

Significação

Revista de Cultura Audiovisual
outono – inverno 2011

35

Significação é uma revista acadêmica que, do número 13 ao 30, fazia parte das atividades do Centro de Pesquisa em Poética da Imagem, do Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da ECA/USP. A partir do número 31 passa a ser uma publicação semestral vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

Site

<http://www3.usp.br/significacao>

E-mail

significacao@usp.br

Significação

Revista de Cultura Audiovisual
Primeiro semestre de 2011

ISSN 1516-4330

Comissão editorial

Arlindo Machado
Eduardo Peñuela Cañizal
Eduardo Victorio Morettin
Geraldo Carlos do Nascimento
Maria Dora Genis Mourão
Rosana de Lima Soares

Conselho científico

Eric Landowski
Esther Hamburger
Etienne Samain
Eugênio Trivinho
Gilberto Prado
Henri Pierre A. de A. Gervaiseau
Ismail Norberto Xavier
Janete El Haouli
Jorge La Ferla
José Luiz Aidar Prado
José Manuel Pérez Tornero
Marcius Freire
Maria de Fátima Tálamo
Mauro Wilton de Sousa
Mayra Rodrigues Gomes
Michael Renov
Muniz Sodré
Norval Baitello Junior
Philippe Dubois
Robert Stam
Rubens Luis R. Machado
Vicente Sánchez Biosca

Universidade de São Paulo

Reitor
João Grandino Rodas
Vice-Reitor
Hélio Nogueira da Cruz

Escola de Comunicações e Artes

Diretor
Mauro Wilton de Sousa
Vice-Diretora
Maria Dora Genis Mourão

Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais

Coordenador
Eduardo Victorio Morettin
Vice-Coordenador
Eduardo Vicente

Assistente editorial e Webmaster

Paula Paschoalick

Projeto gráfico

João Parenti
Meire Assami
Thomas Yuba


Capa

Foto: Hélvio Romero/AE.
Data: 28/09/2006

Significação

Revista de Cultura Audiovisual
outono – inverno 2011

35



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

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

Semestral – primeiro semestre de 2011
Subtítulo entre 1974 e 2008: Revista brasileira de semiótica
ISSN 1516-4330

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

CDD – 21.ed. – 302.2



Sumário

// Apresentação
pág. 7

//////////////////// Teaching documentary: toward a goal-centered
pág. 9 pedagogy of the documentary film
Michael Renov

//////////////////// Revoluções do novo: explosão fragmentária e ajuste de contas
pág. 33 **Pedro Plaza Pinto**

//////////////////// Do rádio à televisão: o personagem negro frente
pág. 51 à mídia em dois filmes brasileiros
Arthur Autran

//////////////////// A TV como reparação
pág. 75 **Márcio Serelle**

//////////////////// Vinheta televisiva: usos e funções
pág. 91 **Jaqueline Esther Schiavoni**

//////////////////// O caminho do olhar: entre as pinturas e as vinhetas de televisão
pág. 109 **Felipe Muanis**

//////////////////// Fotografia de fotopublicidade na ambientação urbana de São Paulo
pág. 131 **Ana Cláudia De Oliveira**

//////////////////// Da pose fotográfica à passagem cinematográfica:
pág. 153 fundamentos da imagem fotossensível
Cristian Borges

//////////////////// Autonomía de los aparatos - miradas sin imágenes.
pág. 169 Leyendo a Flusser en la era postmediática.
Víctor Silva Echeto

//////////////////// Teatro de sombras: a crítica das imagens técnicas e
pág. 183 a nostalgia do mundo verdadeiro
Vera Lúcia Follain De Figueiredo





Apresentação


O presente número de *Significação* – Revista de Cultura Audiovisual tem por objetivo contribuir para a consolidação teórica de uma área de pesquisa dedicada ao estudo das diversas manifestações audiovisuais. Trata-se de um campo marcado pelo entendimento de que as articulações formais individualizam estas obras sem perder de vista as injunções culturais e históricas que se relacionam com outras áreas do conhecimento, principalmente a Comunicação.

Assim, o primeiro artigo tem um caráter eminentemente metodológico. Michael Renov analisa o ensino do documentário, propondo novas questões para repensar o seu lugar em um contexto marcado pela sua valorização, expressa em congressos como o Visible Evidence.

Os artigos seguintes debruçam-se sobre o cinema, privilegiando o exame da crítica (Pedro Plaza Pinto) e a representação do negro (Arthur Autran). A televisão constitui o eixo de um outro bloco, como indica a reflexão de Márcio Serelle sobre o realismo nas telenovelas e de Jacqueline Schiavoni sobre as vinhetas televisivas, assunto que também é explorado por Felipe Muanis. A fotografia é o cerne do trabalho de Ana Claudia de Oliveira, que se ocupa de seu estudo, em particular as fotos publicitárias produzidas por Hélvio Romero. Ainda neste tema, Cristian Borges realiza um apanhado geral do problema concernente à definição da imagem fotográfica, pictórica e cinematográfica. Por fim dois artigos dedicados à discussão teórica a respeito da imagem. O primeiro deles, de autoria de Victor Echeto, pensa o seu lugar no quadro contemporâneo. Vera Follain, por sua vez, analisa o tratamento conferido à questão da distância da representação, da contemplação e do espetáculo. Boa leitura!

Os Editores





Teaching documentary: *toward a goal-centered pedagogy of the documentary film¹*



Michael Renov²

University of Southern California

1. Aula inaugural do Programa de Pós Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da ECA-USP (primeiro semestre de 2011).

2. Professor na School of Cinematic Arts – University of Southern California (USA).

**Resumo**

Há algo sobre o ensino do filme de não-ficção que o distingue de outras formas de pedagogia da mídia. Este artigo recolhe esforços de pedagogos na área do documentário (em aprendizagem e em análise), na crença de que uma proposta de metas para o ensino pode ajudar a promover um diálogo contínuo em torno de melhores práticas.

Palavras-chave

documentário, ensino, pedagogia

Abstract

There is something about the teaching of non-fiction film in particular that sets it apart from other forms of media pedagogy. This article collects efforts of documentary pedagogues in apprenticeship and on trial in the belief that a proposal of goals for our teaching can help promote a continuing dialogue around best practices.

Key-words

documentary, teaching, pedagogy

It is tempting to say it is the best of times for those who, like me and many of us here, teach documentary. I will return in a moment to this upbeat pronouncement, but first I want to raise a central question right at the outset of this presentation, the “so what?” question: why bother focusing on teaching? Isn’t that something we’re paid to do, an institutional demand, that which competes for our time and attention as we struggle to write our books and articles, make our films and pursue our passions? If you’re like me, you may protest and say that teaching *is* one of your chief passions and in fact you attend Visible Evidence³ precisely to *renew* that passion and restock the shelf for teaching your classes. But there can be little doubt that, in the political economy of higher education, rewards accrue far more from scholarly or creative productivity rather than from dedicated pedagogy. When American researchers land big grants or fellowships, the first thing they do is buy out their teaching obligations — so that, often, the most celebrated scholars or artists are likely to be teaching the least. I think a similar dynamic exists everywhere. When it’s time for tenure and promotion at American research universities, great teaching provides necessary but far from sufficient grounds for success. The same cannot be said of other educational settings — for example, the small liberal arts college whose devoted teachers and small classes are major selling points to prospective students and their parents.

I know that the tension I’m describing between teaching and scholarship plays out differently in diverse national contexts. The

3. Nota do editor: conferência internacional sobre documentário em filmes, vídeos e em outras mídias.

Para outras referências, ver: www.visibleevidence.org.



academic film culture of the United Kingdom, for example, has tended to give more prominence to pedagogy than has its North American counterpart, and here I'm thinking of the emergence in the 1970s of *Screen education*. In the United States, *Screen education* was received as a largely parochial distraction from the main event, which was the production of hard-core film theory. At the moment, however, the citation-counting that currently dominates the British system of academic rankings and state funding allocations has tended to diminish the incentives for good teaching as an end in itself and fueled the trend toward writing about teaching in such admittedly first-rate publications as *The Journal of Media Practice*. I'm far from immune from this charge myself. This paper is a response to a request to contribute to an edited collection on film pedagogy. Would I have taken time to reflect on the teaching of documentary without such incentive?

Yet I want to argue that there is intrinsic value in our efforts toward conceptualizing documentary pedagogy. Moreover, there is something about the teaching of non-fiction film in particular that sets it apart from other forms of media pedagogy, recommending it all the more to our collective attention. What I hope to do is provide some context for thinking about the teaching of documentary before sketching out the general contours of what I'm calling a goal-oriented pedagogy of the documentary film.

Now I said at the beginning that this was perhaps the best of times for teaching documentary. That statement turns far less on the teaching part of the statement and in the past decade or two, documentary culture has massively expanded: there are more books on more documentary topics being published than ever before; access to the tools of the trade (digital cameras for production, the internet for distribution) has increased dramatically; the international film festival circuit is thriving; documentary modes — from the mock doc to auto-ethnography, the animated documentary, and the docu-musical — continue to emerge and intrigue; reality TV has begun to take over the airwaves of several continents; and more colleges and universities are offering more documentary courses to eager students. It's a bull market for the documentary, and the 14th edition of *Visible Evidence* (Bochum, Germany, 2007) bears witness to these achievements.

But despite this progress, there has been relatively little consideration given the how and the why of what we do as

documentary pedagogues. This is particularly notable in a cultural field that was, from the outset, understood to bear a powerful relationship to the educative function. In the words of our totemic ancestor John Grierson, the film was “an instrument much more suited to the specific purposes of education than any other of the arts”; and the British documentary film movement was developed with specifically pedagogical goals in mind (Grierson, 1966, p. 194). Grierson, it should be noted, was prone to favorable references to Lenin who had dictated, in the wake of the October Revolution, that all film activities be gathered under the aegis of the Commissariat of Education. of Lenin’s view of the efficacy of media pedagogy, Jay Leyda tells us:

In all discussions of the direction films should take in the new society (barely six months old), the word “education” was heard more often than the word “art”. It may have been thought that the quality of art had had its opportunity in Russian films, while the function of education not only in Russian but in all films had been neglected (Leyda, 1960, p. 125).

The international language of film was understood to be the principal vehicle for educating a predominantly illiterate populace in the early years of nation-building. To that end, the so-called Leninist Proportion mandated that 75% of cinema resources would be earmarked for the production of informational films, a proviso that helped launch the career of Dziga Vertov (Feldman, 1984, p. 5).

Two decades later, Grierson wrote favorably of propaganda as “a positive and necessary force” that could provide “the patterns of thought and feeling which make for an active and imaginative citizenship.” The documentary film was a visceral mode of persuasion that could enhance what he called “total effort”, and he was proud of its achievements: “We beat out a rhythm for our time: a hard, tough and exacting rhythm which takes the head higher and the shoulders a little further back” (Grierson, 1996, p. 282).

Grierson’s tutelage with Walter Lippmann had led him to believe that the cinema, hand in glove with an enlightened and authorizing state, could offer “young people and adults alike (...) a broad and lively picture of their society to stir their imaginations and instill the loyalties necessary if they are to face up to its problems.” (Grierson,

1996, p. 289) This specific formulation was offered to a gathering of Canadians in the fall of 1943 at the height of the war, a time when Grierson, long dedicated to the “mobilization of men’s minds to right ends,” argued that film had achieved “unique importance in the new world of education.”⁴ Idealizing the communicative act as a powerful if ameliorative tool in the struggle against the forces of chaos and oppression, Grierson looked to the documentary film in particular which, “working as it does from the living fact (...) can, if it is mastered and organized, provide (...) [the] necessary umbilical to the community outside” (Grierson, 1996, p. 194).

While Grierson’s project was attuned to community-building (a contemporary-sounding ethos) and to the formation of citizenship with film functioning as an activist tool for persuasion, these goals have always to be understood in relation to his statist tendencies and the limits of his idealism. In his “First Principles,” written between 1932 and 1934, Grierson had inveighed against the dangers of the “romantic documentary,¹ the city symphonies and all those films and movements beloved by the “highbrows” on quite specific grounds: “Dadaism, expressionism, symphonics are all in the same category. They present new beauties and new shapes; they fail to present new persuasions” (Grierson, 1996, p. 151-152). In my own writing, I’ve described four modalities of desire, impulses which fuel documentary discourse: the preservational, the persuasive, the analytical and the expressive (Renov, 1993, p. 22). Of these, the rhetorical or persuasive was the function that mattered most to Grierson, for whom the screen was a pulpit, and the film, a hammer to shape public opinion. For him, son of a Calvinist school master, the more expressive variants of documentary filmmaking failed to exploit the medium’s potential to communicate ideas and compel audiences to action.

Time and again in Grierson’s writings, the educational potential of the documentary is highlighted. The man never shied away from the etymological implications of education, as a “leading out” with all the connotations of hierarchy, authority and the imperial mode such a reading implies. Indeed, Grierson embraced the propagandist’s role. As we look back from our current perch, neither Lenin’s nor Grierson’s zealotry for the harness of the documentary film toward educative ends is likely to strike us as a genealogical strand worthy of rehabilitation. Yet we can’t deny the strength of the Griersonian legacy. When Bill Nichols

4. This reference to film’s role in “the new world of education” first appears in a pamphlet, “Education and the New Order,” published in 1941. See Grierson, 1996, p. 268.

writes, in his *Representing reality*, “[a]t the heart of documentary is less a *story* and its imaginary world than an *argument* about the historical world” (Nichols, 991, p. 111) he stresses the propositional and even hortatory character of documentary, its drive to harness its depictions to a particular end. This formulation remains mired in a hypodermic model of communication, one that understands the educative act as a one-way transmission of fact or knowledge. But, happily, the critical study of education and the production of pedagogical theory have, in recent decades, offered a far brighter picture of what teaching can mean.

Jerome Bruner, a renowned educational psychologist, writes of the virtues of a culturally oriented cognitive psychology that moves away from the view of the learner (or audience) as an empty vessel to be filled and, instead, underscores the potential for establishing a mutuality of knowledge communities.

Such a pedagogy of mutuality presumes that all human minds are capable of holding beliefs and ideas which, through discussion and interaction, can be moved toward some shared frame of reference. Both child and adult have points of view, and each is encouraged to recognize the other's, though they may not agree. They must come to recognize that differing views may be based on recognizable reasons and that these reasons provide the basis for adjudicating rival beliefs (...). The child [in our context, the student], in a word, is seen as an epistemologist as well as a learner (Bruner, 1996, p. 56-57).

This approach, according to Bruner, takes advantage of what he deems humankind’s “pedagogic disposition,” our innate curiosity and sensitivity to the habits of those around us, what he calls our imitative and demonstrational dispositions (Bruner, 1996, p. 47). The mutualist pedagogue strives to become attuned to learners’ unique cultural orientations, to develop a healthy respect for the learners’ own constructs of mind:

Truths are the product of evidence, argument, and construction rather than of authority, textual or pedagogic. This model of education is mutualist and dialectical, more concerned with interpretation and understanding than with the achievement of factual knowledge or skilled performance (Bruner, 1996, p. 57).



Bruner's pedagogical model strikes me as particularly well-suited to the documentary classroom and to the epistemological mood of contemporary documentary studies. Following Bruner's lead, the screening of even the most single-minded of visions — those of Vertov, Riefenstahl or Grierson — or the viewing of a classic ethnographic film such as Robert Gardner's *Dead birds* (1963), replete with its smothering voice-over, becomes the occasion for identifying and unpicking competing frames of reference — the filmmaker's, the film's subjects', the instructor's and the student's own. The crux of the educational challenge ensues when one faces up to these competing referential frames, particularly one's own and those of the students.

Bruner's approach resists the "sage on the stage" approach and its presumption of the value of a straight-forward dispensation of knowledge. Admittedly, the instructor typically has the advantage of a far richer reservoir of experience or context for understanding the subject at hand, in this case the documentary text. But Bruner's stress on mutuality helps to remind us that neither filmmaker nor professor holds a monopoly on truth-telling even for a work that mobilizes great rhetorical force. The experience of the film, as Stuart Hall reminded us many decades ago, entails a reading that is "negotiated." It is on this ground of *mutuality, respect and dialogue* that documentary pedagogy best operates. According to this view, a documentary effort at truth-telling becomes a construction to be challenged and interrogated rather than a series of facts to be consumed or an article of faith to be accepted or rejected. The documentary text becomes a fruitful site of potentially competing frameworks and competencies. My own teacherly presentation of a concept or filmic text becomes another framework to be considered and interrogated.

I know something about the Postal Special, the pre-war British context and the institutional history of the Empire Marketing Board and his GPO Film Unit when I teach *Night mail*, but none of this "knowledge" avails in the face of the students' reception of the Auden verse in voice-over, a sing-song recitation that strikes some young audiences as risible (perhaps due to the unexpected family resemblance to rap rhythms). One of the reasons I love showing students a decidedly non-canonical work such as a Brian Hill docu-musical is because there are so few pre-existing frameworks for

making sense of the work. We're more or less on our own in our reception (with help, perhaps, from Jane Roscoe and Craig Hight's on-line *Jumpcut* article on Hill) so that post-screening discussions tend to take place on common ground. I've shown the film in Amman, Jordan, to a public audience as well as in Los Angeles classrooms, and the discussions have always been lively and a little unpredictable. Another film that explodes expectation and provides some pedagogical opportunities is Bunuel's *Las hurdes*, which baffles, attracts and repels all at once. No single reading or reader of the text can claim full competency. It's a film that generates questions of a very fundamental sort: how does one come to "know" in a documentary film, what are or ought to be the ethical obligations of the filmmaker, how does a text rooted in the real "game" or (?) manipulate its audience? These are questions whose answers are not subject to easy tabulation. If a mutualist pedagogy can be said to enhance the free flow of ideas and heighten the understanding in the classroom, it seems to me that certain texts — expansive, surprising, confrontational — can play a special role in setting the stage for such a learning environment.

In Bruner's view, educational research has focused far too single-mindedly on preparing the young for an ever more competitive global economy. Pragmatism has displaced founding principles. What of maintaining a sense of participation in the democratic process, he argues,

or, indeed, of cultivating a proper skepticism about the exclusive place of economic and corporate ends in designing educational policies? Is not the dignity and worth of the common man proclaimed in our democratic Constitution also a crucial end to be sought? After all, was not John Locke's radical doctrine of empiricism, emphasizing each man and woman's ability and right to decide things on their own, as much an educational as a political doctrine? (Bruner, 2006, p. 212).

He concludes that "the master question from which the mission of education research is derived is: *What should be taught to whom, and with what pedagogical object in mind?* That master question is threefold: what, to whom, and how?" (Bruner, 2006, p. 212). I would want to add a fourth dimension to the threefold query: "why". Why do we wish to teach the things we do in the ways that



we do? And in that spirit, the remainder of my presentation will focus on developing a series of documentary-specific pedagogical aims responsive to the now fourfold question: what, to whom, how and why. In so doing I hope to echo at least some of what I gathered from an informal round of fact-finding via the Visible Evidence listserv. My questions regarding documentary teaching practices and perspectives were broadly framed and practical, having to do with perceptions of how the developing field of documentary studies plays out in the classroom: what films are most useful, what impediments exist with regard to distribution, how important is a global purview for teaching the documentary?

But the truth is that what I have to say here is primarily based on my own experience and here I feel obliged to offer a brief autobiographical aside. I've been teaching documentary for 29 years. When I was first hired at the University of California, Santa Barbara, I was asked to teach a class on post-World War II documentary film, the follow up to a course taught by Chuck Wolfe on the classic documentary works of the 20s, 30s, and 40s. Despite the fact that Steve Mamber, author of *Cinéma vérité in America* (1976), had been my dissertation advisor, I had never taken a class on documentary at San Francisco State University during my MA⁵ years or at UCLA (University of California). That's because there weren't any being offered. The English-language books on documentary available at the time were those of Barnouw, Barsam, Jacobs and a very few others. I doubt that I'm the only documentary scholar of my generation who got his training on the job — by screening and reading and teaching and discussing.

The classroom was the principal laboratory, in which ideas about documentary arose and got tested. There were few papers and fewer panels on documentary topics at SCS (precursor to SCMS)⁶ and those there were tended toward hagiography or the explication of classic texts. The phrase documentary theory was an oxymoron. When I applied for what was described as an explicitly documentary job at USC (University of Southern California) in 1985, I did so not on the basis of publications (I'd written a dissertation on female representation in Hollywood films of the 1940s and had published on related topics), but because of my teaching experience. I'd come to love my documentary class with its focus on contemporary works and topics such as the ongoing struggles in Central America (showing films such as *When*

5. Master of Arts, ou mestrado em artes.

6. Nota do editor: Society for Cinema Studies, precursora da Society for Cinema and Media Studies.

the mountains tremble (1983) and *El Salvador: another Vietnam* (1981). I regarded the prospect of a tenure-track job teaching what I liked best as too good to be true. My job talk became the essay, “Re-thinking documentary: toward a taxonomy of mediation”, published in 1986 in *Wide angle*, and my career as a documentary scholar had begun. But it was the teaching that led the way.⁷

7. Like most teachers, I've learned a lot from those I've taught. I've learned about Japanese documentary from Markus Nornes; about the performative from Su Scheibler; about home video from Jim Moran; about the televisual real from Mark Williams; about African documentary from Aboubakar Sanogo; about autobiographical inscription from Brody Fox; about documentary trace structures from Malin Wahlberg; about the compilation film from Patrick Sjoberg; about Indian documentary from Veena Hariharan; about the animated documentary from Bella Honess-Roe; and about documentary as evidence from Kristen Fuhs.

As for the documentary-centered pedagogical aims that I promised at the outset, I offer the following list of goals to which the documentary pedagogue may profitably aspire. These goals articulate with the discrete elements of the fourfold query (the who, what, why, and how of pedagogy) in varying ways. Most of us tend to foreground certain of these goals in our teaching of documentary; it's neither possible nor desirable to hold them in equipoise. The aims are presented in the active voice appropriate to the teaching enterprise. Of necessity, my account of each of them here will be telegraphic rather than comprehensive: 1. To provide “local knowledge”; 2. To facilitate a grasp of the film-historical context; 3. To promote historical understanding; 4. To model political activism; 5. To engage with the semiotics and aesthetics of cinema; 6. To showcase documentary's global reach; 7. To offer lessons in truth-telling and epistemology; 8. To effect practice; 9. To provide an ethical showcase.

To provide “local knowledge”

By “local knowledge” I mean something like information, the delivery of fact, inflected or lower case knowledge, which satisfies the underlying epistemic urge. Local knowledge is a phrase derived from anthropologist Clifford Geertz, whose examination of the relations between fact and law across diverse cultures traced out a web of interconnection between the general and the particular, the construction of legal norms on the one hand and the happenings or “fact-configurations” of everyday life on the other. Law, he concluded, is local knowledge, “local not just as to place, time, class, and variety of issue, but as to accent — vernacular characterizations of what happens connected to vernacular imaginings of what can” (Geertz, 1983, p. 215). The documentary film is typically a storehouse of nuanced and localized knowledge,



fact-configurations packaged into meaningful structures calculated more to stimulate than satisfy the innate curiosity of audiences.

One motivation for teaching documentary is to offer experiences that satisfy that human appetite for local knowledge. I see this as a fundamental pedagogical aim yet one that rarely stands alone. I watch *Planet Earth* to be amazed and to sample the natural wonders of the world, but I don't often choose to teach such work without other supporting motives. This most elementary pedagogical goal reminds me of an apocryphal tale, namely that one of the most successful documentaries of all time, based on sales, was an educational film for fire fighters on how to coil a fire hose. We teach the documentary film to supply local knowledge.

To facilitate a grasp of the film-historical context

No one who teaches documentary film, even those who eschew the historical survey, can afford to remain blind to the film-historical dimension. I'm a firm believer that you don't have to show a *Lumière actualité* or *Nanook of the North* the first week of class, but you'd best attend to history in some measure. Otherwise students are apt to conclude that Jean Vigo's *A propos de Nice* is a brilliant example of *cinéma vérité*, a term that doesn't become meaningful for three more decades.

Regarding this pedagogical goal, the "to whom" question raised previously is deeply relevant. I'm far less likely to foreground the film-historical for a class of non-majors. But I think everyone should know that the documentary impulse is as old as cinema even if the documentary as a filmic type doesn't get established until much later. I don't feel obliged to follow a simple chronology or stick to canonical texts. But I am grateful for the recently available collection, *Unseen cinema: the American avant-garde film, 1894-1941*, as it allows me to show the very brief *24 dollar island* (1926), by Robert Flaherty, in lieu of *Nanook*. I can offer a more concise introduction to Flaherty's epic romanticism while leaving room for a more varied introductory week.

Encouraging students to grapple with historical questions in the emergence and development of the documentary film is not the same as teaching films in chronological order. Historical understanding

can be approached through a thematic or special topics orientation just as it can be via the survey. I feel obliged to remind the class that documentary has always developed in relation to the formats, technologies and apparatuses of particular moments so that Rouch's or Leacock's tinkering with the 16mm camera in the early 1960s shaped specific films while facilitating the evolution of documentary film style on two continents. American guerrilla television of the 1970s is important in part for its forceful introduction of a cheap and portable format, video, which changed documentary history yet again, and in so doing presaged the arrival of YouTube several decades on. The pedagogical challenge is not to force-feed names and dates but to usher students into thinking historically about a complex cultural formation, the documentary film.

To promote historical understanding

I'm often critical of historians or other non-specialists who use documentary films in a purely illustrative fashion, inattentive to the specificities of cinematic language. But it's undeniable that the documentary form furnishes ample opportunity for enlivening history for contemporary students. It's tempting to teach the Civil Rights era through the *Eyes on the Prize* series or, more recently, World War II by way of Ken Burns' and Lynn Novick's *The War*. Documentary films function particularly well as occasions for discussing matters of historiography, the methods deployed for the writing or production of historical narratives. Accounts of the past are always authored and from specific perspectives, but the neutrality of prose can obscure that fact. Music, voice-over narration, reenactment, interviews — these are some of the tools that documentary filmmakers use to represent historical events and they can all be shown to bear with them ideological effects. Teaching documentary can be the occasion for asking how history gets written, what process of selection is entailed in order to carve out a particular view of the past. This topic may end up overshadowing the content of any given historical documentary.

In recent documentary practice, the home movie has functioned as a dramatic portal to past experience, source of a "private history" that can be made to narrate the broader social field. Peter Forgacs'



The *maelstrom* is composed primarily of home movie footage shot by a young Dutch Jew over more than a perilous decade. The Peereboom family becomes the locus of our understanding; their private chronicle narrating a tragic spiral toward destruction at the hands of National Socialism that mirrors the plight of millions. Home movies can be treasure troves of memory, indices of an irretrievable past that can be nimbly repurposed and overlain with reflective text or narration in the hands of a Jonas Mekas, Michelle Citron, Rea Tajiri, Richard Fung, Alan Berliner, Jay Rosenblatt or Jonathan Caouette. World historical events get scaled down and turned inside out to reveal the private suffering that lies within. These works offer opportunities for engaging students in an open-ended dialogue about history as lived experience rather than as public event.

To model political activism

Many of us came to the teaching of documentary through our interest in social change and our recognition that the committed documentary wields a power of engagement for young audiences. It would be difficult for any pedagogue to avoid documentary's historical convergence with political activism from the first decades until today. Take your pick of noteworthy moments and makers — Vertov with his Kinoki in the teens and 20s; Joris Ivens, Ralph Bond, the Workers Film and Photo League in the 30s; Santiago Alvarez, Solanas, Getino and the Newsreel collectives in the 60s; the guerrilla television collectives of the 70s; feminist and queer activists in the 70s, 80s and ongoing; Eastern European, Korean and Chinese makers documenting popular movements of resistance in the 80s and 90s; the viral media activists of the current moment. Michael Moore's *Fahrenheit 9/11* shattered box office records during the summer of an American presidential campaign when, for a moment, it seemed a movie might alter the fortunes of a nation. Some of my current students think *An inconvenient truth* might mark a sea change in American public opinion toward climate change. Without doubt, documentary's political engagements exert a powerful attraction for audiences and help to explain why many of us teach this work.

I have found Jane Gaines' essay on political *mimesis* (first presented at the 1994 Visible Evidence conference) to be a valuable classroom

tool for its attention to the visceral dimension of documentary film reception: the ways that the textures of images, the rhythms of sound and editing can induce us to “body back” what we’re shown and in so doing perhaps induce agency. I love the conversations this essay inspires whenever I teach it. It offers a great opportunity for a mutualist, experientially-driven rather than top-down approach to pedagogy. If I show Alvarez’s short film *Now* (1965), a music video precursor that matches Lena Horne’s inspired vocals to briskly edited, high energy archival footage of Civil Rights protestors, and ask students if the message “gets under their skin,” everyone is likely to have an opinion. I might then choose to complement that discussion with an exposition of Aristotle’s forms of rhetorical proof to suggest some concrete tactics for persuasion that have functioned effectively for *millennia*. For the teacher of documentary film, nothing quite equals the thrill of observing how the documentary film can reach the hearts and minds of students in every era.

To engage with the semiotics and aesthetics of cinema

All of us who teach the documentary are obliged to ask our students not just “what does this mean” but “how does this mean.” Although I don’t always utter the words “semiotics” or “aesthetics,” many important works of the 1920s, what Bill Nichols has called the films of “poetic exposition,” as well as more contemporary experimental documentaries are textbooks for teaching the fundamentals of cinematic language. I can’t show *A propos de Nice* without talking about Soviet-style intellectual montage, which is the only way to explain why images of the leisured classes sunning themselves in the south of France happen to be intercut with brief shots of ostriches or crocodiles.

The cine-poem and the city symphony help to ground the documentary enterprise in the modernist moment. The career of Joris Ivens, bookended by *Rain* (1929) and *A tale of the wind* (1989), is an exemplary one, reminding us that political advocacy (here I reference the scores of films made by Ivens who documented struggles around the world for six decades) derives its power from the maker’s control of his medium. As I argue in *Toward a poetics of documentary*, persuasion, far from being opposed to aesthetics,



depends on expressivity for its instantiation. I may choose to show the work of a Brakhage or a James Benning in a documentary context, in part because they push at non-fiction's discursive boundaries, but far more canonical texts such as *Tongues untied* or *79 springtimes of Ho Chi Minh* will also suffice to demonstrate that documentary is, after all, the *creative* treatment of actuality, and that aesthetic innovation can induce heightened audience response.

To showcase documentary's global reach

Nowadays I'm not happy if I'm not introducing students to documentary films and filmmakers from six or eight countries. I'm deeply grateful to Jane Balfour for introducing me to Sergei Dvortsevov, a Kazakhstani filmmaker whose *Bread day* (1998) has reinvigorated my teaching of the observational mode. After decades of teaching *Primary* and *Titicut follies*, it's a relief to be able to illustrate the tenets of direct cinema while also introducing the class to the realm of post-Soviet Russian cinema. More than ever, documentary is a global phenomenon with remarkable work being produced in Brazil, Finland, China, Australia and throughout Africa as well as countless other locations not previously featured in standard documentary histories. The recently released *Encyclopedia of documentary*, edited by Ian Aitken, has helped to redress the dearth of resources for studying global documentary culture.

Visible Evidence is an international event that will only achieve its full potential when it has been staged on every continent where documentary filmmaking thrives and that's everywhere, but Antarctica. The annual Flaherty Seminar, once held exclusively in upstate New York, has begun to organize occasional gatherings in international locations and always reaches out to makers from around the world.

My preliminary efforts to poll others via the Visible Evidence listserv tells me that most who teach documentary are ever in search of the means to broaden their geo-political horizons. Access is always a stumbling block. Now, at least for Latin American documentary, which has experienced a dramatic resurgence in recent decades, there is a resource that will make possible the screening of many hundreds of films, old and new. Docfera (www.docfera.com), for example, is an organization that aims to become "the first

web platform and the largest digital archive for Latin American documentaries in the world.” The plan is to attract institutional subscribers who will be given on-line access to a huge, highly searchable cache of Latin American documentary films.

One final observation on the importance of teaching documentary in a global frame: one can never fully anticipate the cross-cultural resonances of documentary spectatorship. I recently had the experience of showing *London can take it* (1940) to a group of Jordanian, Palestinian and Lebanese students in Amman. I was amazed by the immediacy of that film for these young people who have lived with bombs and bloodshed all their lives. The post-screening conversation focused on the film’s construction of national character, the assertion of British resolve, toughness and resiliency. The students, it seemed, had no comparable national stereotypes to draw on for their own survival narratives. That experience has forever changed my own reception of that film.

To offer lessons in truth-telling and epistemology

Jerome Bruner has written of the necessity of an enlightened educational policy that will, in addition to encouraging young people “to honor the culture’s traditions of sensibility or cultivatedness — its past —, (...) [will] also seek to equip them with ‘flexibility’ and ‘resilience’” (Bruner, 2006, p. 208). These are moral and intellectual attributes that are less learned than practiced or modeled, developed over time to the point of competence and even self-sufficiency. Students may have the technical facility to navigate and even intervene in the contemporary mediasphere, but, in the face of myriad truth claims attached to political campaigns, advertising and news coverage, they have far less competency for calibrating their responses more finely than indifference, acceptance or undifferentiated skepticism.

If knowledge is a justified belief, our job is to help students analyze the ways that claims for truth get justified in the works we screen. I begin my course by positing the truth claim as the defining condition of the documentary; the job then becomes, at least in part, ferreting out those claims and deciphering the rhetorical ploys and aesthetic practices that render them convincing for audiences.



Despite the disparagement from philosophers who see film scholars ill-suited to the task, such as Noel Carroll, I think all educators must be in the business of training our pupils as epistemologists as well as learners. We ought not to shy away from “going meta” in our teaching, offering models for political and intellectual critique that can help them construe their experience well beyond the classroom.

I even think some filmic texts can make vital contributions to spawning clarity of mind and judgment. Although one must be prepared to complement the screening with lots of historical context, the inclusion of an Emile de Antonio’s film, such as *In the year of the pig* (1969) or *Millhouse: a white comedy* (1971), on the syllabus can have tonic effects. As described by critics such as Tom Waugh, Doug Kellner and Dan Streible, de Antonio’s collagist approach requires the audiences’ active engagement and powers of judgment. Frequently archival footage is pitted against an interview so that the latter testimony calls into question or undercuts the historical record seemingly established by the archival material. As with the work of Errol Morris, viewers are forced to remain vigilant — to sift evidence, evaluate credibility and extract authorial point-of-view — throughout the experience. What I’m describing is tutelage in both visual and epistemological literacy. It is among our most vital task as educators.

To effect practice

This pedagogical goal may not apply to all teachers of documentary in all settings. I have a strong commitment to working at the intersection of theory and practice. I love having production students in my classes and observing them gleaning ideas and inspiration from the films and books they encounter. Makers bring a kind of pragmatism to their study of documentary that is useful for the scholar. They want to know how things are made, what works and why. Nothing makes me happier than seeing production students begin to re-evaluate their preconceptions and re-think their projects based on what they encounter in the classroom. I take special pleasure in assigning the writings of practitioners from Vertov to Rouch or David MacDougall as they tend to recover the moment when idea becomes action.

Over the years, I've had the special satisfaction of having some students tell me their filmmaking paths were deflected from fiction to non-fiction on the strength of my class. I guess that makes me a proselytizer. As referenced above, the USC School of Cinematic Arts is consulting on the creation of a new film school to serve the Middle East to be based in Aqaba, Jordan. I've already had the opportunity to teach a documentary workshop to students learning the production ropes and it's tremendously gratifying. I observe their responses to Rouch and Morin's *Chronicle of a summer*, Humphrey Jennings' *Listen to Britain*, Jon Alpert's *Hard metals disease* or Brian Hill's *Songbirds*. New horizons open up for them as they think through their own stories, relationships, and agendas for change. When theory and practice meet in this way, the results are enormously rewarding for all.

To provide an ethical showcase

I conclude with ethics. I was very pleased to discover that Bill Nichols' recent *Introduction to documentary* begins with an account of the ethical issues encountered in the study or production of the documentary film. I share Nichols' view that this is the place to begin — and end — the study of the documentary.

For the last two years, I've included a screening of Werner Herzog's *Grizzly man* on the first day of my documentary class. It's a remarkable film in many respects — gripping, repugnant, ecstatic — and it raises many questions that resonate throughout the term. Whose film is it, one may ask: Herzog's or his subject, Timothy Treadwell, whose own footage commands a sizable proportion of screen time? That question of authorship plays out across future screenings of TTV's *Four more years*, Tom Joslin and Peter Friedman's *Silverlake life: the view from here*, Peter Forgacs' *The maelstrom* and Alain Resnais' *Night and fog*. In at least some of these cases, the thorniest problems arising from shared authorship turn out to be the ethical ones. Can one ever fully decide the "rightness" of Herzog's construction of Timothy Treadwell, *Grizzly man's* filmmaker savant, or reconcile the gap between Treadwell's efforts toward self-construction and the version of the man offered us by the film? Don't we feel a



little queasy when Forgacs takes over for Max Peereboom, *The maelstrom*'s doomed amateur filmmaker? Would Tom Joslin have approved of his protégée Peter Friedman's choices in depicting both Joslin's and (his partner) Mark Massi's deaths?

Likewise, what are we to make of the Maysles' rendition of Big and Little Edie Beale in *Grey gardens* (1975)? My students never tire of arguing about who is exploiting whom in that film, of trying to untangle voyeurism from exhibitionism or find a comfortable angle of reception for themselves. Student responses have been amped up recently by the success of the Broadway version of the film, its presence on the web via countless fan sites and the promise of an upcoming feature version. What does one say when Angelo gets fired from his factory job in *Chronicle of a summer* or Jon Alpert's aggressive tracking of corporate crimes in *Hard metals disease* leaves his worker-informants jobless. Should the public's right to know or the filmmaker's will to point a finger at social injustice trump privacy or a steady paycheck for his subjects? When Fred Wiseman filmed at the Massachusetts Institution for the Criminally Insane at Bridgewater in *Titicut follies*, did those inmates ridiculed and demeaned on camera for all eternity really exercise informed consent? Is informed consent even possible in such circumstances and how much does that matter?

What all of these films and our responses to them have in common is a tendency to jam the moral compass, to jostle us out of our comfort zone as we strive to decide the "rightness" of the representation. Just as I've argued that the documentary teacher must train epistemologists, we are duty bound to make moral philosophers of our students as well. Emanuel Levinas and others have written weighty tomes that help us comprehend and come to grips with the obligations self owes other. These books are demanding reads and require a background in the history of ideas. The documentary films we show our students do not demand this knowledge, yet they are invaluable training grounds for the exercise of moral judgment. The ethical stakes are high for non-fiction, far beyond those of fiction, according to the argument, because these documentary representations entail human subjects and, potentially, life-changing consequences. As we struggle to decide where we stand and test our responses to these films, we ready ourselves for making the difficult choices life demands.

The goal of our teaching in matters of ethical judgment should not be to offer definitive answers so much as to offer occasions for testing our moral reflexes. If we share Bruner's sense that flexibility and resilience are the best aids to survival and full citizenship for our students, we would do well to accord the ethical domain a privileged place in our teaching.

Conclusions

I have, in these few pages, attempted to put our collective efforts as documentary pedagogues in apprenticeship and on trial in the belief that a proposal of goals for our teaching can help promote a continuing dialogue around best practices. If you share my sense of the importance that the teaching of documentary can have for students and for the broader public, I hope you will join me in what I take to be a vital and continuing conversation.




Bibliografia

- BRUNER, J. S. *Search of pedagogy II: the selected works of Jerome S. Bruner*. London: Routledge, 2006.
- _____. *The culture of education*. Cambridge: Harvard University Press, 1996.
- FELDMAN, S. "‘Cinema Weekly’ and ‘Cinema Truth’: Dziga Vertov and the Leninist Proportion".
In: WAUGH, T (Ed.). *Show us life: toward a history and aesthetics of the committed documentary*. Metuchen: Scarecrow Press, 1984.
- GEERTZ, C. *Local knowledge: further essays in interpretive anthropology*. New York: Basic Books, 1983.
- GRIERSON, J. "Films and the community".
In: HARDY, F. (Ed.). *Grierson on documentary*. Berkeley: University of California, 1966.
- _____. "First principles of documentary".
In: HARDY, F. (Ed.). *Grierson on documentary*. Berkeley: University of California, 1966.
- _____. "Propaganda and education".
In: HARDY, F. (Ed.). *Grierson on documentary*. Berkeley: University of California, 1966.
- LEYDA, J. *Kino: a history of the russian and soviet film*. New York: Collier Books, 1960.
- NICHOLS, B. *Representing reality*. Bloomington: Indiana University Press, 1991.
- RENOV, M. "Toward a poetics of documentary".
In: RENOV, M. (Ed.). *Theorizing documentary*. New York: Routledge, 1993.







Revoluções do novo: *explosão fragmentária e ajuste de contas¹*



Pedro Plaza Pinto²

UFPR

1. Este texto tem origem em um dos capítulos da tese “Paulo Emilio e a emergência do Cinema Novo”, orientada pelo prof. dr. Ismail Xavier e defendida em 2008 na Escola de Comunicações e Artes da USP.

2. Doutor em Ciências da Comunicação (ECA-USP) e professor do Departamento de História da UFPR (Universidade Federal do Paraná).



Resumo

Glauber Rocha releu, no final da década de 1970, a importância da crítica de Paulo Emilio Salles Gomes para a sua trajetória. Essa operação contraditória e digressiva seguiu o curso de uma problematização que outros críticos e realizadores do Cinema Novo consideravam evidente: qual é a efetiva presença das concepções críticas de um na atividade criativa e intelectual de outro? A proposta deste texto é considerar essa questão tendo como base as palavras do cineasta, mas também a ressonância das considerações de Paulo Emilio nos textos de Sylvie Pierre e David Neves sobre a figuração glauberiana.

Palavras-chave

crítica, Salles Gomes, Glauber Rocha

Abstract

At the end of 1970s, Glauber Rocha rethought the importance of critic Paulo Emilio Salles Gomes on his own trajectory. This complex and digressive examination was part of a critical thinking exercise among a number of Cinema Novo filmmakers and critics. What was the effect of Paulo Emilio Salles Gomes' critical input on the creativity of Glauber Rocha? This question is the primary theme of the paper. To answer it, we would need to consider not only the commentaries of the filmmaker, but also the resonance of Paulo Emilio's ideas on Sylvie Pierre and David Neves' papers about Glauber.

Key-words

critique, Salles Gomes, Glauber Rocha

O testemunho de Sylvie Pierre

Um comovido depoimento sobre a trajetória e a figuração de Glauber Rocha no cinema e na cultura brasileira, escrito por Sylvie Pierre (1981), foi publicado nas páginas da revista *Cahiers du Cinéma* no mês de novembro do ano da morte do cineasta. A crítica e estudiosa do cinema brasileiro, uma das divulgadoras do Cinema Novo na Europa, nos legou o precioso testemunho, oscilando entre o relato, a confiança, o comentário e a reflexão sobre o cinema brasileiro moderno, partindo sempre do seu epicentro, “le chef” do Cinema Novo, como diz, para relativizar a própria expressão em seguida. O tom pessoal domina o arco das afirmações e dos questionamentos que cobrem o período da emergência e do ocaso do alto modernismo cinematográfico, demarcado pela presença do Cinema Novo, sem deixar de lado problemas espinhosos, a exemplo do dissentimento do cineasta com os representantes do “udigrudi”, do conturbado retorno ao país nos últimos anos da ditadura militar, do impacto da morte do cineasta. Sem contar, é claro, um olhar sobre os anos da afirmação cinemanovista e sobre a própria figura do cineasta em presença. Entre os momentos de conflito aberto e de solidariedade nas afirmações, o texto sinalizou a possibilidade do coroamento de uma experiência, de acordo com a máxima de que esta só pode se realizar com a extrema proximidade da morte.

Este artigo busca repor, partindo do texto acima referido, a re-verboração da presença crítica do intelectual Paulo Emilio Salles



Gomes nas reavaliações e nos balanços gerados através e a partir da escrita fragmentária e altissonante de Glauber Rocha. Presente em muitos momentos do livro *Revolução do Cinema Novo*, Paulo Emilio também comparece, referido ou não, quando o crítico e militante do Cinema Novo David Neves interpõe ambas as textualidades, a de Salles Gomes e a do amigo e companheiro que fora uma das mais consideradas lideranças do Cinema Novo.

O texto de Sylvie Pierre inicia as suas observações com a indicação do momento e do local a partir dos quais se tornara amiga de Glauber Rocha — segundo ela, desde 1967, na redação da revista em que publicava o texto. Basicamente, compara a grandeza das atitudes e a riqueza da fala do cineasta com o vulto do país que representava sem provincianismo. Afinal, Glauber estaria sempre atento ao processo cultural mais amplo no qual se inseria como *la bête du tiers-monde*, como se definia de forma risonha o cineasta, segundo o testemunho da amiga. No texto, a importância da presença do cineasta no contexto cinematográfico local é valorizada ao extremo, e a autora incita o leitor a identificá-lo como agente decisivo na alteração profunda pela qual passara esse cinema em 20 anos. É possível entrever que os elementos finais para o cálculo dessa determinação sejam extraídos da convivência entre “crítico cineasta” e “crítica estrangeira”, em Paris, no período de enfermidade que precedeu ao falecimento daquele. Pierre desfila alguns casos, contados na forma de crônica e costurados por reflexões e comentários. Anotemos esse importante aspecto do texto: de dispor do lado fragmentário, contra o vetor impossível da narração que pretende ter começo, meio e fim, ao mesmo tempo em que transmite uma autêntica experiência.

O texto abaixo está próximo do final do escrito, após toda a explicação sobre o contexto local, os cineastas e os filmes, tentando situar o leitor não familiarizado com o panorama de uma cinematografia moderna que construía seus próprios dilemas. É uma espécie de síntese, bastante significativa em vista da enumeração ao estilo do personagem enleado:

Se, apesar de tudo, é preciso então reconhecer o papel de liderança de G.R. dentro do movimento cinemanovista, eu diria que por causa dele (em torno, com, contra, antes/durante/depois) se constituiu um corpo do cinema brasileiro: uma realidade orgânica, intelectual e física, uma

anatomia, uma erótica, uma potência/impotência, um autorretrato e um retrato de família, uma árvore genealógica, ódios fratricidas e um movimento de amor sem precedentes, uma vida/morte/renascimento que o atravessa de uma ponta a outra (Pierre, 1981, p. 12).

A fatura do artigo se dirige para essa enumeração conclusiva após explicar o desejo do cineasta de um cinema livre, “verdadeiro” e “descolonizado”, um cinema empenhado, enfim, na “autêntica expressão de um povo” — através de um cinema “artisticamente e economicamente adulto”. Tais vetores são articulados, entretanto, na mesma circunvolução de um projeto cuja energia se investiu de uma reflexão de alcance global, sobre a totalidade do problema cultural e sociopolítico do brasileiro, terceiro-mundista, latino-americano, universal. Um pensamento conduzido pelo trabalho cuja questão de fundo é a mesma:

cineastas brasileiros que nós somos, qual é a especificidade de nossa mensagem e em quais condições nós podemos produzir, difundir, refletir, vender, impor ao mundo uma cultura cinematográfica inédita que nada poderia esmagar, alterar, banalizar ou corromper, nem de dentro nem de fora, o caráter de expressão autêntica de um povo? (Pierre, 1981, p. 9).

Não é o caso, aqui, de resgatar todo o curso do texto de Pierre. É de notar o tipo de asserção que reverbera o olhar internacionalista, mas aferrado à pontuação das especificidades locais, de um modo tão ao gosto do diagnóstico que apareceu em *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*, ensaio publicado por Paulo Emilio em 1973. Como veremos, o próprio Glauber Rocha compreendia Paulo Emilio de acordo com essas balizas, apesar de este não ter se utilizado de expressões como “autenticidade” e “verdade”. Entretanto, o cruzamento de referências também é direto, não se restringindo ao tipo de diagnóstico e à forma de encarar, muitas vezes atravessada, o desafio de uma compreensão ampla. A proposição apenas indireta, pela forma do diagnóstico, seria talvez vaga se o intuito aqui fosse demonstrar um trânsito de idéias e alusões mútuas. Mas a palavra de Paulo Emilio Salles Gomes comparece no texto de Sylvie Pierre, sem menção de fonte, com o objetivo mesmo de compreender a fulguração do cineasta: um homem que profetizava.



Com essa definição, alinhamos em perspectiva o artigo da crítica francesa com o prefácio intitulado *Nota aguda*, escrito por Paulo Emilio Salles Gomes para o livro *Glauber Rocha*, texto publicado em 1977 pela editora Paz e Terra, sob auspícios e incentivo daquele e de Raquel Gerber, contendo ensaios históricos e analíticos de vários estudiosos sobre o cineasta e a sua obra.³ O prefácio saiu em defesa da necessidade de prestar mais atenção ao trabalho então atual do cineasta e crítico, naquele momento desconhecido e restrito à publicação em revistas estrangeiras, com filmes ainda não vistos no Brasil — o caso citado é de *O leão de sete cabeças* (1970). Havia a dificuldade de acesso às obras. Enquanto se esperava por elas, o contato ficava restrito a roteiros ou “telegramas truncados que a imprensa de Golias publica ou textos glauberianos turbulentos que a de David edita.” A nota do crítico segue explicando: “A referência bíblica desusada tem o mérito de aludir à exigente formação protestante de Glauber seguida de seu mergulho na religiosidade popular e delirante do Terceiro Mundo arcaico” (Gomes, 1977, p. 9). Esse seria o primeiro dado trazido à discussão no prefácio.

A passagem citada, além de situar de chofre um problema de cunho estético-ideológico, da formação ecoando o projeto de obra, acertou sem querer o seu petardo no centro da polêmica de enfrentamento entre Glauber Rocha e alguns colaboradores de *Movimento*, que definitivamente tomaria lugar a partir de uma acusação de censura feita pelo cineasta contra o jornal da imprensa alternativa. Os grandes periódicos, na época, davam destaque para as altissonantes declarações de Glauber Rocha sobre os militares, o direcionamento político-institucional do país e as acusações contra os seus inimigos (imaginários ou não). Isso se clarifica mais adiante, no quarto e quinto “dado” da *Nota aguda*, quando Paulo Emilio acrescenta a “experiência impessoal”:

Glauber alude com frequência a escritores, políticos ou gerais e ao fazê-lo os descondiciona do mundo real para transformá-los em peças de um imaginário particularizado. Mas atenção! Quando a imaginação glauberiana trabalha no genérico aí ela se enraíza na realidade. (...) Tanto os afetos quanto os desafetos são capazes de montar um elenco notável de seus absurdos. O resultado do acúmulo é sempre o mesmo: as evidências de insensatez acabam testemunhando um cintilante equilíbrio (Gomes, 1977, p. 9).

3. Ver as cartas enviadas por Paulo Emilio a Glauber em junho de 1974 e abril de 1975 (Bentes, 1997, p. 487-488; p. 518-520) e a resposta de agosto de 1974 (p. 497-499), além das missivas para Raquel Gerber, de julho de 1974 e setembro de 1975. (p. 493-496; p. 531-533). Ver também a troca de cartas de janeiro de 1976 (p. 493-496; p. 531-533), com Glauber de Moscou e Paris e Paulo Emilio de Águas de São Pedro, nas quais um fala do cinema “soviético ‘russo’” e outro, do retorno ao trabalho de conservador da Cinemateca Brasileira, indicando o início de um acerto para a guarda dos filmes (p. 577-589).

A reflexão programada dentro do par realidade-imaginação é uma constante dentro dos textos de Paulo Emilio, como pode ser verificado também no diálogo com outro constante interlocutor, o crítico e cineasta David Neves. As observações acima relacionadas já argumentam sobre a tese de que o cineasta, desde *Deus e o diabo na terra do sol* (Glauber Rocha, 1964), era percebido como uma espécie de profeta. A enumeração tem como meta, portanto, emoldurar a definição que depois ganharia intensa reverberação — a de o cineasta ser um “Profeta Alado” —, não sem a seguinte ressalva:

Profeta não tem a obrigação de acertar, sua função é profetizar. Através de filme, escrita, fala e vida, Glauber tornou-se uma personagem mágica de quem não é fácil ser contemporâneo e conterrâneo. Ele é uma de nossas forças e nós Brasil a sua fragilidade (Gomes, 1977, p. 9).

Essa derradeira observação, da inexorável reunião entre “força” e “fragilidade”, de figura e país, aparece *ipsis litteris*, com fonte mencionada, no mesmo número da revista *Cahiers du Cinéma* que trouxe o texto de Sylvie Pierre. O eco está no texto *Dieu et le Diable à l'âge de la terre en transe*, de Gustavo Dahl, a propósito de *A ida-da terra* (Glauber Rocha, 1981). O texto de Dahl, inicialmente publicado em português no *Jornal do Brasil* de 25 de novembro de 1980, deixa mais evidentes os tipos de circulação e espelhamento implicados no artigo de Sylvie Pierre: o retorno invertido de Paulo Emilio sob a imagem refletida de Glauber Rocha.

Sob a lente do mestre e um livro tagarela

Da mesma maneira, David Neves trouxe o texto da Nota aguda à baila em sua *Nota-crônica*, prefácio da primeira edição de *Revolução do Cinema Novo*. Igualmente de redação fragmentada, o texto recupera trechos inteiros de *Revisão crítica do cinema brasileiro*, livro de Glauber lançado em 1963, para tentar explicar um “tipo muito particular de dialética existencial que preside a arquitetura ‘dramática’ da obra mais recente, ‘manancial de gêneros’ que evolui entre o ensaísmo e o texto ‘decidido e didático’” (Neves, 2004, p. 520). A ideia de um livro “meio bíblico”, segun-



do a classificação de Neves, liga-se indiretamente à nota de apresentação do livro sobre Glauber Rocha escrita por Paulo Emilio. Entretanto, quando traz essa definição, o texto já havia mencionado o prefácio “memorável”, que Neves entende como “espécie de 3 x 4 holográfico que redime um pouco do tom ‘universitário’” adotado nos artigos dentro do livro, como faz questão de pontuar criticamente. Sobre o outro lado, do modo como Glauber mostrava Paulo Emilio, fala em ampliação tridimensional, em cortes e planos diversos (“épura”), do livro *Revolução do Cinema Novo*, da figura glauberiana fixada pela representação de Paulo Emilio (“*approach*”), atando a figura de um ao desenho esboçado por outro (Neves, 2004, p. 519).

Apenas para fechar um círculo de desdobramentos, lembremos também o texto de Alexandre Eulálio Rocha no meio do caminho, organizado entre outros no *Livro involuntário*, no qual o autor também se reporta ao prefácio *Nota aguda* para explicar como deveríamos nos postar diante do inevitável *tête-à-tête* com a singularidade intelectual glauberiana:

que — não dá para ignorar, desejemos ou não — se encontra bem no meio do caminho da nossa vida intelectual, pulsante. Ao abrir com esforçada “Nota aguda” de barítono quase-baixo uma obra coletiva sobre este cineasta incômodo, Paulo Emilio Salles Gomes exigiu de nós toda a cumplicidade não paternalista a fim de enfrentarmos o pedrouço eriçado da imaginação glauberiana (Eulálio, 1993, p. 301).

E como fica a imagem de Paulo Emilio desenhada por Glauber? Sem dúvida nenhuma, esse desenho foi esboçado no livro *Revolução do Cinema Novo*. Tal material emergiu de um esforço de arrumação — entornar o baú, remexer os papéis e pôr a casa em ordem —, em sentidos diversos: 1) de fato, com Glauber organizando seus escritos em vista da execução de vários projetos de livro, que incluiria ainda *O século do cinema e Roteyros do terceyro mundo*; 2) enquanto projeto, buscando recuperar um impulso de aglutinação após anos de combate, a fim de realizar uma reconciliação com os seus, não só indulgente mas também crítica; 3) em termos de vivência pessoal, Tateando uma síntese histórica, no viés de construção da memória. A antologia dedicada ao cinema brasileiro centra fogo na problematização do *Cinema Novo*, sendo composta de textos publicados aqui

e acolá, desde 1959, entre artigos, entrevistas e debates revisitados, além de uma redação atual que se encarna na parte localizada mais ao final do livro, que é o principal esteio da memória reflexiva. Tal entretcho é o que nos interessa mais de perto.

“Livro de compilação? Talvez. Livro de montagem? Muito provável”, escreve David Neves, no início do prefácio *Nota-crônica* supracitado, travestindo seu próprio escrito com o caráter dramático que é um dos pilares de *Revolução do Cinema Novo*. Indubitavelmente, um livro desmedido e tagarela, contraditório testemunho de idas e vindas, principalmente se justapomos a escrita de período mais recente — a parte final, grosso modo — ao cotejo paciente das fontes mais antigas, de período anterior.

O último texto mencionando Paulo Emilio, nas páginas de *Revolução do Cinema Novo*, é também no trecho final, uma transcrição da entrevista “Estão confundindo minha loucura com minha lucidez 80” (Rocha, 2004, p. 495-500), ao jornal *O Estado de S. Paulo*, bem enraizada nas conturbações do momento final de vida do cineasta, do difícil entendimento com colegas. Ele responde a críticas ao seu filme *A Idade da terra*, e é provocado a falar sobre os críticos a partir de um gancho trazido pelo entrevistador, de uma recente declaração de Chico Buarque de Holanda, que teria “criticado a crítica”. Há aqui o impulso de testemunho e diagnóstico de época, cuja descontinuidade histórica com o momento anterior é bem ressaltada, dada a pouca idade do declarante e dado o desfile de nomes — ele parece ter vivido em um outro mundo, de paradigmas muito distantes daqueles que ele deplora como presentes na redação dos jornais. Vejamos:

Com o processo de abertura no Brasil se verificou que vários críticos adotaram uma posição de censores. Ocorre um problema na redação dos jornais. A crítica de música, literatura, cinema, artes em geral é uma crítica especializada. Anteriormente as críticas eram feitas por homens como Álvaro Lins, Otto Maria Carpeaux, Almeida Salles, Paulo Emilio Salles Gomes, Sábato Magaldi. Grandes intelectuais eram os responsáveis pelas críticas nas várias áreas. No momento há uma decadência no setor. Parece que os chefes de redação destacam para as seções de crítica novatos e recém-chegados, despreparados, muitos deles desconhecedores do processo histórico das artes (Rocha, 2004, p. 498).



A mesma constatação pode servir para atacar ou defender os críticos “antigos”, entre eles Paulo Emilio, pois, se houve a decadência, por outro lado, havia a especialização. É uma faca com os dois gumes afiados: grandes intelectuais conhecedores do “processo histórico das artes”, contudo direcionados para as suas especialidades. O gume benevolente destaca e nomeia, aqui, as figuras intelectuais, mas o lado envenenado está igualmente afiado e já vinha cortante durante todo o arco histórico examinado. É precisamente a agitação dos dois lados que toma conta de *Revolução do Cinema Novo* quando o cineasta fala do crítico.

Preto e branco, claro e escuro, moderno e arcaico, Roberto Pires e Paulo Emilio, Walter Clark e Zé Celso. O acerto de contas de Glauber frente aos seus desencontros com Paulo Emilio entra nesse sistema de oposições, que, de início, pode parecer simplificador, mas que serve muito bem e didaticamente para somar e diminuir os fatores.

Entre Walter Clark (como Roberto Pires) e Zé Celso (como Paulo Emilio) é o choque entre Brazyl moderno e Brazyl arcaico. Um que fala a linguagem da economia e da técnica e outro a comunicação ético-estética diluindo-se liter-teatralmente na revolução implosiva do Meio que se transforma em mensagem reprogramada pela miséria nacional — dialética de Bye-bye Brazyl. Grave foi o desencontro entre Roberto e Paulo como é deficitária a des-coordenação entre Walter e Zé (Rocha, 2004, p. 468-469).

Apesar da aparência, o livro-caixa dos mal e dos bem afamados não se reduz a um polo ou outro no caso de Paulo Emilio — figura simbólica do mestre, como a crítica já observou mais de uma vez; não há, inclusive, um saldo final deficitário ao longo do livro. Entretanto, são as últimas páginas que produzem o fator negativo do produto, fundamentalmente através da comparação de Gomes com Pires. O trecho “Pires Roberto 80” fala tanto de um como de outro, e até mais de Paulo Emilio. É longo, contraditório, mas explicita broncas antigas de Glauber, desde a possibilidade de colaboração em filme, em 1962, passando pelo estremecimento da não afirmação clara do Cinema Novo, por Paulo Emilio, nos anos seguintes, chegando ao rancor quanto à classificação da posição dos cineastas cinemanovistas como “ocupantes” dentro do pano-

rama de *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Enfim, para utilizar sua própria forma de se definir: “Graças a Marcel Proust posso vislumbrar algumas raízes enfartais de Paulo através de uma trip com Roberto Pires” (Rocha, 2004, p. 460). O lado positivo das considerações sobre Paulo Emilio lastreia a própria presença corporal do crítico, figura de proeminência entre os jovens amigos na “antiguidade”, além da admissão da importância das cortantes ideias que circularam desde a intervenção no *Suplemento literário*, especialmente as teses da I Convenção Nacional da Crítica Cinematográfica de 1960 (Gomes, 1982).

O texto se inicia com um elogio a Roberto Pires, seguido do seguinte parágrafo:

Vivesse Paulo Emílio Salles Gomes e teria em Roberto Pires tema para sua tese sob a via cultural brasileira (ocupada) contra a via cultural estrangeira (a ocupante — daí a nova lei para estrangeiros no Brazil) cuja discussão deve ser remontada para que não se desenvolva a reacionária ideologia de que o cinema novo executa a Ocupação de um “outro” Cinema Brasileiro, como se os libertadores de ontem fossem ditadores de hoje, maniqueísmo dos intérpretes desfocados pela neurose ocupacionista de São Paulo nos sertões (Rocha, 2004, p. 459).

Então, o artigo de *Argumento* é o primeiro a ser mencionado, de forma francamente ácida, pois ali se diz potencial o desenvolvimento de uma “ideologia reacionária”, de “maniqueísmo” causado por “neurose ocupacionista”, sob acusação de desfoque de identificação do oposto — os libertadores interpretados como ditadores. Sublinhamos os signos desfavoráveis com o objetivo de deixar claros o direcionamento do petardo e o tipo de explosão de ressentimento gerada. O parágrafo seguinte desliza e revela o salto para um passado ainda mais distante, inserindo um elemento a mais, que seriam “os sucessores do mestre”, infelizmente não identificados. Quem seriam?

O retumbante sucesso de A grande feira (1961) em Salvador desmente a tese de Paulo Emílio segundo a qual o cinema novo “não se integrou no corpo nacional” ou que “nunca penetrou no público”, ou “nunca deu dinheiro”, expressões codificadas pelos sucessores do



Mestre. Paulo Emilio teve relação contraditória com o cinema novo variando numa balança intelecto-sentimental, economia nos elogios e exacerbação das crises. Pai de Gustavo Dahl e Jean-Claude Bernardet e admirado pelos discípulos fanáticos, Paulo foi aprisionado pela rede dos acontecimentos cinemanovistas que revolucionavam o cinema internacional.

O teórico desconfiava de qualquer antiteoria e os progressos do cinema novo não o convenciam de novas safras. Atacando o Ocupante com olhos de Ocupante, Paulo reprimiu o cinema novo dos Ocupados. Ainda feto, escreveu cartas a Paulo anunciando o cinema novo com argumentações irrefutáveis e mesmo assim o empréstimo cultural veio a prazos curtos e juro altos (Rocha, 2004, p. 459-460).

Da simples acusação, o texto desliza para o ano de 1961 e resolve balancear os juízos, procurando explicar melhor as coisas ao leitor e nomeando alguns dos atores envolvidos na peça. Esta ideia de “relação contraditória” nos despertou o interesse para a execução de um projeto de estudo para a redação deste texto; foi a ignição da vontade de entender a oscilação discursiva, articulando os diversos sentidos envolvidos nesses deslocamentos de referências. E também para recusar algumas das palavras psicologizantes de Glauber Rocha, utilizadas no decorrer do artigo para explicar as razões do crítico e de suas escolhas: Paulo Emilio é visto como um “personasquifrenado” que sofria com o insucesso dos amados cineastas; “tocado pelo milagre baiano nas carnes de Dina Scher”, “ressurreição erótica” dada a partir da identificação de Luíza Maranhão em *A Grande feira* (Roberto Pires, 1961); “convertido”, “apaixonado”, atirado numa “espiral erótica”; educador sexual dos jovens cinemanovistas. Não continuaremos com esse desfile.

Mais importante é a exposição de outra reminiscência, mais ancestral, matriz do desajuste que atravessa todo o texto e toca os dois personagens principais do drama: o convite de Paulo Emilio a Glauber para dirigir um roteiro que havia escrito, “Dina do cavalo branco”. Glauber declinou o convite e o incitou a dirigir o próprio roteiro. A resposta de Paulo Emilio também é negativa, e a sua justificativa a propósito de “negócios e técnicas” acaba virando uma obsessão de “Pires Roberto 80”, sendo também o elo de amarração entre Pires e Gomes. Vejamos o relato-comentário:

Eu estava na Líder Laboratórios no final de 1961, montando Barravento, quando Paulo me telefonou do aeroporto Santos Dumont, onde minutos depois o encontrei radiante. Tirando duma pasta o roteiro de Dina do cavalo branco, falou que o escrevera para ser dirigido por mim e que tinha mais projetos, entre os quais uma peça para Flávio Rangel. O subdesenvolvimento matou Paulo Emilio. O Ocupado subdesenvolvido pelo Ocupante subdesenvolvido-se impediu a práxis cinematográfica de Paulo. Depois de gostar e gozar com a leitura de Dina do cavalo branco, respondi que ele deveria dirigir o filme, mas negou-se veementemente, alegando que não entendia de “negócios e de técnica”. Não entender de negócios e de técnica é uma neurose típica de intelectuais comprometidos com a visão aristocrática da produção artística, enquadrando os empresários e os técnicos como executivos das idéias impero-divinas. E Paulo era um Ymperador, a pessoa mais inteligente, culta e generosa do mundo, além de bonito e delicioso sob e sobre todos os aspectos, uma superstar, but... impotente para o cinema porque não conhecia “negócios e técnica” (Rocha, 2004, p. 460).

Como se vê, a balança realmente oscila, transformando-se em caldeirão, em que todos os fatos são ingredientes. Resumindo, o “maior crítico de cinema do Brazyl” (um “Ymperador”) “não sujou as mãos” na “economia e na técnica” como Roberto Pires o fez. Todos os qualificativos favoráveis são exagerados, talvez para compensar as graves acusações. Glauber não assume, então, o ponto nevrálgico da dissensão. Fica evidente que a crítica de Glauber ao artigo de Paulo Emilio em *Argumento*, alvo das observações iniciais do cineasta, apenas aprofundou o desconforto já existente desde o desajuste que tomava lugar a partir do mítico encontro no aeroporto Santos Dumont. Produzindo um jogo de palavras, Glauber se via “ocupado” pelo crítico e escritor, “dos dez melhores da língua”, seu aprendiz até trocar de mestre ao conhecer Nelson Pereira dos Santos.

O que Paulo não compreendeu é que tanto o cinema novo da Bahia quanto o cinema novo do Nordeste paraybano e o cinema novo de Minas nasceram paralelamente ao cinema novo Carioca e ao cinema novo Paulista agitados por uma geração que explodiu nas páginas do Suplemento Dominical do Jornal do Brasil e em várias revistas regionais nos anos 60 — no Juscely-jan-janguismo: geração



revolucionária em todos os campos e no cinema novo. Lembro-me de sua reação ao meu livro Revisão crítica do cinema brasileiro, (62 Civilização Brasileira, segunda edição aumentada revista para 1981)⁴, embora sua negação fosse tão entusiástica que as reticências eram superadas pelas demonstrações de afeto que o levaram a me emprestar seu ap. no Vale dos Sapos, onde, em 1964/65, vivi amores em São Paulo seguramente inferiores aos de Paulo na Bahia (Rocha, 2004, p. 462).

4. A edição referida na citação não estava, de fato, em preparo. Uma nova edição só foi publicada em 2003, acrescida de pesquisa das fontes e fortuna crítica do material.

O fim e o princípio

O feixe de referências e mútuas citações retoma, no final do ciclo do cinema moderno, os primeiros anos da relação entre realizadores e crítico. Essa sobreposição é muito indicativa da produção de ajustes e rememorações; a repetição dos processos aparecendo de modo sintomaticamente reiterativo. O exemplo cabal está no próprio texto da *Nota aguda*, se o comparamos com a resposta produzida por Paulo Emilio às menções e referências que Glauber Rocha fez constar no livro de 1963, *Revisão crítica do cinema brasileiro*: “O livro de G.R é de G.R.” (Gomes, 2004, p. 207). A observação, originalmente publicada no jornal *Última hora*, reverbera uma década depois. Afinal, se trata de uma experiência num nível que não é somente pessoal, mas de relação entre campos de força da crítica, apesar do dito em contrário:

Experiência pessoal. Glauber às vezes me cita e quase sempre o que me atribui não tem nada a ver comigo: passagens entre aspas não escritas nem faladas por mim, ideias eventualmente brilhantes que, diferentemente do que ele pensa, não são minhas infelizmente. Esses mal-entendidos não impedem — quase que diria pelo contrário — que eu deseje e consiga estar muito próximo e ser um cúmplice dele (Gomes, 1977, p. 9).

Há, portanto, a remissão a momentos anteriores da relação, do mesmo tipo que o próprio Glauber Rocha efetivou em *Revolução do Cinema Novo*: são saltos no tempo que articulam o final dos anos 1970 e o princípio da década anterior, pontuados de passagem com conceitos do texto-síntese *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*,

do final de 1973, mas curiosamente omitindo a reaproximação com Paulo Emilio, do ano seguinte, quando trocaram cartas e o crítico trabalhou com Raquel Gerber na organização do já mencionado livro *Glauber Rocha*, do qual consta a *Nota aguda*. As cartas desse momento omitido indicam uma atenção e uma dedicação particulares, de ambos os lados, uma proximidade gerada pelo projeto de livro, pela reunião de filmes do cineasta. Estamos em outro período da vida brasileira, sob as malhas da ditadura civil-militar instaurada há dez anos. Momento de reconciliação, como reconhece o ainda autoexilado cineasta em cartas enviadas a amigos mais próximos.

A nova matiz da relação, rearticulada sob o intermédio de Raquel Gerber, faz Glauber repor a importância de Paulo Emilio para as suas teorizações e traz à tona o outro momento de proximidade, também de troca de cartas, de 1960 a 1962. Glauber e Paulo Emilio se referem ao contexto de *Barravento*, da I Convenção da Crítica de 1960 e da passagem do crítico pela Bahia. Em especial, a carta de Glauber escrita de Roma, em agosto de 1974, é uma espécie de ressolidarização. Glauber tem aí a oportunidade de justificar a dedicatória inserida no começo de *O Leão de sete cabeças* (1970), feita ao crítico e mencionada na missiva: “Pena que você ainda não conheça o Leão. Se eu ganhar um dinheirinho aqui lhe mando de presente uma cópia 16 mm. É o melhor presente que eu poderia lhe dar, o meu inconsciente determinou que o filme seria dedicado a você” (Bentes, 1997, p. 498).

Se são incontestáveis a presença e a importância das palavras do crítico Paulo Emilio Salles Gomes para o crítico e cineasta Glauber Rocha, também são cruciais as palavras daquele para defini-lo, por todos os lados, no período do final do ciclo moderno. Encontramos as repetições da definição do profeta alado nos mais variados escritos, em textos que cobrem uma gama de autores que inclui o embaixador Arnaldo Carrilho e o presidente José Sarney, como consta do livro *Glauber Rocha*, escrito por Sylvie Pierre e publicado na França em 1987. Essa mesma definição reapareceu, mais recentemente, reposicionada e incorporada do ponto de vista estético, no filme documental, de registro poético e pessoal, *Rocha que voa* (Erik Rocha, 2002). Em especial, há a entrevista de Fernando Birri, na qual ele relata um sonho que teria como figura central, alada e de megafone na mão, um “anjo” Glauber Rocha na liderança de um cortejo de cineastas latino-americanos.




Bibliografia

- BENTES, I. (Org.). *Glauber Rocha*. Cartas ao mundo.
São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- EULÁLIO, A. “Rocha no meio do caminho”. In: *Livro involuntário: literatura, história, matéria & modernidade*.
Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1993.
- GOMES, P. E. S. *et al.* “Debate sobre ‘Revisão crítica do cinema brasileiro’”. In: ROCHA, G. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- _____. “Nota aguda”. In: GERBER, R. *et al.* *Glauber Rocha*.
Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.
- _____. “Uma situação colonial?” In: *Crítica de cinema no Suplemento Literário*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- NEVES, D. “Nota-crônica”. In: ROCHA, G. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- PIERRE, S. “Glauber Rocha, par cœur, de tête et dans un corps”.
In: *Cahiers du Cinéma*. Paris, n. 329, 1981.
- _____. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo:
Cosac Naify, 2003.
- ROCHA, G. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo:
Cosac Naify, 2004.







Do rádio à televisão: *o personagem negro frente à mídia em dois filmes brasileiros*¹



Arthur Autran²

UFSCar

1. Uma versão deste texto foi apresentada no XIX Encontro da Compós (Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação), ocorrido na PUC (Pontifícia Universidade Católica) do Rio de Janeiro em junho de 2010. Agradeço ao prof. dr. Renato Pucci, que foi o comentador do trabalho nesse evento científico.

2. Professor doutor na Universidade Federal de São Carlos (UFSCar).



Resumo

Este trabalho aborda dois filmes brasileiros, *Rio, zona Norte* (Nelson Pereira dos Santos, 1957) e *Orfeu* (Carlos Diegues, 1999), possuindo como foco da sua análise a forma como essas obras representam o afrodescendente. Deve-se considerar que ambos os filmes têm negros como personagens centrais (o elenco, de forma geral, também é dominado por atores e atrizes afrobrasileiros) e trazem como tema a vida do compositor popular que vive nos morros cariocas. Entretanto, *Rio, zona Norte* fala da vida do criador musical não incorporado pela indústria cultural brasileira, que ainda se encontrava na fase de ouro do rádio; já a trama de *Orfeu* gira em torno de um artista que tem relações com a grande mídia em plena era das corporações televisivas.

Palavras-chave

cinema brasileiro, representação do negro, indústria cultural

Abstract

This paper analyzes two Brazilian movies, *Rio, zona Norte* (Nelson Pereira dos Santos, 1957) and *Orfeu* (Carlos Diegues, 1999), focusing on the way these works portray Afro-descendant people. It must be considered that both movies have black people as their main characters, and the cast is also composed of Afro-Brazilian actors and actresses; in addition, these films take the lives of popular composers who live in the Rio de Janeiro's "favelas" as one of their themes. However, *Rio, zona Norte*'s theme is the life of musical creators not incorporated by the Brazilian cultural industry, which was still in the golden phase of radio period; *Orfeu*'s plot, nonetheless, addresses an artist who has relationships with the big media right in the middle of the television corporation's era.

Key-words

Brazilian cinema, African descendant in motion pictures, cultural industry

Este texto tem como objetivo analisar a representação do afrobrasileiro, enfocando dois filmes compromissados com o discurso nacional popular: *Rio, zona Norte* (Nelson Pereira dos Santos, 1957) e *Orfeu* (Carlos Diegues, 1999).

As obras foram realizadas por diretores que integraram o Cinema Novo. Entretanto, observa-se que *Rio, zona Norte* foi feito antes de o movimento eclodir, no início dos anos 1960, enquanto *Orfeu* foi produzido bem depois do final do Cinema Novo. Essa distância temporal permitirá comparar as mudanças e as continuidades no discurso sobre o negro construído por uma fração representativa da modernidade cinematográfica entre nós, aquela ligada por origem ou por herança ao Cinema Novo.

Para Ismail Xavier, o cinema brasileiro moderno é caracterizado pelo diálogo estético com movimentos de vanguarda, tais como a *Nouvelle Vague*, e outros cinemas novos, pela crítica às formas tradicionais da indústria cinematográfica e pela centralidade da “questão nacional” e da representação do povo, entre outros elementos. Segundo o ensaísta:

Em sua variedade de estilos e inspirações, o cinema moderno brasileiro acertou o passo do país com os movimentos de ponta de seu tempo. Foi um produto de cinéfilos, jovens críticos e intelectuais que, ao conduzirem essa atualização estética, alteraram substancialmente o estatuto do cineasta no interior da cultura brasileira, promovendo um diálogo mais fundo com a tradição literária e com os movimentos que marcaram a música popular e o teatro daquele momento (Xavier, 2001, p. 18).



Rio, zona Norte pode ser integrado a essa definição de modernidade cinematográfica, pois se trata de uma fita realizada em um momento de grandes esperanças quanto à função do cinema na sociedade brasileira e à constituição de uma nova forma estética para expressar a nossa experiência cultural e social. Já *Orfeu* pertence a um momento de aparente esgotamento da experiência moderna e no qual há mesmo restrições de muitos em estabelecer relações mais profundas entre as experiências artísticas e o mundo social.

No entanto, nem tudo é diferença entre os dois filmes. Boa parte dos atores (incluindo os principais) são negros. Ambos têm como espaço diegético dominante a favela carioca, na qual vivem os personagens centrais, e, tanto em um caso como no outro, tais personagens têm uma relação positiva com a comunidade. Mais ainda do que isto: tanto Espírito da Luz Soares — personagem principal de *Rio, zona Norte* — quanto o personagem-título *Orfeu* são compositores que expressam nas suas músicas as experiências, as alegrias, as aflições e os questionamentos das pessoas do morro. Finalmente, ambos os filmes apresentam a questão da mediação da produção artística popular pela indústria cultural.

Preâmbulo literário: a centralidade de Jorge Amado

Antes de analisar *Rio, zona Norte* e *Orfeu*, é fundamental ressaltar que a obra de Jorge Amado exerceu influência sobre certa fração do cinema brasileiro. É possível afirmar isso com base tanto nas numerosas adaptações empreendidas em filmes³ quanto na forma pela qual o afrodescendente é representado, ou seja, como ator da sua própria história e, ao mesmo tempo, símbolo de todo o povo brasileiro.

Em romances como *Jubiabá* (1935), *Mar morto* (1936), *Capitães da areia* (1937) e *Tenda dos milagres* (1970), entre outros, Jorge Amado fixou personagens negros ou mulatos no centro da narrativa, a qual também possui uma série de referências ao universo afrobrasileiro, especialmente no que diz respeito à religião, à culinária, à música e à capoeira.

Romance de importância capital é *Jubiabá*, que narra a história aventurosa de Antônio Balduino, apelidado de Baldo. Trata-se de um negro nascido e criado na cidade de Salvador e que tem a vida

3. Dentre outras, destacam-se as seguintes adaptações das obras de Jorge Amado para o cinema: *Terra violenta* (Eddie Bernoudy, 1948), *Seara vermelha* (Alberto D'Aversa, 1963), *Dona Flor e seus dois maridos* (Bruno Barreto, 1976), *Tenda dos milagres* (Nelson Pereira dos Santos, 1977), *Jubiabá* (Nelson Pereira dos Santos, 1987), *Tieta do agreste* (Carlos Diegues, 1996) e *Capitães da areia* (Cecília Amado, 2011). Ademais, há documentários sobre Jorge Amado, tais como o curta-metragem *Na casa de Rio Vermelho* (David Neves e Fernando Sabino, 1974) e o média-metragem *Jorjamento no cinema* (Glauber Rocha, 1977).

marcada pela extrema pobreza. Após viver a infância em um morro, Baldo vai viver como empregado na casa de uma família de posses, na qual é bem tratado e ainda conhece Lindinalva, filha dos donos da casa, moça ruiva e sardenta que se torna sua companheira de brincadeiras. Mas ele é expulso da casa, pois todos acreditam que Antônio Balduino espiava o corpo de Lindinalva. A partir de então, Baldo pensa sempre nela quando faz sexo com uma mulher e, ao mesmo tempo, passa a odiar os brancos. Torna-se mendigo e vagabundo, mas consegue fazer boa carreira como boxeador, até que é derrotado em uma luta, na qual estava completamente bêbado — pois soubera que Lindinalva ficara noiva, e isso o transtornou. Após viajar muito pelo interior, volta a Salvador e termina por descobrir que Lindinalva estava morrendo. Após o falecimento dela, ele cuida do filho branco da amada. Para sustentar o menino, tem de trabalhar duro na estiva, mas é somente aí que ganha consciência política, pois participa ativamente de uma greve que paralisa grande parte dos trabalhadores da cidade. Toda essa saga de Antônio Balduino é cercada pelas várias mulheres com quem ele se relaciona, pela sua coragem nas brigas, pelo seu talento para fazer versos populares — que são vendidos a um poeta — e, especialmente, pela ligação com a religião afrobrasileira por meio de pai Jubiabá (pai de santo presente ao longo de toda a vida de Baldo, apoiando-o, dando-lhe conselhos e contando-lhe histórias de resistência dos negros, tais como a de Zumbi dos Palmares).

Para o contexto no qual foi escrito — meados da década de 1930 —, o romance *Jubiabá* tem como mérito incontestável o fato de colocar como herói principal um homem negro do povo, até então uma raridade nas artes brasileiras. Além disso, a cultura de origem africana surge com grande positividade em toda a obra.

Entretanto, *Jubiabá* incorre no “populismo literário”, característica da obra do escritor Jorge Amado observada pelo crítico Alfredo Bosi (1994, p. 406). No romance em tela, essa característica se expressa na excessiva simplificação da oposição da luta de classes, especialmente na greve narrada ao final do romance. Ademais, a vida de Baldo como mendigo e marginal possui tons bastante romantizados.

Outro dado problemático em *Jubiabá*, como apontou David Brookshaw, é que o personagem Antônio Balduino incorre no mito do negro sexualmente hiperativo, reforçando o estereótipo de ser humano mais ligado aos instintos do que à razão. Afigura-se ain-



da mais estereotipada, em termos da construção, a personagem da mulata Rosenda Rosedá, uma das muitas amantes de Baldo (Brookshaw, 1983, p. 135–136).

Finalmente, como última limitação ideológica do romance de Jorge Amado, é possível apontar a total absorção da questão racial pela problemática da luta de classes. Se, de início, devido às injustiças sofridas e à influência de pai Jubiabá, Antônio Balduino odeia todos os brancos, o desenlace da obra acaba por suprimir esse sentimento. A principal situação do final de *Jubiabá*, conforme mencionei, diz respeito a uma greve geral em Salvador ao longo da qual ele percebe que todos os trabalhadores são escravos, não havendo diferenças, para a luta proletária, entre brancos, negros ou amarelos.

A forma como o romance apresenta a questão do negro na sociedade brasileira acaba por explicá-la unicamente a partir do conflito de classes. Ou seja, não se reconhece qualquer especificidade na luta dos afrobrasileiros pelos seus direitos; ela é entendida apenas como extensão ou continuidade da luta do proletariado por melhores condições de vida e pelo fim do capitalismo. Conforme veremos, essa omissão da especificidade da luta do negro na sociedade brasileira também caracteriza *Rio, zona Norte* e *Orfeu*.

Rio, zona Norte

A influência de Jorge Amado no cinema se fez sentir mais claramente a partir dos anos 1950, em especial sobre os realizadores ligados ao Cinema Independente. A filmografia desse cinema é composta por um conjunto razoavelmente heterogêneo de obras, tais como *Tudo azul* (Moacyr Fenelon, 1951), *Agulha no palheiro* (Alex Viany, 1953), *O saci* (Rodolfo Nanni, 1953), *Rio, 40 graus* (Nelson Pereira dos Santos, 1955), *Rio, zona Norte* (Nelson Pereira dos Santos, 1957) e *O grande momento* (Roberto Santos, 1958).

O núcleo mais representativo em termos historiográficos — composto pelas películas de Alex Viany, Nelson Pereira dos Santos e Roberto Santos — tem certa unidade temática, pois todos os filmes narram o cotidiano do povo brasileiro, com destaque para a favela e o subúrbio cariocas e a região proletária de São Paulo, dando atenção para os problemas dos setores populares, mas com um tom de dignidade e solidariedade. Alguns desses filmes também dialo-

gam com o Neorealismo cinematográfico italiano, especialmente os de Nelson Pereira dos Santos.

O grupo que constituiu o Cinema Independente foi formado basicamente por diretores e críticos que atuavam em São Paulo e no Rio de Janeiro e que eram ligados, via de regra, ao PCB (Partido Comunista Brasileiro), maior organização da esquerda brasileira de então e atuando na ilegalidade desde 1947. Dos componentes do grupo, podemos destacar: Nelson Pereira dos Santos, Alex Viany, Roberto Santos, Rodolfo Nanni, Carlos Ortiz e Ruy Santos, entre outros. Muito resumidamente, pode-se afirmar que o dado central na atuação ideológica do PCB era a assunção de que o Brasil se encontraria aguilhoado pela ação imperialista norte-americana, que explorava o país economicamente e o descaracterizava culturalmente; para libertar o país dessa situação, caberia às forças nacionalistas de esquerda, sob a égide do PCB, denunciar a dominação, lutar pelo desenvolvimento da indústria nacional, defender a nossa cultura e alinhar-se com outras nações exploradas e com os países socialistas capitaneados pela União Soviética.

Jorge Amado, desde os anos 1930, militou no PCB, tendo sido preso pela ditadura estadonovista em 1942. Em 1945, foi eleito deputado federal pelo PCB, no breve interregno de legalidade do partido no Brasil, tendo apresentado no ano seguinte um projeto de lei “que propunha a criação do CNC (Conselho Nacional de Cinema) e regulava normas de produção, importação, distribuição e exibição de filmes” (Simis, 1996, p. 138). Nos anos 1950, Jorge Amado gozava de uma posição central nas definições da política cultural do PCB (foi, inclusive, diretor da revista cultural *Para Todos*). Ademais, o escritor possuía ligações com a atividade cinematográfica, pois escreveu a história do longa-metragem *Estrela da manhã* (Jonald, 1950) e de Ana — episódio brasileiro dirigido por Alex Viany da produção da Alemanha Oriental intitulada *A rosa dos ventos* (*Die windrose*, 1957).⁴

Mas, para além dessa influência do PCB e de Jorge Amado, quais outras características eram comuns aos independentes? Maria Rita Galvão observa:

O que se chama na época de “cinema independente” é bastante complicado de entender e explicar. Fundamentalmente é o cinema feito pelos pequenos produtores, em oposição ao cinema das grandes empresas. Mas nem todo pequeno produtor é necessariamente “independente”.

4. Os outros episódios foram dirigidos por Gillo Pontecorvo (Itália), Serguei Guerassimov (União Soviética), Yannick Bellon (França) e Wu Kuo Yin (China).



dente". Para ser qualificado de independente um filme deve ter um conjunto de características que frequentemente nada tem a ver com seu esquema de produção — tais como temática brasileira, visão crítica da sociedade, aproximação da realidade cotidiana do homem brasileiro. Misturam-se aos problemas de produção questões de arte e cultura, de técnica e linguagem, de criação autoral, e a "brasildade" (Galvão, 1980, p. 14).

A oposição às grandes empresas (e aqui leia-se especialmente a Cia. Cinematográfica Vera Cruz) é um dado importante. Já no lançamento de *Caiçara* (Adolfo Celi, 1950), primeiro filme da produtora, Nelson Pereira dos Santos escreveu uma crítica na qual deplora o fato de a Vera Cruz entregar a distribuição dos seus filmes à Universal International, entendendo que tal associação impediria a produtora de realizar filmes com "características nacionais" (Santos, 1951).

Poucos anos depois da publicação dessa crítica, Nelson Pereira dos Santos dirigiu *Rio, 40 graus* (1955), obra deflagradora do moderno cinema brasileiro sob diversos aspectos: pela temática centrada na vida das pessoas pobres dos morros cariocas, pela inspiração formal no Neorealismo italiano e pelo sistema de produção precário — sem estúdios e equipamentos modernos, por exemplo — mas que, mesmo assim, permitiu a realização do filme.

Mas, para esse texto, interessa analisar o filme seguinte do realizador: *Rio, zona Norte*. O roteiro, escrito pelo próprio diretor, inspirava-se na vida do compositor Zé Keti, cuja produção musical, conforme Nelson Pereira dos Santos havia podido constatar, em boa parte se perdera por falta de alguma forma de registro mais perene (Fabris, 1994, p. 153).

A centralidade de *Rio, zona Norte*, para nossos fins, reside em três pontos: a) o personagem negro constitui-se com muito mais clareza do que em *Rio, 40 graus*, pois a ação dramática não se divide entre vários personagens, mas se concentra em um único, o compositor Espírito da Luz Soares; b) a cultura popular compõe o próprio cerne da narrativa, uma vez que toda ela gira em torno das tentativas de Espírito em ter as suas músicas gravadas e ser reconhecido como artista; c) a relação estabelecida no filme entre o artista popular, o artista intelectualizado de classe média e a mídia radiofônica.

O filme inicia-se com imagens do centro do Rio de Janeiro e

da estação Central do Brasil. Logo após, há planos com o ponto de vista a partir de um trem em movimento e rapidamente já encontramos Espírito da Luz Soares (Grande Otelo) caído acidentalmente: ele está desacordado e ferido na linha do trem, sendo socorrido por transeuntes que vão chamar uma ambulância. A partir daí, se estabelece o procedimento narrativo recorrente de *Rio, zona Norte: flashbacks* da vida de Espírito como se fossem lembranças dele.

Em uma roda de samba no morro, Espírito conduz a música, interrompida por um homem ciumento que tenta ferir a cabrocha Adelaide (Malu). Felizmente, ninguém se fere, e o covarde é posto para fora. Ato contínuo, Espírito conhece Moacyr (Paulo Goulart), homem cujas vestes, gestos e tipo de fala denunciam seu pertencimento a outro universo social. Moacyr, que também é músico e para viver toca violino em orquestras, fica impressionado com o talento de Espírito, que passa a cantar várias músicas para ele. Na mesma mesa também está Maurício Silva (Jece Valadão), um “parceiro” de Espírito. Moacyr diz para Espírito procurá-lo, pois as obras do compositor popular seriam de grande qualidade. Ao final da noite, Espírito vai para o seu barraco e Adelaide, que o ouviu toda a noite, acompanha-o.

O despertar de Espírito após a noite de amor com Adelaide é carregado de um lirismo que nasce da forma como os hábitos cotidianos são mostrados, ou seja, pelo fluxo de tempo que respeita os pequenos atos, tais como levantar da cama para se vestir ou pentear o cabelo. É impossível não relacionar essas situações a outras do cotidiano, tal como as representadas por filmes neorrealistas: por exemplo, a famosa sequência na qual a empregada da pensão acorda e vai moer o café em *Umberto D* (Vittorio de Sica, 1952), mencionada por André Bazin como exemplo de um cinema em que a vida é “mostrada afinal como poesia” (1991, p. 298).

Adelaide vai imediatamente morar com Espírito. Os planos do casal descendo o morro são também carregados de significação poética, com enquadramentos que valorizam o conjunto da comunidade e a geografia íngreme do lugar. No entanto, quando Espírito vai avisar ao seu compadre Honório (Vargas Júnior) sobre a sua nova situação, encontra o filho Norival (Haroldo de Oliveira), adolescente que acabara de fugir de um reformatório. O pai acaba dando dinheiro para que o rapaz viaje a São Paulo. Espírito vai à emissora de rádio atrás de Moacyr, mas este não pode atendê-lo



naquele momento. Lá mesmo, Espírito encontra Maurício, que diz ter conseguido um cantor interessado em gravar uma das músicas apresentadas na noite anterior: Alaor da Costa (Zé Keti). Mas este exige ser “parceiro” na composição para cantá-la. Ainda que contrariado, Espírito acaba concordando com a situação.

Na noite em que vários amigos do compositor se reúnem em torno do rádio para escutar a música, não apenas o ritmo ouvido é muito diferente do original como ainda o nome de Espírito não é citado entre os autores. Então, Espírito canta a música no ritmo que lhe parece o melhor e todos os amigos acompanham entusiasticamente, coisa que não ocorrera na execução da música no rádio. É importante observar que o tema da exploração do criador popular já estava presente em *Jubiabá*, pois Baldo vendia seus versos para um poeta, porém, ao contrário de Espírito, ele não se importava com o fato de sua obra se popularizar tendo outra pessoa reconhecida como o autor.

Espírito volta à emissora de rádio e lá encontra Maurício, que confirma que seu nome fora retirado da música — ele deveria se contentar com o valor que lhe seria pago. Precisando de dinheiro, Espírito acaba cedendo. Na mesma noite, descobre que Adelaide o deixou e ainda é atacado pelos comparsas de Norival, que estão atrás do rapaz para acertar contas. O filho de Espírito surge para defender o pai e acaba sendo assassinado pelos outros jovens. Na manhã seguinte, após o enterro, o inconsolável Espírito compõe uma música em homenagem ao filho e não aceita a nova “parceria” proposta por Maurício.

O compositor popular vai novamente à rádio e encontra a grande cantora Ângela Maria. Ela pede para escutar a música de Espírito, e ele, em um plano de meia figura, começa a cantar para ela. Enquanto o faz, surge em *off* a voz da cantora, que se sobrepõe à dele, demonstrando o entusiasmo dela com a obra. Ângela Maria promete cantar a música, mas pede para Espírito lhe levar a partitura. Ele vai à casa de Moacyr pedir para que ele faça a partitura. O apartamento está cheio de intelectuais e artistas, que inicialmente ouvem com atenção Espírito cantar sua composição, mas, depois, passam a fazer vários comentários esnobes. Então, eles começam a se entreter com uma amiga recém-chegada e literalmente dão as costas ao compositor. Espírito vai embora bastante sem jeito, mas Moacyr pede-lhe que volte no dia seguinte para escreverem a parti-

tura. Espírito pega um trem lotado na Central do Brasil, ficando na porta, e começa a criar uma música. No entanto, alegre e distraído com sua própria criação, acaba caindo.

O *flashback* que apresenta a vida pregressa de Espírito termina aí. No seu decorrer, há interrupções, a fim de apresentar cenas como a chegada da ambulância, Espírito indo para a mesa de operações e o pessoal do hospital em busca de parentes. Mas as situações nas quais o *flashback* é interrompido têm também uma função central no projeto ideológico do filme: ao nível da diegese, as pessoas que o socorrem não sabem a identidade de Espírito e, em paralelo, vemos os papéis que estavam no seu bolso com suas letras perderem-se aos poucos. Isso até que um funcionário do hospital liga para Moacyr — cujo número de telefone é encontrado nas coisas do compositor — e afirma: “O senhor é a única pessoa que poderá dar indicações a respeito dele”.

É justamente Moacyr quem vai ver o moribundo Espírito no hospital. Lá também está o compadre do compositor. Ambos veem Espírito morrer e, ao sair dali, Moacyr pergunta ao outro se conhece as músicas do artista popular. Ele responde que conhece, assim como outros moradores do morro, mas apenas as melhores.

É bem evidente que Espírito — até no nome — representa o povo brasileiro e sua cultura. Na perspectiva de *Rio, zona Norte*, ela é valiosa, mas não é reconhecida e ainda por cima é abastardada por oportunistas como Maurício e Alaor das Neves.

Rio, zona Norte, ao abordar a indústria cultural, transita entre a ingenuidade e a ambiguidade, pois, no filme de Nelson Pereira dos Santos, tudo se reduz à falta de caráter de algumas pessoas que trabalham na mídia radiofônica, encarnadas na diegese por Maurício e Alaor da Costa.

O filme ainda advoga que cabe ao artista intelectualizado o papel de recuperar a cultura produzida pelo povo para evitar o seu processo de desaparecimento ou a sua deturpação. Esse artista deveria retrabalhar as formas culturais populares para devolvê-las ao povo. O papel do artista consciente, portanto, não é nos salões, ao lado dos seus pares, mas nas ruas e nos morros, de forma a captar as manifestações culturais ali produzidas. Moacyr só compreende isso após a morte de Espírito, quando boa parte das suas músicas estava destinada a se perder. Note-se ser possível ainda inferir do filme que, no caso de o artista intelectualizado cumprir adequadamente o seu papel, a indústria cultural tenderia



a funcionar em prol da cultura popular. Afinal, se Moacyr houvesse feito a partitura da música a tempo para Espírito, Ângela Maria a teria gravado. De fato, a estrutura da indústria cultural nunca é interrogada a fundo: ela aparece no filme como pura transparência, como um meio de comunicação sem necessidades próprias de retrabalhar os produtos que difunde. Em parte talvez essa perspectiva decorra do fato de que a indústria cultural ainda fosse embrionária no Brasil dos anos 1950.

Afigura-se de fundamental importância perceber que *Rio, zona Norte* já anuncia todo o programa do Cinema Novo nos seus primeiros anos, indicando o artista intelectualizado como demiurgo da cultura popular e sem o qual ela está destinada a sumir ou corromper-se. A posição ambígua em relação à indústria cultural também já está prenunciada. No caso de *Rio, zona Norte*, a função do artista intelectualizado está ligada ao trabalho na indústria cultural, de maneira a fazer com que ela funcionasse como divulgadora da “verdadeira” cultura popular.

Em relação especificamente à representação do afrobrasileiro, embora haja grande positividade na figura do personagem de Grande Otelo e apesar de o samba constituir-se no filme como o cerne da cultura brasileira, toda a questão racial acaba recoberta pela questão nacional. Note-se que Moacyr é branco e, apesar de paternalista, tem total respeito e consideração pela obra de Espírito. O erro de Moacyr foi não ter agido a tempo, afirma *Rio, zona Norte*, ou seja, não ter trabalhado para que aquelas músicas tivessem registro ou fossem recriadas a partir de um diálogo com a cultura de elite. A rigor, *Rio, zona Norte* não chega a discutir o problema racial no Brasil, já que tudo se resume à necessidade de cristalização de uma cultura nacional com base no que o filme entende como sendo a cultura popular.

Orfeu

Egresso do Cinema Novo, Carlos Diegues foi uma das figuras-chave no processo de rearticulação política da corporação cinematográfica ao longo dos anos 1990. Essa rearticulação logrou conseguir o estabelecimento de novas formas para o financiamento público para a produção de longas-metragens no país, pois, com a crise da Embrafilme e o seu fechamento em 1990, por ato do presidente Fernando Collor de Mello, a produção havia entrado em colapso. Somente a partir da

Lei do Audiovisual, editada em 1993, já sob a presidência de Itamar Franco, a atividade lentamente se recuperou. Se nesse ano, foram lançados comercialmente apenas quatro longas-metragens brasileiros; em 1994, o número se ampliou para sete, chegando aos 26 filmes em 1998 e a 25 em 1999 (Gatti, 2007, p. 111).

Ademais, no final da década de 1990, novos parceiros começaram a se aproximar do cinema, como as Organizações Globo, por meio do seu braço para a atividade, a Globo Filmes, criada em 1998 (Butcher, 2006, p. 70). *Orfeu* foi um dos primeiros filmes coproduzidos pela Globo, tendo ainda sido distribuído pela Warner, *major* que por meio do artigo terceiro da Lei do Audiovisual investiu também na produção.⁵

5. O artigo terceiro da Lei 8685/1993, mais conhecida como a Lei do Audiovisual, permite que as empresas que exploram comercialmente produtos audiovisuais estrangeiros no Brasil utilizem até 70% do imposto de renda devido na coprodução de obras cinematográficas brasileiras.

Uma das recorrências na obra de Carlos Diegues é o destaque aos personagens negros, muitas vezes ocupando lugar central. Neste sentido, é possível destacar *Ganga Zumba* (1964), *A grande cidade* (1966), *Xica da Silva* (1976), *Quilombo* (1984) e *Orfeu*. Outra recorrência é a televisão, pois, como aponta Melina Marson, *Bye, bye, Brasil* (1979) abordou “a importância e a abrangência da televisão no Brasil”; já *Dias melhores virão* (1989) “apresentou uma concepção de cinema mais integrada com a indústria audiovisual”; e *Veja esta canção* (1994) foi mesmo coproduzido pela TV Cultura (Marson, 2009, p. 61).

Orfeu é baseado em uma peça de Vinicius de Moraes intitulada *Orfeu da Conceição*, escrita nos anos 1940, mas que só foi levada ao palco pela primeira vez em 1956. Segundo Robert Stam:

Vinicius estava lendo [em 1942] a versão do século XVIII da história de Orfeu, escrita pelo italiano Calzabigi, versão que mais tarde seria transformada em música pelo alemão Christoph Willibald Gluck. Ela conta a história do famoso músico, cantor e poeta que cantava de modo tão sedutor que os animais selvagens ficavam mansos e cuja aventura mais célebre foi sua viagem ao Hades em busca de Eurídice, filha de Apolo (Stam, 2008, p. 249).

Foi sob essa inspiração que Vinicius de Moraes adaptou a história, que se passa originalmente na Grécia, para os morros cariocas.

É de notar ainda que a peça serviu de base para a produção cinematográfica franco-italo-brasileira *Orfeu do carnaval* (1959), dirigida pelo francês Marcel Camus e ganhadora da Palma de Ouro



de melhor filme no Festival de Cannes e do Oscar de melhor filme estrangeiro, ambos em 1959. *Orfeu do carnaval* foi um grande sucesso internacional de público e, embora a maior parte dos principais cargos técnicos estivesse entregue a estrangeiros, o elenco foi quase todo composto por artistas brasileiros negros como Breno Mello e Léa Garcia. Para Robert Stam, *Orfeu do carnaval* faz a seguinte representação dos afrobrasileiros:

Os negros do filme são esmagadoramente adoráveis, simpáticos e criativos em suas vidas cotidianas. Não são muito sérios, mas, afinal, por que deveriam sê-lo no carnaval? Por outro lado nos é dado a ver muito pouco do trabalho criativo que exige uma apresentação de escola de samba, e não vemos qualquer evidência do alto grau de organização necessário (costuma-se dizer que as escolas de samba são as instituições mais bem organizadas do Brasil). Tudo é apresentado como se fosse espontâneo, dando ao espectador europeu uma sensação de estar diante do despreocupado “outro” tropical, que representa uma vida mais gratificante (Stam, 2008, p. 260).

A recepção ao filme de Marcel Camus pelo crítico Alex Viany foi bem negativa. Em um texto dedicado a *Orfeu do carnaval*, o crítico afirma que a obra “perde-se num emaranhado de confusões culturais, dramáticas, melodramáticas, mitológicas e psicológicas”, chegando a caracterizá-la como “um perigo” para o cinema brasileiro, pois o “enorme sucesso comercial pode bem marcar o início da exploração de nossos grandes temas — exoticamente — por cineastas estrangeiros” (Viany, 1959). Poucos anos depois, em sua obra fundamental, *Revisão crítica do cinema brasileiro*⁶, Glauber Rocha defende a importância da atividade intelectual de Alex Viany, entre outros fatores, porque o crítico ataca “a investida de cineastas estrangeiros, apoiados por intelectuais brasileiros, tipo Camus e o fantasismo de Orfeu” (Rocha, 2003, p. 103). Não é difícil perceber nesse ponto a influência de Viany sobre os então jovens cineastas ligados ao Cinema Novo.

O filme de Carlos Diegues, lançado exatamente 40 anos depois da obra de Marcel Camus, responde a alguns dos problemas apontados por Robert Stam e Alex Viany, buscando retirar o perfume exótico no qual a película francesa está embebida. Ao mesmo tempo, é interessante notar que o diretor brasileiro escolheu filmar em

6. *Revisão crítica do cinema brasileiro* foi lançado originalmente em 1963 pela editora Civilização Brasileira.

um momento-chave de rearticulação do cinema nacional — com o apoio da televisão e de uma *major* — uma história cuja primeira versão nas telas teve ampla circulação mundial e “iniciou milhões de não brasileiros na cultura brasileira, forjando na consciência internacional uma poderosa associação entre três conceitos correlacionados: brasilidade, negritude e carnaval” (Stam, 2008, p. 247-248).

Orfeu inicia-se com a imagem da lua e de um avião, que corta o quadro. A seguir, há uma bela cena de amor entre o personagem central (Tony Garrido) e sua namorada, Mira (Isabel Fillardis). Ainda de madrugada, crianças do morro onde eles moram chamam o rapaz para que Orfeu faça o sol nascer e, de fato, ao mesmo tempo em que ele canta, o amanhecer ocorre. Essa sequência já dá o tom geral do filme, um tanto indeciso entre uma proposta mais naturalista e o tom mítico — que surge da própria história de Orfeu. No avião, está Eurídice (Patrícia França), jovem vinda do Acre para o Rio de Janeiro. Eurídice irá para o mesmo morro onde reside Orfeu, pois ela tem uma tia lá.

Já pela manhã, o rapaz, que é um músico de sucesso, vai ser entrevistado pela televisão. Mas eis que a polícia invade o morro com truculência atrás de Lucinho (Murilo Benício), o chefe do tráfico no local. Tiros são disparados a esmo pelos homens comandados pelo sargento Pacheco (Stepan Nercesian), enquanto a equipe de TV grava os abusos da polícia. Em vez do morro quase paradisíaco da versão francesa, Carlos Diegues apresenta a questão da violência decorrente da guerra entre a polícia e o tráfico de drogas, violência esta que possui papel central no filme, conforme se poderá verificar.

Após a confusão, Eurídice aparece meio perdida no morro e conhece o garoto Maykoll (Silvio Guindane) e a mãe de Orfeu, dona Conceição (Zezé Motta). Ela leva a moça para casa e pede ao menino que encontre a parente de Eurídice, dona Carmem (Maria Ceixa). Eurídice conhece Orfeu, que imediatamente se interessa por ela — a princípio, ainda acordando, ele a vê por entre estrelas.

Pela noite, Carmem leva Eurídice à quadra da escola de samba Unidos da Carioca, onde veem um animado ensaio e reencontram Orfeu. Ele exerce uma espécie de liderança na escola, trabalhando muito na coordenação de todos os seus membros para que carros, fantasias e adereços estejam prontos — e aqui há outra grande diferença em relação ao filme de Marcel Camus, o qual, segundo Robert Stam, não entrava na questão da organização e do trabalho



exigidos por uma escola de samba. Mira também aparece por lá e vemos Orfeu entre três dos seus amores — afinal, foi Carmem quem o iniciou sexualmente. Eurídice sai dali e revê Maykoll, descobrindo uma pintura mural feita pelo menino na parede de um casebre.

Orfeu encontra Lucinho e é a partir daí que se dão alguns dos diálogos fundamentais do filme, pois os dois se conhecem desde crianças e antigamente eram amigos. O músico diz para o traficante sair da favela, pois o sargento Pacheco avisou a Orfeu que quer matar o bandido, Lucinho retruca, afirmando que fora dali não teria nada para fazer e não se sujeitaria a “ser gari ou faxineiro”. Lucinho também quer saber por que Orfeu não sai do morro, porque, afinal, ele tem dinheiro para tanto. O músico responde: “Porque eu quero que todo mundo veja que para se dar bem não precisa ser igual a você”. Nesse momento, a romantização e mesmo a idealização do filme a respeito daquele meio social atinge o seu máximo, pois tudo parece se resumir a escolher o lado certo — a arte — e evitar o errado — o crime. O trabalho com a produção artística é encarado pelo filme como grande possibilidade para as pessoas pobres escaparem da miséria e da marginalidade, e, nesse sentido, o menino Maykoll representa tal encruzilhada, pois ele não sabe se segue os passos do admirado Orfeu ou se aceita os presentes de Lucinho. Essa suposição da produção cultural como saída para a miséria, visto que ela se apresentaria como um mercado de trabalho, é das ideias contemporâneas difundidas pela grande mídia e que o filme *Orfeu* expressa sem nenhuma problematização.

Orfeu vai para casa e começa a tocar uma música em homenagem a Eurídice. O ambiente do quarto do músico é significativo, pois reúne elementos da contemporaneidade, tais como o computador — que, enquanto Orfeu toca, já “tira” a partitura — ou o microfone de último tipo, com elementos da tradição, como a bandeira da escola de samba e um disco de Cartola em destaque na cenografia. Todos esses elementos se justapõem sem nenhum problema. A música do personagem Orfeu é produto das maravilhas das novas tecnologias, mediado pela compreensão da tradição cultural brasileira (que, portanto, se manteria viva nas práticas culturais da atualidade).

E, a seguir, a tradição surge novamente, por meio da cena em que Eurídice tem sua fantasia preparada por dona Conceição, pois, no mesmo ambiente, há uma televisão na qual entrevemos o trecho

de um filme preto e branco com Grande Otelo dançando alegremente. A obra não é identificada em *Orfeu*, mas se trata de um trecho da chanchada *Carnaval Atlântida* (José Carlos Burle, 1952). Aqui, o filme de Carlos Diegues procura, de um lado, demonstrar que o povo possuiria interesse pelo cinema brasileiro; de outro, trata-se de ligar o cinema nacional à tradição da cultura popular — afinal, a chanchada tinha como um dos seus elementos mais importantes o samba.

Maykoll leva Eurídice até um “justiçamento” no alto do morro, executado por Lucinho diante de vários outros populares. Eurídice sai dali assustada com o assassinato e entra em confronto com Orfeu, pois este nada faria contra Lucinho. Orfeu resolve tomar uma atitude e intima o chefe do tráfico a sair da favela. Ela fica encantada com a atitude do músico, e eles se beijam nas escadarias do morro, sendo enquadrados pelo movimento circular da câmera. Orfeu carrega-a nos braços e eles acabam fazendo sexo na casa dele. Pela manhã, eles se falam ao telefone, pois Orfeu já está no Sambódromo para o grande dia do desfile. Ele promete, então, que no dia seguinte irão embora do morro, como ela quer.

No Sambódromo, desfila a Unidos da Carioca. Planos abertos destacam a beleza da escola. Nos planos mais fechados, encontramos os personagens Mira, Carmem, Conceição e, com mais destaque, Orfeu — que parece dominar tudo. O samba-enredo tem uma parte com ritmo de rap e foi composto por Orfeu. Na favela, pela televisão, Lucinho vê Orfeu. Eurídice também acompanha o desfile dessa forma e conclui que o amado nunca sairá do morro. Ela, então, resolve ficar ali com ele.

Eurídice sobe até o alto do morro vestindo uma fantasia. Lucinho — perturbado pelo uso de drogas — vai ao seu encontro, tenta beijá-la, ela foge, e ele, para assustá-la, atira para baixo, mas a bala resvala em uma pedra e a atinge. Terminado o desfile, Orfeu volta ao morro. Maykoll dá para ele, de presente, um quadro no qual o músico aparece com sua fantasia de Carnaval: o menino diz que, para fazer a pintura, “copiou da TV” o desfile da escola. É de observar o papel da televisão no contexto do filme: uma mídia a serviço da expressão da cultura popular e dos seus problemas. Se, de início, foi uma reportagem televisiva que denunciou a arbitrariedade da polícia, agora ela é o meio pelo qual muitas pessoas — inclusive a gente do próprio morro — têm acesso à cultura popular cristalizada no desfile da es-



cola de samba. E esse papel da televisão retroalimenta a cultura do próprio povo. Afinal, Maykoll “copia” do aparelho para fazer a sua pintura. Curiosamente, ele não se inspira nos ensaios que ocorriam ali mesmo; afinal, assim, a televisão perderia parte da sua importância na trama e no discurso ideológico do filme.

Orfeu não encontra Eurídice. Pela manhã, acaba descobrindo que Lucinho sabe do paradeiro da moça. Ele vai até o esconderijo do traficante e este confessa que ela está morta. Orfeu, em um espelho, em vez do seu reflexo, vê a imagem de Eurídice, mas o espelho se parte em pedaços. Ele convence Lucinho a levá-lo até onde está o corpo de Eurídice. Os dois vão até o alto do morro, e lá Orfeu abraça o traficante, retira a arma dele e o mata — em mais uma situação que foge ao naturalismo, pois, quando ele abraça Lucinho, ainda é dia, e logo depois a noite se faz. Orfeu desce o despenhadeiro, e diante de muita sujeira e cadáveres de gente morta, encontra o corpo de Eurídice sobre os galhos de uma árvore. Ele não está decomposto; apenas um tanto lívido. A referência à mitologia, na qual Orfeu desce ao Hades para encontrar Eurídice, é mais forte aqui, pelo fato de a cenografia e a iluminação escaparem ao verossímil.

Orfeu canta para sua amada. Ele a leva nos braços, mas parece enlouquecido, achando que ela está viva. No meio de uma praça, Orfeu pousa o corpo de Eurídice. De um bar, Mira e Carmem, bêbadas, veem o antigo amante e são possuídas pelo ciúme. Mira pega uma estaca grande e ataca Orfeu, que cai morto ao lado da amada. Os membros da comunidade que estão ali choram a morte do músico. Um plano geral, que do alto enquadra a praça e o casal morto, desloca-se para um dos quadros de Maykoll e para a tela de um aparelho de TV. É anunciada a vitória da Unidos da Carioca e, na televisão, há imagens da escola desfilando. O filme termina com Orfeu e Eurídice com fantasias de Carnaval, à frente de uma escola de samba. Eles dançam e se beijam em câmera lenta, ao som de *Se todos fossem iguais a você*, cantada por Caetano Veloso.

Nesse encerramento, há novamente a afirmação da positividade da mídia televisiva, pois o movimento da câmera e o modo como estão dispostos, lado a lado, o quadro pintado pelo menino e a tela do aparelho de TV parecem equivaler a essas duas expressões ligadas ao povo: uma saída diretamente dele; enquanto a outra difunde para todos o espetáculo produzido pelo povo. Nada é problematizado nessa relação do Carnaval com a mídia.

E quanto ao discurso racial do filme? De um lado, deve-se louvar o fato de que a maior parte do elenco é de negros, incluindo quase todos os papéis principais — ainda uma raridade no universo audiovisual brasileiro. No entanto, o personagem Orfeu nunca “racializa” o seu discurso, e o fato de Lucinho ser branco acaba por fazer com que o filme repita o velho discurso de que não existe nenhum dilema racial no Brasil, mas tão somente um problema social que afeta negros, mulatos e brancos nas periferias das grandes cidades. Ou seja, apesar de produzido às portas do século XXI, o filme não tem a mínima atenção para com a especificidade da luta do negro no Brasil.

Observações finais

Afigura-se interessante fazer um paralelo entre *Rio, zona Norte* e Orfeu, ambos pontos do projeto nacional popular do cinema brasileiro, realizados por dois dos mais importantes diretores do Cinema Novo e tendo como personagens centrais o compositor popular negro morador dos morros cariocas.

O que nos anos 1950 era a denúncia da injustiça contra o artista popular, a tentativa então corajosa de apontar no samba o verdadeiro cerne da cultura brasileira e a investigação de formas de representação realistas sobre o povo brasileiro; já no final do século se tornou um discurso acrítico sobre o artista que vence na grande mídia, a aceitação como forma de expressão popular de estruturas artísticas totalmente enquadradas pela indústria cultural — como o sambanredo — e a articulação de uma proposta estética mal resolvida na busca da representação do povo — expressa na mistura indefinida e confusa do tom naturalista com o mítico. Não são poucas as diferenças e talvez seja possível atribuí-las parcialmente ao fato de que ideologicamente o “nacional-popular” era uma promessa efetiva de libertação na época de *Rio, zona Norte*, enquanto hoje é apenas um discurso que justifica ideologicamente a ação da grande mídia televisiva no Brasil e de parte da produção cinematográfica.

Renato Ortiz, ao analisar a tradição do “nacional-popular” dos anos 1950, identifica que ela possuía forte acento político, e os seus ideólogos (intelectuais e artistas) buscavam, pela via da cultura popular, fazer com que o povo assumisse “uma consciência crítica dos



problemas sociais” (Ortiz, 1994, p, 162). No entanto, com a afirmação da indústria cultural no Brasil, o “nacional-popular” modifica-se:

No caso da moderna sociedade brasileira, popular se reveste de um outro significado, e se identifica ao que é mais consumido, podendo-se inclusive estabelecer uma hierarquia de popularidade entre diversos produtos ofertados no mercado. Um disco, uma novela, uma peça de teatro serão considerados populares somente no caso de atingirem um grande público. Neste sentido se pode dizer que a lógica mercadológica despolitiza a discussão, pois se aceita o consumo como categoria última para se medir a relevância dos produtos culturais (Ortiz, 1994, p. 164).

A partir dessa análise, é possível pensar que o personagem central de *Rio, zona Norte* seria popular não somente pela sua origem de classe mas também pelo fato de que suas músicas expressariam a experiência popular e conduziriam seu público, principalmente o intelectual de classe média, a um conhecimento crítico sobre o Brasil. Já *Orfeu* seria popular pelo fato de que suas músicas são consumidas por todos, tanto na favela como pelo resto do país. Há, nesse, caso total harmonia entre produção artística, indústria cultural e público.

Rio, zona Norte já aponta para a importância do rádio na veiculação da produção cultural e constrói uma perspectiva segundo a qual a ação militante do artista intelectualizado seria essencial para que a música popular não se corrompesse, o que poderia ocorrer devido à ação de indivíduos sem escrúpulos, e não por qualquer relação mais própria da indústria cultural. Em *Orfeu*, a televisão encontra-se presente de forma bem articulada, pois fica evidenciado que a massificação das músicas do personagem ocorre por meio dessa mídia; ademais, não há a necessidade do intelectual para colaborar com o artista popular. Porém, apesar dos mais de 40 anos que separam as duas obras, *Orfeu* — o filme — ainda é caracterizado pela ausência de consciência sobre o caráter estrutural e estruturante da indústria cultural, pois *Orfeu* — o personagem — parece ter uma relação direta com a televisão, a qual retransmite a produção do músico e da sua comunidade, mas sem alterar sua significação cultural mais profunda. Tanto em *Rio, zona Norte* quanto em *Orfeu*, não há nenhum tipo de atenção para com os processos pelos quais um pro-

duto artístico passa para ser difundido pela indústria cultural; tudo se passa como se o rádio ou a televisão apenas divulgassem de forma massiva as maravilhas criadas pela imaginação popular.

Quanto à questão da representação do afrodescendente, seria de assinalar um dado que já se faz presente no romance *Jubiabá* e nas películas de Nelson Pereira do Santos e Carlos Diegues. Trata-se da persistência na representação da mulata como personagem totalmente negativa, estereótipo que na produção artística brasileira possui exemplos já tradicionais, como a Rita Baiana do romance *O cortiço*, de Aluísio de Azevedo. A Rosenda Rosedá de *Jubiabá* tem ecos claros na Adelaide de *Rio, zona Norte* e na Mira de *Orfeu*, pois todas são belas, sexualmente bastante ativas e oportunistas.

Ademais, os dois filmes compartilham o total apagamento de qualquer discurso racial e nisso ambos são praticamente idênticos, pois o personagem negro é antes o símbolo de todo o povo brasileiro; daí não poder possuir nenhuma especificidade da luta ou pelo menos da história dos afrobrasileiros. O discurso sobre a questão racial tem de ser reprimido porque ele quebra a lógica do “nacional-popular”, no qual todos os problemas — em termos culturais, sociais, econômicos etc. — decorrem da ação dos estrangeiros ou dos representantes nacionais dos seus interesses.

Se no romance *Jubiabá* a percepção da opressão racial acabava sendo substituída e suprimida pela consciência politizante do personagem Antônio Balduino, nos filmes analisados, esse processo nem existe, já que os personagens Espírito da Luz Soares e Orfeu já surgem como símbolos do povo brasileiro.



Bibliografia

- AMADO, J. *Jubiabá*. Rio de Janeiro: Record, 1984.
- BAZIN, A. *O cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.
- BROOKSHAW, D. *Raça & cor na literatura brasileira*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983.
- BUTCHER, P. *A dona da história: origens da Globo Filmes e seu impacto no audiovisual brasileiro*. Dissertação (mestrado). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.
- FABRIS, M. *Nelson Pereira dos Santos: um olhar neo-realista?* São Paulo: Edusp/Fapesp, 1994.
- GALVÃO, M. R. “O desenvolvimento das idéias sobre Cinema Independente”. In: *Cadernos da Cinemateca*. São Paulo, n. 4, 1980.
- GATTI, A. “O mercado cinematográfico brasileiro: uma situação global?”. In: MELEIRO, A (Org.). *Cinema no mundo: indústria, política e mercado – América Latina*. São Paulo: Escrituras Editora, 2007.
- MARSON, M. I. *Cinema e políticas de Estado da Embrafilme à Ancine*. São Paulo: Escrituras Editora, 2009.
- ORTIZ, R. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- ROCHA, G. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- SANTOS, N. P. dos. “Caiçara: Negação do cinema brasileiro”. In: *Fundamentos*. São Paulo, v. III, n. 17, jan. 1951.
- SIMIS, A. *Estado e cinema no Brasil*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 1996.
- STAM, R. *Multiculturalismo tropical: uma história comparativa da raça na cultura e no cinema brasileiro*. São Paulo: Edusp, 2008.
- VIANY, A. “Os perigos de Orfeu do carnaval”. In: *Leitura*. Rio de Janeiro, v. XVIII, n. 30, dez. 1959.
- XAVIER, I. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

Filmografia

Orfeu. Brasil, 1999. Longa-metragem, cor, 110 min. Companhia produtora: Rio Vermelho. Direção: Carlos Diegues. Roteiro: Carlos Diegues. Fotografia: Affonso Beato. Montagem: Sérgio Mekler. Som: Tom Paul. Música: Caetano Veloso. Produção: Renata de Almeida Magalhães e Paula Lavigne. Elenco: Toni Garrido, Patrícia França, Murilo Benício, Zezé Motta, Isabel Fillardis, Maria Ceíça, Stepan Nercesian e Silvio Guindane.

Rio, zona Norte. Brasil, 1957. Longa-metragem, PB, 82 min. Companhia produtora: Nelson Pereira dos Santos Produções Cinematográficas. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Roteiro: Nelson Pereira dos Santos. Fotografia: Hélio Silva. Montagem: Mario del Rio. Som: Silvio Rabelo. Música: Alexandre Gnatalli e Radamés Gnatalli. Produção: Nelson Pereira dos Santos. Elenco: Grande Otelo, Jece Valadão, Paulo Goulart, Maria Petar, Malu, Haroldo de Oliveira e Vargas Jr.





A TV como reparação¹



Márcio Serelle²

PUC/MG

1. Este texto resultou da comunicação homônima apresentada no colóquio “As telas e os afetos”, na UFMG (Universidade Federal de Minas Gerais), em 2010. Parte da discussão acerca do entretenimento aqui presente foi publicada anteriormente no artigo “Uma outra república do entretenimento”.

2. Professor doutor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social – Interações Midiáticas da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.



Resumo

A cultura da reparação, em nosso meio televisivo, define-se pela noção, compartilhada socialmente, de que a programação deve compensar a escassez de capital cultural de parte significativa da população, por meio de ações pedagógicas com fundo moral inseridas mesmo nos produtos ficcionais, resultando em um entretenimento fraturado, de realismo peculiar. Interessa-nos, neste artigo, discutir as formas desse realismo, notadamente nas telenovelas, que buscam, entre a verossimilhança e a veracidade, entre a mimesis genérica e o retratismo, seu modo de construir um “espelho erguido ao mundo”, como na conhecida metáfora de Stendhal. Pretende-se, assim, problematizar o *merchandising* social em algumas ficções televisivas, identificando nelas determinada responsabilidade que parece refutar as próprias potências do entretenimento.

Palavras-chave

entretenimento, realismo, telenovela, merchandising social

Abstract

The culture of repair, in Brazilian television scope, it's defined by the notion, shared socially, that programming should compensate the lack of cultural capital of part of the population through educational actions with a moral background, inserted even in fictional product, resulting in a fractured entertainment, with a peculiar realism. This article discusses the forms of realism, especially in soap operas, which seek, among verisimilitude and truth, between mimesis and general portraiture, his way of building a “mirror built into the world”, as in the familiar metaphor of Stendhal. The aim is to analyse social merchandising in some fiction television, identifying in them a given responsibility that seems to refute the power of entertainment.

Key-words

entertainment, realism, telenovela, social merchandising

A cultura da reparação, em nosso meio televisivo, define-se pela noção, compartilhada socialmente, de que a programação deve compensar a escassez de capital escolar ou, de modo amplo, cultural de parte significativa da população, por meio de ações pedagógicas com fundo moral, inseridas mesmo nos produtos ficcionais, resultando em um entretenimento fraturado, de realismo peculiar. Recuperemos, por exemplo, a declaração de uma autora de telenovelas, Glória Perez (*apud* Bernardo & Lopes, 2009, p. 125), que, se de início constitui crítica — “Em um país como nosso, onde as instituições são tão frágeis, costuma-se cobrar das novelas o que se tem de cobrar das instituições: que elas eduquem, por exemplo” —, revela-se, por fim, método de trabalho, em tom de comiseração: “Se você tem a consciência disso [de que a maior parte do público não tem acesso a outras opções culturais], você pensa: Bom, vamos dar mais um pouco do que é preciso sem quebrar a fantasia da história”. Tal noção reparadora, que implica valores e critérios de julgamento, não é circunstancial e deve ser, antes, apreendida, historicamente, como pensamento que perpassa nosso processo de midiaticização e resulta dele. Consideramos que, no Brasil, esse processo não se caracterizou propriamente pela substituição da cultura do livro pela cultura das mídias como sistema interacional de referência, como quer Braga (2006), já que aquela não chegou a se estabelecer, tendo sido restrita, sempre, a uma franja europeizada. Portanto, em uma sociedade que se midiaticizou sem que o projeto do letramento se estabelecesse de forma plena, o emblema de um



lazer “sadio”, como idealidade para a programação televisiva, parece querer, como dissemos, compensar esse fracasso de uma educação para todos e instruir essa classe excluída do sistema de ensino. Parte de nossa *intelligentsia* crítica, então, o que considera desvio disso, geralmente programas popularescos cujos espectadores são também, nessa lógica, considerados desqualificados, pois desprovidos de discernimento.

Em seu estudo pioneiro acerca dos programas de auditório, no início da década de 1970, Sérgio Miceli já identificava, em *Hebe Camargo*, o que denominou de “debate das luzes”, i.e., a mediação da cultura erudita, “na atitude serena de quem está prestando um serviço à coletividade” (Miceli, 2005, p. 76), em parte por meio do empréstimo de objetos das artes, ciências e tecnologias, discutidos por especialistas, com vistas ao esclarecimento. A estratégia de familiarização dessa informação cultural pelo novo sistema dá-se, de acordo com a análise de Miceli, pela “homogeneização afetiva”, por meio da qual a animadora direciona o debate para questões do senso comum, como no caso de uma cientista brasileira que, recém-retornada de uma pesquisa marinha nos Estados Unidos, tem, na entrevista, suas descobertas quase ignoradas para ser inquirida sobre se “sentiu falta do marido” ou “se ficou muito triste debaixo do mar” (Miceli, 2005, p. 85).

Embora o estudo de Miceli aborde programas televisivos sob regime ditatorial, de vigilância e censura das mídias e de proposição, como forma de controle, de valores conservadores normativos, tidos como edificantes — para nossa moral e nosso caráter cívico —, e que levam ao elogio do núcleo familiar de classe média e à exaltação da nação, a função pedagógica da TV, no âmbito do entretenimento, não se restringiu a esse momento. O entretenimento responsável a serviço do esclarecimento da coletividade deu-se, fortemente, nas últimas décadas, nas telenovelas, principalmente por meio da inserção da “realidade” na ficção, naquilo que nossa crítica define, de forma reiterada, como “troca de papéis” (Ribeiro, 2005, p. 135) com o jornalismo (este estaria cada vez mais “ficcional”), em que o folhetim incorpora, com agilidade, fatos candentes do noticiário (escândalos políticos, acontecimentos de violência extrema, entre outros) e dramatiza, por vezes na chave do documento, temas e comportamentos que possam provocar mobilizações sociais. Glória Perez (*apud* Bernardo & Lopes, 2009, p. 123), novamente,

orgulha-se de ter sido a primeira “a introduzir a realidade na novela, a primeira a misturar ficção com jornalismo”, em 1987, na novela *Carmen*, na campanha de conscientização sobre a aids, em que o sociólogo Betinho aparece na narrativa no papel dele mesmo.

Interessa-nos, neste artigo, discutir as formas desse realismo, que, embora seja informado pelo realismo oitocentista – Dickens, Flaubert e Balzac são recorrentemente apontados como influências pelos autores brasileiros de telenovela –, busca, entre a verossimilhança e a veracidade, entre a mimesis genérica e o retratismo, um modo particular de construir seu “espelho erguido ao mundo”, modo como Peter Gay define, a partir da metáfora de Stendhal, os romances realistas. No excelente prefácio ao *Tristram Shandy*, José Paulo Paes (1998, p. 13) retoma essa definição de Stendhal para advertir que a obra de Sterne “não pode ser senão um daqueles espelhos dos antigos parques de diversão onde as pessoas se viam magríssimas ou gordíssimas”. A distorção ou os “reflexos muito imperfeitos” não são, contudo, privilégio da sátira, mas inerentes a todo romance, como assinala Peter Gay: “O romance realista corta o mundo em pedaços e monta-o de novo de formas distintas. A sua realidade é estilizada – forçada e torcida – para servir às exigências do enredo e do desenvolvimento de personagens criados pelo autor” (Gay, 2010, p. 14).

Na orientação para o pedagógico, algumas telenovelas propõem uma relação especular que as torna insuficientemente ficcionais, na vontade de linha direta com a realidade – como os depoimentos que encerram os folhetins de Manoel Carlos ou as mães da Cinelândia, em *Explode coração*. Como essa cultura da reparação não atua, em nosso país, em apenas um sentido, essas narrativas têm, por vezes, contra seu escopo ficcional, enredo e personagens (seu desenvolvimento e destino) adaptados a exigências extradiagéticas, como no caso da regulamentação de determinados papéis pelo Ministério Público (ver, por exemplo, o caso da personagem interpretada pela atriz Klara Castanho, em *Viver a vida*). Aqui, portanto, à diferença do realismo literário do Oitocentos, a ficção é que é “forçada e torcida”, em obediência à correção pretendida socialmente. Disso emerge uma outra questão: a do entretenimento que, na reparação, coloca a perder a sua condição de mundo autônomo e, com isso, sua potência de mundo visto, no caso ficcional que permite aos sujeitos, como nos diz Luhmann (2005), testar suas identidades de uma forma singular, não encontrada, por exemplo, no jornalismo.



O argumento de Lopes (2009) de que o melodrama, matriz da telenovela, “nasce com uma missão educadora” (p. 33) deve ser posto em questão ou, pelo menos, relativizado. Lopes considera a ação do discurso do *merchandising social* — definido por ela como “um recurso comunicacional” veiculador, nas produções de tele-dramaturgia, de “mensagens socioeducativas” (p. 38) — comparável ao que “outrora se realizava no século XIX”, em que os escritores reconheciam “escrever para aqueles ‘que não sabem ler’” (p. 33). O *merchandising social* seria, portanto, para a autora, uma “forma de inclusão social, de educação informal através do melodrama”, que recuperaria essa memória de “educação para o povo” (p. 39). Ora, os romances de base folhetinesca dos séculos XVIII e XIX foram considerados, em sua época, como demonstra Abreu (1999, p. 11), antipedagógicos e acusados de subverter o “sistema de valores no qual a sociedade deveria ancorar-se”.³ Neles, escreveu Massillon (*apud* Abreu, 1999, p. 11), em *Sobre o perigo das leituras ruins* (1814), “a mulher cristã aprende a enganar seu marido” e a “juventude sem experiência vem estudar o crime e aprender os segredos que ela ignorava, talvez, e cujo conhecimento logo conduzirá a sua perda”. Em perspectiva mais ampla acerca do Romantismo, em que o melodrama contribuiu fortemente para o fenômeno da *literalização* (quando se procurou viver o mundo lido), podemos afirmar com Safranski (2010, p. 52) que o movimento “abala a confiança no pensamento esclarecido”, na cultura “das luzes”, “incapaz de apreender a profundidade da vida e seu lado noturno”. Como se lê no poema de Eichendorff, “algumas coisas ficam perdidas na noite” (*apud* Safranski, 2010, p. 55) — daí as reviravoltas folhetinescas, o “poder miraculoso do destino que ata elos surpreendentes” (p. 55).

O fato de o entretenimento, por definição, não estar voltado a nenhum ensinamento não impede, no entanto, que o leitor ou o espectador extraia dele alguma norma de conduta ou um argumento político; experimente, por empatia, outros pontos de vista; ou, ainda, retorne à sua circunstância com determinada percepção crítica talhada mesmo no exagero da caricatura ou no binarismo da trama. O *post* da cubana Yoani Sánchez, “Telenovelas e realidades”, em seu blog *Geração Y*, confirma a indeterminação dessa recepção, que não pode ser dada *a priori*. Para Sánchez (2009, p. 22), a história recente de Cuba deverá ser contada a partir dessas “novelas que (...) chegam do sul” (2009, p. 23), pois seria possível estabelecer

3. Ver, ainda, sobre o tema, o ensaio de Walter Siti, “O romance sob acusação”. In: MORETTI, Franco (Org.). *O romance, 1: a cultura do romance*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 165-241.

“paralelismos entre a quantidade de lágrimas derramadas diante da televisão e o grau de resignação ou de rebeldia adotado na vida real” (2009, p. 22). O texto refere-se ao uso social, em seu país, do melodrama brasileiro, que, segundo a autora, por meio das trajetórias folhetinescas de seus personagens, influenciou atitudes e propagou ideias de emancipação entre os cubanos. Tal uso deu-se, portanto, não, necessariamente, a partir de uma pedagogia deliberada — as narrativas *A escrava Isaura* e *Vale tudo*, por exemplo, citadas no texto, não se definem pelo *merchandising* social. “Os roteiros desses dramas”, escreve Sánchez (2009, p. 23), “acabaram sendo — nesta ilha — chaves para interpretar nossa realidade, compará-la com outras e criticá-la.”

O entretenimento — que na raiz latina do termo *entre tenere* refere-se ao dispositivo de enunciação que mantém o indivíduo dentro da obra (ou produto cultural) e dentro dele mesmo, submergindo-o e, portanto, negando-o perspectiva — foi, no século XIX, manifestação menos oposta à informação que à arte. Diferentemente do entretenimento, a arte provocaria *ekstasis*, ou seja, um movimento para fora, permitindo que saíamos de nós mesmos. Na comparação entre entretenimento e arte, como recupera Gabler (1998), o primeiro seria, na concepção da aristocracia cultural, convencional e do campo dos efeitos prescritos, ao arregimentar sentidos e emoções para uma resposta passiva recompensada pela diversão, induzindo reações pelo excitação do sistema nervoso, assim como as drogas ou os brinquedos de um parque de diversões — metáfora, como lembra Gabler, rotineiramente usada, pela crítica, na descrição dos *blockbusters* cinematográficos da década de 1990, comparados a montanhas-russas; a segunda — a arte —, inventiva, do campo das causas, envolvendo, por meio dos sentidos, mente e alma e, diferentemente da estratégia massiva do entretenimento, tratando “cada espectador, ouvinte ou leitor como um indivíduo, eliciando dele resposta única e particular a uma obra”⁴ (Gabler, 1998, p. 19).

4. Tradução nossa. No original: “...each viewer, listener or reader as an individual, eliciting unique personal response to a work”.

Convém explicitar que a definição de Gabler tem como fundo a tese de que, nos Estados Unidos, a guinada para o entretenimento foi um gesto político, de elogio ao gosto do homem ordinário, da classe trabalhadora, em contraponto à aristocracia cultural que, no início do Oitocentos, conduzia a vida artística naquele país e reforçava, por meio da tradição, a clivagem social. A campanha eleitoral para presidente dos Estados Unidos, em 1828, encenou o



conflito no campo da política institucional, pelo confronto entre o general Andrew Jackson, líder proveniente das campanhas militares no Tennessee, e John Quincy Adams, intelectual, ex-professor de Havard. “Quando o combatente venceu o escritor”, interpretou Gabler (1998, p. 28), “o simbolismo era claro de que uma nova ordem emergia, não somente política, mas, ainda mais importante, culturalmente”.⁵ Esse anti-intelectualismo, para Gabler, derivou menos de uma limitação dos cidadãos que da afirmação consciente, nos Estados Unidos, da cultura do homem ordinário, que, em sua origem, antes de ser apropriada e domesticada pela classe média, era subversiva, seja na intervenção vulgarizadora nos textos das peças teatrais e nas pinturas, estas reduzidas e vendidas como postais; seja na miscelânea das performances — que envolviam cantores, dançarinas, acrobatas, comediantes, mágicos — e na interação desregrada com o público, nos bares; seja na ênfase no erotismo e na pornografia. No entanto, apesar da evidente preferência pelo abandono “dionisíaco” proporcionado pelo divertimento, a alfabetização e os índices de leitura de jornais e livros eram, no século XIX, relativamente elevados entre os norte-americanos, que também possuíam intimidade com os espetáculos da alta cultura (óperas e peças de Shakespeare, por exemplo) e acompanhavam os debates políticos. Logo, há, para Gabler, uma outra narrativa possível, que evita a via fácil de acusação de filistinismo, para a transformação dos Estados Unidos em uma república do entretenimento: a de que o “lixo” foi uma escolha, uma expressão autoconsciente e deliberada de hostilidade cultural aos valores elitistas.

Ainda que a tese de Gabler seja questionável, ao privilegiar consciência e racionalidade em um fenômeno inegavelmente marcado pelo sensível, ela, por si só, diz-nos sobre como os norte-americanos elaboram, historicamente, sua guinada para o entretenimento, que teria no cinema sua máquina formidável, pois desprovida do peso da tradição europeia. O projeto atual de revitalização de Coney Island, ilha situada ao sul de Long Island, coloca em relevo justamente a possibilidade de recuperação, para destino turístico, de seu divertimento “irresponsável” (Wisnik & Lupinacci, 2010, p. 131) cujo exotismo e aberração originais, como os das feiras mundiais dos séculos XIX e XX, são nostalgicamente valorizados como aspecto democrático da norte-americanidade, soterrado pela esterilização do entretenimento à Disney. Coney Island — que com seus parques

5. Tradução nossa. No original:
“When the fighter beat the writer, the symbolism was clear that a new order was aborning not only politically but, perhaps even more important, culturally”.

de diversões chegou a reunir diariamente, no verão, mais de um milhão de visitantes — viveu seu apogeu, assim como as feiras, na passagem do século XIX para o XX, como “lugar de uma fricção tangível entre a experiência cotidiana alienante de trabalhadores urbanos e suas famílias e o alumbramento da fantasia efêmera” (Wisnik & Lupinacci, 2010, p. 137), e o desejo por sua recuperação, hoje, indica, mais uma vez, a centralidade do entretenimento naquela cultura.

Como reiteração do já conhecido, o entretenimento não está, por definição, voltado a ensinamentos, mas, antes, como explica Luhmann (2005, p. 103), “ele utiliza um conhecimento existente para separar-se dele”. Esse movimento em falso caracterizaria sua “realidade”, como podemos apreender da crítica de Beatriz Sarlo (2005, p. 169) a *A vida é bela*, de Benigni, filme que, de acordo com ela, só na aparência abre um debate sobre as relações entre arte, história e política, quando, na verdade, trata-se, fundamentalmente, ali, da produção de ilusão. “É um filme para distrair, na acepção mais forte do termo: ele tira a atenção daquilo que quer mostrar — um campo de concentração — e conta a história de uma mitomania privada” (Sarlo, 2005, p. 169). Nesse jogo duplicado, Sarlo conclui, o pai faz o filho acreditar que estão em gincana; o filme faz o espectador acreditar que assiste “a um drama histórico” (p. 169).

Pela formulação de Luhmann (2005), é possível aproximar entretenimento e ficção, na capacidade que ambos têm de gerar realidades autônomas — não submetidas, a princípio, a coerências históricas —, de produção, pelo “como se”, de um mundo entre parêntesis, como na imagem conhecida de Iser. O entretenimento — e também a ficção — não é, portanto, irreal, no sentido de não existente ou, mesmo, de oposto do real, pois pressupõe objetos “de duplo lado”, selecionados também da vida empírica e que facilitam a identificação e a passagem “para a realidade ficcional, o cruzamento das fronteiras” (Luhmann, 2005, p. 95), que, como num jogo, a princípio, possui demarcações espaciotemporais. Diferentemente, contudo, de um certo tipo de ficção irônica e autoconsciente, o entretenimento deve “manter o autor escondido atrás do texto” (p. 101), apagando os mecanismos de produção para que a ilusão se estabeleça e o espectador, leitor, ouvinte, entre outros, não tenha que optar entre apreender e interpretar os efeitos poéticos do texto “ou se entregar ao entretenimento” (p. 101).



O entretenimento moderno caracterizou-se, ainda, por se desenvolver em uma sociedade em que os sujeitos não são mais determinados pela origem e precisam formar sua identidade por eles mesmos, tendo sido essa mobilidade e os projetos individuais por ela provocados plasmados pela forma do romance, como bem observou Lukács. Esse é um ponto caro a Luhmann (2005, p. 106-107), pois, segundo ele, o entretenimento, em vez de determinar — “Não se motiva ninguém para ajustar o próprio comportamento (isso logo iria rapidamente exigir demais de suas próprias capacidades e, como se sabe, parecer ridículo)” —, oferece tipos e experiências que permitem aos sujeitos “trabalhar a própria identidade”, de um modo diferente da relação com o jornalismo e a publicidade. “É evidentemente sedutor experimentar em si mesmo realidades virtuais — ao menos numa fantasia que se pode interromper a qualquer momento” (2005, p. 105) conclui.

A teoria do entretenimento, principalmente naquilo que diz sobre a irresponsabilidade do divertimento — de que Coney Island é paradigma —, desobrigado de função pedagógica, não descreve bem esses produtos de nossa cultura midiática, pois o papel assumido por eles, na vacância de uma tradição de formas clássicas de reivindicação na cena pública⁶, é o de instauração de uma ágora em que são agendadas, para discussão ligeira, substituídas ao ritmo das narrativas que as engendram, temáticas sociais, políticas e culturais. Lopes (2009, p. 26) percebe nessa combinação entre melodrama e narrativa documental o paradoxo que “tipifica” a telenovela brasileira, o “de ‘ver’ o Brasil mais nessa narrativa ficcional do que no telejornal”. A passagem do texto midiático ao contexto referida aqui, como dissemos, não resulta de um movimento de análise sociológica aplicada aos produtos, mas, antes, numa primeira instância, de um gesto consciente de ficções que assumem para si essa função — Lopes denomina-o “ação pedagógica deliberada” —, embora, de forma ambígua, seus criadores evitem, ao mesmo tempo, a noção da educação pelo entretenimento. Glória Perez formula, assim, sua estratégia de “*merchandising social*”:

Para se tomar uma campanha, o tema precisa ter alcance, precisa ser capaz de suscitar debate. E também é preciso que esse debate possa resultar em benefícios concretos para a sociedade ou para o grupo social a que o tema se refere. Em O clone, por exemplo, falei dos depen-

6. Ver a esse respeito o texto de Muniz Sodré (2010), “O triunfo estatístico do banal”, em que o autor considera como mecanismos clássicos da cidadania aqueles “que implicam participação coletiva na cena pública com o objetivo de influir sobre o controle social: mandatos parlamentares, vigilância sobre o orçamento etc.”.

dentes químicos, criando uma personagem que vivia esse drama e o núcleo familiar que sofria as consequências de sua dependência. Até então, como a maioria das pessoas, eu conhecia os dependentes químicos através dos relatos da polícia, dos psicólogos, dos terapeutas. E o que me interessava era saber como eles próprios enxergavam sua condição. Minhas campanhas partem do princípio de que é preciso dar voz às pessoas que não estão encontrando espaço para se expressar, e deixar que elas próprias se apresentem ao público, sem intermediários (Perez apud Bernardo & Lopes, 2009, p. 125).

Há, nessa declaração, dois pontos que merecem ser analisados: primeiro, a noção de que a telenovela possa permitir a expressão dos próprios indivíduos, “sem intermediários”, o que implica uma relação simplória com o aparato midiático, pois o “dar voz” é sempre, em última instância, uma concessão, uma forma de mediação e enquadramento de uma fala, de uma personagem, que é sempre colocada em cena e em enredo, o que não pode, portanto, configurar ato transparente, sem intervenções, como quer a autora; segundo, a busca por “benefícios concretos para a sociedade ou para o grupo social”, o que reitera a condição de entretenimento que quer reverberar funcionalmente na sociedade. Nessa esteira, Perez inseriu uma série de temas científicos, geralmente provocadores de discussão ética e referentes à saúde pública, tais como transplantes de órgãos, clonagem humana, inseminação artificial, esquizofrenia.

O autor de telenovelas Manoel Carlos (*apud* Bernardo & Lopes, 2009, p. 192) diz também não abrir mão de inserir, em suas narrativas, como contraponto ao *merchandising* comercial, temas e comportamentos “que possam motivar o público, levando-o a exercer a generosidade”, embora consciente de que esse exercício minguava após o término do folhetim. Entre esses temas, incluem-se doação de medula, síndrome de Down, câncer de mama, alcoolismo, violência doméstica, preconceito racial, maus-tratos a idosos. “Longe de mim achar que novela é tão somente entretenimento. Seria dar pouco valor a um trabalho que me consome tanto tempo e exige tanto sacrifício” (p. 192).

O *merchandising* social, prática, segundo Perez, institucionalizada no folhetim televisivo, faz com que a compreensão acerca do produto ficcional por parte dos autores seja ambígua: de um lado, a mimesis permanece genérica — isto é, voltada à imitação de ele-



mentos clássicos constituintes do folhetim, tais como o uso do duplo e das reviravoltas afetivas de comédia romântica, o *whodunit*, as trocas de filhos e a ascensão social pelo amor; de outro, o compromisso social que leva a um declínio da ficção. Não se trata, pois, de um realismo na sua concepção histórica, mas, como dissemos, de jogo entre verossimilhança e veracidade, afirmado pelo caráter comumente blindado dos testemunhos. Nesse contexto, a ficção característica do romance burguês parece exaurida, ainda que esses mesmos autores que afirmam a importância social da telenovela sejam, também, categóricos na assunção dos aspectos fantasiosos de suas ficções: “Novela é diversão, entretenimento. Só isso”, diz Perez (*apud* Bernardo & Lopes, 2009, p. 125), “Não me propus a educar”, diz Manoel Carlos (*apud* Bernardo & Lopes, 2009, p. 193).

Essa ambiguidade não pode ser estendida, evidentemente, a todo o campo da produção, haja vista, por exemplo, a consciência ficcional de Sílvio de Abreu (2010, p. 14), que valoriza o entretenimento — “Uma novela não deve ser minimizada pelo fato de só entreter porque este é, realmente, seu papel” — ou a fala dissonante de Agnaldo Silva (2010, s.p.), que avalia existir, hoje, muito compromisso social e pouca imaginação na novela brasileira — “Temos de voltar a ler Dickens e deixar de pensar na medalha que vamos receber na câmara de vereadores do Rio de Janeiro”.

Os exemplos citados aqui da cultura da reparação na telenovela convergem em um ponto: a noção, em nosso contexto, do entretenimento fraturado, insuficientemente ficcional ou de caráter híbrido (mas distante daquilo precariamente caracterizado como infotainment, que não está propriamente em questão aqui), que parece, à primeira vista, negar justamente o que o define: a situação de mundo colocado entre parêntesis, suspenso. Feita a distinção, este artigo encerra-se com uma questão acerca desse caminho encontrado em nossa cultura midiática: se ele não é, na verdade, menos uma maneira de operar cidadania e mais um a *meio caminho*, pouco satisfatório, entre a autonomia ficcional, fantasiosa e irresponsável do entretenimento, em sua importante capacidade formadora e de apreensão de identidades, justamente pelo descomprometimento na experimentação e, retomando Sodré (2010) — em texto sobre as sensações de tomada de posição e de exercício democrático na votação do *Big Brother* —, as formas clássicas de reivindicação e debate, que não devem ser ligeiras, intermitentes ou mesmo ilusórias,

7. Tradução do autor. No original:
“This is not a wish of power over crea-
tion (as Pygmalion’s was), but a wish
not to need power, not to have to bear
its burdens”.

como nos diz Sarlo (2005) sobre o movimento em falso de *A vida é bela*. Stanley Cavell (1979, p. 40) escreveu sobre o cinema que seu modo mágico de representar não reside no ato de nos apresentar o mundo pela imagem técnica, mas na forma como os filmes nos permitem ver sem sermos vistos: “Não é um desejo de poder sobre a criação (como foi o de Pigmaleão), mas um desejo de não precisar ter poder, de não ter que suportar a sua carga”.⁷ E isso, talvez, não seja pouco para o entretenimento.



Bibliografia

- ABREU, M. “Percurso da leitura”. Prefácio. In: ABREU, M. (Org.). *Leitura, história e história da leitura*. São Paulo: Fapesp, 1999.
- ABREU, S. de. “Feridas expostas”. Entrevista. *O Globo*, Rio de Janeiro, 10 de out. 2010. Caderno de TV, p. 14.
- BERNARDO, A.; LOPES, C. *A seguir, cenas do próximo capítulo*. São Paulo: Panda Books, 2009.
- BRAGA, J. L. “Sobre mediatização como processo interacional de referência”. In: *XV Encontro Anual da Compós, 2006, Bauru - SP. Anais do XV Encontro Anual da Compós - Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação*. Bauru: Compós, 2006, v. 1.
- CAVELL, S. *The world viewed*. Cambridge, Massachusetts e Londres: Harvard University Press, 1979.
- GABLER, N. *Life, the movie*. New York: Random House, 1998.
- GAY, P. *Represálias selvagens: realidade e ficção na literatura de Charles Dickens, Gustave Flaubert e Thomas Mann*. Tradução de Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- LOPES, M. I. V. “Telenovela como recurso comunicativo”. *MATRIZES*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade de São Paulo. São Paulo: ECA/USP/PAULUS: 2009, ano 3, n. 1 (agosto–dezembro de 2009).
- LUHMANN, N. *A realidade dos meios de comunicação*. Tradução de Ciro Marcondes Filho. São Paulo: Paulus, 2005.
- MICELI, S. *A noite da madrinha*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- PAES, J. P. “Sterne ou o horror à linha reta”. Prefácio. In: STERNE, L. *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- RIBEIRO, R. J. “A política dos costumes”. In: NOVAES, A. *Muito além do espetáculo*. São Paulo: Senac, 2005.
- SAFRANSKI, R. *Romantismo: uma questão alemã*. Tradução de Rita Rios. São Paulo: Estação Liberdade, 2010.

- SÁNCHEZ, Y. *De Cuba com carinho*. Tradução de Benivaldo Araújo e Carlos Donato Petrolini Jr. São Paulo: Contexto, 2009.
- SANTIAGO, S. *O cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte: UFMG, 2004.
- SARLO, B. “A família das vítimas”. In: SARLO, B. *Tempo presente*. Tradução de Luís Carlos Cabral, Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.
- SERELLE, M. “Um outra república do entretenimento”. *Rumores*. São Paulo: ed. 8, n. 2, ano 4 (julho-dezembro de 2010). Disponível em <http://www3.usp.br/rumores/visu_art.asp?cod_atual=208>. Acesso em: 10 out. 2010.
- SILVA, A. “As novelas brasileiras perderam interesse”. Entrevista. In: DN Pessoas. Disponível em: <http://dn.sapo.pt/inicio/pessoas/interior.aspx?content_id=1182551>. Acesso em: 10 out. 2010.
- SODRÉ, M. “O triunfo estatístico do Banal”. *Observatório da imprensa*. Disponível em: <www.observatoriodaimprensa.com.br/artigos.asp?cod=584TVQ001>. Acesso em: 12 abril 2010.
- WISNIK, G.; LUPINACCI, H. “Coney Island e o divertimento irresponsável”. In: *Serrote*. São Paulo: Instituto Moreira Sales, mar. 2010.





Vinheta televisiva: *usos e funções*



Jaqueline Esther Schiavoni¹
ECA/USP

1. Doutoranda no Programa de Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo.



Resumo

O objetivo deste artigo é pensar os usos e funções da vinheta na televisão. Ela acompanhou as mudanças sofridas pela própria TV brasileira e, em decorrência disso, deixou de ser apenas um suporte de divulgação da programação e passou a desempenhar um importante papel no estabelecimento do que divulga, seja a emissora (ou suas afiliadas), seja a programação, e na divisão do tempo televisivo.

Palavras-chave

vinheta, televisão brasileira, identificação, autorreferencialidade, serialidade

Abstract

The objective of this article is to think the uses and functions of the vignette at television. It accompanied the changes of Brazilian television, and, as a result, it's not anymore just a support for programming dissemination. It plays an important role in establishing what it discloses, no matter they are the TV company itself (or its affiliates) or the programming, and in the division of television time.

Key-words

vignette, television, identification, self-referential, seriality

Vinheta significa “pequena vinha”. Apesar do estranhamento que a definição possa causar, ela traduz bem a origem do termo, que remonta às iluminuras contidas nas escrituras sagradas da Idade Média. Como se sabe, a videira possui grande valor simbólico nesses textos e, por vezes, foi utilizada em forma de desenho para tornar mais acessíveis algumas das passagens bíblicas. A ideia deste artigo é apresentar o modo como a vinheta é utilizada na mídia televisiva para, por fim, comparar suas características com as das vinhetas originais do meio tipográfico.

Um retorno ao início das transmissões televisivas no país trará à mente que as primeiras vinhetas utilizadas eram, na verdade, imagens paradas, produzidas à mão sobre uma cartolina. O desenho e o nome da atração televisiva eram filmados e persistiam no ar pelo período de 10 a 40 minutos, enquanto eram feitos os ajustes de produção para o próximo programa entrar no ar.

Esse primeiro momento evidencia que a vinheta na televisão seria marcada por um viés publicitário, servindo de suporte para a apresentação de marcas e produtos. Evidentemente, muitos outros aspectos ligados à comunicação acabavam sendo embutidos nessa proposta. Anunciar o nome da emissora ou dos programas, e os horários de veiculação da programação, era uma forma colocar o telespectador a par do que aconteceria na grade, mas, ao mesmo tempo, uma forma de segurá-lo por mais tempo diante do aparelho. O resultado desse processo é o que se conhece hoje por autorreferencialidade, um dos elementos formadores da estética da televisão, do qual se falará mais adiante.



Aos poucos, houve a profissionalização da TV, e esquemas técnicos foram sendo desenvolvidos para que os cartazes pudessem ser trocados com maior rapidez — dando a impressão de imagem em movimento. O primeiro grande salto de qualidade na produção, entretanto, se deu mesmo com o surgimento do *videotape*, que passou a ser o instrumento de trabalho dos vinhetistas. As imagens podiam ser trabalhadas, sobrepostas, criando quadros espetaculares, como, de fato, foi feito em muitas vinhetas da época. O avanço, evidentemente, não se limitou a esse produto. Com o recurso do *videotape*, a linguagem televisiva, de modo geral, começava a se configurar. Foi nesse momento que se tornou possível, por exemplo, planejar uma programação tanto vertical (sequência de conteúdos no decorrer do dia) quanto horizontalmente (sequência de conteúdos no decorrer da semana, mês etc.).

A linguagem atual da vinheta na televisão

Embora a linguagem analógica e o recurso do *videotape* tenham sido utilizados durante décadas na televisão, as vinhetas atuais, em sua maioria, não são mais feitas dessa forma. Hoje, a ferramenta de produção que se destaca é a computação gráfica. E é essa a linguagem responsável pelo segundo grande salto de qualidade na produção da vinheta televisiva. O motivo é simples: as imagens produzidas pela computação gráfica são de natureza sintética, fruto de elaborações digitais regidas por procedimentos lógico-matemáticos.

O termo sintético muitas vezes traduz a ideia de síntese, de algo resumido. De certo, toda representação implica uma perda em relação ao objeto representado, conservando — tal como um resumo — apenas os traços essenciais para sua existência ou seu reconhecimento. Mas esse não é o sentido que se traz na definição esboçada anteriormente. Nela, o termo sintético significa que as imagens são captadas e reduzidas a um código binário — facilitando a compressão e o transporte da informação —, para posteriormente serem revertidas em imagem.

Deixa-se, portanto, a automatização analógica e passa-se à automatização numérica da imagem. Se, no primeiro caso, chamado de ‘morfogênese por projeção’, era necessária a presença de um objeto real preexistente à imagem; no segundo, se existe alguma coisa que preexiste ao *pixel* é o próprio programa, isto é, linguagem e números, e não mais o real.

A realidade que a imagem numérica dá a ver é uma outra realidade: uma realidade sintetizada, artificial, sem substrato material além da nuvem eletrônica de bilhões de microimpulsos que percorrem os circuitos eletrônicos do computador, uma realidade cuja única realidade é virtual. Nesse sentido, pode-se dizer que a imagem-matriz digital não apresenta mais nenhuma aderência ao real: libere-se dele. Faz entrar a lógica da figuração na era da simulação (Couchot, 1993, p. 42).

A automatização numérica coloca, assim, um aspecto importante: a manipulação. Na medida em que a busca pelo menor elemento constituinte da imagem foi superada pelo computador, o domínio total sobre o *pixel* abriu possibilidades várias de interferência na imagem pelo homem. Com isso, a aplicação das TICs (tecnologias da informação e da comunicação) marca não apenas uma revolução das técnicas figurativas de representação, mas, em consequência disso, um novo modo de sentir e perceber do homem, sobretudo porque o computador não conhece as limitações técnicas que restringiam as imagens fotográficas, cinematográficas e televisuais. E mais, tudo o que era inconcebível ou desconhecido no mundo real agora passa a ser possível no mundo virtual:

Se o computador trabalha basicamente com cálculos matemáticos e leis puras da física, ele pode trazer à luz imagens que nunca foram antes captadas por um olho humano, sejam elas 'realistas' (no sentido de verossímeis num universo de possibilidades), sejam elas assumidamente abstratas. Para ele, o mundo humano conhecido e fisicamente experimentado não é senão uma das possibilidades de atualização do universo formal das matemáticas e das leis físicas do universo (Machado, 2001, p. 131).

Trata-se, de fato, de uma hiper-realidade criada pelo computador. Além dos aspectos relacionados ao poder de criação, comentados anteriormente, a possibilidade de manipulação total sobre a imagem a partir do domínio do *pixel* permitiu também intensificar o real em suas cores, formas e propriedades, a ponto de produzir uma “imagem-cópia”, mais interessante que a realidade.

E isso explica aquilo que é exatamente a essência da pós-modernidade: a preferência pela imagem ao objeto, pelo simulacro ao



real. O fato é que os meios tecnológicos de comunicação, que se colocam entre o homem e o mundo, não mais informam sobre o mundo, antes, o refazem à sua maneira, hiper-realizam o mundo, transformando-o num verdadeiro espetáculo.

Em consequência, “somos levados a exagerar nossas expectativas e modelamos nossa sensibilidade por imagens sedutoras” (Santos, 1994, p. 13). É o caso, por exemplo, da dona de casa que termina o dia frustrada quando seu bolo não corresponde à imagem que ela vê na embalagem do produto que adquiriu. O fato é que não haverá um final feliz. E a pobre dona de casa não deve se culpar pelo resultado sempre inferior, simplesmente porque a imagem da propaganda que a seduziu não corresponde ao real e jamais existiu. É, em vez disso, uma simulação que supervaloriza as características dos objetos em questão e, por essa razão, o bolo da caixinha será sempre mais convidativo que o bolo real, feito em casa.

Se, na Idade Média, a vinheta tinha por objetivo chamar a atenção para o conteúdo do texto escrito que adornava, funcionando como uma espécie de deleite visual, não há dúvida de que, com a computação gráfica, a função de adorno da vinheta atingiu condições de expressão fantásticas, envolvendo o telespectador e firmando com ele contratos indispensáveis para a comunicação.

Usos e funções da vinheta televisiva

Pode-se dizer que a utilização da vinheta como suporte de divulgação dos nomes do programa e da emissora persiste ainda nos dias de hoje, bem como o uso de desenhos ilustrativos, que referenciavam os programas nos primórdios da TV — só que, como visto anteriormente, de modo bem mais incrementado. O tempo que permanecem no ar não é mais um período entre 10 e 40 minutos, mas algo entre 5 e 10 segundos, de modo geral.

As mudanças que podem ser sentidas nas vinhetas são, na verdade, reflexos de um processo de desenvolvimento da própria televisão. E a vinheta, em decorrência disso, deixou de ser apenas um suporte de divulgação e passou a desempenhar um importante papel no estabelecimento das marcas que divulga, como uma espécie de embalagem que, por seus atributos e estratégias, é capaz de seduzir e conquistar o consumidor — o telespectador, nesse caso.

Mas e quanto à televisão de modo geral? Que papéis desempenham as vinhetas? Apontou-se que um dos aspectos constituintes da estética da televisão é a autorreferencialidade, que diz respeito ao seu caráter metalinguístico. E isso por um motivo bastante simples: quem não anuncia não vende e dificilmente se consolida na memória do público. A tabela que segue evidencia melhor a característica da autorreferencialidade, apontando suas formas de aparição e com que frequência ocorre na TV. Identificar tais aspectos é o primeiro passo para compreender as contribuições que a vinheta pode oferecer ao meio televisivo.

O primeiro aspecto que deve ser mencionado sobre a tabela é que ela traz dados referentes às quatro principais emissoras comerciais do país, em termos de audiência e faturamento – Globo, Record, SBT (Sistema Brasileiro de Televisão) e Bandeirantes – e também à TV Cultura, televisão pública do Estado de São Paulo. A ideia é mostrar que tanto num caso como noutro, quer dizer, em televisões com caráter mais ou menos comercial, a autorreferencialidade está igualmente presente e segue as mesmas estratégias de aparição.

Outro ponto é que em cada emissora há dados de diferentes tipos de programa. Assim, foram analisados os intervalos comerciais de telejornais, novelas, revistas eletrônicas, reality shows e programas femininos, musicais, esportivos e de entrevista. Ou seja, formas variadas, que buscam demonstrar que a autorreferencialidade é uma característica da televisão e aparece em toda a grade, e não apenas em certos segmentos da programação.

E aparece como? Os programas, de modo geral, são interrompidos por três blocos comerciais. Desse modo, tem-se uma estrutura como essa: Programa + Intervalo + Programa + Intervalo + Programa + Intervalo + Programa. Por isso, na tabela, discriminou-se a estrutura de cada um desses intervalos, chamados *intervalos de programa*. No entanto, quando o último trecho do programa chega a seu fim, a passagem para a próxima atração não é direta. Há sempre, entre um programa e outro (um telejornal e uma novela, por exemplo), a exibição de um intervalo, que é menor, mais rápido, mas ainda assim um intervalo. Essa aparição, chamada de *intervalo entre programas*, leva a sigla “IEP” na tabela e também foi analisada. Mas como se estruturam, em geral, esses *intervalos de programa e entre programas*?



Tabela 1. Autorreferencialidade: aparições e frequência na TV brasileira

Rede Globo de Televisão			
	Telejornal	Novela	Revista eletrônica
1º bloco	P ₁ RCCCRIAAAACR ₂ P	P ₁ RCCCCRGCCCR ₂ P	iP ₂ RICCRCCCR ₂ P
2º bloco	P ₂ RCCCRICCR ₂ P	P ₂ RCCRCRCCCR ₂ P	P ₂ RCCIRICCCRA ₂ P ₃
3º bloco	P ₂ RCRCIAAAAACR ₂ P	P ₂ RCCRRCGRA ₂ P ₃	
IEP	RP ₁	RARP	RCP

REDE RECORD DE TELEVISÃO			
	Telejornal	Novela	Reality show
1º bloco	P ₁ P ₂ CCCRAAAARCCR ₂ P	P ₁ RCCCCCRAACCCCCI ₂ P	iP ₂ RCCCRRCRCCCR ₂ P
2º bloco	P ₂ CIAAAAACCCCR ₂ P	P ₂ RCCCCCCCC ₂ P	P ₂ RCRCRCCCRRAAAAAA ₂ P
3º bloco	P ₂ CCRAAAARCI ₂ P ₃	PRCRAACCCCCI ₂ P ₃	
IEP	RICRP	RIP	PRP

SISTEMA BRASILEIRO DE TELEVISÃO			
	Prog. entrevista	Telejornal	Prog. musical
1º bloco	P ₁ P ₂ RACCCCCCCC ₂ P	P ₁ P ₂ CCCC ₂ P	iPRCCCCCCC ₂ P
2º bloco	P ₂ RAAACCCCCCAA ₂ P	P ₂ CGCI ₂ P	P ₂ CCGGCCCCCI ₂ P
3º bloco	P ₂ RACCCCG ₂ P ₃	P ₂ GCGCG ₂ P	P ₂ RCGCGCCCCC ₂ P ₃
IEP	R ₄ P	RAAIR	RAAAARIRAA

REDE BANDEIRANTES DE TELEVISÃO			
	Prog. feminino	Prog. de esporte	Telejornal
1º bloco	iP ₂ RCCCRCCCR ₂ P	iP ₂ CCICRCIRACCCRAA ₂ P	iPI ₄ CRAAA ₂ P
2º bloco	P ₂ RCCCCCCC ₂ P	P ₂ RCCCCCRR ₂ P	P ₂ RACCCCCRIAA ₄ RA ₂ P
3º bloco	P ₂ RCCCRRR ₄ CCCR ₂ P	P ₂ RCCCCCCIRAAA ₂ P ₃	P ₂ RACCCIR ₂ P
IEP	P ₃₄ P	RAAAIRAA	P ₃ RAAAI ₄ RAP

FUNDAÇÃO PADRE ANCHIETA			
	Telejornal	Revista eletrônica	Prog. entrevista
1º bloco	P ₁ P ₂ RAAARCCRCR ₄₂ P	iP ₂ RAACCCCR ₄₂ P	iP ₂ RAACCCIR ₄₂ P
2º bloco	P ₂ RACCRCCR ₄₂ P	P ₂ RAACCCCR ₄₂ P	P ₂ RACRCIR ₄₂ P
3º bloco	P ₂ RIRCR ₄ P	P ₂ CCCCCCIARA ₂ P ₃	P ₂ RCRCIR ₄₂ P ₃
IEP	₄ RAARRAAAACR ₄	₄ RAAARCCRAA	₄ RAAARR ₄

Evidentemente, há comerciais de veiculação nacional e de âmbito local. Para este trabalho, no entanto, a distinção entre essas categorias não é algo importante. Tão pouco é relevante o tipo de produto anunciado. Não importa se se trata de produto de higiene ou limpeza de ou venda de veículos, brinquedos, roupa ou alimento. O que vale é que as marcas, produtos e os serviços anunciados *não possuem qualquer ligação com a emissora*. Esse tipo de comercial leva na tabela a sigla “C”.

Como as empresas de televisão são sustentadas em maior ou menor grau pelos anunciantes, o primeiro pensamento que vem à mente é que esse tipo de comercial é o que aparece em maior quantidade nos intervalos. Certo? Errado. De modo geral, a quantidade de vezes que esses comerciais aparecem corresponde a menos da metade das inserções totais. Na TV Cultura, em que essa dinâmica é mais evidente, eles ocupam apenas 18% do intervalo. Nas outras emissoras, mais: na Band, são 40%; na Globo, 42%.; no SBT, 53%; e, na Record, 61%.

Vale dizer que essa porcentagem foi feita a partir dos blocos sem comerciais de apoio à programação. Por quê? Porque esses comerciais constituem um tipo híbrido. Ao mesmo tempo em que destacam um serviço, um produto ou uma marca independente da emissora, o que lhes colocaria na nomenclatura “C” da tabela, sua aparição está atrelada à programação televisiva, e isso termina por lhes conferir uma aparição mais curta e rápida e, geralmente, vinculada à linguagem (muitas vezes musical) do programa que apoiam. Por esses motivos, ganham na tabela a nomenclatura “A” e, por rigor de análise, os blocos em que aparecem não foram utilizados nessa estimativa de valores.

A pergunta que surge, então, é: se, em geral, os comerciais independentes, do tipo “C” na tabela, ocupam menos da metade dos intervalos, que tipo de aparição compõe o restante do espaço disponível? Aqui, se começa a vislumbrar o caráter autorreferencial da televisão.

Além dos comerciais independentes e dos comerciais de apoio, os intervalos são compostos por três outros tipos: 1) comerciais de produtos do grupo; 2) comerciais institucionais; e 3) comerciais autorreferenciais. Diferentemente dos casos anteriores, em todos esses há uma relação de dependência dos serviços, dos produtos ou das marcas anunciados com a própria emissora.

O primeiro tipo citado diz respeito a comerciais que anunciam produtos do grupo responsável pela rede de televisão. Eles levam na tabela a nomenclatura “G”. O caso mais conhecido, talvez, seja o



do Grupo Silvio Santos. Sabe-se que, além do canal de TV, o grupo possui outras empresas, como a Jequití (cosméticos) ou a Liderança Capitalização, responsável pela Tele Sena. E elas, frequentemente, são anunciadas nos intervalos. Mas pode-se ir além. Há vezes em que certos produtos ou serviços terminam por levar, diretamente, a marca da emissora. É o que acontece com alguns brinquedos, como o Jogo do Milhão, criado em decorrência do sucesso da atração televisiva. Embora os comerciais de produtos do grupo sejam mais evidentes no SBT, acontecem também em outras emissoras. A Rede Globo anuncia em seus intervalos o Canal Futura, que é uma televisão cujos mantenedores são organizações privadas, e o Globo Mídia Center (que disponibiliza conteúdos na internet). Também nesses casos acaba havendo a aparição da marca da emissora.

O segundo tipo são comerciais financiados pela emissora ou por afiliada, apesar de o objeto da mensagem não pertencer à emissora ou não ter uma relação de dependência com ela. É comum, por exemplo, o patrocínio de mensagens comemorativas de aniversário de cidades, de Dias das Mães, dos Pais, dos Namorados, e assim por diante. Por vezes, emissoras patrocinam também campanhas de cidadania e saúde. O fato é que todas essas produções acabam levando a assinatura do canal. Na tabela, esses comerciais assumem a nomenclatura “I”, de institucional.

Por fim, os comerciais autorreferenciais são aqueles que fazem referência direta à grade de programação, indicando o horário e o conteúdo das atrações televisivas. São comerciais que avisam sobre a trama da novela, os destaques do esporte ou as notícias do jornal. Enfim, mensagens que colocam o telespectador a par de tudo o que irá acontecer no dia, na semana ou naquele mês na emissora. Na tabela, visto que referenciam os programas, levam a nomenclatura “R”.

A aparição constante das indicações “G”, “I” e “R” no quadro evidencia que a autorreferência, de um modo ou de outro, faz parte da estética da televisão. Isso porque, como visto anteriormente, os comerciais de grupo, os institucionais e os autorreferenciais terminam sempre por levar a marca da emissora, que se promove ou promove seus produtos. Mas ainda há mais.

O quadro sobre a metalinguagem na televisão traz também a numeração 1, 2, 3 e 4. Essa sequência indica os diferentes tipos de vinheta que aparecem na programação. São elas: 1) vinhetas de abertura; 2) vinhetas de passagem; 3) vinhetas de encerramento e 4)

vinhetas institucionais. O que significam e como são usadas?

As vinhetas de abertura são videografismos que marcam o início dos programas, apresentando-os. São muitas vezes narrativas descritivas ou mensagens que buscam efetivar contratos com o telespectador. Em todos os casos, há sempre a apresentação do nome da atração. Já as vinhetas de passagem, como o nome indica, fazem a transição entre a veiculação do programa e os comerciais. Por isso, estão presentes em cada início e fim de intervalo. Esse tipo de vinheta é sempre um recorte das de abertura, o que lhes imprime um caráter abreviado e menor tempo de exibição. As vinhetas de encerramento, por sua vez, marcam o término dos programas e podem apresentar os créditos finais. Mas é comum a emissora não fazer uso delas e finalizar as atrações com as imagens do programa (estúdio, auditório, sala de redação etc.).

Enquanto as vinhetas de abertura, passagem e encerramento giram em torno de produtos televisivos, a vinheta institucional traz a marca da emissora ou de alguma afiliada. Assim como as outras, podem ser visuais, sonoras ou audiovisuais. E cada uma dessas linguagens pode ser usada a serviço da autorreferencialidade. As imagens, por exemplo, podem fazer referência à emissora por meio de logotipos ou logomarcas; ruídos e músicas podem ser taticamente utilizados como elementos de identidade e, por sua persistência no ar, serem apontados pelo telespectador como pertencentes a um canal específico. Por último, *jingles* e *spots* usualmente referenciam as emissoras pelo texto verbal, citando-as diretamente ou tratando de suas formas de atuação.

É importante dizer que as vinhetas — tanto as que giram em torno de produtos como as que giram em torno da emissora — não se limitam a essas formas de aparição “pura” esboçadas nos parágrafos anteriores. Elas, via de regra, estão presentes também no interior dos comerciais institucionais e autorreferenciais, sob a forma de uma aparição breve, como uma assinatura ou um cartaz.

O interessante é que esses comerciais e essas vinhetas não aparecem de modo aleatório nos intervalos, mas seguem uma sistemática de apresentação que termina por servir de ‘aviso’ ao telespectador. Como assim? Acontece que os blocos comerciais, de modo geral, sempre terminam com a apresentação de um comercial referencial, seguido de uma vinheta de passagem do programa em curso. E logo depois vem a atração mencionada.

Essa estratégia é levada ao ar repetidas vezes todos os dias, e o hábito faz que o telespectador pressinta (mesmo sem ter consciência



da estratégia) que o intervalo terminará em breve. Assim, pode fazer seus últimos ajustes e voltar ao ecrã sem perder parte da atração televisiva que deseja ver.

Quando o comercial referencial que antecede a entrada do programa é de apoio à programação, esse “sinal de aviso” ao telespectador fica ainda mais evidente. Além de ter um texto mais curto, a locução desse tipo de comercial autorreferencial é mais rápida. Por isso, a sequência de três ou quatro deles, como é comum acontecer, imprime um ritmo bem mais dinâmico para o final do *break*. A percepção do telespectador, então, capta com mais facilidade a “mensagem de finalização” do intervalo.

Essa estratégia para a “entrada” da programação é usada também para a “saída” dela. Aliás, foi para tornar mais suave a transição entre as atrações e os comerciais que se criou na Rede Globo, por exemplo, a vinheta do “plim plim”, no início da década de 70. Ela interrompia a exibição de filmes e seriados, pedindo licença para uma palavrinha dos patrocinadores. A ideia, que veio do diretor José Bonifácio de Oliveira Sobrinho, o Boni, contemplava também o retorno do telespectador à tela. Ele desejava algo que pudesse ser ouvido a quadras de distância e que fizesse a família voltar rapidinho para a frente da TV. O artista Borjalo então desenhou o logotipo da vinheta e criou o ruído, que inicialmente era um “bip bip”, que representava a abertura e o fechamento do diafragma de uma máquina fotográfica. Com o tempo, a vinheta foi ganhando novas roupagens, especialmente com a entrada do designer Hans Donner na emissora, que alterou a logomarca da rede e deu ao “bip bip” um som mais estridente, culminando no “plim plim” que se conhece hoje.

E o uso da vinheta não termina por aí. No desenvolvimento de alguns programas, tais como as revistas eletrônicas, esses videografismos têm papel fundamental. Eles são os responsáveis por marcar a organização dos assuntos abordados, fazendo a separação entre as seções. Quando um programa é composto por várias delas, como é comum acontecer em revistas eletrônicas como Vídeo Show e Fantástico (Rede Globo) e Tudo a Ver (Rede Record), cada uma dessas seções tem uma vinheta própria, utilizada não só para apresentar o conteúdo que virá mas também para indicar que houve uma mudança de assunto e, assim, não confundir o telespectador. Desse modo, a vinheta aparece estrategicamente, marcando o fluir do tempo, já que a serialidade é uma das principais características da televi-

são analógica e, portanto, componente formador de sua identidade.

Feitas essas considerações sobre os *intervalos de programa* é preciso abordar a estrutura do *intervalo entre programas*. A consideração é breve. Basta perceber que neles prevalecem os comerciais dos tipos autorreferencial e institucional, bem como as vinhetas institucionais. Com isso, a porcentagem de propaganda institucional ou autorreferencial no intervalo como um todo atinge os seguintes números: 39% na Record; 47% no SBT; 58% na Globo; 60% na Bandeirantes; e 82% na TV Cultura.

A vinheta do pergaminho, a vinheta do vídeo

No início do artigo falou-se que a vinheta era um produto característico do meio tipográfico. Como houve uma transposição desse recurso para outras mídias, incluindo a televisão, esta última parte busca comparar o uso original ao uso contemporâneo e estabelecer as características específicas da vinheta televisiva.

Tabela 2. Vinhetas televisivas

Características originais	Características contemporâneas
Caráter simbólico, de cunho sagrado. Utilizada para fins ornamentais. Preenchia espaços vazios da página e chamava a atenção para o texto que adornava, sendo, portanto, sempre um acréscimo a uma forma pronta	Todas as características se mantêm, exceto o cunho sagrado da produção artística, já que a vinheta contemporânea ilustra textos diversos
Feita por monges	Produzida por designers
Modo de produção artesanal	Linguagem sintética
Status de cópia	Status de criação
Relação indireta com o texto	Relação indireta e direta

Conforme elencado, a vinheta televisiva conserva as características originais da vinheta tipográfica, exceto a qualidade de “sagrada”, já que não está mais ligada a funções religiosas. Dessas primeiras características, é preciso destacar a utilização da vinheta como *ornamento* e sua aparição como um *acréscimo a uma forma estabelecida ou pronta*, pois nessas duas características reside o que se pode chamar de “essência” da vinheta. Apesar das caracte-



terísticas particulares da produção e da utilização desse recurso expressivo em diferentes épocas e meios de comunicação, essas duas características (e é preciso que as funções de ornamento e acréscimo estejam juntas) são fundamentais para saber se uma determinada produção gráfica, radiofônica, cinematográfica ou televisiva é uma vinheta de fato.

Cumpridas essas exigências, que outras funções e características específicas imprimiu a televisão a esse produto artístico? São elas: 1) função mercadológica; 2) organização do tempo e dos conteúdos; 3) linguagem videográfica; e 4) possibilidade de relação direta com a forma pronta.

A primeira característica destacada é a *função mercadológica* da vinheta na televisão, quer dizer, a apresentação e o estabelecimento de marcas. A identificação da emissora e dos programas veiculados ocorre desde o início da televisão brasileira, atendendo necessidades básicas do próprio meio, e permanece até hoje. É verdade que a função de identificação já aparecia nas vinhetas do rádio, mas na televisão essa função foi se aprimorando a ponto de não só apresentar marcas, serviços e produtos, mas desenvolver estratégias para o estabelecimento de contratos com o telespectador. Essa função mercadológica exercida pela vinheta garante também a estética da repetição, já que as marcas em questão são as da emissora ou dos programas por ela veiculados.

Em seguida, tem-se o uso da vinheta na *organização dos assuntos, operacionalizando o fluir do tempo televisivo*. Essa característica também apareceu logo no início da televisão brasileira. A diferença é que nos primórdios da TV as dificuldades de produção muitas vezes obrigavam as vinhetas a administrar intervalos longos e vazios (sem conteúdo), motivo pelo qual permaneciam no ar tanto tempo (de 10 a 40 minutos). Hoje, se não há a marcação da vinheta, sobretudo no interior dos próprios programas, corre-se o risco de não perceber quando terminou um assunto e começou outro, devido ao ritmo acelerado das informações. Dessa forma, fica evidente a importância da vinheta na formação dessa característica da televisão analógica, a serialidade, já que ela é utilizada para marcar o início e o fim de seções, blocos e programas.

Outro aspecto que merece destaque é a *linguagem na construção das vinhetas*. Afinal, para que as funções da vinheta na televisão sejam cumpridas, é necessário que ela se “materialize” de alguma forma. Isso significa pensar as próprias qualidades da linguagem uti-

lizada. Ora, se as imagens são concebidas primeiro em nossa mente para então tomar corpo por intermédio de algum substrato físico do mundo, torna-se evidente que não se pode dizer ou expressar mais do que a linguagem permite.

Sendo assim, é possível dizer que os limites da vinheta televisiva nos dias de hoje podem ser definidos a partir da linguagem utilizada em sua elaboração. Nesse caso, visualmente, as vinhetas de hoje começam e terminam em computação gráfica. Mas esses limites, pautados no videografismo, não devem ser considerados de modo rígido, porque diferentes linguagens podem se articular no desenvolvimento de uma vinheta. Como a computação gráfica tem sido predominantemente a linguagem utilizada na produção de vinhetas, é possível utilizá-la como referencial de delimitação.

Por fim, tem-se a *possibilidade de relação direta com a forma pronta ou estabelecida*. Tomando por base as iluminuras da Idade Média, observa-se que as vinhetas se relacionavam indiretamente com o texto, sendo formadas, geralmente, por ramagens, flores e folhas. Já as ilustrações eram mais incrementadas, com imagens diversas — pessoas, objetos, cenários —, chegando a compor verdadeiras narrativas.

As vinhetas da televisão parecem ter tomado para si o papel que antigamente era cumprido pela ilustração. Mas pode-se ir além. As capitulares que faziam parte das iluminuras foram também incorporadas pelas vinhetas. Basta lembrar que muitas delas são feitas a partir de logotipos. Assim, pode-se dizer que a vinheta televisiva abarcou todos os elementos da iluminura, tomando-se sua correspondente atual.



Bibliografia

AZNAR, S.C. *Vinheta: do pergaminho ao vídeo*.

São Paulo: Arte & Ciência, 1997.

COUCHOT, E. "Da representação à simulação".

In: PARENTE, A. (Org.). *Imagem-máquina*.

Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.

MACHADO, A. *Máquina e imaginário*. São Paulo:

Editora da Universidade de São Paulo, 2001.


_____. *Pré-cinemas e pós-cinemas*. Campinas: Papyrus, 2005.

SANTOS, J. F. dos. *O que é pós-moderno*. São Paulo:


Brasiliense, 1994.







O caminho do olhar: *entre as pinturas e as vinhetas de televisão*



*Felipe Muanis*¹
UFF

1. Doutor em Comunicação Social pela UFMG (Universidade Federal de Minas Gerais) e professor adjunto do Departamento de Cinema e Vídeo da UFF (Universidade Federal Fluminense).



Resumo

A imagem do cinema tem uma forte relação com a pintura. A televisão, todavia, costuma ser esquecida nessas discussões. O artigo ora apresentado relaciona pinturas e vinhetas institucionais da Rede Globo de Televisão e da MTV, para buscar similaridades nas estratégias de composição da imagem. Em diálogo com a teoria do visível proposta por Oliver Fahle, busca-se inserir a imagem televisiva em um contexto mais amplo das teorias da imagem.

Palavras-chave

vinheta, visível, eixo Z, observador, profundidade

Abstract

The image from cinema has a strong relation with painting. However, the television seems to be forgotten in these discussions. This paper relates paintings with Rede Globo's and MTV's artbreaks to look for similarities in their image composition strategies. In dialogue with Oliver Fahle's visible theory, we try to insert television image in a wide context of image theories.

Key-words

artbreaks, visible, Z axis, observer, depth

Têm sido frequentes as análises e as comparações entre cinema e pintura. Desde o movimento das vanguardas de 1920 até videoartistas e acadêmicos nos dias de hoje, autores e artistas têm trabalhado a aproximação entre essas duas formas de arte. A imagem do cinema não a recusa; pelo contrário, muitos filmes reforçam explicitamente sua ligação com os modelos de pintura clássica e moderna. Estas, por sua vez, parecem encontrar no cinema seu mais disciplinado discípulo: é senso comum que o conceito de fotografia de inúmeros filmes é tributário de pinturas, especialmente barrocas, nas quais a iluminação tem uma função protagonista.

Por outro lado, a televisão também é um espaço que pode ser relacionado à pintura, ainda que detenha um sistema fordista de produção que resulta muitas vezes em uma imagem de “intensidade-zero” — para usar o conceito de Caldwell —, afastando-se de qualquer aproximação artística que se conecte com os cânones da pintura. É importante perceber, contudo, que a televisão é audiovisual e, como tal, é parte integrante de uma teoria mais ampla da imagem.

É possível, também, especialmente sobre as populares vinhetas institucionais da MTV produzidas entre 1990 e 2000, observar uma influência na própria imagem que constitui a televisão e sua transformação. Se a montagem é uma característica da arte, conforme afirma Modesto Carone (1974, p. 106-107), parece que o processo histórico da pós-modernidade a potencializa como estética. Seria então o que possibilitaria estéticas pós-modernas ditas *poluídas* e fragmentadas, com uma *supermontagem*, um imenso



all over de imagens, sons e textos que se desdobram pelas diversas mídias. Assim, pode-se demonstrar que as possibilidades do fragmento e suas múltiplas recombinações, da montagem de imagem e som, favorecida pela estética pós-moderna encontram nos meios audiovisuais, ainda que de formas diferentes e específicas, um meio convidativo para sua absorção. Na televisão, essas possibilidades são aparentemente mais fortes. Primeiro, por ser um meio pós-moderno em um contexto pós-moderno que se faz presente nas residências ou nos espaços públicos de concentração de pessoas (bares, restaurantes, consultórios etc.), ambientes totalmente diferentes dos altares modernos, como o museu, e das salas de exibição, nos quais os sentidos estão confortavelmente acomodados para não desvirtuarem a atenção do que está sendo exibido. Segundo porque é um meio audiovisual favorável a aglutinar informação e significado, abertura de textos e popularidade.

Devido às inúmeras possibilidades de recombinação dos fragmentos, de agregar uma imagem moderna e uma pós-moderna, refletindo contradições e correspondências, as vinhetas institucionais interprogramas, ou seja, as vinhetas em computação gráfica de poucos segundos que veiculam o logotipo ou símbolo da emissora de televisão, revelam um objeto de definição menos evidente. Ao serem investigadas, porém, oferecem outras nuances sobre a relação entre o olhar do espectador e as imagens televisivas. Parte-se aqui do princípio de que um dos pontos fortes da análise das vinhetas é a quebra de referencial do espectador, ou seja, como essas metaimagens conseguem criar indefinições e dificuldades de compreensão para quem as vê, seja por meio de uma vinheta que aparenta ser uma série, um programa ou um comercial — como algumas da MTV² —, seja pela maneira como o espectador é posicionado entre a câmera virtual e o objeto *filmado*, desconstruindo a noção de referencialidade desse objeto com relação ao espectador — como se observa em algumas vinhetas da Rede Globo. Desse modo, tornou-se importante entender como se modificou o referencial das vinhetas de televisão com relação à imagem na pintura, para compreender suas semelhanças e diferenças.

Ao fixar o observador e a fonte da imagem (uma parede, um painel ou uma tela de televisão), seguindo uma mesma linha para o interior da tela, simulando um eixo Z e uma conseqüente profundidade, é possível observar quais são os limites da imagem, ou seja, até que

2. Para maiores detalhes, ver: MUANIS, F. *As metaimagens na televisão contemporânea: Rede Globo, MTV e suas vinhetas*. UFMG, 2010 (mimeo.).

ponto ela se encontra dentro da sua superfície de observação e até que ponto ela transborda dessa superfície. Ao transbordar, a relação com o seu observador também muda e, nesse sentido, uma análise final das vinhetas em comparação às imagens da pintura torna-se significativa, para provar que as vinhetas e a televisão estão inseridas no sistema da imagem, reproduzindo mudanças e operando em sua transformação. É importante ressaltar, contudo, que não se propõe aqui qualquer hierarquia entre a imagem televisiva e a pintura. A análise que se segue apenas indica as diferentes relações entre o olhar e a imagem, entre o deslocamento do olhar no eixo Z e a indução da profundidade, como elementos variantes no decorrer do tempo nos dois meios.

Pintura, superfície e profundidade

Ao considerar a posição que a imagem ocupou em uma superfície, desde que o homem começou a representar por meio da pintura, a imagem se deslocou pelo eixo Z. Entre o século V e o XIV, através da arte bizantina, da românica e da gótica, a imagem figurava em um mesmo plano, sem explorar uma perspectiva ou qualquer profundidade ilusória na superfície em que fora pintada. Também não havia nenhum volume ou qualquer ilusão de tridimensionalidade simulada pela utilização de relações entre luz e sombra. O olhar coloca o observador da imagem diante de uma imagem, que é representada em algum plano, paralela à superfície que foi pintada. A visão se desloca apenas lateralmente pela imagem.

Tal construção é observada em inúmeras pinturas, afrescos e iluminuras, como em *O sepultamento de Cristo* (c.1250-1300) (Fig. 1), em que os personagens em torno do Cristo deitado e seus seguidores estão amontoados praticamente no mesmo plano, contra um fundo amarelo. Nesse momento, não existe uma construção de profundidade mais elaborada, ainda que em seguida Giotto começasse a criar diferenças e imprimir uma maior “ilusão de profundidade numa superfície plana” (Gombrich, 2009, p. 201).

Do final da Idade Média até meados do século XIX, o olhar se deslocou da frente para o fundo da tela, devido à representação da profundidade. A imagem ganha uma complexidade crescente nesse tempo através da perspectiva e do volume, este representado por uma variedade cada vez maior de cores, luz e sombras, que geram



diferentes tons. Com isso, o espaço da imagem se amplia, já que o olhar do observador se desloca de um ponto posterior à superfície da tela para o fundo dela, percorrendo um eixo Z, e para suas laterais. Seu olhar, contudo, fica atrelado à imagem.

A iluminação por zonas, tão comum no cinema com o intuito de gerar diferentes planos de profundidade, já podia ser observada nas pinturas barrocas e nas fontes de luz que realçavam a perspectiva e a profundidade. É possível identificar esse novo registro de olhar nos trabalhos de inúmeros artistas, como Caravaggio e Rembrandt (Fig. 2). A imagem chapada, que ocupa apenas um plano, já não atende às demandas do olhar da arte da época, que busca o fundo da tela como espaço do eixo de ação.



Figura 1. (ao lado, à esquerda)
Saltério manuscrito de Bonmont:
O sepultamento de Cristo, c. 1250-1300

3. Em curso de pós-graduação
na UFMG, ministrado em
outubro de 2006.

Figura 2. (ao lado, à esquerda)
Supper at Emaus. Rembrandt, 1628

Figura 3. (ao lado, à direita)
Le chemin de fer, Manet, 1872-73

De acordo com Oliver Fahle³, o olhar sai para o *campo do visível* no impressionismo a partir das composições de Edouard Manet. Em algumas de suas pinturas, como em *Le chemin de fer* (1872-73), Manet pinta uma mulher que olha na direção do observador da pintura, ou seja, para algo que está fora da imagem que só ela estaria vendo (Fig. 3). Diferentemente de alguém que posa para um artista, ela estava lendo (o livro aberto em seu colo denota isso), e algo fora da imagem teria chamado a sua atenção. Ao seu lado, uma menina de costas olha da direita para esquerda por entre uma grade, em direção ao fundo do quadro. Para o que ela olha também não está representado na imagem. As duas personagens lançam, com seus olhares, vetores para fora da imagem, abrindo-a, para que o observador a transcenda para um possível contexto com a qual essa imagem se relaciona, ou seja, com o exterior dela. Apesar de não estarem representados dentro dos limites da imagem pintada por Manet, esses vetores levam o olhar do observador do quadro para o seu exterior, para uma imagem não representada, mas ainda assim visível.



É com Cézanne, contudo, que o olhar do observador romperia os limites da superfície e da imagem pelo uso da cor, pela busca da natureza através de formas geométricas, priorizando seus volumes, em vez de uma reprodução realista, e pelas pequenas alterações na linha da perspectiva, obrigando o observador a uma reorganização



de seu olhar. Ou seja, o olhar complementar a imagem enquadrada, transbordaria da tela, e transcenderia para o visível:

Ele reúne duas concepções do visual. Por um lado, a clássica, na qual a imagem é figurativa, espacial e limitada. Por outro, a moderna, na qual a imagem é não figurativa, temporal e ilimitada. Antes de Cézanne, a imagem era a instância dominante que trazia o visível como algo exterior para a imagem. Após Cézanne, em todas as correntes da pintura abstrata, por exemplo, o próprio conjunto de relações múltiplas do visível é parte da imagem. Nesse sentido, Cézanne se encontra numa virada não apenas da pintura moderna mas também na evolução da imagem (Fahle, 2006, p. 197).

Cézanne inicia o movimento de retorno à forma e à autorreferência da imagem. Ele faz a transição do impressionismo para a arte moderna, equilibrando forma e representação, significado e conteúdo. Oliver Fahle considera que, a partir de Cézanne, a pintura não se restringe à imagem que está estampada na tela. Ao contrário, a imagem na tela indica ao observador uma continuidade, para além dos limites do quadro, transcendendo a imagem para o seu exterior, e abrindo essa imagem para que o observador a complete. Giulio Carlo Argan reforça ainda que, para Cézanne, “a profundidade é una e contínua, e não uma perspectiva diante da qual se coloca o artista, numa contemplação que permanece exterior a ela, como um espectador de teatro” (Argan, 1996, p. 113), ou seja, a profundidade não se limita ao que está além da superfície, mas incorpora o que a transcende e extrapola seus limites. Assim, o conceito de visível, que é constituído pela soma da imagem com o que o observador vê além dos limites do quadro, torna-se preponderante sobre a imagem. Ao abrir a imagem, como afirma Fahle, Cézanne abre as portas também para a pintura moderna e para uma aproximação maior entre o observador e a pintura. Essa abertura e a ampliação do conceito de imagem para o conceito de visível, propostos por Fahle, são importantes para as conclusões acerca das vinhetas institucionais de televisão, conforme se verá mais à frente, já que o autor trabalha o conceito de visível permeando as diversas mídias imagéticas.

A arte moderna surge renegando a perspectiva e o realismo, privilegiando o sensorial. Com ela, a figura e a representação co-

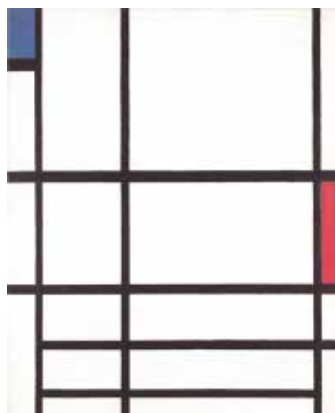


Figura 4. *Composition en rouge, bleu et blanc II*, Piet Mondrian, 1937

meçam, aos poucos, a se desconstruírem através de pinceladas rápidas, pontos coloridos, rabiscos e cores, até a figura se transformar em uma interpretação gráfica, em que o signo cada vez mais se afasta do seu significado. Com isso, a imagem sai novamente do fundo do quadro e se dirige à superfície da tela, evidenciando que a arte, além de romper com o figurativo, busca uma imagem que deve ser apreendida não pelo o que ela representa, mas pelo que ela é (Fig. 4). A diferença entre essa imagem e as pinturas medievais se baseia no apontamento para a exterioridade dela, pela abertura, liberando-se da representação e da composição que prendem o olhar do observador aos limites da superfície na qual se encontra a imagem. É nesse momento que a imagem volta a ser autorreferente, em que o que era visto como ornamental e periférico caminha para uma centralidade, rompendo com o monopólio da representação na pintura.

Com a *pop art*, algumas particularidades radicalizam os novos caminhos da imagem, que já buscava romper com o “planar”. Primeiro, os artistas da *pop art* começam a flertar com objetos industriais, retirados do cotidiano, que são adicionados ao quadro. Assim, o gesto que antes se limitava à pintura então se constituía também pelo ato de colar e de sobrepor, que invade o espaço de existência do espectador. Argan, citando a arte moderna, afirma que, “se a pintura pode ser um conjunto desordenado de manchas de cor e não comunica um significado, mas espera recebê-lo de quem a observa, não há por que deva estar num plano e ser feita a tinta.” (1996, p. 575). Nesse sentido, as *assemblages* de Robert Rauschenberg e Jasper Johns eram exemplares: se, em um primeiro momento, papéis, cartões e objetos planos são colados na tela, em seguida, objetos de maiores dimensões são adicionados e pendurados, fazendo da tela apenas o espaço de onde a imagem, agora fisicamente tridimensional, brota em camadas (Fig. 5). A imagem passar a ser real e se materializa, volta a mover-se pelo eixo Z, mas em sentido contrário: do fundo da tela em direção ao observador. A imagem planar, sem profundidade, não consegue satisfazer aos artistas e deter o movimento da imagem. Essa construção do planar — que irrompe a tela em uma grande colagem de imagens — dialoga com alguns projetos gráficos executados por David Carson na década de 1980 e constitui uma característica importante das vinhetas da MTV. As colagens de Carson remetem diretamente



às sobreposições da *pop art*, que reúne a invasão de imagens da publicidade, do cinema, dos jornais, da televisão, das revistas e dos *outdoors*; despersonalizando-as.



Figura 5. Three flags, Jasper Johns, 1958

Por fim, ainda na *pop art*, nos *happenings* e posteriormente em algumas instalações atuais — e aí incluem-se também alguns trabalhos de videoarte —, as imagens envolvem o observador. Ou melhor, o observador adentra a instalação, preenchendo a imagem e, por que não, tomando parte dela. O observador agora vivencia a imagem, ampliando ainda mais os seus pontos de vista, já que ele pode olhar para vários lados e, por vezes, até mesmo, andar por dentro da obra. Por ser uma instalação, não se pode definir com precisão a superfície em que a imagem está, já que ela pode estar dispersa no espaço, como imagem para o observador. A partir das diversas possibilidades de realização de uma instalação ou de um *happening*, a noção de superfície não fica tão precisa como era uma tela.

Desse modo, a conclusão que se tira a partir do movimento que o olhar faz durante as diferentes épocas da pintura demonstra como a visão do pintor e a do seu observador exploram inicialmente o espaço dentro do quadro, partindo de uma composição em duas dimensões em um mesmo plano para outra que simula uma tridimensionalidade ao criar uma linha de perspectiva e definições de luz e sombra para alcançar uma profundidade. Em seguida, o olhar passa a buscar o que está fora da imagem, o *visível* que pode complementar a imagem. Isso acontece inicialmente com a transi-

ção operada por Cézanne para a arte moderna, quando a imagem se libera da perspectiva e da precisão da composição e prioriza as formas. É o caminho que se faz para a imagem autorreferente, que resulta nas imagens abstratas modernas, não representativas e selvagens. A *pop art*, através de colagens e *assemblages*, supera a imagem planar abstrata e rompe a superfície da tela. Os *happenings* e as instalações que a partir de então começam a ser realizadas passam a envolver o observador, romper com a ideia de superfície e trabalhar o conceito de o observador fazer parte e entrar na obra.

Assim, pode-se observar uma transformação na imagem da pintura, ao longo da história, em que ela busca romper os limites do suporte quadro e da representação, indo do plano para o fundo do quadro, para em seguida voltar não representativa para o plano e, finalmente, sair do quadro e envolver seu observador. Nesse movimento, o resultado final para o este último é que seu olhar e ele próprio se aproximam cada vez mais da imagem — ou talvez seja a imagem que se aproxime deles. Essa aproximação se dá pelo fato de a imagem, cada vez mais aberta, demandar sua participação para fazer a conexão entre a imagem e o visível; bem como porque o suporte também se aproxima cada vez mais do observador, exigindo uma interação muitas vezes física. Desse modo, se conclui que a imagem clássica estaria mais fechada para o visível, enquanto a moderna seria mais aberta.

Para Fahle, existiria a relação entre imagem e visível independentemente da imagem na tela. O visível é fruto da junção entre o dispositivo técnico com a sua estética: esses fatores, combinados, permitem uma maior abertura, pelo fato de a imagem remeter à sua continuidade fora da superfície — o visível — apesar de ele não estar lá, de fato, em imagem. Ele existe apenas como uma ideia na cabeça do observador, que completa a imagem. Dessa maneira, na pintura, conforme visto anteriormente, o espaço do visível corresponde ao da imagem, quando a composição de Cézanne começa a dialogar com o “fora de quadro”, fazendo com que o olhar do observador transcenda os limites da imagem no quadro e adentre no visível.

O trabalho de Oliver Fahle, contudo, propõe a relação entre imagem e visível não apenas na pintura, mas nas diferentes mídias imagéticas. Fahle lembra que tanto Foucault quanto Deleuze já apontavam o cinema como um lugar em que se poderia observar, assim como na pintura, o espaço do visível. Nesse sentido, tanto o *som* quanto o *movimento* favorecem a percepção do observador. O



som, porque complementa a imagem que está na tela, levando o espectador para o “fora de quadro”, abrindo a imagem para o visível. Por outro lado, qualquer *movimento* de câmera aponta para um vetor de exterioridade da imagem, já que o espectador, acompanhando esse movimento, completa por ele mesmo a imagem na superfície. Através de sua percepção do visível e do que entrará ou sairá de quadro em seguida, transformando-se em imagem, o espectador amplia sua percepção da imagem que estaria fora de quadro.

Vinhetas de televisão

Nas vinhetas da Rede Globo e da MTV, é possível perceber um movimento da imagem similar ao percurso feito pelo olhar do observador durante as diferentes fases da pintura. Nas vinhetas da Rede Globo de Televisão que compreendem o período entre 1965 até 1975 — da fundação até o início do uso da imagem sintética por Hans Donner —, predomina a imagem do logotipo na posição final da assinatura. Ela é planar, ocupa uma mesma linha de profundidade, porém, por meio do movimento de entrar ou sair de quadro, sua imagem transcende para o visível (Fig. 6).



A partir de 1975, com a criação do novo logotipo da emissora, até o ano de 1984, com o uso da imagem sintética, ampliam-se as possibilidades de movimento das bolhas transparentes, das esferas metalizadas e das formas geométricas da emissora, combinando-se com um espectro de cores que tomam forma através de rastros de luz. Agora há um movimento mais consistente, com relação ao período anterior, e que vai ganhando complexidade. O movimento se dá lateralmente e sobre o eixo Z, em profundidade. À medida que a vinheta se torna mais complexa, seus objetos animados começam a entrar na imagem e sair dela pelas laterais e pelos cantos

Figura 6. Vinheta da Rede Globo (1965)

do quadro, transcendendo o olhar do observador — para o visível. É como se o visível, como uma continuidade da imagem (Fig. 7), passasse pelo espectador e se concretizasse em imagem na tela da televisão à sua frente.

De 1984 ao ano 2000, mais uma vez os recursos da computação gráfica, gerando uma imagem sintética livre de amarras, permitem um maior aprofundamento nas imagens das vinhetas. Agora, o observador passa a ser o centro da ação. O seu olhar se confunde com o da *câmera*, e ele entra na ação. Os referenciais de espaço, velocidade e tempo são completamente quebrados dentro das vinhetas, e o espectador penetra no logotipo, como demonstra a vinheta de 1989.

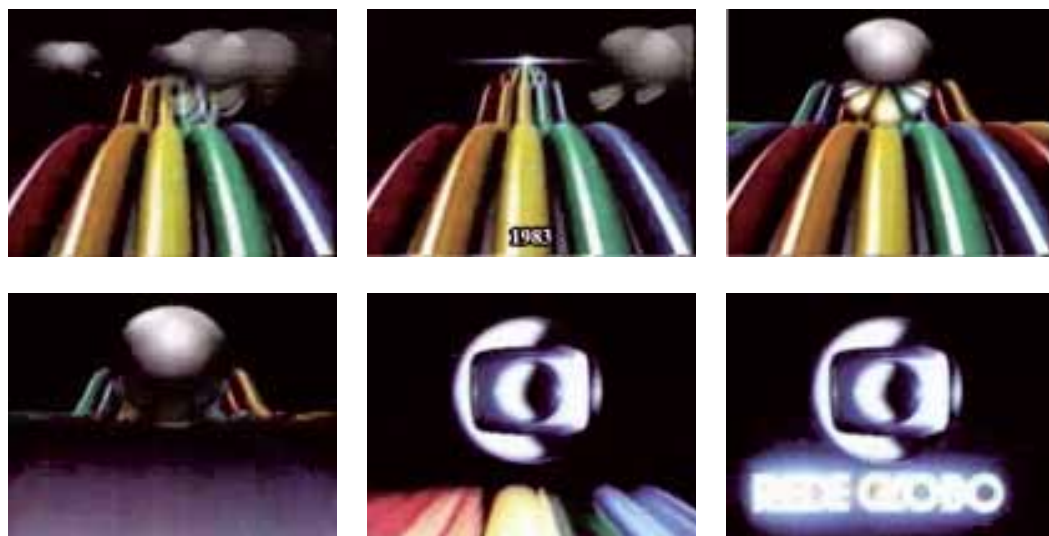
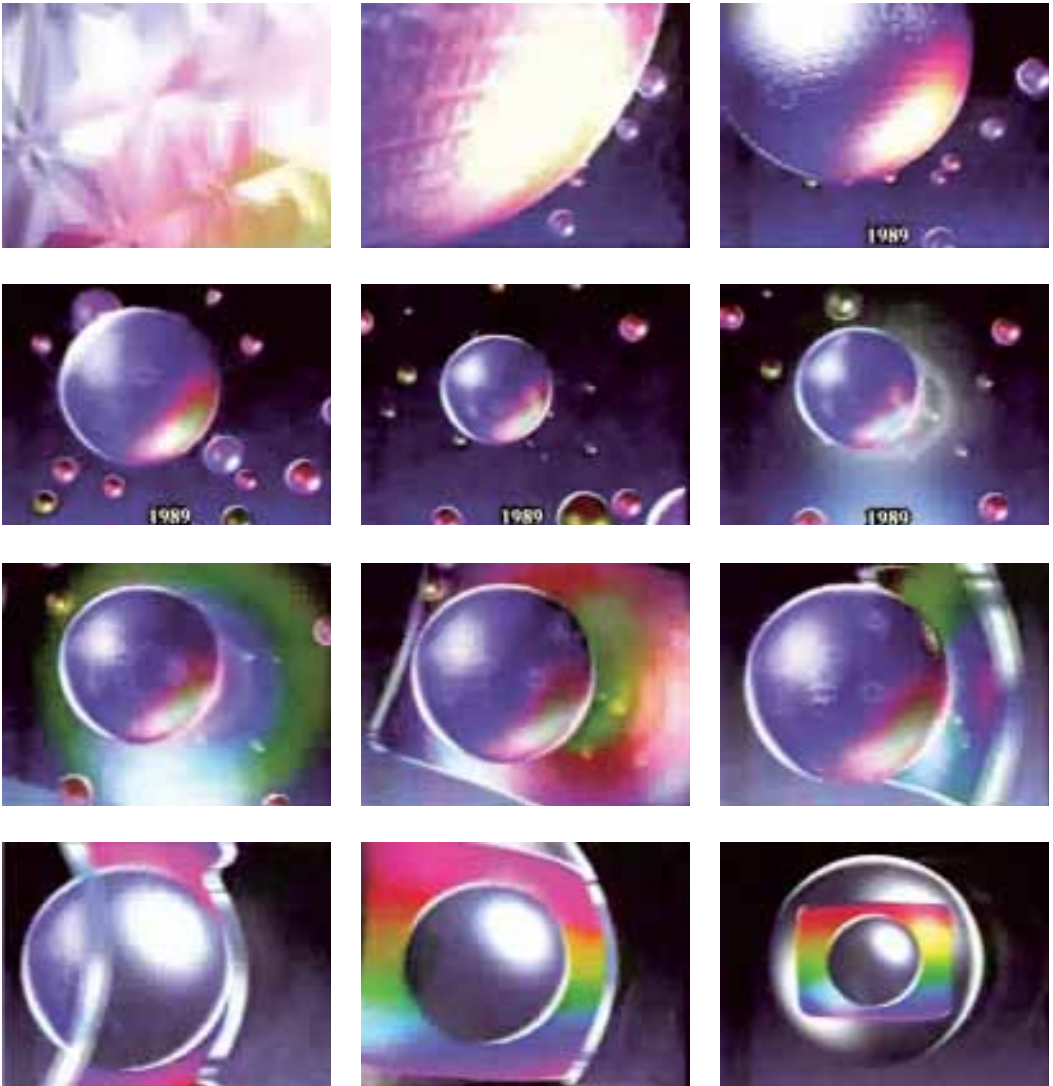


Figura 7. Vinhetas da Rede Globo (1983)

A imagem sai da tela para o campo do visível, que o engole (Fig. 8). De uma forma similar, ainda que diferente, se consideramos o visível como um prolongamento complementar da imagem, a posição do observador em relação à imagem é muito parecida, ou seja, ele se encontra dentro dela. Pode-se considerar que, em uma instalação, ou *happening*, o suporte tela não está necessariamente presente e fica mais difuso ao redor do observador. Na televisão, o suporte tela continua o mesmo, com a imagem preenchendo o espaço dentro de sua moldura.



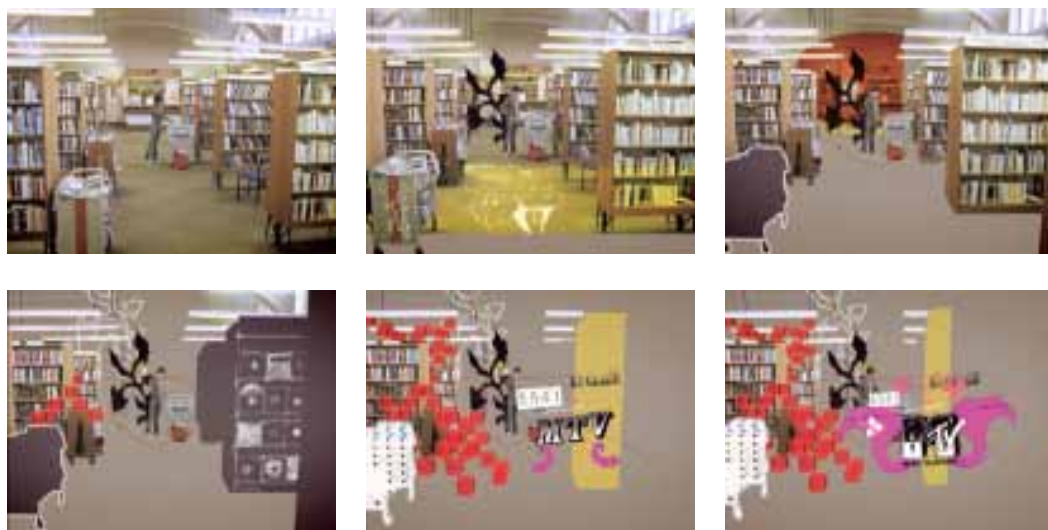
Contudo, da mesma maneira que o visível não é imagem, em uma instalação, os outros ângulos que não estão diante do campo visual do observador também operam no campo do visível, necessitando que ele se movimente para transformá-lo em imagem e esta, anteriormente vista, em visível. A diferença nos dois casos, entre instalação e vinheta de televisão, é que, em grande parte das vezes, no primeiro caso, o observador tem o controle direcional do seu olhar, e, no segundo, o espectador continua

Figura 8. Vinhetas da Rede Globo (1989)

sendo guiado pela imagem dentro da tela. Ele percebe o visível, mas não pode mudar de direção, não tem livre arbítrio sobre seus movimentos, buscando outros olhares. É possível, contudo, em um exercício de predição, que com a interatividade da televisão digital essa diferença se enfraqueça, na medida em que, assim como em um videogame em que esse tipo de sensação já é há muito experimentada — em jogos como Doom, Wolfenstein, entre outros —, o espectador possa controlar o seu percurso e o seu olhar por dentro do ambiente de uma vinheta. Ainda assim, essa sensação já pode ser experimentada até mesmo com uma estética similar a das vinhetas da Rede Globo, em que proliferam esferas em movimento, dentro da cúpula de um planetário com um teto côncavo, que favorece a simulação de um infinito, o movimento de planetas e astros.

O mesmo ocorre com a MTV. Como já nasce em um período de televisualidade, que agrega todas as possibilidades imagéticas, a MTV, ainda que usando poéticas distintas de emissoras como a Globo, também utiliza esses diferentes registros de movimento da imagem e do olhar do espectador. Isso acontece até mesmo pelo fato de a MTV ter como definição de sua poética justamente a mistura e a variedade de diversas outras.

Figura 9. *MTV Hijack*, Precursor, Londres, MTV London





À MTV talvez se deva acrescentar uma forma de visualidade tributária das *assemblages* da *pop art* e das colagens pós-modernas de David Carson, na qual a sobreposição de imagens dentro da tela, apesar de não poder reproduzir os movimentos concretos de colagem que transcendem a superfície — feitos por Jasper Johns com a sobreposição de elementos —, parece transcender a tela, emergindo dela em direção ao espectador e ao visível (Fig. 9).

Em meio à cacofonia de imagens trocadas a todo momento nas vinhetas da MTV, o resultado é uma imagem abstrata, formada por vários signos, que, deslocados de sua função e, muitas vezes sem ligação entre eles, perdem seu significado particular, transformando-se em algo novo, ocupando uma tessitura de imagens que é apreendida pelo observador não de maneira paleo, mas neotelevisiva.

Considerações finais

Apesar de retirado do cinema — o que não compromete a argumentação, já que parte dessa discussão sobre a imagem é similar no cinema e na televisão —, um exemplo em que essa sobreposição parece emergir da tela é o filme *A última tempestade* (1991), de Peter Greenaway.

Figura 10. *A última tempestade*, Peter Greenaway, 1991



Tomando uma cena como exemplo, depois de uma sucessão de colagens sobrepostas, que compõe uma imagem do filme, o cineasta quebra totalmente o referencial do espectador, quando, por cima da imagem interna, surge um cachorro: ele atravessa o quadro, visto de cima, mudando o referencial do espectador com relação às imagens até então apresentadas e abrindo ainda mais a imagem para o visível (Fig. 10). Peter Greenaway trabalha com as novas tecnologias do vídeo de alta definição associadas ao cinema. Tanto no som quanto na imagem, ele trabalha com a colagem e as incrustações. As vozes de todos os personagens do filme são a voz de Prospero, o protagonista interpretado por John Gielgud. A voz de um personagem é sobreposta a ela mesma em uma *assemblage* de vozes, às vezes com uma modulação diferente e com outra voz por trás, o que lhes confere identidade e diferenciação na fala de um personagem para outro. É como se Peter Greenaway fizesse com o som a mesma operação que Abel Gance fazia com as imagens em suas múltiplas fusões em *Napoleón* (1927). O filme de Gance e sua linguagem de fusões impressionistas, telas múltiplas e temporalidades distintas é, inclusive, citado por Greenaway em entrevista a Maria Dora Mourão, como ideias que “não tiveram seguidores no momento”, mas que agora “podem ser retomadas, (...) depois de um interlúdio de quarenta ou cinquenta anos” (2004, p. 182), justamente pelas possibilidades que as novas tecnologias proporcionam. Greenaway chega a uma forma arrojada, comparável só mesmo aos experimentos audiovisuais conceituais; seja nas operações das vanguardas de 1920, já citadas aqui; seja nas experimentações audiovisuais dos últimos 30 anos. Muitas dessas operações são vistas hoje em videoclipes e vinhetas da MTV.

Pode-se também traçar relação entre os movimentos audiovisuais nas vinhetas da Rede Globo e alguns trabalhos de Oskar Fischinger. Os movimentos e de formas geométricas sob um eixo Z, denotando uma profundidade em uma imagem verdadeiramente bidimensional, que eram experimentados por Fischinger e divulgados em circuitos de públicos restritos na década de 1920, hoje são vistos nas vinhetas da Rede Globo, em um contexto totalmente diferente, por um público muito maior, além de estabelecer um alto poder de comunicação — ainda que esta seja em função do símbolo e da música da emissora, demarcando e pontuando a grade. O que Greenaway afirmou sobre a incapacidade, à



época, de o público entender e de a técnica facilitar a difusão das inovações de Abel Gance em *Napoleón*, foi formulado por Wassily Kandinsky 40 anos antes e é válido também para a relação que se pode esboçar entre os filmes de Oskar Fischinger e as vinhetas da Rede Globo.

De acordo com Kandinsky, o espiritual na arte se traduz por um triângulo de constante movimento para cima, em que o artista inovador do passado, posicionado solitariamente no pico do triângulo, tem suas ideias absorvidas no futuro pela sua base, dialogando, com o tempo e em progressão geométrica, com um universo cada vez mais populoso. Para o pintor, “é esse pão que seus artistas lhe oferecem e é desse pão que, amanhã, quando ocupar o seu lugar, a camada seguinte, por seu turno, se nutrirá” (2000, p. 36).

Nesse sentido, a imagem sintética e a mudança que está em curso, em que se prioriza a experiência sensível das imagens, podem aplicar-se tanto às experimentações do cinema quanto às vinhetas de televisão. Louise Poissant contribui com elementos que corroboram a guinada imagética:

A era da simulação indica ainda que a relação com os símbolos muda. Os signos não estão mais lá para designar o mundo das coisas, um real autônomo e exterior aos signos. Ao contrário, a simulação estende sua influência outorgando-lhe dimensões que não estão presentes nos sinais arbitrários e abstratos (linguísticos ou matemáticos) e imprimindo algumas propriedades do mundo das coisas e da experiência sensível. Assim, ela consagra a necessidade de conjugar pensamento e sensibilidade. (...) não se está mais diante do velho sonho de manejar o mundo ou as coisas através de signos, mas antes de tomar resolutamente o partido de manipular os signos como coisas, de construir mundos simbólicos (Poissant, 1997, p. 90).

A era da simulação proposta pela autora, reforçada pelas possibilidades da imagem sintética, amplia também a discussão sobre o visível, proposta por Oliver Fahle. Abordar o visível é importante, nesse caso, pela necessidade de validar as metaimagens televisivas. O visível abre a imagem de Manet e da pintura moderna, assim como a imagem das vinhetas de televisão aqui analisadas, que reproduzem, guardadas as devidas proporções, uma relação de olhar e proximidade entre imagem e espectador muito próxima à da pintura.

Comprova-se, assim, como a imagem televisiva dialoga claramente com um sistema mais amplo da imagem. Relações essas que também podem ser vistas desde os filmes de Fischinger até o trabalho de Peter Greenaway, citado anteriormente, entre tantos outros.

Em função da imagem eletrônica e das novas possibilidades trazidas pela imagem sintética, a televisão aumenta ainda mais a tendência ao visível porque nela são possíveis muito mais mudanças na imagem do que no cinema. Não é à toa que hoje o próprio cinema, principalmente o dos chamados *blockbusters*, faz uso dessa imagem sintética para alcançar outras formas de visualidade. O visível seria, portanto, mais pertinente ainda na televisão: a paleotelevisão, com uma perspectiva de fechar mais, e a neotelevisão, baseada em uma televisualidade e nas imagens autorreferentes. Esta última abriria ainda mais do que a primeira. Assim a televisão é mais favorável à transição do olhar do espectador para o visível, ainda que o cinema também realize essa operação.

Tais relações tornam-se evidentes na televisão, não apenas através da análise de suas vinhetas institucionais, mas também ao percebermos uma transição da imagem televisiva, tomando a teoria de John Caldwell como ponto de partida. Parte-se da imagem de “intensidade zero” da paleotelevisão, chapada, com pouca profundidade, para a imagem cinemática com contrastes e profundidade, característica da televisualidade típica do período neotelevisivo. Hoje, essa imagem sai da superfície não apenas pelo movimento em direção ao visível, mas pelo aumento e pela utilização comercial dos televisores com imagem 3D. Esse caminho objetivo da transformação da imagem no percurso histórico da televisão, claramente observado atualmente, reforça a relação lógica entre um dos aspectos da transformação da imagem na pintura, que coincide com mudanças específicas na imagem da televisão.

Assim, fica claro como a transformação da imagem na televisão segue caminhos similares e ao mesmo tempo complementares aos de alguns aspectos da pintura, o que demonstra a necessidade não apenas de estudá-la como um campo de imagens variadas, em que é possível encontrar desde narrativas fechadas até narrativas abertas e não narrativas, representativas ou não representativas, mas também de considerar que as metaimagens e, no caso aqui estudado, as vinhetas, podem ser pensadas na sua relação com as transformações da imagem de um modo mais amplo.




Bibliografia

- ARGAN, G. C. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- CALDWELL, J. T. *Televisuality: style, crisis, and authority in American television*. New Jersey: Rutgers, 1995.
- CARONE, M. *Metáfora e montagem*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- FAHLE, O. “Estética da televisão. Escritos sobre uma teoria das imagens televisivas”. In: GUIMARÃES, C.; LEAL, B. S.; MENDOZA C. C. (Org.). *Comunicação e experiência estética*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.
- _____. *Jenseits des Bildes: poetik des französischen. Films der zwanziger Jahre*. Weimar: Bender, 2000.
- GOMBRICH, E. H. *A história da arte*. Rio de Janeiro: LTC, 2009.
- KANDINSKY, W. *Do espiritual na arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- KLANTEN, R.; MEYER, B.; JOFRÉ, C. (Ed.). *On air: the visual messages and global language of MTV*. Berlin: Die Gestalten Verlag, 2005.
- MOURÃO, M. D. “Entrevista: cinema e novas tecnologias. Conversa com Peter Greenaway”. In: MACIEL, M. E. (Org.). *O cinema enciclopédico de Peter Greenaway*. São Paulo: Unimarco, 2004.
- MUANIS, F. *As metáimgens na televisão contemporânea: as vinhetas da Rede Globo e MTV*. Tese (doutorado). Belo Horizonte: UFMG, 2010.
- POISSANT, L. “Estas imagens em busca de identidade”. In: DOMINGUES, D. (Org.). *A arte no século XXI: a humanização das tecnologias*. São Paulo: Unesp, 1997.







Fotografia de fotopublicidade na ambientação urbana de São Paulo¹



Ana Claudia de Oliveira²

PUC/SP

1. Este artigo faz parte do projeto de pesquisa coletiva do CPS (Centro de Pesquisas Sociosemiótica), que se intitula: *Práticas de vida e produção de sentido da metrópole São Paulo e dos paulistanos. Regimes de visibilidade, regimes de interações e regimes de reescritura*. O trabalho foi apresentado, em uma versão preliminar, em outubro de 2010, no Congresso da AISS (Associazione Italiana di Studi Semiotici), em Roma (Itália).

2. Professora titular da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, atuando junto ao Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica.



Resumo

Esse artigo analisa fotografias de Hélio Romero que retratam fotos publicitárias nas ruas da maior cidade da América do Sul, São Paulo. Partindo da constatação de que os *outdoors* agem sobre uma população citadina muito diversificada, indagamos quais são os processos de organização desse tipo de fotografia, ao ser instalada na cidade, apropriando-se de sua arquitetura e de seu traçado viário. No âmbito da publicidade ambiental, a fotografia torna-se produtora de cenas que são transfiguradas em lugares de específicos investimentos semânticos de valorização dos atributos físicos das figuras do enunciado, que são empregadas para destacar a narrativa da sexualidade, aí concebida como narrativa basilar do consumo.

Palavras-chave

fotografia, Hélio Romero, fotopublicidade, ambientação urbana, narrativa crítica do consumo

Abstract

This article analyses photographs of Hélio Romero that show advertisement on the streets of the largest city in South America, São Paulo. Based on the observation that billboards can “act” on a very diverse urban population, we ask about the processes of organization of this type of photography, which is installed in the city and seizes its architecture and its road layout. Within the “environmental advertising”, picture becomes a producer of scenes that are transfigured into specific places of semantic investments that give merit to physical attributes of enunciation’s figures, which are used to highlight the narrative of sexuality, here conceived as basic narrative of consumption.

Key-words

photo, Hélio Romero, photoadvertising, urban setting, critical narrative of consumption

Não olhamos uma coisa somente de maneira direta mas também através da emboscada já feita pela fotografia. (Francis Bacon)

Problemática

A mídia exerce uma ação coesiva da população citadina ao produzir sentidos de sua pertença a uma mesma localidade. Ao atravessar as partes da cidade, pode-se observar que a diversidade que as caracteriza tem formas de encadeamento que articulam as partes em uma totalidade. Em particular, esse efeito coesivo é processado pela publicidade de rua, que abordamos aqui, pensando em como a fotografia publicitária realiza esse encadear dos habitantes — que propicia seu pertencimento a agrupamentos sociais e assegura sua constituição de identidade.

O nosso objetivo central é, pois, investigar como, na configuração da grande cidade, os gigantescos *outdoors* agem como tentáculos que abraçam em uma só espacialidade compósita a fragmentação, em partes diversas, do tecido urbano. Esse recorte da publicidade é mais específico ainda na medida em que nossa seleção é de fotografias das fotos publicitárias de rua de São Paulo. Não um mero registro de fotos publicitárias, que se enquadraria em fotografia documental, mas uma produção fotográfica que propõe uma leitura crítica da cidade na era da publicidade dos *outdoors*.

As fotografias analisadas são de Hélvio Romero, que atua no jor-



nal *O Estado de S. Paulo*. As suas pautas diárias cobrem o pontual, o diferente, o extraordinário, que são transformados em notícia e divulgados no jornal impresso e no digital. O fotógrafo dá a ver singularidades da vida rotineira, que podem chamar a atenção do leitor para aspectos sensíveis da cidade de São Paulo. Nos inúmeros atos de seu ofício, esse fotógrafo da rua paulistana captou também como a cidade, que permitia então a publicidade de rua, estava dominada por uma narrativa maior, que englobava as narrativas dos *outdoors* individuais. Consideramos que Romero captou, nessas paredes falantes, imagens de corpos de homens e mulheres que põem justamente em cena algo a mais da cidade — que ultrapassa o fato de ela se tornar o palco das relações econômicas e de consumo —, e queremos explorar essa narrativa fotográfica do seu ensaio como uma narrativa crítica do consumo e do capitalismo exarcebado: que evidencia percursos de sexualização do corpo e de suas partes, revestidos por uma estetização que os exhibe como os próprios produtos e objetos de consumação.

Fotografias de fotos publicitárias e montagem do corpus de narrativas

No ponto de partida de nossa análise, as fotografias de publicidade na cidade nos colocam no enfrentamento da complexa relação entre visualidade e urbanidade no mundo contemporâneo: cada *outdoor* é metamorfoseado em um verdadeiro bombardeio de mísseis na guerra do consum. São Paulo foi cenário de fotografias publicitárias até 2007, quando um ato do prefeito Gilberto Kassab promulgou a lei “Cidade Limpa”. A sua implementação durou cerca de dois anos, e a transformação visual da cidade merece um outro estudo, com o propósito de desenvolver uma análise do que significou a liberação do julgo da publicidade que dominava o horizonte dos paulistanos.

Circularemos por esse cenário a partir de um recorte das fotografias de Hélio Romero³, observando como se dá a sua captação de corpos humanos (e partes deles) na arquitetura dos edifícios e da malha urbana de São Paulo. Cada fotografia é comentada no seu enquadramento na arquitetura e no sistema viário da cidade e no que ela torna visível das interações sociais propostas. Nomeamos nosso

3. O ensaio fotográfico de Hélio Romero sobre as fotopublicidades pode ser acessado por inteiro em consulta a seu site: <http://helvioromero.wordpress.com/cidadelimpa-quepena>.

recorte, formando um encadeamento narrativo entre as fotografias, que vai nos permitir estudar essa estruturação entre as fotografias em montagens e a arquitetura, a urbanidade e a visualidade. Esses grandes formatos dão conta de práticas de vida que contrastam com as dos habitantes que estão nos mundos enjanelados. Assim, a ordem das fotografias de Hélvio Romero é de nossa autoria: também uma espécie de montagem em que as nomeações envolvem blocos formados por uma fotografia ou por mais de uma. Adotamos grafar em itálico essas nomeações, como títulos que servem aos objetivos de nossa proposição analítica, que visa atestar uma narrativa do consumo centrada em sequências de atos da exploração da sexualidade para conquista do outro e de si. A sexualidade dos corpos os exacerba como produto, marca que, prescritivamente, conforma um modo de presença do sujeito na urbe paulistana, na sua busca cotidiana de interação social.

As sequências de narrativa fotográfica e a reflexão crítica sobre a narrativa do consumo

Figura 1. Valorização cromática, valorização de fachada (Foto: Hélvio Romero/AE.)



Um estudo da cromaticidade ressalta a cor alaranjada com que as paredes do edifício foram pintadas e como esse laranja harmoniza-se com os tons acobreados do cabelo da figura feminina, que entrevemos na fixação do *outdoor*. No cair da tela maleável da impressão fotográfica sobre a parede, o que nos é mostrado são os cuidados da publicidade e do marketing na escolha dos lugares de



alocação de peças das campanhas. O rosto alvo, os cabelos sedosos e luminosos e os lábios pintados em um rosa brilhante são tratados de modo que o material reflita, no brilho das cores, a pele macia, os lábios bem formados e o trato do cabelo. fazer sentir pela granulação da textura lisa do material que reflete. Na angulação da fotografia de Romero, essas partes belas do rosto são vistas justamente com o ato de colocação da foto publicitária no alto da edificação, o que destaca no enquadramento do fotógrafo a escolha dos espaços externos das construções. Essas paredes vazias passam a ser valoradas economicamente pela publicidade a partir da visibilidade que possibilitam. De paredes mudas, paredes quaisquer, essas espacialidades passam a ser comercializadas e tornam-se paredes falantes. A face ainda oculta da figura feminina foi preparada especialmente para criar um ato ilocucionário do destinador com aquele destinatário que, pelo olhar, vai ser posto em interação discursiva com essa moça do enunciado — e os dois são postos em um diálogo do tipo face a face. Assim, a descida do cartaz publicitário é uma abertura para dar lugar a interações mediadas pela mídia, que escolhe para mostrar aí cenas inteiramente organizadas pela modalidade do *não querer não ser vista* pelo público que circula na urbe. Com essa organização, o enunciado está instaurado no ponto mesmo de instalar um diálogo de ocorrência possível na cena narrativa: por colocar em interação a moça do enunciado e o que a olha na parede, o enunciatário, instalado no discurso.



Figura 2. Como uma deusa nas alturas do olimpo urbano (Foto: Hélvio Romero/AE.)

Em contraste com a figura 1, temos nessa segunda fotografia uma tomada do alto que nos faz ver as paredes desgastadas e descuidadas de um prédio qualquer. Nosso olhar passa por elas até parar na angulação do rosto da figura feminina do *outdoor*, que está no costado do prédio de fundo a esse envelhecido. Vendo esse rosto, que tem sua face e seu olhar voltados para quem o olha, a justaposição faz captar a distinção das superfícies. A da fotopublicidade é bem-cuidada e sobressai a outra, deteriorada, do edifício, o que nos deixa face a face com os valores em circulação que são exibidos nas ruas. A figura feminina surge para os destinatários acima da velha construção, que esconde as demais partes de seu corpo. Em visibilidade máxima, temos apenas o rosto claro e o ombro, adornados pela longa cabeleira, que se viram olhando para quem pode os olhar. Na ação valorativa do olhar dos que se locomovem na urbe é que seus corpos em movimentos são entrevistados por nós, pois esse corpo movente é o alvo dessa ação valorativa da ambientação da foto publicitária.

Figura 3. Miragem eufórica na disforia rotineira dos engavetamentos
(Foto: Hélvio Romero/AE.)



A escolha dos locais é feita, sobretudo, a partir da malha viária da cidade. Por isso, o fluxo da população em locomoção é um alvo constante. De meio corpo, bem no horizonte dos olhos daqueles que conduzem seus carros na rua, ou são levados pelos coletivos, essa figura feminina branca, com seu estado alegre, nos encontra diariamente, trajando um vestido de alcinha branco. A flor no cen-



tro dos seios chama a atenção do olhar para esse ponto do corpo, e são vistos ainda a pele bronzeada, os cabelos castanhos e os belos dentes exibidos no sorriso aberto. O corpo da jovem tem uma posição e uma movimentação do tronco e da cabeça que são aí postos sobre o fundo avermelhado justamente para que cada um que circula encontre-se com essa figura feminina no seu ato de estar alegremente falando com esse destinatário.

A fotografia tem o seu formato determinado pela arquitetura e pelo urbanismo, que vão transformar as peças de publicidade em configurações espaciais. Seguindo a estruturação da rua, como corredor de passagem que aloca várias interações entre os seres moventes, as edificações deixam essa horizontalidade em que os sujeitos se distribuem para erguerem-se na verticalidade — na qual vão exibir as configurações de como viver. Explicitam que os seus próprios corpos, como os de todas as figuras humanas, se tornaram, nos enunciados da fotopublicidade, bens, mercadorias desejados e admirados.

Figuras 4 e 5. Olhar para si, para um outro, sabendo ser olhada e admirada: instauração de um terceiro figurante na trama da sedução (Fotos: Hélvio Romero/AE.)



A fotografia publicitária é algo do presente que se insere na espacialidade da urbe com força para revigorá-la: pelas astúcias das ambientações em cores brilhantes e pelas formas e posturas corpóreas condizentes com os estereótipos do gosto em voga, que são expostas nas paredes intencionalmente preparadas para delas destacar-se e não poderem não ser vistas. Cada fotografia mostra corpos de homens e de mulheres que são esculpido segundo os

padrões estéticos das mídias — que podem ser considerados mais um tipo de padronagem da beleza que é imposta, para que todos venham aderir a ela, como se não houve outra beleza possível.

Nos flashes da narrativa de busca do homem e da mulher, que com os seus corpos desejanos são exibidos em grandes formatos nos *outdoors* gigantes, vê-se que o suspense que anima os habitantes em seu percurso narrativo continuado é produzido pelos ângulos vazios nos desencontros entre os prédios que apresentam condições de visibilidade de suas laterais. Costas que passam assim a ter um valor comercial e entram na disputa das agências publicitárias como mídia ambiental.

Figura 6. A sedução corporificada em cada parte do corpo
(Foto: Hélvio Romero/AE.)



Nos homens e mulheres agigantados, veem-se partes do corpo que são mais exploradas: cabeça com rostos inteiros focalizados, com destaque para certos ângulos da face, em boca, olhos, cabelos; dorso, mais frequentemente exibidos nus, no caso dos homens, e pouco vestidos, no das mulheres. Os seios com o sutiã e o baixo ventre de calcinhas são as angulações particularmente expostas. Nos membros inferiores, a ênfase é dada para as coxas, para a zona da virilha, assim como para o bumbum e para os pés. E essas partes contracenam com as fotografias do corpo inteiro, instaurando nesse jogo entre parte e totalidade o gatilho do próprio percurso de busca de privação.



Figuras 7, 8 e 9. A espreita do outro, insinuadora de um convite (Fotos: Hélió Romero/AE.)



Essa beleza que se constrói como um valor que circula e outorga pertencimento está no social, à espreita do outro. Ela se insinua convencendo esse sujeito comum das ruas de que ele tem as qualidades para poder encontrar o seu par modelar. Um jogo de máscaras que se põe sobre a própria máscara, como uma forma de maquiagem, de troca de roupa, ou seja, uma fórmula que guarda na sua adoção a promessa de transformação. Assim é o espaço paratópico que o sujeito comum ocupa na sequência narrativa para sua transfiguração em herói. Na grande encenação da foto, esse sujeito que o espreita está lhe estendendo a mão, e é assim que o encontro se dá: pelo retribuir e pelo estender a mão, aguardando essa mão do outro para, enfim, estar junto. Esse outro é então o encontro com o prazer.

Figuras 10 e 11. A reverberante
reflexão do corpo do desejo
(Fotos: Hélvio Romero/AE.)





Desejantes, esses corpos vivem expondo-se sedutoramente para não deixarem de ser vistos, insinuando-se ao corpo do outro, nas ambientações da metrópole em que as cenas de “aprazer o outro” e “aprazer-se” se desenrolam. Com o efeito da distribuição dos *outdoors*, esses corpos são reencontrados várias vezes na mesma cidade. Menos do que um efeito de repetição que usura o sentido, é como se o procedimento de manipulação por sedução fosse reativado nessas reaparições persistentes e atuasse em um crescendo, no percurso que é processado entre a apreensão sensível e o reconhecimento do mesmo corpo exposto em um outro lugar. A promessa sensual dos corpos pode estar ao alcance do transeunte e, assim, sem uma segmentação de público, o sujeito das ruas é o alvo dessas bocas, braços, pernas, coxas, virilhas, cabelos.



Figuras 12, 13 e 14. Da ausência à presença do outro que é mostrado no seu atuar sobre as emoções da figura humana (Fotos: Hélvio Romero/AE.)



Nas paredes, a proximidade máxima é também tensividade intensa. O outro está ao alcance, e os olhos sem distanciamento se cerram, dando livre vazão ao toque e à imaginação. Mas esse devaneio não é mais o único modo de fazer os sonhos se tornarem realidade. Explicitamente os sujeitos se encontram, trocam carícias e se transformam em atualizações do aspecto terminativo do percurso narrativo de busca do prazer. Também esses encontros volitivos são reduplicados pela publicidade das mídias impressa, televisual e filmica. Então a promessa, com toda a espera e a expectativa que tímicamente a animam, esvai-se com as fotografias de encontro do outro, de um par. Esse ato de estar junto é acompanhado na vasta extensão territorial da urbe e atinge milhões de pessoas solitárias. A angulação do fotógrafo expõe criticamente que o encontro pode existir, mas que essas promessas não são tão credíveis assim, e a desconfiança da veracidade dessa promessa é instaurada pelo contraponto montado pelas figuras humanas nas janelas de vidro à esquerda. No desbotado do prédio, os dois homens são corpos do típico homem comum, como todos os que andam nas ruas, e eles estão solitários, ainda à espera do encontro com o seu par. Se a foto publicitária proclama que tudo acaba bem e que todos realizam a sua busca com um *happy end*, a fotografia de Romero propõe, de novo, a dúvida e a incerteza.

Figura 15. O prazer:
uma exclusividade da
transmissão das parabólicas
(Foto: Hélvio Romero/AE.)





Os amantes que nos olham nos olhos com os seus corpos colados não têm visibilidade nas cenas da direita, em que só as antenas televisivas parecem trazer ao espaço privado a colorida realização do sonho de conjunção. Ao mesmo tempo em que vamos olhando esses corpos, as suas partes nos levam a depreender que essas fotografias de Romero são montagens processadas a partir das fotografias publicitárias de rua de São Paulo, antes da lei Cidade Limpa, evidenciando como elas nos levam a construir a falsidade e a mentira do mundo falacioso da publicidade. Nessas fotomontagens estudadas, não se deu somente uma operação de supressão de produtos e marcas moventes do consumo dos bens. Em razão dessa operação de corte, de subtração, o autor do recorte fotográfico nos fez nos defrontar, nos *outdoors*, com o discurso da sexualidade em forma de manipulação por sedução que beira a de um assédio sexual à população paulistana.

Mostradas em superfícies cuja forma permite a sua visualidade, essas fotografias são sempre um “ali” na cidade em que o “eu” se localiza em uma quase “agoracidade”. Ao olhá-las, o sujeito encontra-se posicionado em um “próximo-distante”, perto demais, mas ainda longe, todavia já com uma comunicação estabelecida, uma vez que se realiza entre esse eu e a figura exposta um face a face interlocucional. Todavia, esse sujeito que se move não consegue alcançar essa espacialidade do “ali”, que o transporia ao “aqui” do estar em presença com o outro sujeito, em um corpo a corpo copresencial. Essa é a instalação que exarceba a continuidade da narrativa que separa os sujeitos de um estado de conjunção.

O fator que mais tensiona essa espera parece ser a arquitetura por entre a qual esse diálogo dos corpos moventes dos sujeitos em deslocamentos é animado — com a proposição cíclica de uma trama centrada na eterna busca da pancália que vive da promessa de um dia, de fato, ocorrer. A certeza do terminativo pontual é, todavia, mantida em compasso da espera tensiva. Desejo e sensibilidade são instalados nesse interim pelas estratégias de sedução, que contam com a “aspetualização” durativa, alvo de continuada modulação para aguçar a aspirada passagem da sintaxe de falta à sintaxe de união.

A luz incide sobre os corpos plasmados no cromatismo das paredes em continuidades tonais que nos surpreendem cada vez que outros corpos são colocados e retirados, uma vez que constitui sempre uma façanha digna de observação essa suspensão nas alturas de longas metragens que nos fazem rever cenas do cinema, da te-

lenovela, da minissérie. A publicidade é um destaque na paisagem da cidade por seu colorido, seu brilho, que incide sobre as paredes de pinturas gastas e desbotadas. São Paulo aparece com seus edifícios mal pintados, enquanto nesse cenário a publicidade é sempre a face perfeita, impecavelmente pronta para ser admirada como o “próximo- distante” que o sujeito é movido a perquirir. Além disso, a ênfase no percurso durativo muito se propaga em razão do corpo inteiro, na sua totalidade, sofrer um processo de facetação e distribuição (das partes mais valorizadas) por essas paredes fotográficas. Nasce desse procedimento a volição do sujeito de ir reconstituindo a totalidade esfacelada na sua mobilidade pela cidade. Como seguimos cada encontro com as partes dispersas parcializadas, o prazer almejado é a realização da reunião das partes. Em cada uma delas, a sexualidade se encontra exponenciada e embrea as sensações táteis do contato visual, que têm o poder de reconstruir o corpo fragmentado do desejo tocando-o e sentindo-o. Essa estratégia foi desmesuradamente empregada na visualidade paulista, a tal ponto que temos a impressão que todas as zonas corpóreas são assumidamente apregoadas em seu poder de incitar o corpo do transeunte que as segue como que por efeitos alucinógenos de um sonho de complementar-se com fragmentos do outro — ao mesmo tempo, de si mesmo. Essa fragmentação assume o valor de uma totalidade persistente, que, como miragem, está plasmada cá e acolá também.

A dinâmica dos regimes de sentido e brechas da narrativa da sexualidade

Eis o percurso reflexivo que o fotógrafo incitou-nos a desenvolver em um outro modo de percorrer as fotopublicidades das ruas de São Paulo. Fazendo uso de nosso olhar movente, ele nos conduziu por essas narrativas persistentes, com cortes, supressões e contapontos, que nos levaram a vê-las com criticidade e até a desenvolver uma repulsa à publicidade de vívido assédio sexual ao paulistano. Assim é que o ver do fotógrafo atua como um modo de mudança de posicionamento. Esse consumidor sai da condição de manipulado para ser levado a um modo de sentir o constructo do procedimento da manipulação pelo procedimento de ajustamento reativo, um sentir produtor de uma descoberta com a experiência vivida, que faz advir



a recusa dessa publicidade invasiva. Por pressuposição, um procedimento de quebra desta programação do “destinador sociedade de mercado” é que o “destinador fotógrafo” instaura uma vivência da narrativa que proporciona prazer aos destinatários.

A dinâmica dos regimes de interação é montada no trabalho de Romero para provocar uma quebra dos regimes de sentido instaurados pela lógica do consumo que domina a metrópole. O “não ver” só a parte dos regimes de programação publicitária instaurados em São Paulo, com apoio no regime de manipulação e no regime de ajustamento reativo, mas vê-los articulados para desmontá-los: essa é a astúcia para romper com a sua cadeia cíclica de atuação. Esse foi o modo de Romero livrar São Paulo e os paulistanos da imposição invasiva da fotopublicidade e, nesses termos, a sua construção não é um mero registro documental, mas, sobretudo, torna-se uma manifestação política do artista concretizada na sua estética fotográfica.

Por outro lado, quando se passa a esse estado de crítica à própria sociedade capitalista, em que se vive depreendendo o quanto o consumo é levado à escalada do supérfluo, com o consumo pelo consumo, apreende-se também que, nos imensos *outdoors*, os casais no país da mistificação são todos da raça branca. Absolutamente nenhum mulato ou qualquer mestiço ou mameluco são postos nas encenações publicitárias. Nem mesmo um oriental. Um índio, muito menos. Nada rouba da cena o palco privilegiado do colonizador europeu que ainda impera nas imagens da mídia brasileira.

Outro aspecto é o detalhamento dos corpos magros, como manda a estética contemporânea de controle absoluto dos carboidratos. Posicionados em modo de exibição total dos modelos da beleza cultuada pela mídia, pela moda, esse exibicionismo de imagens de corpos femininos e masculinos, ou de fragmentos deles, mesmo com toda a sua repetição, nos põe em estado de admiração, de cobiça, que anima em cada sujeito comum o seu desejo de ter os proclamados qualificadores corpóreos. Com a taxa de obesidade crescente, esse modelo impositivo faz que a sua configuração seja desejada como um bem, para que o corpo próprio seja posto sob os mesmos tipos de refletor, e esse corpo comum lance olhares lânguidos, assuma com sensualidade pose, posição e gestos. Nas interações do dia a dia, esse garbo revela que se ensina a construção dos padrões de beleza, de sensualidade, que qualificam o sujeito com os atributos da sedução. Assim, a população é tomada pela força da sedução

das fotografias protótipos e pelo que ela o ensina comportamentalmente. Reconhece-se na observação dos corpos comuns uma nítida incorporação de posturas do corpo e de trejeitos dos modos considerados sensuais de agir, para com eles estar nos fatos da trama do seu estar presente no mundo.

Não escondendo nada, a fotografia da publicidade é didática, e seu discurso prescritivo instrui quem olha no percurso de aquisição de competências cognitivas e pragmáticas. Mais ainda, pela fórmula exponencial em ato interlocucional, corpo a corpo, olho no olho, é passado um modo para ser sentido e apreender o jeito de se tornar sedutor e objeto do desejo do outro. A repetição é, pois, essencial para a reprodução do modelo de sensualidade e mesmo de sexualidade explícita das figuras que ensaiam, sem constrangimento, gestos e atos de conformação do sujeito, a fim de levá-lo a atingir os padrões preestabelecidos do portar-se sexualmente no social. Todos, então, estão expostos e convidados a ligar-se no exercitar coletivo da modelação de sua sexualidade. O aconselhamento corretivo do próprio corpo sugere à população alto cultivo da vaidade, com o consumo das mais diferentes ordens de produtos mágicos indicados para a transformação do sujeito comum em sujeito celebridade: com o uso do esmalte à calcinha e ao sutiã; com os novos modelos de cueca e com os modos de usá-los expostos nas calças rebaixadas no quadril, sempre prontas a escorregar e despir o homem; com o batom que torna o lábio carnudo e mais oferecido; com o xampu e o condicionador para cabelos longos, mantidos esvoaçantes mesmo na atmosfera tórrida e úmida do eterno verão tropical. Enfim, toda uma gama de produtos é posta em uso nas fotos publicitárias, de modo que estas correspondam às fórmulas a ser empregadas. Produzem um aprendizado do se arrumar e do compor a aparência para, em um simples gesto, já estar acariciando o corpo do sujeito do desejo, que o olhar tasteia como o de um corpo desejoso que se entrega ao mero clique do olhar do outro.

Essas apreensões do discurso prescritivo têm sua ação amplificadora pelo contraste que a estética fotográfica da publicidade produz em relação à estética emprestada da arquitetura e da urbanidade de São Paulo. A publicidade singulariza essas paisagens convidativas ao repouso do olhar na subida ou na descida de uma rampa, no horizonte de uma via elevada ou subterrânea, na angulação de um prédio de esquina, que é acompanhado de longe pelo pedestre e pelo



motorista. Todos esses chamamentos atuam sem qualquer autorização contratual com o público que circula na urbe. A publicidade da cidade é, pois, invasiva e impositiva, ao obrigar a olhá-la pela série de estratégias que põe em ação, articulada com um procedimento de ajustamento reativo (Klandowski, 2004), e essas fotografias montam nas ruas um verdadeiro plano de tomada do território do cidadão.

As supressões de Romero de partes integrantes da fotografia publicitária, em particular com o seu ato de eliminar produtos e marcas, vão revelar esse gênero de fotografia como um dos lugares privilegiados de mediação de grande impacto na sociedade atual. Esses lugares são transfigurados em polo de identificação dos sujeitos por meio de sua construção de realidades corporais e, conseqüentemente, estas últimas exercem forte repercussão nos modos de presença do sujeito contemporâneo e de suas relações intersubjetivas. Com as próprias fotos de publicidade, Romero mostra a exasperação da volição que anima a posse em nossa sociedade, focalizando-a em termos da posse de si, da sua sexualidade. Não é modalizando o sujeito com valores materiais do “ter”, carregado de investimentos semânticos anunciados pela publicidade, que esse sujeito consumidor adquire as condições para assumir uma presença significativa no social. A construção da sexualidade é um percurso maior da construção identitária do sujeito no mundo.

Entre ética e estética, uma outra visada de mundo



Figura 16.
(Foto: Hélivio Romero/AE.)

Diferentemente do que se passa no domínio da pintura ou da fotografia de arte, em que se pode definir uma obra como uma totalidade autossuficiente que não precisa significar nada mais do que ela mesma, estamos, no caso que nos ocupa, diante de um desfile de imagens que, oferecendo sistematicamente ao olhar belas anatomias, reenviam indefinidamente a outra coisa que elas mesmas. Mais precisamente, dado que se trata de encenações do corpo, elas remetem a seres de carne e osso postulados por trás da imagem, a corpos “reais”, por definição inacessíveis, e, no entanto, supostamente mais reais que as suas imagens. Nessas condições, se essas produções nos impõem (de uma maneira quase obsessiva) sua “presença”, essa presença não pode, constitutivamente, ser outra que a de uma falta indefinidamente reexperimentada, em oposição ao sentimento de plenitude que se impõe diante da obra de arte. (Landowski, 2006)

Na urbanidade, as fotografias de Romero tornam visível o nível profundo de circulação dos valores que movem o consumo na sociedade contemporânea. Daí o efeito generalizante produzido pelo apagamento dos produtos e das marcas e pela exaltação de que o homem comum continua, no seu percurso de autoconstrução, em um perpétuo estado de privação. Essas fotografias expõem o consumo do consumo mostram que os sujeitos permanecem no anonimato e na insignificância do viver nesse tipo de sociedade de objetos. Somos desafiados a refletir sobre a uniformidade do apelo ao percurso narrativo de sedução do outro e à experiência do ter para ser. Ultrapassando os contornos de uma fotografia do tipo documental, o que esse recorte das últimas fotografias de Romero a que recorreremos nos traz são fotografias de ruas em que o homem comum, com seu corpo cansado, nem olha para as fotografias da publicidade. Além da apreensão do fazer na fotopublicidade, a qual desmascarou nas suas encenações, fazendo que se instaurasse a reflexão sobre o contraste acentuado entre elas e as ambientações da cidade, o artista mostra a decepção da população com esse regime interlocutório das interações discursivas. Ao lado dos painéis fotográficos do consumo, que seduzem com as suas figuras humanas propondo interações de aprazimento e de aprazar-se, o homem comum continua diminuto nessa espécie de interlocução, quase sem condições de estabelecer qualquer distância para posicionar-se nas interações discursivas que o tornariam sujeito de seu estar social. Se a fotopublicidade é um objeto acabado, a fotografia de Romero sobre a



fotopublicidade propõe uma interação dialógica, que é de reciprocidade na sua reflexividade, para instaurar um pensar sobre o lugar do consumidor na sociedade de consumo. O conhecimento prévio, pelo consumidor, das artimanhas sexualizadas da fotopublicidade é o passo decisivo para que o destinador insira nas suas fotos outra estética, reavaliadora, da foto publicitária. O sujeito destinatário que olha o recorte de “imagens de imagens” de Hélio Romero pode visualizar as poucas brechas existentes para escapar do consumismo exacerbado. Apreendê-las já é um modo de assumir uma nova visada no mundo. Na questão da estética, está evidenciada a ética que o fotógrafo assume para flagrar no social a recusa de adesão – que é um primeiro passo para a negação desse estado espoliativo. Não olhar esses “olhos nos olhos”, passar por esses corpos distraidamente, sem mais sentir por eles a anterior atração, mas, ao contrário, até ir alimentando uma dose de repulsa por suas encenações. Trata-se de ganhar uma pequena grande batalha. Que ela não seja individual do fotógrafo e da semioticista, mas contribua para a formação de uma expressiva coletividade.

Bibliografia


- FLOCH, J.-M. *Les formes d'empreintes*. Périgueux: Fanlac, 1986.
_____. “Imagens, signos, figuras”. In: *Revista Cruzeiro Semiótico*.
Porto: Associação Portuguesa de Semiótica, 1984.
GREIMAS, A. J. *De l'imperfection*. Périgueux: Fanlac, 1987.
_____. “Sémiotique figurative et sémiotique plastique”.
In: *Actes Sémiotiques – Documents*. Paris: Institut National
de La Langue Française, VI, 60, 1984.

- _____. *Maupassant, la sémiotique du texte*. Paris: Seuil, 1976.
- _____. *Du sens*. Paris: Seuil, 1970.
- LANDOWSKI, E. “O triangulo emocional do discurso publicitário”. In: *Revista Comunicação midiática*. Bauru: Unesp, n. 6, 2006.
- _____. *Rischiare nella interazioni*. Milão: Franco Angeli, 2010.
- _____. *Passions sans nom: essais de socio-sémiotiques III*. Paris: PUF, 2004.
- _____. *Presença do outro: ensaios de sociossemiótica II*. “Masculino, Feminino, social”. São Paulo: Perspectiva, 2002, p.125-164.
- _____. *A sociedade refletida. Presença do outro: ensaios de sociossemiótica II*. “Encenações publicitárias de algumas relações sociais”. São Paulo/Campinas: Educ-Pontes, 1991, p.103-115.
São Paulo e Campinas: Educ-Pontes, 1991.
- LIER, H. V. “Histoire de la photographie”. In: *Le Cahiers de la Photographie*. Paris: ACCP, n. 27, 1992.
- OLIVEIRA, A. C. de. “Discurso midiático como experiências do sentido. Por uma tipologia das interações discursivas”. In: XIX Encontro Anual da Compós, 2010, Rio de Janeiro. *Anais do XIX Encontro Anual da Compós - Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação*. Rio de Janeiro: Compós, 2010. Disponível em: <<http://compos.com.puc-rio.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm>>.
- _____. *Vitrina, acidentes estéticos da cotidianidade*. São Paulo: Educ, 1997.
- ROUILLÉ, A. *A fotografia entre documento e arte contemporânea*. Tradução de C. Egrejas. São Paulo: Senac, 2009.
- SOULAGES, F. *Estética da fotografia*. Tradução de I. Polet e R. Salgado. São Paulo: Senac, 2010.
- SYLVESTER, D. *Entretiens avec Francis Bacon*. Genebra: Skira, 1996.

Site consultado:

<http://helvioromero.wordpress.com/cidadelimpa-quepena>.





**Da pose fotográfica à
passagem cinematográfica:
*fundamentos da imagem
fotossensível***



*Cristian Borges*¹
ECA/USP

1. Professor do Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.



Resumo

Em suas reflexões sobre a fotografia, Roland Barthes define a “pose” como sendo o fundamento da imagem fotográfica, apenas indicando sua distinção em relação ao cinema. Desenvolvendo esse raciocínio e relacionando-o a outros autores e obras, chegamos à *passagem* como fundamento da imagem cinematográfica: um fluxo de poses desfazendo-se e refazendo-se, não se colocando mais em questão um “isso foi”, mas um “isso passou”. Porém, ao aprofundarmos essa noção, fatalmente esbarramos em questões ligadas à representação do movimento na pintura e na fotografia. Assim, a fim de compreendermos algumas de suas singularidades, acompanharemos uma breve evolução dessa representação — do movimento simulado (pela pintura) ao restituído (pelo cinema), passando pelo condensado (na fotografia) ou decomposto (na cronofotografia).

Palavras-chave

pose, passagem, movimento, fotografia, cinema

Abstract

Movement has been employed by visual arts at least since Classical Antiquity. However, while painting expresses movement through its details, in film movement, itself is detailed, decomposed and recomposed, as a direct result of Marey’s and Muybridge’s chronophotographies. In his essay on photography, Roland Barthes defines the ‘pose’ as the foundation of the photographic image. However, while photography produces a sort of time concentration through its spatial immobility, especially since the development of the instantaneous photography, film elaborates a time dilution, thanks to ‘passage’, the very essence of the cinematographic image. As opposed to painting and photography, film would exceed, from the very beginning, the simple ‘imitation of appearances’ to attain a sort of ‘restitution of presence’.

Key-words

pose, passage, movement, photography, film

A vida e a ação de uma figura são duas coisas diferentes. A vida encontra-se na figura em repouso. Os artistas associaram à palavra movimento um sentido particular. Eles dizem que uma figura em repouso possui movimento, ou seja, que é levada a mover-se.

(Denis Diderot, *Pensamentos sobre a pintura*)

Em seu ensaio sobre questões ligadas à fotografia, *A câmara clara*, Roland Barthes define o que considera ser o *fundamento* da imagem fotográfica: “o que funda a natureza da Fotografia é a pose”. Porém, a pose é entendida ali não como “uma atitude do alvo, nem mesmo uma técnica do *Operator*, mas [como] o termo de uma ‘intenção’ de leitura”. Isso estabeleceria, por assim dizer, em suspensão, uma ligação íntima, uma espécie de cumplicidade entre a pessoa fotografada, o fotógrafo e o observador, a despeito das distâncias físicas e temporais que pudessem separá-los. Por outro lado, Barthes suporia ainda que, se, “na foto, alguma coisa *posou* diante do pequeno orifício e aí permaneceu para sempre”, no cinema, ao contrário, “alguma coisa *passou* diante desse mesmo pequeno orifício: a pose é levada e negada pela sequência contínua das imagens” (Barthes, 1984, p. 117-118).

Seguindo esta lógica, podemos deduzir a seguinte ideia: da mesma forma que a *pose* marca o fundamento do retrato fotográfico, no caso do cinema, trata-se sobretudo de uma *passagem*: um fluxo de “poses” desfazendo-se e refazendo-se, uma “suspensão” em cascata,



não se colocando mais em questão um “isso foi”, nem um “isso é”, mas um “isso passou” ou um “isso passa”. E poderíamos decliná-la ainda mais, em direção a um “isso se passou” ou um “isso se passa” — deslocando, assim, a ênfase do objeto para o evento ou a experiência. Por outro lado, poderíamos pensar a “pose”, da qual fala Barthes, como o fundamento não apenas do retrato, mas, como ele o deseja, da própria imagem fotográfica — já que mesmo um objeto ou uma paisagem poderia participar da “pose”. Por exemplo, no caso do *rayograma* de Man Ray ou do fotograma de Moholy-Nagy, por meio da colocação de objetos sobre um suporte fotossensível, cuja forma se imprime diretamente, pela luz, as impressões funcionam como vestígios da pose.

A pose funcionaria, portanto, como uma espécie de disparador explosivo de relações de natureza fenomenológica: do objeto (fotografado) à imagem e da imagem ao sujeito (observador), passando necessariamente pelo fotógrafo (e pela máquina) como intermediadores dessa relação, com suas escolhas formais (de ângulo, de lente, de enquadramento, de sensibilidade do negativo, de abertura do obturador etc.). Pois, como afirma André Rouillé, “a fotografia nunca registra sem transformar, sem construir, sem criar. (...) A imagem é tanto a impressão (física) da coisa como o produto (técnico) do dispositivo e o efeito (estético) do processo fotográfico” (Rouillé, 2009, p. 79).

Porém, longe de pretender participar de um debate “essencialista” sobre o que seria “o fotográfico” ou o “cinematográfico” — dentro de uma tradição da chamada “teoria do índice” (Bazin, 1991; Barthes, 1984; Rosalind Kraus, 1986; Philippe Dubois, 1990), já suficientemente criticada (entre outros, pelo próprio André Rouillé e por Antonio Fatorelli, 2003) —, o que nos interessa aqui é, antes, investigar uma possível “teoria do evento”: a abertura do ato fotográfico (e, por extensão, cinematográfico) a diferentes tipos de contingência e fuga, aproximando-se, assim, mais da prática que da abstração teórica. Isso transformaria esse ato num verdadeiro *evento* fotográfico/cinematográfico. Trata-se da convergência entre o passado do operador de câmera, o presente do ocorrido e o futuro da imagem e de sua leitura. Não por acaso, Walter Benjamin, em seu ensaio de 1931, “Pequena história da fotografia”, faz menção justamente a essa confluência de tempos heterogêneos, atitudes e contingências que compõem o evento:

Apesar de toda a perícia do fotógrafo e de tudo que existe de planejado em seu comportamento, o observador sente a necessidade irresistível de procurar nessa imagem a pequena centelha do acaso, do aqui e agora, com a qual a realidade chamuscou a imagem, de procurar o lugar imperceptível em que o futuro se aninha ainda hoje em minutos únicos, há muito extintos, e com tanta eloquência que podemos descobri-lo, olhando para trás (Benjamin, 1994, p. 94).

A fotografia, sendo o produto estético de um evento — a conjunção da *impressão de um objeto com a escritura de um sujeito* —, decorreria não apenas de um “isso foi” barthesiano, mas igualmente de um “isso se passou” bergsoniano (*Matéria e memória*). Ou, melhor, de um “o que se passou?” deleuziano (*Mil platôs*, na distinção entre novela e conto). A imagem fotográfica, segundo Rouillé, seria assim atravessada necessariamente por dois modos:

1. Modo afirmativo: relacionado-se ao “isso foi” barthesiano, no que se refere à presença física das coisas e dos estados de coisas, à matéria e à impressão;
2. Modo interrogativo: relacionando-se ao “o que se passou?” deleuziano, no que diz respeito aos eventos fotográficos e extrafotográficos, aos incorporais, à escritura e à memória.

Logo, enquanto a matéria seria a fundação (a base) da fotografia — a *impressão* sendo a base espacial e a material, e o “*isso foi*” sua base temporal —, a memória seria seu fundamento — restando saber de que forma os *incorporais* são de fato incorporados na imagem (Rouillé, 2009, p. 221).²

2. Os *incorporais* são, para Rouillé, tudo aquilo que escapa “às capacidades figurativas da óptica e da química e, logo, não podem ser representados diretamente, mas nem por isso deixam de se inserir na imagem — segundo outras vias que não a da impressão material” (p. 206, com certas imprecisões da tradução brasileira aqui corrigidas).

Porém, se considerarmos a pose da qual fala Barthes tal como ela é empregada, desde os daguerreótipos dos primórdios da fotografia, ou seja, como uma suspensão do movimento, perceberemos diferenças claras de natureza entre a pose, que, assim como a imagem pregnantante em pintura (que ela reitera, de certa forma), funcionaria como uma *síntese* privilegiada do movimento (sua *suspensão*); e o recorte espaçotemporal, proporcionado pelo advento do instantâneo (a partir de cerca de 1880) e da cronofotografia e ocorrendo por instantes quaisquer e equidistantes, que funcionaria por sua vez como uma *análise* do movimento (sua *suspensão em cascata*).



Figura 1. Sem título, Atelier Duras, Slany (Rep. Tcheca), s.d. (Acervo do autor)

Enquanto a pose implica inclusão, imobilidade e pausa — tudo deve estar dentro do quadro, à disposição da câmera —, o recorte implica exclusão, mobilidade e sequência de imagens — as coisas passam, a câmera passa, o filme passa dentro da câmera. Assim, é provavelmente o recorte espaçotemporal instantâneo que proporciona o advento da *passagem* como fundamento da imagem cinematográfica: um fluxo de instantes desfazendo-se e refazendo-se. Pois se trata, no cinema, de imagens em movimento (ainda que aparente), e não apenas do movimento decomposto em clichês estáticos.

Daí, talvez, a confusão que encontramos em diversas definições da imagem cinematográfica: por vezes, reconhecida como uma imagem estática (um fotograma); por outras, como uma sequência completa de fotogramas entre dois cortes (um plano). Mas se, por um lado, o fotograma pertence, antes, à ordem da fotografia — ainda que se trate de uma fotografia “estranha”, “diferenciada” —, por outro lado, o plano não corresponde necessariamente a uma imagem cinematográfica, pois sua delimitação implica completude entre dois cortes; enquanto o trecho a ser analisado pode se iniciar depois do começo de um plano ou ser interrompido antes do final dele. Assim, para não incorrerem nesse tipo de imprecisão, chamaremos aqui de “imagem cinematográfica” todo trecho de imagens em movimento que se encontre entre um fotograma e um plano — e que nunca poderá ser confundido com o primeiro (o fotograma) e somente às vezes corresponderá ao último (o plano).

A imagem cinematográfica consiste, portanto, num eterno

presente revivido e fugidio, sempre no presente e sempre escapando. Assim, ao contrário do que afirma Barthes em seu artigo “O terceiro sentido” — publicado na revista *Cahiers du cinéma* n° 222 (1970) e retomado no livro *O óbvio e o obtuso* (1990), no qual defende a ideia de que a essência do cinema, o “fílmico”, estaria ligada não ao filme “em situação, em movimento”, mas ao fotograma estático —, acreditamos que a imagem cinematográfica só existe e pode ser considerada enquanto tal *em movimento*, e é também nesse sentido que ela se encontra além do fotograma e aquém do plano. Não à toa, Serguei Eisenstein, ao tratar das novas possibilidades da montagem audiovisual, afirmou que: “o centro de gravidade fundamental (...) transfere-se *para dentro* do fragmento, *dos elementos incluídos na própria imagem*. E o centro de gravidade já não é o elemento 'entre os planos' — o choque —, mas o elemento 'dentro do plano' — *a ênfase no interior do fragmento* (apud Barthes, 1990, p. 59)”.³ Trata-se, assim, de algo que se passa *dentro* das imagens e não no choque entre elas — logo, algo que seria, antes, da ordem do evento.

3. Utilizo aqui, propositalmente, a mesma citação de Eisenstein empregada por Barthes em seu artigo, porém para explicitar a contradição (e a fragilidade) de sua argumentação, pois quando o grande cineasta e teórico soviético fala de “fragmento” e de seu interior, ele não se refere nem ao fotograma nem a uma imagem estática, mas ao plano, enquanto imagem dinâmica, constituída de vários fotogramas e que se move; ou seja, à *imagem cinematográfica* tal como definida aqui, anteriormente.

Do mesmo modo, a noção de passagem, como fundamento da imagem cinematográfica, estaria ligada não à relação ou à transição entre duas ou mais imagens, mas à movimentação no interior de uma mesma imagem. Não se trata, portanto, das “passagens *da* imagem” — abordadas por Raymond Bellour a propósito dos diferentes tipos de imagem e do que ele define como o “entreimagens” (Bellour, 1993, 1997 e 1999) —, mas das passagens *na* imagem: do “caminho” percorrido por cada elemento no interior de uma mesma imagem em movimento ou pela câmera sobre os elementos filmados. Tampouco se trata do “plano” como fundamento de um cinema, tendo por corolário a montagem de diferentes planos — como relembra Philippe Dubois em suas reflexões a respeito da estética do vídeo⁴ —, mas de algo que (se) *passa* em seu interior, ecoando de certa forma em nós, espectadores.

4. O que podemos conferir na apresentação de Arlindo Machado à coletânea de ensaios de Dubois publicada no Brasil (*Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 15).

Entretanto, o próprio Bellour nos indica quais poderiam ser, respectivamente, a *fundação* e o *fundamento* da imagem cinematográfica, por meio do que ele define como sendo as duas grandes modalidades analógicas ou a “dupla hélice” da imagem cinematográfica:

1. *A analogia fotográfica*: ligada ao modo como o mundo, os objetos e os corpos são representados em relação à visão natural, o que implica semelhança e conhecimento;



2. *A analogia do movimento*: ligada justamente ao que denominamos aqui “passagem”, ou seja, às diferentes formas pelas quais o movimento se manifesta na imagem, podendo levá-la à sua deformação, deturpação ou interrupção (Bellour, 1993).

O movimento vem sendo representado pelas artes visuais, de maneira mais ou menos complexa e problemática, desde pelo menos a Antiguidade greco-romana. Já na introdução de sua tese de doutorado, intitulada *O Nascimento de Vênus e A Primavera de Sandro Botticelli: Estudo das representações da Antiguidade na alta Renascença italiana*, realizada na Itália e publicada em 1893, o historiador de arte alemão Aby Warburg chama a atenção — em oposição ao senso comum, que via na arte renascentista italiana um suposto repouso proporcionado pela harmonia das formas clássicas — para o fato de o movimento não estar simplesmente presente nos quadros, sendo amplificado com base, justamente, nos modelos clássicos:

Pois podemos retrazar passo a passo a maneira pela qual os artistas e seus conselheiros enxergaram na Antiguidade uma referência que exigia a amplificação do movimento aparente; e podemos constatar que eles recorriam aos modelos antigos quando lhes parecia necessário representar acessórios animados do exterior: vestimentas e cabeleiras (Warburg, 2007, p. 7).

Ao debruçar-se sobre a obra de Botticelli, Warburg defende a supremacia do movimento, ou melhor dizendo, a de um “movimento aparente” — expressão que logicamente nos remete ao cinema —, que provinha de uma suposta agitação dos personagens e, sobretudo, de seus “acessórios externos”. O mais curioso, aponta ele em seguida, é que essa “forte tendência, presente tanto na poesia quanto na pintura, a fixar os movimentos efêmeros dos cabelos e da vestimenta”, está ligada a uma corrente que domina o meio artístico italiano, após o primeiro terço do século XV, e já se encontra, por exemplo, no tratado *Da pintura*, de Leon Battista Alberti. Nesse livro, publicado em 1435, Alberti aconselha ao pintor, cuja visão deve se deixar encantar pela intensa agitação dos detalhes, que sua imaginação “atribua vida orgânica a acessórios desprovidos de vontade”; mas adverte que deve “exprimir seus motivos com ponderação suficiente, não se deixando levar por exageros contra a natureza,

5. O que vem contradizer várias teorias (como a de Heinrich Wölfflin) que se consagrarão justamente ao definir de maneira taxativa as artes antiga e renascentista (ditas “clássicas”) como sendo harmoniosas, desprovidas de conflitos e de tensões e, logo, estáticas.

a fim de imprimir neles tão somente o movimento real do vento” (Alberti, 1989, p. 15-16). Ainda segundo Warburg, no século XV, a Antiguidade “nada mais faz do que atrair [a atenção dos artistas] para o problema mais complexo das artes plásticas: como capturar numa imagem o movimento da vida” (Warburg, 2007, p. 72)⁵.

Jean Louis Schefer, em seu livro *Du monde et du mouvement des images* (ainda inédito em português), arrisca uma solução audaciosa a esse enigma, a partir dos escritos de Diderot sobre a pintura: caberia ao próprio espectador conferir movimento às imagens estáticas; seria ele, e não os detalhes na imagem, que poria as imagens em movimento com seu olhar — que funcionaria como uma verdadeira “máquina de ver” (com direito a enquadrar, selecionar, detalhar e efetuar *travellings*). O movimento ou a “vida” das imagens, nos quadros, corresponderia à “possibilidade, não de uma expressão dos movimentos ou de uma representação das paixões, mas de uma mobilidade da imagem”, ou seja, “a imagem está viva e nós somos a prova móvel disso”. Desse modo, para Schefer, o cinema viria apenas materializar uma espécie de “aparelho óptico invisível” que já existia no espectador: “não foi, portanto, a variedade dispersa de espetáculos (pintura, teatro...) que tornou o cinema possível, mas o espectador: porque nele o tempo já rodava como a perpetuação das imagens ou o encadeamento dos instantes no instante subsistente” (Schefer, 1997, p. 34-39).⁶

6. E Schefer dirá ainda que “esse dispositivo virtual de movimentos em que o corpo se transforma tem, para Diderot, uma consequência: o amador observa os quadros passeando, ou seja, variando as distâncias e os pontos de vista” (p. 33).

Porém, se, na pintura, esse movimento é simulado ou sugerido por uma certa “agitação” dos detalhes (de roupas, cabelos, gestos), não chegando a prejudicar uma percepção clara das figuras, na fotografia, ao contrário, o movimento incorporado à imagem encontra-se condensado, comprimido, o que sacrifica uma definição nítida das figuras registradas, pois “todos os instantes são representados, mas juntos: o desaparecimento das figuras é a consequência direta do não desaparecimento dos estados transitórios” (Michaud, 1998, p. 41). Com o gesto ou o movimento escapando à fixidez da imagem, a fotografia só pode gerar um recorte congelado da curva de seu deslocamento — daí que “os objetos em movimento não podem ser circunscritos de maneira adequada sem o auxílio da memória”.⁷

7. De acordo com o periódico norte-americano *Foreign quarterly review*, vol. 23, abril de 1839, p. 213-218 (*apud* Michaud, 1998, p. 40).

Tanto duas fotografias de Eugène Atget, *Au lion d'or e Rue Mouffetard* (ambas de cerca de 1902), quanto uma fotografia recente de Gui Mohallem, intitulada *Ensaio para a loucura* (2009), captada com a técnica do *pin-hole*, ilustram bem essa espécie de esmagamen-



to temporal provocado pela condensação do movimento numa única imagem estática, que distorce as figuras, guardando delas apenas traços, vestígios de formas algo fantasmagóricas, fluidas, esfumaçantes, que insistem em escapar — da imagem e de seus observadores. Esse borrão que marca na fotografia a manifestação do movimento — extrapolando seu caráter essencialmente estático — parece clamar por mais espaço, por mais tempo para se distender. Mas seria preciso esperar que a velocidade de captação do aparelho acompanhasse minimamente a rapidez do movimento que transcorre diante dele, o que só ocorreria por volta de 1880, com o advento das cronofotografias de Marey e Muybridge. Como destacou André Rouillé, em sua distinção entre a pose e o instantâneo na expressão fotográfica:

Enquanto as poses são figuras transcendentais, às quais o movimento é convencionalmente relacionado, formas prévias a serem encarnadas, transmitidas pela tradição e protegidas pela Academia, os cortes espaciais seccionam a própria materialidade do movimento. A pose retém do movimento apenas seu ponto culminante, que ela erige em movimento essencial, privilegiado, capaz de exprimir a totalidade, enquanto o corte decompõe o movimento em uma sucessão mecânica de alguns instantes, por assim dizer, equidistantes. A pose procede de uma síntese; o corte, de uma análise (Rouillé, 2009, p. 227-228).



Figura 2. Gui Mohallem,
Ensaio para a loucura (2009)

Isso se pode verificar por meio de uma outra foto de Atget (*Passage du grand cerf, 145 Boulevard de Saint Denis, 1909*), na qual instantes (e personagens) distintos habitam o mesmo espaço e a mesma imagem; enquanto numa cronofotografia de Marey (por exemplo, *Cavalier arabe, 1887*) acompanhamos a evolução, o desenrolar do movimento do cavaleiro e de seu cavalo em instantes sucessivos e equidistantes, ocupando diferentes posições numa série de imagens — ou seja, síntese temporal na primeira; análise espaço-temporal na segunda, numa espécie de varredura.⁸

8. E lembremos ainda da influência que as cronofotografias exerceram sobre a pintura modernista: por exemplo, o *Dinamismo de um cão na coleira*, do futurista Giacomo Balla, ou o *Nu descendo uma escada n° 2*, de Marcel Duchamp, ambos de 1912.

Porém, essa análise do movimento, que atinge o auge de seu radicalismo com as cronofotografias (uma verdadeira ruptura da representação do movimento), fatalmente desemboca no cinema. Pois, se a fotografia produzia uma espécie de concentração temporal em seu recorte espacial, sobretudo a partir do instantâneo, o cinema processava, por sua vez, uma diluição temporal, justamente por meio da *passagem*, já que nele é o próprio movimento que passa a ser simultaneamente detalhado, decomposto e recomposto. É como se no cinema, território paradoxal, a síntese do instantâneo fotográfico e a análise da cronofotografia enfim coabitassem, mesclando-se: pois as figuras vão compondo-se e decompondo-se sem cessar. Como se, numa espécie de mágica técnica (e conceitual), esse estranho meio de captação e expressão de imagens conseguisse a façanha de destruir e reconstruir as figuras simultaneamente. Ainda não totalmente deformadas e desfeitas, elas já se encontram refeitas — o que ilustra, metaforicamente, mas à perfeição, algumas obras do cineasta experimental Bill Morrison — em especial, o curta *Light is calling* (2003), feito a partir de imagens em vias de deterioração de um filme de James Young, *The bells* (1926), com música de Michael Gordon.

No entanto, esse encontro (ou confronto) da síntese com a análise, no cinema, nunca se resolve, mantendo-se vivas as tensões entre a constituição do movimento na imagem e sua imediata decomposição — já que o filme não chega a fazer nem síntese nem análise, como ressalta, em 1913, um dos mestres italianos do chamado fotodinamismo, Anton Giulio Bragaglia:

O cinema nunca analisa o movimento; ele o desloca nos fotogramas do filme, contrariamente ao fotodinamismo, que analisa precisamente o movimento em seus detalhes. E o cinema tampouco sin-



tetiza o movimento; ele tão somente reconstrói fragmentos dispersos da realidade, do mesmo modo que a agulha do cronômetro divide o tempo, enquanto ele escapa num fluxo contínuo e constante (apud Michaud, 1998, p. 27).

Assim, é como se no cinema os corpos perdessem sua importância — em relação à pintura figurativa, por exemplo —, uma vez que tudo, o mundo, torna-se fluido, fugidio, como bem observa Jean Louis Schefer:

A superfície do mundo pode, enfim, descascar-se, afrouxar-se, dobrar-se; sua percepção, ralentar ou acelerar: o movimento dos corpos é, na verdade, secundário; ele consiste em naturalizar o evento principal que está em jogo com a substância das coisas, uma distorção das superfícies, um amolecimento das aparências, uma pulverização de objetos (Schefer, 1997, p. 47-48).

Esse movimento dos fluidos (movimento do mundo) que já se insinua na fotografia e, mais ainda, nas cronofotografias de fumaça de Marey (Didi-Huberman & Mannoni, 2004) — aproximando-se de outros elementos em fuga, tais como a água, o gás e a corrente elétrica, segundo Paul Valéry (2003) — atinge o ápice de sua manifestação com o ralentar e o acelerar proporcionados pelo cinema, como já destacara Jean Epstein em seus escritos (1974-75), e que se verifica, por exemplo, em filmes tão díspares quanto *O vento* (de Victor Sjöström, 1928), *A mulher da areia* (de Hiroshi Teshigahara, 1964) ou *Entre duas guerras* (de Harun Farocki, 1978).

Assim, poderíamos concluir, num primeiro momento, que a *passagem*, enquanto fundamento da imagem cinematográfica, encontra-se a meio caminho entre o espectral do *Pathosformel* de Aby Warburg — o “movimento” ou o “saber-movimento” das imagens pictóricas, segundo Georges Didi-Huberman: “o *Pathosformel*, a ‘fórmula do patético’, pela qual o erudito alemão (...) havia repensado inteiramente, a partir de Botticelli, das ninfas e do dionísaco, a questão do gesto e do movimento na arte do Renascimento” (Didi-Huberman, 1998, p. 8) — e o *figural* segundo Philippe Dubois, como “matéria de pensamento visual”:

a Figura opera ao mesmo tempo no campo do legível (no qual ela define um regime de significação que eu chamo de “figurado”), do

visível (no qual ela define o que denominarei “figurativo”) e do visual (no qual ela abre para o que designarei como “figural”). A Figura emana, portanto, simultaneamente de um Saber (que se escreve fora da obra, em tudo o que se refere a um conhecimento iconográfico), de um Ver (que se inscreve na superfície da obra, em sua figuração explícita, podendo ser analisada por si só, ou seja, em seu sentido e sua forma) e de algo mais complexo, que derivaria simultaneamente do Sensível e do Inteligível, do conceito como virtualidade ativa do significante, da sensação como não-saber e não ver, mas como experiência passando pela matéria imagética da obra: o visual como “sintoma” (no sentido freudiano), ou seja, como “inconsciente do visível” (Dubois, 1998, p. 269-270).

Diferentemente da pintura e da fotografia, o cinema ultrapassaria, desde o início, a simples “imitação das aparências” para atingir aquilo que Philippe-Alain Michaud denomina, em seu livro sobre Warburg e a imagem em movimento, “restituição da presença” (Michaud, 1998, p. 46). Percebe-se, desse modo, a manifestação numa imagem cinematográfica do duplo evento relativo à passagem: o surgimento e o desaparecimento quase simultâneos das figuras, num vai e vem fantasmagórico, parente próximo da “dança serpentina”, criada por Loie Fuller e registrada nos primeiros anos de vida do cinematógrafo Lumière.⁹

9. *Danse serpentine*, filmete dos irmãos Lumière n° 765, de cerca de 1896.




Bibliografia

- ALBERTI, L. B. *Da pintura*. Campinas: Unicamp, 1989.
- BAZIN, A. “Ontologia da imagem fotográfica”.
- In: *O Cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BARTHES, R. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*.
- Rio de Janeiro: Nova Fronteira 1984.
- _____. *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*.
- Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BELLOUR, R. “A dupla hélice”. In: PARENTE, A. (Org.).
- Imagem-máquina: A era das tecnologias do virtual*.
- Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.
- _____. *L'Entre-images 2: mots, images*. Paris: P.O.L., 1999.
- _____. *Entre-imagens: foto, cinema, vídeo*.
- Campinas: Papyrus, 1997.
- BELLOUR, R.; DAVID, C.; VAN ASCHE, C. (Org.). *Passages de l'image*. Paris: Centro Georges Pompidou, 1990.
- BENJAMIN, W. “Pequena história da fotografia”.
- In: *Obras escolhidas*, vol. 1 – magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.
- São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BERGSON, H. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BRAGAGLIA, A. G. *Fotodinamismo futurista*. Turim: Einaudi, 1970.
- DELEUZE, G.; GUATTARI F. *Mille plateaux*. Paris: Minuit, 1980.
- DIDI-HUBERMAN, G. “Savoir-mouvement (L'homme qui parlait aux papillons)”. Prefácio. In: MICHAUD, P.-A. *Aby Warburg et l'image en mouvement*. Paris: Macula, 1998.
- DIDI-HUBERMAN, G.; MANNONI, L. *Mouvements de l'air*: Etienne-Jules Marey, photographe des fluides.
- Paris: Gallimard, 2004.
- DUBOIS, P. *O ato fotográfico e outros ensaios*.
- Campinas: Papyrus, 1990.
- _____. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- _____. “La tempête et la matière-temps, ou le sublime et le figural dans l'œuvre de Jean Epstein”. In: AUMONT, J. (dir). *Jean Epstein: cinéaste, poète, philosophe*. Paris: Cinémathèque Française, 1998.



- EPSTEIN, J. *Ecrits sur le cinéma* - tomes I, II. Paris: Seghers, 1974-75.
- FATORELLI, A. *Fotografia e viagem: entre a natureza e o artifício*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.
- KRAUSS, R. "Notes on the index: parts 1, 2". In: *The originality of the avant-garde and other modernist myths*, Cambridge: MIT Press, 1986.
- MAREY, É.-J. *Le mouvement*. Nîmes: Jacqueline Chambon, 2002.
- MICHAUD, P.-A. *Aby Warburg et l'image en mouvement*. Paris: Macula, 1998.
- ROUILLÉ, A. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Senac, 2009.
- SCHEFER, J. L. *Du monde et du mouvement des images*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1997.
- VALÉRY, P. *Degas dança desenho*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- WARBURG, A. *La Naissance de Vénus et Le Printemps de Sandro Botticelli: Étude des représentations de l'Antiquité dans la Première Renaissance Italienne*. Paris: Allia, 2007.





Autonomía de los aparatos-miradas sin imágenes. Leyendo a Flusser en la era postmediática



*Víctor Silva Echeto*¹

UPLA e ARCIS

1. Doutor em estudos culturais: literatura e comunicação, professor e investigador da UPLA (Universidad de Playa Ancha de Chile) e professor da ARCIS (Escuela Latinoamericana de Postgrados de la Universidad de Artes y Ciencias Sociales).



Resumo

Flusser percebeu que as relações entre tecnologia, comunicação e cultura devem ser analisadas em seus altos níveis de complexidade. Ele não foi um cúmplice de “funcionários” que desenvolvem “programas”, mas também não concordou com “falsos” críticos, que são incapazes de entender as mudanças trazidas pela digitalização. Sua filosofia é criativa, intrigante, mas também ambígua e contraditória. É uma filosofia de estranheza, de “migração” e conceitos.

Palavras-chave

Flusser, aparelhos, imagens, pós-mediática

Abstract

Flusser realized that the relationship between technology, communication and culture should be analyzed in their high levels of complexity. He was not an accomplice to “employees” that develop “programs”, but he did not agree either with the “false” critics who are unable to understand the changes brought by digitization. His philosophy is creative, intriguing, but, at the same time, ambiguous and contradictory. It is a philosophy of strangeness, of “migration” of concepts.

Key-words

Flusser, appliances, pictures, post-media

La revolución informática le dio la posibilidad de fabricar objetos que portaran la información elaborada de manera débilmente adherida y que permitieran, por tanto, transmitirla de objeto a objeto. Su resultado son los “objetos postindustriales”. (...) Hoy por hoy, ya es técnicamente (y teóricamente) posible fabricar, transmitir y almacenar informaciones puras, no aplicadas sobre objetos (...). El ser humano dejará de ser “objetivo” (frente a objetos) para volverse intersubjetivo (para otros). (Vilém Flusser)

Las relaciones entre fantasma e imagen están planteadas desde el inicio. Tal como la sombra del rey Hamlet, el efecto de visera (ver sin ser vistos) es una de las características más destacables de la imagen en la era postmediática (Sodré, 1996). Así, el entorno “se está volviendo cada vez más blando, más nebuloso, más fantasmal, y el que quiera orientarse en él tiene que partir de ese carácter espectral que le es propio” (Flusser, 2002, p. 105).

Vilém Flusser (2001; 2002; 2004; 2005; 2008), en diversos escritos, considera que la imagen en la época posthistórica transforma la era postindustrial en “información pura” (Flusser, 2001 160). La imagen “muestra a modo de ejemplo la transición de la sociedad postindustrial a la sociedad de la información pura”. Así, “enseña de manera ejemplar las perspectivas (en parte fantásticas) que esta transición ofrece, así como los problemas sin resolver (en parte, quizá, imposibles de resolver) que encierra” (Flusser, 2001, p. 160). Para Vilém Flusser, en ese contexto teórico-práctico, la fotografía “es uno de los fenómenos más fascinantes



del presente y del futuro inmediato”. Y este es uno de los aspectos más destacables de su propuesta teórica, ya que considera que “no lo es como fotografía solamente, sino también, y sobretodo, como modelo” (Flusser, 2001, p. 160). Esos modelos dejan de ser representativos, y se transforman en cartografías, hologramas, copias de copias, como en el diseño posthistórico; son “formas” que rellenan transitoriamente la materia (Flusser, 2002, p. 30); son *in-formaciones*, imágenes de síntesis. De esa forma, se complica la relación entre forma y materia. En resumen, ya en la fotografía y, posteriormente, en el cine, en la televisión, en los hologramas, en la informática, en definitiva, en la digitalización, se vuelven cada vez más complejos esos modelos-(des)modelados.

Así las cosas, el ser humano deja de ser objetivo y subjetivo. Ese humano es un ser antinatural y, por tanto, artificial, ya que produce comunicación y cultura, transformándose en “intersubjetivo”, un *sujeto-para-otros*. “A comunicação humana é um processo artificial. Baseia-se em artifícios, descobertas, ferramentas e instrumentos, a saber, em símbolos organizados em códigos” (Flusser, 2007, p. 89).² El mundo codificado transforma³ a la comunicación y a los sujetos, ya que éstos son testigos y víctimas, pero, paradójicamente, no siempre son conscientes de los cambios que se están viviendo en su entorno cultural.⁴ Es así que Flusser, en diversos escritos, se dedicó a demostrar la hipótesis de que el significado general del mundo de la vida cambió, se transformó, mutó, producto del impacto de la revolución en/de la comunicación.

Filosofía, imágenes, visualidad

Si la filosofía “crea conceptos”, esa creación debe ser singular, específica y, por tanto, no universal. Flusser, durante su trayectoria intelectual, fue un despiadado creador de conceptos singulares. Paralelamente, diseñó y proyectó una filosofía de la comunicación y de la información, con los propios conceptos de estas áreas de conocimientos. Si, en muchas oportunidades, la *filosofía* no está necesariamente en los filósofos *profesionales* (los funcionarios de la filosofía les llamaría Flusser), sino en el *afuera* descampado y desprotegido, el teórico nómada de países y culturas construyó una poderoso filosofía de la comunicación y una epistemología crítica,

2. Pieza original de la traducción en portugués.

3. Flusser le llamará en algunos momentos “revolución en las comunicaciones” y, en otros, “sociedad de la información”. Véase la actualidad que adquiere su análisis y la urgencia de tomarlas como una de las bases de la epistemología de la comunicación.

4. “Na verdade, temos consciência dos efeitos, por exemplo, da televisão, das propagandas ou do cinema” (Flusser, 2007, p. 127). Pieza original de la traducción en portugués.

no complaciente, alejada de los “cantos de sirenas” tecnocráticos. Pero, no por ello, le dio la espalda a las transformaciones técnicas, como lo han hecho algunos miopes teóricos que se amparan en negar esos cambios y mutaciones. Flusser entró en el debate sobre las “imágenes técnicas” (2008), sobre la pantalla (tela) y puso en cuestionamiento la trascendencia desde el elogio de la superficialidad. “A imagem técnica ou tecnoimagem é a imagem pós-escrita, não mais feita de planos ou superfícies, mas de pontos, grânulos, *pixels*”, escribe Norval Baitello Jr. (2008, p. 10) en el prefacio a la última obra de Flusser editada en portugués.

Es así que nos encontramos en su filosofía con las nociones de información, cibernética, canal, técnica, entropía, neguentropía, diseño, fractales, hologramas, programas, pantalla (tela). Si sumamos la “filosofía de la fotografía” (*filosofia da caixa preta*), la filosofía del diseño y, yo agregaría, la filosofía del canal y la filosofía de la pantalla (*filosofia da tela*), nos encontramos con una abundante epistemología de la comunicación y, además, una poderosa filosofía de la comunicación. La segunda ley de la termodinámica, las “no cosas”, los cambios espaciales que ponen en cuestionamiento los apriorísticos kantianos⁵ de tiempo y espacio, entre ellos, la tridimensionalidad desestabilizada por la nulodimensionalidad (o dimensión cero), los cambios en la codificación y la nueva imaginación son algunos de los conceptos que atraviesan parte de su extensa obra y que adquieren actualidad para pensar la comunicación, desde una ontología de lo singular y del presente.

La transición de la cultura del texto a la cultura de la imagen está acompañada del pasaje de la sociedad industrial a la postindustrial, de la historia a la posthistoria, de la materia a la postmateria, de la letra al número, de lo analógico a lo digital. Es decir, de la cultura lineal de la historia (centrada en la escritura) a la nulodimensionalidad y la circularidad de la magia *posthistórica*. Del trabajo al juego, un juego macabro: “El nuevo ser humano ha dejado de ser un actuante, para convertirse en un jugador: un *homo ludens*, ya no un *homo faber*. Su vida ya no es un drama, sino un espectáculo. No tiene argumento, no tiene acción, sino que consiste en sensaciones” (Flusser, 2002, p. 107). Sin embargo, no todo su planteamiento es tan optimista, porque, así como hay juegos y jugadores, hay marionetas, hay un “totalitarismo programado”, pero que se vive con la satisfacción del éxtasis. Un totalitarismo que

5. Su debate con Kant es implícito y explícito a lo largo de su obra.

“Somos los auténticos maestros hechiceros, los genuinos diseñadores, y eso nos permite, ahora que ya le hemos ganado la mano a Dios, hacer oídos sordos a todo canto de sirena y a todo Immanuel Kant que proclame con voz melodiosa la cuestión de la realidad” (Flusser, 2002, p. 45). Pero hay otros debates con la filosofía kantiana así como con el funcionalismo (fue uno de sus mayores críticos): “Entre el bien puro (el ‘categórico’), que no es bueno para nada, y el bien aplicado (‘funcional’), en el fondo no puede haber compromiso ninguno, porque, en último término, todo aquello para lo que es bueno el bien aplicado es, categóricamente, malo” (Flusser, 2002, p. 40).



pasará inadvertido y formará parte del nuevo mundo feliz. Como la Guerra, juego macabro si los hay: “supongamos que en lugar del cortapapeles hubiéramos escogido uno de esos misiles que fueron introducidos en la Guerra de Irak. No cabe duda de que los diseñadores de esos objetos son seres humanos de una extraordinaria nobleza: los misiles son elegantes y pueden ser considerados como las obras de arte características de hoy en día”. No hay duda, tampoco, “de que son gente extremadamente servicial: si bien los misiles son sistemas complejos, son tan agradables que incluso unos semianalfabetos imberbes de la cuenca alta del Éufrates pueden utilizarlos”. En definitiva: “se puede ser de la opinión que los diseñadores de los misiles son demasiado buenos tipos, pues dichos objetos no sólo matan bien (...), sino que también provocan el lanzamiento de otros misiles, que terminan matando a los usuarios de los primeros” (Flusser, 2002, p. 38). De ahí la crítica a la frase de Goethe de que el ser humano debe ser “noble, generoso y bueno”. La humanidad se alejó cada vez más de la ilustración e ingresó por la puerta de atrás a la Edad Media.

Imágenes, visualidad, postmagia

Si la mirada mágica es la primera edad de la imagen, y el arte, transformado en estética, la segunda, en la edad visual se retorna a la magia posthistórica. Genealógicamente las ideas de Flusser van y vienen, son como hologramas y fractales. A diferencia de muchas teorías sobre la escritura que consideran que desde la primera oralidad-mágica se pasó a la escritura-lineal⁶, donde Occidente se convirtió en el reducto donde nace, se desarrolla y consolida la historia, Flusser fractura esas posiciones lineales, evolucionistas y plantea la idea de quiebre, “catástrofes” y “crisis” de esos estadios en los que se produjeron diversas mutaciones culturales. No venimos, pacífica y evolutivamente, de una oralidad “prehistórica” primigenia y, pasando por la escritura de la historia, nos conducimos a la tecnocéntrica posthistoria digital, en una línea ascendente que nos conduce al progreso, sino que hemos atravesado tres catástrofes y mutaciones. Hoy, nos encontramos en la tercera de esas catástrofes.

Como indica con acierto Rainer Guldin, Flusser cuestiona:

6. “Etnocéntrica, logocéntrica”, en términos de Jacques Derrida (1971).

A precedência temporal e a primazia consequente da palavra falada sobre a palavra escrita, desenvolvendo, a partir dessa ideia, uma redefinição radical do conceito da escrita, que envolve um criticismo da idéia de história progressiva linear e o inevitável etnocentrismo ligado a ela (Guldin, 2008).⁷

7. Pieza original de la traducción en portugués.

El ser humano, en términos de Flusser, “desarrolla en cada escalón una capacidad específica que le permiten fabricar sus medios”. En otros términos: “en el ser humano surgen de forma escalonada nuevos niveles de conciencia que le permiten desalienarse”. A esos niveles de conciencia emergentes les llama “poder de acción”, “poder de representación”, “poder de concepción” y “poder de imaginación” (Flusser, 2001, p. 108). La especie humana “dispone del poder de acción”, que le permite fabricar instrumentos. Los *homo sapiens* disponen del poder de representación, que le permite fabricar imágenes.⁸ El sujeto histórico dispone del poder de concepción, que le permite crear textos.⁹ “Y nosotros empezamos a disponer del poder de imaginación que nos permite fabricar imágenes” técnicas. Según el planteamiento de Vilém Flusser: “no ha existido en el pasado ningún poder de imaginación” en el sentido planteado. “Las fotos, películas, vídeos y hologramas son productos de un nivel de conciencia que antes no era imaginable ni concebible” (Flusser, 2001, p. 108). En definitiva:

8. “Las imágenes son superficies con significado” (2001, p. 11).

9. “Los textos son líneas lógicas de conceptos enhebrados a modo de ábaco” (Flusser, 2001, p. 105).

podemos vivir en otros mundos. Podemos vivir el presente de varias maneras distintas. E incluso la expresión “el presente” puede significar varias cosas. Lo que acabamos de decir es ciertamente terrorífico, incluso monstruoso, pero los nombres que se le asignan son de los más tranquilizadores: ciberespacio o espacio virtual (Flusser, 2002, p. 45).

El poder de imaginación en la era digital

La apariencia “engaña”, es — como el arte — una mentira, forma parte de un mundo alternativo. La desconfianza que ella generaba a Platón, pero, también, a Plinio el Viejo y a Descartes, se instala en nuestro presente iconoclasta, que, por eso, la intenta recubrir de textos, discursos u otro tipo de mediación representativa (que



nos intenta proteger de esas apariencias). Flusser, en otro debate implícito con Kant, desconfía de esa estrecha relación entre arte y estética. No obstante, cabe aclarar que la relación entre estética y arte tiene una corta historia, y Flusser es consciente de ello. La estética fue un modo de la razón colonizar las sensaciones. Para Baumgarten, “el conocimiento estético media entre las generalidades de la razón y las particularidades de los sentidos” (*apud* Eagleton, 2006, p. 67). Como indica Terry Eagleton: “la razón debe entonces encontrar algún medio para penetrar en el mundo de la percepción, pero al mismo tiempo, bajo ningún concepto debe poner en peligro su propio poder absoluto” (Eagleton, 2006, p. 67). Así, el libro de Baumgarten *Aesthetica* de 1750, intentará mantener ese delicado equilibrio. Pero, siglos después Flusser lo tensionará, y desequilibrará nuevamente las relaciones entre razón y sensación. “Los mundos alternativos, con su apariencia digital, llevan esa inquietud a su punto culmine” (Flusser, 2004, p. 352). Para Flusser, “cuando se reflexiona sobre la digitalización, resulta indispensable partir de comienzos de la Edad Moderna”. En ese momento, “se descubrió que, para lograr el dominio del mundo, para comprenderlo, no era cuestión simplemente de observarlo ni de describirlo, sino que había que calcularlo”. Y, aunque “bien podía ser inimaginable e indescriptible, pero a cambio de ello era calculable. Las consecuencias de este descubrimiento recién se hicieron evidentes en la actualidad con los mundos alternativos” (Flusser, 2004, p. 352). La teoría, a partir de ese momento, “no era la observación pasiva de los ideales, sino el desarrollo progresivo de modelos, que debían ser sometidos a la praxis, es decir, a la observación y la experimentación”. De esa forma, se dio nacimiento a la ciencia moderna y a la técnica, a la revolución industrial y a la apariencia digital (Flusser, 2004, p. 353).

La idea de que el mundo está codificado en números, sorpresa renacentista, todavía hoy no la hemos superado. Y aquí hay uno de los aspectos más destacables del planteamiento de Flusser y una de las teorías que adquiere mayor actualidad, frente a la tradición de corte semiológico que dominó en gran parte de Occidente¹⁰, para Flusser: “los números no son discursivos”, y por ello no corresponden dentro de una línea”. Es, por lo tanto, la emergencia “de un ‘código alfanumérico” (2004, p. 354). Para Flusser, se piensa en números, “en formas, en colores, en tonos” y, cada vez menos, “en palabras”.

10. “Etnocéntrica, logocéntrica”, en términos de Jacques Derrida (1971).

11. No obstante, considero que hay una diferencia entre el segundo Flusser (el de su período europeo) y el primero, que investigó, escribió y publicó en Brasil y en sus primeros años en Europa. Este último más fenomenológico, centra sus estudios más que nada en una filosofía del lenguaje, una fenomenología del brasileño y, en ese sentido, no plantea esa diferencia tan radical entre lenguaje, discurso y técnica, como se observará en ese segundo Flusser. Sin embargo, en esos primeros textos se observan algunas claves conceptuales que posteriormente desarrollará el segundo Flusser.

La regla de su pensamiento es “matemática, cromática, musical, y cada vez menos ‘lógica’”. Este tipo de pensamiento es:

cada vez menos discursivo y cada vez más sintético, estructural. Tras el abandono del alfabeto los números no solamente dejaron ‘atrás’ el pensamiento histórico, sino que han desarrollado un concepto del tiempo completamente no histórico (como se expresa matemáticamente quizá en la segunda ley de la termodinámica) (Flusser, 2005, p. 104-105).

El pensamiento “causal histórico es apartado como un pensamiento estadístico calculador”. El pensamiento “elitista se ha emancipado de la estructura discursiva de nuestro lenguaje y conoce, vivencia y valora el mundo y a sí mismo no más como procesos, sino como computaciones, algo así como sinuosidades de campos de relación”. Y sostiene Flusser una hipótesis radical para su época: “la lectura de letras va a ser considerada en el futuro como un síntoma de mentalidad atrasada como por ejemplo el pensamiento mítico en la Época Moderna” (Flusser, 2005, p. 105). Mundo cuantificable e indescriptible. Por ello, “los números deberían escapar del código alfanumérico y hacerse independientes”. Las letras y sus linealidades “inducen al mero parloteo *sobre* el mundo y deberían de ser dejadas de lado como algo no adecuado a éste”. Y, ese pasaje ya está ocurriendo, “los números están emigrando del código alfanumérico a otros nuevos (por ejemplo, al código digital) y sirviendo para alimentar ordenadores” (Flusser, 2002, p. 73). Una temporalidad y espacialidad que se transforman en la cinta de Moebius, donde el exterior y el interior ya no se distinguen.

Para comprender esos mundos paralelos y alternativos, hay que tener en cuenta — y Flusser es consciente de ello y lo reitera en diversos escritos — que no todos han dado el salto que va desde lo lineal a lo cero-dimensional (2004, p. 356), produciéndose, en ese contexto, la generación de una elite que piensa en números, una elite que computa, que crea modelos, una nueva separación en la sociedad entre los no lineales y los lineales. Así se producen consecuencias en el plano teórico: “el pensamiento calculatorio ha penetrado cada vez más en lo profundo de los fenómenos. Los ha analizado (descompuesto), y de este modo los fenómenos han adoptado cada vez más la estructura del pensamiento calculatorio”



(Flusser, 2004, p. 357). Por lo pronto, “ya no se habla más de esa ‘cosa extensa’ original, sino de enjambres de partículas estructuradas en campos”. No obstante, no es tan sencilla la situación, ya que el conocimiento numérico es problemático desde el punto de vista teórico. Hoy no se puede dividir — como en otras épocas — la teoría de la práctica, sino que ambas se encuentran entrelazadas. Es así que la matematización de la filosofía o la filosofización de la técnica “constituyen las verdaderas metas de nuestro pensamiento”. Esa nueva elite es la de los “programadores”, “tecnócratas”, “operadores mediáticos” o “constructores de opinión”. Funcionarios, les llamará desde su temprana *Da religiosidade: a literatura e o senso de realidade*, publicado por primera vez en 1965: “Nesse novo tipo o centro é ocupado pelo aparelho, e o horizonte é constituído de funcionários que funcionam em função do aparelho. Reluto em designar o funcionário pelo termo ‘homem’, já que se trata de um novo tipo de ser que está surgindo” (Flusser, 2002b, p. 84).

Aparatos, autonomía, miradas

Con referencia a las técnicas: en la era del poder de representación, existían instrumentos que se hacen imaginativos en ese contexto representativo; en la era del poder de la concepción, se convierten en máquinas — mientras que el poder de la imaginación los transforma en aparatos. Las imágenes técnicas hoy se basan en partículas del campo electromagnético: “hay que inventar aparatos capaces” de potenciar el “poder de la imaginación” convergente con la época actual. “Estos aparatos deben estar contruidos conforme a la estructura compuesta de puntos del universo”. O sea, “tienen que reunir los elementos en forma de puntos según un programa de manera aleatoria”. De acuerdo a esta hipótesis: “los aparatos pueden hacer este trabajo automáticamente, esto es, sin intervención humana”. Esa hipótesis sobre la autonomía de los aparatos, que cruza por la filosofía de la fotografía, la apariencia digital, y otros escritos de Flusser, tiene respuestas diferentes en diversos momentos de la obra del teórico. Hay momentos del análisis donde se destaca esa autonomía de los aparatos, mientras que, en otros, se plantea la necesidad del “gesto” humano que esté detrás del aparato, “gesto” como manipulación, como artificio, como falsedad (Flusser, 1994).

Conclusiones

En definitiva, la autonomía de los aparatos es un dato del diagnóstico, mientras que la mirada — desprendida de las imágenes — es el “gesto” que visibiliza los “mundos paralelos”, los presentes desligados de las cadenas causales del tiempo.

Flusser comprendió que las relaciones entre comunicación, técnica y cultura no se pueden reducir y, por ello, deben de ser analizados en sus altos niveles de complejidad, entre las que ingresan el Caos, el azar, la iterabilidad, los puntos convergentes aleatoriamente. No fue un cómplice de “los funcionarios” que desarrollan “los programas” pero, tampoco, de los “falsos” críticos que son incapaces de comprender las mutaciones que la digitalización produce. Su filosofía es creadora, intrigante, por momentos, confusa, ambigua y contradictoria. Se construye nómadicamente, trazando trayectos, dibujando mapas y cartografiando los territorios. Es una filosofía de la extranjería, de las “migraciones” conceptuales. Ya desde *Língua e realidade*, elogia el fenómeno de la migración. “Ser estrangeiro, portanto, é necessário, tanto quanto viajar, ou imigrar” (Bernardo, 2004, p. 11).

Así, el “fantasma” de Flusser se nos aparece y (des)aparece entre máquinas, espectros y fantasmagorías. Entre lenguas, territorios y culturas. La “magia” cruza por su cuerpo y des-codifica la linealidad de la historia y de la escritura que ésta produjo consiguientemente. Constituye una poderosa máquina conceptual y una clave fundamental para pensar los desafíos postmetafísicos de la era de las miradas desprendidas de las imágenes.




Bibliografia

- BERNARDO, G. "Préfacio". In: FLUSSER, V. *Língua e realidade*. São Paulo, Annablume, 2004.
- DERRIDA, J. *De la gramatología*. México: Siglo XXI, 1971.
- EAGLETON, T. *La estética como ideología*. Madrid: Trotta, 2006.
- FLUSSER, V. *Los gestos: fenomenología y comunicación*. Barcelona: Herder, 1994.
- _____. *Una filosofía de la fotografía*. Madrid: Síntesis, 2001.
- _____. *Filosofía del diseño*. Madrid: Síntesis, 2001.
- _____. *Da religiosidade: a literatura e o senso da realidade*. São Paulo: Escrituras, 2002(b).
- _____. "La apariencia digital". In: YOEL, G. *Pensar el cine 2*. Buenos Aires: Manantial, 2004.
- _____. "La sociedad alfanumérica". In: *Revista Austral de Ciências Sociais*, n. 9, 2005.
- _____. *O mundo codificado*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- _____. *O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade*. São Paulo: Annablume, 2008.
- GULDIN, R. "Derrida e Flusser: no conceito da escrita e o fim da linearidade". In: *Ghrebh: revista de comunicação, cultura e teoria da mídia*. São Paulo, v. 1, n. 11, 2008. Disponível em: <www.dubitoergosum.xpg.com.br/a310.htm>.
- SODRÉ, M. *Reinventando la cultura*. Barcelona: Gedisa, 1996.







Teatro de sombras:
*a crítica das imagens
técnicas e a nostalgia do
mundo verdadeiro*



*Vera Lúcia Follain de Figueiredo*¹
PUC/RJ

1. Professora associada do Departamento de Comunicação Social da PUC (Pontifícia Universidade Católica) do Rio de Janeiro e pesquisadora do CNPq.



Resumo

A leitura de textos críticos contemporâneos que abordam a proliferação das imagens técnicas nos permite dizer que, apesar do anunciado fim da metafísica ocidental, a teoria platônica dos dois mundos (o das aparências e o das verdades eternas) tem sido, por tortuosos caminhos, recorrentemente revitalizada. As associações entre olhar e passividade e entre mediação e simulacro abrem espaço para as profecias de um mundo de sombras criado pelos próprios mecanismos de racionalização modernos. Colocando em diálogo diferentes avaliações das mudanças provocadas pela multiplicação das imagens técnicas, busca-se, neste artigo, discutir os tratamentos dados à questão da distância da representação, da contemplação e do espetáculo.

Palavras-chave

imagens técnicas, distância, espetáculo

Abstract

Reading contemporary critical texts that address the proliferation of technical images allows us to say that, despite the announced end of western metaphysics, Plato's theory of two worlds (the one of appearances and the one of eternal truths) has been, by devious ways, repeatedly revitalized. The associations between looking and passivity and between mediation and simulacrum open space to the prophecies of a world of shadows created by the modern mechanisms of rationalization themselves. By connecting different assessments of the changes caused by the proliferation of technical images, this article, discusses the treatment given to the issue of the distance of representation, of contemplation and of spectacle.

Key-words

technical images, distance, spectacle

Em *A vida do espírito*, Hannah Arendt, a partir da releitura de textos de vários filósofos, como Platão, Kant, Nietzsche, Heidegger e Hegel, dedica-se a refletir sobre a atividade espiritual do pensar, entendida como busca de significado para a experiência, ou seja, não como busca da verdade ou do conhecimento científico. Destaca a relação que se estabelece, não só para o senso comum como também para os próprios filósofos, desde a Antiguidade, entre o pensar e o retirar-se da vida, já que implicaria o afastamento dos estímulos sensoriais, do mundo das aparências. O pensar sem propósito específico, ultrapassando a curiosidade natural despertada pelo simples estar aí do mundo e mesmo a sede de conhecimento, provocaria a perda da consciência da corporalidade. A metafísica conceberia um modo de vida ativo, que se dá em público, devotado às necessidades do próximo, e um modo de vida contemplativo — este constituiria o mais alto estado do espírito.

Para a autora, a hierarquização entre o sensorial e o suprasensorial teria deixado de vigorar, do que resultou a morte da metafísica e da filosofia, o fim da noção tão antiga quanto Parmênides de que “o que quer que não seja dado aos sentidos — Deus ou o Ser ou os Princípios e Causas, ou as Ideias — é mais real, mais verdadeiro e mais significativo do que aquilo que aparece, que não está além da percepção sensorial, acima do mundo dos sentidos” (Arendt, 2008, p. 25). Hannah Arendt ressalta que o que está morto não é apenas a localização de tais verdades eternas mas também a própria distinção entre as duas esferas. Descartado o domínio do suprasensível, fica



aniquilado o seu oposto, o mundo das aparências tal como compreendido há séculos, ou como disse Nietzsche: “Suprimimos o mundo verdadeiro: que mundo nos resta? O mundo das aparências, talvez? Mas não! Com o mundo verdadeiro, suprimimos também o aparente” (2000, p. 32). Essa situação apresentaria, para Arendt, duas faces. Haveria, por um lado, a vantagem de permitir olhar o passado com novos olhos, sem o fardo e a orientação de quaisquer tradições e, assim, dispor de enorme riqueza de experiências brutas. De outro, teríamos a dificuldade de lidar com o domínio do invisível, em função do descrédito em que caiu tudo o que não é visível, tangível, palpável, de forma que nos encontraríamos em perigo de perder o próprio passado junto com nossas tradições, já que a lembrança, a mais frequente e também a mais básica experiência do pensamento, está relacionada às coisas ausentes, que desapareceram dos sentidos.

Pensar, atividade reflexiva e autodestrutiva em relação aos próprios resultados, segundo a filósofa alemã, torna presente aquilo que está ausente, “dessensorializa” os objetos sensíveis, através da faculdade da imaginação: “o que está perto e aparece diretamente aos nossos sentidos agora está distante; e o que se encontra distante está realmente presente” (Arendt, 2008, p. 104). Por esse viés, mesmo o simples contar o que aconteceu é uma operação precedida pela “dessensorialização”: “Em outras palavras: todo pensamento deriva da experiência, mas nenhuma experiência produz significado ou mesmo coerência sem passar pelas operações da imaginação e do pensamento” (Arendt, 2008, p. 106).

Apesar de não ser a percepção sensorial, mas a imaginação, que vem depois dela, que prepara os objetos do nosso pensamento, existiria uma relação entre o pensar e o sentido da visão, já que esta introduz o observador. Haveria, em primeiro lugar, o fato indiscutível de que nenhum outro sentido, além da visão, estabelece distância tão segura entre sujeito e objeto, ganhando-se, aí, o conceito de objetividade. A visão nos forneceria um múltiplo contemporâneo, enquanto todos os outros sentidos, especialmente, a audição, construiriam suas unidades de percepção de um múltiplo a partir de uma sequência temporal de sensações:

Enquanto a verdade, entendida em termos de audição, exige obediência, a verdade, em termos de visão, apóia-se no mesmo tipo de autoevi-

dência poderosa que nos força a admitir a identidade de um objeto no momento em que está diante dos nossos olhos (Arendt, 2008 p. 140).

A convicção dos filósofos gregos da superioridade do modo contemplativo indica que a distância nobre, colocada pelo pensamento, é tributária da distância instaurada pela visão. O termo filosófico “teoria” deriva do verbo *theoreo*, que significa ver, assistir como espectador, observando do exterior, de uma posição que implica a visão de algo oculto para aqueles que tomam parte no espetáculo e o realizam. O pensar funda-se, desse modo, na descoberta de que só o espectador, e nunca o ator, pode conhecer e compreender o que quer que se ofereça como espetáculo. Embora se configure, pelo menos no Ocidente, como um discurso silencioso, tributário das palavras, o pensamento abstrato está associado, em certa medida, ao sentido da visão, o que explicaria a recorrência das metáforas como ponte entre as atividades espirituais interiores e o mundo das aparências.

Para Arendt, as falácias metafísicas, pouco convincentes para o leitor moderno, conteriam, no entanto, as únicas pistas que temos para descobrir o que significa o pensamento para aqueles que nele se engajam: apesar de ser uma falácia, a teoria dos dois mundos — o do verdadeiro ser e o das aparências — não teria sobrevivido durante séculos se não houvesse correspondido de maneira tão razoável a algumas experiências fundamentais do homem:

A primazia da aparência, para todas as criaturas vivas perante as quais o mundo aparece sob a forma de um parece-me, é de grande relevância para o tópico com o qual vamos lidar — as atividades espirituais que nos distinguem das outras espécies animais. Pois, embora haja grandes diferenças entre essas atividades, todas elas têm em comum uma retirada do mundo tal como ele nos aparece, e um movimento para trás em direção ao eu (Arendt, 2008, p. 39).

Isso não causaria, segundo a pensadora alemã, maiores problemas se fôssemos meros espectadores, criaturas divinas lançadas no mundo para cuidar dele, dele tirar proveito e com ele nos entreter, mas tendo ainda alguma outra região como habitat natural. Ocorre que somos do mundo, também somos aparências, tomamos parte no jogo do mundo. E tais características não se desvanecem quando nos engajamos em atividades espirituais.



As ideias desenvolvidas por Hannah Arendt em *A vida do espírito* visam responder a indagações, já formuladas em obras anteriores, sobre a prática do mal. Seu objetivo maior é verificar se a faculdade de pensar funcionaria como um mecanismo de garantia ética capaz de evitar o que chama de “banalidade do mal”. Nesse sentido, quanto mais distante do exercício de pensar, mais suscetível ao mal estaria o homem, já que a capacidade de julgar bem e mal é produto da atividade de pensar. Para ela, a banalização do mal seria decorrente da falta de profundidade, da superficialidade em que se move o homem de massa — daí que procure resgatar a importância da contemplação e da distância, do retirar-se momentaneamente do mundo para que se possam questionar as certezas estabelecidas.

A desconfiança diante da dimensão da superfície ressurgirá, num outro diapasão, em textos de diferentes autores que, ao problematizarem a ampliação do consumo de imagens técnicas, atualizam, por tortuosos caminhos, a teoria dos dois mundos. Esse retorno à dicotomia platônica, realizando-se, quase sempre, num viés apocalíptico, resulta, entretanto, na diluição do viés político que orienta a abordagem de Hannah Arendt: as profecias catastróficas da perda do mundo “concreto” pela multiplicação das imagens, ao fim e ao cabo, eximem o homem da responsabilidade de pensar e de agir. A identificação do visual com o visível, elipsando o caráter de discurso da mensagem visual, gera o temor da dissolução do vínculo da imagem com a realidade e, por extensão, de qualquer vínculo de tudo que é visível com a realidade. Daí decorre que se exija do visual que compartilhe a condição de referência e de prova que se atribui ao visível. Assim, o pânico de um mundo de simulacros manifestado por teóricos, como Jean Baudrillard, redundava na condenação do próprio mecanismo da representação. Na direção contrária, o propósito de inverter a hierarquia consagrada pela metafísica por meio da afirmação do que ela rebaixou — o corpo, a percepção sensorial — em detrimento das atividades do espírito, também atesta, ainda que pelo avesso, a não superação da oposição entre as esferas do sensível e a do suprassensível. A rejeição da contemplação, considerada como mera passividade e negação da vida, determina a busca da ancoragem no particular contra todas as abstrações, não só as produzidas pela tecnologia como também as da tradição filosófica, deixando-se para a ciência a tarefa de desvendar as aparências.

Com a proliferação das imagens técnicas e a crescente absorção do tempo de lazer pelo entretenimento mercadológico, a contemplação foi colocada cada vez mais sob suspeita: a ideia de que ela poderia corresponder a um ato deliberado de se abster das atividades, a uma não participação ativa que abriria espaço para o pensamento — o que pontuou o pensamento filosófico ao longo do tempo —, perde prestígio. Consequentemente, a posição do espectador é desvalorizada, pois a passividade que a caracteriza, desestimulando o agir, em nada contribuiria para a atividade espiritual autônoma, gerando, ao contrário, o entorpecimento, a inconsciência. Tal é a tese de Guy Debord, para quem o espetáculo na sociedade capitalista corresponde a uma fabricação concreta da alienação:

A alienação do espectador em favor do objeto contemplado (o que resulta de sua própria atividade inconsciente) se expressa assim: quanto mais ele contempla, menos vive; quanto mais aceita reconhecer-se nas imagens dominantes da necessidade, menos compreende sua própria existência e seu próprio desejo. Em relação ao homem que age, a exterioridade do espetáculo aparece no fato de seus próprios gestos já não parecerem seus, mas de outro que os representa por ele. É por isso que o espectador não se sente em casa em lugar algum, pois o espetáculo está por toda parte (Debord, 1997, p. 24).

Em *A sociedade do espetáculo*, contemplação e isolamento, que na tradição filosófica eram condições indispensáveis para a atividade reflexiva, em função do afastamento do mundo das aparências, são avaliados como negação da vida pela afirmação da aparência, não em oposição a ela. Para Debord, a imagem, tendo se autonomizado, não é produto do pensamento que torna presente o invisível na busca de significado para as experiências vividas, mas confunde-se com a própria realidade, tomando o seu lugar: “as imagens tornam-se seres reais e motivações eficientes de um comportamento hipnótico” (Debord, 1997, p. 18). O espetáculo seria, assim, o herdeiro de toda a fraqueza do projeto filosófico ocidental, um modo de compreender a atividade dominado pelas categorias do ver. O autor considera a visão o sentido mais abstrato e mais sujeito à mistificação e, tomando o partido do fazer, da comunicação direta, rejeita as aparências mediadas pela racionalidade técnica: cópias de segundo grau que encobrem a esfera primeira do sensível. Sua teoria, embora se



apresente como negação do projeto filosófico ocidental, mantém-se presa à divisão platônica, uma vez que condena o mundo das aparências em função de sua separação do mundo verdadeiro, que se definiria pelo agir, pela práxis histórica.

Reagindo à recorrente condenação do espetáculo, mas sem endossar o retorno às hierarquias da metafísica, Jacques Rancière, em *El espectador emancipado*, propõe-se a defender, por um outro ângulo, o valor da distância e da contemplação. Parte, então, do que chama de “paradoxo do espectador”, isto é: não há teatro sem espectador, mas a história do teatro confunde-se com a condenação do lugar de espectador, considerado um *voyeur* passivo. Ser um espectador seria um mal por duas razões. Em primeiro lugar, olhar é o contrário de conhecer. O espectador permanece ante uma aparência, ignorando o processo de produção dessa aparência ou a realidade que ela recobre. Em segundo lugar, é o contrário de atuar, é ser passivo. Ser espectador é estar separado, ao mesmo tempo, da capacidade de conhecer e do poder de atuar.

Em decorrência dessa crítica, concebe-se o projeto de um outro teatro, no qual o participante ativo substituiu o espectador, um teatro que ensinasse aos seus espectadores os meios para deixar de ser espectadores, convertendo-se em agentes de uma prática coletiva. Para Brecht, esse novo teatro seria constituído pela instauração da distância crítica que desperta o espectador de seu fascínio pela aparência, transformando-o num investigador que observa os fenômenos e examina as causas. Para Artaud, o novo teatro aboliria a distância, arrastando o espectador ao círculo mágico da ação teatral, para que assumisse suas energias vitais.

De acordo com Rancière, o paradoxo do teatro retoma a proibição platônica segundo princípios que hoje conviria reexaminar, tais como a rede de equivalências e oposições que sustentam esse pensamento: equivalência entre olhar e passividade, exterioridade e separação, mediação e simulacro; oposições entre o coletivo e o individual, imagem e realidade, atividade e passividade, posse de si mesmo e alienação. A partir daí, o filósofo francês volta-se para a questão da emancipação intelectual, através da relação pedagógica, para refletir sobre a distância entre o saber e a ignorância. Para ele, entre o mestre e o aluno, mesmo com a distância entre um maior e um menor saber, há a igualdade das inteligências. Isso não significaria a igualdade de valor de todas as manifestações da inteligência,

mas a igualdade da inteligência em si, em todas as manifestações. Seguindo essa linha de pensamento, é sempre a mesma inteligência — do ignorante que soletra signos ao douto que constrói hipóteses — que traduz signos para outros signos e que procede, por comparações e figuras, à comunicação de suas aventuras intelectuais e à compreensão do que a outra inteligência se empenha em comunicar-lhe.

A argumentação de Rancière visa comprovar a ideia de que a distância não se constitui num mal a abolir. Trata-se de combater a concepção de uma distância absoluta entre o que ensina e o que aprende, para afirmar aquela distância que é condição normal de toda comunicação:

Toda distância é uma distância factual, e cada ato intelectual é um caminho traçado entre uma ignorância e um saber, um caminho que vai abolindo incessantemente, junto com suas fronteiras, toda fixidez e toda hierarquia de posições (Rancière, 2010, p. 18).²

2. Tradução da autora.

Assim, não haveria um abismo que separa posições. O autor indaga, então, se, no caso do espectador de teatro, não é a vontade de suprimir a distância que criaria a distância. Indaga, ainda, se o que permite declarar inativo o espectador sentado em seu assento não seria a radical oposição previamente colocada entre o ativo e o passivo. Identificar olhar e passividade significa partir do pressuposto de que olhar é satisfazer-se com a aparência, ignorando a verdade que está atrás da imagem. Olhar e escutar seriam o oposto da ação. Tais oposições — olhar/saber, aparência/realidade, atividade/passividade — definiriam um modo de partilha do sensível, uma distribuição *a priori* de posições e de capacidades ligadas a essas posições, que encarnam a desigualdade. Desse modo, desqualifica-se o espectador, porque não faz nada, enquanto os atores no cenário e os trabalhadores fora do teatro põem o corpo em ação:

Porém a oposição de ver e fazer se inverte de imediato quando alguém opõe a cegueira dos trabalhadores manuais e dos praticantes empíricos, submergidos no imediato e no pedestre, à larga perspectiva daqueles que contemplam as ideias, preveem o futuro ou adotam uma visão global do nosso mundo (Rancière, 2010, p. 19).³

3. Tradução da autora.



Olhar, para o teórico francês, é também uma ação que confirma ou que transforma essa distribuição de posições. O espectador também atua como o aluno ou como o douto: observa, seleciona, compara, interpreta.

Jacques Rancière contrapõe-se, desse modo, explicitamente, às teses de Guy Debord. Pretende superá-las, rejeitando as oposições que as norteiam, pois, ao fim e ao cabo, seriam as mesmas que serviram de base de sustentação para a metafísica ocidental, oscilando-se da defesa de um dos polos para a de outro. A superação se realizaria pelo reconhecimento de que os lugares não são fixos: todos somos, dependendo do momento, espectadores ou atores. História empírica e filosofia pura não constituiriam dois mundos separados — o das aparências e o da verdade oculta. Haveria apenas duas maneiras diferentes de contar uma história.

Trata-se, para o autor, de resgatar o valor da distância, livrando-a do peso das hierarquias tradicionais. Se não cabe menosprezar as experiências sensíveis em nome de algo mais nobre — a vida do espírito —, também não cabe negar importância ao pensamento solitário, que percorre distâncias e delas se alimenta, tirando partido da exterioridade, que não significaria necessariamente alienação. A exterioridade, sendo condição para a busca de significado para o vivido, criaria também o diálogo pensante do eu consigo mesmo. Através desse diálogo, a diferença e a alteridade, características tão destacadas do mundo das aparências, constituem também as condições de existência do mundo mental do homem, como queria Hannah Arendt.

A diluição, proposta por Rancière, das rígidas fronteiras estabelecidas pela teoria dos dois mundos, será realizada, segundo Vilém Flusser, pela tecnologia digital, embora desprovida do ideal político de combate à desigualdade na partilha do sensível. Ao compor o quadro da sociedade computadorizada do futuro, em *O universo das imagens técnicas: o elogio da superficialidade*, Flusser prevê a superação completa da oposição entre o sensível, o mundo das aparências, e o suprassensível. Para ele, o universo das imagens técnicas a ser habitado pelo homem do futuro excluirá perguntas do tipo: “são elas verdadeiras ou falsas? São elas autênticas ou artificiais? e sobretudo: o que significam?” (Flusser, 2008, p. 128). As imagens técnicas seriam sonhos que excluem toda a interpretação dos sonhos: ou seja, estaria surgindo um nível de consciência novo em

que a polarização ativo/passivo se tornaria desnecessária, abolindo-se também a distinção entre ser e parecer, entre real e aparente, entre público e privado. No lugar da busca de significado, teríamos a movimentação e a recombinação de peças na superfície, como um jogo de xadrez. A nova liberdade será a da deliberação no interior de um programa. Não se trata, entretanto, como em Debord, de imagens deliberadamente enganadoras, porque as tecnoimagens não podem enganar, já que, por trás delas, não há nada.

A retirada do mundo concreto, na era da cibernética, não se daria em função da vida do espírito, mas resultaria do fato de as imagens técnicas não serem superfícies efetivas, mas imaginadas a partir de traços de determinados elementos pontuais (fótons, elétrons). São os aparelhos que tornam visível o invisível:

O gesto produtor de imagens técnicas se dirige rumo à superfície a partir de pontos. O gesto produtor de imagens tradicionais se dirige rumo à superfície a partir do volume. O primeiro concretiza, o segundo abstrai planos. O primeiro surge do cálculo, o segundo, da circunstância palpável (Flusser, 2008, p. 29).

A nova superficialidade, correspondendo a uma revolução epistemológica, ética, política e estética, aboliria assim tanto o sensorial, trabalhando com a “concretização” do abstrato, quanto o suprassensorial, como lugar distanciado que permitiria desvelar o que está encoberto pelas aparências. Isso explicaria por que o novo engajamento não visa as infraestruturas da sociedade, mas apenas as estruturas comunicológicas, as superestruturas:

O novo engajamento não acredita em tais relações “profundas”: acredita que tais “profundidades” não passam de reflexos da superfície da sociedade. Acredita que quem mudou a superfície mudou tudo, porque por detrás da superfície nada se esconde. Acredita que as relações superficiais, intra-humanas, são as únicas concretas. A atitude do novo engajamento é “fenomenológica”: elogio da superfície e da superficialidade (Flusser, 2008, p. 72).

Ao delinear esse quadro futuro, procurando analisar ponderadamente os aspectos positivos das mudanças, Flusser não deixa de manifestar sua preocupação com as perdas que as mediações imporiam



à dimensão do visível ao limitá-la à superfície das imagens técnicas, declarando sua dificuldade, como homem formado em um tempo pré-cibernético, de aceitar esse mundo dominado pelo espetáculo. Ponto em que se aproxima de Debord:

Passamos a vivenciar, valorar, conhecer e agir como sonâmbulos ou como fantoches. Quando conseguimos mobilizar as nossas facultades críticas a fim de nos emanciparmos da hipnose, as nossas críticas não atingem a vivência concreta. O nosso comportamento sonâmbulo e a inadequação da crítica tradicional aumentam em nós a sensação do spectral que acompanha o universo das imagens (Flusser, 2008, p. 60).

Ainda que não partilhe do temor de um mundo de simulacros, à maneira de Baudrillard, a reflexão de Flusser também, de certa forma, nos remete de volta à ideia de um mundo de sombras, pelo ocultamento das engrenagens que produzem aparências: a tarefa da crítica das imagens técnicas, para ele, é a de desocultar os programas por detrás das imagens, resistindo ao fascínio mágico-ritual que provocam.

Por um outro ângulo, o terror de um mundo spectral também se manifesta nos textos de Jean-Louis Comolli, na sua defesa apaixonada do cinema documentário como uma espécie de último repositório do real, ou do que dele ainda se poderia captar sobre a forma de restos, resíduos. Preocupado com o que chama de roteirização do mundo, realizada pela mídia massiva, mas preocupado também em renegar a concepção, que marcou a filosofia ocidental, de que a verdade é resultado do processo do pensamento racional, da distância que ele instaura em relação ao objeto, Jean-Louis Comolli faz o elogio do despojamento em termos técnicos e formais, valorizando a presença, a materialidade do corpo e da máquina. Contrapondo-se à condenação moral do sentimento, dos afetos e das emoções, subjacente à crítica platônica à mimesis, o teórico, no entanto, por um outro viés, também a condena. Na base do combate de Comolli à televisão estão a rejeição da ilusão decorrente das duplicações — segundo ele, produzida “pelos espertalhões” — e o desejo de reencontrar o real em estado bruto: mesmo que se admita a impossibilidade de captá-lo plenamente, trata-se de, pelo menos, ir ao encontro dos vestígios por ele deixados. Como consequência,

tem-se a mesma depreciação da atividade mimética e da ficção, em nome da luta contra as imagens enganosas, isto é, as produzidas pela mídia de massa.

Se, de um lado, há a identificação do modelo realista com a ideologia dominante, de outro, recupera-se o realismo, embora num diapasão diverso, valorizando a força indiciária das imagens, para se contrapor à espetacularização da vida. Diz Comolli: “Os filmes documentários não são apenas ‘abertos para o mundo’: eles são atravessados, furados, transportados pelo mundo. Eles se entregam àquilo que é mais forte, que os ultrapassa e, concomitantemente, os funda” (2008, p. 170). O que é mais forte, de acordo com o autor, seria a realidade a que o filme se abriria pela falta de uma estrutura fechada, resultante de um planejamento prévio. À inscrição da realidade no filme opõe-se a realidade da inscrição do filme. O grande inimigo, pelo seu caráter totalizante, refratário à realidade exterior, seriam os roteiros, que organizam os filmes de ficção, os telefilmes, os jogos de vídeo, os simuladores de voo etc. Pretende-se, então, neutralizar a falta de ancoragem que caracteriza as imagens computadorizadas, nas quais a inscrição seria “desrealizada”.

O tema da duplicidade entre a máscara da aparência e o que ela oculta acompanhou toda a trajetória da ficção ocidental. Já na *Odisséia*, são os disfarces astuciosos, a simulação e a dissimulação de Ulisses que lhe garantem a vida. O domínio de Ulisses, como observou Jean Starobinski, consiste em apreciar, em um mundo quase universalmente hostil, a parcela variável do que pode ser exteriorizado: “para pôr à prova as intenções dos outros, é preferível abordá-las sob uma figuração fictícia” (2001, p. 278).

O surgimento do cinema também colocou em pauta a questão da relação entre o visível e o pensamento. Em 1921, Jean Epstein atribuía ao próprio dispositivo técnico cinematográfico o poder de diluir a oposição entre sensível e inteligível, já que permitiria ver o que o olho humano não vê: a dimensão íntima, imaterial da realidade, constituída de partículas, ondas e vibrações em movimento contínuo (1974). Para ele, aquilo que é visto pelo olho da câmera é uma matéria equivalente ao espírito e, portanto, estaria resolvida a denúncia platônica das imagens, eliminando-se qualquer polarização entre as aparências enganosas e a realidade substancial.

Com o avanço da tecnologia, entretanto, a ameaça das aparências enganosas foi identificada, cada vez mais, com a multiplicação



das imagens e de suas mediações. A resistência à espetacularização do mundo abriu espaço para o que se poderia chamar de “estética do *making of*”, tributária da compulsão de ver o que está por trás das cenas. Daí resultaram a valorização do inacabado e a recorrência da metalinguagem voltada para expor os mecanismos, de diferentes naturezas, que estariam ocultos. Se tal procedimento nada tem de novo⁴, é inegável a sua generalização na produção cultural da atualidade. A cena que simula os bastidores dá ao espectador a impressão de ele que ultrapassou o limiar da passividade, ou da mera contemplação, pelo conhecimento dos dispositivos que criam a ilusão.

Na contramão dessa tendência, mas dialogando com ela, a série *Os clandestinos: o sonho começou* (roteiro de João Falcão, Guel Arraes e Jorge Furtado), exibida pela TV Globo, em 2010, recorreu ao procedimento do *making of*, visando miná-lo por dentro, já que a ambientação nos bastidores de uma peça teatral não está a serviço da desmitificação do espetáculo, mas, ao contrário, reafirma a sua vitalidade como diálogo que suscita respostas diversas nos espectadores. Sentado na plateia, ao lado da assistente de produção, o diretor ouve as histórias de vida dos candidatos a atores e assiste às suas breves encenações, com o objetivo de selecionar o elenco de uma peça ainda não definida em sua mente. Diante dos depoimentos, envolve-se com as narrativas e, frequentemente, acaba por se perder nos meandros entre o que seria relato de vida e pura ficção, deixando-se levar, ao contrário de sua assistente, pela magia do teatro como jogo de ilusões. O enredo se desenvolve em vários níveis: o do palco, o da rua, onde se forma a enorme fila de candidatos a uma vaga na peça, o do passado dos atores e o do presente da vida pessoal do diretor e da assistente. Planos que se entrelaçam, misturando as esferas da realidade e da ficção. A distância da representação, concretizada espacialmente pela oposição palco/plateia, é o grande tema em torno do qual gira a narrativa, que, recriando a cada momento a tensão ator/espectador, dentro ou fora do teatro, presta uma homenagem à arte da encenação, pois a série nos leva a concluir que, no grande teatro da vida, a *mise-en-scène*, muitas vezes, não oculta, mas revela aquilo que é primordial para cada um.

Os clandestinos: o sonho começou, a série de televisão, nasceu da peça de mesmo nome dirigida por João Falcão. Esta, por sua vez, já se apresentava como *making of* de uma peça, pois tem sua origem no teste que Falcão realizou, em 2008, para contratar atores. Três

4. Ismail Xavier (2003) demonstra, ao analisar o filme *Vertigo* (1958), como Hitchcock espelha, no nível da própria trama, o mecanismo de simulação do cinema clássico.

mil pessoas se inscreveram para a seleção, e 300 foram entrevistadas. A peça, na verdade, ainda não existia, tendo se constituído a partir dos relatos dos candidatos sobre os esforços para serem artistas. Se, no teatro, esse vínculo com a vida dos atores se dilui, em prol de um tratamento pirandelliano do tema, isto é, os personagens surgem da imaginação do autor e com ele se confrontam, na série, a referência ao processo de seleção remete para o material dos bastidores, para uma base documental — ancoragem, que é posta sob suspeita quando se dissolvem as fronteiras entre o biográfico e o ficcional.

Também em *Moscou* (Brasil, 2010), embora Eduardo Coutinho, em entrevista⁵, tenha declarado que queria evitar o “estilo *making of*”, privilegiam-se os bastidores: de modo poético, valorizando o improviso e a plasticidade das imagens. O propósito do diretor, entretanto, não é revelar mecanismos ocultos, mas, dando continuidade ao trabalho iniciado com *Jogo de cena*, retomar a questão da distância da representação, minando os lugares fixos. O filme acompanha o Grupo Galpão, dirigido por Enrique Diaz, durante os ensaios da peça *As três irmãs*, de Tchekhov. A opção pelo inacabado associa-se, em *Moscou*, ao movimento da memória, que pontua a peça de Tchekhov, e ao propósito de refletir sobre os limites entre realidade e ficção, ator e espectador, espectador e personagem, teatro e cinema. Nesse sentido, a cena em que três personagens dirigem-se para uma quarta, olhando para a câmera, parece trazer o espectador do filme para dentro da tela, fazendo dele o quarto personagem. O filme “documenta” o processo de construção da peça, que por sua vez não se encaminha para uma forma última a ser exibida nos palcos, pois não haverá estreia. O ensaio teatral, como finalidade sem fim, torna-se matéria de um filme que é também uma espécie de ensaio (mais do que um documentário), no qual os modos de representação do teatro e do cinema têm suas fronteiras tensionadas pelo entrecruzamento dos seus regimes de visibilidade, como num jogo de espelhos.

As obras citadas, não escapando totalmente do que se chamou de “estética do *making of*”, procuram evitar a nostalgia de uma verdade última a ser revelada, que subjaz ao uso do critério “falso/verdadeiro” quando se trata de pensar as imagens. A partir do momento em que se acredita que as imagens técnicas podem tomar o lugar da “realidade”, recria-se o mundo das sombras, identificado, agora, com o mundo constituído pela razão, com sua objetivação calcu-

5. EZABELLA, Fernanda. “*Moscou* vira pesadelo de Coutinho”. In: *Folha de São Paulo*, caderno Ilustrada, 04/08/2009.



ladora e as aplicações tecnológicas da ciência. Ironicamente, é a razão moderna que, ao invés da emancipação, teria nos mergulhado na cegueira, através dos fetiches do progresso. A questão da distância intelectual entre sujeito e objeto fica, então, circunscrita por esse paradoxo. Se o próprio mecanismo da racionalização se torna suspeito, a distância erigida por ele como condição para o pensamento e para o próprio conhecimento científico é questionada em nome da proximidade com o mundo sensível, tomada como base para a reconquista de uma vida comunitária, livre das mediações que serviriam de instrumento para a manipulação da consciência. Ao mesmo tempo, numa posição ambígua, frequente quando se trata do julgamento do papel desempenhado pela distância, também se lamenta o seu desaparecimento no mundo das cópias e da hegemonia das superfícies, instaurado pela profusão de imagens nas sociedades contemporâneas.

Como se pode concluir, por um caminho ou por outro, a questão da distância entre os polos sujeito/objeto, ou, mais especificamente, entre o eu e o outro, o espectador e o ator, ou ainda o referente e sua representação, atualiza-se, a cada momento, no pensamento ocidental, assumindo diferentes matizes. As imagens são consideradas, ao mesmo tempo, como superfícies que nos afastam dos objetos da esfera do sensível, envolvendo-nos num mundo espectral, e como aquilo que, tornando tudo muito próximo, nos priva do distanciamento necessário para o livre pensar. Pela distância ou pela proximidade que estabelecem, transfere-se para as imagens a culpa de todo mal, esquecendo-se de que elas são discursos e estão cercadas de outros discursos que buscam interpretá-las. São discursos criados pelo homem para os outros homens, que sempre poderão realizar leituras imprevistas, ou, como observou Ismail Xavier:

Toda leitura de imagem é produto de um ponto de vista: o do sujeito observador, não o da objetividade da imagem. (...) Em particular, o efeito da simulação apóia-se numa construção que inclui o ângulo do observador. O simulacro parece o que não é a partir de um ponto de vista; o sujeito está aí pressuposto. Portanto, o processo de simulação não é o da imagem em si, mas o da sua relação com o sujeito (2003, p. 51).

Bibliografia

- ARENDDT, H. *A vida do espírito*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.
- BENJAMIN, W. *Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- COMOLLI, J.-L. *Ver e poder*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.
- DEBORD, G. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- EPSTEIN, J. *Écrits sur le cinéma*. Paris: Seghers, 1974.
- FLUSSER, V. *O universo das imagens técnicas: o elogio da superficialidade*. São Paulo: Annablume, 2008.
- NIETZSCHE, F. *Crepúsculo dos ídolos (ou como filosofar com o martelo)*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.
- RANCIÈRE, J. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial, 2010.
- STAROBINSKI, J. *As máscaras da civilização*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- XAVIER, I. *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.





Normas para publicação

1. Objetivos da publicação

A Revista *Significação* – Revista de Cultura Audiovisual publica artigos dedicados ao estudo do cinema, do vídeo, da televisão, do rádio e das mídias digitais, pensando-os como um sistema diversificado de práticas e idéias que envolvem os seus processos específicos de reflexão, criação, produção e difusão. A partir de diferentes perspectivas teóricas, examina uma variedade de objetos audiovisuais com ênfase na sua constituição e existência empírica, ocupando-se das articulações poéticas, dos significados semióticos, das expressões estéticas, da crítica e da análise histórica.

Fundada na década de 1970, do número 13 ao 30 fez parte das atividades do Centro de Pesquisa em Poética da Imagem do Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. A partir do número 31 passa a ser uma publicação semestral vinculada ao programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. As edições de número 25 a 32 contaram com apoio do CINUSP “Paulo Emílio”, órgão da Pró-Reitoria de Cultura e Extensão da Universidade de São Paulo.

A Revista *Significação* é semestral e aceita trabalhos originais e inéditos (de autoria individual ou coletiva) de doutores, doutorandos e pós-doutores, em sistema de fluxo contínuo. É possível aceitar textos de mestrados desde que em co-autoria com doutores. Para serem publicados, os artigos passarão pela avaliação de consultores *ad hoc*, pareceristas e Comissão Editorial, com integrantes do Brasil e do exterior, em sistema de avaliação cega (sem identificação de autoria).



Os artigos devem ser enviados para o email: **significacao@usp.br**

No item assunto colocar: Submissão de artigo à revista *Significação*.

2. Condições para publicação

Todos os artigos submetidos serão avaliados e, caso aprovados, encaminhados para editoração. Os autores serão notificados sobre aceitação ou recusa do texto, ou receberão uma solicitação de modificação do mesmo. As modificações estão sujeitas a nova apreciação e submissão do artigo. Os textos enviados, além de ser inéditos, não poderão ser submetidos a outras publicações. O(s) autor(es) devem enviar um termo de cessão de direitos de publicação onde conste seu(s) nome(s) completo(s) e seu(s) endereço(s), sendo de sua responsabilidade obter e apresentar permissão para reproduzir imagens, ilustrações, tabelas, gráficos etc. Cabe também ao(s) autor(es) a obtenção da aprovação de comitês éticos em artigos que envolvam pesquisas com seres humanos.

3. Apresentação do trabalho

Página de rosto:

- Título do trabalho.
- Nome(s) do(s) autor(es), sua titulação e local(is) de trabalho.
- Endereço(s) de email.
- Resumo (até 10 linhas) e palavras-chave.
- *Abstract* (até 10 linhas) e *key words*.
- Texto de 15 a 20 páginas, incluídos nesse limite o título, resumo, *abstract*, ilustrações, notas e bibliografia.

4. Formatação

Os textos deverão ser submetidos da seguinte forma:

- Arquivo em programa word (.doc) ou compatível (.rtf), evitando o formato (.docx).
- Espaçamento simples, formato A4, fonte Times New Roman, tamanho 12.
- Texto corrido, sem tabulações, sem endentações e com “enter” (retorno) apenas no final de cada parágrafo.



- Títulos, subtítulos e palavras podem ser destacados em *itálico* (o uso de negrito deve ser evitado).
- Nome do arquivo com o sobrenome do autor principal.

5. Ilustrações

(fotografias, desenhos, figuras, quadros, gráficos e tabelas)

- Devem ser enviadas digitalizadas isoladamente, em arquivo separado, com as devidas fontes de referência, além da indicação, no texto, de seu local de inserção.
- Formato de digitalização em .tiff, .bmp ou .jpeg, com resolução mínima de 300 dpi.
- Largura mínima de 4,4 cm.
- A revista *Significação* reserva-se o direito de não publicar o material ilustrativo que não esteja adequado a essas orientações.
- Para elaboração de gráficos, quadros e tabelas, dar preferência aos programas word e excel.
- Títulos e legendas devem constar imediatamente abaixo das figuras e gráficos, e imediatamente acima dos quadros e tabelas. Todos deverão estar numerados consecutivamente em arábico.
- De acordo com a lei de direitos autorais, as fotos e desenhos devem vir acompanhadas dos nomes de seus autores. Em caso do(s) autor(es) não ser(em) o(s) mesmo(s) autor(es) do artigo, os primeiros devem assinar uma autorização para publicação, ou o(s) autor(es) do artigo devem se responsabilizar (por escrito) pela publicação. Isso não se aplica a imagens antigas cujos direitos autorais já expiraram.

6. Notas de rodapé

(somente as explicativas)

Exemplo:

Correto: “Atualmente existem mais de trezentas unidades fechadas de ...”.

Incorreto: ESTRADA, Santiago. Previdência Social e Complementar e os Mercados Comuns. p 13 (trata-se, nesse caso, de uma citação referencial).



7. Citações referenciais

- Identificar as referências (em parênteses) no texto, colocando o sobrenome do autor (com a primeira letra em maiúscula) e o ano.
Um (1) autor: (Wenth, 1998); dois (2) autores: (Lamare & Soares, 1990); três (3) ou mais autores: (Harris et al., 1998).
- As citações referenciais não vêm em nota de rodapé, mas no corpo do texto, logo após o trecho citado.
Exemplo: (Kelsen, 1979, p.91).
- Citações com mais de quatro linhas deverão vir em parágrafo específico.

8. Bibliografia

A lista de referências deve estar em ordem alfabética de acordo com as normas ABNT.