forma, pela composição e estrutura de espaços como América, Tijuca 1 e 2, Art-Palácio, Olinda, Metro-Tijuca, Tijuca Palace, Osaka, Bruni, Studio Tijuca, Cinema 3. A densidade da atmosfera desses cinemas parecia comportar diferenciadas formas de se colocar fisicamente nesses locais, de experimentá-los e agenciar com eles, permitindo muitas vezes a resignificação do próprio espaço construído para a exibição e ainda a resignificação do próprio corpo dos espectadores envolvidos por dinâmicas que ativavam e requisitavam sensações e afetos (e sensibilidades)¹.

Assim, a posição do espectador nas salas de cinema de rua da Cinelândia da Tijuca esteve atrelada à recepção de imagens dotadas de “forças, de relações acumuladas, intuições reveladoras” (XAVIER, 2005). Podemos observar combinações entre investimentos de desejo e arquitetura dos espaços – arquiteturas entendidas como vetores urbanos com suas corporeidades (GUATTARI, 1992), que forjam, assumem e invocam sensações, memórias e trajetos executados na malha cidadina. Acreditamos ter havido impregnação e co-funcionamento desses corpos, elementos artificiais e humanos, construindo sociabilidades e subjetividades, em engrenagens sempre abertas a novos componentes, engrenagens sempre em produção (CAIAFA, 2007; GUATTARI, 1992; JACOBS, 2000).

De acordo com o que indicam os dados etnográficos levantados na pesquisa, havia entre os poeiras e *movie palaces* da Tijuca – e também no caso dos cinemas de galeria e das salas menores que surgiram depois das divisões de uma sala em duas salas menores – algumas diferenças relacionadas à vivência espacial e sensorial realizadas pelos espectadores. O conforto proporcionado por poltronas acolchoadas ou por um ar condicionado potente (em épocas quando o frescor da refrigeração dos ambientes era novidade na cidade), a luminosidade dos letreiros expandida nas vitrines do entorno dos cinemas ou reluzindo na face e nos olhos dos transeuntes à noite, a decoração, os mármore, os gessos (que, além imprimir características diferenciadas nos aspectos arquiteturais desses prédios, implicavam acústicas especiais para a distribuição do som dos filmes dentro da sala), todos esses fatores parecem ter funcionado como marcadores de qualidade e produtores de sensações e posturas específicas, elaboradas e trabalhadas por cada espectador, para cada tipo de sala frequentada na Cinelândia da Tijuca.

Não queremos com isso, contudo, lançar mão de um determinismo onde espaço e projeções seriam condições, *a fortiori*, definidoras da experiência de espectação cinematográfica. Antes disso, ao contrário, não haveria na sala de

exibição – e além dela, exatamente no equipamento cultural e urbano cinema – um sentido “hipodérmico”, onde o prédio do cinema, a disposição das cadeiras, o *foyer*, os letreiros, ao estarem combinados, resultariam no “lugar de canal de transmissão” (MAUERHOFER, 1983; MENOTTI, 2007).

Aqui propomos, no entanto, que a sala de exibição, os componentes artificiais dos prédios da exibição, as marcas sensoriais que eles concebem com suas luzes, sons, temperaturas, tanto internas quanto externas, associam-se às corporeidades dos seus frequentadores. Esses elementos – sempre ao lado de outros aspectos (humanos e não-humanos, artificiais, sensoriais, mnemônicos, emocionais) – atravessam e compõem as produções de subjetividade dos espectadores, e são, por sua vez, também combinados e afetados por demais traços das engrenagens de subjetivação dessas pessoas. Vemos, portanto, uma produção de subjetividade que vai considerar os espaços construídos, os assédios da estética, os nossos “reflexos etológicos”, tal como sugere Félix Guattari (1992: 159); e, no caso da Cinelândia da Tijuca, essa produção de subjetividade foi, por excelência, marcadamente tecida no ambiente da cidade, no coletivo, no espaço da urbe.

Arquiteturas e posturas na Cinelândia da Tijuca

De acordo com o que indicam os dados etnográficos, havia uma acentuada presença de prédios erguidos especialmente para a função da exibição cinematográfica entre os demais edifícios do entorno da Praça Saens Peña. Dois deles levaram para as fisionomias da calçada da Rua Conde de Bonfim, via que beira a Saens Peña, imponentes arquiteturas em estilo *art-déco*: América (191?- 1997) e Carioca (1941 a 1999) foram, por exemplo, cinemas notáveis do local, tanto por causa de suas sessões sempre lotadas, como pelo fato de que representaram, durante décadas, duas pérolas do *art-déco* brasileiro².

Ainda hoje podemos ver essas construções: o América é uma drogaria Pacheco e o Carioca é onde funciona uma Igreja Universal. Ambas as construções mantêm em suas fachadas traços dos prédios originais, mas estão completamente descaracterizadas. A situação do América é ainda mais grave, pois a descaracterização atinge todo o interior do prédio, diferente do que ocorre com o Carioca, cujas cadeiras e o aspecto de templo foram em alguma medida conservados pela Igreja Universal, que, no entanto, se livrou da tela da sala de exibição e da estrutura da sala de projeção.

Tomando esses dois exemplos de cinemas *art-déco* da Praça Saens Peña, acreditamos que, no auge de seu funcionamento, especialmente entre as décadas de 1940 e 1970, suas arquiteturas afirmavam também as estéticas dos filmes lá exibidos. Em grande medida, os prédios foram erguidos ou reformados, e decorados, para atender o mercado da produção hegemônica de *Hollywood*, tal como teria ocorrido com o Metro Tijuca (1941 a 1977), outro cinema marcante da região, que seguiu padrões de luxo, conforto e adequação às estéticas e aos gêneros dessa grande indústria (mais especificamente, das produções da *Metro-Goldwyn-Mayer* - MGM).

Com isso, percebemos que ao lado de outras salas de feições e acomodações mais simples – ou ao lado daquelas que até se enquadraram ao padrão

movie palace, mas apresentavam menos *glamour*, a exemplo do Cinema Olinda (1940 a 1972) –, os espaços construídos dos cinemas da Cinelândia da Tijuca estiveram também em sintonia com as produções exibidas. Tal adequação entre arquitetura e estética fílmica e mercado se constituiu como mais um forte vetor nas experiências de espetação, compondo com elementos do ambiente citadino, impregnando com intensa potência a disposição dos corpos e os trajetos dos espectadores-transeuntes.

Em *movie palaces* ou poeirinhas da Cinelândia da Tijuca, o espectador parecia ter seu próprio corpo recriado, de acordo com a afetação provocada pelo espaço de exibição, rico em elementos sensoriais, artificiais e noéticos. Posturas mais relaxadas e até despreocupadas nos poeiras, posturas mais elegantes e calculadas nos *movie palaces* luxuosos: modos de estar que nos dão a indicação de que os espectadores dessas salas – ao experimentá-las visualmente e pela tateabilidade – podem ter vivido uma relação visceral, um “conhecimento” via corpo, a partir dos efeitos desses espaços construídos para a exibição cinematográfica.

Assim, apostamos na hipótese de que, na época da Segunda Cinelândia Carioca, as sociabilidades e subjetividades produzidas nos arredores da Praça Saens Peña também contavam com componentes humanos e não-humanos de um campo urbano atravessado por fatores sociais, paisagísticos, pessoais, artísticos, comerciais e comunicacionais, entre eles, tais cinemas. Acreditamos, deste modo, em um arranjo de partes múltiplas, não determinantes entre si, que trabalha independentemente, embora interligado a um universo de referências. Conjuntamente, tais partes construía e se abriam a novas e diferentes relações ou mantinham e reforçavam configurações já existentes. Ocorre-nos ser importante, nessa constatação, reforçar que o cinema, equipamento coletivo de lazer, esteve ali até certo momento agindo nessa operação complexa de elementos. Hoje, não está mais.

Quando falamos desses componentes não condicionados uns aos outros (mas que se afetam mutuamente), consideramos ser apropriada a utilização do conceito “agenciamentos coletivos”, cunhado por Gilles Deleuze e Félix Guattari (DELEUZE e GUATTARI, 1997; 2002; DELEUZE, 1992; 2002; GUATTARI, 1992; GUATTARI e ROLNIK, 2005). Essa noção, encontrada em muitos momentos da filosofia deleuziana e da esquizoanálise guattariana, é também aproveitada nas abordagens que Janice Caiafa (2002; 2007; entre outros textos) faz sobre a pesquisa etnográfica e a produção coletiva do espaço urbano. *Grosso modo*, para os autores, os “agenciamentos coletivos” podem ser simultaneamente maquínicos ou de enunciação e articulam sempre elementos heterogêneos, da ordem do discursivo e do não-discursivo.

Eis, portanto, a primeira divisão de todo agenciamento: por um lado, agenciamento maquínico, por outro, e ao mesmo tempo, agenciamento de enunciação. Em cada caso é preciso encontrar um e outro: o que se faz e o que se diz? E entre ambos, entre conteúdo e a expressão, se estabelece uma nova relação (...): os enunciados ou as expressões exprimem transformações incorporais que “se atribuem” como tais (propriedades) aos corpos ou aos conteúdos (DELEUZE e GUATTARI, 1997, 219)

Nos “agenciamentos coletivos”, os elementos heterogêneos funcionam como verdadeiras engrenagens de produção e entre eles não há “a precessão de figuras como sujeito, significante, identidade, representação, que são resultantes possíveis no jogo dos agenciamentos e não identidades primeiras” (CAIAFA, 2007, 152).

Empregamos aqui o conceito de “agenciamentos coletivos”, já que ele parece se aplicar à arena da Praça Saens Peña e à atividade de espetação cinematográfica da qual tratamos. A integração de vários atores sociais, aspectos afetivos e simbólicos, equipamentos coletivos e marcos citadinos de diversas naturezas nos leva a crer que esses componentes operavam em “co-funcionamento” (CAIAFA, 2007, 152). Da mesma maneira, o conceito “agenciamentos coletivos” se mostra pertinente para nossa análise uma vez que prevê a conjugação de heterogeneidades, tal como percebemos ser a engrenagem social e urbana que ocorria (e ocorre hoje, de outra forma, sem os cinemas de rua) na região da Praça Saens Peña.

Os agenciamentos são datados, transitórios e sempre em relação com um limiar que, atingido, promove uma virada, uma mudança. Deleuze (...) escreve que a única unidade do agenciamento é o “co-funcionamento”, que ele também chama de “simpatia”. Na linguagem e na vida estamos sempre nesse regime de conexão, de falar “com”, agir “com”, escrever “com”. A simpatia para Deleuze (...) é essa composição de corpos (físicos, psíquicos, sociais, verbais etc.), essa “penetração de corpos”, essa afecção nos agenciamentos, e não “um vago sentimento de estima”. Pode envolver amor ou ódio, ela é o modo de conexão nos agenciamentos, o “co-funcionamento” (CAIAFA, 2007, 152)

Além disso, acreditamos que alguns vetores existentes nesse ambiente podem ter trabalhado outras formas de representação dos rituais de espetação cinematográfica do local. Os informantes indicam que o local oferecia oportunidades para a reelaboração de muitos sentidos como tradição, *glamour* e sofisticação relacionados ao bairro e ao tipo de comportamento das plateias, em torno dos cinemas da área. Nas entrevistas, encontramos indícios de que, de certo modo, existiram *apropriações diferenciadas* dos espaços comumente ocupados pela classe média familiar do bairro da Tijuca, assim como dribles e formas curiosas de utilização das salas de exibição, especialmente dos cinemas *movie palaces* mais luxuosos.

No cinema, dentro do cinema, o pessoal também cantava! Dentro do cinema! Quando passou aquele filme dos Beatles, nossa senhora! Acho que foi no Olinda, Carioca, não sei... A juventude toda veio abaixo! E gritavam e muito, caíam no chão, ninguém escutava a música! Era como se eles estivessem ali. Tinha pai que nem deixava. (Tuca, moradora da Tijuca).

Lembro do Carioca, que era onde os jovens mais frequentavam. Ali era o point. Ali, inclusive, era o cinema que a gente até brincava. A gente entrava de costas, né?! Quer dizer, o povo saía do filme, porque o portão era de lado, e a gente entrava fingindo que estava saindo. Pra não pagar a entrada! Coisa de jovem mesmo, né? Que a gente fazia mesmo! (Márcio, morador da Tijuca).

No Olinda, uma vez soltaram uma galinha do segundo andar pro primeiro andar... No meio da sessão! Do segundo pro térreo! Gente saindo correndo... (Nelson, morador da Tijuca).

Uma vez jogaram um gato lá de cima, foi um escândalo danado! Pra você ver como é o público, né! Quem lida com o público... Outra vez jogaram um cigarro. Uma outra, jogaram um cigarro e queimou uma dona lá na platéia! Era assim... Sempre dá... No Olinda, assim na época de São João, jogavam bomba lá dentro. Eles deixam o porteiro passar e faz tudo na mutreta. Porque o criminoso é assim: ele nunca faz na tua vista. O Olinda tinha muito porteiro: dois embaixo, dois em cima, um de cada lado, tinha um no telefone... Tinha dois guardas civil, que davam serviço na matinê, tinha dois guardas civil que dava de noite, tinha sempre tudo bem controlado, mas mesmo assim sempre dava essas coisas. Você lidar com o público é uma coisa terrível, não é mole não! Você pega gente boa, gente ruim, gente desclassificada, que entra pra fazer maldade, outros entram pra sentar perto de garota que tá ali, pra passar a mão... (Wilson, antigo funcionário do Cinema Olinda)

Mais exemplos vêm de pessoas que revelam que, em contraste com mercado de luxo dos *movie palaces* e com os grandes lançamentos comerciais de filmes norte-americanos, havia grande frequência nos cinemas poeiras da área. Os poeirinhas são habitualmente lembrados pela sua atmosfera descontraída, onde a postura da platéia se tornava ainda mais relaxada e, em certa medida, resistente a esplendores e regras de comportamento polido.

(...) o Tijuquinha era o poeira do bairro. Os preços eram mais baratos, em geral, eram filmes de faroeste, e era uma gritaria tremenda... Não havia lanterinha que desse jeito! Eles paravam de passar o filme, diziam, ameaçavam que se continuasse aquele barulho iam botar todo mundo pra fora. Era um jogando papelzinho, pipoca um no outro! Era uma verdadeira bagunça! No Tijuquinha... Mas era uma atração muito boa! Eu gostava de ir no Tijuquinha porque gostava daquela bagunça, ia pra bagunçar! (Murilo, morador da Tijuca).

No Britânia, levava uns filmes, assim, eróticos. Não chegava a ser sexo explícito porque tinha uma história e tal. Eu ia com o grupo, pessoal da rua. Se comparar, né?... Com os filmes do América e Carioca, era até... Eu ia pro cinema pra ver, mas, na verdade, não aparecia nada, uma perna... Às vezes, tinham tarjas pretas, porque a censura acompanhava. (...) No Santo Afonso, era sempre uma dobradinha, um italiano, o espaguete, e um reprise, sempre um filme reprisado, nunca era inédito! Filmes que já tinham passado 500 vezes... Eu ia... Tinha até gato! Uma vez eu estava lá e passou em frente à tela um gato num espaço que tinha entre a tela e um murinho, acho que ela para andar ali e limpar a tela, o espaço, aí passou um gato ali. Aí, o cinema todo, né! Os padres ficaram apavorados! (Alcides, ex-morador da Tijuca).

Podemos dizer que os deslocamentos nas formas de exibir e ver filmes em décadas passadas recriaram a concepção do que era a espetação cinematográfica e sua ligação com a cidade. As salas de cinema de rua já não possuíam tantas garantias para sua sobrevivência no espaço urbano. Outros quereres e outras maneiras de acesso ao audiovisual gradativamente passaram a concorrer com esses cinemas, componentes citadinos que antes pareciam ser locais profícuos e especiais para formação e manutenção de laços sociais.

Sintetizando, pode-se dizer que se alterou completamente a concepção comercial da exibição. Mudaram os filmes, as salas, o público, a geografia econômico-social da cidade. O deslocamento para a zona oeste e para shoppings parece irreversível. A elitização, pelos motivos já expostos e por ingressos cada vez mais caros (alguém teria que pagar pela hiperinflação dos custos de produção hollywoodianos...), aparentemente também se firmou (GONZAGA, 1996, 251).

Assim, seguindo a ideia de Félix Guattari (1980) sobre a instituição cinema enquanto “local de investimentos de cargas libidinais fantásticas” e “gigantesca máquina de modelar a libido social” (GUATTARI, 1980, 107), pensamos que, em cada época, a exibição, os filmes e toda a indústria cinematográfica souberam lidar com os desejos dos espectadores, incutindo no público novas formas para o manejo dos símbolos referentes à espetação.

Ainda no trilho das considerações de Guattari, aproximamos as salas de cinema da Praça Saens Peña e arredores do que para o autor são as “máquinas de sentido e sensação”, portadoras de universos incorporais, que trabalham em dois sentidos: por um esmagamento uniformizador e por uma ressingularização libertadora da subjetividade individual e coletiva (GUATTARI, 1992, 158). Assim, entendemos que as salas condizentes com o formato lucrativo dos *movie palaces* (atrelado a *majors* do mercado cinematográfico), as salas das décadas de 1970 e 1980 (com mentalidades comerciais não tão focadas no luxo) e os poeirinhas da região puderam se engajar, em vários momentos, nesses dois sentidos.

Notas

¹ Esta percepção vai de encontro a algumas teorias que tratam a sala de exibição como um local hipodérmico, onde o espectador é tomado como sujeito amortecido, entregue à escuridão e aos feixes de luz que a ele chegam, sem perturbações de quaisquer ruídos. Dentro desse escopo teórico estariam teorias do dispositivo cinematográfico como, por exemplo, “situação cinema”, de Hugo Mauerhofer, e “feito-cinema”, de Jean-Louis Baudry (XAVIER, 1983).

² O caso do América se diferencia do Carioca. Os dados etnográficos apontam três anos diferentes para a construção do América: 1915, 1916 e 1918. Não há informações exatas sobre a data de sua construção. Ao contrário do Carioca, que já foi inaugurado com o estilo *art-déco* em 1941, o América passou por várias reformas até apresentar esse estilo arquitetônico. O prédio do América ganhou feições *art-déco* em 1933. Antes, teve *design art nouveau* e mais anteriormente carregou uma arquitetura eclética, chamada por alguns entrevistados de “pagode chinês”.

Referências Bibliográficas

- ABREU, Maurício de Almeida. *A evolução urbana do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, IPP, 2006.
- ALMEIDA, Paulo Sérgio e BUTCHER, Pedro. *Cinema, desenvolvimento e mercado*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2003.
- BARTHES, Roland. *Saindo do cinema*. In: BELLOUR, Raymond e outros (orgs.). *Psicanálise e cinema*. Tradução: Pierre André Ruprecht. São Paulo: Global, 1980.
- BELLOUR, Raymond e outros (orgs.). *Psicanálise e cinema*. Tradução: Pierre André Ruprecht. São Paulo: Global, 1980.
- CAIAFA, Janice. *Aventura das cidades: ensaios e etnografias*. Rio de Janeiro: FGV, 2007.
- _____. *Jornadas urbanas: exclusão, trabalho e subjetividade nas viagens de ônibus na cidade do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: FGV, 2002.
- _____. *Tecnologia e sociabilidade no metrô*. Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho “Comunicação e Sociabilidade” do XVII Encontro da Compós, na UNIP, São Paulo, SP, em junho de 2008.
- CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa R.(orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. Tradução: Regina Thompson. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- COSTA, Flávia Cesarino. *O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação*. Rio de Janeiro: Azougue, 2005.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Tradução: Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1992.
- _____. *Espinosa: Filosofia prática*. Tradução: Daniel Lins e Fabien Pascal Lins. São Paulo: Escuta, 2002.
- _____. *Foucault*. Tradução: Claudia Sant’Anna Martins. São Paulo: Brasiliense, 2006.
- _____. *Francis Bacon: lógica da sensação*. Tradução: Roberto Machado e outros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.
- _____. GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução: Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Editora 34, 1997. Vol. 5.
- _____. e GUATTARI, Félix. *Kafka: para uma literatura menor*. Tradução: Rafael Godinho. Lisboa: Assírio e Alvim, 2003.
- FERRAZ, Talitha. *A segunda Cinelândia carioca: cinemas, sociabilidade e memória na Tijuca*. Rio de Janeiro: Luminária Academia - Multifoco, 2009.
- FOUCAULT, Michel. *A sociedade Disciplinar em Crise*. In: FOUCAULT, Michel. *Ditos e escritos. Vol.4. Estratégia, poder-saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

_____. *Outros espaços*. In: FOUCAULT, Michel. *Ditos e escritos. Vol.3. Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

_____. *Preface*. In: DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Felix. *Anti-Oedipus*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983.

GAMA, Renato da. *Salas de cinema art déco no Rio de Janeiro: a conquista de uma identidade arquitetônica (1928-1941)*. 1998. Dissertação (Mestrado) – FAU/ UFRJ.

GONZAGA, Alice. *Palácios e Poeiras: 100 anos de cinema no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, Funarte, Record, 1996.

GUATTARI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. Tradução: Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Editora 34, 1992.

_____ e ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 2005.

JACOBS, Jane. *Morte e vida de grandes cidades*. Tradução: Carlos S. Mendes Rosa. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

LIMA, Evelyn Furquim Werneck. *Arquitetura do espetáculo: teatros e cinemas na formação da Praça Tiradentes e da Cinelândia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

LYNCH, Kevin. *A imagem da cidade*. Tradução: Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MAUERHOFER, Hugo. *A psicologia da experiência cinematográfica*. In: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

MAGNANI, José Guilherme e TORRES, Lilian de Lucca (orgs.). *Na metrópole: textos de antropologia urbana*. São Paulo: Edusp/ Fapesp, 2000.

MENOTTI, Gabriel. *Através da sala escura: dinâmicas espaciais de consumo audiovisual, a sala de cinema e o lugar do VJing*. 2007. Dissertação (Mestrado) – PUC-SP.

MUNFORD, Lewis. *A cidade na história: suas origens, transformações e perspectivas*. Tradução: Neil R. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

_____. *A cultura das cidades*. Tradução: Neil R. da Silva. Belo Horizonte: Itatiaia, 1961.

OLIVEIRA, Lili Rose Cruz. *Tijuca de rua em rua*. Rio de Janeiro: Rio, 2004.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

SANTOS, Alexandre Mello e outros. *Quando memória e história se entrelaçam: A trama dos espaços na Grande Tijuca*. Rio de Janeiro: Ibase, 2003.

VIEIRA, João Luiz e PEREIRA, Margareth Campos da Silva. *Espaços do sonho: arquitetura dos cinemas no Rio de Janeiro 1920-1950.* Rio de Janeiro, 1982.

XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema: antologia.* Rio de Janeiro: Graal, 1983.

Imagens e representações da ditadura portuguesa na televisão (1957-1974)

Images and representations of the Portuguese dictatorship in television (1957-1974)

Francisco Rui Cádima | frcadima@gmail.com

Professor Associado com Agregação do Departamento de Ciências da Comunicação (Faculdade de Ciências Sociais e Humanas - Universidade Nova de Lisboa). Coordenador da Licenciatura e Membro da Comissão Executiva do DCC-FCSH-UNL. Coordenador do Mestrado de Novos Media e Práticas Web, também no DCC-FCSH.

Resumo

Esta reflexão pretende pensar e dar a ver o sistema de dominação simbólico exercido pela ditadura de Salazar e Caetano através da televisão, desde o começo da televisão em Portugal até ao 25 de Abril de 1974, aquando da queda do regime. Trata-se, num primeiro momento, de observar as grandes diferenças entre os dois ditadores na utilização e instrumentalização da televisão e, de seguida, de explicitar as práticas profissionais e os principais traços históricos e políticos mais utilizados pelo sistema de governo na ditadura, na sua relação com a televisão.

Palavras-Chave: Ditadura, Media, Representações, Sistema político, Televisão.

Abstract

This reflection wants to think and to show the symbolic system of domination practiced by the dictatorship of Salazar and Caetano on television since the beginning until April 25, 1974, when the regime fell. At first, we want to observe the main differences between the two dictators in the use and manipulation of Portuguese television, then, to explicit professional practices and the main historical and political marks used by the system of government, under the dictatorship, in their relationship with television.

Keywords: Dictatorship, Media, Representations, Political System, Television.

Na actual evolução dos sistemas de *media* clássicos para redes e sistemas “web” e interactivos, movimento que muitos associam já à própria crise da democracia representativa, tem-se evidenciado a necessidade do campo político recorrer à notoriedade mediática como forma de, digamos assim, salvar o ser pela aparência. Alain Touraine¹ dizia-o claramente, ainda em contexto analógico: de facto, existe como que uma inaptidão essencial dos actores políticos para se distanciarem deste campo de representação – sinal evidente de que, afinal, a inflação da comunicação política no campo dos *media* é sobretudo sintoma de uma crise de perda de representatividade desses mesmos actores políticos, crise, enfim, da política como representação: “*Se a comunicação política adquire uma importância crescente, é porque a política não impõe mais nenhum princípio de integração, de unificação, ao conjunto das experiências sociais e que a vida pública extravasa por todos os lados a acção política.*”

Como referia no meu livro *O Fenómeno Televisivo*, é a *mise en scène* da representação política, os seus rituais simbólicos, que se consagram em espectáculo televisivo, sobretudo nas dramaturgias banalizadas e institucionalizadas pelos telejornais. Trata-se, no fundo, de uma liturgia simbólica, que se tem vindo a radicar nos sistemas de comunicação televisiva – imagem, de alguma forma, dos ritos de soberania das sociedades tradicionais, que tinham por objectivo final a perpetuação no poder desses mesmos actores.

Verifica-se assim uma espécie de entronização publicitária, ou mesmo propagandística, do corpo político e dos seus protagonistas, sendo o “animal político” reciclado e metamorfoseado em *homo loquens*, em actor comunicante. Este trabalho contém em si também os sinais de um procedimento político de auto-legitimação, procurando deste modo o corpo político fundar nessa *mise en scène* a perpetuação de uma soberania. No fundo, essa presença não existe senão “em acto” de representação, de *publicness*, como se dizia já na Idade Média em relação ao corpo político – e não jurídico – do rei.

Vejamos mais em particular os casos de Salazar e Caetano, no contexto da ditadura portuguesa, sobretudo no período após o aparecimento da televisão em Portugal e até à Revolução dos Cravos de 25 de Abril de 1974.

Quando começaram as emissões regulares de televisão (7/3/1957), não propriamente o ditador Salazar, mas antes o seu ministro Marcello Caetano – qual delfim determinado a recuperar o tempo perdido, grande adepto da “personalização do poder”, seguramente já consciente dos efeitos políticos do novo *media*, e sobretudo crente no predomínio dos factores irracionais na formação da opinião pública – achava-a “*fortemente corruptível e presa fácil de aventureiros e charlatães*” (1971:125) –, logo se apresentou a falar ao país, como recordou: “*Fui o primeiro membro do Governo a utilizar a TV para expor ao País, em Junho de 1957, problemas de interesse geral. Não oculto que segui os primeiros passos da Radiotelevisão Portuguesa com profundo interesse e entusiasmo até. Não imaginava que, anos depois, como Chefe do Governo, ela me seria de tanta utilidade para o estabelecimento de uma corrente de comunicação entre mim e o povo português. Mas sabia, desde o início, que era o instrumento ideal para um Governo se tornar popular... se o merecesse*” (Caetano, 1977: 472).

O afastamento de Salazar do meio televisivo não se explica só pelas suas múltiplas fobias de tecnologia, inovação, público, publicidade, etc., mas, aparentemente, pelo seu desconhecimento das virtualidades instrumentais do novo media – para além do mais não era propriamente um orador, o que já vinha, aliás, dos tempos da Coimbra. Veja-se, aliás, a resposta de Rolão Preto a João Medina² quando este lhe pergunta “E o Salazar estudante, como era?”:

– “(...) *Tinha fama de monárquico (...) mas depressa passou a ser apenas católico (...) Cunha Leal era um dos grandes inimigos dele; tinha uma enorme facilidade de falar, uma ‘verve’... Coisa que Salazar não tinha — e isto foi uma coisa que talvez prejudicasse Salazar no seu destino: é que ele não era orador. De modo que não podia fazer um Parlamento em que tivesse que intervir pessoalmente. A primeira coisa que fez, unia vez chefe indiscutível, foi um Parlamento perante o qual os ministros não são responsáveis. Lia os discursos dele, discursos escritos... E nisso era completo: não faltava uma vírgula*”.

Também um dos biógrafos oficiais de Salazar, Luís Teixeira, no seu “Perfil de Salazar” disse do ditador: “(...) cresceu na sombra e estudou no isolamento”. O próprio António Ferro, no início dos anos 30, aquando da realização das entrevistas publicadas no Diário de Notícias, e antes de entrar para o automóvel oficial de Salazar (o seu “gabinete ambulante”), quando Salazar estava ainda no Ministério da Finanças, perguntava-se: “Como irá receber-me, no seu estranho gabinete ambulante, esse homem que não recebe ninguém, que foge ao contacto dos outros homens, que parece medir todas as suas palavras, gestos e atitudes, que vejo debruçado constantemente, sobre a carta de Portugal, sobre a planta da Pátria, com uma régua, um esquadro e um compasso?” (Ferro, 1978:73). Jornais estrangeiros descobriram-lhe também facetas desconhecidas, como o New Daily, de Londres, citado pelo Telejornal da RTP de 29/4/1960: “O homem que nunca consentiu que fosse emitido um selo com a sua efígie”, dizia, elogiando-o, a propósito da passagem de mais um seu aniversário.

Repare-se que no ano de 1958, já com emissões regulares em Portugal, em entrevista ao Figaro (de 2 e 3 de Setembro de 58), Salazar, numa visão pasadista, repetindo definições que remontavam aos anos 30, às primeiras circulares da Direcção dos Serviços de Censura³, privilegia, ainda no final dos anos 50, a imprensa face aos outros media “(...) *a imprensa, principal meio, a rádio e a televisão, de formação da opinião pública (...)*”. Ou ainda: “(...) *a imprensa, com as suas irmãs mais novas – a rádio e a televisão (...)*”.⁴ É, aliás, opinião frequente não ter tido a própria imprensa um papel determinante na política oficial salazarista⁵. Ao contrário de Marcello, Salazar não parecia dar grande importância aos *media* como instrumento para a boa consecução de uma política.

O seu modo de governar no retiro de S. Bento, algo misantropo, ascético mesmo, era sem dúvida refractário ao desempenho mediático. O próprio Marcello Caetano, seu “delfim”, o reconhecia: “(...) naquele homem a Política tinha-se constituído em missão. Entrara na política como podia ter ingressado numa Ordem Religiosa austera’ (1974: 580). Quase o mesmo havia dito, afinal, ainda nos anos 30, António Ferro (1978: 65), na introdução ao seu livro sobre Salazar: “Os que não se resignam aos pensamentos claros e desinteressados em

vão procuravam na vida resumida e restrita do Dr. Salazar as razões ocultas e subterrâneas das suas medidas, dos seus possíveis favoritismos. Mas nada, absolutamente nada. Difícil conceber maior isolamento, maior indiferença pelas coisas terrenas, pelos prazeres do inundo. O Dr. Oliveira Salazar era um exemplo de um ascetismo raro, talvez único, na clareira dos homens públicos da nossa época e da nossa terra”.

Daí, de facto, não ter havido um aproveitamento de carácter declaradamente propagandístico, de urna ideologia – do regime e do seu ditador –, através do culto da imagem ou, num âmbito mais geral, mesmo do culto da personalidade, por exemplo, como aconteceu noutros regimes totalitários europeus. Ou apenas e tão só de uma presença assídua, pré-determinada, nos meios de comunicação, e, nomeada mente, claro, na televisão. Ele próprio – Salazar – inclusive, deixava-o antever já em 1933 aquando da inauguração do Secretariado da Propaganda Nacional: “*O Secretariado não é um instrumento do Governo, mas um instrumento de governo no mais alto significado que a expressão pode ter. Não se vai certamente evitar, com tal entendido pudor, toda a referência pessoal elogiosa, toda a homenagem prestada aos que se afirmam pelo trabalho, pela dedicação, pelo desinteresse com que servem a causa pública. Mas não é esse o objectivo que prossegue o Secretariado da Propaganda Nacional. A que se destina então? Vamos abstrair de serviços idênticos noutros países, dos exaltados nacionalismos que os dominam, dos teatrais efeitos a tirar no tablado internacional. Tratemos do nosso caso mezinho(...)*”. E em 1939 voltaria a dizer, significativamente: “*(...) Uma publicidade desafortada, estúpida umas vezes, outras inteligentíssima e internacional, esquadrinha as atitudes, dá sentido às coisas indiferentes, perverte as intenções mais puras, desvirtua o pensamento mais lúcido, açula paixões, espalha o ódio, lança o terror, suscita problemas e lança soluções que são outros tantos problemas*”.⁶

Teria sido em vão, portanto, a tentativa de Marcello alertar Salazar aquando da assinatura do Tratado de Roma, em 1957: “*Sr. Professor – vem aí a sociedade de consumo...*”, ter-lhe-ia dito⁷, ao que Salazar não teria ligado grande importância... Era sem dúvida, como disse Mário Soares (1990:11), “*um político representativo do país rural, imóvel, atrasado, provinciano que Portugal foi em grande parte durante o seu consulado e devido à sua acção*”. Mesmo os profissionais da RTP que privaram com Salazar, aquando da realização de gravações para a RTP, confirmam que o ditador confessava a sua franca ignorância sobre aquelas máquinas de “tirar o retrato”... Daí, também, o lançamento da “operação TV” ter assumido “*foros de acto conspirativo*”⁸.

Mas a tranquilidade não deixaria de reinar no país. O “exílio universitário” de Caetano, que no período de 1955-58 era tido nos meios oficiais por “liberal”, senão mesmo como “homem de esquerda” (...), tal como ele próprio o disse (1974:522) – “*Em 1957 eu era porém, para as classes possidentes e para a direita monárquica, pura e simplesmente o chefe da esquerda do regime, acusando-se o Presidente Craveiro Lopes de comungar nas mesmas ideias e de cobrir a minha acção*” – teria sossegado os ultras do regime. Marcello era tido no país, segundo alguns, “*como o único representante da modernidade no regime*” (Valente,

1990:163). Nos dez anos que se seguiriam “*o regime apodreceu lentamente e o país entrou em crise larvar que explodiria sob Marcelo*” (Valente, 1990: 164).

Não seria pois de estranhar o “enamoramento” de Marcello Caetano pela televisão. Não esqueçamos que ele tinha efectivamente teorizado sobre a opinião pública no Estado moderno. Para Caetano (1971: 119), os governantes não poderiam jamais deixar de dar contas do que “pensam, projectam ou fazem”: “*A cena parlamentar, inventada no tempo em que o convívio social decorria em conversas de salão, foi suplantada nesta época de eliminação das distâncias e de facilidade de comunicações*”... Marcello Caetano explicitava assim, claramente, ou mesmo visionariamente, para o sistema político português, a sua concepção utilitarista da televisão.

Mal a televisão começa, já Marcello Caetano estava nos ecrãs, concretamente a 5 de Junho de 1957, não tinham ainda passados dois meses após a primeira das emissões regulares.⁹ O tema que levou Marcello a falar pela primeira vez, expressamente, ao país, através da Rádio e da Televisão, era, sem dúvida, um tema lateral aos desígnios do regime. Tratava-se do 10º aniversário do auxílio americano à Europa – concretamente, do Plano Marshall, “*um dos acontecimentos marcantes da era contemporânea*”, segundo o próprio Marcello Caetano. O ministro da Presidência aproveitaria então a situação para apresentar o país, com toda a naturalidade, aliás, perfeitamente integrado no contexto do mundo ocidental, e com uma situação de tal modo favorável, que nem sequer tinha necessitado de especial auxílio norte-americano:

“Em Portugal, subtraídos como estivemos aos efeitos directos do cataclismo, mal nos apercebemos da grandeza do desastre. Mesmo assim muitas pessoas haverá que recordam as circunstâncias difíceis desse começo de ano de 1947 em que foi necessário recorrer à importação de géneros alimentícios para suprimir as faltas resultantes do péssimo ano agrícola. Mas em Portugal havia reservas de ouro com que pagar essas compras ao estrangeiro. No resto da Europa, não.”

Dir-se-ia, pois, que nesta primeira fase das emissões regulares — que correspondiam de facto à permanência de Caetano no governo de Salazar, era sobretudo o Ministro da Presidência quem representava o regime no ecrã televisivo. O que não quer dizer que a refacção ao desempenho mediático de uma figura política, como, por exemplo, Salazar o demonstrou em relação à TV — ou que a ausência de um dos protagonistas do campo de dominação —, seja sinónimo de uma ausência dos dispositivos políticos e das suas estratégias de instrumentalização do sistema de comunicação pública dominante.

Neste processo ritualista, a exclusão do indivíduo é sobretudo devida ao controlo total do universo da informação televisiva pelos actores políticos e pelo âmbito institucional — o indivíduo, na sua singularidade, o “privado”, o “particular”, não criam notícia, não *são* notícia. Ao nível dos actores, homens de Estado e protagonistas políticos, há como que uma personalização das hierarquias e não uma expressão da singularidade, da multiplicidade — é a estrutura e o escalonamento hierárquico e institucional que em regra se manifesta.

Esta prática, perfeitamente instituída desde os princípios da

televisão, designadamente nos monopólios de Estado (que nunca chegou a ser completamente erradicada em plena democracia) veio sublinhar a tendência, expressa nos próprios alinhamentos, para um progressivo afastamento do sistema político da respectiva sociedade civil e das suas figuras de alteridade, o que, em última instância, manifesta não só a incapacidade do sistema político-televisivo para interpretar o conjunto da experiência social, como ainda, e em consequência, a recusa, ou a inabilidade do Estado em se identificar com o conjunto dos cidadãos e dos seus direitos, liberdades e garantias. O seu contrato de visibilidade/credibilidade é seu modelo de representação. E hoje, ainda é, em grande parte, assim. Doravante, como aliás defende Touraine, o Estado-Nação gere interesses que não se identificam em definitivo com os da comunidade em geral, representando uma democracia mais aclamativa do que participativa, afastando-se por isso radicalmente dos desígnios emancipadores que haviam contribuído para a sua emergência. Sendo o ecrã televisivo, designadamente na sua fase monopolista, a interface deste modelo, ele é também a concretização dessa abstracção dominante.

Sob o ponto de vista da performance dos diferentes actores políticos é óbvio que as figuras públicas se definem hoje mais pelo seu desempenho mediático, na gestão dos conflitos menores, do que por uma ordem de exigência face à experiência da cidadania. Uma tal gestão assenta por isso num princípio de selecção do acontecimento político, estereotipado e modulado quer pela selecção político-televisiva, neutralizante da actualidade, quer pelo efeito-série do pseudo-acontecimento (as presenças diárias, a agenda protocolar das figuras mais representativas dos governos e do Estado), determinando por sua vez um efeito censurante que interpreta o poder dominante de forma algo institucional e a sociedade civil de forma algo hostil, fundamentalmente por omissão.

Uma primeira aproximação aos dois grandes períodos da história da ditadura portuguesa – salazarismo e caetanismo – e às suas relações com o principal meio de comunicação de massa então existente como monopólio de Estado – a televisão – permite-nos concluir, após a concretização da investigação empírica em que se procedeu à análise descritiva dos telejornais da RTP, que o modo de dar a ver, através da máquina televisiva, a realidade portuguesa nos anos 1957-1974, foi mais marcadamente instrumentalizado (e objecto de propaganda do regime) ao tempo de Marcello Caetano do que com Salazar. Isto, muito embora todo o período imediatamente posterior ao início da guerra colonial, fosse substancialmente mais radical e mesmo mais marcadamente doutrinário e militante nos seus alinhamentos, comentários e editoriais que os primeiros anos de informação televisiva, período em que o texto de opinião tem de facto uma expressão reduzida.

Embora tratando-se de dois períodos ao longo dos quais o controle político da informação televisiva – e designadamente da edição principal do telejornal – foi circunscrito de modo idêntico às grandes estratégias censurantes e persecutórias do regime e ao seu desígnio político global, a verdade é que ao tempo de Marcello Caetano a RTP é explícita e assumidamente um

“instrumento” de uma acção política propagandística no domínio de informação televisiva, a qual, de facto, sobretudo a partir de meados dos anos 60, tem já um impacto significativo no campo dos media no plano nacional, quer pela cobertura da RTP, quer pela audiência atingida¹⁰.

Ao invés, o salazarismo coloca-se inicialmente numa posição defensiva e expectante face ao desenvolvimento de um novo e poderoso meio de comunicação como a televisão, provavelmente temendo uma mais ampla publicidade às coisas da vida e do mundo — para depois, na sua fase terminal, após o início da guerra colonial, portanto, ter uma estratégia mais agressiva e instrumentalizadora no domínio da informação televisiva.

De uma forma geral, o instrumento estratégico que acabou por acompanhar todo o consulado salazarista no âmbito da comunicação social, e que de certa forma estabeleceu os limites de actuação no campo dos media — com óbvias extensões também à televisão — foi o imobilismo informativo do modelo oficioso, onde predominam sobretudo algumas séries discursivas e “não-ditos” como a agenda e protocolo do Estado e do ditador, a ausência da ideia de Império e das colónias, a censura da candidatura de Humberto Delgado às presidenciais de 1958, e no resto, o estigma da censura através de uma informação provinciana e instrumental. Nos anos 60, com o início da Guerra Colonial, algo muda. Os editoriais de Manuel Maria Múrias, são, por excelência, textos assumidamente polemistas, escritos na primeira pessoa, onde o culto da personalidade de Salazar é, de certa maneira, uma obsessão. Mas anunciava-se a saída de cena de Salazar sem que o líder alguma vez tivesse usado a televisão para se promover através de estratégias de comunicação assertivas, ou sequer promover o regime.

Com Marcello Caetano assiste-se desde logo a uma inversão de fundo na estratégia da RTP. Os editoriais passam a ser redigidos com o enfoque na terceira pessoa, nas suas actividades e na sua agenda política, no seu pensamento, nas entrevistas que dá, nos livros que publica, nos factos políticos que cria, ou até na recorrência à própria RTP para melhor chegar aos portugueses, cumprindo assim, aliás, o desiderato que havia imputado ao meio, essa espécie de prótese instrumental do novo poder. É claro que, neste particular, as “Conversas em Família” (1969-1974) seriam decisivas para a reformulação da estratégia de instrumentalização da televisão. Repare-se ainda que até os editoriais a propósito das datas do regime, só raramente excluem as declarações políticas de Marcello Caetano, registadas a propósito desses mesmos pseudo-acontecimentos.

Excepcionalmente, quando o dispositivo da informação diária (os três blocos diários) se mostrava insuficiente, do ponto de vista propagandístico, para divulgar e promover as viagens do líder, ou os seus discursos, as reuniões da União Nacional, etc., a informação optava ou pelas “edições especiais” ou pelas repetições na totalidade ou re-editadas parcialmente. No caso das reportagens da visita de Marcello Caetano a África, esse efeito repetidor adquiria a dimensão e o registo claro do espectáculo propagandístico. Marcello tem o estatuto de dirigente inquestionável e de personalidade “acima do acontecimento”. O tratamento televisivo da sua acção política, constantemente presente nos

Telejornais, requeria assim total submissão a uma lógica hierarquizada, em que o panegírico do líder carismático representava, de forma assumida, uma nova modalidade de subserviência à vontade do Príncipe.

A televisão, designadamente a informação televisiva, foi explicitamente para Marcello Caetano o que o Secretariado da Propaganda Nacional, mais do que a própria televisão, havia sido em tempos para Salazar – um instrumento. A subserviência à estratégia de Marcello Caetano, de instrumentalização da televisão, era, aliás, claramente justificada pelo presidente da RTP (Ramiro Valadão): É evidente que a RTP não será veículo, de nenhuma maneira, dum programa que seja contrário aos princípios fundamentais que regem a Nação portuguesa. Isto é, está aberta a tudo o que está dentro da Constituição, mas não colabora na existência de qualquer fenómeno revolucionário ou pré-revolucionário. Isto é, evidentemente, uma certeza absoluta que as pessoas devem ter no seu espírito. Nós não queremos destruir estruturas, mas contribuir para a sua renovação de acordo com a linha de acção indicada claramente pelo Presidente Marcello Caetano”.¹¹

Ao tempo de Ramiro Valadão são de facto diversos os documentos que nos permitem uma melhor compreensão da forma como todo este sistema instrumental e propagandístico, criador do consenso, havia sido gerado. Veja-se o caso do Conselho de Programas da RTP, que a certa altura se debruça, exactamente, em exclusivo, sobre o Telejornal. Na sua 45ª reunião, de 7 de Janeiro de 1971, da ordem do dia constava, de facto, apenas a apreciação do TJ. O então presidente do Conselho de Programas, Pedro Geraldês Cardoso, procedia nessa mesma reunião à leitura de um relatório sobre o serviço noticioso da RTP. Ramiro Valadão, comentando as suas observações, enquadrava a questão, do ponto de vista político, do seguinte modo: “(...) *Entende-se superiormente que o Telejornal pode contribuir, dada a sua excepcional difusão, para que sejam atingidos os objectivos do Governo da Nação*”. Mais à frente, revelando, sobre um caso concreto, todo um programa propagandístico, referiria: “(...) *A RTP está a adoptar o sistema de, para poder informar o público por forma susceptível de lhe despertar mais interesse, apresentar documentários filmados das grandes obras que se inauguram em momento diferido e anterior ao das transmissões das reportagens das respectivas sessões inaugurais durante as quais nem sempre existe a possibilidade de documentar os espectadores com os pormenores de ordem técnica ou estética que estes, muito naturalmente, mais apreciam*”.¹² Valadão, aliás, não esconde a imodéstia, e prefere mesmo evitar a desconfiança alheia de qualquer incoerência da sua prática. Na análise que posteriormente fez desses anos em que reinou como quis na RTP, entre 1969 e 1974, dizia: “*Eu tinha poderes absolutos na RTP e posso mesmo dizer que nunca nenhum presidente mandou tanto como eu. O próprio Prof. Marcello Caetano evitava interferir no meu trabalho*”.¹³ O mesmo é dizer... interferia.

Marcello Caetano, aliás, não perdia as “boas” ocasiões para intervir... Um tanto descomplexadamente, evidenciava nas mensagens por si enviadas ao presidente do Conselho de Administração da RTP, de certa forma, uma despuddorada intenção de controlo deste meio por parte do Governo a que presidia. Em carta datada de 28/12/1970 não podia ser mais claro:

*“Conto com o apoio, fiel, dedicado e inteligente dos amigos, sobretudo daqueles a quem estão confiadas posições-chave, como sucede consigo. A televisão é nos tempos correntes um instrumento essencial de acção política e nós não podemos hesitar na sua utilização – nem em vedar aos adversários da ordem social essa arma de propaganda. Sei que está atento, mas nos tempos que correm toda a vigilância é pouca, toda a inteligência e argúcia na acção são insuficientes: há que pôr em jogo todas as nossas dificuldades de combate”.*¹⁴

Numa outra situação, a 3 de Abril de 1972, dirigindo-se mais uma vez a Valadão, Marcello insistia: *“nos tempos que vão correndo o controlo efectivo da TV é essencial para o Governo”*.¹⁵ Ainda que através de correspondência privada, neste caso é notório que o regime, certamente por estar defendido pela complexa máquina da censura, não tinha qualquer receio de explicitar os seus desígnios e o seu pensamento relativamente à comunicação social, e em particular em relação à televisão.

A lógica consensual e dissuasora que marcou toda a história da informação televisiva em Portugal ao longo de 17 anos de Salazar a Caetano – ancorou concretamente na natureza técnica, instrumental e performativa do dispositivo televisivo específico desse período. Tal dispositivo consagra não só uma ordem do mundo baseada na gestão burocrática e política do pseudo-acontecimento e dos meta-acontecimentos, como no princípio dissuasor. Produz também os seus mega-efeitos de real, fragmentando e recompondo a imagem social, remi-tificando a “prosa do mundo” através de um modelo submisso ao regime de auto-celebração do sistema e da ditadura.

Na leitura do “seu” mundo, o dispositivo tecno-discursivo perseguiu sempre uma lógica performativa indutora de um horizonte de acontecimento assente no protocolo e na agenda de Estado e no desempenho político-medi-ático de acordo com as especificidades dos actores políticos. Tratar-se-ia, no fundo, não de um registo, ou de uma dimensão espectacular, alimentada por uma cena dialogal, conflitual, mas, antes, insuflada pelo princípio da drama-turgia monológica, no sentido da palavra exclusiva e inquestionável.

Todo este trabalho das estruturas propagandísticas, policiais e censórias do regime, era no entanto dado com algum sofisma através de um pretense saber didáctico, pedagógico – o consulado salazarista era visto pelos responsáveis pela informação como o “mestrado de Salazar”, e quanto a Caetano chegava-se ao limite de alcandorar a “venerando” figura ao estatuto de “supremo inspi-rador” da RTP... Mais não pretendia este discurso moralista senão legitimar através do pretense didactismo a figura paternal do “pedagogo”, mimando a competência, procurando criar a simulação do consenso que em última ins-tância permitiria *“a atribuição de um poder ao enunciador e a imposição de um dever ao enunciatário”*¹⁶. Esse era sem dúvida o discurso instrumental do campo autocrático, da “autoridade”, um lugar de provocação e de simulação que marcava a dissuasão, o consenso, enfim, o silêncio. Repare-se que no plano interaccional (Nel, 1990:154) a argumentação é uma pressão exercida sobre o destinatário para o convencer (fazer crer) e o levar a agir (fazer fazer).

Através de um reduzido sistema de séries e formações discursivas

homogéneas, ancoradas fundamentalmente na problemática ultramarina, nos inimigos da pátria e no monopartidarismo, era definida uma lógica criadora de consensos e de homogeneização das condutas. No todo, a redução da diversidade à unidade, a lógica consensual, uma ordem – e uma visão do mundo – sobretudo fundada sobre o esquecimento, visão da história colonizada pela estratégia discursiva de legitimação da razão de Estado e do protagonismo político. Aliás, a incapacidade de dar a ver a experiência social radica efectivamente na crise do político. O contrato de visibilidade que deriva da instrumentalização do dispositivo televisivo pela ordem política impõe assim as opacidades e o segredo do social e do acontecimento-problema para deixar emergir a performance do político. No caso, mais do que numa governamentalização, a ‘lei’ deste sistema configurou-se no protagonismo das hierarquias e das suas discursividades, enquanto estratégia de propaganda.

Sem dúvida, pois, que a TV foi (é) um dos dispositivos fundadores da ordem securizante do Estado-providência e da perpetuação da sua classe política em crise de representatividade. A predominância e a inflação do sistema político no conjunto das práticas, discursos – e categorias – na informação televisiva é de facto sobretudo um sintoma do défice de legitimação do sistema político quer pela sua macrocefalia, e inevitável alheamento do “mundo da vida”, quer pela sua pouca sensibilidade, ou mesmo pela incapacidade mais genérica de integrar a experiência social. O que é dado a ver no dispositivo inscreve-se na ordem do discurso protocolar, *fait-divers* e do meta-acontecimento. De forma recorrente, repetida, através também de um efeito-série que actua como factor de naturalização, como ilusão naturalista, como séries de actualidade-sintoma onde o acontecimento-problema ou o jornalismo investigativo são em regra métodos e práticas não reconhecidas, ainda hoje na TV pública portuguesa.

Instrumento, portanto, de comunicação. A TV cumpre, de algum modo, mercê do seu dispositivo de visibilidade específico, uma função precisa – fática, identitária, vinculante. Fragmenta e recompõe o plano do real num novo universo simbólico. Assim, no plano signifiante do sistema de comunicação, ilude a irrupção da espontaneidade do real através de um olhar pretensamente transparente – quando não protocolar sobre o acontecimento. Trata-se, finalmente, de um “verismo” das aparências e da representação – histórica e política – como identificação “institucional” e não como questionamento.

É finalmente claro que a dimensão tecnodiscursiva da máquina de organização protocolar e propagandística televisiva ao tempo de Salazar e Caetano foi estruturada e orientada segundo um modelo que tinha como estratégia fundamental a subordinação da virtude civil aos imperativos do sistema político monopartidário, como meio para a sua perpetuação enquanto regime e para a sua auto-celebração. Desse ponto de vista, a RTP foi, assim, ao longo desses dezassete anos de informação televisiva, um aparelho — técnico e discursivo — e um instrumento, determinante para a legitimação e a longevidade da ditadura salazarista e caetanista.

Notas

¹ Alain Touraine, «Communication politique et crise de représentativité», *Hermès*, n° 4-. Le nouvel espace public, Paris, 1989, pp. 43-51.

² João Medina, *Salazar e os Fascistas*, Bertrand, 1978, p. 160.

³ Ver nomeadamente a circular à imprensa da Direcção dos Serviços de Censura, de 28/8/1931, citada por F.P. Balsemão (1971:81-184).

⁴ Cf. discurso pronunciado na sede da União Nacional em 1 de Julho de 1958. *Discursos e Notas Políticas*, Vol. V, pp. 485 e segs. Neste mesmo discurso Salazar ironiza coro ‘o valor informativo da imprensa’ contando urna história sobre urna notícia que o tinha dado como ausente de Coimbra, não tendo ele saído da cidade...

⁵ Arons de Carvalho, *A Censura e as Leis de Imprensa*, p. 103. Arons de Carvalho cita Alfredo Barroso, que no República de 7 de Fevereiro de 1972, escrevia: “Salazar não considerava a Imprensa um instrumento essencial, nem mesmo importante de execução da sua política”.

⁶ Discurso na Assembleia Nacional em 22/5/39, *Discurso e Notas Políticas*, Vol. III, pp. 140-141.

⁷ Ver designadamente Vicente Jorge Silva, “24 anos de RTP: a história dc uma servidão”, *Expresso*, 7 de Março de 1981.

⁸ Vicente Jorge Silva, *idem*.

⁹ A revista *Rádio & Televisão*, de 8 de Junho de 1956, chegava mesmo a teorizar em torno da performance do ministro da Presidência, expondo todo um receituário de representação: “Na televisão como na rádio não deve ter-se a preocupação que se está a falar solenemente ao mundo inteiro, deve ter-se em vista que se está a conversar com cinco pessoas reunidas numa sala, em ambiente de família. Donde o despropósito do tom solene, da voz enfática, da pronúncia pretensiosa e do ar doutoral. Donde, a necessidade de uma grande dose de simplicidade, que mantenha o orador e ouvintes ligados por um fluido de simpatia e de familiaridade gerador de um clima de receptividade psicológica do auditório. Por exemplo: como o fez o Professor Doutor Marcelo Caetano. “Quando rua locutor de televisão quiser saber de que maneira há-de desempenhar-se modelarmente da sua função (...). Quando um entrevistador de televisão tiver dúvidas acerca do modo como ser vivo sem deixar de ser equilibrado e discreto (...). Quando um comentador de assuntos culturais ou desportivos sentir os modos e a voz impregnadas de um tom doutoral, mais próprio para definir dogmas do que para enunciar futilidades comezinhas, fará bem em se lembrar do modo como se comportam perante o microfone e as câmaras, homens, aliás profundamente doutorais, corno por exemplo o Professor Doutor Marcelo Caetano”.

¹⁰ Por exemplo, em 1968 — ano-charneira entre salazarismo e marcelismo — o número de aparelhos de televisão registados oficialmente em Portugal era de 305 623. No entanto, a audiência potencial, calculada com base no total da população nacional habitando nas zonas de cobertura da RTP era de cerca de 7 milhões de portugueses (taxa superior a 90%). Segundo dados da própria RTP a audiência média diária em 1968 foi de cerca de 1 milhão de telespectadores/dia (cf. *Anuário da RTP de 1968*, pp. 247-269). A relação entre televisores registados e audiência é assim extremamente aleatória, veja-se por exemplo que em 1964 a área de cobertura era de apenas 57,6%, o que correspondia a 71,5% da população total do País. No entanto, o número de televisores registados em 1964 era de apenas 150319.

¹¹ Entrevista de Ramiro Valadão a Vera Lagoa. Revista Rádio e Televisão, de 21 de Julho de 1973.

¹² “Projecto de Acta da 45ª reunião do Conselho de Programas” da RTP, de 7/1/1971, (A Política de Informação ... pp. 240-242). Nesta reunião participariam o presidente do Conselho de Programas, Pedro Geraldos Cardoso, e respectivos vogais (Monsenhor Moreira das Neves, Escultor António Duarte, Fernando Guedes da Silva, Nuno Matias Ferreira, Armando Rocha e Luís Filipe de Oliveira e Castro). Presentes também estiveram o Director Geral da RTP, Matos Correia, Miguel de Araújo e o Chefe do GECP, José Cabral Tavares de Carvalho, para além de Ramiro Valadão, presidente do C.A.

¹³ “Sou anti-democrático”, entrevista de Ramiro Valadão a Rocha Vieira, semanário Tal e Qual, 1 de Novembro de 1985.

¹⁴ A Política de informação no Regime Fascista, Comissão do Livro Negro, Lisboa, 1980, p. 239.

¹⁵ Op. cit., p. 263.

¹⁶ Noël Nel, *Le Débat télévisé*, Paris, Armand Colin, 1990, p. 192

Referências Bibliográficas

- BRAGA DA CRUZ, Manuel. *O Partido e o Estado no Salazarismo*. Lisboa: Presença, 1988.
- _____. “Salazar e a Política”, *Salazar e o Salazarismo*. Lisboa: D. Quixote, 1989.
- CÁDIMA, Francisco Rui. *Salazar, Caetano e a Televisão Portuguesa*. Lisboa: Presença, 1996.
- _____. *O Fenómeno Televisivo*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1996.
- _____. *História e Crítica da Comunicação*. Lisboa: Século XXI, 1996.
- CAETANO, Marcelo. *Mandato indeclinável*. Lisboa: Verbo, 1970.
- _____. *Ensaio pouco políticos*. Lisboa: Verbo, 1971.
- _____. *Depoimento*. Rio de Janeiro: Rccord, 1974.
- _____. *Minhas Memórias de Salazar*. Lisboa: Verbo, 1977.
- CARVALHO, Alberto Arons. *A Censura e as Leis de Imprensa*. Lisboa: Seara Nova, 1973.
- FERRO, António. *Salazar*. Lisboa: Edições do Templo, 1978.
- LEBLANC, Gérard. *Treize heures — vingt heures. Le monde eu suspens*. Marburg: Editions Hitzeroth, 1987
- _____. “A actualidade trágica”, *Revista de Comunicação e Linguagens*, nº 9, Maio de 1989.
- LOPES DA SILVA, M.J. e TEVES, V.H. *Vamos falar de televisão*. Lisboa: Editorial Verbo, 1971.
- LOURENÇO, Eduardo. *Labirinto da Saudade — Psicanálise Mítica do destino português*. Lisboa: D. Quixote, (1978).
- MAIA, João Arnaldo. “A Informação em Portugal — Monopólio de uma minoria dominante e uma arma ao serviço do Governo para envenenar a opinião pública”, *Teses do 30º Congresso da Oposição Democrática*, 7ª. Secção. Lisboa: Seara Nova, 1973
- MEDINA, João. *Salazar e os Fascistas*. Lisboa: Bertrand, 1978.
- MIEGE, Bernard, et altri, *Le JT. Mise-en-scène de l'actualité a la télévision*. Paris: La Documentation Française, 1986.
- MORIN Violette. “La séquence des actualités télévisées ou une rhétorique de l'ambigüité”, *L'attualità in TV*. Torino: ERI, Edizione RAI, 1976.
- NEL, Noël. *Le débat télévisé*. Paris: Armand Colin, 1990.
- NOGUEIRA, Franco. *Um Político Confessa-se* (Diário 1960-1968). Porto: Civilização, 1986.

NORA, Pierre. “O regresso do acontecimento”. *Fazer História/1*. Lisboa: Bertrand, 1977.

_____. “O acontecimento e o historiador do presente”, *A Nova História*. Lisboa: Edições 70, 1983.

ROSAS, Fernando. “Salazar e o salazarismo: um caso de longevidade política”, *Salazar e o Salazarismo*. Lisboa: D. Quixote, 1989.

SILVA, Vicente Jorge. “24 anos de RTP: a história de uma servidão”, *Expresso* de 7 de Março de 1981.

SOARES, Mário. *Caminho Difícil — do Salazarismo ao Caetanismo*. Rio de Janeiro: Lidador, 1973.

_____. *Portugal amordaçado — Depoimento sobre os anos do fascismo*. Lisboa: Arcádia, 1974.

_____. “António de Oliveira Salazar — um breve perfil”, *Público*. Magazine, 29 de Julho de 1990.

TOURAINÉ, Alain. “Communication politique et crise de représentativité”, *Hermès* n° 4— Le nouvel espace public. Paris, 1989.

VALENTE, Vasco Pulido. “Salazar Revisitado”, *O Independente*. 12 de Maio de 1989.

_____. “Marcelo Caetano: as desventuras da razão”. *Revista K*, n° 2, Novembro de 1990.

VALENTE, V.P. e PORTAS, Paulo. “O primeiro-ministro: estudo sobre o poder executivo em Portugal”, *Análise Social*, Vol. XXV (107), 1990 (3°).

VÉRON, Eliseo. “Il est là, je le vois, il me parle”, *Communications*. n° 38, Seuil, Paris, 1983

_____. “Télévision et démocratie: a propos du statut de la mise en scène”. *Mots*, n° 20, Septembre, Paris, 1989.

O Diretor/Personagem nos documentários
subjetivos sobre a ditadura argentina

El director/personaje en los documentales subjetivos sobre la dictadura argentina¹

*The director/character in subjective
documentaries on Argentine dictatorship*

María Celina Ibazeta | celinaibazeta@hotmail.com

Formada pela Universidad Nacional de Tucumán, Argentina, como professora em Letras. Fez o mestrado e doutorado em Língua e Literatura Hispânica em Stony Brook University. Foi bolsista da CNPq de pós-doutorado na Universidade Federal Fluminense (2007-2009). Atualmente trabalha na PUC-Rio Depto. de Letras como Prof. Adjunto-2.

Resumo

Partindo da ideia de que nos documentários feitos em primeira pessoa o diretor constrói uma personagem de si próprio, este artigo analisa esta “personagem” em dois documentários argentinos sobre as experiências traumáticas pós-ditadura: *Papá Iván*, de María Inés Roque (2000), resgata a história de seu pai Iván Roqué, morto pela ditadura militar; e *Los Rubios* (2003), de Albertina Carri, explora as sequelas deixadas em sua vida pelo desaparecimento seguido de morte de seus pais.

Palavras-Chave: Documentário argentino; Memória; Subjetividade.

Resumen

A partir de la idea de que los documentales realizados en la primera persona el director construye un carácter propio, este artículo examina ese “carácter” en dos documentales sobre las experiencias traumáticas de Argentina después de la dictadura: *Papá Iván*, María Inés Roque (2000), recuerda la historia de su padre Iván Roqué, quien fue asesinado por la dictadura militar, y *Los rubios* (2003), de Albertina Carri, explora las consecuencias que dejó en su vida por la desaparición seguida por la muerte de sus padres.

Palabras-Clave: Argentina Documental; Memoria; Subjetividad.

Abstract

*From the perspective that in first person documentaries the director designs a character based on himself, this article analyzes this “character” in two Argentinean documentaries about traumatic post-dictatorship events: *Papá Iván*, by María Inés Roque (2000) deals with the life story of her father, Iván Roqué, who was killed by the military dictatorship; whereas *Los Rubios* (2003), by Albertina Carri, is about marks left on her by the disappearance followed by death of her parents*

Keywords: Argentinian documentary; Memory; Subjectivity.

*“Filmar es, evidentemente,
arriesgar; es también, en este
caso, arriesgarse, arriesgar alguna
cosa de su lugar, de su espectro
subjetivo...”*
Jean-Louis Comolli

A partir del año 2000 se produjeron en el campo del documental argentino, obras realizadas por la generación de hijos de padres desaparecidos, víctimas de la última dictadura militar (1976-83), que revitalizaron el género del documental político. Me refiero concretamente a *Papá Iván* (2000) de María Inés Roqué y *Los Rubios* (2003) de Albertina Carri. Posicionados desde lugares totalmente diferentes, ambos documentales trabajan con la experiencia de pérdida de cada directora. Con una mirada subjetiva que explora y analiza las diferentes aristas del drama familiar/social se pone en juego permanentemente lo personal y lo autobiográfico para incitar a una reflexión del pasado histórico reciente desde el ámbito privado.

Existe en estos documentales un ímpetu de buscar en el presente respuestas sobre el pasado que no sean meras repeticiones sino elaboraciones críticas sobre lo sucedido². Podríamos decir que en ellos se documentan las secuelas de la dictadura y la represión que perviven en la sociedad argentina, más de veinte años después, enfatizando el conflicto presente dentro de los más diversos contextos: el personal, el familiar y el social. Estas obras se suman a todas las manifestaciones intelectuales y artísticas que luego que el Estado reconociera la legitimidad de las demandas por las violaciones a los derechos humanos y se hicieran los juicios correspondientes³, comenzaron a explorar la historia de la lucha armada y los grupos guerrilleros⁴. Elizabeth Jelin explica que durante todo el período de transición democrática y cuando se realizaron los juicios a los militares, la figura del militante fue despolitizada y reemplazada por la figura de la víctima: “Lo central era determinar que se habían cometido crímenes, sin preguntarse- omitiendo explícitamente- el posible móvil político de las acciones de víctimas y represores” (JELIN, 2002, p. 72-73).

Interesados en entender y al mismo tiempo enjuiciar la militancia política de sus padres, causa que los alejó para siempre de la vida familiar, los documentales, arriba citados, ofrecen miradas en las que se hace evidente la diferencia generacional desde la cual se producen⁵. Casi ausentes de la historia que protagonizaron sus progenitores, dada su corta edad, y atados a ella de una manera inquebrantable por el destino fatal que ésta le signó al grupo familiar, los hijos interpretan el pasado con mucho menos prejuicios, miedos y culpas que las generaciones precedentes. Así también, se muestran irreverentes ante su ideario político.

Para reconstruir sus propias historias, las directoras salen a buscar testimonios que les den nuevas claves sobre lo sucedido. De esta manera el documental se convierte en un espacio en el que entran en disputa diversas memorias sobre el pasado⁶. A su vez, los hijos que no guardan un recuerdo nítido sobre sus padres, ponen a la memoria en tela de juicio. La

problematización de las posibilidades de rememoración del pasado es claramente un eje importante en Albertina Carri.

Como sucede con todos los documentales subjetivos realizados en primera persona, el director es un personaje central dentro de su propia obra. Ejerce así una doble función: por un lado filma, organiza y construye el film, por otro, desempeña un lugar crucial en la trama. El film se constituye con situaciones, hechos o circunstancias de su propia vida. Por ello existe un profundo interés afectivo o emocional en la realización de la obra. La reflexión con la cual Jean-Claude Bernardet describió esta compleja relación entre “persona/personaje”⁷ en el trabajo de Sandra Kogut nos es extremadamente útil para aclarar este punto: “na filmagem, Sandra se coloca como personagem e como diretora; de certa forma como diretora, ela guia a situação mas também se autodirige: Sandra-diretora dirige a Sandra-atriz, a qual trabalha com o material de Sandra-pessoa” (BERNARDET, 2005, p. 148)

Me interesa pensar y comparar el papel o personaje que Roqué y Carri se adjudican y desempeñan en su respectiva obra teniendo en cuenta que la marca, vivida muchas veces como estigma, ser “hijo/a de padres desaparecidos”, es el lugar social desde el que irrevocablemente construyen su discurso y desde el cual articulan su relación con los otros.⁸

Papá Iván

Como su propio nombre lo indica, el documental de María Inés Roqué tiene como eje principal la reconstrucción de la biografía de su padre Juan Julio Roqué, conocido como Iván o Lino, desde su perspectiva de hija primogénita. La carta que su padre les escribiera a su hermano y a ella en 1972, cinco años antes de su muerte, es utilizada como el hilo conductor del documental. Las entrevistas de su madre, Azucena Rodríguez, y de los compañeros de militancia de su padre se intercalan y entran en diálogo con la narración cronológica de los acontecimientos más importantes de la vida del padre, referidos en su carta.

En claro contraste con la imagen estática captada en las entrevistas, una serie de imágenes con movimientos bruscos y ágiles de una cámara en mano, a veces filmando desde un tren o un auto, son la tela de fondo sobre la cual se inscribe la voz de la directora. Sus escasísimas apariciones potencian el papel fundamental que tiene su voz. Si Roqué utiliza un tono pausado y regular para leer la carta de su padre, una voz coloquial, que por veces se vuelve temblorosa y entrecortada por la emoción, nos habla desde su lugar de hija y de cineasta. Esta relación se muestra indivisible en todo momento. En su testimonio, que posee un fuerte matiz confesional y catártico, se entrelazan de manera permanente sus sentimientos de tristeza y desconsuelo por la ausencia del padre y su experiencia como directora: “Mi padre murió el 29 de mayo de 1977. Cuando empecé a hacer esta película sabía algunas cosas, lo que había oído que no era una descripción clara de los hechos se convertía siempre en una imagen de una persona muy heroica”. Es la realización del documental, es decir, su rol de cineasta, lo que le permite expresar públicamente, y elaborar en cierto sentido, el dolor por la muerte de su padre. Sus intervenciones reflexionan sobre el proceso de realización de

la película porque éste claramente implica la posibilidad/imposibilidad de hacer su duelo. Aunque ninguno de los dos documentales expresa el objetivo que persigue ni su forma de conseguirlo⁹, la evaluación negativa que María Inés hace del suyo, deja entrever que sus expectativas (y fantasía hasta cierto punto) estaban centradas en que una recopilación minuciosa de información sobre la vida de su padre resolvería el evidente conflicto interno que aún la unía a su fantasma. Su meta fracasa porque pese a los datos atesorados, sus interrogantes persisten: “yo creía que esta película iba a ser una tumba pero me doy cuenta que no lo es, que nunca es suficiente y ya no puedo más, ya no quiero saber más detalles, quiero terminar con todo esto, quiero poder vivir sin que esto sea una carga todos los días y parece que no puedo”.

Los críticos de cine argumentan que el filme fracasa en su tentativa de desmitificar a la figura de héroe encarnada por su padre, idea que a ella misma parece no gustarle: “Siempre dije que prefería tener un padre vivo antes que un héroe muerto”, pero que acaba avalando¹⁰ hacia el final del documental. Las últimas intervenciones de un compañero de militancia lo definen como el revolucionario ideal: una persona coherente y consecuente con sus ideales. Su conclusión: “yo no sé si se le puede pedir más a la vida” es una de las manifestaciones más extremas de enaltecimiento de Iván Roqué.

Es justamente el personaje que juega María Inés Roqué en su documental la clave para entender la frustración que produce el filme en ella y en sus espectadores. Roqué se instala en el lugar de la *hija niña*. Cuando hablo de una mirada infantil, me refiero a una perspectiva crédula e ingenua que confía en las versiones del pasado que recoge en sus entrevistas. Como los niños, Roqué escucha a los adultos pero no los cuestiona ni polemiza con ellos. Cree que hay una verdad oculta y que sólo a través de los otros logrará llegar a reconstruirla. La política es un asunto de adultos, por eso, la directora monta una estructura sólida y concisa en la que entrecruza los testimonios creando zonas de diálogo y de conflicto en la que no interviene. Su voz queda fuera del cruce de memorias y entra de manera oblicua, exterior a la realidad/verdad imagética. La voz over por la cual se expresa, la coloca en un lugar exterior a la realidad documentada. Desde ese espacio difuso, evita tomar una posición frente a la problemática familiar sobre la cual discurre el documental, que es la suya propia¹¹. En ningún momento Roqué reflexiona ni mucho menos cuestiona la elección hecha por su padre: su clara preferencia por entregar su vida a la lucha revolucionaria dejando de lado sus responsabilidades familiares. Él mismo lo afirma al final de su carta: “Besos de un papá desconsolado que no los olvida nunca pero que no se arrepiente de lo que está haciendo”.

La selección de fragmentos de la carta de su padre que hace María Inés da preferencia a la exposición y defensa de sus ideas revolucionarias. Roqué fue integrante primero del comando Santiago Pampillón, luego de las Fuerzas Armadas Revolucionarias (FAR) y finalmente de Montoneros. Su discurso autobiográfico combina el análisis objetivo de la realidad desde el prisma de la ideología de izquierda con recuerdos plasmados de un acentuado tono melodramático. Un momento clave de la carta es cuando argumenta a favor del

uso de la violencia en la lucha revolucionaria por las consecuencias que esta decisión tuvo en la vida familiar.

La visión romantizada de la lucha guerrillera y la idealización de la figura del revolucionario propia del imaginario social de los setenta, se reproducen en la escritura de Roqué y en varios de los testimonios de sus compañeros, familiares y conocidos. Con ellos confronta abiertamente el testimonio de Azucena, ex-esposa de Roqué. El contrapunto que construye el montaje de entrevistas enfrenta el discurso de los compañeros de militancia de Iván, especialmente el de Pancho Rivas, que lo ennoblece y la mirada crítica de su madre. Opuesta a la violencia en todas sus formas, Azucena se negó a unirse a la lucha armada tanto como a acompañar a su marido en su pase a la clandestinidad. Durante esa separación Roqué rearmó su vida junto a una compañera de militancia con la quien tuvo su tercer hijo. A partir de ese momento, la distancia del padre, es vivida por su mujer como traición y abandono al núcleo familiar: “Me dolió mucho que nos dejara...me duele más por los hijos que por mí”

Papá Iván deja ver hasta qué punto el ámbito privado estaba impregnado y fracturado por la cuestión política-ideológica en la década de los setentas¹². La desavenencia vivida a nivel familiar puede proyectarse al nivel nacional, desde el momento que el uso de la violencia fue un punto crucial en el rechazo a la guerrilla por la sociedad civil¹³ y un eje de discusión entre sus simpatizantes y colaboradores. Esta tensión que complejiza el discurso épico del padre desaparece cuando concluyen las apariciones de la madre hacia el final del documental.

La angustia de la directora por no haber podido resolver su conflicto interno con el padre se expresa a través de sus palabras, cargadas de consternación, con las que cierra el filme. El documental termina pero las preguntas que impulsaron su realización persisten. El rol de la *hija niña* también continúa. Incluso después de todo el proceso de investigación llevado a cabo por María Inés, su actitud de perplejidad no se ha disipado. Sin asumir una posición clara, dice haber entendido a su padre pero prefiere enfatizar los interrogantes que aún la inquietan y cuyas respuestas son casi imposibles de discernir. Es justamente el hecho de evitar hacer explícita su postura personal respecto a la vida y acciones de su padre lo que la mantiene en el papel infantil: es la *hija niña* que no sabe, que no entiende y que necesita de la comprensión del mundo.

Los Rubios

Hasta el momento que se exhibió *Los Rubios* nunca antes un documental sobre el tema de desaparecidos había revolucionado a tal punto la forma y el contenido del género. En todos los documentales anteriores predominaba, en mayor o menor grado, fuertes reminiscencias del estilo clásico. Documental subjetivo hecho en primera persona, *Los Rubios* narra: “la experiencia perceptiva de Albertina Carri frente a la ausencia de sus padres” (ALONSO, 2007, p. 158). Aunque no es una película sobre sus padres ni sobre la militancia de los 70: “habla de dos desaparecidos, pero que lejos de intentar recuperar sus historias o

reivindicar la lucha política por la cual sufrieron la represión, pone en escena el vacío que provocaron su secuestro y muerte” (NORIEGA, 2009, p. 20-21).

La casi inexistencia de recuerdos sobre Ana María y Roberto, desaparecidos en 1977 cuando ella contaba apenas con tres años de edad, llevan a Albertina a hacer una reflexión profunda y descarnada sobre los límites de la memoria. Muchos testimonios tienen valor por su capacidad de hacer visibles las contradicciones e invenciones de las que se nutren sus versiones. Carri busca así exponer la fragilidad del recuerdo y la dificultad de llegar a reconstrucciones veraces y fieles del pasado.

Con una clara reminiscencia del lenguaje fragmentario del documental poético, el montaje en continuidad se sustituye por un montaje que impele al espectador a construir asociaciones entre los diferentes momentos (y formatos) que el film pone en juego en un ritmo acelerado. No hay una narración cronológica ni ordenada de los hechos, por ello, algunos críticos han asociado la forma del film a la temporalidad arbitraria de la memoria. Muchas referencias hechas al comienzo son contextualizadas mucho tiempo después. Como por ejemplo el calificativo de “rubios”, que es mencionado al comienzo en una discusión entre el equipo, y solo cobrará sentido cuando una vecina lo use infinidad de veces para describir a la familia Carri en una entrevista que aparece al final.

Para narrar su experiencia, Carri apela a tres formatos: el documental, el ficcional y la animación. La ficción se organiza a partir de la figura central de Albertina Carri representada por la actriz Analía Couceyro. Las partes documentales tienen un marcado matiz reflexivo, por lo tanto, abundan las escenas con los preparativos del equipo y sus comentarios sobre el rodaje. Es constante ver la claqueta con el número de toma y su título así como escuchar las indicaciones y las correcciones que le hace Albertina a la actriz¹⁴. Los cortes y las versiones corregidas que quedarían fuera del filme en la sala de edición, están incluidas. De modo que podemos escuchar dos o tres veces seguidas el mismo texto, alcanzando con ello un efecto de desdramatización. El constante paso de un formato a otro y la manera intensa en que el documental interviene en la ficción y viceversa logran el efecto de distanciamiento brechtiano sobre el espectador, no permiten que se envuelva en la trama y deje de pensar sobre ella¹⁵.

La forma segmentada en que Albertina cuando niña organizaba su deseo antes de soplar las velitas: “*que vuelva mamá, que vuelva papá y que vuelvan pronto. Era un solo deseo pero lo estructuraba en tres partes para que tuviera más fuerza*” se reproduce en la forma de narrar su experiencia personal en el documental. Albertina elige una actriz para que la represente a fin de evitar la “lágrima fácil”¹⁶ que en su opinión provocaría en el público si fuese ella quien hablase. Así ella puede posicionarse en el lugar de la directora de cine, eligiendo el lugar de la afiliación al de la filiación¹⁷. No obstante, es obligada a asumir su papel de hija de padres desaparecidos en la confrontación con el discurso de los otros: los vecinos del barrio donde fueron secuestrados sus padres. Finalmente, la narración neutra de la voz over nos permite adentrarnos en los recuerdos y pensamientos más íntimos de la hija y la directora indistintamente, como sucede en *Papá Iván*.

Si el personaje de Roqué se mantiene invariable e indivisible durante todo el documental, el estilo fragmentado de Carri nos obliga a pensar en la construcción de más de un personaje. Carri se nos presenta como una *hija niña*, una *hija apática*, una *hija crítica* y una *hija sensible*. Estos papeles muestran distintas facetas de la misma persona, dando como resultado un personaje complejo y en el caso de Carri, sumamente polémico.

La perspectiva infantil de la *hija niña* se presenta en la animación hecha con los muñecos playmobil que muestra fragmentos de la vida familiar y el secuestro de sus padres. Martín Kohan critica la despolitización de la mirada infantil al narrar la desaparición de los Carri como un secuestro realizado por marcianos en un OVNI. Kohan se basa en otros testimonios de niños, como el del propio sobrino de Carri mencionado por la voz over en el documental, cuya interpretación de la realidad distingue claramente víctimas y victimarios (KOHAN, 2004, p.29). La mirada despolitizada de la *hija niña* se plantea como la única mirada posible al pasado militante de sus padres: “a los 12 años me explicaron sobre unos señores malos y unos buenos, algo de los peronistas, los descamisados, los obreros, los militares, los montoneros, no entendí nada de todo lo que me dijeron”. La *hija niña* crea respuestas elaboradas desde su propio mundo infantil para mitigar el dolor de la pérdida. Pese a la evidente despolitización que conllevan, son ejemplos eficaces para dimensionar la resistencia infantil a interiorizar la atrocidad del mundo de los adultos.

El personaje de la *hija apática* se desarrolla a través de la interpretación impasible de la actriz Analía Couceyro. Contrariamente a lo que le ocurre a su deseo, el personaje de Albertina Carri es un personaje sin fuerza, no conmueve en absoluto. No es un detalle librado al azar, sino la consecuencia de un acto cuidadosamente premeditado. Aunque la actriz sea la encargada de citar los recuerdos más dolorosos de la vida de Albertina, sus gestos apáticos y su voz inexpresiva suprimen todo tipo de emotividad a su personaje. Su actitud imperturbable caracteriza a una Albertina insensible o indiferente a su propia tragedia. Podría decirse que esta impasibilidad se contradice con el deseo mismo de representación¹⁸. Si descartamos la hipótesis que estamos ante una pésima actuación de la Analía Couceyro, solo resta pensar que Carri se ficcionalizó a sí misma como una persona indolente¹⁹.

Una de las secuencias más polémicas del documental es cuando vemos a la actriz, que interpreta el rol de directora, trabajando en una sala con los testimonios de los amigos y familiares de sus padres. Su postura desinteresada mientras escucha los testimonios en un televisor y su falta de atención fueron interpretados por los críticos como una actitud irrespetuosa e insolente a la generación de sus padres. De hecho la palabra de los amigos y familiares de los padres ocupa un lugar subalterno al aparecer en un monitor de televisión que da a las entrevistas una imagen y un sonido de calidad inferior a la imagen y al sonido del documental. La actriz los manipula con su control remoto y cuando se aleja del televisor, las entrevistas salen de cuadro. Continuamos escuchándolas, pero ya no las vemos. Gonzalo Aguilar es uno de los pocos que ha sabido distinguir que la actitud de hastío y rechazo es hacia el discurso de la

generación de los setenta que se muestra incapaz de mirar el pasado desde un presente autocrítico²⁰. Sea cual fuera el móvil, su indiferencia es evidente.

Como ocurre en *Papá Iván* es la voz over el recurso que devela en profundidad la subjetividad de la hija/directora. A diferencia del documental de María Inés, la voz over (en este caso de la actriz Analía Couceyro) se expresa sin ninguna inflexión que pueda translucir cierto atisbo de emoción. El tono sarcástico con el cual se refiere a los otros es el signo más visible de una clara voluntad de diferenciarse de las generaciones anteriores, adoptando una posición distante del proyecto político de sus padres²¹. A través de este recurso, del montaje y la entrevista se hace visible la *hija crítica*, cuyas opiniones se nutren, muchas veces, de una ironía implacable y cruel.

Carri se describe como “frívola” cuando compara sus gustos por las fotografías de arquitecturas bonitas al gusto de Paula L, una sobreviviente que compartió su secuestro junto a los padres de Albertina, que retrata vacas muertas. Esta se habría negado a darle su testimonio frente a cámara. Carri arremete contra ella sin piedad: “Me pregunto en qué se parece una cámara a una picana, quizás me perdí un capítulo de la Historia del Arte, no sé, pero en ese caso me pregunto en que se parecerá su cámara al hacha con que matan a la vaca” Existe en este comentario una tremenda falta de sensibilidad frente al trauma personal que sobrepasa la mera frivolidad. Esta falta de comprensión hacia el dolor de los otros, es parte de una incomprensión general del momento político que vivieron sus padres. No existe en Carri el deseo de dilucidar las claves históricas que cifraron la vida de toda una generación.

El montaje de las entrevistas de los amigos y parientes selecciona trechos que mencionan características de sus padres con un matiz desmitificador y contradictorio. Después que su padre es descrito como una persona muy inteligente, muy lanzado para el análisis político por una amiga, otro entrevistado lo califica de intolerante. Mientras una versión niega que su madre sea gritona, otra lo afirmará luego, recordando su voz extremadamente fina. Una entrevistada critica al matrimonio por hacer participar a sus tres hijas en su apuesta revolucionaria, en vez de preservarlas como hicieran otras parejas. De esta manera sutil el documental expone el carácter cambiante y ambivalente del recuerdo y desacraliza la figura del militante.

La *hija sensible* posee apariciones tan breves que casi pasa desapercibida. Detrás de la máscara de *hija apática* se dejan ver, en brevísimos momentos, huellas de dolor. Inmediatamente después de la entrevista a la segunda vecina del barrio donde vivieron los Carri, Albertina con la cara desencajada, entra al auto y abre la ventana rápidamente para respirar, siente que le falta el aire, que la angustia la ahoga. Acaba de escuchar los detalles del secuestro de sus padres y confiesa haber sentido gran malestar. El dolor la asfixia. Pero el tono abiertamente dramático sobrevendrá cuando en medio de los gritos desgarradores de la actriz en medio de un bosque, la voz over exprese su desconsuelo: “Me cuesta entender la elección de mamá ¿Por qué no se fue del país? Me pregunto una y otra vez. Y otras veces me pregunto ¿por qué me dejó aquí en el mundo de los vivos?”

En estos dos documentales en primera persona la protagonista real se camufla en uno o más personajes con los que se identifica y en los que se reconoce, y que les permiten sentirse protegidas y seguras para dejarse ver. En busca de rescatar, legitimar y superar una historia personal, y social, signada por el ocultamiento y el miedo, ambas jóvenes directoras manipularon diversas estrategias para crear un espacio propio desde el cual hablar. El personaje de la *hija niña* desde el cual se presenta Roqué, le permite reconstruir el pasado de su padre y desahogar, en un verdadero acto catártico, el sufrimiento por su pérdida. La actitud irreverente de Carri se despliega en cuatro personajes diferentes, que quizá hasta pudiesen ser más. Con una alta dosis de provocación y desacato desdibuja la tradicional forma de documentar la memoria histórica, y por más que nos desagraden sus poses²², nos obliga a repensar la historia y la cristalización de sus discursos. Sin lugar a dudas, estos personajes son posibles caminos por los cuales se puede reflexionar e interpelar la Historia argentina reciente y sus trágicas secuelas.

Notas

¹ Esta investigación contó con el apoyo del Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico CNPq

² Ver VEZZETI, Hugo, 1998, “Activismos de la memoria: el *escrache*” en *Punto de Vista* n° 62 y AGUILAR, Gonzalo. “Maravillosa melancolía. Cazadores de utopías: una lectura desde el presente” en MOORE, María José & WOLKOWICZ, Paula Eds. *Cines al margen*. Buenos Aires, Librería: 2007.

³ En 1985 durante el gobierno de Raúl Alfonsín (1983-1989) se realizó en Argentina el Juicio a las Juntas que fue el juzgamiento por la justicia civil de las tres primeras juntas militares (1976-1983).

⁴ María Sonderegger, Ana Amado y Gonzalo Aguilar coinciden que después de los indultos a los militares y guerrilleros (1989 e 1990) en el gobierno de Carlos Menem (1989-1999) aparecieron una gran cantidad de testimonios escritos, libros y ensayos que rescataban la trayectoria del militante revolucionario.

⁵ Ana Amado considera fundamental el concepto de generación para caracterizar a los documentales de hijos de desaparecidos porque éste expresa su carácter de construcción narrativa y temporal (también biológica) de la genealogía, como forma de resistencia a los legados y como operación formal de anacronía. (AMADO, 2009, p. 165).

⁶ Elizabeth Jelin postula la imposibilidad de la existencia de una memoria única del pasado compartida por toda la sociedad. Siempre hay otras historias e interpretaciones alternativas a la oficial. El espacio de la memoria es un espacio de lucha política de memoria contra memoria, cada una con sus propios olvidos (JELIN, 2002, p.5-6).

⁷ Una reflexión teórica similar se encuentra en la tesis de maestría de Valeria Valenzuela: *Sujeito, narração e montagem: novos modos de representação no documentário latino-americano contemporâneo* (VALENZUELA, 2008, p. 78-92).

⁸ Ana Amado describe los films de Carri y Roqué como “ritos de entierro”. Son documentales que buscan hacer, aunque más no sea de una manera simbólica, el duelo por la muerte de los padres (AMADO, 2009, p. 166)

⁹ Otros documentales subjetivos en primera persona expresan los objetivos que

buscan alcanzar claramente: *La Televisión y yo* (Andrés Di Tella, 2002), *Yo no sé que me han hecho tus ojos* (Lorena Muñoz, Sergio Wolf, 2003), *Um passaporte húngaro* (Sandra Kogut, 2001), *Los rollos perdidos de Pancho Villa* (Gregorio Rocha, 2003), entre otros.

¹⁰ Gonzalo Aguilar afirma que Roqué no logra desprenderse del héroe vivo para reencontrarse del padre muerto. El duelo se convierte en homenaje (AGUILAR, 2006, p.177-178).

¹¹ Para Gonzalo Aguilar Roqué debería cuestionar si su padre fue un héroe y de qué naturaleza es ese heroísmo (AGUILAR, 2006, p.177).

¹² Un ejemplo de la división de padres e hijos por cuestiones políticas se encuentra en la historia familiar de la chilena Carmen Castillo, presente en su documental *La calle Santa Fe* (2007).

¹³ Paul Lewis afirma que en el momento de la caída del gobierno peronista de María Isabel de Perón los grupos guerrilleros Montoneros y el Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP) que habían tenido un gran crecimiento y apoyo de la población estaban debilitados por la represión y habían perdido su legitimidad popular por haber continuado con acciones armadas en un gobierno legalmente constituido (LEWIS, 2001, p.356-357).

¹⁴ El estilo reflexivo de *Santiago* (2007) de João Moreira Salles tiene mucho en común con *Los Rubios*.

¹⁵ El film de Lúcia Murat *Qué bom te ver viva* (1989) también trabaja con la interrelación de la ficción y el documental, pero como dos tramas paralelas con un límite claro entre ambas. La gran teatralidad de la ficción se contrapone al registro dinámico y espontáneo del documental.

¹⁶ Ver Entrevista de Gustavo Noriega a Albertina Carri en NORIEGA, 2009, p. 68.

¹⁷ Gonzalo Aguilar sustenta la idea que para salir del duelo Carri hizo un pasaje de la “filiación” (ser hija) a la afiliación (ser directora) ubicándose como parte de una asociación cultural como el cine (AGUILAR, 2006, p.180).

¹⁸ Un buen ejemplo para comparar con *Los Rubios* es el documental *Jogo de cena* (2007) de Eduardo Coutinho cuyos personajes emocionan interpretando historias ajenas.

¹⁹ Martín Kohan se refiere a Carri como una persona indolente o insensible al dolor (KOHAN, 2004, p.27).

²⁰ La crítica que Gonzalo Aguilar hace al documental de David Blaustein *Cazadores de utopías* (1996) es el hecho de evitar narrar la historia de Montoneros desde una mirada presente, y reproducir una versión oficial que los propios líderes construyeron hace cuarenta años. *Los Rubios* ofrece para Aguilar una versión menos “congelada” del pasado.

²¹ La percepción que tenía Mario Firmenich, integrante de la conducción de Montoneros, durante la dictadura era que los hijos de los militantes serían la retaguardia del movimiento (GARCÍA MÁRQUEZ, 1999, p.111). Nada más alejado del planteo de Carri.

²² Martín Kohan critica a Carri por ser un documental que en vez de mostrar una postura grave frente a la Historia se estructura en un constante juego de poses.

Referências Bibliográficas

- AGUILAR, Gonzalo. Maravillosa melancolía. Cazadores de utopías: una lectura desde el presente en MOORE, María José & WOLKOWICZ, Paula Eds. *Cines al margen*. Buenos Aires, Librería: 2007, p. 17-32.
- _____. *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, 2006.
- AMADO, Ana. *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*. Buenos Aires: Colihue, 2009.
- BERNARDET, Jean-Claude. Documentários de busca: 33 e Passaporte húngaro en DORÃO, Maria Dora & LABAKI, Amir (orgs.). *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p.142-156.
- CALVEIRO, Pilar. *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina*. Buenos Aires: Colihue, 2008.
- GARCIA MARQUEZ, Gabriel. *Por la libre. Obra periodística 4 (1974-1995)*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2000.
- JELIN, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI, 2002.
- KOHAN, Martín. La apariencia Celebrada en *Punto de vista* n78, abril 2004.
- LEWIS, Paul. La derecha y los gobiernos militares en ROCK, David, MCGEE DEUTSCH, Sandra, RAPADO, María Ester, DOLKART, Ronald, LVOVICH, Daniel, WALTER, Richard, SENKMAN, Leonardo y LEWIS, Paul. *La derecha argentina. Nacionalistas, neoliberales, militares y clericales*. Buenos Aires: Javier Vergara Editor, 2001.
- NICHOLS, Bill. *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Editorial Paidós, 1991.
- NORIEGA, Gustavo. *Estudios críticos sobre Los rubios: Entrevista a Albertina Carri*. Buenos Aires: Picnic Editorial: Paula Socolovsky, 2009.
- SARTORA, Josefina & RIVAL, Silvia (orgs.). *Imágenes de lo real. La representación de lo político en el documental argentino*. Buenos Aires, Librería: 2007.
- SONDEREGUER, María, 2001, Los relatos sobre el pasado reciente en la Argentina: una política de la memoria, *Revista Iberoamericana*, vol I, n° 1, Nueva época, Madrid-Frankfurt, Instituto Iberoamericano de Berlín.
- VALENZUELA, Valeria. *Sujeito, Narração e Montagem: novos modos de representação no documentário latino-americano contemporâneo*. 2008. Tesis (Maestría en Comunicación) – Instituto de Artes y Comunicación Social, Universidad Federal Fluminense, Niterói, 2008. Disponible en: http://www.doc.ubi.pt/04/teses_valeria_galvez.pdf. Acceso en: 28 Mayo 2010.

Cinema: entre o texto e o dispositivo

Cinema: between text and device

Felipe Muanis | muanis@mac.com

Doutor em Comunicação Social pela UFMG, com bolsa-sanduíche na Bauhaus Universität Weimar, Alemanha. É professor visitante de Medienwissenschaft na Universität Paderborn, Alemanha; diretor de arte, ilustrador e jornalista.

Resumo

A partir de discussões sobre o texto e sua materialidade, apontadas por Roger Chartier, pretende-se levantar indagações sobre como são as relações entre o texto fílmico e a materialidade dos meios que o exibem, seja o cinema ou a televisão, através de seus respectivos dispositivos. Como as diferenças impostas por novos meios interferem na leitura dos textos cinematográficos? Robert Stam, Santos Zuzunegui e Jean-Louis Baudry serão autores analisados.

Palavras-Chave: Intertextualidade, Materialidade, Leitor.

Abstract

Based on Robert Chartier's discussions on textual materiality, this study intends to question the relations between filmic text and the materiality of its media, both film and television, considering their different devices from the same analytical perspective. Besides Chartier's ideas, we will also discuss works by Robert Stam, Santos Zuzunegui and Jean-Louis Baudry.

Keywords: Intertextuality; Materiality; Author; Reader.

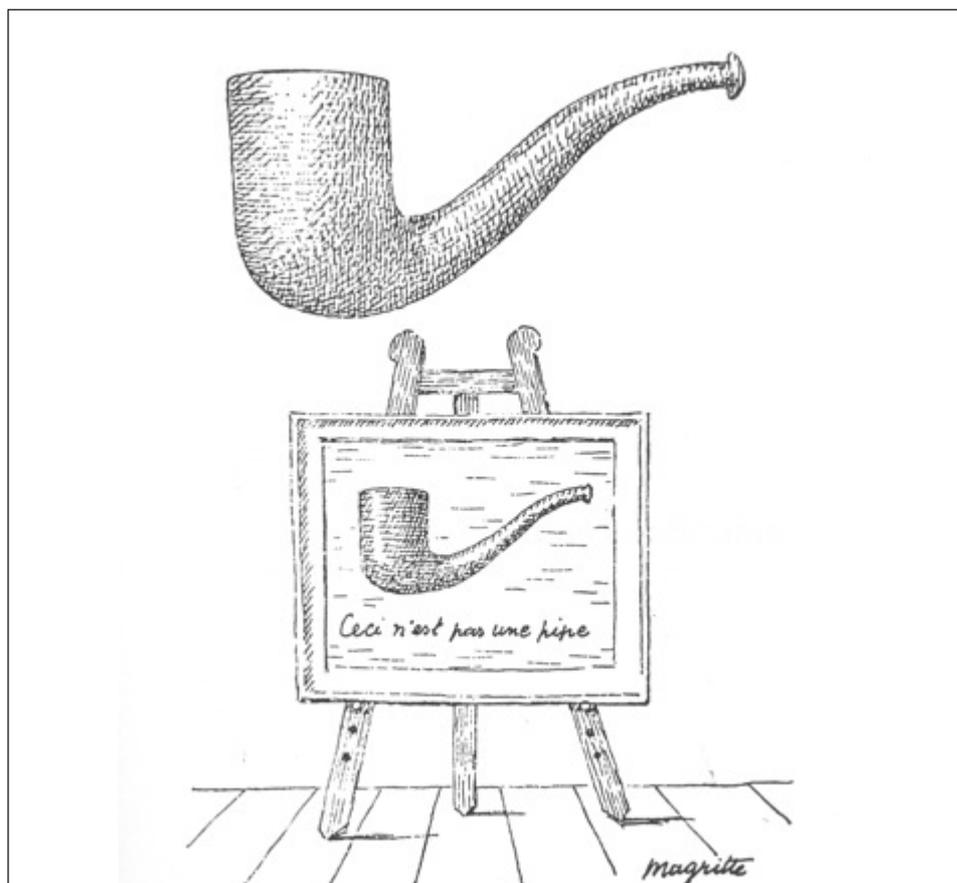
*Quando os espectadores veem um filme na televisão,
o que veem não é um filme mas a reprodução de
um filme.*

Jean-Luc Godard

*Entre essas reproduções havia "Isto não é um
cachimbo": no verso Magritte escrevera: "o título não
contradiz o desenho, ele o afirma de outro modo"*

Michel Foucault

A citação de Godard, sobre o filme visto na televisão parece fazer uma alusão clara ao pintor René Magritte e suas pinturas *Ceci n'est pas une pipe* e *Ceci n'est pas une pomme*. Em ambas, respectivamente, o pintor belga mostra um cachimbo e uma maçã, pintados de forma realista, sobre fundos claros, monocromáticos e neutros, sem qualquer profundidade, com as frases como legenda na parte inferior. Magritte evidencia um distanciamento entre o espectador do quadro e a mensagem que ele carrega. Nas pinturas quase bidimensionais, ao qual normalmente se busca uma profundidade, o pintor reafirma a imagem, seu próprio texto, como uma representação.



Em outra versão do quadro, um desenho em que um cachimbo grande paira no ar enquanto embaixo, em uma tela pequena sobre um cavalete, o mesmo desenho figura com a inscrição "Ceci n'est pas une pipe", parece metaforicamente representar a afirmação de Godard entre filme, cinema e televisão.

Não é um cachimbo mas apenas a representação da imagem da imagem de um cachimbo, conforme afirma Foucault:

O próprio cachimbo, primeiro: “O que vocês vêem aqui, essas linhas que eu formo ou que me formam, tudo isto não é um cachimbo, como vocês crêem, sem dúvida; mas um desenho que está numa relação de similitude vertical com esse outro cachimbo, real ou não, verdadeiro ou não, não tenho a menor idéia, que vocês estão vendo lá – olhem, bem em cima desse quadro onde sou, eu, uma simples e solitária similitude”. Ao que o cachimbo de cima responde (sempre no mesmo enunciado): “O que vocês vêem flutuar diante de seus olhos, fora de todo espaço, e de todo pedestal fixo, essa bruma que não repousa nem sobre uma tela nem sobre uma página, como poderia ser ela realmente um cachimbo: não se enganem, sou apenas um similar – não alguma coisa semelhante a um cachimbo, mas essa similitude nevoenta que, sem remeter a nada, percorre e faz comunicar textos como este que podem ler e desenhos como aquele que está lá embaixo”. Mas o enunciado assim articulado já duas vezes por vozes diferentes toma a palavra por sua vez para falar de si próprio: “Estas letras que me compõem e das quais vocês esperam, no momento em que empreendem sua leitura, que denominem o cachimbo, essas letras, como ousariam elas dizer que são um cachimbo, elas, que se encontram tão longe do que denominam?” (FOUCAULT, 1988, p. 65,66)

Apesar do que mais se discute seja a questão do quadro se assumir como uma representação e não como o objeto, o desenho evoca também a relação entre duas imagens e seus *suportes*. O quadro dentro do quadro passa a ser visto de forma metalinguística, não se limitando apenas a um meio que carrega um conteúdo – uma imagem – o qual aponta para a materialidade do próprio quadro e da imagem ali representada. Pode-se dizer, portanto, que se evidencia, em tais desenhos, a relação entre seus textos e suas materialidades.

O desenho de Magritte é apenas mais um exemplo de como meios de comunicação podem transcender o que seria seu conteúdo mais evidente e suas materialidades, ampliando a noção de texto e conseguindo um diálogo diferente com seu leitor. Godard com a afirmação de que o que é visto na TV não é um filme, mas a reprodução de um filme; de certa forma reatualiza a representação do pintor surrealista, levando este raciocínio para o cinema e a televisão como meio de exibição do filme. A premissa de Godard mostra como tais relações ocorrem em diferentes meios.

Nesse sentido talvez seja importante adotar a comparação entre o texto literário e o texto audiovisual. A partir de discussões sobre o texto e sua materialidade, apontadas por Roger Chartier, pretende-se levantar indagações nesse artigo, sobre como são as relações entre o texto fílmico e a materialidade do meio que o exhibe seja o cinema ou a televisão. Importante ressaltar que a internet se mostra hoje como um meio cada vez mais significativo na distribuição e exibição de filmes, que deve ser pensado e não pode ser ignorado. Ainda assim, para fins metodológicos a internet não será contemplada no texto que aqui se esboça.

Esse ensaio visa, portanto, apontar aspectos e diferenças entre o texto cinematográfico e o dispositivo cinema e o dispositivo televisão, a fim de compreender como materialidades diversas podem modificar e ampliar a noção de texto.

Texto e materialidade

Chartier, em *Os desafios da escrita*, mostra como o texto contido em um livro não está restrito ao seu conteúdo ou à mensagem que o autor quer comunicar. Na verdade o autor representaria um elo frágil do processo final de leitura por dois motivos: primeiro pelo fato de seu texto estar necessariamente suscetível às transformações físicas trazidas pela materialidade do livro, pela sua constituição tipográfica e editorial, que lhe adicionam outros sentidos. A partir dessa “intromissão” no texto inicial, é o conjunto “livro” que é absorvido e não apenas o texto em si. Tal absorção, contudo, não se dá de forma passiva pelo leitor, mas mediada por sua experiência, levando o texto a outro patamar, nem melhor nem pior do que foi proposto inicialmente por quem o escreveu, apenas diferente. Seria um nível em que o leitor tem total liberdade com o texto que por sua vez se perde definitivamente, da possibilidade de controle pelo seu autor.

O *design*, que a partir do construtivismo buscava uma funcionalidade e um engajamento para a arte e a estética, é um espaço evidente de como essa materialidade interfere nas formas de leitura. O próprio Chartier cita Jan Tschichold que desenvolveu, em detalhes, as variáveis do objeto livro: sua tipografia, suas áreas em branco, ilustrações, tipos de papel, espessura, cor, simetria. Todas estas, funcionalmente, deveriam dialogar com o texto e atender suas necessidades bem como as do leitor. Tschichold aponta não apenas uma ligação entre o texto e a diagramação, a produção editorial, que juntos transformam o ato de leitura. Uma página mais arejada é mais confortável à leitura enquanto que uma página com uma tipologia mais exótica ou muito pequena, ao contrário, cansam o leitor. Tais escolhas editoriais interferem na maneira como o leitor lida com o objeto livro e percebe o texto. Mas a relação, no caso do projeto gráfico, aqui tomado como exemplo, é mais ampla. O “conhecimento exaustivo das letras” no ato de escolha da tipografia utilizada implica em um contexto histórico dos tipos: há um texto inerente à própria formação e desenvolvimento de uma tipologia, que se agrega ao livro. O texto do autor, portanto, já foi permeado por um intertexto aparentemente imperceptível; o contexto histórico e o saber que o tipo (ou tipologia) usado no livro traz. Independente de não ser percebido de forma mais evidente, tais variáveis interferem no sentido. Chartier ressalta a importância desses aspectos da mediação editorial na composição do livro:

Contra a abstração dos textos, é preciso lembrar que as formas que permitem sua leitura, sua audição ou sua visão participam profundamente da construção de seus significados. O “mesmo” texto, fixado em letras, não é o “mesmo” caso mudem os dispositivos de sua escrita e de sua comunicação. Nasce daí a importância reconquistada pelas disciplinas que têm como finalidade justamente a descrição rigorosa dos objetos escritos e impressos que carregam os textos: paleografia, codicologia, bibliografia. (CHARTIER, 2002, p. 62).

E complementa:

Em primeiro lugar, é contra essa desmaterialização dos textos que é preciso trazer toda essa produção escrita, seja qual for seu gênero ou estatuto, às categorias de citação de designação e de classificação de acordo com o tempo e o lugar que lhe são próprios e, ao

mesmo tempo, às formas materiais de sua inscrição e de sua transmissão. Esquecer essa dupla historicidade do escrito significa arriscar o anacronismo que impõe aos textos antigos formas e significados que lhes eram totalmente estranhos e que os desfigura, submetendo-os a categorias elaboradas pela estética pré-romântica e pela filologia erudita. (CHARTIER, 2002, p. 64).

O texto, portanto, não se limitaria a si próprio mas se encontraria em seu dispositivo e em todo espaço de uma vida social – seja do autor, do leitor, e da própria edição. Este último compreendido num sentido amplo, desde os profissionais que trabalham na confecção editorial, o que Chartier também ressalta a importância, até a historicidade dos processos gráficos. Tudo permeará o texto do autor, acrescentando-lhe outros sentidos. Se, para o autor, não é possível de distinguir o texto de sua materialidade, conclui-se que do texto, em um sentido mais amplo, também faz parte e são essenciais suas condições de leitura.

Se a materialidade e as condições ganham importância, o ato de leitura passa a ter um caráter tão vigoroso quanto o da própria autoria. Enquanto se cria a consciência de que o autor não tem controle absoluto sobre o sentido de seu próprio texto, o leitor ganha seu espaço imprimindo múltiplos sentidos ao texto lido, trazidas por diferentes ideologias, contextos e textos presentes em si próprio, e que asseguram uma saudável abertura no texto do autor. Se cada leitor é, em si, um conjunto de textos, o ato de interpretar ganha ainda mais importância pelas inúmeras possibilidades, visadas, leituras e variados sentidos que o leitor pode trazer para o texto.

Tomadas como partida, de forma análoga, pode-se considerar como essas relações entre texto/dispositivo e autor/leitor, se dão no cinema. Até que ponto as variáveis propostas por Chartier também se adequam aos filmes? O que seria o texto cinematográfico? Qual a relevância do texto fílmico e qual a influência do dispositivo cinema e televisão neste texto?

Textos cinematográficos

Para responder às indagações propostas será oportuno o diálogo com noções de texto cinematográfico desenvolvidas por Robert Stam (2003, p. 208), que aponta para uma íntima ligação entre literatura e filme. Ambos têm textos e intertextos, que possuem “o respeito conferido tradicionalmente à palavra sagrada”, ambos mantêm a noção de autor (como também a contestam) ainda que de forma diferenciada; ambos estabelecem um diálogo com seu leitor, são passíveis e costumam ser objeto de análises bem como possuem dispositivos específicos que conferem diferenças nos modos possíveis de leitura. Ainda assim parece haver uma diferença entre o texto literário e o cinematográfico: o texto literário sempre é relido, a crítica literária se faz por constantes releituras e leituras de releituras. A análise cinematográfica, por sua vez, muitas vezes fica restrita a um mero comentário jornalístico e informativo de entretenimento. Talvez a escassez de análises mais cuidadosas, restritas por vezes ao meio acadêmico, esvazie a percepção de que o filme tem a mesma necessidade de ser visto várias vezes, de ser analisado e estudado. Não é que não hajam releituras de filmes, elas apenas não são consideradas tão necessárias como na literatura:

Se a afirmação de Pauline Kael, de que jamais assistiria a um filme pela segunda vez antes de ter escrito algo sobre ele, houvesse sido feita por um crítico literário com respeito a Hamlet ou Ulisses, teria sido tomada como um sinal de preguiça ou incompetência. (STAM, 2003, p. 209).

Está em curso, contudo, uma mudança nos hábitos de consumo que favorecem também à mudança de hábito junto aos filmes e às suas releituras. Se antes o espectador ficava restrito à projeção no cinema e ao seu tempo de exibição, o DVD surge hoje como uma facilidade para o analista. Não se pode esquecer, todavia, que são experiências distintas, o cinema e a televisão, e que somente essa diferença já cria uma interferência relevante na maneira como o espectador se relaciona com o filme, como se verá posteriormente.

Para aprofundar a noção de texto no cinema, é importante fazer uma decupagem no próprio ato fílmico, em um sentido amplo, para buscar onde se encontram intertextos e extra textos que permeariam o filme acrescentando novos sentidos ao seu texto. Pode se buscar essas variáveis em três espaços: no conteúdo do texto, ou seja, na própria narrativa que o filme apresenta; nas marcas de produção do filme que envolvem o fazer cinematográfico, desde a pré-produção até as estratégias de distribuição e marketing e, por fim, nos modos de recepção a partir da distinção dos dispositivos de exibição fílmica. Esses espaços se complementam à própria experiência do espectador que é quem dá sentido à pluralidade de textos, segundo Barthes:

Sabemos agora que o texto não é uma seqüência de palavras liberando um único sentido 'teológico' (a 'mensagem' de um autor-deus), mas um espaço multidimensional em que uma diversidade de escrituras, nenhuma delas original, funde-se e entra em conflito. (BARTHES, 1977, p. 146)¹

Tal diversidade de escrituras, apontadas por Barthes é mais do que uma simples articulação linguística. Por um lado, como escreveu Ricoeur, o texto é algo que acontece a partir de condições sociais específicas. Como todo o ato de fala é uma construção de mundo, a fala ou o texto é sempre mediado pela forma como o falante vê e se posiciona fenomenologicamente em seu contexto. Há uma constante fabricação de mundo nos atos de fala o que faz com que se perca o referencial dos textos e que se possibilite as diversas intertextualidades.

No texto que o filme apresenta, sob forma de narrativa, está presente uma série de intertextos, seja pela própria natureza dos atos de fala, como apontou Ricoeur, seja pela intencionalidade do realizador de misturar diferentes textos, criando algo novo. Foi o que aconteceu, e de certa forma continua a ocorrer, com o cinema de gêneros do cinema de estúdios norte-americanos. Eles mantêm determinadas características mas, em função das necessidades de uma nova condição social que movimenta a realidade e os gostos do espectador, acaba por absorver hibridizações constantes.

Tomando como exemplo o cinema de gângster dos anos 30, que era violento e machista, o homem era o estereótipo do vilão misógino e a mulher se limitava a um personagem secundário. Já nos anos 40, como o fim da Lei-

Seca e das histórias de contrabando, o gênero se transforma para as histórias de detetive que faziam sucesso nos livros de Dashiell Hammett e Raymond Chandler. Os personagens se humanizam, o herói absorve a mudança comportamental que os torna menos estereotipados e mais densos, transformando-se em um anti-herói. Já a mulher passa a ser tão perigosa quanto o homem, adquirindo um caráter de sedução e deixando de ser a vítima pueril, e muitas vezes virginal, vista anteriormente. Os personagens de herói, vilão e mocinha, como conhecidos, com suas identidades exageradamente marcadas, já não tinham apelo junto ao público que buscavam personagens mais dúbios e mais sexualizados. Essa transformação se radicaliza nos anos 50 quando as histórias se interiorizam para o lar: o grande medo da sociedade não era mais o bandidismo urbano, mas sim a ameaça ao núcleo familiar. O filme de gângster, que transformou-se em filmes de detetive, agora se transformava em filmes de delinquência juvenil. O grande vilão histriônico e misógino de 30 tem seu contraponto simbólico, nos anos 50, em um anti-herói sexualizado e sedutor que interfere e cria riscos de desarticulação do seio familiar.

Em três décadas, portanto, o gênero de gângster se reatualizou absorvendo, assim como todos os outros, uma série de textos da própria sociedade, mantendo seu diálogo com ela. Filmes como *Scarface*, *O Falcão Maltês*, *Juventude Transviada* e, acrescentando ainda na década de 60, um filme como *Amor sublime amor*, que mistura o teatro de Shakespeare com a delinquência juvenil e o filme musical, demonstram que o cinema é naturalmente intertextual. É formado por uma tessitura de textos, não apenas os intencionais presentes na sua forma narrativa, mas pelos diversos textos que permeiam a sociedade na qual o texto, o filme, se produz.

Outro caminho de permeabilidade textual se dá através do dispositivo, que se divide em dois caminhos: o primeiro pela técnica e mecânica do fazer cinema e a segunda pelas suas possibilidades de exibição. Ambas colaboram para a percepção de novos textos por parte do espectador. Importante ressaltar que o conceito de dispositivo aqui utilizado é o de Jean-Louis Baudry que já apontava a própria materialidade do cinema, o seu aparato, especialmente o aparelho que fornece as condições de percepção, independentemente do filme exibido, como fator determinante para a ilusão e a impressão de realidade que o cinema transmite:

Centrando na relação que se cria entre a sucessão de fotogramas inscritos pela câmera, cabe afirmar que a projeção – e esta seria a segunda fase da operação – restabelece sobre a tela, a partir de imagens fixas e sucessivas, a continuidade do movimento e a sucessão do tempo. Este restabelecimento está baseado em uma série de elipses que ocultam a descontinuidade da filmagem, apagando seus procedimentos que a produziram. Com ela o espectador não verá nunca o significante cinematográfico (Gheude, 1970), sendo esta invisibilidade a que permitirá a produção posterior do efeito de sentido de todo o filme. Daqui que a relação com a imagem cinematográfica se articule para o sujeito espectador através de dois aspectos: como continuidade formal (a partir da negação das diferenças que existem entre os fotogramas) e como continuidade narrativa do espaço filmico. (ZUNZUNEGUI, 2003, p. 148)²

Um primeiro ponto do dispositivo a ser abordado é justamente a primeira fase de operação, que é a produção, a captação, ou o momento em que se decompõe e se fixa o movimento encenado em fotogramas – imagens estáticas e descontínuas. Na fase dos procedimentos de produção, que a exibição final do filme oculta, mais textos se constituem. O filme acabado aponta para uma suposta autoria que o próprio momento de produção, do fazer fílmico, já contradiz. Pelo filme tomar forma através de diversos profissionais que, a partir do seu modo de interpretar o texto do filme e o próprio mundo em que vivem, transformam a narrativa e impossibilitam um conceito pleno de autoria absoluta. Desses profissionais vêm outros textos que permeariam o filme durante seu processo de produção.

Ainda na produção, percebem-se outras variáveis que modificam a percepção do espectador: a história e a própria evolução técnica do cinema que modificam a forma do espectador se relacionar com o filme. Para voltar ao gênero de gângster, por exemplo, os filmes de detetives dos anos 40, reconhecidos pelo nome de cinema *noir*, foram diretamente influenciado não só por um contexto, pela literatura e pelos anseios dos espectadores, mas também se caracterizaram visualmente pelo uso de luz e sombra contrastadas, influência dos técnicos expressionistas alemães que fugiam da guerra para os EUA. Importante lembrar que o próprio expressionismo era um texto moldado pelas condições de vida do povo alemão e que, no cinema americano, torna-se um intertexto imprescindível ao cinema *noir*. Se tal ligação é mais associada a um saber técnico e a uma visão de mundo específica do povo alemão, o que não faltam, contudo, são momentos na história do cinema em que o avanço tecnológico modificou a linguagem e suas possibilidades, interferindo nos seus textos: o som, a cor, a câmera portátil, a tecnologia digital são aprimoramentos técnicos que trazem para o cinema novas possibilidades, fazendo com que o cinema constantemente ofereça novas possibilidades imagéticas.

De todas essas variáveis que transformaram o cinema, é válido voltar a questão dos textos que se escrevem sobre os filmes e ressaltar a importância da própria mídia, em torno do cinema, como um texto que interfere na recepção de um filme. À sugestão de Stam sobre o espaço da crítica como um lugar diferenciado, deve ser acrescentado o espaço jornalístico e publicitário. Seus textos, independente de sua qualidade ou não, no período de lançamento de um filme, seja em cinema, DVD ou televisão, modificam a expectativa que se tem com relação ao que irá se assistir. O espectador, munido de diferentes discursos, vai ver o filme a partir de outros textos anteriores que falam, de formas diferentes, sobre o filme, interferindo nele.

No jornalismo tanto o espaço de uma crítica mais elaborada quanto uma crítica menos profunda, de entretenimento, ou mesmo as publicações que veiculam matérias sobre a filmagem ou sobre os bastidores da vida dos artistas (artifício recorrente desde o início do cinema americano com o *star-system*), criam uma relação *meta textual* pois são, para Zunzunegui (2003, p.92), “comentários que ligam um texto com outro”. Uma revista ou um jornal que

apresente notícias ou simples curiosidades sobre um filme, sobre seus bastidores, reativa a percepção dos procedimentos, as marcas do fazer fílmico que o filme apaga. O espectador ao ler uma matéria e posteriormente associá-la com a cena no momento da projeção, se remete ao procedimento que sem a revista não teria como identificar. E tais matérias são cada vez mais frequentes. A espetacularização dos modos, tecnologia, custos, curiosidades e dificuldades dos filmes se transformou no tipo de leitura mais habitual e cotidiana sobre o cinema.

Zuzunegui (2003, p.92) aponta também a *paratextualidade* como outro espaço importante. Justamente o espaço de publicidade, *outdoors*, *trailers* e *teasers*, prolifera textos ou “modelos de consumo do texto” que criam uma expectativa junto às matérias jornalísticas, para que se veja o filme. Se este, contudo, não atender as altas expectativas proporcionadas por esses textos, o filme tende a decepcionar seu público. Por outro lado, se a divulgação gera pouca expectativa mas o filme surpreende na bilheteria, um novo texto jornalístico é gerado e talvez, a partir daí, surja um outro filme como sequência.

Todas essas trocas são relevantes para analisar o texto fílmico, que nunca está restrito apenas ao conteúdo narrativo do filme:

O conceito de dialogismo sugere que todo e qualquer texto constitui uma interseção de superfícies textuais. Os textos são todos tecidos de fórmulas anônimas inscritas na linguagem, variações dessas fórmulas, citações conscientes e inconscientes, combinações e inversões de outros textos. (STAM, 2003, p. 225, 226).

Ainda assim é necessário entender que o lugar para onde esses tecidos convergem não é o filme mas sim, o espectador. É ele, a partir de sua experiência e modo de recepção que vai reunir todos esses textos e concretizar a experiência fílmica. Essas diversas possibilidades de interferências no texto do filme acontecem também na televisão.

Espectador, sala escura e TV

Ao falar de espectador, portanto, deve-se atentar para o fato de que agora o foco do texto está no leitor e menos na intencionalidade de um suposto autor. É no ato de ver o filme que se encontra a experiência fílmica e não no objeto em si. É na experiência de contato com o texto que o seu leitor elabora um diálogo da sua percepção de mundo com o filme e os textos que o permeiam. Tais relações corroboram a afirmação de Barthes, da morte do autor e do nascimento do leitor. Se o foco da experiência de leitura está deslocada para o ato de ler e para o leitor, o filme, com suas diversas formas de leitura através da materialidade de seus mecanismos de exibição, possibilita experiências que proporcionam textos distintos para o seu espectador. A diferença entre os dispositivos de exibição é, portanto, fundamental. Ver um filme no cinema difere de um filme visto em casa na programação televisiva ou em DVD.

O espaço da sala escura, associado por Baudry à Caverna de Platão é uma experiência que se difere por se realizar em um espaço específico, para haver um desligamento da realidade própria e um mergulho na realidade da narrativa que se desenrola na tela. Para Baudry (1978, p. 30), “O prisioneiro

de Platão é a vítima de uma ilusão de realidade, quer dizer precisamente que nos exige uma alucinação ao estado de vigília dentro do sonho; ele é a presa da *impressão, de uma impressão, de realidade*.³ A tela, por ser grande e ser o único ponto iluminado da sala escura, reativa a metáfora das pessoas que, imobilizadas, não podiam desviar o olhar da caverna e tentar enxergar a realidade do lado do fora. Ao mesmo tempo, mergulham não em outra realidade dentro da sala, mas em uma impressão de realidade. No cinema a *imobilização* se dá também, fisicamente, pela própria relação de posição entre a tela e as poltronas, que são parte do dispositivo e colaboram para criar uma ideia de realidade

*Baudry não deixa de sublinhar que a ilusão se cria pelo dispositivo, não por seu maior ou menor grau de imitação da realidade. De tal maneira que ainda existindo a impressão de realidade – e todos os aperfeiçoamentos técnicos contribuem para a tornar mais efetiva – o que conta, no fundo, é a repetição de um certo estado, a produção de um efeito de sujeito, materialização de um desejo inerente à estruturação do psiquismo humano da qual a impressão de realidade parece ser a chave.*⁴ (ZUNZUNEGUI, 2003, p.148,149)

Os aperfeiçoamentos técnicos estão na tecnologia de produção e exibição. A *opressividade* do som e das gigantescas imagem que se movimentam em um lugar confortável, escuro e *blindado* do seu exterior, fazem da sala de cinema, portanto, um espaço favorável para que o espectador se detenha e relacione o filme, em seu sentido amplo, com seus próprios textos de formação.

Tão importante quanto esses mecanismos é a experiência de contato com a plateia e suas reações. Por mais que haja um certo desligamento da realidade e do corpo quando se vê um filme no cinema, a experiência na sala escura ainda é coletiva na qual o público emite voluntariamente emoções e comentários. Assistir a um filme no cinema é assistir também às reações da plateia, o que também possibilita novos caminhos de sentido ao espectador.

A televisão é outro dispositivo que mantém parte desses mecanismos, mas de forma diferente. E ela será tratada, neste ensaio, apenas pelo viés de um dispositivo em que um filme é exibido. Inerente à televisão, ao contrário da sala de cinema, é o fato da televisão estar inserida no cotidiano e não se desprender da realidade. Claridade, imagens e sons externos interferem continuamente e imprevisivelmente sobre a experiência fílmica na TV. Não há uma preponderância do som ou da imagem sobre a realidade, o que cria uma dispersão e traz novos dados que mudam a forma dele se relacionar com o que está sendo exibido. Com relação à plateia, ao contrário do cinema, ver um filme na televisão pode ser uma experiência solitária. Quando não é, ainda assim, se perde a influência de um espectador impessoal que é típica e enriquece a experiência da sala escura.

Outra diferença importante é o poder de controle do filme pelo espectador, “personificado” pelo próprio controle remoto. Poder parar, acelerar ou voltar um filme na televisão é um recurso que o cinema não permite. Recursos específicos dos modernos aparelhos de televisão e DVD permitem, por exemplo, uma aproximação em setores da imagem para investigá-la com mais precisão, o que soa quase como uma *autocrítica* da própria televisão

quanto sua incapacidade em proporcionar um tamanho de imagem que atenda às necessidades do seu espectador. As possibilidades de controle da imagem na televisão criam uma nova relação e uma nova forma de diálogo. A fugidia imagem do filme, presa no tempo de sua exibição no cinema, ganha uma materialidade, passa a ser controlada e manipulada de acordo com os desejos do seu leitor. Tal materialidade amplia as possibilidades da releitura do filme, como na literatura, pois o filme vira um objeto portátil que é colocado na prateleira e que pode ser retirado a qualquer momento, seja para vê-lo inteiro ou ver apenas uma passagem.

O principal com relação às intertextualidades no dispositivo da televisão se dá, de formas diferentes, tanto no DVD quanto na programação transmitida em uma grade. O material que acompanha o filme em DVD, trazendo informações e imagens sobre o filme, reativa e torna aparente, de forma mais contundente que as matérias em jornais, os mesmos procedimentos do fazer que o filme se esforça por apagar e que não exhibe na sala escura. Tais elementos passaram a ser determinantes para a escolha de um filme e não são poucos os que adquirem um DVD mais pelos extras do que pelo filme em si, pelo ineditismo e variedade desse material.

Já na transmissão televisiva, a relação com outros textos é óbvia. O filme é interrompido algumas vezes em função dos intervalos comerciais, que dialogam com o filme, da mesma forma que com outros programas e vinhetas da grade de programação, estabelecendo um fluxo contínuo de textos em constante diálogo entre si. Raymond William constatou com relação a transmissão de filmes na televisão:

E com a eventual unificação dessas duas ou três sequências, um novo tipo de fenômeno de comunicação precisa ser reconhecido. É evidente que muitas pessoas que veem televisão consideram esses itens como 'interrupções'. (...) Com intervalos apropriados para a publicidade e para a venda planejada de petiscos, começam a levar o cinema para novo tipo de fluxo planejado. Normalmente recebemos vinte ou vinte e cinco minutos de filme, para nos mantermos interessados nele, depois quatro minutos de comerciais, depois mais quinze minutos de filme, novamente alguns comerciais, e assim continuamente decrescendo os comprimentos de filme, com comerciais entre eles, a partir desse momento admite-se que estamos interessados e que veremos o filme até o final.⁵ (WILLIAMS, 1992, p. 85).

A programação contínua e as interrupções transformariam o texto fílmico criando uma nova forma do seu leitor se relacionar com ele. Com o texto e com o meio. A fragmentação que surge na neo-televisão, as meta imagens, o zapping, proporcionam uma forma do espectador lidar com a televisão que é mais presencial do que contudística o que, contudo, não elimina a busca por textos na televisão. Se o texto se efetiva através de suas condições de leitura, as imposições trazidas pela materialidade da televisão modificam inteiramente o texto do filme, assim como um filme em DVD também se afasta muito da experiência fílmica do cinema.

A televisão, para Oliver Fahle⁶, funciona de forma diferente do cinema porque o dispositivo é diferente: criam se mais opções, possibilidades e formas

abertas. A televisão, assim, abre para uma nova forma de percepção, além da textual tradicional, fruto da interação entre texto e dispositivo. Se a experiência de leitura está focada no leitor, talvez ao invés de pensar em alguma supremacia entre fluxo ou texto na televisão, seja melhor entender como se estabelece uma relação de complementaridade entre as duas experiências, na forma do espectador buscar na televisão o texto ou o fluxo – este pensado como ausência de texto ou, ao contrário, como uma profusão de textos mas ausência de sentidos. Independente da relação que o espectador estabeleça com o filme na televisão, as características do meio já transformam o texto fílmico. Talvez os conceitos de paleo e neo-televisão, propostos por Umberto Eco, mais do que fases, sejam modos de atenção televisivas.

Se quando um filme estava restrito às salas escuras ele já merecia receber releituras constantes por sua própria natureza enquanto texto, agora em função das múltiplas possibilidades de se exibir um filme, essa necessidade é ainda maior. Mas é importante ter consciência das diferenças entre dispositivos, que resultam em novas formas de leitura. Tais discussões remetem novamente à epígrafe desse artigo. Ao dizer que quando os espectadores veem um filme na televisão, o que veem não é um filme mas a reprodução de um filme, Godard está correto em parte. De fato não é o mesmo filme, por serem outras condições de diálogo que o público estabelece com ele nos dois diferentes meios. Mas ao mesmo tempo a materialidade dos meios muda a maneira de se perceber um filme, e essa materialidade está em constante mutação pelos seus diferentes aspectos aqui apontados. A televisão hoje influencia o filme não apenas esteticamente, mas a própria forma do espectador lidar com o cinema e com a sala escura, transformando sua experiência. Como dizer que o que passa na televisão não é um filme mas apenas sua reprodução, no momento que o que a televisão faz é abrir mais um caminho de percepção e uma nova forma de ler um filme, trazendo a ele novas possibilidades textuais? Nesse sentido a melhor resposta a Godard seria mesmo o desenho e uma paráfrase da citação de René Magritte: a televisão talvez não contradiga o filme ou a sala escura, mas talvez ela o reafirme de outro modo.

Notas

¹ *Apud* STAM, 2003: 209.

² Tradução livre, grifos do autor.

³ Tradução própria, grifos do autor.

⁴ Tradução própria, grifos do autor.

⁵ *Idem.*

⁶ Em curso ministrado no Programa de Pós-graduação em Comunicação Social na UFMG em outubro de 2006.

Referências Bibliográficas

- BAUDRY, Jean-Louis. *L'effet Cinema*. Paris: Albatroz, 1978.
- CHARTIER, Roger. *Os desafios da escrita*. São Paulo: Unesp, 2002.
- ECO, Umberto. *Viagem na irrealidade cotidiana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1984.
- FAHLE, Oliver. Estética da televisão. Escritos sobre uma teoria das imagens televisivas. In: César Guimarães, Bruno Souza Leal, Carlos Camargos Mendoza (org.): *Comunicação e Experiência estética*, Belo Horizonte, 2006.
- FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas, SP: Papirus, 2003.
- TSCHICHOLD, Jan. *The form of the book: essays on the morality of good design*. Washington: Hartley & Marks, 1991.
- WILLIAMS, Raymond. *Television: technology and cultural form*. London: Wesleyan, 1992.
- ZUNZUNEGUI, Santos. *Pensar la imagen*. Madrid: Catedra/ Universidad del Pais Vasco, 2003.

Pode o cinema contemporâneo representar o ambiente sonoro em que vivemos?

*Can contemporary cinema represent
the soundscape we live in?*

Fernando Morais da Costa | fmorais29@terra.com.br

Professor do Departamento de Cinema e Vídeo e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense. É autor de *O som no cinema brasileiro* (Rio de Janeiro: 7Letras, 2008).

Resumo

Este texto pretende discutir a possibilidade do cinema representar o ambiente sonoro no qual vive o homem contemporâneo urbano. Tal questionamento parte do entendimento de que o contato cotidiano com os ruídos que nos cercam é matéria-prima fundamental para a produção cinematográfica atual, passando esses sons a ter presenças e funções narrativas cada vez maiores.

Palavras-Chave: Som; Cinema contemporâneo; Paisagem sonora.

Abstract

This work aims to discuss cinema's possibility towards representing the soundscape contemporary men live within. In order to formulate such problem we must agree that our daily contact with urban noises is fundamental to actual filmmaking. Mainly because of that, we can say that such sounds have either a large presence and major narrative roles in contemporary cinema.

Keywords: Sound; Contemporary cinema; Soundscape.

Durante a década de 1970, o canadense Raymond Murray Schafer deixava aos poucos de exercer os papéis de compositor e professor de música para tornar-se uma espécie de antropólogo, sem que o realmente fosse, interessado somente nas diferenças entre os ambientes sonoros dos quatro cantos do mundo e nas relações de seus respectivos habitantes com tais sons. Os livros escritos naqueles anos, principalmente *The tuning of the world*, traduzido para o Brasil, apenas no início dos anos 2000, como *A afinação do mundo* (SCHAFER, 2001) e a coletânea da década de 1980 *The thinking ear*, no Brasil *O ouvido pensante* (SCHAFER, 1997), traziam uma série de conceitos pensados a partir da lida cotidiana do homem contemporâneo com o mais ruidoso dos mundos. Central para tal discussão estava o conceito de *paisagem sonora*, ou simplesmente o ambiente sonoro mutável e passível de análise com o qual se convive. O mapeamento das paisagens sonoras espalhado por diferentes cidades e países, a partir da Vancouver onde vivia Schafer, concretizava-se com o Projeto Paisagem Sonora Mundial (*World Soundscape Project*).

A ideia evidente em torno da discussão sobre algo como uma paisagem sonora é o entendimento do também óbvio fato de que perceber as paisagens nas quais vivemos, e às quais representamos quando produzimos uma obra artística na qual elas estejam retratadas, têm peculiaridades não apenas imagéticas, como vê o olho e representou historicamente a pintura, mas também sonoras, assinaturas acústicas pertencentes a cada lugar, também percebidas sensivelmente e passíveis de reconhecimento e representação por meios sonoros e audiovisuais.

O termo original, *soundscape*, coloca, sem a redundância da correta tradução possível para o português, de forma clara a substituição da terra a ser vista, a *landscape*, pela audição da paisagem. O que se ouve do entorno e não o que se vê. Denilson Lopes vem usando a expressão no campo dos estudos de cinema no Brasil, a partir do interesse específico pela presença da música pop no cinema contemporâneo. Para ele, interessa que essa música funcione como agente de “construção de subjetividades” na tela; que ela esteja inserida em modos de representar o mundo pelo cinema que não respondam à lógica das fronteiras nacionais; que essa música seja uma ferramenta da construção de “comunidades de sentimento” que da mesma forma extrapolem os limites da nação; que ela seja parte de uma “estética pop” que continue a diluir as fronteiras imaginárias entre arte erudita, popular e massiva, entre produção experimental e comercial e demais falácias que os estudos de comunicação, entre outros campos, têm ajudado a desconstruir. (LOPES, 2003, 2007). Tendo como base Arjun Appadurai, Denilson Lopes lembra que, como no caso da *soundscape* que citamos, a *landscape* da língua inglesa tem servido de ponto de partida para uma série de neologismos que problematizam a noção de paisagem. Há uso para *ethnoscapes* (em português, paisagens étnicas), *technoscapes* (paisagens técnicas), *mediascapes* (paisagens midiáticas), entre outras. (LOPES, 2007, p. 71)

Ainda sobre a leitura de Schafer no Brasil, ela é central, por exemplo, para Giuliano Obici. *Condição da escuta – mídia e territórios sonoros* parte não só de Schafer, mas do seminal Pierre Schaeffer e de sua sempre citada investigação

sobre os “objetos sonoros”, e ainda de Deleuze, Guatarri e Foucault para discutir as relações de poder implícitas nos modos de produção, divulgação e consumo musical dos dias de hoje. (OBICI, 2008)

O interesse central deste texto não inclui necessariamente a música, embora acreditemos que haja entre a análise dela e a que ensaiaremos agora uma proximidade e uma noção de complementaridade claras. Aqui, a vontade é de pensar sobre os ruídos que nos cercam, ao homem contemporâneo urbano, e sobre a influência desse cerco na produção cinematográfica atual. Entendemos que como meio de expressão audiovisual, o cinema é permeável à nossa percepção cada vez mais embrutecida do ambiente sonoro, ou da paisagem sonora, para usar o termo cunhado por Schafer. A partir disso, perguntamos: como é possível a representação da paisagem sonora pelo cinema?

Na década de 1970, como está transcrito em *A afinação do mundo*, Schafer dizia que o Projeto Acústico, o estudo sistemático da paisagem sonora, deveria ser um esforço multidisciplinar, uma combinação advinda dos campos da acústica e da psico-acústica, das ciências sociais, da música. O canadense não pensara no cinema, este talvez mais distante pela representação que pode fazer da paisagem sonora em união às imagens. Schafer chegava mesmo a não se aproximar tanto da própria música. Ao defender que análises meramente físicas dos fenômenos sonoros, ou perceptivas, ou ainda, lingüísticas seriam mais diretas do que uma análise “estética”, ou seja, daquilo que seria belo, agradável acusticamente, Schafer mostrava pouco interesse pela música como forma de representação e simbolização da paisagem sonora. Pode-se especular que, dentro desse raciocínio, também o cinema não chegaria a ser lembrado.

Distinção fundamental para o método de análise proposto pelo canadense reside na polaridade entre o que seriam *sons fundamentais* e *sinais*. Schafer explica que pensara na categoria de sons fundamentais a partir de uma analogia com a teoria musical, em específico com a figura da tônica, a nota ao redor da qual gira a composição. Assim, sons fundamentais no meio ambiente são aqueles que estão presentes na maior parte do tempo, configurando o fundo sonoro de um determinado lugar, ou, para manter a analogia musical, o som sobre o qual os demais se inserem. Sinais, em oposição, seriam sons que se destacam; que, em suas manifestações, têm volume suficiente para serem percebidos com mais impacto do que a massa sonora que constitui a base.

Paradoxalmente, a expressão “som fundamental” cria um problema relativo aos estudos de acústica, pela semelhança com o que se convencionou chamar de frequência fundamental. Em acústica, a frequência fundamental é a principal manifestação de um som, o número exato de vibrações que informa o quanto ele é grave ou agudo. Em torno da fundamental, outras vibrações de menor intensidade e frequências distintas, os harmônicos, completam a formação singular de cada som, mas é a frequência fundamental que determina sua altura e sua posição na faixa audível pelo ser humano. A questão, semântica, é que o uso da expressão “fundamental” para designar um som geral, que preencha um ambiente inteiro, vai de encontro ao uso corrente na acústica para descrever uma frequência específica. Admitiremos, ainda assim,

tal contradição, já que não é intuito deste trabalho criar nova terminologia que desate o nó semântico. Com as edições em português dos textos de Murray Schafer e com a interseção incipiente, mas cada vez maior, no Brasil entre os estudos de cinema e de música, alguns trabalhos sobre o som dos filmes vêm usando seus conceitos.¹ Parte da vontade deste texto é justamente pensar com alguma calma sobre a aplicabilidade daqueles preceitos destinados ao campo da música e que mesmo dele pareciam se afastar.

Schafer comentava na década de 1970 que o som fundamental da época era os ruídos dos motores de combustão interna: carros, aviões etc. Não há como negar que os sons do trânsito e de demais motores formam a base acústica na qual está inserido o homem urbano contemporâneo, como podem ser ainda os sons da natureza para quem vive longe das grandes cidades. Daqui de onde escrevo, de dentro do apartamento, os sons que ambientam os dias são o ruído de trânsito distante, na rua principal adjacente à minha, os motores dos carros, ônibus, motos; um ou outro carro que entre na minha rua sem saída, obras onipresentes nos apartamentos e prédios em volta; os poucos animais, pássaros na mangueira em frente à janela do escritório que consigam fazer-se notar frente ao volume dos sons mecânicos e elétricos. Aos sons que invadem o ambiente doméstico somam-se evidentemente os produzidos dentro de casa pelas pessoas e pelos eletrodomésticos. Mesmo no isolamento das salas de aula, o som de base não deixa de vir de um motor: o ar-condicionado transformasse, no Rio de Janeiro especialmente, no som fundamental do trabalho em ambientes fechados. A ideia de som fundamental é próxima do que no cinema acostumou-se a chamar de som ambiente, o grupo de arquivos sonoros que servem de fundo a determinada cena, servindo, via de regra, para aumentar a impressão de realismo, já que estão sempre designados a serem fieis aos locais que a imagem descreve. Sinais seriam quaisquer sons de maior volume que ganhem mais espaço na percepção do ouvinte do que os sons de base. Dentro do tom pessoal que imprimo a estas descrições: uma buzina mais alta vinda do trânsito; uma furadeira mais próxima, na obra do andar de baixo; a voz de alguém no corredor. Na sala de aula, sinais podem ser um caderno que cai, um arrastar de cadeira, um celular que toca fora de hora e lugar. Schafer faz a distinção de uma terceira categoria, as *marcas sonoras*, que seriam sinais especialmente significativos, investidos de simbolismo evidente para a comunidade que os ouve. No bairro em que morei antes do atual, havia uma série de igrejas próximas ao apartamento. Logo, às seis da tarde todos os sinos tocavam. Aquilo passou a ser, para mim, que costumava estar escrevendo, ou ao telefone, naquela hora uma das marcas sonoras do lugar em que vivia. Não há tal manifestação próxima ao apartamento de agora. Há outras, pois as marcas sonoras de uma vizinhança já não são as mesmas de três quilômetros mais a leste. Elas significam, ainda, como é trivial, à beira da irrelevância atualmente embora já tenha sido, por tanto tempo, de vital importância para a geografia das cidades e para as relações sociais, o fato de, por exemplo, viver perto da igreja.

Há neste apartamento um ser humano de três meses de idade. É evidente que seu pai se preocupa com o que lhe entra pelos ouvidos e com o que ele consegue perceber disso. Suas primeiras noções de audição, não é demais lembrar, são

mais antigas que sua visão, posto que a aparelho auditivo já dá sinais de desenvolvimento desde a metade da gestação. Para o animal especialmente voltado para os sons que somos no início, os burburinhos vários do ambiente a nossa volta não parecem incomodar. O bebê admite, no contato com as suas primeiras paisagens sonoras, uma intensidade razoável, desde que essa massa sonora se enquadre na categoria dos sons fundamentais. Ou seja, não o incomoda a rua barulhenta durante seus primeiros passeios; o vozerio em casa; o som da chuva. A tolerância não é a mesma para o que seriam os sinais. Agride-o uma buzina esparsa, uma moto que se destaque; uma risada alta; uma martelada, os trovões. Assim, na quantidade diária de aventuras perceptivas, no nosso início parecemos não desejar necessariamente silêncio, mas sonoridades constantes, presença ao invés de ausência, presença essa corporificada principalmente nas vozes que compõem uma paisagem próxima, constante, reconhecível.

Mantenho de certa forma, no modo de pensar que organiza este texto, uma distinção importante, talvez marcada em demasia, no método de análise de Schafer. A bipolaridade rural x urbano é central para o mapeamento proposto pelo canadense. Na descrição dos sons presentes na vida campestre e na vida urbana, Schafer parece sofrer, como nota Denílson Lopes, de certa nostalgia dos tempos anteriores às revoluções industriais e elétricas, que povoaram a sociedade com os ruídos das máquinas e antes das quais as vozes e sons da natureza ainda poderiam exercer primazia. Não é o caso de desacreditar da diferença de intensidade e de fontes sonoras ao comparar um ambiente sonoro predominantemente urbano e outro rural. Mas é difícil, mesmo hoje, não entender que, na imensa maior parte dos espaços habitados pelo homem há interferência de um grupo de sons nos ambientes em que predomina o grupo inverso. Mesmo no caos sonoro da grande rua que atravessa o bairro onde este texto está sendo escrito, pode-se ouvir alguns sons não-maquínicos. São minoria, é evidente, mas discretamente cachorros, passarinhos, vento, chuva se fazem ouvir. Assim como há interferência de motores esparsos nos vilarejos. Quanto à dicotomia anterior, entre sons fundamentais e sinais, ela também não pode ser entendida de modo tão absoluto, já que sinais têm sua origem na gama de sons fundamentais, até que se destaquem. A chuva que caiu na última noite depois de uma estiagem de quinze dias faz parte da paisagem sonora dentro de qual classificação?

Devemos pensar ainda, para entendermos a validade de anotações sobre a paisagem sonora datadas de trinta anos atrás, em possíveis atualizações nas manifestações sonoras dos ambientes urbanos. No prefácio da edição brasileira de *A afinação do mundo*, escrito em 1998 pelo próprio autor em passagem pelo Brasil, o canadense já notava uma mudança, uma maior presença da voz nas ruas, na época ainda restrita, segundo ele, “às classes mais abastadas”, por conta do advento do telefone celular. (SCHAFER, 2001, p.13) Com a popularização da telefonia móvel, pode-se dizer sem medo de errar que, se por décadas as vozes perdiam espaço nas ruas das grandes cidades por não poder competir com a intensidade sonora dos motores em geral, nos nossos dias as palavras supostamente particulares proferidas enquanto se anda sozinho tornaram-se parte relevante da paisagem sonora urbana.

Politizando a questão sem perder o humor, o poeta Carlito Azevedo entende o que chama de “culto ao telefone” como o produto atual e absurdo das mais recentes doutrinas políticas e econômicas.²

O culto ao telefone exacerba neste início de século XXI uma característica da difusão sonora do século XX. Para descrevê-la, Schafer cunhou o neologismo *esquizofonia*, junção de radicais gregos que explicariam o fato de um som ser ouvido separadamente de seu local de produção original. (ibidem, p. 133) É o que faz um telefone, ao eliminar, pela transmissão da voz, a barreira espacial existente entre quem fala e quem escuta. É o que acontece com qualquer som gravado e reproduzido em espaço ou tempo diferentes de onde e quando aconteceu o registro. Se o advento da gravação de som, na segunda metade do século XIX, a popularização do rádio e demais aparelhos de reprodução sonora e a concretização do cinema sonoro no século XX transformaram em fato corriqueiro a separação entre som e fonte sonora inexistente na natureza, a população de telefones celulares presente hoje nas ruas amplifica a quebra com a relação que sempre fora obrigatória, fora do universo tecnológico, entre voz e presença. Se por um lado, antes dos modos elétricos e eletrônicos de gravação e transmissão de voz, escutar a voz de alguém significava peremptoriamente estar na presença ou na proximidade do corpo que a emitia, Schafer não está errado em dizer que “todos os sistemas de comunicação acústica têm um objetivo comum: impelir cada vez mais longe a voz do homem”. (ibidem, p. 232)

Assim como percebera na década de 1990 o surgimento da telefonia móvel e suas implicações no ambiente sonoro, o canadense esboçou rápida análise, ainda no fim dos anos 1970, sobre o que vaticinou ser o “último espaço privado”. Os fones de ouvido permitiam, e continuam a permitir, o desligamento do “horizonte acústico” em direção a uma escuta individual. (idem, p. 172) Trata-se de outro modo de escuta exacerbado em nossos dias. Embora o *walkman* tenha sido enormemente popular, décadas atrás, pela portabilidade na reprodução de fitas cassete em trânsito, os, *ça va sans dire*, muito menores tocadores de mp3, sendo o *iPod* a estrela maior do mercado, trazem de volta com toda força o hábito de se ouvir música enquanto se perambula pela cidade. Dentre as conquistas da contemporaneidade a serviço da escuta musical ambulante, a principal é a descrita por Schafer: a construção de uma trilha sonora pessoal, privada, que passe a acompanhar a paisagem urbana visual comum aos demais transeuntes. Ironicamente, um fator tantas vezes explorado pelas vanguardas artísticas do século XX está presente de forma simples nesse exercício de audição individual. A forma randômica de reprodução dos arquivos sonoros que tanto sucesso faz entre os adeptos dos fones de ouvido delega a sequência de músicas a ser tocada a uma espécie de acaso controlado. É evidente que tocarão os arquivos carregados pelo usuário, mas a ordem em que isso acontecerá, aliado ao sempre crescente número de arquivos, mil, dois mil, em cada aparelho é deixada sem controle. Sobre a construção de um espaço privado de escuta e da consequente abstração da paisagem sonora pública, há apenas um atenuante. Este usuário dos fones de ouvido tem percebido que em várias situações a intensidade dos ruídos urbanos é tão violenta que perpassa o isolamento dos fones e cria uma, ainda

individual, “mixagem” entre a trilha sonora particular e os sons públicos. É assim nas grandes ruas, no andar por calçadas estreitas ao lado de ônibus, caminhões, motos. Isso já não acontece tanto nos espaços verdes da cidade, assim como quase não aconteceu na recente experiência de embalar as corridas com os fones de ouvido em uma cidade tantas vezes menor do que esta. Eis a dicotomia entre paisagem sonora urbana e rural em funcionamento. Aceitas as condições da escuta descritas acima, o propalado isolamento proporcionado pelos fones de ouvido não é, entretanto, completo; tampouco o é a proteção da paisagem sonora pública; menos ainda a fuga.

Às paisagens sonoras cada vez mais ruidosas correspondem as suas representações pelo cinema. Não é novidade que as tecnologias de exibição, edição de som, mixagem desenvolvidas ao longo dos últimos quarenta anos procuraram sempre aumentar o volume do produto final do som dos filmes como este chega aos espectadores nas salas de cinema. Os sistemas de exibição multicanal trouxeram, além da propalada maior espacialidade graças aos canais dispostos não apenas atrás da tela, mas envolvendo os espectadores, maior fidelidade e um teto muito mais alto para a intensidade dos sons reproduzidos. A edição de som digital tornou mais fácil e mais acurado dar ganhos de volume em cada arquivo para que ele possa estar próximo ao limite de intensidade permitido. O uso de aparelhos periféricos como compressores leva a massa sonora ao topo desse mesmo limite. Schafer esboça a relação entre produção de ruído e poder. O que o canadense chama de “imperialismo sonoro” consiste no fato de que: quanto maior o ruído produzido pela maquinaria presente nos espaços urbanos, mais o poder simbolizado por tal massa sonora ajuda a cristalizar uma relação de dominação. Já nos anos 1970, o canadense notava que os rudimentos da globalização espalhavam os mesmos ruídos pelos quatro cantos do mundo e que a tendência à homogeneidade da paisagem sonora era intrínseca ao mundo contemporâneo. Aqui, a relação entre ruídos e poder, central para Giuliano Obici, encontra sua faceta cinematográfica.³

Também não dizemos nada de novo quando lembramos que com a edição de som digital a aventura iniciada no fim da década de 1970 de se construir uma trilha sonora composta por mais de uma centena de pistas de som, para que se chegue a massa sonora capaz de reproduzir com suposta fidelidade ambientes complexos, como, por exemplo, uma guerra em uma floresta, tornou-se corriqueira. Nenhum outro elemento sonoro ganhou mais espaço com essa forma de construir o som de um filme que os ruídos. Dadas as condições de edição e exibição descritas acima, o aumento do espaço dado aos sons ambientes e aos ruídos pontuais de cada cena tem sido muito maior do que os experimentados com as vozes e com as músicas. A possibilidade de usar um número cada vez maior de pistas provoca um refinamento na construção do som ambiente, que passa a ser constituído por quantas camadas de ruídos se queira até que represente de forma satisfatória o que seria o som de fundo, o som fundamental na terminologia de Schafer, de cada lugar retratado. Quanto aos ruídos que têm na narrativa cinematográfica papel outro que não o de reproduzir o som de fundo, os que têm maior destaque por, a princípio, serem os complementos sonoros de ações quaisquer presentes na diegese, qualquer

espectador acostumado ao cinema comercial sabe que suas intensidades costumam provocar um impacto desejado tanto pela produção do filme quanto por ele próprio, o espectador. O volume dos ruídos nas salas de cinema e a força de sua presença na narrativa têm alcançado limites insuspeitos para o cinema clássico, do qual a maioria da produção comercial contemporânea é herdeira.

Ivan Capeller explica como o conceito de hiper-realismo aplicado ao som no cinema tem servido para definir o estatuto da relação entre sons e imagens à qual estamos nos referindo. O hiper-realismo está em andamento sempre que o som faz mais do que simplesmente corresponder ao que se vê na tela, causando ao invés disso uma impressão para o espectador de que há, como diz Capeller, uma “hiperamplificação perceptiva do objeto”. Com base em Umberto Eco e em Jean Baudrillard, Capeller diz que é criado nesse modelo de representação dos sons do mundo pela trilha sonora cinematográfica um jogo onde “o registro sonoro se apresenta como mais fiel à realidade do que a própria realidade”, uma espécie de “cópia mais perfeita que o original”. Capeller lembra que o conceito de hiper-realismo se aplica originalmente à pintura de vanguarda das décadas de 1960 e 1970, e estabelece como pré-condições para a transposição adequada do termo para o cinema tanto a revolução tecnológica que já comentamos quanto o surgimento da figura do *sound designer*, o responsável pelo planejamento técnico e estético relativo ao som nas equipes técnicas dos filmes. Capeller comenta ainda que a popularidade dos gêneros horror e ficção-científica serve como veículo para a aplicação do hiper-realismo à cultura de massas. O exemplo inequívoco usado por ele no início do artigo para explicar a funcionalidade desse modo de representação vem da produção norte-americana de ficção-científica dos anos 1990. Um som de trovão sincronizado à queda de uma gota d’água numa folha de árvore em meio à chuva, evento esse experimentado na tela grande do cinema em conjunto com a reprodução sonora característica de uma boa sala é a materialização do hiper-realismo nos filmes. (CAPELLER, 2008)

Embora a representação de um real que extrapola a realidade encontre seu indiscutível maior número de exemplos na produção comercial norte-americana, não é necessário sair do âmbito do cinema brasileiro para sentir seus efeitos. Em texto anterior, elencamos certo número de filmes contemporâneos que reproduzem no Brasil esse modelo. É exemplo óbvio o esmero na construção de uma paisagem sonora de guerra, a preocupação com a correspondência aos sons reais de artilharia, a presença maciça de tais efeitos em um filme como *Cidade de Deus* (Fernando Meireles, Kátia Lund, 2002). Já em *Narradores de Javé* (Eliane Caffé, 2003), o procedimento, popularizado pelos filmes de artes marciais, é satirizado na sonorização dos golpes no ar desferidos pelo Antônio Bia de José Dummond. Há manifestações do hiper-realismo várias no cinema brasileiro da última década. (COSTA, 2008, p.211-212)

Para este artigo interessa mais um procedimento também corriqueiro no cinema contemporâneo, embora sutil, mas que reflete o aumento da intensidade dos ruídos aos quais o indivíduo é exposto nas grandes cidades e a invasão desses ruídos ao ambiente privado. É cada vez mais comum o

que já comentamos sobre *Bicho de sete cabeças* (Laís Bodanski, 2000) e *Crime Delicado* (Beto Brant, 2005). Quanto ao primeiro, nos cômodos da casa onde vive a família de Neto podemos ouvir claramente os sons da rua, ambientando as discussões. Notamos, na época, que as escolhas técnicas tanto na captação quanto na finalização do som de *Bicho de sete cabeças* já não se preocupavam em disfarçar os sons que vêm de fora do espaço delimitado para a ação. Em *Crime Delicado*, planos longos dos quadros dentro do ateliê propõem um estado contemplativo ao espectador, sem que haja outros sons que não os que invadem sutilmente o local. É o som intermitente do trânsito ao fundo que entra pelos apartamentos, tão característico de São Paulo quanto de qualquer grande cidade. (ibidem, p. 228-229) No filme seguinte de Brant, *Cão sem dono*, lançado após aquela publicação, também os sons urbanos emolduram a relação construída dentro de apartamentos. Voltamos a frisar que este é um procedimento corriqueiro na sonorização do cinema contemporâneo. Por vezes, porém, a presença e a função narrativa dos sons ambientes podem chamar mais a atenção do que o fazem rotineiramente.

Sobre as sutilezas possíveis dentro de um panorama técnico e estético que parece, em primeira instância, criar o caminho para uma sonorização cada vez mais potente, recente artigo do autor canônico para os estudos do som no cinema Michel Chion traz contribuições interessantes. Chion nota que embora a exibição multicanal em salas de cinema capitaneada pela *Dolby*, não esquecendo as tentativas anteriores dos anos 50, tenha se popularizado por proporcionar uma estética do “preenchimento” e de grande “densidade sonora”, a criação de um novo espaço para os alto-falantes nas salas, com suas presenças em todas as quatro paredes, criava paradoxalmente novas sensações de vazio, já que esses espaços não se encontram preenchidos o tempo todo. Um novo tipo de silêncio nos cinemas, como, para citar a metáfora usada por Chion, uma imensa orquestra que não toca. Para Chion, essa forma de sonorização das salas introduz um novo elemento expressivo à experiência de se assistir um filme: o “silêncio dos alto-falantes”. Chion lembra que a impressão de silêncio produzida por momentos de quietude na trilha-sonora foi sendo refinada à medida que as tecnologias de reprodução nas salas conseguiam reduzir seus próprios níveis de ruído. O francês nota que ao invés de preenchimento total do espaço sonoro e da idéia, comum ao início do cinema sonoro, de se criar uma trilha sonora que pareça uma, indivisível em sua fusão de vozes, música e ruídos, os procedimentos de hoje tendem a separar os sons, a espalhá-los por diversos pontos da sala. Chion defende, não sem algum senso de humor, que as salas de cinema cada vez mais silenciosas e com alto-falantes dos quais em parte considerável do tempo de projeção não sai som algum expõem o espectador a uma sensação em certa medida desconfortável, como se ele estivesse na presença de “um gigantesco ouvido, já que tudo que esse espectador produzir de sons estará audível em um ambiente tão isolado acusticamente. Assim, nós não estaríamos mais apenas ouvindo o filme; estaríamos também “sendo ouvidos” por ele. (CHION, 2003).

Poderia aqui dar um sem número de exemplos de sutilezas de sonorização que procurem representar em detalhes certas paisagens sonoras, e de como tais nuances podem ser percebidas nas salas de cinema com equipamento

adequado a essa fruição. Para me ater a apenas dois, cito um no qual o cuidado com a criação de sons ambientes de pouca intensidade, embora meticulosamente inseridos, serve à narrativa; outro no qual a supressão desses ambientes é flagrante. Quanto ao primeiro caso, relato a experiência de ter assistido à ficção-científica norte-americana *Eu sou a lenda* (Francis Lawrence, 2007) em um cinema com reprodução sonora exemplar. A terceira adaptação do romance de Richard Matheson⁴ mostra o cotidiano de um sobrevivente aparentemente solitário em uma Nova York dizimada. Ao acompanharmos seus trajetos pela cidade na qual parece de início não haver mais vida, temos a oportunidade de ouvir o que seria a paisagem sonora de uma metrópole vazia, pós-apocalíptica. As impressões de quase-silêncio são variadas, à medida, mais uma vez, que a situação em que se assiste ao filme permite perceber o detalhamento do trabalho de ambientação da cada sequência. Quanto ao segundo, em *A fita branca* (Michael Haneke, 2009), assistido em sala com tratamento acústico similar à da experiência de *Eu sou a lenda*, há, com o intuito de representar o ambiente silencioso de uma aldeia austríaca na década de 1910, a ausência quase completa do som ambiente nas sequências internas e noturnas. Ou seja, quando a ação é passada durante o dia, ouvimos ao menos os habituais sons do campo: vento nas folhagens, pássaros. Porém, quando a ação se passa em ambientes e horários menos ruidosos, como as noites ouvidas de dentro das casas, a impressão de silêncio que circunda as vozes é profunda.

Michel Chion volta a usar no mesmo texto que citamos acima um conceito já expresso em livros seus anteriores. O que o francês chama de “suspensão” trata-se de um efeito de silêncio menos sutil, com funções mais claras na narrativa cinematográfica. A suspensão ocorre sempre que um som que correspondia de forma realista a uma imagem deixa de ser ouvido sem que haja justificativas imagéticas para que isso aconteça. Chion já tinha dado exemplos em livros anteriores, como no conhecido *L'audiovision*, ao citar o momento em que, em *Sonhos* de Kurosawa, deixamos de ouvir o som da nevasca enquanto continuamos a vê-la cair. A supressão do som da neve abre caminho para o acontecimento sobrenatural que se seguirá. (CHION, 1994, p. 132). Meus alunos conhecem o efeito similar encontrado em outra obra do mesmo diretor: em *Ran* (1985), quando os exércitos de ambos os filhos se voltam contra a fortaleza do pai, deixamos subitamente de ouvir os sons da invasão, dos gritos, dos tiros, das flechas. Durante toda a longa cena, há apenas a música de Toru Takemitsu. Voltaremos à sonoridade realista somente quando um tiro acerta um dos irmãos, o general do exército amarelo. Essa súbita volta dos sons da guerra marca a importância daquela ação. Exemplo também funcional de suspensão comprovado em sala de aula está em uma das últimas seqüências de *O poderoso chefão III* (Francis Ford Copolla, 1990): Michael Corleone, interpretado por Al Pacino, grita na escadaria do teatro ao ver sua filha baleada. Vemos sua face urrando em plano próximo, mas não ouvimos o grito. O plano é intercalado com outro, do corpo da filha nas escadas, e por três vezes vemos o esforço do rosto de Pacino, sem ouvi-lo. Escutamos, ao invés disso, a música que se sobrepõe às imagens. Apenas na última volta do plano o som do grito está por fim presente.

Exemplo recente de suspensão da trilha sonora que tem como função adicional criar uma identificação completa, visual e sonora, com determinado personagem está em *Babel*, de Alejandro González Iñárritu (2006). Chieko (Rinko Kikuchi), a personagem surda-muda, entra na boate. Compartilhamos tanto o seu ângulo de visão quanto sua surdez. Quando há a corte para o plano ponto de vista, a grande massa sonora produzida pela música ambiente é interrompida pelo silêncio. O ponto de vista silencioso e os demais planos, ruidosos, da boate passam a se intercalar, explicitando a conexão do espectador com a personagem que não ouve. É um caso de união do ponto de vista com o seu correlato *ponto de escuta*, como nomeado por Michel Chion.⁵ Se falamos aqui sobre espaços subjetivos de escuta, graças ao uso cotidiano dos fones de ouvido, se Denílson Lopes fala da música no cinema como agente de construção de subjetividades, no caso de *Babel* a representação da escuta subjetiva se dá paradoxalmente pela sua falta, pelo silêncio.

Ainda sobre a representação da paisagem sonora pelo cinema, filme que coloca a questão como central para o desenvolvimento da narrativa é *O céu de Lisboa* (Win Wenders, 1995). A história se passa na então recém-criada União Européia, na verdade no ano seguinte à sua fundação, em 1993. Sua longa seqüência inicial, que mostra o personagem alemão seguindo de carro de sua terra natal até Lisboa, expõe claramente os questionamentos próprios do cidadão que passa a viver segundo novos paradigmas que reconfiguram a sua nacionalidade, ou, a recente supra-nacionalidade. A partir daquele momento, se é alemão, mas também habitante da comunidade européia, e, por conseguinte, ao atravessar a Europa, se está saindo do seu país, mas ao mesmo tempo não se deixa a nova comunidade criada.

O personagem, técnico de som direto, está indo a Lisboa, a pedido de um diretor, captar sons para um filme a ser rodado ali. Na insólita condição de lá se encontrar sozinho, tem que procurar por sons característicos da cidade, o que dá nova forma a seus questionamentos sobre a identidade européia que está sendo reafirmada. Este desdobramento também nos leva às seguintes questões: em que medida nos centros urbanos, como Lisboa, encontram-se sons particulares do lugar, que sejam signos de uma cultura local? Por outro lado, quanto os sons das grandes cidades contemporâneas são similares, indistintos? Certamente, a música portuguesa, pela qual o personagem alemão literalmente se apaixona, é uma marca identitária. Mas em que medida sons urbanos, ruídos da cidade como o tráfego de Lisboa, são característicos do local? A banda *Madredeus*, com sua mistura de fado e música pop, representa no filme um pertencimento à reconhecível tradição da música lusitana, porém revisitada, com sotaque contemporâneo. Porém, ao percorrer Lisboa em busca de supostas paisagens sonoras portuguesas, o personagem técnico de som descobre que sons de trânsito, de aviões são similares na capital de Portugal ou na capital da Alemanha, extrapolam os limites da cidade em si e da nação. *O céu de Lisboa* trata de impossibilidades relativas ao próprio processo de filmagem, como Wenders já propusera em *O estado das coisas* (1982), ao retratar a equipe que, no mesmo Portugal, encontra-se impedida de filmar, embora receba ordem de permanecer na locação. No fim de *O*

céu de Lisboa, o esperado encontro entre técnico de som e diretor serve como pretexto para uma referência a Dziga Vertov. Fritz, o diretor até então oculto, confessa a Winter, o técnico, que o deixara sozinho para que ele no ato de gravar os sons da cidade conseguisse fazer o que a câmera não pudera atingir com as imagens: captar a essência de uma cidade como Lisboa, o que, no fim das contas, provou-se falho também para as sonoridades. Vertov é citado nominalmente. São célebres as suas experiências documentais com o cine-olho, com o semi-sonoro *Um homem com uma câmera* (1929). As produções sonoras de Vertov, porém, são pouco assistidas e pouco comentadas. *Entuziasm: Simfoniya Dombassa* (1931) é um exercício de atualização do cinema mudo para o sonoro, ou, nos termos de Vertov, do cine-olho para o rádio-olho. Ali, os ritmos da cidade grande são retratados não só em imagens, mas também em sons. A sinfonia de ruídos que a urbe proporciona e suas intrincadas relações com as imagens são regidas, dentro da diegese, por um condutor de orquestra e ouvidas do ponto de escuta de uma telefonista.⁶

Também pouco assistido, como toda a produção daquele país, é o recente filme uruguaio *Ruído* (Marcelo Bertalmío, 2004). A comédia em torno do sofredor Basílio traz personagens secundários que vivem, ou tentam viver, de gravar os sons e medir o nível da poluição sonora de uma cidade tão pacata quanto Montevideo. A narrativa faz graça com a preocupação de representar as paisagens sonoras da capital da República Oriental do Uruguai.

Filmes tão díspares, histórica e socialmente tão distantes, quanto *O céu de Lisboa*, *Entuziasm* e *Ruído* colocam uma questão importante para este trabalho: o que se passa atualmente com os sons das cidades e como o cinema pode representá-los?

Notas

¹ Um exemplo é a dissertação de mestrado de Andreson Silva de Carvalho. *A percepção sonora no cinema: ver com os ouvidos, ouvir com outros sentidos*, defendida no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense em 2009.

² Em entrevista ao caderno *Prosa e Verso* do *Globo*, em 2 de janeiro de 2010, p.2. O trecho que esclarece a relação é: “Não passei incólume pelas muitas perdas que me atingiram nesse período, no campo pessoal, e, no campo geral, pelos anos Bush, anos que só podiam se sustentar em guerra e culminar numa coisa tão idiota como o atual culto ao telefone, situação digna de Ionesco.”

³ Embora Obici torne clara sua crítica à forma como os ruídos maquínicos contemporâneos são entendidos negativamente por Schafer. Obici faz questão de lembrar que há, entre o mar de ruídos gerados pelas civilizações contemporâneas e sua percepção pelo indivíduo, potencial para uma interação que não demonize tais sons.

⁴ A primeira versão é a pouco conhecida co-produção ítalo-americana *The last man on Earth/L'ultimo uomo della terra*, dirigida por Ubaldo Ragona em 1964. O filme foi estrelado por Vincent Price e recebeu no Brasil a tragicômica tradução *Mortos que matam*. A segunda é o cultuado *A última esperança da Terra (The Omega man)*, dirigido por Boris Sagal em 1971 e estrelado por Charlton Heston.

⁵ O conceito de ponto de escuta tem sido trabalhado no Brasil por Suzana Reck

Miranda. Ver, por exemplo, “Filmando a música: as variações da escuta no filme de François Girard”. In: Machado Jr, Rubens *et al* (org.). *Estudos de cinema Socine VII*. São Paulo: Annablume, 2006. p. 51-57. O artigo analisa a construção da trilha sonora de *Trinta e dois curtas sobre Glenn Gould* (Girard, 1993).

⁶ No Brasil, o lançamento em dvd do posterior *Três canções para Lênin* (1935) gerou uma lacuna entre ele e o canônico *Um homem com uma câmera*. É nesse hiato que se encontra *Entuziasm*.

Referências Bibliográficas

CAPELLER, Ivan. Raios e trovões: hiper-realismo e sound design no cinema contemporâneo. In: *CATÁLOGO da mostra e curso O som no cinema*. Rio de Janeiro: Tela Brasilis/Caixa Cultural, 2008. p. 65-70.

CHION, Michel. *Audio-vision – sound on screen*. New York: Columbia Press University, 1994.

_____. The silence of the loudspeakers, or why with Dolby Sound is the film that listens to us. In: SIDER *et al* (org.). *Soundscape – The School of Sound Lectures 1998 -2001*. London: Wallflower, 2003. p. 150-154.

COSTA, Fernando Morais da. *O som no cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: 7letras, 2008.

LOPES, Denilson. Da Música Pop à Música como Paisagem. *Eco Pós*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 2, p. 86-94, 2003.

_____. Paisagens Transculturais. In: Rubens Machado; Rosana de Lima Soares; Luciana Correa de Araujo. (Org.). *Estudos de Cinema Socine VIII*. São Paulo: Annablume, 2007, p. 69-76.

OBICI, Giuliano. *Condição da escuta – mídias e territórios sonoros*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

SCHAFFER, R. Murray. *A afinação do mundo*. São Paulo: Unesp, 2001.

_____. *O ouvido pensante*. São Paulo: UNESP, 1992.

A literacidae eletrônica e o hipertexto:
os caminhos da literatura digital

La literacidae electrônica y el hipertexto: los caminos de la literatura digital

*Electronic literacy and hypertext:
the ways of digital literature*

Ana Carolina Sampaio Coelho | olcoelhope@hotmail.com

Licenciada em Comunicação Social pela Universidade de Fortaleza e Mestre em Teoria da Literatura pela UFPE. Atualmente é doutoranda no programa de Comunicação Audiovisual da Universidad de Salamanca.

Resumo

O presente estudo analisa como a revolução digital alterou a forma em que lemos o livro que tem como suporte o papel e o livro eletrônico. Observamos como as novas práticas de comunicação mediadas por computador e seus distintos suportes geram novos processos cognitivos na leitura e escritura de textos. Analisamos aspectos da estrutura básica do discurso da literacidae digital: o hipertexto

Palavras-Chave: Literacidae; Livro; Hipertexto.

Resumen

El presente estudio analiza cómo la revolución digital ha variado la forma en que leemos el libro que tiene como soporte el papel y el libro electrónico. Observamos como las nuevas prácticas de comunicación mediadas por ordenador y sus distintos soportes generan nuevos procesos cognitivos en la lectura y escritura de textos. Analizamos aspectos de la estructura básica del discurso de la literacidae digital: el hipertexto.

Palabras-Clave: Literacidae; Libro; Hipertexto.

Abstract

This study examines the phenomenon of the digital revolution and how it changed the way as book is supported by the paper and electronic book. We see how the new communication practices measured by the computer and its different measures create new cognitive processes in reading and writing of texts. Also reviewed aspects of the basic structure of the discourse of digital literacy: the hypertext.

Keywords: Literacy; Book; Hypertext.

La literacidad electrónica

No es necesario observar mucho a nuestro alrededor para percibir que el mundo se ha vuelto digital. Las transformaciones que tuvieron origen a finales del siglo XX con la aparición de las tecnologías de comunicación generaron profundas transformaciones en el mundo y aún no podemos evaluar todos los efectos producidos en la dimensión sociológica de esos cambios sociales.

Sabemos que la tecnología no determina la sociedad y, a su vez, esta última tampoco determina completamente las transformaciones tecnológicas. Sin embargo se producen influencias parciales, mutuas y constantes en todo momento. La historia del libro y de la difusión de la literatura que actualmente se publica en la red es un buen ejemplo en el que podemos observar los efectos más inmediatos de esa revolución digital. Las herramientas disponibles en Internet han cambiado radicalmente la manera en que las personas se relacionan con el arte producido y consumido a través de la Red.

La revolución digital ha variado significativamente la forma en que leemos y concebimos el mundo. Una de las consecuencias es la mirada que lanzamos al libro que tiene como soporte el papel y al libro electrónico que llevamos en la pantalla del ordenador. Daniel Cassany (2006), en su obra “Tras las líneas”, recuerda como la revolución digital no es piadosa con los escritores analógicos, puesto que los relega a una completa marginalidad. Además de la exclusión de los escritores analógicos, Internet también reduce la diversidad lingüística y favorece todas las lenguas que usan el alfabeto romano. Para Cassany, se trata de una nueva forma de colonización cultural, pero nada de eso consigue parar su avance vertiginoso y su expansión mundial.

Con Internet, leer adquiere nuevas prácticas y estrategias: el horizonte cuadrado de la hoja blanca se convierte en una imagen policromada y versátil en la pantalla, la simple redacción manuscrita se sofisticada y automatiza con los programas informáticos, el lector local y restringido del papel se multiplica y diversifica en la red. La literacidad está ampliando sus usos e incluso está modificando su naturaleza. (2006,173)

Muchos han comparado el impacto de la nueva literacidad electrónica con la revolución que supuso la invención de la imprenta o con la expansión de la televisión. Las prácticas cotidianas están siendo radicalmente modificadas a través de *Chats* o foros. Es cada vez más fácil entrar en contacto con personas de los más diversos sitios del mundo; la información pasa a ser buscada antes en línea que en las bibliotecas, las identidades electrónicas son creadas para la participación en redes sociales y así podemos citar muchos más ejemplos. Por último, todas las nuevas prácticas de comunicación mediadas por ordenador y sus distintos soportes generan nuevos procesos cognitivos en la lectura y escritura de textos. Pasamos por un momento de redefinición de la cultura y, en consecuencia, la relación de las personas con el libro o la literatura de manera general acaba por modificarse también.

Algunos acontecimientos, como la disminución del distanciamiento entre lector y autor a través de los sistemas de comentarios, lo que ha permitido un rápido *feedback*, el alcance de la escritura a través de Internet, la posibilidad

de disponer del libro en formato digital para descargarlo en Internet, los *Chat*, foros y listas de discusión sobre temas relativos al universo literario, son sólo algunos de los cambios que se han producido en este ámbito.

El ciberespacio es extremadamente democrático: facilita el acceso al discurso de otras culturas y permite que todos puedan manifestarse. Si el espectador ante los *mass media* tradicionales podía, como mucho, cambiar de canal o sintonizar otra emisora de radio, con las nuevas tecnologías de la comunicación pasa a tener otro tipo de poder: el de la interacción. Se rompe así el proceso cerrado de la comunicación masiva y se pasa a potenciar nuevas características de esta estructura creativa *on-line*. La literacidad digital construye un nuevo tipo de lector, un lector que materializa la utopía de la liberación del mensaje del dominio único y exclusivo del autor.

La semióloga Lúcia Santaella, en su texto “A Leitura fora do livro” (1998), dice que la era digital trae consigo el nacimiento de un nuevo lector. Un lector que ya no se topa con los signos visuales en la ciudad, como era el caso del lector fragmentado, que nació con la lectura de los periódicos sumergido entre la multitud de los centros urbanos. El lector original tiene una ruta no definida en un ambiente sin una secuencia lineal. Está siempre en estado de alerta, conectándose a *links*, en un laberinto que él mismo ha ayudado a construir. Su trayectoria ya no comprende sólo palabras, sino imágenes, sonidos, etc. La escritura va perdiendo su protagonismo como único soporte para la transmisión de conocimientos. Como afirma Cassany, “la llegada de estas nuevas formas multimedia está produciendo sistemas más complejos de representación de la información” (CASSANY: 2006,180). De igual modo, el lector digital es, para Santaella (1998), aquel que parece estar sumergido en la alucinación borgiana de la biblioteca de Babel.

Dicha metáfora visual está presente en el cuento “La biblioteca de Babel” (1944), en el libro “Ficciones”, donde Jorge Luis Borges construye un texto esencialmente metafísico. Borges habla de una realidad en donde el mundo es una biblioteca sin fin y se supone que en esta biblioteca existen todas las posibilidades de mundo. Así, el lector digital estaría ante el ciberespacio como si estuviese delante de una posible biblioteca de Babel, que se volvería real con solo un “clic” de ratón.

A diferencia de los textos que existen en una biblioteca de libros impresos, donde se supone que hubo una selección previa (por parte de los editores, en la selección de los textos para la publicación de los libros y por parte de los bibliotecarios, al seleccionar determinados títulos y dejarlos disponibles para consulta en los estantes), la Red, en cambio, sería un territorio sin dueño. Allí se publican todo tipo de textos, artículos de opinión de personas capacitadas, con o sin credibilidad. Así, la literacidad digital exige que desarrollemos en proporción directa una capacidad crítica cada vez mayor. En esta línea, Cassany afirma:

Internet multiplica las necesidades de leer con mirada crítica, de saber leer en varias lenguas y sobre varias disciplinas. A través de la red accedemos a muchos más discursos, más diversos, más remotos y más descontextualizados. Es imprescindible valorar la

fiabilidad de una fuente, la coherencia interna de una Web o identificar la ideología y el punto de vista de un foro.” (2006,182)

No podemos decir que ya sabemos leer cuando sólo hemos empezado a comprender el uso de las palabras o a construir una frase. Podemos afirmar que leemos correctamente cuando desarrollamos la capacidad crítica necesaria para identificar el sentido de un texto y a interpretar adecuadamente los valores allí puestos, ya sea de forma implícita o explícita. Como tan bien dice Cassany, la literacidad digital exige mucho de nuestra capacidad crítica. Debido al encuentro de diversos discursos culturales distintos en la *Web* muchas veces puede ser complejo el hecho de comprender lo que aparece en el texto de manera implícita, el humor o las connotaciones del mismo. En el discurso electrónico, la responsabilidad del lector crece exponencialmente y se hace cada vez más claro que un texto posee una infinidad inagotable de significados.

La literacidad digital tiene al hipertexto como la estructura básica de su discurso. El proceso de lectura de una narrativa hipertextual obedece al principio de la no-linealidad, donde la secuencia de páginas es sustituida por la presencia de *links*, haciendo que el proceso de lectura se convierta en un acto de elección. El lector digital es más que nunca un viajante dentro de los diversos caminos que ofrece un laberinto. A él le corresponde decidir, en todo momento, qué rumbo debe seguir.

Hipertexto: la literatura errante

En el siglo XIX, Charles Baudelaire inmortalizó la figura del *flâneur*, el ser que observa el mundo que le rodea a partir de una ventana y teje observaciones sobre el mismo con un distanciamiento emocional acerca de lo que ve. La calle era su lar y en ella caminaba sin rumbo fijo y nada le era indiferente. Sumergido en el ciberespacio, ahora el usuario se convierte también en una suerte de *flâneur* entre las páginas *web* a las que accede, y es a través del camino recorrido entre los *links*, nosotros y los llamados hipertextos lo que hace que ese itinerario sea posible. La práctica del cibernauta se aproxima al proceso del paseante de Baudelaire, toda vez que el poeta lo describe de ese modo. En ambos casos vemos la presencia de la actividad errante y al sujeto potencialmente conectado a todo. En cada ventana nueva que el lector abre allí se releva un nuevo mundo. El hipertexto pasó a conferir la libertad y autonomía necesarias al lector para escoger lo que iba leer en la página siguiente.

La idea del hipertexto fue pensada originalmente en 1945 por Vannevar Bush, en su artículo “*As we may think*”, publicado en *The Atlantic Monthly*. En ese texto, el físico describía lo que vendría a ser el *Memex*, un banco de datos virtual algo parecido al pensamiento humano, donde estarían archivados en un gran banco de datos millares de documentos en forma de imagen, sonidos y textos. Aunque en aquel tiempo no fuese posible la creación de un mecanismo capaz de alcanzar su objetivo, allí ya estaba expuesta la idea de la escritura y la lectura no lineal, algo que hasta entonces no había sido imaginado.

En 1960, el sociólogo Theodore Nelson dio inicio al Proyecto *Xanadu*, el primer proyecto creado para desarrollar lo que llegaría a ser conocido como hipertexto. Nelson tenía como objetivo construir un gran ambiente literario a escala global, un espacio virtual donde se pudiese acceder a varias bibliotecas, libros, documentos y donde se consiguiese obtener cualquier tipo de información de manera cruzada. Desde entonces, el hipertexto pasó a expresar la idea de la escritura no lineal de un sistema informático. El proyecto *Xanadu* es descrito por Pierre Levy como: “uma imensa rede acessível em tempo real contendo todos os tesouros literários e científicos do mundo” (1993,29). Sería algo así como una especie de archivo, pero de literatura conectada entre sí.

Aunque no sea la única forma en la que ese modelo de organización de información se exprese, la *Web* se convirtió en el gran ejemplo de hipertexto. Al navegar en el ciberespacio, no emprendemos un viaje lineal, sino algo parecido a navegar sin rumbo fijo, tal como lo hiciera el poeta Baudelaire. Un texto académico puede también ser un buen ejemplo de hipertexto. Leemos un texto donde encontramos varias referencias a otras obras, se hacen presentes otras “ventanas” para el conocimiento debido también a las muchas ocasiones en las que el lector puede sentirse impelido a abandonar el texto original en busca de otras referencias allí propuestas.

La presencia de hipertextos en el ciberespacio habla bastante de la condición básica del texto en la *Web*: es esencial la presencia del usuario para que los procesos ocurran. La utilización del texto en la *Web* está basada en la interactividad. Sin la acción del lector, nada sucede en el texto, toda vez que el proceso está basado en los comandos de los hipertextos. A diferencia de los *mass media* tradicionales, como la televisión o la radio, donde la presencia del espectador era fundamentalmente pasiva, en la *Web* se hace necesaria la presencia activa de los usuarios.

En su obra “As tecnologías da inteligência” (1993), Pierre Levy define lo que para él debe ser el hipertexto: una obra con varias entradas, donde el lector escoge su itinerario.

Tecnicamente, um hipertexto é um conjunto de nós ligados por conexões. Os nós podem ser palavras, páginas, imagens, gráficos ou partes de gráficos, sequências sonoras, documentos complexos que podem eles mesmos ser hipertextos. Os itens de informação não são ligados linearmente, como em uma corda com nós, mas cada um deles, ou a maioria, estende suas conexões em estrela, de modo reticular” (LEVY: 1993, 56).

En esta libre elección de recorridos, se produce una gran ruptura con los patrones de lectura tradicional. El lector ahora puede también “crear” el texto, una vez que no existe un recorrido predeterminado. La lectura se vuelve así interactiva, lo que la aleja, y mucho, del concepto de narrativa romanesca y se acerca al universo del pop-art, con sus *collages* y recreaciones sobre imágenes ya existentes. El ciberespacio es, por lo tanto, un texto vivo, donde cada uno puede acrecentar, retirar, comentar, transformar ese texto interactivo y ofrecer nuevas posibilidades de recorrido para el texto.

Pierre Levy (1993) apunta seis principios básicos del hipertexto: la metamorfosis, la heterogeneidad, la multiplicidad y el encaje de escalas, la exterioridad, la topología y la movilidad de los centros. El primero de estos principios se refiere a la constante construcción de la red hipertextual, puesto que todo está en constante movimiento. El segundo se refiere a los más variados formatos que posibilita la cadena hipertextual: imágenes, sonidos, cadenas, mensajes analógicos y digitales, etc. El principio de la multiplicidad (que también es apuntado por Ítalo Calvino como uno de los principios de la literatura del nuevo milenio) tiene como referencia el modo de organización en forma de “fractal” de la red, o sea, donde todas las conexiones se revelan como parte constitutiva de la red, de forma indefinida.

El cuarto principio, el de exterioridad, es definido por la idea de que no hay una unidad orgánica en la composición de la red hipertextual, pero que su recomposición depende de un exterior indeterminado, como la adición de nuevos elementos, por ejemplo. En el hipertexto todo funciona por proximidad, por cercanía de vecindad, y a eso es a lo que se refiere el principio de la topología. Por último, el principio de movilidad de los centros coincide con la idea de que la red no posee un centro, sino varios centros que saltan de un nodo al otro, tal como ocurre con el concepto de rizoma, de Deleuze y Guattari, que más adelante presentaremos.

El formato en red de la Web permite la exploración del texto de forma descentralizada. La interacción y la creatividad nacen de la confluencia de las múltiples posibilidades de conexión, donde los diálogos entre las textualidades acontecen a través de los *links*. Más allá de constituir meros soportes para la navegación *on line*, los hipertextos llaman atención también sobre las formas de producción de la información y del conocimiento. Del mismo modo en que los pensamientos se conectan a otros tantos en forma de nodos y en red, así también ocurre con los hipertextos. El texto en la *Web* instauro un nuevo paradigma, una nueva relación con el espacio que permite jugar con lo que fue instituido, provocar una reinención de espacios y escribir más allá de lo que le fue propuesto.

En su obra *S/Z* (1980), el filósofo francés Roland Barthes describe lo que según él sería una textualidad ideal, compuesta por bloques de palabras (o imágenes) conectados a través de múltiples posibilidades, configurándose una red abierta, de conexiones a través de *links* y nodos. Este fue el origen de algunas ideas de lo que hoy llamamos hipertexto:

As redes são múltiplas e jogam entre si sem que nenhuma delas possa encobrir as outras; esse texto é uma galáxia de significantes e não uma estrutura de significados; não há um começo: ele é reversível; acedemos ao texto por várias entradas sem que nenhuma delas seja considerada principal (1980, 13)

En “Hypertext: The convergence of Hypertext and Critical Theory” (1992), George Landow, uno de los pioneros en el estudio sobre hipertexto electrónico, recuerda que Barthes describe una textualidad ideal, que sería un texto hiperconectado y compuesto por bloques de palabras o de imágenes:

“linked electronically by multiple paths, chains, or trails in an open-ended, perpetually unfinished textuality described by the terms link, node, network, web and path” (1992, 3) Según Landow, el hipertexto diluye las fronteras entre el lector y el escritor, y ésta es también otra cualidad del texto ideal señalado por Barthes. Esto hace que lector no sea sólo un consumidor, sino un productor del texto.

Al contrario de la narrativa tradicional que llega siempre a un final generalmente en la última página de un libro, en la narrativa que se construye encima de hipertextos, esto no sucede así, no hay un “cierre del ciclo”, pues ese ciclo nunca se cierra completamente, o por lo menos no de la manera en que estamos acostumbrados. Es sencillo recurrir a la idea de no-linealidad cuando hablamos del hipertexto. Sin embargo, hay que resaltar que ese texto “creado” por el lector a través de su recorrido único posee una linealidad propia, que quizás no pueda ser repetida, no obstante en aquel momento posee su propio trayecto. La narrativa hipertextual puede, sin embargo, ser considerada “multi-lineal”, una vez que está abierta a las infinitas posibilidades de construcción del texto y del sentido de la lectura.

La investigadora Susana Pajares Tosca (1997) recuerda que el hipertexto se relaciona con la literatura de muchas formas, comenzando precisamente por la ruptura con la linealidad. Ella dice: “No sólo existe una relación teórica entre el hipertexto y la literatura, sino que al ser el hipertexto un vehículo de conocimiento (un soporte, igual que lo es un libro), introduce en el mundo de la cultura cambios quizá tan espectaculares como los que trajo la invención de la imprenta”. Hace más de diez años, Tosca preveía ya las transformaciones a las que hoy estamos asistiendo. Todos los cambios provocados en la literatura y en el proceso de escritura con la llegada del hipertexto electrónico van desde la manera nueva en que el autor escribe, edita y publica su obra, hasta el nuevo escenario en el que se revela la obra.

El hipertexto electrónico nos permite tener acceso en tiempo real a todas las informaciones sobre el autor, estudios sobre su obra, críticas u otro tipo de consideraciones sobre el libro publicado, por ejemplo. Es el lector quien decide cuáles son las informaciones que le permiten rastrear en la *web* respecto a la obra leída. Así, dependiendo de si el lector es un estudiante o un profundo conocedor del tema, las informaciones que le lleguen a través de los hipertextos serán bastante distintas en uno u otro caso. Las tramas de conexiones creadas por cada usuario individual obedecen a sus temas de interés.

Siguiendo con la relación de aspectos relevantes que podemos señalar del encuentro de la literatura con el hipertexto, uno esencial va a ser la utilización de redes hipertextuales para el intercambio de conocimiento. Mucho antes que el hipertexto electrónico fuera una realidad, autores como el argentino Julio Cortázar en su obra “Rayuela”, experimentaron con la construcción aleatoria del texto y aumentaron así el grado de actividad de los lectores. La literatura impresa posee algunos ejemplos de narrativas que pueden ser consideradas como hipertextuales y que ofrecen una pluralidad de recorridos narrativos

laberínticos. De ese modo, queda meridianamente claro que la hipertextualidad no depende necesariamente del soporte de la escritura, sino que puede caminar en paralelo a él. La obra de Cortázar es un ejemplo de cómo romper con la rigidez de un texto impreso.

Aunque el concepto de interactividad esté muy de moda hoy en el medio gracias a la cibercultura, ella este modelo social se hace presente en textos como ese de Cortázar, que exigen del lector una presencia activa donde su imaginación esté abierta para a las posibilidades de construcción del texto. Aquí, es la función del escritor será la de ofrecer posibilidades, y el lector, como un *flanêur* en las mallas redes del texto, irá recorrer a ellas podrá recorrerlas o no. Cortázar ofrece al lector la posibilidad de él saltar de un capítulo al otro a través de una escrita escritura dinámica, sin la necesidad de obedecer a un orden predeterminado.

El texto está construido sobre una arquitectura de red, repleto de interferencias, donde el lector interactúa en con el trabajo como si se tratase de una especie de montaje de un juego. Y cuando llegamos al final de la historia hay una sorpresa, y es que no hay realmente un final. Somos remitidos a otras historias, lo que exige un proceso hipertextual de lectura.

Un buen ejemplo para reflexionar sobre el hipertexto es el palimpsesto. El crítico francés Gerárd Genette (2005) utiliza la metáfora del palimpsesto para referirse a la inevitable relación en que toda obra puede ser leída por ella misma y en relación con otras obras anteriores a ella. El palimpsesto era una práctica medieval de escribir, cuando los pergaminos eran escasos, y se escribía sobre otros ya utilizados. Al borrar lo que ya estaba escrito en el pergamino, en muchas ocasiones aún era posible ver lo que allí quedaba escrito bajo el texto nuevo. Genette explica:

Um palimpsesto é um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo. Assim, no sentido figurado, entenderemos por palimpsestos (mais literalmente hipertextos), todas as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou por imitação. Dessa literatura de segunda mão, que se escreve através da leitura, o lugar e a ação no campo literário geralmente, e lamentavelmente, não são reconhecidos. Tentamos aqui explorar esse território. Um texto pode sempre ler um outro, e assim por diante, até o fim dos textos. (GENETTE: 2005, 5)

La teoría sobre la intertextualidad, defendida por Genette, utiliza el término “transtextualidad” para referirse a todo lo que pone el texto en una relación, manifiesta o no, con otros textos. Así, la hipertextualidad es un tipo de relación transtextual, definida por Genette (2005) por: “toda relação que une um texto B (que chamarei hipertexto) a um texto anterior A (que, naturalmente, chamarei hipotexto) do qual ele brota, de uma forma que não é a do comentário” (2005,19). Independientemente del aparato textual y del soporte donde se desarrolla la literatura, observamos que el hipertexto es utilizado hace tiempo como un recurso para dar más flexibilidad al texto y aumentar el potencial de movimiento del mismo.

Por tanto, esto desmitifica la idea de que el hipertexto electrónico ofrece una mayor interactividad al texto escrito o que en este contexto digital las relaciones de intertextualidad son más fuertes. La hipertextualidad reside esencialmente en las posibilidades de combinación entre fragmentos de textos y cuanto más uso hace un texto de esas recombinaciones, más grande será su grado de intertextualidad. A través de los hipertextos electrónicos percibimos que se vuelven más claras y visibles esas conexiones y más ostensible es la escritura laberíntica. Es más evidente lo que ya había en la escritura sobre el soporte del libro impreso, una vez que cada *link* surge como una extensión de esa obra. Es importante resaltar que el hipertexto electrónico es un nuevo espacio para la escritura, pero que no instaura una nueva forma de escritura.

El hipertexto amplía la idea de red, donde todo está conectado. En “Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia”, (1995) el filósofo Gilles Deleuze y el psicoanalista Félix Guattari conciben el concepto filosófico de “rizoma”, que originalmente proviene de la botánica. Se define como un tallo horizontal que pueden presentar nodos y desarrollar raíces para su mejor crecimiento. Para los autores, la idea de rizoma va más allá de la materialidad del tallo y también se constituye a través de otros elementos de la naturaleza, como el aire, la tierra o los animales. O sea que se desecha la idea de un centro y un pilar único donde todo se desarrolla. Deleuze y Guattari (1995) afirman que “até animais o são, sob sua forma matilha” y, más adelante añaden, “há rizoma quando os ratos deslizam uns sobre os outros”.(1995,14)

El pensamiento humano se parece mucho al perfil rizomático, toda vez que este concepto elimina la idea de una raíz principal y se sustituye por la imagen de raíces secundarias que, unidas entre sí, forman lo que sería la “obra total”. La obra bajo la óptica del rizoma no parte de una dirección única y lineal, sino que es circular y cíclica. Los autores señalan algunas características y principios que caracterizan su concepto de “Rizoma”.

El primero y segundo principio se refieren a la “conexión” y la “heterogeneidad”, o sea, a la idea de que “cualquier punto de un rizoma puede ser conectado a cualquier otro y debe serlo”, del mismo modo que le sucede al hipertexto, puesto que éste ofrece varias puertas y ventanas a través de las cuales el lector puede entrar en la historia. El tercer principio, el de “multiplicidad”, también señala las características de una escritura hipertextual. Un ejemplo dado por Deleuze y Guattari es el de la marioneta, los hilos y quién maneja el muñeco. Los hilos de esta marioneta constituyen la propia multiplicidad, o la propia realidad. Son esas tramas las que realmente importan y no las puntas de los hilos.

El escritor Ítalo Calvino (1998), en “Seis propuestas para un nuevo milenio” habla sobre los valores literarios que él considera que deben ser preservados por la literatura. En la última conferencia que hay en el libro, el autor presenta la observación del romance como si se tratase de un soporte enciclopédico, es decir, la posibilidad de mirar hacia él como si fuese un hiper-romance o el romance como una gran red, donde tiene lugar el entrelazamiento de los hechos y de los conocimientos. La multiplicidad es, por lo tanto, una característica

también apuntada por el escritor italiano, que cree, como Deleuze y Guattari, que el romance es también rizomático:

Chego assim ao fim dessa minha apologia do romance como grande rede. Alguém poderia objetar que quanto mais a obra tende para a multiplicidade dos possíveis mais se distancia daquele único que é o self de quem escreve, a sinceridade interior, a descoberta de sua própria verdade. Ao contrário, respondo, quem somos nós, quem é cada um de nós senão uma combinatória de experiências, de informações, de leituras, de imaginações? (CALVINO: 1998,138)

Deleuze y Guattari (1995) también afirman que el libro atiende a la lógica rizomática, toda vez que hay libros que han servido como punto de partida para la existencia de otros libros e historias. A través de esta imagen retórica, argumentan que el libro no es tan valioso por su contenido, sino por las asociaciones que despierta en el lector. La literatura hipertextual es, por tanto, abierta, expuesta a la colectividad, susceptible de establecer conexiones con otras percepciones de mundo.

Um livro tampouco tem objeto. Considerado como agenciamento, ele está somente em conexão com outros agenciamentos, em relação com outros corpos sem órgãos. Não se perguntará nunca o que um livro quer dizer, significado ou significante, não se buscará nada compreender num livro, perguntar-se-á com o que ele funciona, em conexão com o que ele faz ou não passar intensidades, em que multiplicidades ele se introduz e metamorfoseia sua, com que corpos sem órgão ele faz convergir o seu. Um livro existe apenas pelo fora e no fora. (1995,11)

La literatura que se construye en el ciberespacio son narrativas que no vienen de un texto fuente, sino de una combinación de muchos “nodos” que remiten a otros nodos y estructuras, verbales y no verbales, tal y como lo describen Deleuze y Guattari respecto a los libros: la literatura digital o literatura *on-line*, sin un concepto cerrado que la defina, es también el resultado de esos encuentros en el ciberespacio: ¿Qué textos convergen con aquellos? ¿Dónde encontramos eco para la voz de esa narrativa?

La idea de polifonía se hace muy presente en esa discusión, pues el texto no es sólo la construcción de un pensamiento, sino que está compuesto por un conjunto de voces. Según Mikhail Bakhtin, (1983) la polifonía es la presencia de otros textos dentro de un texto. En el romance polifónico, cada personaje posee una visión del mundo y una manera de ser en el mismo. Se produce lo que se llama “multiplicidad de voces”, que no están sujetan a un narrador central, como pasa en el romance tradicional, sino que las voces en un romance polifónico se relacionan en relación de igualdad.

Así, el hipertexto, a través de su estructura rizomática, puede ser considerado como una versión actual de la polifonía bakhtiana. George Landow asigna al hipertexto la cualidad de no permitir sólo una voz “tirana” o dominante, sino de abrirse a la multiplicidad de voces donde se prioriza el fruto de una asociación momentánea. A través de esa característica, la polifonía del hipertexto, vemos la posibilidad de diálogo existente entre las diferentes voces y la negociación de los sentidos en la construcción colectiva del pensamiento.

El autor, como ya hemos dicho, pierde parte de su fuerza una vez que el lector tiene la libertad de escoger, en todo momento, el camino que desea seguir a lo largo de su lectura. Vemos entonces la presencia de la democracia de la palabra, la posibilidad de que todas las voces dialoguen sin la imposición de unas sobre las otras.

Referências Bibliográficas

- BARTHES, Roland. *S/Z*. Lisboa, Edições 70, 1980.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. RJ: Forense Universitária, 1983.
- CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- CASSANY, Daniel. *Trás las líneas. Sobre la lectura contemporânea*. Barcelona: Anagrama, 2006.
- DELEUZE Giles., y GUATTARI, Felix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol. 1 São Paulo: Editora 34, 1995.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestos; a literatura de segunda mão*. Cadernos do Departamento de Letras Vernáculas, Belo Horizonte: UFMG/ Faculdade de Letras, 2005.
- LANDOW, George. (1992) *Hypertext: The convergence of Hypertext and Critical Theory*. Versão online do livro editado pela John Hopkins University Press. Singapura. disponível em <<http://www.cyberartsweb.org/cpace/ht/jhup/history.html#1>> Consulta: 10/10/09
- LEVY, Pierre. *As tecnologias da inteligência*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.
- PAJARES TOSCA, Susana. *Literatura Digital. El paradigma textual*. Cáceres: Universidad de Extremadura, 2004.

“Corpo de delito”: As subversões do gestual pornográfico em duas manifestações artísticas em ambientes digitais

Body in Evidence: subversions of pornographic gestural in two digital art products

Carlos Magno Camargos Mendonça | macomendonca@gmail.com

Doutor em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUCSP. Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Sociabilidade Contemporânea da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG

Carla Soares Faria | carlasoaresf@gmail.com

Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Sociabilidade Contemporânea da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG

Resumo

Neste artigo debatemos como os significados da linguagem gestual erotizam os corpos em duas referências artísticas na *web*: os vídeos amadores de pessoas se masturbando do *site* BeautifulAgony (www.beautifulagony.com), que focam somente o rosto; e a série My Luxuria, do artista Alex Kliszynski (www.ask-art.net), onde nas imagens os modelos nus e em poses eróticas têm seus corpos substituídos por corpos como da boneca Barbie. Uma vez diante das imagens de corpos fracionados, nos perguntamos em que medida o significado forjado na experiência erótica encontra no gesto aquilo que amplia as possibilidades de significação destas imagens? Acreditamos que o observador enxerga estas imagens com as lentes da experiência responsável por significar o erótico em sua vida ordinária. A linguagem – seja ela verbal ou não-verbal – faz encarnar o significado na experiência. Sua natureza expressiva conforma maneiras de estar-no-mundo e percebê-lo.

Palavras-chave: corpo, gesto, experiência.

Abstract

In this article we debate how the meanings of gesture language eroticize bodies in two online artistic references: the amateur videos of people masturbating themselves from the website “Beautiful Agony” (www.beautifulagony.com), which show faces only; and the “My Luxuria” series, by the artist Alex Kliszynski (www.ask-art.net), where in the pictures, models who are naked and in erotic positions have their bodies replaced by bodies which resemble a “Barbie” doll. Once we are facing the images of fractioned bodies we may ask to what extent the meaning forged in the erotic experience finds in the gesture something that widens the possibilities of signification of these images. We believe that the observer sees these images through the lenses of the experience which is responsible for signifying the erotic in his/her ordinary life. Language – verbal or non-verbal – causes the incarnation of the meaning into the experience. Its expressive nature gives shape to ways of “being in the world” and perceiving it.

Keywords: body, gesture, experience.

Introdução

"Para que serve um livro", pensou Alice,

"sem ilustrações ou diálogos?" (Lewis Carroll)

Na sua ingenuidade de menina prodígio, a personagem Alice, ao se deparar com um livro sem figuras e sem conversas entre os personagens, se faz a pergunta sobre a utilidade desses objetos. À primeira vista, trata-se de uma pergunta inocente de uma garotinha que, frente a um mundo maravilhoso e colorido, valoriza as imagens e os diálogos típicos dos livros infantis. Porém, Alice estava na verdade percebendo a importância das imagens e da narrativa como forma de linguagem. Na sua esperteza, a menina sabia que o texto verbal é muito importante, mas que o sentido dele necessita das figuras, exige a ação do diálogo diversificado.

Como bem nos lembrou Alice, a linguagem não se limita somente ao verbal. A coordenação entre o verbal e o não-verbal é fundamental para que haja uma completude de significação. Mesmo que não se materialize em palavras, o não-verbal possui uma valoração muito próxima ao verbal. As visualidades contam histórias como as palavras. A imagem sempre traz a idéia de uma analogia, de nos remeter a algo do verbal. É o que argumentam Hanno Beth e Harry Pross (1990). Apesar de haver alguma dificuldade na delimitação de cada uma dessas esferas – especialmente porque há uma imbricação forte entre elas – os autores sustentam que o não-verbal é formado por tudo aquilo que pode ganhar uma sintaxe, por tudo que pode se abrir em uma expressividade carregada de gramática e sentido.

Sob a imagem lúdica e sagaz das inquietações de Alice, exercitaremos a leitura de duas referências artísticas presentes na *web*, dois conjuntos de imagens que serão por nós tomados como textos verbos-visuais. Pretendemos observar como operam as linguagens sobre os corpos nessas imagens e que tipo de comunicação é possível nesta operação. Ao colocar diferentes formas de linguagem em funcionamento, a comunicação é uma maneira de ação do sujeito sobre o mundo, uma oportunidade continua de atualização dos sentidos. Neste sentido, o enquadramento, as poses, os sons, enfim, os elementos estéticos pertencentes à composição da paisagem balizam nossa análise.

O primeiro conjunto de imagens faz parte de um trabalho fotográfico feito por Alex Kliszynski e que pode ser visitado no site www.ask-art.net. A proposta de Kliszynski é, através da edição digital, imaginar corpos desnudos materializados na forma plástica da boneca *Barbie*. São imagens de poses eróticas, mas que, como bonecas de plástico, não contêm genitais. A coleção de fotografias do artista funciona como uma espécie de crítica à maneira como as cenas de sexo são apresentadas à sociedade. As imagens comumente não nos falam sobre o poder da nudez, mas sobre as poses das modelos e as convenções visuais, o poder entre sujeito e audiência.

O segundo conjunto pertence ao site Beautiful Agony – facettes de la petite morte – (www.beautifulagony.com) cuja proposta consiste em exibir

imagens de pessoas comuns se masturbando. O peculiar desses vídeos é que somente o rosto das pessoas é focalizado. Do site, teremos como objeto de análise o vídeo de apresentação, composto por uma colagem de imagens em movimento, com duração de 2'40". No vídeo, vemos cenas de orgasmos intercaladas com falas sobre a proposta do site. Em alguns momentos, o vídeo nos remete a um filme pornô. Porém, não vemos genitais, penetração ou outras imagens encontrados no gênero.

Nos dois conjuntos de imagens, o corpo experimenta a comunicação não-verbal. A visualidade do corpo detém um meio fundamental de comunicação. São veículos primários que possibilitam vínculos com os outros, como defende Harry Pross (1989). Ao trabalhar com os signos, Pross afirma que o corpo porta uma mediação primária. O corpo está presente até mesmo na comunicação verbal – e por isso mesmo é que é difícil distinguir o verbal do não-verbal. Na comunicação escrita, por exemplo, é o corpo quem produz os sons ou o gesto para consolidar a escrita. O andar, a postura, os olhares, tudo isso faz parte dessa comunicação primária. Baseadas no corpo, essa comunicação sedimenta um chão firme para que se inaugure um sistema de codificação das mídias secundárias, como a escrita e as diversas inscrições que fazemos. O corpo é a base de toda comunicação, é matéria-prima para a constituição de elos com o outro. "Desde la simbologia del cuerpo, la risa y el llanto, el gusto, el tacto, el oído, el olfato, el pelo, hasta las formas amplias de comunicación rituales, los signos no verbales aseguran la comunicación que no se efectua linguisticamente"¹ (BETH & PROSS, 1990, p. 145-146).

A atribuição de sentido às imagens está ligada aos processos de analogia. Toda imagem remete a alguma coisa. Uma representação analógica que transita entre a semelhança, o traço e a convenção. Qualquer imagem é representação. E se temos a possibilidade de conferir significados razoavelmente semelhantes a elas, é porque estas tangenciam um mínimo de convenção sócio-cultural. As formas não-verbais estão ligadas a uma ritualização que essa convenção simbólica aciona. É pela repetição experimental que vamos construindo os significados de uma comunicação que não se fundamenta exclusivamente na linguagem verbal, que atribuímos valores culturais àquilo com o qual tomamos contato. A repetição condiciona os sentidos e os sujeitos. É nesse sentido que nos aparece a idéia de uma educação midiática: a repetição das imagens como cristalizadora e ritualizadora de códigos simbólicos.

A experiência serve de base ao construto dos significados, ela prepara o encontro dos corpos. Nas imagens de Alex Kliszynski e do site Beautiful Agony os movimentos dos corpos podem ser interpretados como uma forma de inscrição. O movimento dos corpos "comporiam uma espécie de 'escrita' corporal, em que se verificam componentes estéticos, pragmáticos e semânticos constituídos na relação com imagens e produtos midiáticos", afirma Bruno Leal (2005, p.1). Congelados nas fotografias ou editados nas imagens do vídeo, estes corpos são gestos midiáticos que se oferecem à codificação. O gesto é aprendido pelo corpo e seu significado vai sendo tecido em cada instante da vivência sócio-cultural. A aprendizagem do significado do gesto decorre da

exposição à visualidade destes e dos modos e situações em que ele se apresenta. O corpo encena a experiência. A interpretação, o sentir e o sentido são pautados pela experiência e pela relação que estabelecem com os planos e pesos da alteridade. O sentido aparece nesse encontro cotidiano, onde tomamos contato com as múltiplas possibilidades interpretativas que a experiência e o outro nos dão.

Como acentuou José Gil (1995), a sucessão dos gestos guarda a possibilidade de cruzamentos entre si, transformando-os em significantes que comportam múltiplos significados. Os mesmo gestos podem, em culturas distintas, significarem coisas diferentes. O que os distingue na multiplicidade de sentido ou aquilo que os singulariza é o acréscimo da simbolização. O gesto é, como qualquer imagem, ao mesmo tempo uma metáfora e uma metonímia. É uma metáfora pois sua imagem é capaz de evocar uma representação sígnica. Ao vermos o gesto, conseguimos visualizar traços de sentido comuns com uma outra idéia. E o gesto também é metonímia porque sempre remete ao congelamento do movimento, que representaria o todo. O gesto fraciona e apresenta a parte para dizer do corpo todo. O gestual é sempre uma parte da escrita do corpo.

Nos dois objetos que tomamos para análise, temos a contraposição das imagens em movimento e dos cliques estáticos da fotografia. O ensaio fotográfico de Alex Kliszynski trabalha exatamente com a força metafórica das imagens. Ao congelar o instante do gesto na fotografia, o artista amplia aquele instante. A analogia metafórica sustenta o sentido na imagem. O mecanismo de subtração de propriedades, proposto por Abel Reis (2009) para compreender o funcionamento icônico das metáforas, nos auxilia no reconhecimento do modo de operação dos gestos e a potência contida neles. Para encaminhar sua proposição, Reis remonta ao pensamento de Tony Jappy¹, em especial a equivalência das metáforas aos argumentos silogísticos:

*(...) que o caráter icônico característico das metáforas admite um paralelismo com as formas de inferência dedutiva, indutiva e abdutiva. Essa equivalência apóia-se em um mecanismo de subespecificação (underspecification), a que chamaremos de **subtração de propriedades**. Tal mecanismo promove uma operação de projeção de propriedades de um conceito (origem) sobre outro (destino), migrando certas características próprias do conceito de origem, e omitindo outras, em prol da força expressiva final do signo, pretendida pelo agente semiótico. (REIS, 2009: 06)*

Ao considerar a proposição de Reis, entendemos que a ausência da genitália e o corpo plastificado têm seus atributos significativos reduzidos em favor do aumento da significação erótica efetuada pelo gesto. É justamente a partir da metáfora imagética dos corpos *barbie* que o fotógrafo evidencia a potência do gesto erótico. As poses das modelos direcionam o significado; criam caminhos nas lembranças eróticas, na memória dos encontros sensuais; são imagens capazes de aguçar o desejo daquele que as vê. A potência existente no movimento insinuado evoca o erotismo, a pornografia.

Se na metáfora há uma aproximação semântica, a metonímia reivindica a contiguidade. Para Greimas e Courtés (2008)

Interpretada no quadro da semântica discursiva, a metonímia é o resultado de um procedimento de substituição pelo qual substitui um dado sema por um outro sema hipotático (ou hipertático), pertencentes ambos ao mesmo semema. Desse ponto de vista, pode-se considerar a metonímia como uma metáfora "desviantes": C. Lévi-Strauss não pode deixar de assinalar que, no pensamento mítico, "toda metáfora acaba em metonímia" e que toda metonímia é de natureza metafórica. (GREIMAS e COURTÉS. 2008: 311-12)

No caso do vídeo de apresentação do site *Beautiful Agony*, é a metonímia que baliza a significação. Projetando apenas a face, os sons e as imagens das feições o vídeo consegue descrever um ato sexual. Ao isolar apenas um fragmento da imagem do corpo, o vídeo lança mão da metonímia como recurso narrativo. Este recurso, que toma a parte pelo todo, traz à tona a potência erotizante contida nas imagens. O uso da metonímia dispensa a contemplação do corpo inteiro. É através dela que se constrói o restante da realidade do ato, uma metonímia das emoções contidas nos gestos.

O corpo fracionado na imagem – como no caso do *Beautiful Agony*, os rostos – evidencia o modo metonímico pelo qual trabalha o dispositivo imagético. Contrariamente a uma suposta limitação, a fração da imagem amplia a visão do corpo. Porém, este corpo não se define por sua forma ou completude. Ele será definido pelos movimentos da cabeça, pelos sons emitidos e pelas expressões da face. Tendo o rosto como o *display* comunicativo mais importante, o vídeo, carregado de signos lascivos, nos apresenta um corpo em potência. Um corpo feito pelos recortes e pelas velocidades da imagem videográficas.

A metáfora e a metonímia contida nas imagens, e os sentidos acionados por essas propostas linguísticas vão se incorporando na tessitura que fazemos do cotidiano. Como afirmaria Michel Maffesoli (2005), a experiência é fortemente marcada pela sua lógica do estar junto centrada no cotidiano: "o concreto e a retórica, a imagem e o verbo, são expressões do barroco cotidiano em que o menor acontecimento anódino torna-se suntuoso e teatral" (MAFFESOLI, 2005, p.59).

O corpo-a-corpo da experiência

As experiências – assim como os movimentos corpóreos – ocorrem continuamente, em fluxo, mesmo que se alternem as intensidades e as cores daquilo que é experienciado. As coisas são sempre experimentadas pelos sujeitos. Cada pequeno evento vivenciado pelos sujeitos no cotidiano circunscreve conteúdos novos ao mesmo tempo em que conecta-se à história do vivente e todas as suas outras experiências. Ao contrário desse fluxo contínuo do dia-a-dia, a experiência singular – aquela que podemos nomear como "isso foi *uma* experiência" – é algo que fica impregnada por uma qualidade, mesmo que suas várias partes possuam nuances. Há uma diferença então entre esse fluxo contínuo e o que Dewey (1949) conceitua como sendo *uma* experiência. Essa qualidade que os diferenciam possui um caráter estético: é aquilo que, a partir de uma característica individualizadora, confere forma aos signos. E essa característica individualizadora é dada pelo próprio sujeito, já que a experiência é

algo individual. Assim, o que cada sujeito aponta como sendo sua experiência é efetivamente um recorte operado no real; revelação dos quadros prévios em que estão inscritos para continuar sua tecelagem de um *estar-no-mundo*, dado por este acúmulo de experiências.

Monclar Valverde (2007) partilha deste entendimento sobre a experiência. A possibilidade de sermos afetados pelas pequenas experiências cotidianas é o que torna a vida plena de significados. Tal fato é o responsável por construir nossa realidade. Esta construção, por sua vez, só é possível porque a experiência, para ter seu sentido cheio, precisa fazer o movimento pendular entre a vivência pessoal e a partilha social. Ao colocarmos nossa própria vivência em contato com outras é que o sentido emerge. A partir da experiência, os sujeitos podem fazer a criação de novos universos de referência. Como destaca Bataille (1987), não devemos tomar a experiência como algo externo a nós, nem deixar de pensar o contexto como algo pertinente para a entendermos. Conhecer é experimentar. É essa dimensão de encontro – que aparece em várias práticas cotidianas – que se coloca como uma prática configuradora de sentidos, numa afetação mútua dos sujeitos, que se colocam em relação com os corpos. A experiência, então, ganha sentido a partir da sua relação com o sujeito:

Esses corpos não nos são dados senão na perspectiva em que historicamente adquiriram seu sentido (seu valor erótico). Não podemos separar a nossa experiência dessas formas objetivas e de seus aspectos vistos de fora, nem de seu aparecimento histórico. No plano do erotismo, as modificações do próprio corpo, que respondem aos movimentos vivos que nos sublevam interiormente, estão elas próprias ligadas aos aspectos sedutores e surpreendentes dos corpos sexuais (BATAILLE, 1987, p. 32).

Se o experienciado ganha proeminência em nossa existência é porque nos afeta, porque nos coloca em contato com uma possibilidade plena de significação. Esses significados latentes, por sua vez, existem antes do encontro com o sujeito. Todavia, eles ganharão forma e conteúdo a partir do valor atribuído pelos sujeitos ao fato experienciado. A experiência se inscreve numa via de mão dupla, na qual encarna e é encarnada pelos significados. E esta dimensão de uma produção, da fabulação – a parte na qual a experiência é encarnada – é de fundamental importância. A implicação desta idéia culmina na exaltação das particularidades, daquilo que é próprio e singular em cada contexto, em cada experiência.

Embora as imagens que tomamos como objeto de análise não possuam os índices comumente disseminados como erotizados – como a imagem do genital, ou o foco no fluido do gozo – há algo que faz com que as reconheçamos como imagens eróticas. O gestual erótico contido nas imagens, mesmo que subverta num primeiro momento a lógica daquilo que esperamos ver nesse tipo de produto, estão presentes. E mesmo que sejam apenas uma das dimensões possíveis de uma imagem, a metáfora e a metonímia acionadas dão conta desse significado. Entretanto, esse gestual não nos aparece fora de um fluxo. Os índices não-verbais desses corpos parecem ser cultivados por diversos processos – midiáticos ou não; “a educação dos corpos imbrica-se ‘ao que nós mais profunda e imediatamente somos’, aos modos pelos quais as experiências

são autenticadas" (LEAL, 2005, p.3). Ora, as imagens de Kliszynski fazem uso desse jogo do experienciado para tecer uma crítica ao regime de visibilidade midiático do erótico. Usando as convenções, o artista cria imagens explícitas mas que não mostram absolutamente nada do corpo das modelos. As imagens são tão "recatadas" que nem mesmo o umbigo as modelos exibem nas imagens. Dessa maneira, o fotógrafo consegue colocar em evidência o modo pelo qual a experiência erótica midiática funciona: seu gestual convencional, sua evidente repetição da experiência em forma de fluxo.

Se a partir da metáfora dos corpos plastificados das imagens eróticas Kliszynski destacou o processo pelo qual essas experiências ganham significado, o site Beautiful Agony propõe a idéia dos vídeos masturbatórios para tentar encontrar no orgasmo uma experiência singular. Por mais que os gestos se assemelhem, que a sucessão de caretas e contorções se repitam, há algo que vai para além de uma simples ritualização. A singularidade de cada vídeo – e que pode ser vista por uma fração de segundos na coletânea do vídeo de apresentação do site – evoca a idéia do orgasmo como um momento singular e próprio para cada sujeito. O foco nos rostos nos possibilita trabalhar com a idéia de como a experiência de cada vídeo possui particularidades. Deleuze e Guattari (1996) atentaram para o fato das civilizações ocidentais terem escolhido o rosto como locus privilegiado para manifestarmos nossa identidade. A questão é colocada de modo cultural: nossa sociedade aprendeu a identificar no rosto essa expressão individualizada e individualizante; o rosto expressa a identidade pois singulariza. O rosto ganha status de um ícone, conforme César Guimarães (2001):

Se os primitivos têm as mais belas cabeças, se eles preferem a corporalidade, a animalidade ou a vegetabilidade ao rosto, entre nós, ao contrário, determinadas formações sociais e seus agenciamentos de poder fizeram do rosto o meio privilegiado de expressão da significância e de subjetivação (GUIMARÃES, 2001, p.87)

Nessa mediada, o rosto constitui justamente esse espectro do singular. Este *display* comunicativo, particular a cada indivíduo, oferece a oportunidade de vislumbrarmos algo que é singular no outro. Em *Beautiful Agony* cada experiência de gozo se apresenta como única. As possibilidades do dispositivo incrementam as formas de descrição visual do orgasmo ao permitir que cada participante possa escolher um ângulo, um cenário, um tempo, uma atuação. Mesmo que nessa atuação esteja estabelecida uma certa *mis-en-scène* para o outro, o significado não parece estar centrado na encenação, mas sim no compartilhamento. Encena-se para compartilhar, ao contrário do que comumente se espera nos vídeos eróticos/pornográficos, onde a fantasia é que é convocada pela mediação.

Cabe aqui então tentarmos compreender em que medida essa singularização que aparece nas imagens do corpo podem ser compreendidas enquanto expressão subjetiva dos indivíduos filmados. O conceito de subjetividade pode ser entendido, de acordo com Guattari (1992), como um conjunto de condições que tornam possível a demarcação de um território existencial auto-referencial.

Isso significa que, a partir de uma série de contingências – sociais, individuais, culturais e simbólicas – os sujeitos conseguem estabelecer um lugar onde sua existência é demarcada; um “mundo interno”. Contudo, a subjetividade não é construída apenas por questões interiores dos sujeitos; existe uma grande variedade de componentes que estruturam a produção da subjetividade. A subjetividade também se erige a partir da confluência com o outro, com a mídia – que evidentemente faz parte do circuito social contemporâneo – e com a linguagem – que nos dá acesso ao mundo interior e exterior. Tudo o que é selecionado como extrato de composição de um determinado sujeito pode ser considerado como parte desse território existencial.

A subjetividade seria, para nos apropriarmos do termo bahktiniano utilizado para caracterizar a linguagem, polifônica (GUATTARI, 1992). Sua produção adentra uma pluralidade de universos simbólicos, provocando uma produção marcada, *sui generis*. Ela é produzida por instâncias individuais, coletivas e institucionais. A diversidade e posterior mistura desses territórios é o que possibilita o aparecimento desse singular que apontamos como sendo do sujeito.

No vídeo de apresentação do site *Beautiful Agony*, o referencial possível perpassa o conjunto de imagens que fazem parte do imaginário contemporâneo de imagens eróticas. Mas a proposta parece remeter a uma outra lógica. O momento do gozo, para os participantes com seus vídeos, é sensual na sua própria expressão cênica sobre o rosto dos indivíduos, e não contém uma sensualidade concentrada nos órgãos genitais, que insistentemente teimamos em chamar de sexuais - como se o restante do corpo assim não o fosse. Porém, para reconhecermos essas imagens enquanto potências eróticas, enquanto impregnadas pelo caráter sexual, é preciso reconhecer também as outras linhas de forças que a atravessam. É preciso entendê-las como imagens compostas, onde a experiência e *uma* experiência se rendem para tocar uma só nota. A subjetividade não é somente a expressão individual, mas sim a junção tal qual uma rede, que permite uma complexa tecelagem.

Já nas fotografias de Kliszynski, o significado parece estar contido justamente na negação de um território próprio. Ao metaforizar o corpo e isolar o gesto, aumentando-o, o artista parece também “plastificar” os territórios individuais. Para criticar a repetição das imagens midiáticas, ele faz uso da mesma lógica, o que também contribui para o aumento dessa sensação de que as imagens eróticas comumente veiculadas não contêm uma singularização.

À guisa de conclusão

Geralmente estamos acostumados a pensar que os eventos que fazem parte da nossa experiência são aqueles que estão à nossa volta, que estão no nosso cotidiano. Mas a experiência mediada tem um peso singular na contemporaneidade. Se a mídia é parte intrínseca da sociedade, e integra sem sombra de dúvida o nosso dia-a-dia, não poderíamos deixá-la de lado. Ora, nesse sentido, não poderíamos deixar de perceber a força agregativa que a comunicação midiática traz. Como nos lembra Monclar Valverde (2007), novamente, o que as formas atuais da comunicação não cessam de pôr em

evidência é o fato de que o vínculo social que efetivamente torna possíveis nossas ações, segundo um padrão de identidade coletiva. A forma como partilhamos nossas experiências, em cada época e cada lugar, através dos modos e meios de significação disponíveis àquelas práticas expressivas articulam nossa condição existencial de compreensão (VALVERDE, 2007, p.242). A mídia exerceria então um papel "educativo", ao nos oferecer discursos, imagens e, conseqüentemente, experiências.

Do mesmo modo que não conseguimos distinguir o exato momento num por-do-sol onde o amarelo se torna laranja, é difícil delimitarmos até onde se coloca o eu e o outro. Para entendermos o outro, o transformamos numa espécie de "outro eu". A característica que me singulariza, então, se dissolve, porque o outro aparece como semelhante. Nesse sentido, o outro é mais uma noção do que efetivamente uma presença, pois a percepção do outro se dá justamente a partir da percepção de mim mesmo. É aqui que se insere a questão da subjetividade. Nos dois casos analisados, vimos que a possibilidade de aparecimento de um sentido próprio, subjetivo para a experiência erótica pode ser conseguido a partir do encontro que se efetiva com o outro. O referencial da experiência erótica comumente posto em circulação nas diversas mídias, ao invés de nocivo, "contaminante" ou mesmo conformador de sentidos, aparece como possibilidade de tessitura de um caráter singularizante do significado erótico. Sem essa "educação midiática", não haveria a possibilidade de extrapolarmos a leitura e de propormos a leitura nas imagens territórios próprios – subjetivos. Afinal, parece ser para isso que servem os livros com ilustrações e diálogos – responderíamos à menina Alice.

Notas

¹ JAPPY, Tony. "Iconicity, Hipoiconicity", 2001. In Digital encyclopedia of Charles S. Peirce, ed. João Queiroz, São Paulo: Unicamp. <http://www.digitalpeirce.fee.unicamp.br/jappy/p-hypjap.htm>.

Referências bibliográficas

- BATAILLE, G. *O Erotismo*. São Paulo: L&PM, 1987.
- BETH, Hanno & PROSS, Harry. El proceso de Comunicación. IN: *Introducción a La ciencia de la comunicación*. Barcelona: Anthropos, 1990.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 3, São Paulo: 34, 1997.
- DEWEY, John. Como se si tiene uma experiência. IN: DEWEY, John. *El arte como experiência*. México: Fondo de cultura econômica, 1949.
- GUATTARI, Félix. *Caosmose. Um novo paradigma estético*. São Paulo: ed. 34, 1992.
- GUIMARÃES, César. O Rosto do outro: ficção e fabulação no cinema segundo Deleuze. IN: LINS, Daniel (org.). *Nietzsche e Deleuze*. Pensamento nômade. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. Campinas: Papirus, 1996.
- LEAL, B. *Do cultivo do corpo, na mídia, na rua*. In: Anais do Congresso da Compós. Niterói, 2005.
- MAFFESOLI, Michel. *O Mistério da Conjunção*. Ensaio sobre comunicação, corpo e socialidade. Porto Alegre: Sulina, 2005.
- PROSS, H. Comunicación y Distribución. IN: PROSS, Harry. *La violencia de los simbolos sociales*. Barcelona: Anthropos, 1989.
- REIS, Abel. Aproximações ao conceito de metáfora em C. S. Peirce. In: *Cadernos de Semiótica Aplicada*. Vol. 4.n.2, dezembro de 2006. < <http://www.fclar.unesp.br/grupos/casa/artigos/V4n2/CASA2006-v4n2-Art-Reis.pdf> > acessado em outubro de 2009.
- VALVERDE, Monclar. *Estética da Comunicação*. Salvador: Quarteto, 2007.