ANTROPOLOGIA, ARTE E SOCIEDADE.

(VOL. 1)

7º SEMINÁRIO
IMAGENS DA CULTURA/
CULTURA DAS IMAGENS

SÃO PAULO
RED_ICCI 2012

ORGANIZAÇÃO:
ARIANE DANIELA COLE
JOSÉ DA SILVA RIBEIRO

ALTAMIRA EDITORIAL

Antropologia, Arte e Sociedade.
7º Seminário Internacional Imagens da Cultura/ Cultura das Imagens.
Org. Ariane Daniela Cole e José da Silva Ribeiro. São Paulo. Altamira Editorial. 2012.

Vol.: I

Reúne seleção de artigos apresentados no
7º Seminário Internacional Imagens da Cultura/
Cultura das Imagens em São Paulo 2011

ISBN 978-85-99518-15-1

7º SEMINÁRIO
IMAGENS DA CULTURA/ CULTURA DAS IMAGENS

COORDENAÇÃO GERAL DO SEMINÁRIO

Ariane Daniela Cole
José da Silva Ribeiro
Glaucia Davino
Andréa Barbosa

COMITÊ CIENTÍFICO

Ana Paula Beja Horta, Coordenadora Científica do CEMRI, Universidade Aberta – Portugal
Sylvia Caiuby, Coordenadora científica do LISA, Universidade de São Paulo – Brasil
Cornelia Eckert, Coordenadora científica do BIEV e do NAVISUAL, IFCH, UFRGS – Brasil
Carmen Guarini, Documentarista, Antropóloga, Universidade de Buenos Aires – Argentina
Jacques Ibanez-Bueno, Coordenador do Pólo L'image & l'information - IREGE, Universidade de Savoire – França
Deolinda M. Adão, Directora Executiva. Portuguese Studies Program. University of California, Berkeley – USA
Isabel Vaz de Freitas, Directora do Departamento de Ciências da Educação e do Património, Universidade Portucalense – Portugal
Clara Carvalho, Presidente do CEA, ISCTE – Portugal
Fernando Contreras, Coordenador científico do Grupo de Investigación en Tecnología, Arte y Comunicación, Universidade de Sevilha - Espanha
César San Nicolás, Coordenador de comunicación do Vicerreitorado de Relaciones Internacionales y Comunicación Universidade de Múrcia - Espanha
Manuela Penafria, Grupo de Trabalho em Estudos Fílmicos da SOPCOM, Diretora da Revista Doc-online, Universidade de Beira Interior - Portugal
Olívia Maria Marques da Silva, Diretora do Departamento das Artes da Imagem, ESMAE - Escola Superior de Música, Artes do Espetáculo, IPP, Porto - Portugal
Ana Luiza Carvalho da Rocha, Coordenadora científica do BIEV, NAVI, UFRGS – Brasil
António Costa Valente, AVANCA – Encontros Internacionais de Cinema, Televisão, Vídeo e Multimédia, Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro – Portugal

COORDENAÇÃO DOS GRUPOS TEMÁTICOS

CULTURA VISUAL E SONORA
Ariane Daniela Cole, Universidade Presbiteriana Mackenzie, Brasil
Ricardo Campos, Universidade Aberta, Portugal
Viviane Vedana, UFRGS , UFRGS, Brasil
Edgar Cunha, UNESP, Brasil

CINEMA E SOCIEDADE
Maria do Céu Marques, CEMRI – Universidade Aberta, Portugal
Gláucia Davino, Universidade Mackenzie, Brasil
Andréa Barbosa, UNIFESP, Brasil
Rose Satiko - Lisa – USP, Brasil

ESPAÇO, MODOS DE VIDA E ANTROPOLOGIA VISUAL
Ana Gabriela Godinho Lima, Universidade Presbiteriana Mackenzie, Brasil
Teresa Maria Riccetti, Universidade Presbiteriana Mackenzie, Brasil

CULTURA DIGITAL
Jane Almeida, Universidade Presbiteriana Mackenzie, Brasil
Dolores Peña, Universidade Presbiteriana Mackenzie, Brasil
Ana Paula Beja Horta, Universidade Aberta, Portugal

IMAGENS E CULTURA DE CONSUMO
Ana Sílvia Rocha Ipiranga, TEDPEQ - Universidade Estadual do Ceará, Brasil
Celso Figueiredo - Universidade Presbiteriana Mackenzie, Brasil
João Batista Cardoso - Universidade Municipal de São Caetano do Sul, Brasil
Paula Renata Camargo de Jesus - Universidade Presbiteriana Mackenzie, Brasil

TEORIA, METODOLOGIA E TECNOLOGIA DA IMAGEM
José da Silva Ribeiro, Universidade Aberta, Portugal

7º SEMINÁRIO
IMAGENS DA CULTURA/ CULTURA DAS IMAGENS

Universidade Presbiteriana Mackenzie

Realização
Grupo de pesquisas Arte, Design: linguagens e processos
Curso de Design da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo
Universidade Presbiteriana Mackenzie

Capa
Luciano Pessoa

Projeto gráfico
Zuleica Schincariol, Ariane Daniela Cole, Andréa de Souza Almeida

Altamira Editorial

SUMÁRIO – Volume 1

Apresentação..... p. 9

CULTURA VISUAL E SONORA

Antropologia, Arte. Imagens e Sonoridades. *Ariane Daniela Cole*..... p. 15

Arte, Pensamento, Cultura e Ciência

Pequenos percursos de um antropólogo nas imagens. *Etienne Samain*..... p. 23

Paisagens no Tempo. *Ariane Daniela Cole*..... p. 30

Trabalhos colaborativos entre artistas e cientistas: uma experiência portuguesa. *Rosana Monteiro*..... p. 40

Imagens e Sonoridades

O som e o sentido no dialogo intercultural. Edgar Teodoro Cunha..... p. 49

Antropologia, som e hipermídia. *Viviane Vedana*..... P. 58

Sonoridades: modos de observação Acústica. *Carlos Miguel F. Rodrigues*..... p. 68

Percepção sonora no cinema. Mariana Mignot Schuster e Lizete Dias Oliveira.. p. 78

Videoclip musical y cultura; una aproximación desde la antropologia visual. *Ana Sedeño Valdellos*..... p. 87

Lightining Bolt: ecologia de imagens, ruídos e sonoridades extremas. *Fabrício Silveira*..... p. 98

Arte, Sociedade. Antropologia e Linguagens

Urulu dreaming": uma análise da ascensão da arte aborígene no mercado contemporâneo de arte da Austrália. *Juliana Dias*..... p. 112

Cultura visual em um bairro negro de Lisboa: graffiti e muralismo. *Ricardo Campos*..... p. 125

Os Salões de Arte contemporânea de Santo André: uma perspectiva histórico social através da imagem. *Douglas Negrisolli e Norberto Stori*..... p. 138

Fotografias didáticas desdobradas em palavras e imaginações: da divulgação dos lugares à divagação da vida que há neles. *Elaine dos Santos Soares e Wenceslau Machado de Oliveira*..... **p. 147**

Culturas do Olhar. *Glória Kok*..... **p. 157**

Caos forma: dois pontos – Um olhar sobre a forma a partir do mito, do corpo e da cidade. *Luciano Gutierres Pessoa*..... **p. 165**

A ótica do inevitável: reflexões sobra o fim da aura na fotografia mortuária brasileira. *Israel Souto Campos*..... **p. 179**

Artistas, Obras e Instituições

Ethos (in?)glorioso: uma leitura da Antropologia da Face Gloriosa de Arthur Omar. *Paula Marchini Senatore.* ..... **p. 191**

Heterocronia e Metaestabilidade em David Claerbout. *Ícaro Ferraz Vidal Junior.* ..... **p. 202**

Práxis E Reflexões Nas Margens Do Tempo. *Ariane Daniela Cole, Regina Lara Silveira Mello, Artur Cole, Ana Paula Calvo*..... **p. 214**

Ateliê Casa Conrado: a arte de criar o vitral. *Regina Lara Silveira Mello*..... **p. 228**

As fases pictóricas de Wega Nery. *Priscila Rosin e Norberto Stori*..... **p. 236**

A dualidade presença/ausência nas imagens impressas de Edvard Munch e Andy Warhol: aproximações possíveis. *Norma Mobilon*..... **p. 248**

CINEMA E SOCIEDADE

Sétima Arte no sétimo Seminário IC/CI. *Gláucia Davino*..... **p. 257**

Imagens Da Cultura (1)

Pelas veredas do sertão: as representações sociais no cinema nacional. *Ana Flávia Ferraz*..... **p. 269**

Cicerópolis em movimento: representação e experiência nos filmes sobre Juazeiro do Norte. *Glauco Vieira e Ewelter Siqueira*. ..... **p. 278**

O processo de islamização do cinema iraniano. *Kelen* Pessuto. ..... **p. 284**

Cinco dias, cinco noites: imagens da emigração portuguesa nos tempos da ditadura. *Maria do Céu Marques*..... **p. 296**

Candangos em três tempos: a representação dos pioneiros de Brasília em Silvio Tendler, Vladimir Carvalho e Maria Adelaide Amaral. *Sarah Alves*..... **p. 306**

A Cultura Audiovisual reconfigura a Imagem da Cultura. *Regina Soares da Cunha e Maria Érica de Oliveira Lima*. ..... **p. 318**

Imagens Da Cultura (2)

Lúcio Flávio" e "Pixote": o cinema "bandido" de Hector Babenco e seus laços com o romance-reportagem. *André Gustavo de Paula*..... **p. 330**

Portugal: País de Diásporas - Passado e Presente. *Constança Silva Coelho*..... **p. 341**

Globalização Perversa Sob A Ótica Do Documentário Darwin's Nightmare. *Ednei de Genaro* ..... **p. 351**

Elogio à desarmonia: criação e manipulação de imagens de arquivo no filme Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te Amo. *Jamer Guterres Mello*..... **p. 361**

Nostalgia das Infâncias. *Magali Reis*..... **p. 371**

Cinema, Memória, Cotidiano e Biografia

Cinema e memória ou ainda por uma memória canibalizada da cidade. *Andréa Barbosa*..... **p. 378**

Testemunhos da Imigração Contemporânea em Portugal, em *Gente como Nós. Maria Celeste de Almeida Cantante*. ..... **p. 383**

A imagem sem referente. *Daniel Petry*..... **p. 392**

Escrita fílmica de histórias de vida. *Maria de Fátima Nunes*..... **p. 398**

O cotidiano como espaço de fluxos identitários em 'O Céu de Suely'. *Raquel Holanda*..... **p. 409**

Estrêla de Oito Pontas: cartografia do sensível. Rita de *Cássia Demarchi*..... **p. 418**

Deslocografia: o cinema como instituição da sociedade em movimento no filme "Não por acaso". *Maria Ignês Carlos Magno e Vicente Gosciola*..... **p. 425**

Linguagem, Teoria e Sociedade

Os Caminhos de Kieślowski: invenção e experiência na *Trilogia das Cores. Bruna Nunes da Costa Triana*..... **p. 435**

Desvendar imagens: o cinema segundo Walter Benjamin, Vertov e Chris Marker. *Emi Koide*..... **p. 445**

Cinema impuro: contaminações entre cinema e vídeo a partir de um olhar sobre a série "História(s) do Cinema", de Jean-Luc Godard. *Gabriela Machado Ramos de Almeida*..... **p. 455**

As imagens más: ponderações sobre cinema e violência. *Marcelo Carvalho da Silva*..... **p. 462**

Prospero's Books: uma leitura intersemiótica de Shakespeare na contemporaneidade. *Maria Luiza Guarnieri Atik e Célia Guimarães Helene*..... **p. 474**

Produção, Prática e Criação

Imagens e Sonoridades Migrantes. Mobilidade dos povos e as imagens em movimento. *José da Silva Ribeiro* ..... **p. 484**

A perspectiva da cultura Xavante nos filmes de Divino Tserewahú. *Fernanda Oliveira Silva*..... **p. 496**

Narrativas fílmicas interculturais sobre a cultura pomerana. *José Walter Nunes*..... **p. 507**

Filme e Antropologia Compartilhada em Cidade Tiradentes. *Rose Satiko Hikijie e Carolina Caffé*..... **p. 515**

Apresentação

O Seminário ICCI – Imagens da Cultura / Cultura das Imagens nasceu de uma cooperação ERASMUS[1] (cooperação e circulação de professores e estudantes entre Universidades europeias) entre a Universidade Aberta e a Universidade de Múrcia e com a cooperação do Núcleo de Pesquisa em Hipermédia da PUC-SP – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (Brasil) tendo como objetivo a Internacionalização da investigação e a ligação entre investigadores das diversas Universidades / grupos de investigação envolvidas no projeto. Protagonizaram a iniciativa os Professores Pedro Hellín da Universidade de Múrcia, Sérgio Bairon Pontifícia Universidade de São Paulo, atualmente professor na Universidade de São Paulo e José da Silva Ribeiro da Universidade Aberta.

A Universidade Mackenzie esteve presente deste a primeira hora e o programa de pós-graduação em Educação, Arte e História da Cultura organizou a 3ª Edição do Seminário em Agosto de 2007 e o Grupo de pesquisas Design, Arte: linguagens e processos com a importante cooperação dos coordenadores dos Grupos Temáticos do Seminário, organizou a 7ª Edição do ICCI.

No âmbito da realização do V Seminário ICCI na Universidade de Sevilha foi criada uma rede de grupos de pesquisa implicada nos mesmos objetivos de cooperação científica internacional no âmbito das ciências sociais e da comunicação, focalizada nas temáticas da imagem e da cultura visual e sonora e as questões da interculturalidade e do transnacionalismo, numa perspetiva interdisciplinar.

As realizações anteriores do Seminário:

2005 - 1º Seminário ICCI realizou-se no Porto – organização do CEMRI – Laboratório de Antropologia Visual da Universidade Aberta (40 participantes). O início deste percurso envolveu sobretudo professores e estudantes de Mestrado em Relações Interculturais da Universidade Aberta, investigadores do CEMRI – Centro de Estudos das Migrações e das Relações Interculturais e professores da Universidade de Múrcia, Universidade Presbiteriana Mackenzie e Pontifícia Universidade de São Paulo

[1] O programa ERASMUS visa apoiar a criação de um Espaço Europeu do Ensino Superior e Reforçar o contributo do ensino superior e do ensino profissional avançado para o processo de inovação. São estas a ações e medidas previstas no programa: 1 - A mobilidade (incluindo a respectiva qualidade), que se espera atingir três milhões de pessoas até 2012. 2 - As acções de cooperação entre estabelecimentos de ensino superior e entre estes e as empresas em termos quantitativos (incluindo a respectiva qualidade). 3 - A transparência e a compatibilidade entre as qualificações obtidas. 4 - As práticas inovadoras e sua transferência entre países. 5 - Os conteúdos, serviços, pedagogias e práticas inovadores, baseados nas TIC. 6 - A mobilidade de estudantes (estudos, formações ou estágios), do pessoal docente e de outro pessoal em estabelecimentos de ensino superior e de pessoal das empresas, para efeitos de ensino ou formação, os programas intensivos Erasmus organizados a nível multilateral, bem como a ajuda a estabelecimentos de origem e de acolhimento, tendo em vista garantir a qualidade da mobilidade. As acções de mobilidade representam, pelo menos, 80% do montante atribuído a este programa. 7 - Os projectos multilaterais centrados na inovação, na experimentação e no intercâmbio de boas práticas. 8 - As redes multilaterais, como as "redes temáticas Erasmus", geridas por consórcios de estabelecimentos de ensino superior e que representem uma disciplina ou um domínio interdisciplinar. 9 - As medidas de acompanhamento. O programa propõe-se atualmente a desenvolver novas práticas de cooperação e mobilidade virtual: ERASMUS VIRTUAL.

2006 - O 2º Seminário ICCI realizou-se em Múrcia organizado pelo Laboratorio de Estudios Culturales, Grupo de Investigación en Comunición Corporativa y Sociedad de la Información (CCSI), da Universidade de Múrcia (50 participantes). O Seminário salificou-se com forte participação de Espanha, Brasil e Portugal. Iniciou-se também o processo co-orientação de teses de doutoramento.

2007 – O 3º Seminário ICCI realizou-se em São Paulo sob a coordenação dos Professores Sérgio Bairon e Marcos Rizzoli, organizado pela Universidade Presbiteriana Mackenzie (40 participantes). Esta primeira realização do Seminário no Brasil contou com um forte participação de estudantes e professores do Programa de Pós- graduação em Educação Arte e História da Cultura.

2008 – O 4º Seminário ICCI realizou-se no Porto organizado do CEMRI – Laboratório de Antropologia Visual da Universidade Aberta (60 participantes). O crescimento sustentado do Seminário foi o objetivo principal desta realização. Participaram investigadores de Portugal, Espanha e Brasil.

2009 – 5º Seminário ICCI realizou-se em Sevilha - organização do Grupo de Investigación en Tecnología, Arte y Comunicación, Universidad de Sevilla (50 participantes). Este Seminário constitui um marco importante com a criação da rede ICCI. A reunião constituinte da Rede teve como objetivo "la exposición de las áreas de trabajo y proyectos en curso de cada grupo, para ponderar las posibilidades de colaboración futuras". Da exposição dos representantes do 7 grupos presentes na reunião concluiu-se que "las áreas evidenciadas como compartidas, donde pueden darse proyectos comunes son: Cultura e Imágenes, Migraciones, Artefactos digitales e comunidades virtuais, Desarrollo local (especialmente Turismo)". Procedeu também a avaliação do Seminários tendo concluído que" (Acta de la 1ª reunión de Grupos de Investigación Imágene"los objetivos del Seminario Internacional Imágenes de la Cultura / Cultura de las Imágenes han sido alcanzados, por lo que se busca una refundación del mismo como Red de Grupos de Investigación s de la Cultura / cultura de las imágenes, Sevilla, 27 de marzo de 2009)

2010 – 6º Seminário ICCI realizou-se no Porto - organização do CEMRI – Laboratório de Antropologia Visual da Universidade Aberta (150 participantes). Neste Seminário deu-se um crescimento e desenvolvimento acentuado da cultura digital decorrente da intensa atividade de alguns investigadores no Second Life, em Comunidades Virtuais e Vídeo-jogos e a incorporação do grupo temático voltado para as investigações sobre as sonoridades. Realizou-se também 1ª mostra de filmes e a primeira edição de textos selecionados em edição eletrónica Ebook.

2011 – 7º Seminário decorreu na Universidade Prebiteriana Mackenzie, organizado pelo Professora Ariane Daniela Cole. A inovação na 7ª Edição consistiu sobretudo na abertura de uma nova área associada às anteriores passando assim a ser um Seminário Internacional nas áreas da antropologia, artes e comunicação. Participaram nesta edição 134 inscritos e 117 textos publicados.

Não é fácil avaliar com rigor os objetivos e as realizações resultantes dos seminários realizados. Uns são conhecidos e quantificáveis outros são desconhecidos e integrados nos caminhos epistemológicos dos participantes. A internacionalização da investigação e a ligação entre investigadores das diversas Universidades / grupos de investigação envolvidas no projeto fez-se, de forma aberta, para além dos grupos participantes e do quadro da realização do Seminário e

da Rede. O Seminário funcionou como incubadora de outros projetos, encontros, publicações. Há porém indicadores de produtividade científica.

Principais realizações

- 6 Publicações, cerca de 400 textos publicados.
- A presença notória do ICCI no curriculum dos participantes a avaliar pelas referências na internet.
- Das cerca de 17 teses de doutoramento apenas 4 co-orientadas por professores de duas Universidades.
- 3 Projetos de investigação desenvolvidos com uma forte presença de investigadores e grupos de investigação do seminário – tecnologias digitais e antropologia, imagens e sonoridades das migrações, interculturalidade afro-atlântica.
- Cooperações ERASMUS com Universidade de Universidade de Múrcia, Universidade de Savoie, com Universidades terceiras: vinte e cinco cursos, conferências, Unidades Curriculares desenvolvidos a partir da rede ICCI e em colaboração com os grupos de investigação envolvidos na rede
- Provas de livre docência (*Habilitation* à *Diriger* les *Recherches* (HDR) e progressão académica de alguns colegas envolvidos desde a primeira edição do seminário, participação em provas públicas e júris de mestrado e doutoramento.
- Abertura e participação sistemática noutros eventos (reciprocidade) – Seminário dos roteiristas, Conferência Internacional cinema, arte e tecnologia, Conferência Internacional de Cinema de Viana do Castelo.
- Participação nas comissões científicas de revistas e portais, decorrente de trocas recíprocas – Iluminuras (UFRGS), Doc-online (UBI, Universidade de Campinas), Portal Lugar do Real, International Journal of Cinema.
- Estabilização de um conselho científico com a participação de investigadores seniores de prestigiados Centro de Investigação de Portugal, Brasil, Argentina, França e Espanha.
- Lançamento da Revista – Imagens da Cultura / Cultura das Imagens. Número 1 em dezembro de 2011, o nº 2 Maio de 2012.
- Criação ou Integração do Seminário num portal e nas redes sociais de modo a facilitar o contacto entre investigadores e grupos de investigação.
- Apresentação de projetos de investigação que envolva centros de investigação e Universidades na Europa, no Brasil e em África.
- Integração de países africanos nas dinâmicas do Seminário.

- Desenvolvimento de temáticas no âmbito da Cultura como valor, Economia da cultura / Economia criativa (da criatividade, da criatividade empreendedora), da Cultura e do Desenvolvimento Local (mudança do contextos remete para reconfiguração das temáticas, da investigação, dos grupos de investigação).

- Aproveitamento do espaço virtual no Second Life – Imagens da Cultura / para a realização de *Conferências às quartas-feiras* e diversas atividades literárias e artísticas – exposições, poesia, conto. Realização do *Seminário experiência do Second Life – iniciação ao trabalho de campo online / em ambientes virtuais*.

Identificamos nos sete anos de realização do Seminário Internacional Imagens da Cultura / Cultura das Imagens e nos 3 anos da rede ICCI algumas necessidades prementes e o desejo de lhe dar continuidade contribuíndo assim para uma formação e investigação aberta e cosmopolita.

- Solidificação e organização da rede ICCI – organização fractal[2] (Isabel Salas i Beltran): organização em rede, interface (real e online) geradora e reprodutora de conhecimento e de mais valias para os investigadores, grupos de investigação, Universidades envolvidas no Seminário.

- Desenvolvimento dos núcleos locais (grupos e centros de investigação) e articulação /ação concertada entre coordenadores dos grupos locais para a realização do seminário, edição da revista, edição de obras coletivas, apresentação conjunta de projetos de investigação e/ ou de formação.

- Constituição de um grupo que trace um plano estratégico da REDE_ICCI e o concretize nas instituições e na interface com outros grupos investigação da rede.

A organização do 7º Seminário Internacional Imagens da Cultura / Cultura da Imagens e da presente publicação deveu-se ao excelente trabalho e à dinâmica da professora Ariane Daniela Cole. A sua sensibilidade artística na apresentação gráfica da publicação com o apoio de Luciano Pessoa e das professoras Zuleica Schincariol e Andréa de Souza Almeida, mas também a capacidade de liderança, ou talvez melhor, de envolvimento de uma larga equipa de colaboradores empenhados que muito contribuíram para a organização do seminário e dos múltiplos trabalhos que lhe sucederam. A sua imolação pessoal foi determinante na realização do seminário e na presente publicação. Sabemos quanto as esquipas são solidárias na realização dos trabalhos inerentes à realização destes eventos. Sabemos também quão solitárias são muitas das atividades que restam depois de todas as realizáveis em equipa. A professora Ariane Daniela Cole carregou durante quase dois anos esta responsabilidade e o árduo trabalho de preparação, edição desta obra. O presente publicação é obra de todos os autores, coordenadores das temáticas, das equipas de apoio à organização do seminário mas sobretudo é uma obra de uma pessoa, a Professora Ariane Daniela Cole e da rede que gerou e geriu.

A realização do seminário e da publicação deve-se também à Universidade Presbiteriana Mackenzie (minha segunda casa) que acolheu o 7º Seminário ICCI e que edita nas suas publicações esta obra. Nesta edição participaram ativamente professores desta Universidade

[2] http://www.uoc.edu/web/esp/art/uoc/isalas0902/isalas0902.html

tanto dos cursos de Pós Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo e Educação, Arte e História da Cultura como dos cursos de Graduação do Design e do Centro de Comunicação e Letras. Contamos também com a presença de professores portugueses e brasileiros vindos dos vários estados brasileiros, do Sul ao Norte, promovendo uma troca profícua e dinâmica.

Sempre nos perguntam porque alguns dos colegas não estão presentes. Não poderei falar sobre eles. Sei que alguns encontraram ou criaram no âmbito deste Seminário ou fora dele outros interesses mais consentâneos com seus percursos. Outros não encontraram financiamentos ou meios para se deslocarem e participarem. Penso ser importante para o Seminário e para a Rede a entrada de novos membros mas também a saída de todos os que a partir daqui encontraram percursos mais consentâneos com os seus interesses. Os que persistem são testemunhos vivos de um processo que é seu e que irão dar ao Seminário, à Rede, às Publicações, aos Projectos a solidez necessária ao seu desenvolvimento e a fluidez necessária à sua contínua reconfiguração e adaptação aos interesses dos participantes.

Esperamos que, para além das comunicações e dos textos apresentados e agora publicados, se solidifiquem e partilhem interesses, se desenvolvam estratégias de cooperação, de investigação, de interdisciplinaridade, de bem estar entre os participantes (esta uma das características destes encontros) e que voltemos cada ano com coisas novas que dêem conta de nossos percursos individuais e dos grupos de investigação envolvidos neste projeto. O desenvolvimento das tecnologias digitais facilitam hoje outras dinâmicas de encontro, de investigação partilhada, pretende-se pois utilizar as redes sociais (sócio-tecnicas) no desenvolvimento deste projeto, de formas colaborativas de investigação, de formação e de divulgação das atividades da rede e dos resultados de pesquisas realizadas no âmbito da rede.

Esta história poderia ser contada a partir de muito outros olhares, de muito outros pontos de vista. Coube-me a mim, que iniciei este processo na praia de S. Pedro del Pinatar (España) com o professor Pedro Hellín, e que coordeno atualmente a rede ICCI contar a história, já longa, de oito anos de trabalho continuado, escrevê-la no fim deste ciclo de 7 realizações consecutivas. Estou certo que ficou muito por dizer e muitas pessoas por referir para esses toda a nossa atenção e que se tornem audíveis e participantes no ciclo que se inicia com o 8º Seminário e com a publicação da Revista ICCI.

José da Silva Ribeiro

Coordenador da Rede ICCI

Co-editor da Revista ICCI

São Paulo Agosto de 2012

Cultura Visual e Sonora

Cultura Visual e Sonora

Coordenação do Grupo Temático

Ariane Daniela Cole, Dra. – Universidade Prebiteirana Mackenzie
Ricardo Campos, Dr. - Universidade Aberta de Porugal
Viviane Vedana, Dra. – Universidade Fedeeral do Rio Grande do Sul
Edgar Cunha, Dr. – Universidade Estadual de São Paulo

Antropologia, Arte. Imagens e Sonoridades

Cole, Ariane Daniela[1]. Dra., arianecole@gmail.com

A noção de Cultura Visual, apesar de originária dos estudos artísticos e do campo da comunicação social, tem sido cada vez mais utilizada nas ciências sociais, na medida em que remete à nossa cultura contemporânea tão fortemente relacionada à produção e difusão de imagens, sejam elas fixas ou em linguagem audiovisual. No centro do debate está a crescente relevância que estas têm adquirido no que diz respeito às formas como percebemos, elaboramos e representamos o mundo. Esta abordagem articula-se, então, com uma Antropologia da Imagem, atenta à forma como as manifestações visuais e audiovisuais, sejam de natureza coletiva ou individual, expressam significados culturais (representações, ideologias, hábitos, normas e padrões, técnicas e tecnologias). A imagem, e as sonoridades presentes nas novas tecnologias de produção e difusão de imagens e sons, sendo veículos de comunicação e representação do mundo cada vez mais relevantes, exigem um debate aprofundado sobre estratégias de questionamento teórico e de desenvolvimento de metodologias de pesquisa social que envolvam tanto a produção de dados (fotografias, vídeos, registros sonoros) em campo, como também o posterior tratamento destes dados que expõem a forma como elaboramos nosso entendimento sobre a vida social e a cultura. Em especial, refletir sobre o lugar do sonoro (que não significa apenas música, mas também as paisagens e ambiências sonoras de diferentes territórios) nesta Cultura Visual nos coloca diante do desafio de construir novas abordagens para o tema.

O estudo da imagem visual e da imagem sonora, portanto, é um empreendimento interdisciplinar dada a sua complexidade e multiplicidade de abordagens. Assim, constitui-se como centro da investigação nesta temática analisar e discutir as potencialidades interpretativas do visual e do sonoro nas pesquisas em Ciências Sociais, Antropologia, Comunicação, Design, entre outras áreas do conhecimento, sobretudo no que tange suas dimensões culturais e sociais. Os textos aqui reunidos foram organizados em 4 grupos. Estes abordam o tema das expressões da cultura, da imagem visual e sonora, através de diferentes perspectivas teóricas, metodológicas e tecnológicas de modo a contribuir para fortalecer o intercâmbio e o debate acadêmico sobre estes tópicos.

Arte, Pensamento, Cultura e Ciência apresenta artigos que observam a imagem e a arte como elemento fundamental de construção do conhecimento em suas relações com o pensamento e a ciência, compreendendo a produção de imagens como instrumento de observação dos

[1] Professora Pesquisadora da Universidade Presbiteriana Mackenzie

fenômenos e de aproximação com as ciências sociais, as ciências biológicas, a filosofia e a história, ou como instrumento de reflexão e desenvolvimento do pensamento.

Arte, Sociedade, Antropologia e Linguagens trata das artes visuais e as imagens, sejam elas provenientes da pintura, do grafitti, da fotografia, ou do design, são analisadas em suas relações com o seu contexto social do ponto de vista, cultural, histórico político, econômico, simbólico.

Em 2010, reuniram-se pela primeira vez, no 6º Seminário Imagens da Cultura/Cultura das Imagens pesquisadores que concentram seus estudos no fenômeno sonoro, sua expressividade e significações, para debater questões sobre a análise das sonoridades nas pesquisas em antropologia.

Assim, no ano de 2011 no âmbito do 7º Seminário Imagens da Cultura/Cultura das Imagens reuniram-se novamente neste grupo temático para debater as relações entre imagem e som. Deste modo em *Imagens e Sonoridades* os leitores encontrarão artigos que se voltam para tecnologias de captação, metodologias de pesquisa, abordagem e exposição das sonoridades, nas pesquisas de campo, assim como a sua recepção e percepção, valorizando e expondo a importância deste fenômeno tão pouco pesquisado.

Os textos reunidos em *Artistas Obras e Instituições, t*ratam de artistas, suas vidas, obras e relações com o seu contexto cultural, trazendo abordagens a partir da antropologia, da história da arte e as relações entre as instituições e o contexto sócio cultural.

Arte, Pensamento, Cultura e Ciência

Abordando a Antropologia e suas relações com as linguagens sobretudo entre a escrita e as linguagens audiovisuais modernas (registros sonoros, fotografia, cinema, vídeo, infografia) Samain[2] narra seu percurso como antropólogo e pesquisador ao longo de toda uma vida convidando à reflexão sobre a importância da imagem e da arte para a construção da cultura; do pensamento, da comunicação e, sobretudo, da existência humana.

O artigo *Paisagens no Tempo*[3] desenvolve uma reflexão sobre o papel do pensamento na construção da imagem, seus desdobramentos na constituição do conhecimento e suas relações com a percepção e a ação. Cole (2011), parte da observação e análise do debate em torno das reflexões produzidas sobre a importância o papel do pensamento no desenho e na pintura, da importância da razão e da sensibilidade, da arte e da ciência ao longo da história no contexto da arte. Estas reflexões se fundamentam, sobretudo, na história da arte, na crítica de processos, na fenomenologia da percepção, em depoimentos de artistas e na sua experiência pessoal em processo de criação.

O Trabalho de Monteiro[4] discorre sobre o processo de aproximação entre a arte e a ciência a partir da ação de artistas plásticos que passam a desenvolver seus trabalhos no interior de laboratórios, especialmente os de biologia molecular, se apropriando de métodos e práticas da zoologia, botânica e ornitologia. A autora realiza estas análises a partir da observação da

[2] Samain, Etienne. **Pequenos percursos de um antropólogo nas imagens**. 2012.
[3] Cole, Ariane Daniela. **Paisagens no Tempo.** 2012.
[4] Monteiro, Rosana. **Trabalhos colaborativos entre artistas e cientistas: uma experiência portuguesa**. 2012.

atividade de artistas selecionados em um programa de residência artística em Portugal por órgãos ligados ao governo português. Nestas análises a autora demonstra o processo de hibridização dos saberes científico e artístico, e dos espaços do atelier e do laboratório na produção do conhecimento, em benefício mútuo, tanto da ciência como da arte.

Imagens e Sonoridades

A partir da experiência de realização do filme *Ritual da Vida,* Cunha[5] aponta para os meios audiovisuais como um lugar privilegiado para se pensar uma relação, para se pensar os diálogos interculturais, para potencializar as possibilidades de interpretação e construção de sentidos a partir da experiência fílmica. Assim, o autor descreve problemas que se apresentaram neste processo, como as dificuldades para estabelecer uma contextualização, os processos tradutórios, , como lidamos com a idéia da diferença, o compartilhamento dos sentidos, questões de ordem estética e de linguagem e suas relações com o universo do sensível.

Vedana[6] reflete sobre a crescente importância das sonoridades em pesquisas antropológicas e sua representação em suportes hipermidiáticos. Neste contexto apresenta diversos projetos de pesquisas, ao mesmo tempo em que apresenta a pesquisa *Trabalho e cidade: antropologia da memória do trabalho na cidade moderna/contemporânea*, da qual faz parte. Por meio desta exposição a autora reflete sobre os processos de significação das sonoridades recolhidas através dos trajetos de navegação nos meios hipermidiáticos, entendendo as sonoridades como forma de conhecimento, interpretação e elemento constituinte do patrimônio cultural.

Valorizando a antropologia do som e a importância das sonoridades nos registros audiovisuais Rodrigues[7] apresenta métodos de observação e registro dos fenômenos sonoros apontando para os elementos que compõem e caracterizam as manifestações sonoras, os modos de registro e a percepção nos sítios investigados na busca de constituir o que o autor denomina de *cine-escuto.*

Ao enfatizar a importância de se conhecer e estudar a percepção sonora no cinema Schuster e Oliveira[8] propõem uma aproximação semiótica peirceana com as classificações apresentadas por Chion (1990). Entretanto, elaboram análises apenas no que diz respeito ao interpretante dinâmico, ou seja, resultados que efetivamente podem ser observados na percepção humana a partir de um fenômeno sonoro. Assim, o artigo trata das sensações provocadas pelas sonoridades e da sua utilização na construção da narrativa fílmica.

Valdellos[9], aborda o fenômeno do videoclipe a partir de uma ótica antropológica entendendo o videoclipe como uma manifestação, ou um produto de hibridização cultural onde confluem as linguagens e formas artísticas, de comunicação e entretenimento de diversas origens e contextos.

---

[5] Cunha, Edgar Teodoro. **O som e o sentido no dialogo intercultural.** 2012.
[6] Vedana, Viviane. **Antropologia, som e hipermídia.** 2012.
[7] Rodrigues, Carlos Miguel F. **Sonoridades: modos de observação Acústica.** 2012.
[8] Schuster, Mariana Mignot e Oliveira, Lizete Dias. **Percepção sonora no cinema.** 2012.
[9] Valdellos, Ana Sedeño. **Videoclip musical y cultura; una aproximación desde la antropologia visual.** 2012.

Enfocando a música *Drácula Mountain* da banda *Lightning Bolt,* Silveira[10] descreve, problematiza e analisa a estética do videoclipe correspondente à musica, a banda e sua performance observando sobretudo a sua radicalidade na utilização de ruidagens extremas de sua expressão sonora e visual.

Arte, Sociedade. Antropologia e Linguagens

Considerando que a construção da identidade se dá num processo relacional, no corpo social, Dias[11] analisa o conceito de capital e dominação simbólicas e a relação deste com a ascensão social da arte aborígene no mercado internacional ao longo da história da Austrália a partir da colonização. Analisa também, a partir destas considerações, a percepção da arte aborígene, suas derivações e sua inserção no contexto nacional e internacional atual.

Em uma abordagem antropológica, Ricardo Campos[12] apresenta um dos frutos de sua tese de doutorado, onde analisa o fenômeno do grafitti em Lisboa, em suas dimensões estética e política, observando sua presença em determinados bairros da cidade e o seu papel como formador de uma cultura visual urbana. Campos também aborda o grafitti como expressão e instrumento de construção de identidade e cidadania de uma comunidade de jovens que vivem em uma situação de exclusão.

Em Negrisolli e Stori [13] são apresentados e debatidos métodos de pesquisa em história para o estabelecimento de paradigmas que norteiam a pesquisa para estudar os primórdios dos Salões da Arte de Santo André e sua inserção no contexto político, social e cultural da época. Assim, os autores apresentam as problemáticas que envolvem o projeto e as decisões estabelecidas para o seu desenvolvimento.

Analisando as representações fotográficas em livros didáticos a partir de um livro de geografia, Soares e Oliveira[14] observam o seu caráter homogêneo e pouco representativo, cuja função se limita à mera reprodução do que está sendo dito no livro oferecendo um universo imagético limitado e limitante das atividades paralelas de relação com as imagens como a atividade da imaginação, da fabulação, da investigação, da reflexão.

Em uma perspectiva Sul Americana Kok[15], aborda em seu trabalho as relações entre a vida material e simbólica a constituição das imagens de culturas indígenas das terras baixas sul americanas e de como elas se manifestam nas pinturas corporais.

Partindo de uma conceituação de forma no âmbito da filosofia e do design, e sua expressão nas formas narrativas Pessoa[16] desenvolve uma reflexão sobre as origens da noção de forma do

---

[10] Silveira, Fabrício. **Lightining Bolt: ecologia de imagens, ruídos e sonoridades extremas.** 2012.
[11] Dias, Juliana. **Urulu dreaming": uma análise da ascensão da arte aborígene no mercado contemporâneo de arte da Austrália**. 2012.
[12] Campos, Ricardo. **Cultura visual em um bairro negro de Lisboa: graffiti e muralismo.** 2012.
[13] Negrisolli, Douglas e Stori, Norberto. **Os Salões de Arte contemporânea de Santo André: uma perspectiva histórico social através da imagem.** 2012.
[14] Soares, Elaine dos Santos e Oliveira, Wenceslau Machado de **. Fotografias didáticas desdobradas em palavras e imaginações: da divulgação dos lugares à divagação da vida que há neles.** 2012.
[15] Kok, Glória. **Culturas do Olhar.** 2012.
[16] Pessoa, Luciano Gutierres. **Caos forma: dois pontos – Um olhar sobre a forma a partir do mito, do corpo e da cidade.** 2012.

corpo e como ela se manifesta nos mitos de origem ocidental, e na cidade. Neste contexto abordará as relações entre a linguagem, o corpo e o corpo do mundo fundamentando seu discurso nas obras de Hesíodo, Flusser e Canevacci entre outros.

Campos[17], por sua vez, apresenta e analisa a história e a prática da fotografia mortuária no Brasil ao mesmo tempo em que descreve o seu processo de dessacralização e esvaziamento de seu significado. Neste processo o autor aponta para as transformações do olhar, dos usos da fotografia, da relação com a imagem fotográfica e para a perda da aura da imagem fotográfica mortuária.

Artistas, Obras e Instituições

Veremos em Senatore[18], por meio de uma abordagem Aristotélica e antropológica, e a partir dos trabalhos de Bateson e Mead, uma análise da série fotográfica intitulada *A Antropologia da Face Gloriosa* de Arthur Omar. Esta é analisada no sentido de debater a noção de Ethos e seu registro por meio da fotografia propondo novos olhares sobre a antropologia e a arte. A autora também apontará para a importância da imagem e da arte no trabalho antropológico.

Vidal Junior[19], parte do conceito de imagem heterocrônica para analisar a produção de imagens em movimento produzidas digitalmente por alguns artistas, sobretudo por David Claerbout, e os desdobramentos que estas imagens produzem na conceituação e nas representações do espaço e do tempo.

Em *Práxis E Reflexões Nas Margens Do Tempo,* os autores[20] desenvolvem uma análise sobre o processo de realização do documentário *Evandro Carlos Jardim nas Margens do Tempo.* Este apresenta a obra de Evandro Carlos Jardim, artista plástico e gravador brasileiro, que hoje conta com 50 anos de produção íntegra e ininterrupta, tanto como artista quanto como professor. Além de lidar com este universo, tão extenso quanto profundo, outras complexidades se apresentaram como grandes desafios, como por exemplo, abordar seu trabalho e as questões provenientes de sua obra, constituída de imagens, através da linguagem audiovisual; o registro do espaço e do tempo, dos seres e objetos que o habitam; a narrativa; o gesto; o texto; a oralidade; a música e a poesia. Buscamos também refletir sobre os objetivos do documentário, suas escolhas e seus desdobramentos formais, éticos e estéticos.

Já Lara[21] descreve o processo de realização de vitrais e de seu registro em linguagem audiovisual, tal como se dava no Atelier Casa Conrado, atelier pioneiro na técnica no Brasil que deu início à produção de vitrais em São Paulo no ano de 1889. Segundo a autora o método utilizado para a produção de vitrais pouco mudou desde os primeiros. Estes vitrais até hoje presentes em muitas obras arquitetônicas pela cidade demonstra a importância das atividades desenvolvidas pelo Atelier Casa Conrado.

---

[17] Campos, Israel Souto, **A ótica do inevitável: reflexões sobra o fim da aura na fotografia mortuária brasileira.** 2012.
[18] Senatore, Paula Marchini. **Ethos (in?)glorioso: uma leitura da Antropologia da Face Gloriosa de Arthur Omar.** 2012.
[19] Vidal Junior, Ícaro Ferraz. **Heterocronia e Metaestabilidade em David Claerbout.** 2012.
[20] Cole, Ariane Daniela; Lara, Regina; Cole, Artur Cole; Calvo, Ana Paula. **Práxis E Reflexões Nas Margens Do Tempo.** 2012.
[21] Lara, Regina. **Ateliê Casa Conrado: a arte de criar o vitral.** 2012.

Rosin e Stori[22], por sua vez, traçam um panorama sobre a obra de Wega Nery, importante pintora brasileira, observando seu desenvolvimento através de diversas fases que se apresentam em cada momento de sua trajetória e sua inserção no contexto cultural de cada momento, apresentando sua interlocução com artistas, poetas e instituições artísticas.

Elaborado a partir da ideia de confrontar as obras de Andy Warhol e Edvard Munch, Mobilon[23] traça uma aproximação imprevisível entre estes dois artistas de contextos históricos e culturais tão diversos assim como de expressividades igualmente tão díspares.

Referências

Campos, Israel Souto, **A ótica do inevitável: reflexões sobra o fim da aura na fotografia mortuária brasileira.** 2012.

Campos, Ricardo. **Cultura visual em um bairro negro de Lisboa: graffiti e muralismo.** 2012.

Cole, Ariane Daniela; Lara, Regina; Cole, Artur Cole; Calvo, Ana Paula. **Práxis E Reflexões Nas Margens Do Tempo.** 2012.

Cole, Ariane Daniela. **Paisagens no Tempo.** 2012.

Cunha, Edgar Teodoro. **O som e o sentido no dialogo intercultural.** 2012.

Dias, Juliana. **Urulu dreaming": uma análise da ascensão da arte aborígene no mercado contemporâneo de arte da Austrália**. 2012.

Kok, Glória. **Culturas do Olhar.** 2012.

Lara, Regina. **Ateliê Casa Conrado: a arte de criar o vitral.** 2012.

Mobilon, Norma. **A dualidade presença/ausência nas imagens impressas de Edvard Munch e Andy Warhol: aproximações possíveis.** 2012.

Monteiro, Rosana. **Trabalhos colaborativos entre artistas e cientistas: uma experiência portugues**a. 2012.

Negrisolli, Douglas e Stori, Norberto. **Os Salões de Arte contemporânea de Santo André: uma perspectiva histórico social através da imagem.** 2012.

Pessoa, Luciano Gutierres. **Caos forma: dois pontos – Um olhar sobre a forma a partir do mito, do corpo e da cidade.** 2012.

Rodrigues, Carlos Miguel F. **Sonoridades: modos de observação Acústica.** 2012.

Rosin, Priscila & Stori, Norberto. **As fases pictóricas de Wega Nery.** 2012.

Samain, Etienne. **Pequenos percursos de um antropólogo nas imagens**. 2012.

Schuster, Mariana Mignot e Oliveira, Lizete Dias. **Percepção sonora no cinema.** 2012.

[22] Rosin, Priscila & Stori, Norberto. **As fases pictóricas de Wega Nery.** 2012.
[23] Mobilon, Norma. **A dualidade presença/ausência nas imagens impressas de Edvard Munch e Andy Warhol: aproximações possíveis.** 2012.

Senatore, Paula Marchini. **Ethos (in?)glorioso: uma leitura da Antropologia da Face Gloriosa de Arthur Omar.** 2012.

Silveira, Fabrício. **Lightining Bolt: ecologia de imagens, ruídos e sonoridades extremas.** 2012.

Soares, Elaine dos Santos e Oliveira, Wenceslau Machado de **. Fotografias didáticas desdobradas em palavras e imaginações: da divulgação dos lugares à divagação da vida que há neles.** 2012.

Valdellos, Ana Sedeño. **Videoclip musical y cultura; una aproximación desde la antropologia visual.** 2012.

Vedana, Viviane. **Antropologia, som e hipermídia.** 2012.

Vidal Junior, Ícaro Ferraz. **Heterocronia e Metaestabilidade em David Claerbout.** 2012.

Cultura Visual e Sonora

Arte, Pensamento, Cultura e Ciência

PEQUENOS PERCURSOS DE UM ANTROPÓLOGO NAS IMAGENS

SAMAIN, Etienne[1], PHD; etienne.samain@gmail.com

Da escrita às imagens: uma breve anamnese

Nasci num país 270 vezes menor do que o Brasil, a Bélgica, o que talvez nada explicaria se não fosse o fato de ter crescido e ter sido educado dentro de uma cultura profundamente marcada pela escrita. Aprendi a ler e a escrever, mas ainda a "devorar" livros. Livros efetivamente lidos, outros apenas folheados e logo abandonados sobre os repositórios da memória: as bibliotecas. Conseqüentemente, aprendi ainda a carregar bibliotecas, a montá-las, a desmontá-las e remontá-las ao fio das minhas errâncias, como se suas ausências me fossem privar de algo fundamental, como se meu pensamento despojado desta memória pudesse, de repente, se sentir debilitado e fragilizado, inquieto e fútil.

Quando, em março de 1973, cheguei ao Brasil, no Rio de Janeiro, fiquei vivamente impressionado ao descobrir que tinha penetrado não apenas num universo, mas numa cultura ainda predominantemente marcada pela dinâmica da fala com tudo aquilo que tal determinante da comunicação humana "imprimia" e definia em termos de condutas e de comportamentos, em termos de lógica também. Ao lado do saber, existia uma sabedoria, essa outra arte de ser gente. Um pouco mais tarde, em 1977, comecei a conviver com sociedades indígenas brasileiras: os Kamayurá, do Alto Xingu (Brasil Central) (SAMAIN,1991) e, três anos depois, os índios Urubu-Kaapor, das cabeceiras do rio Gurupy, ambos grupos de língua tupi. Longe dos meus referenciais escritos – embora segurando sempre um caderno de anotações – mergulhava na oralidade pura e simples e abandonava-me às questões de saber o que podia nos tornar tão presentes e tão intelectualmente diferentes. Minhas inquietações cresciam na medida em que, trabalhando sobre as narrativas míticas, memórias vivas e produções intelectuais altamente sofisticadas dessas sociedades ágrafas, nem mesmo dispunha de um instrumental de decodificação das mesmas que pudesse, pelo menos, levar em conta e fazer jus às lógicas do pensamento oral que as tinham suscitado, veiculado e transmitido ao longo de séculos. Sabia, sim, e para sempre, que os mitos eram para eles "essas vozes vindas de muito longe e que a gente tem que saber escutar". Nessa época, continuava a trabalhar com o rico legado exegético dos meus anos de formação em Lovaina. Outros mestres, todavia, iriam me abrir novos horizontes. Entre eles, dois antropólogos: Claude Lévi-Strauss e o seu famoso *O pensamento selvagem* (1962) ("pausa" que se daria antes da publicação dos quatro fortes volumes das *Mitológicas*) e Jack Goody com a não menos instigante resposta dada ao primeiro através de seu livro intitulado *Domesticação do pensamento selvagem* (1977). Começava a entrever que o "pensamento selvagem" não era menos lógico, nem menos científico que o "pensamento domesticado" pela escrita.

Sete anos depois (1984), convidado a implantar, com outros colegas, o Mestrado em Multimeios da Unicamp, deparava-me com estas duas novas tarefas: a de aprofundar, desta vez, a questão das linguagens audiovisuais modernas (som, fotografia, cinema, vídeo, infografia.) e de medir até

[1] Pesquisador CNPq Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP

onde poderíamos alcançar, com a participação delas, novos rumos em termos de pesquisa nos campos das ciências humanas e das artes. Posto ante essas novas técnicas do ver e do saber, é que me lembrei que, criança ainda, tinha primeiro avistado o mar, antes de nomeá-lo e dele falar, e que foi preciso muitos outros longos anos para que pudesse escrever o seu tão pequeno nome.

Estas experiências sucessivas deram origem a inúmeros questionamentos, no que diz respeito à natureza e à lógica das operações cognitivas proporcionadas e empregadas por esses meios diferenciados da comunicação humana. Estas experiências explicarão os meus interesses acadêmicos, os contornos das minhas atividades de ensino e de orientação, o traçado dos projetos de pesquisa, das publicações, ao longo dos vinte últimos anos que dediquei a tais tarefas no âmbito do Instituto de Artes da Unicamp, em especial, no seu Programa de Pós-Graduação em Multimeios. Não será surpresa se, hoje - na perspectiva aberta por Gregory Bateson (SAMAIN, 2005) que foi, ao mesmo tempo, um biólogo, um antropólogo e um amante da comunicação humana – procuro equacionar melhor a vasta interrogação sobre a comunicação nos termos de uma estrutura que pudesse unir tudo aquilo que vive: os "seres vivos" entre si, evidentemente, mas, também, a natureza e o pensamento, a comunicação e a antropologia, a antropologia e a arte.

A matriz sensorial do pensamento humano.: debaixo das palavras e das falas, sempre imagens e sons

Há pouco, falei de Lévi-Strauss e de Jack Goody, dois antropólogos que nos abriram um significativo caminho de compreensão tanto do "pensamento selvagem" oriundo da percepção e da imaginação, na perspectiva de Lévi-Strauss, quanto do "pensamento domesticado" pela escrita, na perspectiva de Goody. Resta conhecer e descobrir, neste momento, outra pesquisadora, Anne-Marie Christin, que, num diálogo com eles, levanta novas interpelações heurísticas em torno da imagem, da fala e da escrita.

A palavra nasceu da imagem. A escrita nasceu da imagem. Ambas devem sua existência e sua eficácia à imagem. Eis o que, resumidamente, Christin (1995 e 2000) nos diz.

Para Christin, a escrita é duplamente uma imagem. Ela já é uma imagem na medida em que não pode existir a não ser sob uma forma visual, com seus traços, suas curvaturas, suas espessuras, seus infinitos desenhos, seus espaços. A escrita é primeiramente uma figura. Mais profundamente, todavia, a escrita remete a uma outra imagem, desta vez, constitutiva: a imagem do "fundo", da "tela", do "quadro", do "vazio branco" da página. Sem esse vazio "capaz de engendrar", as escritas não existiriam. O fundo a partir do qual pode nascer e surgir a escrita é uma imagem, uma imagem de cuja a existência acabamos nos esquecendo.

Com base nessa instigante maneira de (re)pensar os meios de comunicação que conhecemos e aqueles que hão de vir, ofereço três reflexões .

1) A fala será sempre uma memória de imagens, pois cada palavra nasce do esforço singular feito pelo ser humano no momento de observar, registrar e nomear algo que viu ou que lhe foi mostrado. A escrita será sempre, por sua vez, uma memória da memória de imagens. O que dizer, nesse sentido, sobre as "memórias" embutidas em nossos computadores?

2) A escrita não é outra coisa senão uma grafia [isto é uma superfície e um campo que abrigam e preservam uma memória de imagens]. Se aquilo que procuramos dizer dela com relação à "imagem" tem sentido, valerá a pena perguntar o que representam a fotografia, a cinematografia, a videografia, a infografia, a tipografia, a caligrafia, em termos heurísticos.

3) De imediato, penso que chegou o momento de repensar seriamente a epistemologia da comunicação ameaçada na questionável matriz logocêntrica de nosso ocidente. O verbal escrito instaurou-se como ordem epistemológica e fizemos tanto da fala quanto da escrita, as crenças (para não falar em dogmas) e as alavancas de nossas faculdades de apreensão e de intelecção. Não é somente possível como necessário livrar-se desta epistemologia da comunicação que ignora, enquadra e reduz a indizibilidade e a riqueza polissêmica do sensorial humano. Depois de Aristóteles, Tomás de Aquino tinha razão, no século 13, de lembrar aos seus contemporâneos, novos letrados, que "nada há no intelecto que não tenha estado nos sentidos".

As artes, epicentros das culturas humanas

Não poderia me aventurar em um diálogo entre Antropologia, Imagens e Arte sem deixar claro algumas das minhas opções acadêmicas recentes. Para ser breve, diria que, de uma formação clássica em Antropologia Social no Museu Nacional do Rio de Janeiro, passei rapidamente a me interessar por questões referentes ao que chamamos hoje de Antropologia Visual, talvez por ter tido a chance, no intervalo, de me debruçar sobre essas produções e montagens intelectuais, eminentemente visuais e cinematográficas, que são os mitos das sociedades indígenas com as quais convivi. Se fundamentalmente, no decorrer dos últimos 15 anos, pensei poder dar minha contribuição à Antropologia Visual, (mergulhando, para tanto, na História da Antropologia Visual e nos legados visuais de alguns importantes antropólogos), paralelamente, caminhava em direção a campos de questionamentos mais amplos, que, desta vez, procuravam conjugar os diversos meios da comunicação humana como sendo outros tantos modos lógicos, singulares de se pensar o mundo e como sendo outras tantas maneiras de se organizar socialmente.

Não haverá de se admirar ao se acrescentar que minha "bricolagem" acadêmica deve muito a Claude Lévi-Strauss. Já disse isto no começo desta comunicação e vou insistir novamente lembrando que – já quase 50 anos se passaram - em 1962, o pai do estruturalismo francês publicava *O pensamento selvagem* . Uma "Pausa" - dizia ele - antes de realizar seu famoso empreendimento e a publicação dos quatro fortes volumes das *Mitológicas*, uma aventura em torno desta "terra redonda dos mitos", partindo de mitos Bororó do Brasil Central até encontrar os dos índios da Costa Oeste do Canadá.

No primeiro capítulo do seu Pensamento Selvagem, precisamente intitulado "A ciência do concreto", rompendo com a teoria evolucionista (toda e qualquer cultura passaria necessariamente por estágios de desenvolvimento [selvageria, barbárie], até atingir a "civilização"), Lévi-Strauss declarava: "existem dois modos distintos de um pensamento científico: o primeiro, aproximadamente ajustado ao da percepção e da imaginação, e o outro mais afastado desta intuição sensível" (1962:24) (grifos meus). Nesse mesmo capítulo, Lévi-Strauss nos oferecia algo, creio, mais fundamental ainda, quando, na intersecção desses "dois níveis estratégicos" do pensamento humano, situava a Arte.

A arte é de tal modo a simbiose cultural de duas dimensões constitutivas de um único pensamento humano que, quando se fala de ciência, é sempre bom não esquecer os jardins e os territórios da infância. Um pequeno retorno sobre expressões proverbiais e centenárias poderá nos ajudar. Procuro, com efeito, entender melhor o que está em jogo quando falamos em duas maneiras de fazer ciência – ou, para ser breve - , quando falamos da razão e da imaginação. Talvez para esclarecer meu argumento e responder a um falso dilema, possa avançar na direção desta metáfora.

Diz-se que uma pessoa está em outro planeta, que vive em outro mundo, que está nas nuvens ou, mais precisamente, que tem a "cabeça" nas nuvens, que está no mundo da lua, perdida nas estrelas. Pergunto-me, então, o que se pretende realmente dizer, anunciar, qualificar ou sufocar quando se sabe que, na maioria dos casos, são grandes pessoas que levantam as bandeiras de um conhecimento "enfim adestrado e domado pela educação". Adultos que, muitas vezes, perderam as dimensões daquilo que as crianças confessam ignorar. Grandes pessoas que quase nada sabem, no entanto, da lua, das estrelas, das nuvens, de suas formas, de suas cores, de seus deslocamentos, de suas transumâncias, de suas histórias. Com relação a essas crianças - poetas distraídos-, seríamos apenas cabeças bem "feitas", com pés bem enraizados no chão. Velho problema das relações difíceis entre inteligibilidade e sensibilidade, ante o qual Georges Bataille dizia que era necessário "apanhar uma e outra num único movimento".

Assim, é bem verdade que o artista é alguém que corre riscos. E somos todos, no entanto, artistas natos. Será, então, que precisamos de tantas outras seguranças, de tantas outras "razões" para tomar a sério nossa imaginação. Com outras palavras, é urgente recolocar a arte no epicentro da existência humana, isto é, no centro da cultura, de todas as culturas. Como antropólogo não posso mais pensar as sociedades humanas e os homens que a fazem sem priorizar a questão da arte e de suas estéticas.

Valeria a pena, neste momento, reunir em um único foco de convergência, três autores contemporâneos, três pesquisas e, sem dúvida, um horizonte que, lentamente, se desenha inovador.

Não é por acaso que, em 1966, o filósofo francês Michel Foucault publicava *As palavras e as coisas. Uma arqueologia das ciências humanas* (1966). Não por acaso que, em 1983, um historiador de Arte, desta vez o alemão Hans Belting publicava um pequeno livro intitulado *O fim da História da Arte? História e arqueologia de um gênero* (1983), revisitado e ampliado, dez anos depois (1995). Não por acaso que, hoje, Georges Didi-Huberman (1992, 2000, 2002), historiador da Arte e filósofo francês, - principal exegeta da obra de Aby Warburg (2000) - declara: "Meu sonho seria o de fazer uma arqueologia do saber visual" [2].

Nessas três menções, uma mesma preocupação: a necessidade de que distintas áreas do saber humano hão, hoje, de fazer suas respectivas "arqueologias" para, desta maneira, redescobrir a natureza e os horizontes de seus próprios começos. Reaprender, senão a conjugar, pelo menos a conectar novamente suas singularidades e suas complementaridades. Para tornar mais claro o meu propósito, ofereço dois textos que se recortam e que poderão nos esclarecer: o primeiro de um historiador da arte (Belting), o outro, de um antropólogo (Gell), ambos nossos

[2] Georges Didi-Huberman, curador de uma exposição (novembro de 2010 a março de 2011) no Museum Reina Sofía em Madri precisamente intitulada "Atlas. Como remontar o mundo?" [*Atlas. How to carry the world on one's back*?]. Ver o Livro-Catálogo (2010).

contemporâneos. Hans Belting que acabei de mencionar, ao falar da "História da Arte" enquanto "ciência" e "disciplina", prefaciava a versão francesa de seu livro intitulado *O fim da História da Arte?* nesses termos:

> Esta disciplina sobrevive mesmo se ela perdeu sua vitalidade e procura o sentido de sua própria atividade [...] As fronteiras entre a arte, a cultura e as pessoas que a produzem são novamente questionadas [...] A arte é, doravante, entendida como um sistema entre outros de compreensão e de reprodução simbólica do mundo [...]. Vencer a fronteira entre a Arte e seu "pano de fundo" social e cultural requer instrumentos diferentes e objetivos de interpretações diversos. Somente uma atitude de experimentação pode deixar entrever novas respostas (BELTING,1985, p,10-16, *passim*).

Será que deveria acrescentar que o mesmo Belting publicou, desde então, o importante livro intitulado *Por uma antropologia das imagens* (2001)? Paralelamente, entender-se-á o que motivava o antropólogo inglês Alfred Gell, pouco antes de sua morte, na sua última obra *A Arte e seus agentes. Uma teoria antropológica* (1998). Na perspectiva dos sistemas de "troca" (Marcel Mauss) ou de "parentesco" (Claude Lévi-Strauss), Gell escreverá:

> Assim como os seres humanos, as obras [de arte] pertencem a famílias, linhagens, tribos, povos. Entram em relação umas com outras, bem como com as pessoas que as criam e as fazem circular enquanto objetos individuais. Pode se dizer que elas se casam e dão luz a obras que levam o marco de seus ancestrais. As obras de arte são manifestações da 'cultura' no sentido coletivo da palavra, e são, como os seres humanos, seres cultos. Até o presente, nunca tomamos em conta a dimensão coletiva das obras de arte. Para abordar corretamente esta questão, é necessário recorrer a outro registro (GELL,1998, p. 186-187).

Esta breve evocação de relações novas que vão se criando entre Antropologia, Imagens e Arte, é suficiente para que, finalizando, eu possa chamar toda sua atenção para que venham focalizar, daqui para frente, a figura e algumas das vertentes heurísticas da obra do pensador alemão Aby Warburg que, nos inícios do século XX, em Hamburgo, já explorava esse campo das interrelações entre Antropologia, Imagens e Arte, antecipando toda uma reflexão atual. Com ele, e com Georges Didi-Huberman, vocês começarão a tomar muito a sério as imagens e a dar-lhes sua confiança. Uma nova e outra confiança, quando vocês saberão melhor o que vocês já sabem: que as imagens nos oferecem algo para pensar mas, também, que são portadoras de pensamento. Quando vocês descobrirão desta vez (com Warburg, Didi-Huberman, mas também Walter Benjamin, Jacques Aumont e Jean-luc Godard) que as imagens – entre elas – são - independentemente de nos - , "formas que pensam". Então vocês ousarão formular outras perguntas sobre o "trabalho" das imagens, sobre a "memória" das imagens, sobre suas "sobrevivências e ressurgências" no tempo humano. Então, vocês descobrirão ainda que existe um conhecimento real não somente que perpassa as imagens mas, sim, um pensamento que se dá por imagens.

"Não existe imagem simples. Qualquer imagem cotidiana, faz parte de um sistema, vago e complexo, pelo qual habito o mundo e graças ao qual o mundo me habita" (Jean-Luc Godard, *Ici et ailleurs*, 1974).

REFERÊNCIAS

BELTING, Hans. **Das Ende der Kunstgeschichte?** Munich. Deutscher Kunstverlag, 1983.

_____. **História da Arte: uma revisão dez anos depois**. Tradução: Rodnei Nascimento. São Paulo. Cosac-Naify. 2006. Original alemão: **Das Ende der Kunstgeschichte Eine Revision nach Zehn Jahren**. Munich. Verlag C.H. Beck OHG. 1995.

_____. **Pour une Anthropologie des Images**. Paris. NRF - Gallimard. 2004. Versão portuguesa em preparação. Original alemão: **Bild-Anthropologie: Entwürfe für eine Bildwissenschaft**. München. Wilhelmam Fink Verlag. 2001.

CHRISTIN, Anne-Marie. **L´image écrite ou la déraison graphique** Paris. Flammarion (Idées et Recherches). 1995. Não existe ainda uma versão portuguesa.

_____. **Poétique du Blanc. Vide et Intervalle dans la Civilisation de l' Alphabet.** Leuven. Peeters. 2000

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos e o que nos olha**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo:Ed.34, 1998. [original francês: **Ce que nous voyons, ce qui nous regarde**,1992].

_____. **Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images**. Paris: Les Éditions de Minuit. 2000.

_____. **L'image survivante. Histoire de l'Art et Temps des Fantômes selon Aby Warburg**. Paris. Les Éditions de Minuit. 2002.

_____. **Atlas. Cómo llevar el mundo a cuestas?** (Madrid: Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofía), 2010. 431 p.

FOUCAULT, Michel. **Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines**. Paris. Gallimard. 1966. Versão port. **As palavras e as coisas. Uma arqueologia das ciências humanas.** São Paulo. Martins Editora. 2007.

GOODY, Jack. **The Domestication of the Savage Mind**. Cambridge.Cambridge University Press.1977.Versão portuguesa: **Domesticação do Pensamento Selvagem**. Lisboa. Presença. 1988;Versão francesa: **La raison graphique. La domestication de la pensée sauvage.** Paris. Éditions de Minuit. 1979].

_____. **La logique de l'écriture. Aux origines des sociétés humaines.** Paris: Armand Colin.1986 [Versão portuguesa: **A lógica da escrita e a organização da sociedade**. Lisboa: Ed. 70, 1987].

_____. **Entre l'oralité et l´écriture**. Paris. Presses Universitaires de France. 1993 [original inglês: **The interface between the written and the oral**, 1993].

LÉVI-STRAUSS, Claude. **La Pensée Sauvage**. Paris. Plon 1962. [Versão portuguesa: **O Pensamento selvagem.** São Paulo. Companhia Editora Nacional e Editora da USP. 1970

SAMAIN. Etienne**. Moroneta Kamayurá. Mitos e Aspectos da realidade social dos índios Kamayurá (Alto-Xingu)**. Rio de Janeiro.Ed. Lidador. 1991.

SAMAIN, Etienne."Por uma antropologia da comunicação: Gregory Bateson". In **O Imaginário e o Poético nas Ciências Sociais** (orgs. José de Souza Martins; Cornélia Eckert e Sylvia Caiuby Novaes). Bauru. Editora da Universidade do Sagrado Coração – Edusc. 2005, p.129-155

WARBURG, Aby. **Gesammelte Schriften II-I. Der Bilderatlas Mnemosyne** (editado por Martin Warnke e Claudia Brink). Berlim. Akademie Verlag. 2000, 2ª ed. 2002 Versão castelhana (de Fernando Checa) **Atlas Mnemosyne** (Trad. Joaquim Chamorro Melke). Madrid. Ediciones Akal. 2010.

PAISAGENS NO TEMPO

Cole, Ariane Daniela, Dr., arianecole@gmail.com

Introdução

As reflexões que se seguem sobre o processo de criação da obra de arte, buscam identificar uma interlocução entre arte e pensamento e sua relação com a percepção, e a ação criativa para a constituição do conhecimento. Estas reflexões se fundamentam, sobretudo, na história da arte, na crítica de processos, na fenomenologia da percepção em depoimentos de artistas e na experiência pessoal em processo de criação em arte.

O processo de criação nasce na percepção, que se articula com a memória e a imaginação (OSTROWER,1990; GOMBRICH,1986; SALLES,1998; COLE, 2004). Entretanto, observamos que para concretizar imagens, sensações e pensamentos sem a inferência da ação não são suficientes. É através da ação que se realiza o diálogo com a própria imagem em processo de elaboração, e com a matéria que a ação transforma, através da interlocução entre sensação, pensamento e ação (Salles, 1998; Cole, 2004).

Ações promovem a construção do conhecimento, na medida em que levam o artista a lidar com os objetos de seu fazer, e para isto, o artista também é levado a adquirir novos conhecimentos sejam eles de natureza artística, científica ou filosófica.

> Muita gente tem uma visão de que o desenho de observação seja uma maneira de copiar as coisas. Eu acho que é uma maneira de abalar certezas, que são construídas ... Quando você tenta resolver um problema concreto, visual, através do desenho aqui e agora, você vê o quanto você não conhece aquilo ali. Isso pode te levar a refletir sobre outras coisas que você, igualmente, não conhece. (Buti apud Evandro, 2010)

Desde a sua origem, a arte sempre esteve de algum modo ligada à construção do conhecimento, seja do conhecimento da natureza, da cultura, do pensamento, que afinal recai sobre o conhecimento de nós mesmos. Mas desde a antiguidade clássica vemos uma antinomia entre arte e ciência, entre razão e sensibilidade habitar o seio da arte, tendo como origem, segundo estudiosos da história da arte e da filosofia, as concepções estético-racionalistas de Sócrates. Para ele a razão, entendida como verdade deveria prevalecer na produção em arte, à qual a beleza, entendida como ilusão das aparências, deveria se subordinar.

> O filósofo não concebe facilmente que o artista passe quase indiferentemente da forma ao conteúdo e do conteúdo à forma; que uma forma lhe venha antes do sentido que dará a ela, nem que a idéia de uma forma seja o mesmo para ele, que a idéia que pede uma forma. (VALÉRY, 1970 apud REY, p.155).

Desenho e Pintura

Na produção em arte vimos esta antinomia entre razão e sensibilidade manifestar-se nos embates entre as primazias do desenho, representando a razão, e da pintura, representando a afecção. Do Renascimento ao século XVIII o desenho foi considerado elemento primordial, estimulante para o desenvolvimento do espírito, já que propunha uma elaboração idealizada do mundo. Assim, era entendido em sua dimensão projetual, exigindo uma grande capacidade e trabalho intelectual. Esperava-se do artista o domínio do desenho com o conhecimento da perspectiva como os matemáticos, dos corpos, músculos e ossos, como os escultores e da invenção como os poetas (Lichtenstein, 2006).

Já a pintura compreendida como mero complemento do desenho, estava sempre a ele subordinada, tratava-se de um elemento secundário, sem muita importância, instrumento de

ilusão, simulação, de sedução fácil; apelativo para as paixões do corpo e resultado apenas de uma habilidade manual, portanto, de menor valor, já que não exigia empenho do intelecto.

De todo modo, desde Platão, a arte e o discurso sobre arte se manteve dedicada à mímese e às questões do belo por vários séculos, sobretudo do Renascimento ao séc. XVIII. Entretanto a valorização da pintura e do papel da cor após o século XVIII, trouxe uma consciência da planaridade do quadro e do artifício das cores. Tanto na categoriação das cores, no sentido de que as cores podem ser naturais, ou seja, tal como elas se encontram na natureza; refletidas em função do próprio objeto; a cor da luz; ou ainda, a cor artificial que o artista deve dominar em sua dimensões: perceptiva, técnica e simbólica, para poder construí-las em suas pinturas. Assim, a pintura passa a ser entendida como algo construído, elaborado pela inteligência e não dado pela realidade.

> É preciso considerar que um quadro é uma superfície plana, que as cores perdem seu frescor inicial algum tempo depois de aplicadas, e, finalmente, que a distância em relação ao quadro faz com que ele perca seu brilho e vigor e que é impossível enfrentar estas três coisas sem o artifício que a ciência do colorido ensina e que é sua principal finalidade. Um pintor habilidoso não deve ser escravo da natureza, ele deve ser seu senhor e imitador criterioso (PILES, 1708, p.50).

Podemos ler nas entrelinhas da citação acima uma valorização da dimensão perceptiva e sensível, acompanhado de um certo desprendimento, das disposições, previamente estabelecidas pela razão, do que seria a verdade. Assim, podemos perceber a consciência da planaridade na pintura, que se desdobraria na consciência do caráter háptico do olhar. Quase um século depois de Piles, em 1810, Goethe observará o impacto das cores em nossa sensibilidade apontando para a dimensão afetiva das cores, e esta consciência se desdobra para o entendimento do desenho, que passa a ser entendido como manifestação de uma expressão. "Goethe se vê confrontado com uma dificuldade típica da vida moderna; a separação estrita entre a ordem da objectividade científica e a verdade possível de uma experiência baseada na percepção e nos sentidos" (LICHTENSTEIN, 2006, p.73). Assim, enquanto Newton propõe um entendimento estritamente objetivo da cor, Goethe avança em sua acepção subjetiva.

Esta consciência acaba por questionar toda a prática da mímese na representação, pois se percebe não ser possível elaborar um duplo da realidade. Pouco depois de Goethe os estudos sobre as cores em Chevreul, os textos e a pintura de Delacroix, apontam para a consciência e importância do corpo, do funcionamento de nosso aparelho ótico e do seu papel na percepção das cores.

Já para Baudelaire (1846), um dos protagonistas da modernidade, desenho e pintura estão intrinscecamente relacionados. "As afinidades químicas constituem o motivo pelo qual a natureza não pode cometer erros no arranjo desses tons, Pois para ela forma e cor são a mesma coisa." (BAULDELAIRE, 1846, P.99). Para ele, a forma nasce pela delimitação da cor e o pintor é desenhista justamente porque colore. Mas ainda assim, vemos em sua concepção uma distinção entre o desenhista e o pintor, onde o desenhista desenha com a lógica e o pintor desenha com o temperamento.

A subjetivação da cor, acompanhada pelo advento da fotografia e a consciência da representação, passa a partir daí, a liberar de modo mais aprofundado a pintura da mímese, ao mesmo tempo em que a aproxima das suas dimensões psíquicas e espirituais.

Vimos de Delacroix a Matisse, passando por Van Gogh e Cézanne, a cor libertar-se dos esquemas de representação mimética e assumir definitivamente uma dimensão subjetiva e construtiva.

> Quanto mais cultivado é o espírito sobre o qual ela se exerce, mais profunda é a emoção que essa ação elementar provoca na alma. Ela é reforçada, neste caso, por uma segunda ação psíquica. A cor provoca, portanto, uma vibração

> psíquica. E seu efeito físico superficial é apenas, em suma, o caminho que lhe serve para atingir a alma (Kandinsky, 1911, p. 129).

Desenho, Pintura e pensamento

Entre a beleza e a razão, pensamos que a arte deva se pautar pelo aberto, não se trata de se submeter à ciência ou de assumir-se enquanto ciência do belo, nem tampouco distanciar-se da ciência, ou da filosofia, mas, pensamos que a arte deve ter autonomia suficiente para realizar aproximações seja com a ciência; com a filosofia, segundo Valéry, presente em todas as obras humanas; com a sensibilidade, como tantos artistas o fizeram; tudo em favor da própria arte. Afinal, as grandes ciências: a lógica, a ética e a estética, estão referenciadas em nossa percepção do mundo.

Já em 1607, Zuccaro aponta para esta dimensão divina dona própria constituição do seu signo, onde a palavra *signo* (segn), se localiza no centro da palavra *Deus* (Dio): *Di-segn-o*, "signo de imagem e semelhança divina na nossa alma". Hoje, de modo mais aprofundado, podemos entender que o desenho deva ser considerado em sua dimensão ampla segundo as concepções de Evandro Carlos Jardim (2010): "Existe, no desenho, no meu entender, a presença do Divino. Porque os nossos desejos são desenhados por nós, por nós mesmos. Ele é, ele está na raiz, não é? De toda essa existência" [1](Evandro, 2010).

Podemos ver em Merleau-Ponty (1969) uma grande valorização da sensibilidade na produção do conhecimento e aponta para o pintor como um exemplo a ser observado para a aproximação com a realidade. Assim, ele alerta para a necessidade de se colocar o pensamento da ciência "no solo do mundo sensível". O pintor, segundo ele, realiza este movimento já que este, para transformar o mundo em pintura deve necessariamente usar o seu corpo.

> Ele aí está, forte ou fraco na vida, porém soberano incontestável na sua ruminação do mundo, sem outra *técnica* a não ser a que os seus olhos e suas mãos se dão, à força de ver, à força de pintar, obstinado em tirar, desse mundo onde soam os escândalos e as glórias da História, telas que quase nada acrescentarão às cóleras nem às esperanças dos homens, e ninguém murmura. Que ciência secreta é, pois, essa que ele tem ou procura? (MERLEAU-PONTY, 1969, p. 30-31)

O corpo reúne visão e movimento e tudo que vemos está ao nosso alcance, ao menos ao alcance do nosso olhar, apresentando-nos o mundo enquanto possibilidade, suscitando projetos. Ver, para Merleau-Ponty, é uma espécie de *possuir à distância*. O corpo é vidente e ao mesmo tempo visível, assim como ele pode ver todas as coisas pode ver a si mesmo. Vidente, e visível o corpo faz parte do tecido do mundo e tudo o que ele é capaz de construir torna-se extensão de seu corpo, prolongamento do seu ser e somente através desta relação é que podemos nos inserir no mundo. Em todo o sistema de trocas que se faz entre o mundo e o ser sensível podemos identificar os problemas da pintura, assim como na pintura podemos identificar a expressão da relação que estabelecemos com o mundo.

Para Valéry (1970, apud Rey, 1994), o ato de desenhar, e no nosso entender o ato de pintar também, exige uma presença ativa do pensamento, que deve avaliar, a todo momento, cada intervenção no campo do suporte, que se revela na interação com os outros elementos compositivos, no embate com os materiais, na construção simbólica que cria significados a cada gesto, elaborando as ações e os fenômenos resultantes do gesto. Ações que sempre desafiam, a um tempo, sua própria capacidade de apreensão e sua potência de expressão frente às resistências da matéria e da forma, onde o saber e o criar se constroem de modo sincronizado. Exige uma inteligência capaz de combinar e reunir, ao mesmo tempo, desejo, intelecto, visão e a mão. Quando o artista escolhe seu objeto, onde localizá-lo no campo de sua imagem, sua escala, a

[1] Ver *Evandro Carlos Jardim. Nas Margens do Tempo_do desenho*, in: http://vimeo.com/32621992

sua textura e cor, em um processo construtivo, contribui para o delineamento da sua obra, seja na dimensão expressiva, formal e, ou simbólica.

A cada ação uma nova compreensão se revela, o que faz com que o artista conceba seu processo de criação como um processo contínuo. Sempre algo novo se apresenta para ser desdobrado. Assim, o conhecimento nasce do exercício perseverante da interlocução entre a percepção, o pensamento e a ação. A partir disto podemos identificar no processo criativo as funções da inteligência, da sensibilidade e as suas relações com a filosofia, a arte e a ciência.

Ao nos perguntarmos o que é pensamento em uma pintura nos afrontamos sempre com um paradoxo, pois ao mesmo tempo que uma pintura promove uma suspensão do pensamento, pelas cores e texturas de sua superfície ela o instiga a desvelar o que ela guarda. " A pintura não é outra coisa senão pensamento que se pode ver." (Sollers, 1965 apud Pleynet, 1994, p. 319) Ao pintar o artista abre, testemunha e conduz um fluxo que se desenvolve no processo de sua realização.

Ao escolher seu objeto e a forma como a apresenta o pintor reflete, se identifica, se expressa, e desenvolve uma percepção e uma compreensão de si mesmo. Na urgência de realizar este movimento de penetrar e ser penetrado pelo visível constroem-se teorias, promove-se o encontro das estruturas subjetivas do vidente e da multiplicidade do visível.

O pintor olha para o mundo e busca decifrar, por meio de sua ação, os mistérios do olhar, o paradoxo da pintura, as armadilhas da representação. Ele olha para o mundo com um olhar que pergunta sobre os elementos que compõe o visível: luzes, sombras, cores, reflexos, brilhos, elementos estes que na verdade não existem a não ser para os nossos olhos. Cumpre a ele a tarefa de revelá-los ao olhar do mundo, tornar visível o que não é visto, mas em todo caso estas interrogações do pintor têm origem nas inquietações do próprio corpo. Neste processo o pintor deixa-se invadir pelo universo do visível e assim, entre as coisas e quem as pinta ocorre uma fusão assim descrita por Merleau-Ponty: "...há deveras inspiração e expiração do Ser, respiração no Ser, ação e paixão tão pouco discerníveis, que já não se sabe mais quem vê e quem é visto, quem pinta e quem é pintado "(Merleau-Ponty, 1969, p.49).

> O olho vê o mundo, e o que falta ao mundo para ser quadro, e o que falta ao quadro para ser ele mesmo, e, na paleta, a cor que o quadro aguarda; e, uma vez feito, vê o quadro que responde a todas essas faltas, e vê os quadros dos outros, as respostas outras a outras faltas. É tão impossível fazer um inventário limitativo do visível quanto os usos possíveis de uma língua, ou apenas do seu vocabulário e dos seus estilos....Seja qual for a civilização que nasça, sejam quais forem as crenças, os motivos, os pensamentos, as cerimônias, de que se cerque, e mesmo quando parece fadada a outra coisa, desde Lascaux até hoje, pura ou impura, figurativa ou não, a pintura jamais celebra outro enigma a não ser o da visibilidade. (MERLEAU-PONTY, 1969, p. 43).

Matéria, Expressão

Valéry (apud Michel, 1997) esclarece que para entrar em contato com o pensamento que habita a pintura devemos operar uma suspensão de categorias estabelecidas e sempre considerar a importância dos meios materiais que possibilitam a sua concretização, *que nasce do "*intercâmbio íntimo entre a *matéria* e o *espírito"* (Valery, apud, Michel Rey, 1997).

Queira o pintor estudar a natureza, e ser objetivo em sua criação, queira o pintor criar imagens fantásticas, imaginadas, ou para elaborar imagens dotadas de uma coerência interna, de uma verdade própria, que passe a integrar as verdades do mundo, ele dependerá de suas mãos para amoldar a matéria. Pensar o embate do espírito com a matéria nos leva a pensar nas mãos que operam a matéria, pensadas, analisadas e poetizadas em Merleau-Ponty (1969); Focillon (1988) e Valéry (1997).

Para Focillon (1988), as mãos são como seres autônomos, dotados de energia própria, de *fisionomia sem face e sem voz*, mas que podem ver e falar o mundo. Mãos que inventaram o instrumento, o ritmo, a aritmética, a geometria, e que, de certo modo, operaram a libertação humana do mundo animal, através de seu obrar.

> O gesto que cria, exerce uma ação contínua sobre a vida interior. A mão arranca a capacidade de tocar da sua passividade receptiva, organiza-a para a experiência e para a ação. É ela quem ensina o homem a tomar posse do espaço, da densidade e do número. Criando um universo inédito, deixa por todo lado suas marcas. Entra em relação com a matéria, que metamorfoseia, com a forma, que transfigura. Educadora do Homem, a mão multiplica-se no espaço e no tempo. (FOCILLON, 1988, p. 129).

A Contribuição de Cézanne

É notória e amplamente reconhecida a contribuição de Cézanne no desenvolvimento da pintura moderna, buscou ao longo de sua vida conseguir traduzir aquilo que ele chamava de "petite sensation".

Ele recusa soluções prontas seja da ordem do sensível ou do pensamento, advinda da natureza ou de seus mestres.

> Cézanne não acha que deve escolher entre a sensação e o pensamento, assim como entre o caos e a ordem... Para ele a linha divisória não está entre *os sentidos* e *a inteligência* mas entre a ordem espontânea das coisas percebidas e a ordem humana das ideias e das ciências (Ponty, 1975, p. 306).

Cézanne havia entendido que na natureza da pintura, em seu universo, atuam o poder intelectual da organização e a consciência sensível. Ele nunca abrirá mão de estar na presença de seu motivo ao trabalhar, e apesar de sua vontade construtiva e a sua preocupação com o plano pictórico, nunca pretenderá abstrair. A busca da tradução desta sensação, deste estar na presença do mundo, se expressa nas suas representações espaciais, que não são geométricas, nem fotográficas, mas se estruturam na vivência, que reúnem em si as diversas dimensões e sentidos do nosso ser, num todo indissolúvel.

> ..o espaço já não é uma construção perspectiva a priori, e sim resultante ; não é um esqueleto constante sob as aparências mutáveis, é a rítmica profunda e sempre variável dessa mudança das aparências ou, mais precisamente, de sua contínua e variada combinação e constituição, como sistema de relações em ação na consciência (ARGAN, 1992, p.111 e 112).

Podemos dizer, a partir disto, que se a pintura é expressão de uma vivência, necessariamente traz em si um pensamento. Cézanne tinha um pensamento a exprimir, um sistema a construir, um objetivo a conquistar, "deslumbrar Paris com uma maçã" (Düchting, 1993). "Eu tinha decidido trabalhar em silêncio até o dia em que seria capaz de sustentar teóricamente minhas iniciativas" (Cézanne, 1889, apud Argan, 1992, p. 111).

A natureza morta foi um motivo ou "assunto a analisar" como ele preferia dizer, que lhe permitia estudar com muito rigor, dada a sua imobilidade, a questão da composição, da cor, e poder sobretudo traduzir a sua sensação de estar em presença. Esta sensação de estar na presença do mundo, ao se exprimir através da pintura, atribui ao quadro uma tal categoria que torna-se extensão da vida.

O mesmo se aplica, podemos dizer, sobre as pinturas do Monte Sainte- Victoire, outro assunto que ocupou Cézanne por alguns dos últimos anos de sua vida e obra, e foi crescendo em importância enquanto assunto, quando Cézanne dedicou grande parte de suas pinturas a este tema.

Seus esforços são inteiramente dedicados a manter a sensação viva durante um processo analítico de pesquisa estrutural, que certamente é um processo do pensamento; durante o processo, a sensação não só se mantém como ainda torna-se mais precisa, organiza-se revela toda a coerência e a complexidade de sua estrutura. A operação pictórica não reproduz, e sim produz a sensação: não como dado para uma reflexão posterior, mas como pensamento, consciência em ação (ARGAN, 1992, p.110).

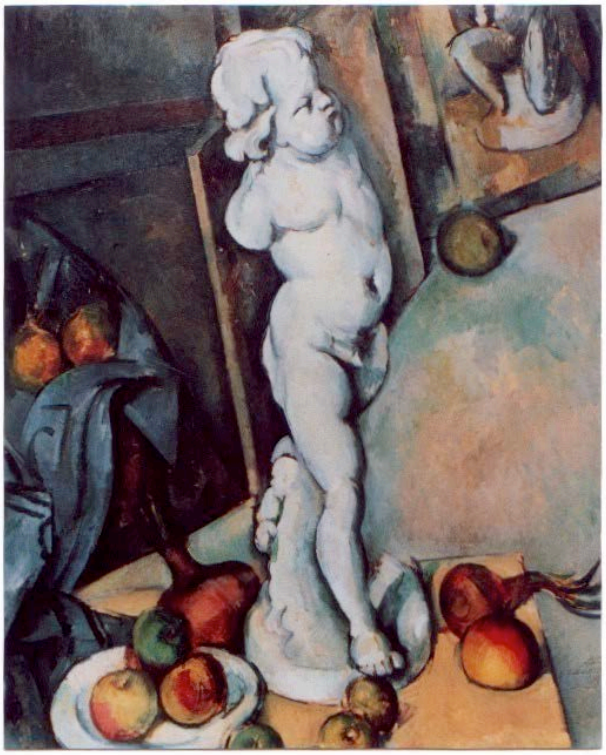


Fig. 1 – Paul Cézanne, Natureza Morta com Cupido, 1895, 71 x 57 cm,
Courtauld Institute Galleries, Londres

Esta imobilidade oferecida pela paisagem e pela natureza morta, justificam a escolha do Monte Saint Victoire ou por elementos como a maçã e a cebola. Mas, é importante observar que para ele tanto a natureza morta como o Monte Saint Victoire representavam muito mais que um mero exercício de composição. Nas suas pinturas, nas paisagens, nas naturezas mortas, os objetos, tecidos, frutos, enfim todos os elementos interagem entre si, revestem-se de uma personalidade, de uma vibração. Em uma de suas correspondências à Gasquet Cézanne declara: "Julga-se que um açucareiro não tem fisionomia, não tem alma. Mas isto também muda todos os dias. É preciso saber apanhá-los estes senhores... Esses copos, esses pratos, eles falam entre eles... são confidências intermináveis." (Cézanne, apud Düchting, 1993, p.179).

Sem dúvida, todo o cuidado em manter sempre esta "experiência do real" não elimina a ação da imaginação, subjacente neste experimentar o real, presente e valorizada tanto nas "intermináveis confidências" entre os elementos das naturezas mortas de Cézanne, quanto nas sinfonias visuais de suas paisagens.

Paisagens no tempo, uma experiência pessoal

Busquei na filosofia, na história da arte e na experiência de Cézanne, referencias e parâmetros para desenvolver também um trabalho em pintura e uma reflexão sobre esta produção.

Esta reflexão é motivada e reflete as inquietações que se apresentam na experiência da pintura, que neste momento me conduz para a observação de uma só paisagem. Em minha experiência com a pintura, em um dado momento, me vi absorvida pela configuração de uma paisagem a partir de um desenho (Fig. 2). Trata-se da paisagem que podemos ver de algumas praias do litoral norte de São Paulo, de onde podemos avistar uma ilha nomeada *Montão de Trigo.*[2]

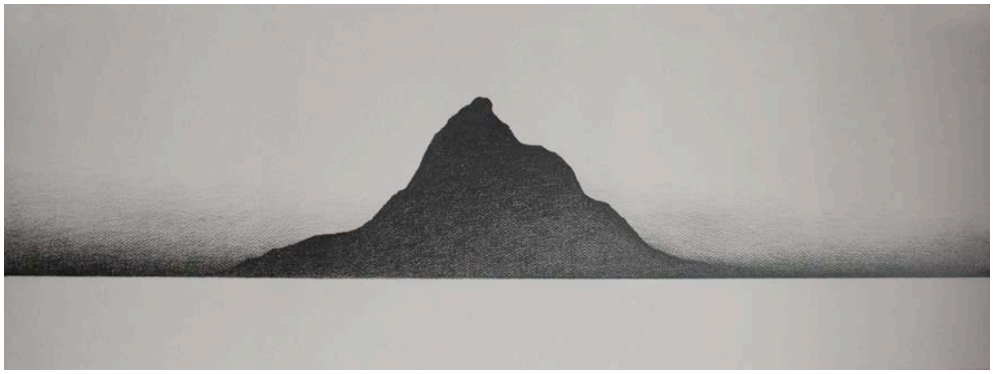


Fig. 2 – Ariane Cole, 2008, Montão de Trigo, 96 x 33 cm. Grafite sobre papel

O debruçar-se sobre uma só paisagem como o fez Cézanne, nos leva a pensar na noção de tempo na pintura. A paisagem muda no tempo, assim como o artista que a vê, embora voltar-se para uma só paisagem suscite de certo modo uma imobilidade do artista, apresenta ao mesmo tempo a possibilidade imensa da mobilidade de seu olhar.

Um momento não é apenas um ponto em uma linha cronológica, nem uma condensação de todo um passado, é antes um nó de uma rede de eventos, sejam eles naturais ou construídos histórica, culturalmente, de ordem pessoal ou coletiva, seja agregando conceitos ou opondo-se a eles, reunindo uma convergência de vários presentes.

Se por um lado a obra de arte é intemporal, pois ela sobrevive ao artista, continua a habitar o mundo independente de seu autor; por outro ela se insere em uma sucessão de obras, em um contexto cultural, estas são sempre espirituais, geográficas, sociológicas, psíquicas, expressam um momento da história, uma sensibilidade do tempo.

O desenho quase piramidal da ilha, repousa sobre a linha do horizonte que divide o campo do quadro, compondo uma configuração relativamente simples. Mas, se a linha se desloca para cima ou para baixo, teremos mais ou menos céu, mais ou menos mar instigando movimento, espelhando nuvens e luzes. Se a ilha é desenhada em maior escala sua presença se expande e afirma, se a ilha se perde no horizonte, sugere em sua imensidão o estado do devaneio, da abstração, já a presença do céu conduz para a exploração plástica das formas e cores da matéria reflexionante e mutável das nuvens. (Figs. 3, 4, 5).

Esta paisagem observada, quase que do mesmo ponto de vista, ao logo do tempo, mostrou as inúmeras configurações que uma só paisagem percebida pode assumir, na imensidão do espaço e do tempo; no campo do suporte; nas projeções da memória e da imaginação, pelas suas formas, pela sensibilidade de quem a observa e registra, registros estes mediados pela técnica e pela

[2] Ver in: http://arianecolearte.weebly.com/2005_2010.html

cultura, pela percepção de quem vê suas cores, pelas inúmeras possibilidades cromáticas, das mais verossímeis às menos prováveis.

Onde cores solares nos remetem ao desejo de viver e as noturnas nos afetam com as sutilezas oníricas, onde as escolhas cromáticas, resultados de uma ação sempre propõem uma dimensão simbólica. Onde os elementos da natureza: o céu; o mar, as ondas movidas pelo vento; a nuvem; a ilha; assim como os elementos da pintura: as linhas retas ou ondulantes; as formas e cores, mais ou menos saturadas, mais ou menos contrastadas; as texturas e as luzes, tão presentes na natureza, quanto no quadro, dialogam entre si, criando camadas de significação.

Em sua imobilidade, dança nas margens do tempo, em seus diálogos com o céu e o mar, ao sabor dos ventos, das nuvens, das reflexões cambiantes da superfície das águas. Porto seguro e destino remoto.

Fig. 3 – Ariane Cole, Sem titulo, 2009, tinta à óleo sobre tela, 1,50 x 57 cm

Fig. 4 - Ariane Cole, Sem titulo, 2009, tinta à óleo sobre tela, 1,50 x 57 cm

Fig. 5 - Ariane Cole, Sem titulo, 2009, tinta à óleo sobre tela, 1,50 x 57 cm

Ao mesmo tempo múltipla e singular, a ilha como imagem, abriga narrativas verídicas e imaginárias, concretas e abstratas, tanto em sua fisicidade sugerida, quanto em sua imagem, tanto em sua forma como em sua significação.

A aparente imobilidade, seja da paisagem ou do artista, revela na pintura muitas configurações possíveis, que se multiplicam através das relações de composição, das escalas, das cores, da atmosfera, apresentando uma grande mobilidade do olhar, da percepção e da imaginação. Percepção esta que, por sua vez, pode se dar de modo direto, quando o artista está em presença do fenômeno; através do registros em desenho; de modo mediado por instrumentos técnicos, como a fotografia, ou o vídeo; por meio da memória que abre espaço para a imaginação, percepção da mente em ação, gerando uma consciência do olhar, questionando nossa intenção.

> Uma das questões mais surpreendentes, no que diz respeito à natureza da verdade da arte, é que essa realidade com leis próprias, ao se desprender do mundo que lhes é externo, aproxima-se mais dele. O mundo, construído ao longo do processo criador, ultrapassa a realidade: canta a realidade e tem o poder de aumentar a compreensão do mundo (SALLES, 1998, p.139).

A noção de paisagem, tal qual a entendemos hoje, adquiriu esse sentido ao longo do tempo, com as contribuições de estilos, assim como com as contribuições de diversos artistas, que nos trouxeram diversas acepções de paisagem. Aos poucos, a paisagem que comparecia nas pinturas do Renascimento, somente para criar contexto às Histórias Sagradas e Mitológicas, foi ganhando importância e assumindo a autonomia de um gênero de pintura, posteriormente muito apreciado (Gombrich,1990). Assim como no cinema, também a pintura foi herdeira e escrava da narrativa, da cultura literária. Todavia, ainda se trata de contar histórias, mas também de comunicar estados de espírito, acontecimentos, e pensamentos, ainda que seja expressa através dos embates entre azuis e alaranjados. Hoje não é mais necessário expressar de modo tão ilustrativo nossas glórias e infortúnios, estamos preparados para identificá-las nas manifestações mais diversas, desde as mais figurativas às mais abstratas, desde a representações mais diretas às mais simbólicas, ou metafóricas.

Hoje podemos entender a pintura de paisagem como expressão da subjetividade humana. Não se trata mais de somente representar o irrepresentável, o impalpável, o fugidio, mas também o que nos move nestas buscas. Trata-se, enfim, de uma inquieta e contínua construção cultural, de um contínuo e inquieto diálogo entre as individualidades e a cultura.

Bibliografia

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. Trad. Denise Bottmann e Federico Carotti.São Paulo. Scwartz. 1992.

BAUDELAIRE, Charles. **Salão de 1846**. In: Lichtenstein, Jacqueline (org). A pintura**.** Vol. 9. O desenho e a cor. São Paulo. Editora 34. 2006.

COLE, Ariane Daniela. 2005. **Representar a cidade, representar a cidade: um permanente processo de criação**. Tese de doutorado. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.

DÜCHTING, Hajo**. Paul Cézanne, 1839-1906. Da Natureza à Arte**. Trad. Casa das Línguas, Ltda. Benedikt Taschen. 1993.

FOCILLON, Henri. **A vida das Formas**. Trad. Fernando Caetano da Silva. Lisboa. Edições 70.1988.

GOMBRICH, E.H. **Arte e ilusão.** São Paulo. Martins Fontes. 1986.

KANDINSKY, Wassily. **Do espiritual na arte e na pintura em particular.** In: Lichtenstein, Jacqueline (org). A pintura. Vol. 9. O desenho e a cor. São Paulo. Editora 34. 2006.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O ôlho e o espírito**. Trad. Geraldo Dantas Barreto. Grifo Edições. Rio de Janeiro. 1969.

OSTROWER,Fayga. **Acasos e criação artística.** Rio de Janeiro. Ed. Campus. 1990.

PILES, Roger de**. Curso de Pintura por princípios.** In: Lichtenstein, Jacqueline (org). A pintura. Vol. 9. O desenho e a cor. São Paulo. Editora 34. 2006.

REY, Jean Michel. **Valéry: os exercícios do espírito.** In: NOVAES, Adauto (org). Artepensamento. São Paulo. Companhia das Letras. 1994.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. São Paulo. Fapesp.Annablume.1998.

ZUCCARO, Frederico. **Idéias dos Pintores.** In: Lichtenstein, Jacqueline (org). A pintura. Vol. 1. O Mito da Pintura. São Paulo. Editora 34. 2004.

Sites

http://arianecolearte.weebly.com

Filmes

EVANDRO Carlos Jardim. Nas Margens do Tempo. Direção Ariane Cole e Artur Cole. Produção: Ariane Cole. Entrevistados: Evandro Carlos Jardim, Cláudio Mubarac, Marco Buti, Alberto Martins, João Musa e Madalena Hashimoto. Música: Eduardo Cole. São Paulo. Mackpesquisa. 2010. 1 DVD (47:13 min). widescreen. Color. Documentário.

Trabalhos colaborativos entre artistas e cientistas: uma experiência portuguesa[3]

Monteiro, Rosana Horio; Dra; rhorio@gmail.com

O presente trabalho faz parte de minha pesquisa de pós-doutoramento, desenvolvida na Universidade de Lisboa no período de agosto de 2009 a agosto de 2010, com financiamento da Capes (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior). Com o título "(Re)configurações de saberes. Um estudo de trabalhos colaborativos entre artistas e cientistas", o objetivo principal da pesquisa foi identificar as aproximações e hibridações entre os saberes produzidos por artistas e cientistas, acompanhando o processo de criação desenvolvido no interior de laboratórios científicos. De que maneira o saber científico é lido e reconfigurado pela arte é uma das questões a serem investigadas. Para tanto, defini como objeto de estudo a "Rede de residências: Experimentação, arte, ciência e tecnologia", criada através do programa "Ciência Viva", em parceria com o Dgartes (Direção Geral de Artes), órgãos ligados ao governo português.[4]

Inspirada em outros programas de residência artística, tais como *Symbiotica*,[5] criado em 2000 na Austrália, o programa português definiu uma rede de instituições científicas de acolhimento para artistas, nas quais são desenvolvidos projetos artísticos de caráter experimental e transdisciplinar, utilizando ferramentas e processos próprios dos laboratórios de investigação científica. Em cada centro de acolhimento o trabalho do artista é acompanhado por um investigador durante o período de residência. As áreas artísticas contempladas pelo programa são arquitetura, artes visuais, dança, design, música, teatro e outras apontadas como pluridisciplinares.

Para a primeira edição do programa de residências (2007/2008) foram apresentados 33 projetos, dos quais 8 foram selecionados. Os resultados dessas parcerias foram tornados públicos através de um ciclo de palestras — "Falar sobre arte e ciência" — e pela exposição "Experimentação, arte, ciência e tecnologia", eventos que aconteceram no decorrer de 2008. O segundo programa de residências (2009/2010) selecionou 10 projetos artísticos, de um total de 53 inscritos, que deveriam ter sido desenvolvidos entre dezembro de 2009 e agosto de 2010. Dos artistas selecionados, acompanhei o austríaco Herwig Turk nos laboratórios do Instituto de Medicina Molecular (IMM), da Universidade de Lisboa.[6]

Em Lisboa, cidade base dessa pesquisa, duas instituições científicas reconhecidas internacionalmente pelo mérito de suas investigações, já ofereciam espaço para o trabalho de artistas antes mesmo da criação da rede de residências o ITQB (Instituto de Tecnologia Química

[3] Universidade Federal de Goiás. Capes – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
[4] Ver http://www.cienciaviva.pt/divulgacao/arteeciencia/
[5] SymbioticA, criado pela bióloga celular Miranda Grounds, pelo neurocientista Stuart Bunt e pelo artista Oron Catts, foi o primeiro laboratório artístico dedicado à pesquisa, ao aprendizado e à crítica das ciências da vida. Em um departamento de ciências biológicas, artistas e cientistas se envolvem numa rede de práticas biológicas, que oferece novas formas de investigação artística, explorando as possibilidades de utilização das ferramentas da ciência. Instalado na School of Anatomy and Human Biology na University of Western Australia, Symbiotica foi reconhecido a partir de 2008 como centro de excelência em artes biológicas.
[6] Os artistas selecionados e seus respectivos projetos podem ser consultados em http://www.dgartes.pt/news_details.php?month=11&year=2009&newsID=23910&lang=pt

e Biológica, da Universidade de Lisboa) e IGC (Instituto Gulbenkian de Ciência), ambos localizados em Oeiras.[7]

O IGC acolhe ainda o *Ectopia* (do grego, fora do lugar), criado em 2006 pela portuguesa Marta de Menezes. Definido pela artista como um espaço para a criação de arte experimental em institutos de investigação científica, *Ectopia* oferece a artistas portugueses e estrangeiros residências artísticas em locais de investigação científica, formando uma rede de conexões que permite o trabalho colaborativo entre artista e cientista. Os artistas residentes têm acesso à pesquisa biológica que é desenvolvida no IGC e durante o período de residência são expostos à pesquisa através de seminários e discussões informais com cientistas, sendo encorajados a desenvolverem projetos em parceria. Além disso, os pesquisadores são convidados a trabalharem com os artistas em seus projetos científicos.

Marta de Menezes dedica-se há alguns anos a estudar a interação entre arte e biologia e foi uma das artistas também investigadas por mim. Sua primeira experiência em bioarte, fruto de um trabalho de colaboração com o cientista Paul Brakefield, da Universidade de Leiden, na Holanda, foi *Nature?*(1998-2006), obra em que o padrão das asas de borboletas vivas é modificado.

A artista relata nos textos que acompanham a instalação que todos os procedimentos foram realizados segundo os protocolos correntes do laboratório holandês, garantindo que a alteração nas asas das borboletas é feita somente no nível celular, e não genético. As asas da borboleta não têm nervos, e como tal, a microcauterização não provoca dor e os tecidos são completamente regenerados, sem cicatriz e células mortas. As borboletas têm uma vida normal e as alterações não têm qualquer domínio sobre a evolução da espécie, ou seja, não são transmitidas geneticamente. O padrão reinventado só pode ser visto uma única vez na natureza, apenas durante o tempo de vida da borboleta. A apresentação do trabalho é feita dentro de uma espécie de estufa que recria o ambiente natural com plantas, onde a artista processa a intervenção nas borboletas, que ali vão se desenvolver. Esse trabalho foi apresentado em 2000 na Ars Electronica, em Linz, Áustria.

Outro trabalho produzido por Marta de Menezes que merece destaque é o projeto *Decon:*Desconstrução, descontaminação e decomposição (2006), que em 2009 foi publicado em livro e sobre o qual nos detemos nesse artigo.[8] Projeto desenvolvido durante residência no Laboratório de Tecnologia Enzimática e Microbiana do ITQB, *Decon* é uma pintura viva que se apropria da técnica de bioremediação — a descontaminação de rios através de bactérias "comedoras" que degradam pigmentos.

[7] Ver http://www.itqb.unl.pt/science-and-society (ITQB) e http://www.igc.gulbenkian.pt/node/view/117 (IGC). Além desses projetos, as duas instituições promovem regularmente atividades junto à comunidade no sentido de apresentar as várias conexões possíveis entre arte e ciência, que podem ser consultadas no seguinte endereço: http://www.igc.gulbenkian.pt/media/static/apartes.

[8] Este trabalho participou da exposição Bios4-Arte biotecnológico y ambiental, realizada no Centro Andaluz de Arte Contemporânea (CAAC), em Sevilha, em 2007.

Sobre Decon

Em *Decon*, Marta de Menezes utiliza métodos e materiais de biotecnologia para a criação de quadros literalmente vivos, que se desconstroem enquanto expostos. São réplicas de quadros geométricos de Mondrian (1872-1944) em meio — suporte — para crescimento de bactérias.

Os quadros têm cerca de 50x50x6cm e preenchem caixas retangulares de acrílico transparente em presença de Agar, meio de crescimento para bactérias. Essas caixas são uma versão gigante das denominadas placas de Petri, onde habitualmente se cultivam tais microorganismos. As bactérias ao serem incorporadas ao quadro degradam progressivamente os pigmentos das tintas enquanto se multiplicam. Com o passar do tempo, os quadros que compõem *Decon* perdem a cor. Cada quadro em decomposição é justaposto a outro similar, mas sem a presença das bactérias, formando o que em ciência se convencionou chamar de grupo controle.

Os quadros que compõem *Decon* só existem como obras de arte enquanto em processo de decomposição. Segundo Marta de Menezes, esse quadros podem ser interpretados como um processo de morte e decomposição da obra de arte, um conceito que a artista já explorava em *Nature?*, trabalho em que as borboletas constituem-se em obras de arte que também vivem e morrem.

As bactérias em *Decon* atuam como colaboradoras ou assistentes no processo de criação da artista, além de serem igualmente parte da obra. Segundo a artista, em *Decon* torna-se possível a visualização da desmaterialização da obra de arte: "aquilo que é habitualmente classificado como um objeto final — as reproduções de quadros de Mondrian — é progressivamente desconstruído ou decomposto ao longo do período de exposição da obra. *Decon* reúne elementos da história da arte e da investigação biotecnológica para criar obras de arte cujo suporte permite uma leitura do dinamismo dos seres vivos" (MENEZES, s/d).[9]

Marta investiga, tanto em *Nature?* como em *Decon*, as possibilidades que a biologia oferece para a criação artística, procurando retratar não só os avanços da ciência, mas sobretudo a incorporação de técnicas e materiais biológicos como novos meios artísticos: DNA, proteínas, células e organismos vivos, que oferecem oportunidade para a artista explorar novas formas de representação e comunicação.

Alguns artistas, ao transformarem as técnicas de ciência em seus próprios meios, aproximam-se e apropriam-se das práticas da zoologia, botânica, ornitologia, criando complexas visualidades e narrativas, como é o caso das obras dos norte-americanos Walton Ford e Catherine Chalmers e da portuguesa Gabriela Albergaria.

Gabriela Albergaria, em seu trabalho *Térmico* (2010) explora, através do desenho, da escultura, de instalações e da fotografia, o tema paisagem, investigando a narratividade dos jardins, a sua importância no contexto da construção de vivências sociais e a memória do processo colonial presente na migração das espécies vegetais.[10]

---

[9] http://www.nada.com.pt/?p=artigos&a=va&ida=8&l=pt. Acesso em 20/07/2011.

[10] Ver http://www.gabrielaalbergaria.com/

A propósito do Ano Internacional da Biodiversidade (2010), ao IGC e o Oxford Botanic Garden criaram um projeto colaborativo através do qual artistas britânicos e portugueses farão residências em seus espaços de investigação. A artista portuguesa Gabriela Albergaria foi a residente para o período 2009-2010 no Botanic Garden e o inglês Rob Kesseler desenvolveu suas pesquisas em Lisboa.[11]

Outros artistas, ainda, utilizam os princípios, instrumentos, ou contextos institucionais da ciência para criar instalações e ambientes, como, entre outros, Eva Andrée Laramée, Spencer Finch, Mattew Ritchie, Mark Dion e Herwig Turk, austríaco radicado em Lisboa.

Laboratório invisível

O austríaco Herwig Turk, radicado em Lisboa, trabalha em parceria com o cientista Paulo Pereira[12] desde 2004. Juntos, desenvolveram o projeto "Blindspot", cujas obras foram reunidas na exposição "Laboratório invisível", no Museu de Ciências da Universidade de Coimbra (2009).[13]

Todas as obras que integram o projeto "Blindspot" — *uncertainty*, *tools*, *agents*, *gaps*, *DNA film* e *referenceless* foram criadas no contexto de um determinado laboratório científico, em colaboração com cientistas, sendo a maioria deles no laboratório coordenado por Paulo Pereira. Produzindo vídeos, fotografia e instalações, em "Blindspot", diferentemente da maioria dos trabalhos colaborativos entre artistas e cientistas, são abordadas questões relacionadas à percepção pública da ciência e à produção do conhecimento. Nas séries que compõem "Blindspot", os equipamentos de laboratório mais do que simplesmente objetos são apresentados como personagens.[14]

As obras

Uncertainty

Nessa instalação, uma câmera registra os movimentos de uma solução de fluoresceína colocada num agitador orbital. A câmera encontra-se também apoiada num agitador orbital, que se move com a mesma velocidade, procurando reproduzir os movimentos exatos da solução de fluoresceína. Com *Uncertainty* o que se pretende é alterar as referências estáveis de inércia e perturbar o sentido de percepção do observador. Como os movimentos dos dois agitadores não podem ser sincronizados de forma perfeita, numa das telas o movimento foi artificialmente sincronizado de modo que a solução de fluoresceína apareça imóvel. Entre a teoria científica e o experimento realizado no contexto de um dado laboratório existem incertezas inerentes às

[11] Sobre Kesseler, ver http://www.robkesseler.co.uk/
[12] Paulo Pereira é biólogo molecular, pesquisador do Centro de Oftalmologia do Instituto de Pesquisa Biomédica em Luz e Imagem da Universidade de Coimbra, Portugal.
[13] Em Portugal, muitos espaços dedicados à ciência, tais como os museus, têm recebido exposições de arte contemporânea. Um exemplo é o Museu de História Natural de Lisboa e sua sala do Veado. Para conferir a programação, ver http://www.mnhn.ul.pt/. Por outro lado, espaços de arte, como o Centro de Arte Manuel de Brito (CAMB), também oferecem atividades científicas, promovidas por instituições como o Instituto Gulbenkian de Ciência e o Instituto de Tecnologia Química e Biológica.
[14] Ver http://www.theblindspot.org/

contigências em que essa tradução se processa. São essas incertezas que Turk e Pereira procuram evidenciar visualmente nessa obra.

Tools (2009)

As fotografias da série *Tools* descrevem e resumem, como um manual de instruções ou um *story board*, as várias fases de um *western blot*, uma técnica de biologia celular que permite a detecção e a identificação de proteínas. Turk e Pereira pediram a um cientista para reproduzir os diferentes passos desta técnica na ausência das ferramentas normalmente necessárias e seus gestos foram fotografados, compondo uma coreografia. Os gestos, desprovidos de seus suportes materiais, criam outras redes de significação, a partir de uma nova realidade criada.

Agents

Série de seis retratos de equipamentos de um laboratório de investigação. Retirados dos seus contextos usuais, esses equipamentos ganham um estatuto de objeto escultórico. Composto por três vistas (uma frontal e outras duas de perfil), cada retrato, segundo Turk e Pereira, parece também inspirar-se nas técnicas de identificação antropométrica utilizadas para identificar criminosos reincidentes.

Gaps (2009)

A obra é a reprodução tridimensional do modelo da proteína conexina 43, desenhado por Steve Catarino, pesquisador da Universidade de Coimbra. As conexinas participam na formação das *gap-junctions*, canais que atravessam as membranas das células e permitem a passagem de nutrientes e de pequenas moléculas sinalizadoras, assegurando a comunicação entre elas.

DNA film (2008)

DNA Film é a projeção de uma sequência genética sobre o solo, com trilha sonora criada a partir da medição da luminosidade dos frames. As imagens das sequências de DNA são organizadas em filas verticais de pequenos quadrados, ligeiramente desfocados, pretos e brancos, similares a fotogramas que poderiam ter sido retirados do início ou do fim de uma bobina de um filme mudo em preto e branco. Daí o título da obra.

Referenceless (1998-2003)

Série de quatro fotografias que foram integralmente criadas por Herwig Turk a partir de uma tela de computador vazia, sem a presença de qualquer imagem. Essa criação foi possível graças a um programa de edição de imagem e a aplicação sucessiva e aleatória de suas ferramentas. As imagens produzidas foram enviadas para diversos cientistas, que, desconhecendo a sua origem ou o modo como foram produzidas, concordaram que elas representavam tecidos biológicos ou células ampliadas por técnicas de microscopia.

Em "Blindspot", artista e cientista pretendem dar um protagonismo dramatúrgico às contingências, aos determinismos e às circunstâncias que influenciam a formação/construção de uma observação/representação, propondo uma reflexão sobre a representação social do conhecimento científico e do imaginário que a ciência veicula.

Diferentemente da maioria dos trabalhos colaborativos em arte e ciência, Paulo Pereira assume-se como co-autor em algumas obras. Artista e cientista definem de fato uma parceria em que ambos voltam seus olhares para a prática científica, para o que (e como) os cientistas de fato fazem, e não mais somente para os produtos da ciência, especialmente o seu produto intelectual, o conhecimento. Entenda-se cultura nesse contexto como denotando o campo de recursos sobre o qual os cientistas se baseiam em seu trabalho, e prática referindo-se aos atos de fazer (e desfazer) que eles realizam nesse campo.

Considerações finais

Se em alguns casos o laboratório científico passa a ser utilizado como ateliê, em outros, assiste-se à própria transformação de uma galeria de arte num laboratório, como em *Nature?*, de Marta de Menezes, ou, então, em trabalhos desenvolvidos pelo Symbiotica, como o recente *Disembodied cuisine* (2003), que consistiu no cultivo em laboratório de bifes de células de rã. Esse projeto questionava a possibilidade de se criar alimentos de origem animal sem o abate. Os bifes produzidos durante a exposição foram consumidos na festa de encerramento.

Outros artistas, como o brasileiro Eduardo Kac, por exemplo, não trabalham diretamente em laboratórios e seus trabalhos são realizados por cientistas com os quais colaboram. Um exemplo é *Alba*, a coelhinha bioluminescente criada por Kac em 2000. Alba, uma coelha albina, cujo nome enquanto obra de arte é GFP Bunny, quando exposta a uma determinada luz resplandece em verde, tornando-se fluorescente. Alba foi criada artificialmente na França, com a ajuda dos cientistas Louis Bec, Louis-Marie Houdebine e Patrick Prunnet, utilizando uma mutação sintética do gene GFP da fluorescência da medusa Aquerea Victoria e é um dos primeiros exemplos de arte transgênica — a criação, por meio da genética, de um ser vivo orgânico complexo, artificial, para fins artísticos. Alba, no entanto, foi proibida de ser exibida como obra artística pelo laboratório onde foi geneticamente modificada.

Alguns artistas, ainda, têm mostrado que é possível trabalhar com biologia, por exemplo, sem utilizar laboratórios científicos, como é o caso de George Gessert, que cria plantas ornamentais com características novas fazendo cruzamentos seletivos de plantas no jardim de sua casa.[15]

Concomitantemente ao lugar ocupado pelo laboratório nas atividades artísticas, nos trabalhos colaborativos desenvolvidos por artistas e cientistas o componente fundamental passa a ser o processo de criação artística, não mais o objeto artístico. Alguns autores destacam o papel dos artistas envolvidos nesse tipo de projeto como mediadores entre as aplicações da ciência e o público. Segundo Costa,

> enquanto algumas criações artísticas são celebrações da tecnociência, outras expressam as suas ambivalências e ainda outras expõem uma mistura de reações que englobam a reverência, o maravilhamento, a esperança, o medo, o cepticismo e a crítica (2007, p. 18).

Os trabalhos em arte e ciência permitem, em particular, debater as fronteiras entre a arte e a ciência, o humano e o não-humano, o natural e o artificial, o vivo e o não-vivo. Alguns trabalhos

[15] Ver http://www.viewingspace.com/genetics_culture/pages_genetics_culture/gc_w02/gc_w02_gessert.htm.

celebram a hibridação dos seres e de saberes, completa Costa (2007, p. 20). As obras de alguns artistas podem contribuir para substituir a imagem da ciência e da técnica como uma fonte inesgotável de progresso, e, por outro lado, promover o debate crítico sobre o papel da ciência e das suas aplicações na sociedade contemporânea.

No entanto, a própria natureza artística de algumas obras dos artistas envolvidos em projetos de colaboração com cientistas tem sido questionada, sobretudo aquelas menos visuais e mais conceituais, como as criadas por Joe Davis, apontadas muitas vezes como puramente científicas. Davis tem trabalhado em laboratórios e criado ele mesmo moléculas de DNA contendo imagens ou frases codificadas. O artista concluiu em 1988 o projeto *Microvenus*, iniciado em meados de 1980 e considerado o primeiro trabalho artístico criado com técnicas recombinantes de biologia molecular.

Microvenus foi construído a partir de moléculas sintéticas de DNA e desenvolvido em cooperação com a geneticista molecular Dana Boyd, no Departamento de Microbiologia e Genética Molecular da Faculdade de Medicina de Harvard e em Berkeley, na Universidade da Califórnia. Davis refere-se a *Microvenus* como moléculas artísticas que contêm um ícone visual codificado representando a genitália externa feminina. Davies codificou em DNA a imagem dos genitais femininos e introduziu essa molécula de DNA em bactérias.

Segundo Menezes e Graça, a maior diferença entre esses trabalhos artísticos e a produção científica é, sobretudo,

> consequência das diferentes motivações dos artistas e cientistas: um cientista procura um resultado, e como tal o seu produto tem que ser reprotucível, enquanto um artista procura um efeito que muitas vezes são irreprotucíveis (2007, p. 34).

Com o compartilhamento das imagens científicas com olhos não especializados, as fronteiras entre arte, ciência e tecnologia são revistas, na medida em que se assume que ciência e tecnologia são construções sociais, portanto inseridas dentro de uma rede sociotécnica, da qual fazem parte, entre outros atores sociais, artistas, cientistas, os consumidores dessas imagens e as próprias imagens.

Referências

ANKER, S. (ed.). **Visual culture and bioscience**. Center for Art, Design and Visual Culture, UMBC, 2009.

ANKER, S. and Nelkin, D. **The molecular gaze**. Art in the genetic age. New York: Cold Spring Harbor Laboratory Press, 2003.

COSTA, P. F. da (Org.). **Ciência e bioarte**: encruzilhadas e desafios éticos. Lisboa: Caleidoscópio, 2007.

DASTON, L. (ed.). **Things that talk**. Object lessons from art and science. New York: Zone Books, 2004.

DOMINGUES, D. (org.). **A arte no século XXI**: a humanização das tecnologias. São Paulo: Editora Unesp, 1997.

_____ (org.). **Arte e vida no século XXI**: tecnologia, ciência e criatividade. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

GRAU, O. (ed.). **MediaArtHistories**. Leonardo Books, 2007.

KAC, E. **Signs of life**: bioart and beyond. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2007.

MENEZES, M. de. Decon: descontrução, descontaminação, decomposição. **Nada.** Revista sobre tecnocultura, pensamento, arte e ciência.
http://www.nada.com.pt/?p=artigos&a=va&ida=8&l=pt. Acesso em 20/07/2011.

MENEZES, M. de.; GRAÇA, L. Bio-Arte: intersecção de duas culturas. In: COSTA, P. F. da (Org.). **Ciência e bioarte**: encruzilhadas e desafios éticos. Lisboa: Caleidoscópio, 2007, p. 23-36.

_____. **Decon**: deconstruction, decontamination, decomposition. Portugal: Ectopia, 2009.

REICHLE, I. (ed.) **Art in the age of technoscience**. Genetic engineering, robotics and artificial life in contemporary art. Springer Wien NewYork, 2009.

SCOTT, Jill (eds.) **Artistsinlabs**. Processes of inquiry. Springer Wien NewYork, 2006.

STURKEN, M.; CARTWRIGHT, L. **Practices of looking***:* an introduction to visual culture. London: Oxford University Press, 2001.

TURK, H.; PEREIRA, P. **Blindspot**. Catálogo da exposição. Portugal, 2009.

Cultura Visual e Sonora

Imagens e Sonoridades

O som e o sentido no diálogo intercultural[1]

Edgar Teodoro da Cunha, Doutor[2], edgar.cunha@fclar.unesp.br

Minha proposição neste texto parte de uma reflexão que busca pensar nas possibilidades e limites na relação entre imagem e identidade. Se a antropologia visual, enquanto campo de estudo, desenvolveu ferramentas que nos levam a estabelecer meios visuais como formas privilegiadas de acesso à alteridade e, por conseguinte, a formas identitárias singulares, por outro, experiências de uso da imagem em pesquisa e mesmo experiências como a indígena, de apropriação do vídeo, tem trazido cada vez mais a importância de se pensar a questão da relação e do quanto as formas de diálogo intercultural são fundamentais para compreensão desses processos. Nesse sentido a imagem passa a ser um lugar para se pensar a relação e não mais um meio para se chegar a uma visão sobre a diferença.

Nesta apresentação discutirei o uso de recursos sonoros e visuais para a construção de narrativas sobre alteridades e intertextualidades entre diferentes modos de representação do outro. Parto da experiência de realizar o filme *Ritual da Vida*[3], que buscou uma aproximação do ciclo funeral dos Bororo do Mato Grosso[4].

Este ritual, elemento articulador desta sociedade, nos defronta com as concepções bororo sobre a vida e a morte e ainda com seu contexto atual de contato. Por meio de uma linguagem que privilegia o sensível, busca criar sentidos para as permanências e transformações do mundo bororo atual. A associação do sensível com o inteligível permite ao audiovisual meios alternativos de construção de sentidos e de experiências que por sua vez permitem novas formas de aproximação de contextos rituais em situação de diálogo intercultural.

O filme busca não "falar sobre" o funeral, mas proporcionar ao expectador uma experiência fílmica relacionada ao funeral. Para tanto mobiliza os elementos do mundo sensível, sinestésico, como caminho possível para essa outra forma de construção de sentidos.

No entanto, para a realização desse projeto, tive que enfrentar um problema de base que é o fato de trabalharmos em contextos que são interculturais. Isso significa que devemos enfrentar a dependência do domínio de repertórios culturalmente definidos para construir significados e conhecimento. Nesse sentido, portanto, problemas ligados a questões como a textualização e contextualização e ainda à tradução e compartilhamento de sentidos e significados são referências importantes.

---

[1] Pesquisa financiada pela FAPESP – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo.
[2] Professor do Departamento de Antropologia, Política e Filosofia da FCL-UNESP.
[3] Ritual da Vida. Dir. Edgar Teodoro da Cunha. 2005, 30 min, cor, NTSC, filme distribuído pelo LISA - Laboratório de Imagem e Som em Antropologia da USP (www.lisa.usp.br)
[4] Os Bororo estão distribuídos atualmente em nove aldeias no estado do Mato Grosso: Área Indígena Jarudore, atualmente invadida por um núcleo urbano; A.I. Meruri, com as aldeias Meruri, Garças; A.I. Perigara, com aldeia homônima; A.I. Tadarimana com as aldeias Pobore, Tadarimana e Praião; C.I. Teresa Cristina, com as aldeias Piebaga e Córrego Grande ou Gomes Carneiro. O Instituto Trópicos, organização não governamental que atuou nas áreas Bororo de 1999 a 2004, em convênio com a Funasa, reportava cerca de 1200 indivíduos em censo realizado no ano 2000.

Como podemos construir no filme possibilidades de compreensão da experiência do funeral se para compreendê-lo, no sentido dado pela cultura bororo, precisamos conhecer aspectos de sua organização social, ritual e cosmológica?

No limite é impossível reconstituir esse contexto filmicamente, utilizando suas especificidades narrativas e de linguagem, sem transformar o filme sobre a morte na morte do filme.

Nosso campo disciplinar (a antropologia), ao longo de sua história, criou várias possibilidades textuais e visuais para lidar com esse problema que vão da absoluta crença na objetividade do dispositivo, pensando o filme como uma janela para o real, a práticas apoiadas no imaginário, na interação e na experiência do filme, que por sua vez apostam nos aspectos como a fabulação, a ficção e a performance.

Creio que um caminho promissor é aquele que leva em conta aspectos da experiência sensível dos sujeitos colocados em relação pelo filme, mobilizando imaginários e construindo sentidos a partir dessa experiência compartilhada do processo, pois isso leva necessariamente a sentidos também compartilhados, negociados e estabelecidos como um campo semântico comum, substrato de todo diálogo, principalmente aqueles de base intercultural.

Colocado isto, temos ainda que sublinhar outra questão não menos importante. Um filme que tem como assunto a morte pode ter dificuldades adicionais para ser apreciado por uma audiência, de uma cultura como a nossa, que relega a morte ao silêncio e à esfera dos problemas da existência enfrentados na intimidade. =

Afinal, o fenômeno da morte é um fato a que todos os seres vivos estão sujeitos e no universo da cultura, homens e sociedades lidam de diferentes maneiras com os sentimentos, as transformações e as resultantes individuais e coletivas desse processo.

As formas como diferentes culturas concebem a morte podem ser radicalmente diferentes e penso que olhar para essas diferenças talvez permita a nós olhar para nossas próprias concepções de uma maneira mais ampliada e aberta.

Outro problema adicional que deve ser levado em conta quando pensamos na recepção de filmes produzidos em contextos interculturais é como uma determinada sociedade constrói sua percepção da alteridade, como lida com a ideia da diferença.

No contexto brasileiro, quando se pensa em diferenças culturais, é muito comum lembrar de referências ligadas ao universo indígena como um ponto de convergência para uma noção de alteridade no seu sentido mais amplo.

Em uma perspectiva de longa duração, nossa sociedade construiu um conjunto de imagens e ideias sobre o índio que conformam um imaginário que pouco tem a ver com as sociedades indígenas concretas, com seus problemas e questões. Creio que só mais recentemente, levando em conta essa história de longa duração, começa-se a perceber o real significado da palavra diversidade quando aplicada ao conjunto dos povos indígenas participantes da vida nacional, no Brasil contemporâneo, e isso tem implicações importantes quando se está falando de processos de produção de imagens sobre esse tema.

Esse espaço ampliado, envolvendo sociedades indígenas e sociedade nacional, pouco a pouco, passa a ser percebido como um sistema de relações mais amplo que articula, quase sempre de forma assimétrica, minorias indígenas e sociedade nacional, marcando as formas de comunicação e compreensão mútuas.

A percepção dos contextos rituais, no caso Bororo acaba se tornando uma face importante do problema e *locus* privilegiado para a percepção da complexidade desse sistema de relações. Além dos rituais terem um evidente sentido interno inscrito na cosmologia e forma de pensar bororo, podem ser também relacionados a outras possibilidades e contextos, como o das relações da aldeia com a cidade, com elementos do mundo envolvente, configurando um quadro mais amplo que articula esferas locais e supralocais.

O funeral bororo é paradigmático nesse aspecto. Ele congrega indivíduos que exercem papéis predefinidos na vida ritual e tem um sentido cosmológico e organizador da vida social. O funeral é também articulador do espaço ritual de uma aldeia com conjunto das outras aldeias bororo, criando novos vínculos e atualizando a complexa dialética de relações entre os indivíduos de vários grupos locais.

Outro aspecto importante, que se estende a vários elementos do mundo bororo, é o fato de que relações e mesmo elementos de sua cultura material, são pensados nos termos de uma "cultura tradicional", especialmente quando mobilizados em situações de diálogo intercultural. Sob o rótulo "tradição" os próprios bororo constroem os elementos para a fixação de imagens e valores sobre eles, narrativizando-as e projetando-as para fora, numa evidente resposta a sociedade envolvente que se pauta exatamente sobre a ideia de permanência das tradições quando se trata de reconhecer uma identidade que não a sua.

O funeral e seu contexto ampliado

Nesse ponto devemos retomar alguns elementos que constituem o ciclo ritual do funeral e seu contexto ampliado. Seu conjunto de atividades pode durar até três meses e é composto de uma infinidade de "festas" realizadas entre o primeiro enterramento, quando o corpo do morto é enterrado no pátio de suas aldeias circulares, e o enterro definitivo, dos ossos, em uma lagoa ou cemitério.

Ritos como *Tamigi*, *Mano*, *Parabara*, *Tóro*, *Iwodo, Kaiwo, Marido* e outros mais vão sendo realizados em conjunto com outras atividades ligadas ao funeral como as pescarias rituais coletivas, as jornadas de caça, os ciclos de cantos e os ritos de iniciação.

A morte é um elemento desorganizador do mundo bororo, que traz desequilíbrios de ordem cósmica. Ela é engendrada pelo *bope*, um ser sobrenatural, que preside todos os processos de transformação, como nascimento e morte, movimento e crescimento, envelhecimento e desintegração.

O princípio oposto ao *bope*, na cosmologia bororo, é o dos *aroe*, que são seres que habitam um mundo em que opera o princípio da permanência, da regularidade dos processos naturais, da permanência das espécies vivas, etc.

A vida dos homens depende do equilíbrio sutil entre esses dois princípios instáveis, *bope/aroe*, que por sua vez depende em parte da ação das pessoas em sua dimensão individual e coletiva.

Com a desorganização instituída pela morte, torna-se necessário reordenar e reconstruir esse mundo em desordem, restituindo o equilíbrio entre os princípios *bope* e *aroe*. Isso exige dos vivos um enorme esforço coletivo e esse esforço é expresso nas atividades rituais realizadas ao longo de todo o funeral.

Rememora-se ritualmente o tempo dos heróis míticos como aqueles que deram forma ao mundo bororo como é conhecido hoje por meio de suas ações na origem da sociedade. Com os ritos que realizam no pátio central, no *bai mana gejewu*, a casa dos homens e em outros espaços adjacentes, vão refazendo esse percurso de origem por meio de seus cantos, danças, caçadas e pescarias rituais, colocando em funcionamento seus complexos sistemas de trocas de cantos, de nomes, de ornamentos e ainda realizando os ritos de iniciação. Assim, aos poucos, vão organizando novamente esse mundo em desequilíbrio.

Os ritos de iniciação e os papéis cerimoniais mobilizados pelo funeral criam novos vínculos sociais, que são sobrepostos às relações de parentesco e clanicas, estabelecendo um sistema de parentesco ritual que permanece para toda vida de um indivíduo.

O resultado disso é que os funerais acabam por congregar todos os vivos por meio de diferentes laços sociais e rituais e todos os mortos por meio de laços simbólicos.

Durante esse longo período o corpo do morto, enterrado no pátio da aldeia, vai se desfazendo e ao final restam apenas os ossos. Estes são ornamentados e o *aroe etaware* ou o xamã das almas, em um momento solene convoca todas as almas para que venham receber a alma do morto que ao fim do funeral está pronta para sua nova condição.

Assim o funeral, além de ser uma maneira de lidar com a morte, é uma forma fundamental para a organização do mundo dos vivos, na medida em que a morte exige um esforço coletivo para se restabelecer a ordem cosmológica perdida.

Para retornarmos às questões ligadas a proposição de leitura de alguns elementos do filme em questão, comentarei dois pequenos trechos. O filme tem em sua totalidade 30 minutos e os comentários se centrarão na sequencia de abertura, em seus minutos iniciais até o momento em que a narrativa fílmica é interrompida dando início a uma grande elipse que se fecha no terço final do filme, de onde destaco a segunda sequencia a ser comentada.

O funeral e o filme

Pode parecer um paradoxo, dentro de nossa proposta, comentar os trechos destacados, pois eles fazem parte de um contexto construído para proporcionar uma experiência que é de natureza fílmica. Nessa operação extraio as sequencias comentadas de um contexto narrativo que dá a elas maior autonomia. Sob esse risco procurarei a seguir explicar em palavras o que no filme busquei construir usando elementos da linguagem fílmica.

No processo de construção do filme busquei utilizar dispositivos narrativos que engajassem os potenciais espectadores do filme, não bororos e bororos, não apenas racionalmente, mas

afetivamente, proporcionando uma experiência fílmica da situação cultural abordada.

A aproximação de um ritual tão complexo passou, portanto por uma compreensão sensível do funeral. E isso só foi possível expondo o espectador a imagens, sons e uma experiência construída no filme que mobiliza a audiência em suas reações mais íntimas. Nesse sentido a ideia de paisagem sonora foi fundamental para articular o universo sonoro do filme.

A primeira sequencia que compõe a abertura do filme inicia com imagens da beira de um rio, com a passagem de sua água transparente evidenciando o fundo lodoso da margem. Essa imagem é acompanhada de um som que não podemos identificar imediatamente, um som que causa estranheza a ouvidos não bororo, que ressoa em nosso corpo. Começamos a ouvir gritos e vozes que antecipam a cena que se segue.

Trata-se de uma situação envolvendo homens adultos e jovens meninos, quase todos com os corpos cobertos de lama. É um momento de grande tensão e apreensão, fato expresso nos rostos dos meninos que parecem estar sendo submetidos a algum tipo de ritual, de iniciação diriam alguns. Os olhos e a expressão desses meninos são de medo e fascínio pela experiência daquele momento, envolto em poeira e dramaticidade. Ao final dois deles em conversa expressam a tensão anterior em palavras.

É dessa forma que o expectador é lançado ao contexto do funeral sem sabê-lo ainda, pois só somos introduzidos a ele no segundo terço do filme.

A passagem da água pode remeter retrospectivamente a uma ideia de renovação e transformação, em nossa cultura, ideia esta importante para um filme que tematiza um ciclo funeral buscando pensá-lo em termos da manutenção da vida, como o título alude. É com imagens do rio que o filme inicia e termina, trazendo a ideia da passagem, da transformação, da travessia de uma margem a outra do rio que pressupõe sempre a chegada a um lugar diverso do que se planejou.

Como contraste creio que é interessante cotejarmos esse sentido com uma possível leitura bororo dessa mesma cena.

As mesmas imagens, para um bororo, podem fazer referência direta a elementos de sua cosmologia. O som que ouvimos é o som de um zunidor, objeto ritual que tem o nome bororo de *Aije*, que também é o nome de um monstro sobrenatural que preside o momento final do funeral. É também a primeira visão do *Aije* que marca a iniciação dos meninos. Na verdade, o som do zunidor é a "voz" do *Aije*, que é um ser que habita o lodo da beira dos rios e lagoas, e para um bororo essa cena inicial pode ser bastante evocativa desses elementos ligados a um sentido interno do funeral.

Fica evidente que a diferentes audiências correspondem diferentes formas de interpretação. Cabe ao filme, por meio de suas estratégias narrativas, mobilizar e potencializar essas possibilidades de interpretação e construção de sentido.

O segundo trecho, que se inicia no terço final do filme, é o momento em que a elipse iniciada ao fim do primeiro trecho se fecha. Retornamos à situação da iniciação dos meninos e percebemos agora que se trata da sequencia final do funeral, seu momento culminante.

Os jovens são levados ao centro do pátio. Estão enfeitados com um capacete de plumas multicoloridas com os padrões de seus clãs e com os braços cobertos por uma delicada plumagem. Nessa sequência temos uma imagem em detalhe em que percebemos o braço arrepiado do menino, coberto de uma fina penugem branca, e a mão de um adulto em atitude de cuidado. Estes jovens estão "nascendo" para uma nova situação de vida em que terão novas atribuições e responsabilidades.

As plumas têm um significado interno sutil. A palavra *aróe* tem múltiplas acepções: pode significar "alma" espírito ou ser sobrenatural, pode referir-se ao cadáver do morto e ao morto de modo mais geral, pode ainda referir-se ao seres primaciais ou aos epônimos de cada clã, pode referir-se ainda aos "atores" das representações já mencionadas realizadas ao longo do funeral. Em sua etimologia a palavra *aróe* é composta de *áro*, que significa pluma, complementado por um sufixo que marca o plural. A pluma marca visualmente uma série de representações, ornamentos, de objetos e de pessoas, indicando o domínio claro do plano dos *aróe* em todas essas expressões, como no caso citado acima da iniciação dos meninos em que eles recebem o seu *bá*, estojo peniano, que indica que eles estão aptos a desempenhar seus novos papéis sociais e rituais, como casar e participar dos funerais. Mas essa marca das plumas também são visíveis em outros momentos, como na ornamentação dos *aroe maiwu*, as "almas novas", personificadas por indivíduos que substituem o morto ao longo dos funerais.

Desse momento, por meio de uma fusão do rosto de um dos meninos somos levados para outro espaço, onde um desses meninos, agora iniciado, assiste aos cantos coletivos dentro de uma casa repleta de pessoas. Trata-se do *bai mana gejewu*, a casa central que neste momento abriga homens, mulheres e crianças em nova etapa de cantos e danças do funeral. Os sons dos chocalhos e a dramaticidade das vozes dos cantores não deixa dúvida de que agora o morto é o foco das atenções das ações.

Em outra imagem de detalhe vemos um menino muito jovem, talvez com quatro anos de idade, no colo de um adulto acompanhando com os olhos fixos os cantores dentro da casa. Ele movimenta um chocalho imaginário no ritmo dos chocalhos que vê e ouve. Por meio de uma imagem tão simples compreendemos o significado do ritual como agenciador da reprodução social de um conhecimento que está dado na experiência, na ação dos indivíduos dentro de uma dada cultura.

Os cantos fazem parte de repertórios clânicos, da mesma maneira que os enfeites plumários, objetos e nomes, e um indivíduo ao longo de sua vida precisa aprender e dominar um repertório de cantos, essenciais na realização de suas atividades rituais. O desempenho no canto exige um longo treinamento que se expressa no corpo. A maneira de empunhar o *bapo* (chocalho), o tônus do corpo, de pé ou sentado, ao executar o canto, a modulação da voz, que exige uma impostação muito diferente da que os nossos ouvidos estão acostumados. Todos são elementos aprendidos culturalmente em meio a um longo processo.

A ideia do ritual como uma forma de reconstrução do mundo é especialmente evidente nos cantos. A enunciação de uma longa lista de nomes de lugares, de espaços geográficos, em um canto têm o sentido de dar existência a partir da nomeação desses lugares, entes ou seres. Nesse sentido o canto constrói.

> "(...) uma etnocartografia muito especial pois enuncia não apenas os acidentes geográficos e o interesse de cada um deles, em termos dos recursos que oferece, mas também as unidades sociais que constituem a sociedade Bororo. A paisagem social Bororo é reconstruída através deste canto, que deve ser memorizado em seus mínimos detalhes". (CAIUBY NOVAES, 1998)

Não precisamos ir muito longe. Se observarmos no repertório de histórias míticas bororo perceberemos um procedimento similar, que é o fato de que quando um determinado personagem encontra algo novo e desconhecido, ele de imediato deve dar um nome a ele. Esse procedimento permite incorporar o novo dentro do sistema de relações bororo. Enunciar, nomear é que dá a existência a algo ou alguém dentro do mundo bororo. Assim os cantos, reproduzindo esse procedimento, conseguem re-construir o mundo nomeando novamente seus componentes, como se a palavra desse a vida e reorganizasse um mundo que está em desequilíbrio e em perigo com o advento da morte.

Esse repertório de nomes de lugares pode também ser pensado como uma forma de cartografia, pois se pensarmos no canto como uma narrativa, podemos perceber que ele cria uma imagem mental de espaços nomeados que se articulam em uma determinada ordem, permitindo uma percepção ampliada do "território".

Antes da "pacificação" os Bororo eram nômades, circulando por um amplo território que hoje compreende boa parte dos atuais estados de Mato Grosso do Sul e Mato Grosso. Um importante vestígio desses tempos se expressa pela toponímia que ainda persiste para se referir a lugares nesse amplo espaço, com nomes de origem bororo, que detinham um amplo conhecimento desse território. Mas essa ideia de reconstrução do mundo pode ser pensada ainda em outro registro. No registro da percepção do espaço que embute em si a ideia da existência.

Compreendemos hoje a paisagem como algo que tem uma autonomia e sentido independentes de sua relação com o homem. A percepção da paisagem, para o homem contemporâneo, é resultante de uma ideia que conjuga questões que vão da perspectiva renascentista à ecologia, evidenciando uma forma construída de percepção da natureza que pode ter uma lógica e sentidos que independem da percepção do homem. Assim como a perspectiva é uma construção dos homens e do seu tempo, a noção de paisagem também é algo construído.

Gostaria de encerrar lembrando ainda de uma ultima limitação de processos como a escritura de textos ou realização de filmes, quando transpomos para esses meios experiências de outra ordem.

David Macdougall (1998:49) nos chama a atenção para o fato de que "*filmes tem forçado o reexame do conhecimento constituído na escrita e tem sugerido modos alternativos de expressar a experiência social e sensória*" e no entanto também "*imagens fílmicas tornam-se facilmente tão anódinas quanto as palavras; e ao mesmo tempo em que elas nos atraem elas nos afastam do mundo de seus referentes*". O intervalo entre a experiência etnográfica e o filme ou o texto encerra uma matéria que não pode ser negligenciada, pois ela encerra o meio possível para que a comunicação se realize de forma efetiva.

Os desafios da produção do documentário trouxeram ainda outra ordem de questões, ainda relacionadas às questões estéticas, de linguagem, ao universo do sensível, que colocam questões

epistemológicas importantes quando pensadas em um contexto de diálogo intercultural, como um cenário no qual tempo, espaço e narrativa se articulam e ganham sentido de acordo com o enquadramento cultural em foco.

Trata-se de uma discussão que envolve a passagem de uma antropologia visual aos estudos de performance, trazendo uma ampliação dos horizontes epistemológicos: do "lugar olhado das coisas", para utilizar a feliz expressão de Roland Barthes, ao "lugar sentido das coisas" e nesse caminho tem sido de fundamental importância mobilizar conhecimentos associados à produção de imagens para a elaboração de uma abordagem performativa de rituais.

No que tange a noção de performance uma referência fundamental é o trabalho de Richard Schechner, principalmente em sua formulação do conceito de "comportamento restaurado", para pensar a performance ritual bororo e seus aspectos corporais, sonoros e estéticos, como uma forma de agenciamento da memória, na medida em que tradição e memória são reelaborados no presente, como uma forma de agenciamento dos sentidos na medida em que o corpo enquanto espaço sensório está no centro da ação performática e ainda como de deslocamento de pontos de vista proporcionado pelo ritual, que por meio de um "estado subjuntivo" que possibilita a reflexão necessária para as re-elaborações de um passado da experiência e de um passado do tempo mítico.

Os Bororo tratam os elementos de suas performances rituais como se eles fossem itens de um comportamento pré-existente colocados em evidência pela ação ritual e buscam "idealmente" reproduzi-los tão exatamente quanto possível a cada realização do seus ciclos rituais. Dessa forma cantos, danças, pinturas, nomes, objetos são pensados como um repertório ancestral (e hoje os Bororo nos diriam "da tradição") herdados em uma forma inalterada e que devem ser "re-encenados", segundo uma ideia de repetição, pois a cada repetição, a cada ciclo ritual em que se repetem as ações dos heróis fundadores da sociedade Bororo, a cada ação ritual que se pretende restituidora de um estado anterior cuja origem remonta a origem da própria sociedade, a cada ação dessa natureza se age sobre o mundo de modo a lhe restituir um equilíbrio perdido, uma vez que nessa perspectiva os ritos são portadores de agência.

A noção de experiência proposta por Turner (1986), derivada de Dilthey, e ainda o movimento que vai do rito ao teatro e vice-versa, proposto por Schechner (1988) trazem igualmente um caminho analítico importante, na medida em que nos possibilita abordar ciclos rituais e mesmo outras dimensões das ações rituais, como o xamanismo, por meio de imagens, e em nosso caso por meio de imagens audiovisuais e fotográficas, que expressam por um lado a experiência vivida de sujeitos que dão vida aos ritos e principalmente por permitir uma abordagem de dimensões estéticas do ritual por uma forma que é também estética.

Essa ancoragem no corpo, enquanto "suporte" da ação ritual e instrumento sensível por meio do qual a ação ganha sentido individual e coletivamente é o que permite fazer essa passagem para a imagem enquanto um processo performático, pois assim agregamos à experiência coletiva elementos de seus aspectos sensíveis e estéticos, contribuindo para a análise de um ciclo ritual, como o funeral Bororo, sob a ideia de uma "estética social", como conceituado por MacDougall (1999).

Bibliografia

BARBOSA, Andréa e CUNHA, Edgar Teodoro da. **Antropologia e Imagem**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

CAIUBY NOVAES, Sylvia. "Funerais entre os Bororo - imagens da refiguração do mundo". In ***Revista de Antropologia***, V. 49 nº. 1, São Paulo, USP, 2006, p. 283-315.

DAWSEY, John Cowart. "Victor Turner e a antropologia da experiência". In **Cadernos de Campo**, nº. 13, São Paulo, USP, 2005, p. 110-121.

_____. "Turner, Benjamin e antropologia da performance: o lugar olhado (e ouvido) das coisas". In **Campos**, Curitiba, UFPR, nº.7(2), 2006, pp:17-25.

MACDOUGALL, David. **Transcultural Cinema**. Princeton: Princeton University Press, 1999.

_____. **The corporeal image: film, ethnography, and the senses**. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2006.

SCHECHNER, Richard. **Between theater and anthropology**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985.

TURNER, Victor. **From ritual to theatre: the human seriousness of play**. New York: PAJ Publications, 1982.

Antropologia, Som e Hipermídia[1]

Vedana, Viviane[2], Doutora, vi_vedana@yahoo.br

> "a animação desafia o cinema; a montagem espacial desafia a montagem temporal, o banco de dados desafia a narrativa, dispositivos de busca desafiam a enciclopédia e, finalmente, mas não o último, a distribuição online da cultura desafia os formatos tradicionais off-line" (MANOVICH, 2000:333).

Introdução

Este paper dá continuidade a uma reflexão sobre o lugar do som em produções etnográficas em hipermídia[3], iniciada no artigo "Do audiovisual à hipermídia" (DEVOS, VEDANA, 2010), no qual buscamos interpretar as possibilidades narrativas das imagens produzidas na pesquisa antropológica quando pensadas a partir dos *links* entre elas e das diferentes *layers* (ou camadas) onde estas imagens estão situadas em relação a um determinado conjunto. Exemplos deste tipo de produção são os DVDs interativos e os sites web 2.0 (entre outros) que tem como característica a ordenação e arranjo de suas informações – sejam elas no formato de vídeos, fotografias, narrativas, sons, etc. – em termos dos vínculos simbólicos entre elas, permitindo ao leitor compor seu próprio percurso de acesso a estas imagens.

Neste percurso de descoberta dos dados ou informações disponibilizados em DVDs interativos ou na web, o navegador cria novos textos (CHARTIER, 1999), ou novas narrativas, produzindo sua leitura a partir de fragmentos – trechos de vídeos, alguns textos, sonoridades, sequências que sempre podem ser interrompidas e retomadas – desvelando as conexões entre os diferentes documentos acessados, suas relações de sentido, suas formas de ligação. A hipermídia neste caso é vista não como mais um produto que apresenta determinado conteúdo, mas como uma nova mídia cuja ênfase está na rede de relações e na navegação (DEVOS, VEDANA, 2010).

Este processo de assistir simultaneamente ou a partir de ordenamentos diversos as sequências de imagens e sons que compõem um conjunto narrativo – em DVD, *website*, CD-ROM, etc. – enfatiza a não linearidade da narrativa: começar e parar para assistir um novo vídeo, escutar sons enquanto olhamos fotografias, retornar ao menu ou a página inicial para mudar de percurso são formas de interação (DEVOS, VEDANA, 2010) com as imagens (e mesmo com outros usuários) que estão na base de uma construção de conhecimento sobre a cidade, o trabalho, as formas de sociabilidade, o meio ambiente, enfim, sobre o tema que está sendo apresentado e debatido a partir destas produções em hipermídia.

A interação – e a produção de conhecimento que se dá a partir dela – depende fundamentalmente da ação do leitor/navegador que, ao criar seus próprios caminhos de

[1] Este trabalho faz parte do projeto de pesquisa "Trabalho e Cidade: antropologia da memória do trabalho na cidade moderno-contemporânea" financiado pela Capes/PNPD.
[2] Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
[3] "Hipermídia é um termo proposto pelo filósofo e sociólogo Ted Nelson, nos anos 1960, nos Estados Unidos. Aproximando teoria literária de uma reflexão sobre a produção de conhecimento através da computação, Nelson percebia uma nova forma de escrita e leitura, baseada na alternância entre diferentes documentos inter-relacionados. Essa relação entre os documentos, o *link*, ou ligação, laço, remete a realização, ou a possibilidade imediata de realização, da visualização da intertextualidade presente a qualquer texto" (DEVOS, VEDANA, 2010)

visualização e relacionamento entre os documentos, passa a compartilhar sentidos com outros usuários e com os autores das imagens. É justamente nesta dimensão compartilhada da elaboração de sentidos a partir de uma experiência mais ou menos fragmentada de visualização destas imagens que reside a dimensão antropológica e etnográfica da produção de conhecimento a partir da hipermídia. Como já apontamos no texto anterior (DEVOS, VEDANA, 2010), a hipermídia não está aí difundida nos fazeres etnográficos para responder a questões que outras mídias não puderam responder, mas sim para nos colocar novas questões, novas interpretações. Neste caso, a preocupação de Manovich (2000) sobre o sentido dado à interação também é aqui compartilhada:

> Quando usamos o conceito de 'mídia interativa' exclusivamente em relação aos dados computados pela mídia, há o perigo de interpretar 'interação' ao pé da letra, equacionando-a com a interação física entre o usuário e o objeto midiático (pressão de botões, escolha de links, movimentação do corpo), em detrimento da interação psicológica. Os processos psicológicos de preenchimento, de formação de hipóteses, de lembrança e identificação, que são imprescindíveis para se compreender qualquer texto ou imagem, são equivocadamente identificados como estrutura objetivamente existente de links interativos. (MANOVICH, 2000, p. 57)

A ação levada a efeito pelo usuário diante das diferentes mídias gera transformações nas formas de perceber e interpretar estes dados, pois não se trata de um mero gesto passivo de consumo de imagens, mas sim da produção de algo novo a partir da própria visualização e escuta. Os sentidos são construídos na medida em que os documentos são acessados e visualizados, constituindo-se como um processo de reconfiguração[4] (RICOUER, 1994) da narrativa anteriormente proposta pelos autores da mídia. Podemos pensar a hipermídia, neste contexto, como uma forma de expressão do pensamento e de narração da cultura que evidencia esta possibilidade de leitura a partir de diferentes camadas de sentido, de sobreposições e entrelaçamentos que não são arbitrários nem aleatórios, mas que também não são totalmente orientados e definidos previamente. Podemos pensar, portanto, numa partilha de sentidos que se dá pelo percurso escolhido de encontro com as imagens e não tanto pelos conteúdos que são por elas reproduzidos ou representados.

Seja esta partilha de sentidos expressa em um diálogo concreto observado nos comentários de sites e blogs que ao apresentarem suas narrativas também convidam o leitor a participar deixando ali registrado seus pensamentos, seja de forma mais sutil, nas diversas maneiras de compartilhamento de links que podemos ver atualmente, recurso que permite ao navegador recomendar ou apresentar às pessoas de suas redes virtuais suas experiências de interação com as imagens vistas, lidas ou ouvidas, o processo de circulação de imagens e de conhecimentos viabilizados pela web vem nos apresentando questões sobre o lugar das produções etnográficas audiovisuais nestes contextos hipermidiáticos. Este caminho levou principalmente a elaboração de pesquisas colaborativas, onde a produção de imagens, dados e informações não se restringe a um único pesquisador ou grupo que disponibiliza as mesmas em sites ou blogs. Muitos projetos (como escoitar.org, que veremos mais adiante) tem apostado justamente nas imagens sonoras, visuais e textuais de colaboradores de várias origens diferentes, ou seja, os próprios usuários dos sites e blogs.

[4] Segundo Paul Ricouer (1994) a construção narrativa passa por momentos de pré-figuração, configuração e reconfiguração, sendo este último o resultado do encontro entre a obra configurada por um autor e o leitor que a reconfigura a partir de suas interpretações. Para o caso das aproximações de Paul Ricouer com a antropologia ver Eckert e Rocha (2005).

Especificamente no que diz respeito aos sons, percebemos que a interpretação da cultura e da vida social através de suas expressões sonoras ganhou um espaço totalmente novo e independente (da imagem visual) a partir da hipermídia com seus DVDs interativos ou sites conforme a Web 2.0 (DEVOS, VEDANA, 2010). É justamente este lugar das sonoridades na hipermídia que pretende-se discutir neste texto, tendo em vista uma questão central que aponta para uma autonomia do sonoro em relação ao visual no que tange a interpretação dos fenômenos sociais.

Sonoridades Colaborativas

Diante deste processo de transformação tecnológica que permite a elaboração de etnografias em hipermídia, o som como elemento narrativo e interpretativo das formas da vida social tem pouco a pouco adquirido um lugar de destaque. Nos últimos anos pode-se acompanhar um número crescente de iniciativas que colocam as sonoridades de lugares e territórios, de práticas cotidianas e de paisagens em destaque em *websites* e DVDs interativos. Como apontamos brevemente em outro artigo (DEVOS, VEDANA, 2010), alguns projetos de construção de mapas sonoros de espaços urbanos estão investindo na construção de "bancos de sons" sobre a cidade, "a partir do *upload* de registros sonoros realizados não só por pesquisadores deste tema, mas também por habitantes da cidade, em determinados territórios urbanos" (DEVOS, VEDANA, 2010:19). Esta base de dados sonoros sobre as cidades é cotidianamente atualizada com novos registros (geolocalizados em um mapa online) que são compartilhados por seus diversos usuários.

Pensando a partir da perspectiva de Leroi-Gourhan (1975) sobre a liberação da memória (LEROI-GOURHAN, 1975) provocada a partir do desenvolvimento de técnicas e de artefatos, a hipermídia pode ser interpretada também como uma transformação nas formas de perceber e compreender o mundo e a cultura, desde as práticas e fatos sociais, até os processos de comunicação e seus artefatos e tecnologias. Claramente o crescente número de projetos relacionados a paisagens e mapas sonoros tem demonstrado o quanto os sons são parte fundamental da vida social e, portanto, merecem um espaço específico de construção de sentidos. Segundo Chiu Longina, antropólogo e musicólogo espanhol, ativo participante de vários projetos colaborativos que envolvem as sonoridades:

> os sons que nos rodean forman parte inevitable das nosas vidas e da nosa memoria colectiva, presentándose como un material inestimable para a comprensión das culturas e as sociedades que os producen, os utilizan ou os perciben (LONGINA, 2008).

Entre as experiências referidas até o momento podemos citar o projeto http://www.escoitar.org (acessado em 23 de abril de 2011), do Grupo de Investigação DX7 Tracker – Laboratório Visual da Faculdade de Belas Artes de Pontevedra (Universidade de Vigo, Espanha) que coloca em circulação a partir de seu portal web diferentes sonoridades da vida social da Galícia, registradas tanto pelos pesquisadores que fazem parte do projeto como por habitantes das cidades que compõem a região. Ao visitar o site, observamos esta diversidade de pontos de escuta representada por diferentes marcadores coloridos que indicam a localização dos sons em territórios específicos e ao acessá-los tomamos contato com ambiências e paisagens sonoras que podem ser acompanhadas também de fotografias do lugar. Neste mesmo processo, podemos ainda ter acesso a descrição textual destas sonoridades, bem como a informações técnicas sobre o registro e sobre o autor. Conforme escolhemos determinados pontos, ouvimos os sons e visualizamos as fotografias, percorremos o site através de seus textos e informações, podemos

perceber que a centralidade da narrativa ali expressa se dá a partir dos sons, das paisagens e ambiências sonoras, e acabamos reconhecendo nestes espaços as sociabilidades, os ritmos do trabalho e dos itinerários urbanos, os silêncios, as vozes, os pássaros, os sinos de igrejas, enfim, acabamos reconhecendo a Galícia a partir de seu território geográfico – representado pelo mapa do googlemaps – e das sonoridades que pesquisadores e habitantes da região escolherem registrar e compartilhar.

É justamente a partir deste reconhecimento operado nas escolhas de escuta e leitura do website que podemos construir e compreender os links entre estas imagens, ou seja, as relações de sentido que nos conduzem ao objetivo principal deste projeto[5] que é a "conservação da memória sonora da Galícia e a valorização do patrimônio cultural imaterial da região" (http://www.escoitar.org/ acessado em 23 de abril de 2011). Ao escutar os sons das ruas e do trânsito, dos ventos na beira da praia, das pessoas em seus afazeres, compreendemos que estas sonoridades são também temporalmente contextualizadas, remetem-se ao presente, ao que foi registrado "agora", nos últimos quatro ou cinco anos. Por outro lado, tanto a perspectiva de continuidade deste projeto no futuro – com cada vez mais contribuições de seus usuários – como a possibilidade de digitalização e compartilhamento dos sons presentes no Arquivo Sonoro da Galícia – um dos objetivos do projeto – nos deixam pistas das diferentes camadas de tempo a serem narradas pelas imagens sonoras do site. Conforme planejam os idealizadores deste projeto – entre eles Chiu Longina citado anteriormente – este portal pode configurar o patrimônio imaterial da região do ponto de vista – ou de escuta – de suas paisagens sonoras[6].

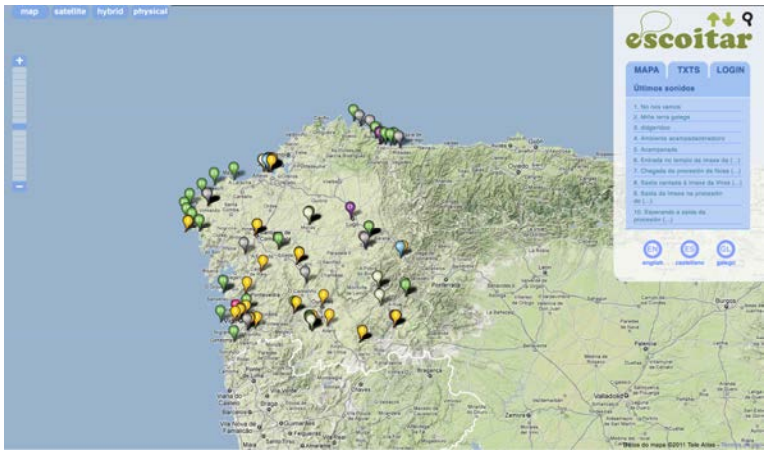


Figura 1 – site escoitar.org

Outro projeto que destaca as sonoridades como formas privilegiadas de interpretação da cultura e da vida social é http://www.madridsoundscape.org/ que "es un portal dinámico dedicado a las grabaciones de campo y paisajes sonoros referidos al ámbito geográfico de la Comunidad de

[5] Entre outros objetivos deste projeto estão "a restauração/digitalização do Arquivo Sonoro da Galícia; promoção de seminários e oficinas para fomentar o fenômeno sonoro como elemento fundamental da cultura do país; fomento da participação dos ouvintes na configuração do patrimônio sonoro da Galícia; Trabalho de campo/gravação e contextualização dos sons ambientais da Galícia desde o ponto de vista artístico, etnomusicológico, bioacústico e antropológico".

[6] Ainda segundo Chiu Longina (2008) "Comprendo que a palabra pode perfectamente documentar o pasado dun pobo, pero comprendo tamén que o imaxinario necesita sons para construír a imaxe daquel pasado, e en moitas ocasións, escoitar o son do pasado pode cambiar radicalmente a percepción que tíñamos del".

Madrid" (http://www.madridsoundscape.org/ acessado em 23 de abril de 2011), também influenciado e apoiado por escoitar.org. Ao visitar o site, temos acesso as sonoridades da cidade, seus espaços de sociabilidade e suas paisagens sonoras que aparecem referidas a partir de marcadores coloridos em um mapa, da mesma forma que o anterior, mas agora com cores que indicam uma classificação que ordena os registros sonoros. Assim, nosso percurso de reconhecimento sonoro de Madri pode se dar através de uma escolha mais ou menos arbitrária – ou seja, sem sabermos exatamente o que significam as cores – ou ao contrário, orientada tanto pela escolha de determinadas categorias como das comarcas ou áreas que pretendemos escutar, já que esta classificação prévia é apresentada ao navegador caso ele acesse o botão de busca. Como podemos ver nas imagens abaixo, esta classificação é bastante abrangente – sons naturais, interação social – e não delimitam com muita precisão o que vamos encontrar ao escutar.

Figura 2 – site madrisoudscape.org

Figura 3 – categorias de busca madrisoundscape.org

Estes exemplos, que poderiam ser de tantos outros[7] projetos dedicados ao tema das sonoridades urbanas, do cotidiano e das paisagens apontam para a importância que a imagem sonora (ROCHA, VEDANA, 2007) vem ganhando nos últimos tempos. O som deixa pouco a pouco de ser um atributo da imagem visual, conforme nos coloca Chion (2004), e passa a narrar a vida social e a cultura a partir de suas ondulações, de sua rítmica e de sua duração (ECKERT, ROCHA, 2010) e

[7] Apenas para citar alguns destes projetos: http://barcelona.freesound.org/ ; http://www.positivesoundscapes.org/ ; http://www.cityinasoundwalk.org/ ; http://www.favoritechicagosounds.com/soundmaps.php ; http://www.memoryscape.org.uk/index.htm

assim se oferece a reflexão antropológica, a interpretação de seus significados e das lembranças e imaginários que acionam naqueles que escutam. Ainda de acordo com Longina:

> Unha aproximación ó son dun lugar é unha aproximación ó seu patrimonio inmaterial, que pode recollerse con fins estrictamente documentais, ou, no caso de "Escoitar", como materia bruta para a posterior análise cultural e para suscitar debate e cooperación na rede. Expoñer son nunha instalación artística ou nun proxecto en rede é, en realidade, contar o "paso do tempo", sincronizar a línea do tempo universal con ese momento e esa situación. (LONGINA, 2008)

Aderindo aos termos propostos pelo projeto escoitar.org a respeito do som como patrimônio imaterial de grupos e sociedades, temos investido, a partir das pesquisas em etnografia sonora realizadas no Banco de Imagens e Efeitos Visuais[8] (BIEV), tanto na construção de coleções etnográficas de imagens sonoras a partir do material registrado em campo, como na produção de narrativas que coloquem estas imagens em diálogo com outras imagens, construindo paisagens e ambiências sonoras em DVD interativos. Cabe destacar, neste sentido, que estas produções em hipermídia tem reelaborado o conceito de paisagem sonora, inicialmente tão vinculado a uma ideia de caos e ruído, uma paisagem que deveria ser domesticada.

Assim, a temática do *soundscape* ou paisagem sonora, que surge na década de 60 com as pesquisas de Murray Schafer no Canadá a partir do projeto de Paisagem Sonora Mundial ganha novos contornos, na medida em que deixa de ser entendida sob a perspectiva da poluição sonora e dos ruídos indesejáveis que precisam ser "banidos" de nossa escuta e passa a ser interpretada como algo construído no cotidiano e cujos sentidos podem ser compartilhados por pessoas diferentes ao terem acesso a estes *websites*. Podemos perceber então que o salto fundamental no entendimento das sonoridades nesta "revolução tecnológica" da hipermídia está justamente alocado nesta atribuição de sentidos aos sons do lugar, ou melhor, no desvelamento de sua presença na vida cotidiana como parte das formas de expressão sonora da cultura. Formas estas que passam a ser compartilhadas pelos diferentes usuários/seguidores destes projetos.

DVDs interativos e a configuração da escuta

Apresentar a escuta como forma de conhecimento da sociedade, de interpretação da cultura, implica uma atenção às dimensões não figurativas da vida social, às ambiências, aos ritmos, às continuidades e descontinuidades dos gestos e práticas dos sujeitos. Quais os sentidos que são evocados pelas sonoridades de bairros, ruas, parques, dos gestos de trabalho, das formas de interação e de sociabilidade, etc.? Refletir sobre estes sentidos foi um dos desafios que nos colocamos na produção do DVD interativo "Etnografias do trabalho: trajetória e cotidiano", elaborado no âmbito do projeto de pesquisa "Trabalho e Cidade: antropologia da memória do trabalho na cidade moderno-contemporânea"[9]. Trata-se da reunião de um conjunto de imagens produzidas por pesquisadores diversos, na forma de crônicas videográficas ou sonoras, que investigam o tema do trabalho e da memória do trabalho no meio urbano.

---

[8] O BIEV é um núcleo de pesquisa do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Rio grande do Sul, coordenando pelas professoras Cornelia Eckert e Ana Luiza Carvalho da Rocha, que orientam as pesquisas do grupo para os temas da cidade, memória e imagem. O Biev está dividido em diferentes grupos de pesquisa, entre eles o Grupo de Pesquisa em Etnografia Sonora, ao qual faço parte. Mais informações em: http://www.biev.ufrgs.br/

[9] mais informações sobre o projeto podem ser encontradas no site http://www.memoriasdotrabalho.ufrgs.br/

Esta produção constitui-se como parte de um processo de investigação sobre as modalidades de representação etnográfica que abandonem a linearidade clássica das narrativas monográficas para investir nas redes de relações entre os documentos, tendo em vista a construção de uma constelação de imagens que privilegia os laços e links (nem sempre evidenciados) entre as diferentes crônicas que compõe o DVD. Neste sentido, outras produções em DVD interativo alicerçam este processo contínuo de produção de conhecimento em antropologia e hipermídia realizado pelos pesquisadores do Biev, entre eles podemos citar os seguintes: "A questão ambiental sob a ótica dos grupos urbanos nas ilhas do Parque Estadual Delta do Jacuí" (2007), "No mercado tem tudo o que a boca come" (2008), "Espaço vivido, espaço narrado" (2010), "Habitantes do Arroio" (2010)[10]. Em todos estes casos, o desafio foi o de estetizar o tempo e as múltiplas camadas do cotidiano com as quais tomamos contato na realização do trabalho de campo em antropologia, momento onde observamos as rupturas e descontinuidades que atravessam a vida de nossos interlocutores, bem como a própria vida urbana. As escolhas de como arranjar as diferentes narrativas etnográficas na forma de crônicas no interior de um menu – ou de vários menus – nos DVDs interativos nos convidam a refletir sobre os possíveis caminhos e conexões de sentido que serão agenciadas pelos leitores/navegadores em contato com esta mídia e a nos apaziguarmos com a impossibilidade de completude que esta produção apresenta.

Neste sentido, o DVD interativo "Etnografias do trabalho: trajetórias e cotidiano", foi concebido de forma a apresentar ao leitor/navegador narrativas sobre trabalho, que podem ser acessadas a partir de conjuntos de imagens reunidos em torno de três conceitos chave desta pesquisa: cotidiano de trabalho, memória e trajetória. Estes conjuntos – bem como cada uma das narrativas – não estão isolados, mas conectados a partir de engrenagens que sugerem os vínculos simbólicos e conceituais entre eles. As engrenagens que compõem os menus do DVD falam, por um lado, de uma imagem clássica – ou mesmo clichê – relacionada ao mundo do trabalho, nos remetendo à industrialização, às relações de trabalho mecanizadas e a relação entre o homem e a máquina que regem determinados formas de trabalho e que, de certa forma, foram responsáveis pelo aceleramento do processo de urbanização que se inicia pós-revolução industrial. Por outro lado, estas mesmas engrenagens podem nos remeter a ideia de ritmo, de tempo e de circularidade do cotidiano, na medida em que se confrontam e se complementam com as narrativas de trabalhadores que aparecem nas crônicas em vídeo e som, contando suas trajetórias de trabalho, bem como com as sequências de imagens dos gestos de trabalho. Elas nos apontam para o funcionamento de outras estruturas de trabalho, microscópicas, dadas nas formas como as práticas e gestos de trabalhadores põe em movimento processos diversos de trabalho no mundo contemporâneo.

[10] mais informações no site http://www.biev.ufrgs.br/

Figura 4 – Menu principal, DVD Interativo Etnografias do Trabalho

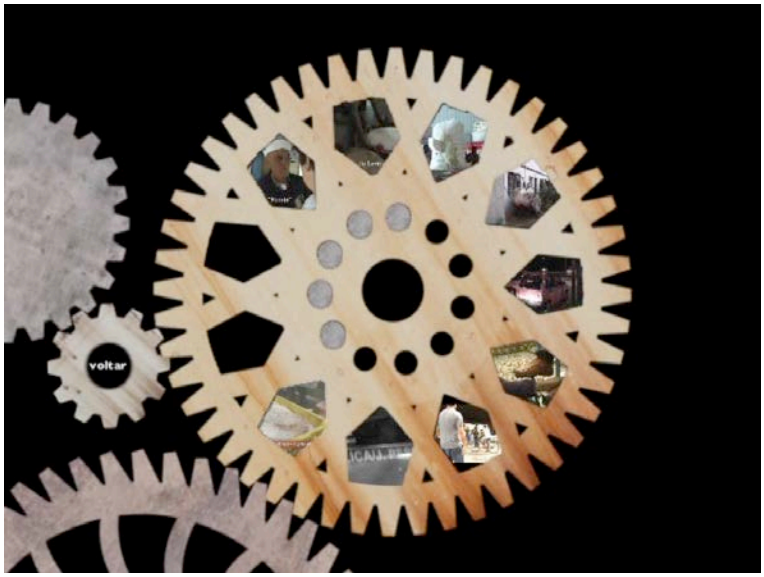


Figura 5 – Menu DVD interativo Etnografias do Trabalho

Tanto os vínculos representados pelas engrenagens que giram e se tocam na dinâmica de mudança dos menus, como a disposição de cada vídeo ou som como parte de uma das engrenagens que constituem cada menu evocam uma das ideias centrais desta pesquisa que é a das transformações no trabalho e também na vida urbana. Mas a configuração deste sentido só será completa na medida em que um sujeito interagir com estes links, visualizar estes menus e escolher seus percursos de reconhecimento da memória do trabalho que queremos aqui apresentar, de forma fragmentária e incompleta, ou seja, sempre demandando novas imagens e narrativas, sempre apontando para a complexidade do trabalho como fato social que tem múltiplas dimensões e enquadres.

Os menus foram construídos de forma a movimentar as engrenagens no momento em que o leitor/navegador escolhe quais delas acessar a partir do menu principal, gerando assim uma

circularidade entre elas. O sentido de cada menu – ou engrenagem – não está explícito, mas é construído a partir da escuta e visualização das crônicas que o compõem. Além disso, cada um dos menus é acompanhado de *loops* sonoros (diferentes para cada menu) que representam sonoridades do trabalho, gestos e ambientes que são construídos por uma dupla dinâmica de repetição: no interior de cada *loop* sonoro podemos perceber sequências de gestos que se repetem para criar a sensação de continuidade de uma ação e quando este *loop* chega ao fim, ele mesmo recomeça, retomando essas sequências de gestos que estão ali expressas. O *loop* só é interrompido na medida em que o leitor clica para acessar um novo menu ou uma nova crônica.

Usamos o *loop* sonoro neste DVD como ferramenta narrativa, conforme aponta Manovich (2000), para estetizar o tempo cíclico e repetitivo do cotidiano de trabalho e, ao mesmo tempo, ressaltar o lugar da escuta e das sonoridades na interpretação e representação etnográfica sobre a memória do trabalho. Estas sonoridades em *loop* – que apresentam espaços de mercados de rua, oficinas, bancos, etc. – que podem ser interrompidas ou retomadas a cada escolha de percurso a seguir para a interação com o conteúdo do DVD, mas que iniciam mesmo sem a ação do navegador diante do DVD interativo, constituem uma ambiência sonora particular que sinaliza para alguns dos sentidos propostos na concepção da narrativa do DVD. Num movimento circular que evidencia a progressão de eventos narrativos, o *loop* sonoro em confronto com as engrenagens e crônicas fala de coexistência de diferentes temporalidades num mesmo fenômeno social.

Considerações Finais

As questões levantadas aqui na forma deste ensaio correspondem a preocupação demonstrada por numerosos pesquisadores e grupos de investigação sobre a questão sonora: como proceder a uma interpretação da vida social e da cultura através de suas sonoridades? Segundo Chiu Longina: “estamos ante un problema epistemológico; esto es, ante la necesidad de construir una nueva teoría del conocimiento que permita el estudio de las sociedades a través de su imaginario sonoro” (LONGINA, 2008).

Outras experiências como esta, de construção de DVDs interativos, ou dos *websites* de conteúdo compartilhado, apontam para a importância que vem tomando o som, ou as sonoridades da cultura, na produção de conhecimento antropológico. Projetos de criação colaborativa de banco de sons das cidades e territórios, intercâmbio de imagens sonoras e experiências de trabalho de campo com o som, DVDs interativos, etc. tem nos apontado um caminho possível de pesquisa na área da hipermídia e das sonoridades para o caso da antropologia.

O esforço de elaboração das representações etnográficas em novas mídias, que sobretudo superam a linearidade da narrativa etnográfica e permitam a incompletude e a descontinuidade elas mesmas como formas de entendimento e compreensão tem se apresentado para a antropologia em diversos formatos: diferentes tipos de sites, DVDs interativos, CD-ROOMs, bancos de dados acessíveis online, etc. Para o caso do som, a particularidade de trata-los não como dados diretos da realidade, mas como patrimônio das sociedades que os produzem, a partir do compartilhamento de paisagens e ambiências online e da construção de narrativas sonoras, nos coloca o desafio de criar formas de análise e representação que dêem conta de sua matéria, ou seja, da ondulação e da ritmica.

Referências bibliográficas

CHARTIER, Roger. **A aventura do livro: do leitor ao navegador; conversações com Jean**

Lebrun. São Paulo: UNESP/IMESP. 1999.

CHION, Michel. **Le Son.** Paris: Armand Colin. 2004.

DEVOS, Rafael; VEDANA, Viviane. **Do audiovisual à hipermídia.** Revista Antropologia em Primeira Mão, 120. Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis/SC. 2010.

ECKERT, Cornelia; ROCHA, Ana Luiza Carvalho da. **Etnografia da Duração nas cidades em suas consolidações temporais.** Paraíba. Revista Política e Trabalho. UFPB. 2010.

ECKERT, Cornelia; ROCHA, Ana Luiza Carvalho da. **O Tempo e a Cidade.** Porto Alegre: Editora da UFRGS. 2005.

LEROI-GOURHAN, André. **O Gesto e a Palavra II – a memória e os ritmos.** Lisboa: Perspectivas do Homem/Edições 70. 1975.

LONGINA, Chiu. **Acerca de Escoitar** [online]. Vigo, España, Escoitar.org, 2008 [citado o xoves, 9-6-2011]. Dispoñible en Internet: http://www.escoitar.org/Acerca-de-Escoitar

LONGINA, Chiu. **Paisaxe virtual: tras a emoción do ciberespacio** [online]. Vigo, España, Escoitar.org,. 2006. [citado o xoves, 9-6-2011]. Dispoñible en Internet: http://www.escoitar.org/2006-08-17-Paisaxe-virtual-tras-a-emocion-do-ciberespacio

MANOVICH, Lev. **The Language of New Media**. Cambridge: The MIT Press. 2000.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**: vol. I. São Paulo: Papirus. 1994.

ROCHA, Ana Luiza Carvalho da.; VEDANA, Viviane. **A representação imaginal, os dados sensíveis e os jogos da memória: os desafios do campo de uma etnografia sonora**. Santiago do Chile. Revista Chilena de Antropologia Visual numero 13, 2009 (1).

http://www.antropologiavisual.cl/imagenes13/imprimir/carvalho_&_vedana_por.pdf

Sonoridades: modos de observação acústica

Rodrigues, C. Miguel F[1]., carlosmfr@gmail.com

O som não tem existência em si mesmo, isto é, não possui a positividade da permanência, neste aspeto, o som é o drapejar de um véu quando o vento passa. Vai o vento, fica o véu e o drapejado, logo passa, pois foi apenas um efeito. Em termos ecológicos, sempre que se ouve um som, sempre se ouve um som novo, o antigo jamais poderá ser repetido, embora possa ser gravado, representado e até imitado. Já não será assim se a escuta for mediada por uma audição digital, uma gravação, um som hertziano puro (os sons puros não existem em ondas mecânicas em estado livre na natureza, são sempre eletronicamente produzidos), a gravação de sons naturais, ou de sons linguísticos e não linguísticos ou música, uma vez traduzidos numa linguagem binária em ciber processamento adequado, possibilitam ao dispositivo digital emiti-los continuamente tal qual os ouviu, sendo o seu órgão de captação acústica, o microfone e no homem, o ouvido.

Os acontecimentos acústicos são sempre anunciadores dos processos que os produziram. Os coeficientes de intensidade de frequência, os tipos de frequência com os modos de lugar, ou seja, a forma como o som se repercute no local onde foi produzido, e a duração ou tempo intraurais, isto é, o som vindo do lado direito chega mais depressa ao ouvido direito que ao esquerdo, de igual modo um som vindo do lado esquerdo é mais depressa percebido pelo ouvido esquerdo numa razão de cerca de 41 centésimas de milisegundo, diferença essa que o córtex auditivo descodifica bem, indicando assim elementos informativos da direção, da origem dos sítios, tipo de local e distância onde terão sido produzidos, e também da natureza desse local e da energia dispendida para a produção desse som. Por isso, os animais da floresta ou os caçadores interpretam os sinais sonoros, passos, ruídos de ramagens, de água, galhos que quebram, etc. Informes que configuram a geometrização do lugar, o tamanho do espaço e das durações e outras conceptualidades sobre o acontecimento acústico, identificação do seu sujeito, interpretação do seus comportamentos, bem como a distância a que se situa e a orientação do local segundo a rosa dos ventos. Podemos dizer, numa aceção muito sincrética, que o sentido do som dispensa, quase sempre, o seu referente visual. Os aspetos visuais servirão a fruição da visualidade que o som já contém, p. ex. o mar, o canto de uma ave, o correr de um rio, ventania, chuva, etc… Este dinamismo analisado assim, no plano sincrético, é comum a muitos seres vivos com vida social, já o processamento do sistema nervoso central, contemplando fatores integrativos complexos a partir de sinais auditivos – nome, profissão, endereço, ideias principais, religião, desporto… é complexo e exclusivo do ser humano. Contudo, o ser humano está longe de possuir a melhor acuidade auditiva dos seres vivos, o cão o golfinho e o morcego por exemplo, têm um uma audição muito mais apurada do que a do homem.

O som é portanto uma forma de energia que se propaga em movimentos ondulatórios exceto no vácuo. Quando duas ondas sonoras viajam na mesma direção, com frequências próximas, acontecem fenómenos acústicos, ressonâncias e batimentos de onda, que são auditivamente percebidos devido a variações nas frequências e nas intensidades. O mesmo é admitir que os dois fenómenos no seu conjunto, aquando da propagação maciça de sons dão origem a formações sonoras colaterais no espaço por onde viajam: ruas movimentadas das cidades, praças, autoestradas, etc., dependendo também da natureza constitutiva desse espaço exterior ou interior, túneis, avenidas amplas, ruas estreitas por entre o casario, estradas ladeadas de denso arvoredo, ou oficinas, armazéns, salas de aula, sem tratamento com resiliências, ou outra precaução protetora na

[1] Doutorando em Antropologia Universidade Fernando Pessoa (Porto, Portugal).

construção de raiz, etc., onde passam a existir as novas formações sonoras que possuem um quantum diferente nas frequências e superior em intensidades, daquelas que lhes estão na origem.

Em termos etnográficos, diremos que este som não é expressão das intencionalidades nem das consciências das pessoas que possam estar ao comando dos produtores destas sonoridades, pelo que lhe demos a designação de ”fatalismo acústico”.

Se os sons adventícios não forem facilmente identificáveis, isto é, sejam sons anódinos, e sem equivalente cognitivo que lhes dê sentido, terão uma das razões fortes porque são considerados “ruído”. A audição da correspondência exata, ação, sonoridade, em intensidade volumétrica moderada, regra geral não é considerada ruído mas sim “o som próprio daquela ação”. Já a noção de “barulho”, parece pertencer mais a uma qualidade de qualquer som incluindo o musical, desde que seja ouvido com demasiada intensidade volumétrica ou na designação vulgar, escutando o que quer que seja, mas com muito volume de som. Assim, numa situação sonora que possa ser caracterizada como “ruído barulhento”, como o “fatalismo acústico”, então está-se perante a formação de uma sonoridade bloqueante, o que é, à sua maneira, uma catástrofe ambiental.

Já para o restante mundo animal, a noção de ruído parece ser um pouco diferente, ruído parece ser todo o efeito sonoro que não pertença ao ecossistema. Em ambiente marinho, o ruído ou pressão acústica invasora, como os sons das diversas motorizações dos barcos e o dos sonares, está a alterar as condições de receção de hiper e infra sons, de que muitos animais marinhos precisam para caçar, comunicar, acasalar e para orientação, com consequências desastrosas. A distribuição geográfica e o nível do som no espaço oceânico está a aumentar à escala global, mas a comunidade internacional ainda não presta grande atenção a este fator. Por idênticas razões, as alterações provocadas pela sonoridade invasora, nos ecossistemas de muitos animais terrestres, que perdem a acuidade auditiva necessária para caçar e para não ser caçado, procurar par, acasalar, orientar-se, etc, estão a levar algumas espécies à rarefação e a uma tendência à extinção.

Nos seres humanos, a doença vibroacústica é uma patologia sistémica, que abrange o corpo todo, afeta pessoas excessivamente expostas ao ruído de baixa frequência (a chamada RBF). Há já estudos clínicos que a responsabilizam por perturbações diversas, cardíacas, endócrinas, gástricas e até psiquiátricas[2].

Pode parecer que as sonoridades do restante mundo animal não interessam à etnografia, mas uma aproximação aprofundada ao tema indica que não é assim, para além de que, começam hoje a desenvolver-se posturas que reagem a este estado de coisas. O bem conhecido arquiteto português Siza Vieira, desenvolve uma tese de doutoramento cujo tema é “Estudar o silêncio”, também o engenheiro acústico Rui Calejo do Instituto Superior de Engenharia do Porto apresentou, numa palestra integrada na exposição “Silêncio! Vamos falar de ruído…”, em março do ano corrente (2011), no CMIA, considerações interessantes sobre o seu neologismo acústico “sífragos”, literalmente os náufragos do silêncio, ou seja, os que o perderam por comparação a “náufragos”, os que perderam a nau.

[2] Esta informação foi recolhida na Exposição “Silêncio! Vamos falar de ruído…”, organizada pelo CMIA (Centro de monitorização e interpretação ambiental, Vila CMIA, 2011), patente ao público entre 27 de janeiro e 6 de maio de 2011.

Na investigação que estou a desenvolver no domínio da antropologia do som, integrada no projeto de doutoramento em ciências sociais, antropologia, aquando da observação "flâneur" das ruas mais movimentadas do Porto, notei que geralmente em algumas delas havia músicos tocando para quem passasse. Apercebi-me que estas presenças eram carregadas de sentido antropológico, e admiti então a possibilidade de vir a efetuar um estudo etnográfico a seu respeito. Assim, logo a partir dos primeiros passos deste trabalho, tomei consciência de que o ruído da cidade era de natureza bloqueante, pouco saudável, quando para efeitos de estudo precisei de tomadas de imagem e de som, a pressão acústica interferia negativamente. Os altos níveis de pressão sonora (ruído) que se sentia nas ruas deveria ter uma origem e uma certa tipologia etnográfica nas sonoridades urbanas tomadas no seu conjunto, como uma doença, vírus ou deformação agressiva no universo acústico da cidade.

> Não deixa de ser estranho que sendo a paisagem sonora determinante na qualidade de vida dos habitantes da cidade, a sua componente maioritária seja o fatalismo acústico, e este se encontre indelevelmente enraizado na essencialidade do som como produto social, resultado da acção elaborada do homem, um resultado que ninguém quis produzir, não desejado e completamente autónomo das intencionalidades que acompanham as actividades dos cidadãos. (RODRIGUES, 2010:123)

Daí surgiu o desafio de desenvolver modos de observação acústica para etnografar as sonoridades na cidade do Porto, identificando também alterações que a pressão acústica poderá ter provocado no tecido urbano, nos aglomerados residenciais ou outros.

Que som temos na nossa cidade? E que sonoridade ela tende a ter? Não é usual que alguém pare de propósito só para produzir som; talvez os oradores políticos ou então qualquer outra manifestação política, social ou cultural, mas ainda assim raramente duram muito, geralmente são cíclicos mas não são constantes, sem contudo deixarem de ser característicos; quem faz isso com sucesso são os músicos de rua, geralmente muito jovens, que enchem as ruas com sonoridades alegres. Com que fios de imaterialidade terão sido urdidas suas vidas de músicos migrantes? Quem são? De onde vieram? Por que resolveram deambular, tendo a música como suporte e nota de identificação? Que pensam eles, ou o que os terá motivado, nesta Europa hodierna? Que marcas ou sinais terão deixado e levado?

O antropólogo que opte pela Antropologia Audiovisual (REBOLLO, 2002), como método, significa que escolhe para além da escrita em texto a possibilidade de apresentar, na totalidade ou apenas uma parte dos resultados finais da sua investigação, sob forma de escrita fílmica, ou ainda, usar obras cinematográficas de outros autores, antropólogos ou não, como objeto de estudo. Portanto, a necessidade de proceder à escrita fílmica, audiovisual ou hipermédia, é um propósito metodológico corrente nas investigações da Antropologia Visual. Contudo, no momento da observação é necessário preparar o "cine-olho" e o "cine-escuto" (ROUCH). Foi precisamente nesse momento que tomei consciência dos problemas devido ao fatalismo acústico.

Na minha equipa, e em relação à antropologia da imagem havia um operador especializado, para a captura, edição e montagem, não se colocando portanto, tanto o problema da antropologia da imagem, mas mais o da antropologia do som, essa tenderia a ser a minha especialidade, portanto, a etnografia, o registo, a montagem e a edição do som, cabiam-me a mim fazê-lo.

Os sentidos das imagens, de um modo descritivo, narrativo, ou mais interpretativo, podem ser conseguidos pela escrita gráfica convencional; já os sons, os linguísticos ou os musicais, as normas existentes permitem-nos o seu registo preciso, toda a restante sonoridade como por exemplo: a dobadoura, o tear, o espadanar o linho, ou o trabalhar da enxó ou da galga de carpinteiro, etc., conhece-se apenas um modo de os representar ou de os fazer ouvir com propriedade, que é gravando, se fugirmos às patéticas formas onomatopaicas. Ainda assim, mesmo no domínio dos sons do tipo musical e ou linguístico: um poema declamado por João Villaret ou toda a envolvência sentimental, bem como a intensidade tímbrica, ou as expressividades de porte de voz que se percebe nas interpretações fadistas de Amália Rodrigues, não haverá modo mais eficaz de vivenciar todas essas tonalidades, senão através de um bom registo de som ou de som e imagem simultaneamente.

Quando passamos numa rua muito movimentada de uma cidade e músicos de rua, vendedores, comícios ou outros sons nos despertam os sentidos, deslocamo-nos para perto dessa origem e concentramos aí a nossa atenção para ouvir melhor, e assim sucessivamente sempre que o nosso interesse for solicitado por sonoridades, deslocamo-nos para perto do que queremos ouvir. Será esta a trajetória natural do «audionauta» (CHEYRONNAUD, 2009) que deambula pela rua na construção daquele universo acústico. O mesmo se passa com o dispositivo de registo de som. Também ele só pode prestar atenção a algumas unidades de cada vez, embora depois a imagem possa associar os mais diversos sons ao mesmo tempo, mas no momento da recolha essa não é bem a realidade. A tecnologia digital atual obriga-nos a selecionar as prioridades de captura, utilizando normalmente quatro ou menos pistas do gravador, no meu caso foram utilizadas duas.

Para o antropólogo, a observação das sonoridades encerra de uma maior complexidade, porque tem de construir o "cine-escuto" a partir da audição humana, perturbada por diversas intrusões sonoras do universo acústico da cidade e tem de utilizar a audição digital devido ao preciosismo etnográfico da realidade sonora e às necessidades de comunicação do estudo.

Assim, o antropólogo segue o método geral da observação etnográfica que, no caso do meu projeto de investigação, se baseia na observação implicada, em que o observador não se apresenta como *outsider*, estranho, mas interessado e aliado, declarando o que está a fazer e porque o faz, estabelecendo uma relação complexa em que se vão desenvolvendo as questões do observador e as do observado, que entretanto o contexto observável foi gerando. Baseia-se ainda na teoria da montagem de Dziga Vertov, que implica uma atitude de observação sistemática, no sentido de construir o documento através do filme.

Mas, dado que o universo em estudo diz respeito a realidades da física acústica, a dispositivos eletrónicos, onde se consideram sobretudo variáveis quantificáveis ou observações, cujo produto deverá ser traduzido em escolha de dispositivos ou comandos a serem processados por dispositivos digitais; preconizo ainda a construção e desenvolvimento de modos de observação acústica, inspirados nos trabalhos de Estrela (1994), a "observação desarmada", ou "observação selvagem", as grelhas de observação, a construção de instrumentos de observação, isto é, a aplicação de epistemologias das ciências exatas às ciências humanas.

A necessidade de construção destes modos de observação decorre da consciência das implicações epistemológicas da Antropologia Visual e da proposta de Cheyronnaud (2009) de criação do termo "audionautas" para caraterizar a navegação em relação ao mundo sonoro, em regime de perceção auditiva e ainda da constatação de dois tipos de audição distintos: o humano e o digital. A audição humana constrói o real através de aproximações e afastamentos, "centrações e descentrações

sucessivas" (HABERMAS), com o ouvido humano. É seletiva em relação ao que quer ouvir, ao interesse e à atenção. A audição digital é a escuta que se obtém através de um dispositivo digital e moderno de registo de som, com caraterísticas muito diferentes da audição humana. Possui não audição, mas surdez seletiva em relação a determinadas frequências (baixas ou altas), e captação autoregulada das intensidades, em que a atenção é orientada pelo direcionamento dos microfones e pela distância a que se situa o objeto a registar.

A observação implicada das sonoridades e o desenvolvimento de modos de observação acústica justificam-se, porque pretendo fazer etnografia, não apenas recorrendo ao registo escrito, mas sob forma de documentário antropológico, cuja construção assenta numa observação regulada por processos científicos. Os registos escritos e audiovisuais, no diário de campo, são a base fundamental destes trabalhos. Não há lugar à ficção como técnica corrente da narrativa etnográfica, mas sim como método antropológico, etnoficção, para melhor explicitar a organização dos imaginários e demais representações internas e cuidar os aspetos possíveis de fruição, apenas enquanto fruição, sem contudo nos centrarmos muito no ofício das artes de palco, tomando o destino do filme essencialmente espetáculo. Também não se prevê a direção de atores, salvo raras exceções como a reconstituição de um facto, tal como *em Nanook of the North* (Flaherty), ou em *24 City* (Jia Zang Ke),em que o autor sentiu que não iria fazer justiça à riqueza dos sentimentos e cultura das pessoas, só com a frieza dos factos, precisava de alguma ficção regulada pelas observações, e transmitida através da intervenção organizada de atores profissionais para que o filme assumisse uma maior abrangência na expressividade dos sentimentos das pessoas no documentário.

De acordo com o espírito rigoroso, regulado por processos de objetividade, proponho-me no transcurso das investigações, desenvolver vários modos de sistematização da observação sonora para levantamento, seleção e registo de material etnográfico: levantamento exaustivo de todos os locais de gravação previsíveis, reais ou da memória; modo experimental de caracterização sucessiva das sonoridades dos lugares, segundo o método experimental, que consiste na identificação dos factos sonoros que sugerem as ideias e as ideias que orientam experiências, por sua vez a experiencia julgará a ideia da qual partimos, ou seja, o facto sugere a ideia, a ideia orienta a experiência, a experiência julga a ideia (Claude Bernard; SAL_D (sinopse acústica do local de gravação, direta, feita sempre com audição humana, pretende a listagem o mais exaustiva possível de todos os produtos sonoros audíveis nesse e/ou desse lugar); SAL_M (Sinopse acústica do local de gravação, com levantamento das sonoridades das memórias das pessoas etnografadas); SAL_ F (sinopse acústica do local de gravação, no momento da filmagem sem assumir caráter propositadamente experimental de pré-rodagem, com audição digital); SAL_T (sinopse acústica do local de gravação, a partir não do terreno mas com as informações já apostas na *timeline* para avaliar a exaustividade e a nitidez quer da audição humana quer da digital) e elaboração de um pequeno guião de procedimentos decorrentes de cada um destes níveis de observação.

O primeiro modo de observação, SAL_D tem a função de elaborar o inventário anotado em registo gráfico, texto ou sinalefas, e de fazer análises circunstanciadas dos objetos acústicos a recolher. São tomadas depois decisões não só em relação ao material a utilizar, como à sua regulação, calendário e cronograma do registo, caso se justifique. Se se fizer também nesse momento uma pré-gravação, resultará então, uma observação mais próxima da do nível T. Para cada um dos lugares onde vai decorrer a rodagem do documentário, deverá ser aplicado uma SAL, dos diversos níveis, porque dessa observação resultam os indicadores etnográficos precisos para o registo de som e os critérios pelos quais vamos escolher os dispositivos a utilizar e os comandos a inserir no interface do gravador digital. Apresento dois exemplos da SAL_D.

Praia do Futuro, Fortaleza, Brasil 2010, amostragem bastante reduzida de uma lista de muitas dezenas de registos realizados durante cerca de 5 dias em julho de 2010.

- Som do mar.
- Brisa forte constante.
- Pregões constantes e variados de vendedores de praia, os pregões são mais ditos.
- Voz aguda das senhoras conversando próximo.
- Campainha frequente dos picolés.
- Sons suaves de música vinda do Dunas Bar a cerca de 50 metros.
- O bater de um pauzinho de madeira em caixa de madeira do vendedor de cremes para chamar à atenção, desfilando os nomes de algumas marcas conhecidas.
- Voz de crianças brincando e correndo ali perto.
- Um par de violeiros do Sertão que oferecem exibições privadas por algumas moedas.
- Rumorejar da folhagem das palmeiras quando a brisa sopra mais forte.

Amostragem muito reduzida de uma observação de 6 horas consecutivas na sala de espera das consultas externas do Hospital Pedro Hispano, Matosinhos, Porto, outubro 2010:

- 11 horas da manhã, estão 124 pessoas na sala de espera para as consultas externas no hospital Pedro Hispano em Matosinhos, o Sound Pressure Level ambiente ronda os 70 dB descontínuos.
- Som gutural fraco e contínuo de senhora doente ao meio da sala.
  Som do altifalante de frequências médias\altas a 60 dB aproximadamente. Chamando as pessoas pelos seus nomes, surgindo por vezes nomes de emigrantes de leste, indicando também o código do consultório, D10,C1,A12,C13, oftalmologia, gastrenterologia, cardiologista, etc…
- Eram duas vozes jovens ao altifalante da sala, uma masculina outra feminina.
- Estalo surdo, quase contínuo de porta de batente franqueando um dos corredores.
- Músicas breves de chamadas de telemóvel.
- Frufru de sacos plásticos trazidos pelas pessoas, ou de outros contendo análises, radiografias, ou outros.
- Acompanhantes de meia idade, homens e senhoras que não se sentindo doentes falam em tom de voz normal, em todos os pontos da sala.

O segundo modo de observação, SAL_M, fundamenta-se nas anotações minuciosas obtidas através da técnica da entrevista semidiretiva, procurando obter informação sobre sonoridades, que já não existem ou que já não se ouvem, pelo menos naquele local, mas que o caracterizavam no passado, é portanto uma observação dos sons da memória. Uma vez concluído, os planos de ação que daqui decorrem quase sempre nos obrigam a recorrer a arquivos e a bancos de dados relativos às sonoridades elencadas, por exemplo, locomotivas a vapor, máquinas de serrar madeira movidas por quedas de água, lançamento de "dórias" ao mar, etc. Respeitando o rigor nos registos, a verosimilhança e realidade dos sons deverão ser validados e regulados pelos sujeitos da enunciação dessas memórias, em exibição fílmica de ensaio.

Exemplo sucinto que está a ser preparado para o filme: *Bilhete de chamada* (2011), uma realização da antropóloga, Fátima Nunes.

- Água corrente de um rio.

- As galinhas no quintal.
- O canto do galo.
- O alarido do chilrear dos pássaros de manhã nas árvores.
- A passagem do comboio do porto de Leixões.
- O cão.
- Vozes na rua, vizinhos e passantes.
- Rádio na sala.
- Cantiga da memória ("De quem eu gosto, nem às paredes confesso").

No documentário, estas sonoridades, deverão corresponder às imagens da casa onde a biografada viveu há 30 anos atrás. Estes sons colocados por unidades de sentido na pista de som, na justa medida da intensidade, duração e distância com que a personagem os confirma, levarão ao reconhecimento, pela pessoa etnografada, de uma ideia muito próxima da realidade vivida. É sempre gratificante verificar o realismo emotivo que o levantamento etnográfico das sonoridades desperta nas pessoas.

SAL_F, Sinopse acústica do local de gravação, efetuada com audição digital, a partir das primeiras filmagens no terreno. A este respeito faço questão de lembrar que:

> Rouch reivindica as influências de Flaherty, que encena o Homem de Aran, inaugurando a abordagem que ele chamou de "Câmera participante" (Rouch, 1978:7), e de Vertov que produz com sua câmera-olho "impregnações do real". A respeito de sua obra, Rouch diz que o "cine-olho" inaugura uma sensibilidade particular no modo de proceder com a câmera na pesquisa de campo: "quando faço um filme, eu 'cine vejo' sabendo os limites da lente e da câmera, do mesmo modo, eu 'cine-escuto', conhecendo os limites do microfone e do gravador; eu 'cine-movimento' para encontrar o ângulo correto ou fazer o melhor movimento; eu 'filme-edito' através da gravação, pensando em como as imagens se relacionam juntas. Em uma palavra, eu 'cine-penso'. (FERRAZ, 2010:195).

Vem este texto a propósito dos fins a que estes vários modos de observação se destinam. Para conhecer os limites do microfone e do gravador, a fim de ser possível "um cine-escuto" adequado às tecnologias e ecoconceitos atuais, em minha opinião, é necessário proceder a gravações experimentais, não ao acaso, mas incluídas no procedimento normal, já em plena rodagem do filme, onde o nível do real é total e se encontram atuantes todas as exigências do procedimento etnográfico, de modo, esperamos, que a partir dos resultados obtidos com estes níveis de observação se possam concluir as condições com que contamos para as melhores performances.

SAL_T, ou seja, sinopse acústica do local da gravação, a partir do material já colocado na *timeline* por unidades de sentido. Tendo então em nossa posse os primeiros minutos de *rushes* do filme, efetuam-se apreciações mais finais, para efeitos de realização de som. Ou seja, os sons resultantes das primeiras idas ao terreno para registo efetivo, ainda são, nesta conformidade, observação acústica formal, e é a partir da sua análise que se desenvolverão os critérios de "cine-escuto" de Rouch. O "cine-escuto" terá assim na minha opinião dois níveis a considerar, formal e concetual. Serão então, tomadas decisões de realização sonora: alterações na regulação e utilização dos dispositivos, substituição, renovação, alteração dos produtos acústicos já gravados, segundo a sua qualidade, a sua expressividade e pureza, tendo em conta a índole geral das sonoridades do documentário, dos critérios de montagem e dos planos analíticos da realização, som/imagem.

Este modo de observação, SAL_T tende a constituir uma análise para assegurar a submissão semântica e semiótica dos sentidos particulares ao global, que as partes sejam constituintes, informativas, expressivas e compreensivas, do que se entenderá como a expressão fílmica completa. Tendo ainda em atenção que se trata provavelmente de um filme que, ao mesmo tempo, poderá ser uma forma científica de divulgar os resultados finais de uma investigação. É esta preocupação que tem pautado os *modus operandi* nos registos etnográficos do som que tenho experimentado.

Curto exemplo de SAL_T utilizado na realização sonora de *Ayllu*, primeira experiência fílmica que desenvolvi.

- Pressão sonora resultante do vento e que faz a oclusão recetiva, descontínua do microfone.
- Forte masking oclusivo da gravação, devido aos níveis de pressão acústica ambiente na rua de Sta Catarina Porto.
- Som mono.
- Fragmentos de conversas que escaparam à gravação uma vez que se estava a gravar o real.
- Volume demasiado ténue.
- Ruídos percutivos no suporte do microfone
- Faltavam esclarecer dois pontos nas entrevistas, como aprenderam música e porquê o grupo tem estes companheiros e não outros.
- Ausência de *routing* no plano da gravação.
- Oscilações de volume intempestivas, ou entrecortadas.
- O microfone não capta a voz do entrevistador.
- Desconhecidas as técnicas do como gravar em estéreo nos procedimentos etnográficos efetuados no exterior.

Com estas preocupações, pretendo que o filme decorrente de todo o rigor no levantamento etnográfico, no registo, na montagem e na edição de som e imagem, possibilite terreno para posteriores leituras, sempre originais dos seus próprios autores ou outros.

Referências bibliográficas

AFFERGAN, Francis. **Construire le Savoir Anthropologique.** Paris. Editions Presses Universitaires de France. 1999.

ALONSO, M *et alii* . "Escutando la ciudad. Una propuesta de investigación sócio-acústica en el espacio urbano de la ciudad de Barcelona". 2010. Paper. Disponível e

AUGÉ, Marc. **Pour une Anthropologie de la Mobilité.** Paris. Editions Payot & Rivages. 2009.

AUGOYARD, Jean François, TORGUE, Henry. **A l'Écoute de l'Environnement**. Marseille: Editions Parenthèses. 1995.

BELTING, Hans Belting. **Pour une Anthropologie des Images.** Paris. Editions Gallimard. 2004.

CHANGEUX, Jean Pierre. **A Verdade e o Cérebro, o homem de verdade**. Trad. Jorge Pinheiro. Lisboa. Edições Epistemologia e Sociedade. 2002.

CHEYRONNAUD, Jacques. "Rebuts de sons. "Bruit" comme terme de critique perceptive". ethnographiques.org, Numéro 19. Ethnographier les phénomènes sonores. 2009. Disponível em http://www.ethnographiques.org/../2009/Cheyronnaud. Acesso em 20 de junho de 2011.

CHION, Michel. **A Audiovisão, Som e Imagem no Cinema**. Lisboa. Edições texto&grafia, Lda. 2008.

CHION, Michel. **Le Son, traité d'acoulogie**. Paris. Edições Nathan. 1998.

CRUCES, Francisco. "El sonido de la cultura". *Revista Transcultural de Música Transcultural Music Review*, nº 6. Disponível em: http://www.sibetrans.com/trans/a223/el-sonido-de-la-cultura. Acesso em 10 de junho de 2010. 2002.

D'ALMEIDA, António Vitorin. **Toda a Música que eu Conheço**, Vol. II. Da Alvorada do Século XX até à actualidade. Cruz Quebrada. Oficina do Livro. 2008.

FERRAZ, Ana. "A experiência da duração no cinema de Jean Rouch". Doc On-line Nº 8. 2010. Disponível em: http://www.doc.ubi.pt/08/artigo_ana_ferraz.pdf. Acesso em 24 de julho de 2011.

FINNEGAN, Ruth. "¿Por qué estudiar la música? Reflexiones de una antropóloga desde el campo", *Revista Transcultural de Música Transcultural Music Review*, nº 6. 2002. Disponível em: http://www.sibetrans.com/trans/a224/por-que-estudiar-la-musica-reflexiones-de-una-antropologa-desde-el-campo. Acesso em 5 de fevereiro de 2010.

HABIB, Michel. **Bases Neurobiológicas dos Comportamentos.** Lisboa. CLIMEPSI Editores. 2000.

O'NEILL, Brian Juan. **Antropologia Social, sociedades complexas**. Lisboa. Universidade Aberta. 2006.

RIBEIRO, José da Silva. **Antropologia Visual, da minúcia do olhar ao olhar distanciado**. Porto. Edições Afrontamento. 2004.

_____. "Música e sonoridades na investigação em antropologia". *III Congresso Internacional sobre Etnografia*, AGIR. 2007.

_____. **Antropologia visual e hipermédia**. Porto. Edições Afrontamento. 2007.

_____. **Métodos e Técnicas de Investigação em Antropologia**. Lisboa. Edições da Universidade Aberta. 2003.

ROCHA, Ana Luiza Carvalho; VEDANA, Viviane. "A representação imaginal, os dados sensíveis e os jogos da memória: os desafios do campo de uma etnografia sonora". *Revista Chilena de Antropologia Visual*, nº 13: 37-60. 2009. Consultado em: http://www.antropologiavisual.cl/imagenes13/imprimir/carvalho_&_vedana_por.pdf . Acesso em 15 de janeiro de 2010.

RODRIGUES, Carlos Miguel. "O som da cidade", José Ribeiro, Ortelinda Gonçalves e Casimiro Pinto. *Imagens da Cultura – Actas do VI Seminário Imagens da Cultura/Cultura das imagens*: 119-128, CEMRI-Univ. Aberta, 2010.

ROSNAY, Joël. **O Macroscópio. Para uma visão global**. Viseu. Tipografia Guerra e Oficinas Gráficas da Editora Arcádia. 1977.

ROSS, Alex. **O Resto é Ruído, à escuta do século XX**. Alfragide: Casa das Letras. 2007.

ROUCH, Jean. "On the vicissitudes of the self: the possessed dancer, the magician, the sorcerer, the filmmaker, the ethnographer". Studies in the Anthropology of visual Communication 5 (1). 1978.

SHAFER, R. Murray. **A Afinação do Mundo**. São Paulo: Editora Unesp. 1997.

SIGAAR, Jaqueline. **L'Écriture du Documentaire.** Paris: Editions Dixit. 2010.

Filmografia

VERTOV, Dziga. **O Homem da Câmara de Filmar.** Costa do Castelo. 1929. DVD.

FLAHERTY, Robert. **Nanook of the North**. 1922. Editions Montparnasse. DVD.

ZHANG-KE, JIA. **24 City**. MK2- 2009. DVD.

Percepção Sonora no cinema

Schuster, Mariana Mignot; marianamschuster@gmail.com
Oliveira, Lizete Dias de; lee7dias@gmail.com

Introdução

Som é um fenômeno físico, é vibração. Trata-se de vibrações de moléculas que empurram moléculas, que empurram outras, e assim sucessivamente, em forma de ondas. A informação que nos chega do exterior é recebida pelos sentidos e transformada em sinais físico-químicos que são recebidos pelo cérebro. Entre nossos sensores externos, os movimentos dos objetos são percebidos como ondas sonoras, pelo ouvido, registrando ondas sonoras que se formam por variações na densidade do ar. A audição, um dos sistemas modulares de entrada (SANTAELLA 2009), possui algumas propriedades importantes, como: não ser evitável, sua percepção refere-se a domínios específicos, são rápidos e estão informacionalmente encapsulados.

O som, como uma reação física, funciona como Signo para os organismos vivos, a partir do que Santaella (2009) classifica como Matriz Sonora. No presente estudo tratamos da semiose no som do cinema, focando no Interpretante Dinâmico, na forma como o som é percebido pelos aparelhos sensoriais humanos. Aliado à Semiótica, introduzimos conceitos ligados à psicoacústica, a partir das propriedades do som, e dos aspectos anatômicos e fisiológicos do ser humano. Estudos sobre como o ser humano percebe o som são importantes para se compreender alguns efeitos acústicos no ser humano e como tais efeitos ocorrem. Assim, a Semiótica e a Psicoacústica permitem entender não apenas a forma como o ser humano percebe o som, mas também a maneira como ele faz uso do som e o interpreta.

O Som e os Sentidos

O corpo humano está armado de um conjunto de sensores, tato, olfato, paladar, visão e audição, mais a percepção espacial, percepção do movimento, sensações cinéticas, assim como perceptores internos, como a sede, fome. (SANTAELLA 2009). Dentre esses sensores, no presente estudo focamos na matriz sonora e na capacidade auditiva humana, que "estando sob o domínio da categoria de Primeiridade, a linguagem sonora é a mais primordial e, por isso mesmo, a que mais controvérsias apresenta sobre seu próprio caráter de linguagem." (SANTAELLA, 2009)

Entre todas as possíveis semioses do som, estudamos apenas os diferentes níveis de Interpretante: o Interpretante Imediato, como o efeito que o som poderia produzir no ouvinte e o Interpretante Dinâmico, o efeito que o som efetivamente produz. Este efeito. o Interpretante Dinâmico, pode ser de três tipos: sentimental, energético e lógico. Note-se, que diferentemente de Santaella (2009), que se refere a um ouvir emocional, chamamos de "ouvir sentimentalmente", pois entendemos que o sentimento, apesar de ser um segundo na relação com a emoção, é um primeiro, na medida em que é anterior à ela e que não existe início identificável na semiose.

Uma outra divisão do ouvir, equivalente a de Peirce, foi estabelecida por Michael Chion (1994),

quando estabeleceu três formas de escuta: a escuta reduzida, a escuta causal e a escuta semântica.

O ouvir sentimentalmente, é um primeiro efeito, em potência, que o som poderá provocar no ouvinte, e que está ligado à qualidade do sentir, levando-o para "fora do tempo e do espaço". Um sentimento em si, fugaz, que aparece para desaparecer. Uma qualidade que a música nos leva de um sentir que é só sentir "'algo tão evidente, imediato e indefinível quanto o amor, o gosto da fruta, a água' as cercanias do mar, a proximidade e o roçar do corpo amado" (SANTAELLA 2009)

Da mesma forma que o ouvir sentimentalmente, a escuta reduzida incide sobre as características do som em si, independente de sua causa e sentido, que tem o som – seja esse verbal, instrumental, ou qualquer ruído - como objeto a ser observado em suas qualidades, em vez de buscar aquilo a que se chega através desse som. A escuta reduzida estaria relacionada ao Interpretante Dinâmico sentimental, que por seu caráter de frescor, de pura possibilidade, necessita re-escutar para apreender o som, e para isso deve ser fixada, gravada em algum suporte. Um cantor ou um músico tocando um instrumento é incapaz de reproduzir exatamente o mesmo som, podendo apenas reproduzir seu perfil geral e sua altura, mas não os detalhes que particularizam um evento de som e o tornam único. Assim, a escuta reduzida requer a fixação dos sons, que, adquirem, desta forma, o estatuto de verdadeiros objetos sonoros.

O ouvir com o corpo corresponde a um certo tipo de efeito que o som produz, que guia a percepção e nos move interiormente. Um sentir que nos põe em movimento, quando "a corrente sanguínea se aquece, a pulsação acelera, o coração estremece" (SANTAELLA 2009). A esse ouvir chamamos de ouvir emocionalmente, no sentido referido por Antonio Damasio (2004) quando afirma que a emoção se manifesta no teatro do corpo (DAMASIO 2004) e que é anterior ao sentimento. Nesse modo de ouvir estamos no domínio da percussão, do ritmo pois o ouvir amplia-se para uma escuta com o corpo, em uma escuta relacional.

Chion refere-se a escuta causal, a mais comum e que consiste em ouvir um som com a finalidade de reunir informações acerca de sua causa ou fonte, ou seja, relacionando-se a uma característica de concreto. Quando a fonte sonora é visível o som pode fornecer informações adicionais, por exemplo, o som produzido por um recipiente fechado ao ser tocado indica o quão cheio ele está. Uma fonte sonora não visível pode ser identificada por prognósticos ou lógica pela escuta causal, que raramente parte do zero para elaborar o conhecimento a respeito da fonte. Entretanto, é preciso não superestimar o potencial de precisão da escuta causal, a sua capacidade de fornecer certeza, dados precisos apenas com base na análise de som. Na realidade, a escuta causal não é apenas a mais comum, mas também o modo mais facilmente influenciável e "enganador" de ouvir.

Em relação ao que é mostrado na imagem um som offscreen é um som acusmático, um som sem fonte visível, seja temporariamente ou não. Dito isso, onscreen é o som cuja fonte está presente na imagem e pertence a realidade dela.

Chion (1994) denomina de som ativo fora da tela (*active offscreen sound)* o som acusmático que levanta questões, que é capaz de incitar o espectador sobre o que está acontecendo, o que significa determinado som; e cuja resposta está fora da tela impulsionam o olhar a ir lá e descobrir. Tais sons criam uma curiosidade que propelem o filme para frente e, ao mesmo tempo, engajam o espectador. Os sons no espaço ativo fora da tela são, necessariamente,

oriundos de objetos que poderiam ser identificados pela visão. Sendo utilizado com frequência em edição de som-imagem tradicional, o som ativo for a da tela trás objetos e personagens para a cena por meio do som para apenas depois mostrá-los. Filmes como Psicose *(Psycho)* fazem grande uso da curiosidade gerada pelos sons ativos for a da tela, como a personagem da mãe que ouvimos, mas não vemos.

Por outro lado, o som passivo fora da tela *(passive offscreen sound)* é o som que constrói uma atmosfera que envolve e estabiliza a imagem sem, no entanto, incitar o espectador a olhar para outro lugar ou gerar nele a curiosidade de ver sua fonte. O som passivo fora da tela não contribui para a dinâmica de edição e construção da cena, antes pelo contrario, uma vez que provem ao ouvido um lugar estável (a mix geral dos sons de uma cidade) permite que a edição se movimente mais livremente podendo alternar diferentes planos (abertos, fechados, closes) sem que o espectador fique desorientado no espaço. Um exemplo de som passivo fora da tela é os sons ambientes (*territory sounds).*

A escuta causal pode ocorrer em múltiplos níveis. Em alguns casos podemos reconhecer a causa precisa de um som: a voz de uma pessoa específica, o som produzido por um determinado objeto. Porém raramente reconhecemos uma fonte exclusivamente com base em um som que ouvimos fora do contexto.

Chion (1994) analisa que quando o som é colocado junto da imagem ele pode estabelecer diferentes relações com o frame e seu conteúdo. Alguns sons são colocados em sincronia com a imagem, outros permeiam a imagem como sons fora da tela. Outros ainda posicionam-se claramente fora da diegese, como os voiceovers, ou a musica de fundo. Em suma, tendemos a classificar os sons em relação aquilo que visualizamos na imagem, assim essa classificação está em constante mudança dependendo das alterações no que vemos.

Em outro tipo de escuta causal não reconhecemos um indivíduo, ou um item único e particular, mas sim uma categoria de causa humana, mecânica ou animal: a voz de um homem adulto, um ronco de motor, a canção de um pássaro. Além disso, em casos ainda mais ambíguos o que reconhecemos é apenas a natureza geral da causa do som. Na falta de algo mais específico, identificamos índices, sobretudo os temporais, dos quais tentamos tirar informações a fim de discernir a natureza da fonte sonora. Podemos dizer, "Isso deve ser algo mecânico" (identificado por um certo ritmo, uma regularidade); ou "Isso deve ser algum animal".

Mesmo sem identificar a fonte, no sentido da natureza do objeto, ainda assim podemos seguir com precisão a história causal do som em si. Por exemplo, podemos traçar a evolução de um ruído de raspagem (aceleração rápida, retardando, etc) e mudanças no sentido da pressão, velocidade e amplitude mesmo sem ter ideia do que está sendo arranhando ou do que arranha. No cinema o ouvir causal é constantemente manipulado especialmente através do fenômeno da *synchresis*. Na maioria das vezes não estamos lidando com as causas reais dos sons iniciais, mas as causas nas quais o filme nos faz acreditar.

O ouvir intelectual está relacionado a hábitos e convenções culturais, principalmente de ouvidos educados para a música. É a música como forma de pensamento (SANTAELLA 2009). A escuta semântica refere-se a um código ou uma linguagem para interpretar uma mensagem. A linguagem verbal constitui um exemplo dessa escuta, assim como o Código Morse, entre outros. Este modo de escuta, que funciona de uma forma extremamente complexa, tem sido objeto de

pesquisa linguística, sendo mais amplamente estudado. Essa escuta é puramente diferencial, uma vez que a língua é estruturada como um sistema de oposições. Um fonema é ouvido não estritamente por suas propriedades acústicas, mas como parte de todo um sistema de oposições e diferenças. Assim, a escuta semântica, muitas vezes ignora diferenças consideráveis na pronúncia (ênfase no som) se estas não forem diferenças pertinentes na língua em questão. Liebermann, em 1967, que provou que grupos básicos da fala, os fonemas, podem ser compreendidos mesmo quando acelerados a uma taxa de 30 por segundo, considerando que a taxa limite para outros sons é de 10 por segundo.

Obviamente pode-se ouvir uma sequência única de sons empregando ambos os modos causal e semântica de uma vez. Desta forma ouvimos o que alguém diz e o modo como diz. Em certo sentido, a escuta causal de uma voz é o ouvi-la semanticamente, tal como a percepção da escrita de um texto é a leitura do mesmo.

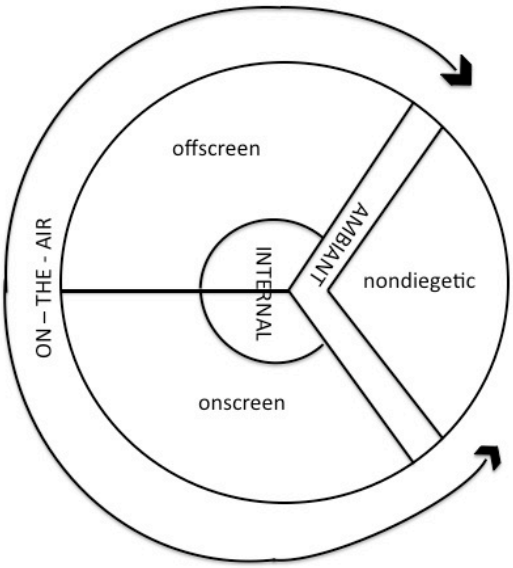


Fig.1. – Tripartite circle - CHION, Michel. Audio-Vision - Sound on Screen.

Introdução As propriedades do som na escuta do cinema

O som é uma onda de compressão e de rarefação que viaja a uma velocidade de 331m/seg em um movimento oscilatório chamado vibração, que gera uma propagação de energia, que é transmitida à molécula seguinte e assim sucessivamente, como uma onda. Esse movimento, essa onda sonora tem a propriedade de transportar de energia, sem transportar matéria. A quantidade de vibrações da onda sonora, em determinado tempo é a frequência desta onda. Todos os corpos vibram em determinada frequência ou espectro de frequências em determinado tempo, ou período. Assim, a frequência é inversamente proporcional ao seu período. Quanto maior o número de vibrações, maior a frequência e mais agudo será sentido o som. Inversamente, quanto menos vibrações da onda, menor a frequência e o som será sentido mais

grave. É possível fazer com que um corpo comece a vibrar ao ser exposto a uma frequência igual a sua, fenômeno chamado de ressonância. O vidro de uma janela, por exemplo, pode quebrar-se ao entrar em ressonância com as ondas sonoras produzidas por um avião a jato.

Não só os objetos vibram. O corpo humano vibra em diferentes frequências. O sistema nervoso humano, vibra em uma baixa frequência. Um som grave, de baixa frequência e pouca vibração provoca no sistema nervoso um vibrar mais forte, interferindo fisicamente no corpo humano. Por isso, em filmes de terror, uma nota grave tocada estimula nosso sistema sensorial com tanta força e presença quanto a imagem. Conhecer os aparelhos sensitivos do humano, possibilita criar uma trilha sonora mais eficaz na narrativa do filme.

A percepção humana do som é o resultado direto da psicoacústica entre a orelha, o canal auditivo do cérebro, e de sua interação com o meio sonoro e sua fonte. Como resultado da evolução e das necessidades de sobrevivência, a audição humana responde diferentemente às frequências do espectro audível. Os humanos são mais sensíveis às médias e altas frequências e menos sensíveis às baixas e as muito altas, o que significa mais sensibilidade na percepção das frequências que abrangem as vozes. Quando uma onda longitudinal vibra entre uma frequência de 20 a 20.000 hertz, chegando ao ouvido humano, será identificado como uma sensação sonora, conforme indicado na figura abaixo.

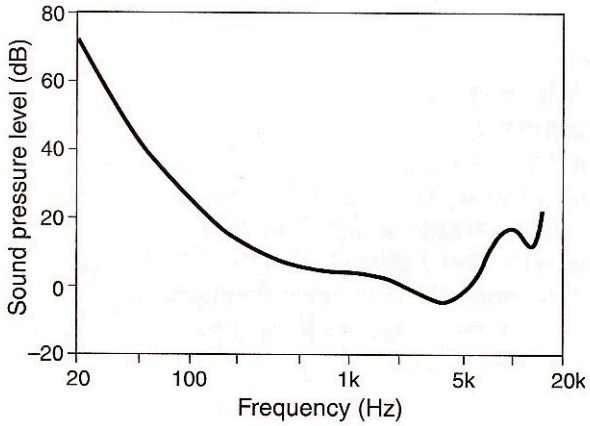


Fig. 2.2 A curve of the minimum audible field versus frequency, showing the greatest sensitivity for human hearing in the 2–4 kHz range, and greatly diminished sensitivity at higher, and especially lower, frequencies.

Fig. 2. – Curva da audição em relação a frequência - HOLMAN, Tomlinson. Sound for Film and Television.

Pesquisas mostram que a alteração da frequência de um mesmo som, modifica a sua percepção. Por exemplo, um som em uma frequência de 1kHz e em uma determinada altura é um som claro, embora suave. Trocando-se apenas a frequência deste mesmo som para 100 Hz, ele fica abaixo da frequência audível. Outro aspecto importante em relação a diferença de percepção do som e a variabilidade da frequência é que ao nos distanciarmos da fonte sonora, percebemos menos as frequências mais agudas. Assim, tendemos a identificar como mais distantes os sons que possuem menos agudos; e sons com maior presença de agudos identificamos como mais próximos. Isso é utilizado no cinema para dar a sensação de afastamento de algo ou algum personagem, pois se a perda de agudos for acontecendo no decorrer da cena, o espectador terá a

sensação que a fonte sonora está se afastando gradativamente. Esse fenômeno que torna a frequência do som percebida por um observador dependente do movimento relativo entre a fonte emissora do som e o observador é denominado efeito Doppler.

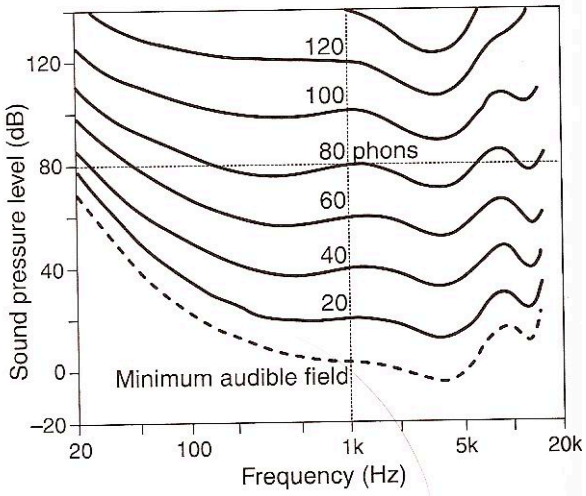


Fig. 2.3 The curves of equal loudness vs. frequency. The background grid represents the objective world, and the curves represent the response of an average human listener to that world in loudness. The contours are labeled in *phons*, one unit of subjective loudness, which is equal to the sound pressure level at 1 kHz. Taking the point 80 dB at 1 kHz as a reference, and following the 80 phon contour down to 20 Hz, shows that about 110 dB sound pressure level is needed to sound equally as loud as an 80 dB SPL 1 kHz tone. Human response to sound pressure level does not stop abruptly at high frequencies as shown, but this is the limit of experimental data.

Fig. 3. - Curvas da frequência por intensidade - HOLMAN, Tomlinson. Sound for Film and Television.

Outra característica com implicações no cinema é a possibilidade de que nenhum nível é percebido da mesma forma nas diferentes frequências. As curvas tendem a subir nas baixas frequências, o que significa que é necessário mais energia nas baixas frequências para um som igualmente audível ao das médias. Assim, atualmente, os sistemas de som são construídos levando em consideração essas características, havendo uma maior capacidade de reproduzir as baixas frequências em decorrência da percepção deste fenômeno psicoacústico.

Mais uma particularidade é que os sons mais ruidosos tendem a se sobrepor aos mais suaves, principalmente se estes tiverem frequências similares. Este fenômeno é denominado *frequency masking*. O mascarar determinada frequência com o uso de outra é bastante presente no cinema, podendo ser utilizado para cobrir diferenças no som ambiente, ou como elemento narrativo. O som ambiente de uma cena gravada ao longo de um dia de filmagem, período em que o som sofreu alterações de intensidade, aumentou ou diminuiu o movimento, ventou, e etc. Tais alterações, que podem passar desapercebidas ao longo do dia de filmagem, tornam-se evidentes na montagem de um plano ao outro e essas diferenças podem desfavorecer o andamento narrativo do filme. Na pós-produção, diversos processos são usados com a finalidade de limpar esses sons e evitar que o espectador perceba essas alterações de ambiente, cria-se uma outra pista com um ambiente adequado, sem “pulos”, que é mixada à pista do som direto. Deste modo, a capacidade do som de mascarar algumas frequências fazer com que se tornem imperceptíveis

as diferenças de som existentes de um plano para outro.

Um uso narrativo desta propriedade do som pode ser ilustrado em uma cena do filme *O Homem que Sabia Demais* (*The Man Who Knew Tôo Much),* de Alfred Hitchcock. Nesta cena, o assassino planeja matar o embaixador durante um concerto musical, com um disparo que deveria ocorrer no momento da música em que tocam os pratos. O som do disparo, misturando-se com o dos instrumentos, não seria percebido e não revelaria o assassino e a fonte do disparo. Na sequência não há diálogo, apenas o concerto acontece enquanto o atirador se prepara para o momento do disparo, quando a personagem interpretada por Dóris Day grita momentos antes dos pratos se chocarem, distraindo o assassino, que apenas fere o embaixador.

O ouvido humano é capaz de perceber uma série de informações a respeito da fonte sonora, como sua localização, uma aproximação ou distanciamento, seu tamanho, etc. Supõe-se que uma maior fonte sonora mova-se mais lentamente que uma pequena. Isto pode ser ilustrado com o filme *Jurassic Park*, no qual os passos dos dinossauros são bastante separados uns dos outros. Os passos também são graves seguindo o principio estético da representação pelas frequências. Os humanos tendem a associar sons mais graves a coisas mais pesadas e sons mais agudos a coisas mais leves. O que determinados filmes fazem, às vezes, é utilizar isto para fazer um contraponto entre som e imagem, colocando um som grave para algo ou alguém pequeno, e um som agudo para algo ou alguém grande.

No início dos anos 1920, um grupo de psicólogos alemães trabalhando sobre a psicoacústica, perceberam que existiam outras formas de perceber o som. Os sons quando agrupados por similaridade de timbre, volume são percebidos como um único som. Isto é usado no cinema para criar ou re-criar sons, como no caso de *Jurassic Park*, em que os sons dos dinossauros tinham que ser criados. Uma série de sons foram gravados, alguns modificados, reunindo-os de forma que parecem um único som, vindo de um único animal.

O ser humano pode ouvir diversos sons simultaneamente, mas consegue prestar atenção somente a poucos sons ao mesmo tempo, restringindo-se normalmente a um único som. Isto significa que há uma tendência a eleger sons e a priorizá-los. Dessa forma é possível direcionar a atenção do espectador a partir da eleição do som mais importante em determinada cena, não significando que os demais sons não serão percebidos. Para Walter Murch, *sound designer* de *Apocalipse Now*, é possível prestar atenção a três sons apresentados por vez, o que significa que devem existir, no máximo, três sons no primeiro plano ocorrendo simultaneamente.

O espectador tende a dar prioridade aos diálogos, podendo perder a atenção no filme se os efeitos sonoros, ambientes ou a trilha dificultarem sua compressão. Da mesma forma, a atenção do espectador, espera-se que a imagem esteja associada a um som. Por outro lado, um som de algo que não aparece na tela pode distraí-lo.

A percepção do diálogo no cinema é um pouco diferente da percepção da imagem. Uma cena que comece com um plano de estabelecimento, mostrando onde se passa e quem está em cena. Em seguida, é possível usar-se planos fechados de um e outro interlocutor, sem que cause estranhamento, ou desestabilize o público. Entretanto, se o som acompanhar o movimento do personagem que no plano de estabelecimento estava à direita - estando sua voz à direita - e no próximo plano passa para o centro da tela - estando sua voz no centro da tela -, o som tende a dar um “pulo”, desviando a atenção e prejudicando a compreensão da cena. Por essa razão,

convencionou-se que a posição do som dos diálogos seja a caixa localizada no centro da tela.

A presença do som também pode alterar a percepção de tempo. Uma cena sem som pode parecer mais longa do que com o som. Isto ocorre por uma série de fatores, como ritmo dado pelos sons, as impressões e sensações causadas e algumas vezes as re-significações que os sons podem originar na imagem. O tempo no cinema é diverso do tempo real, é um tempo do filme que é muito mais como nós experimentamos o tempo do que como nós o percebemos. Walter Murch em uma entrevista para Joy Katz observa que o tempo, no cinema, não corresponde ao tempo como nós o percebemos na vida real. Na vida real se alguém se levantar e atravessar a sala saindo pela porta, terá que seguir uma sequência de eventos para chegar aonde estava indo, se essa cadeia for quebrada a pessoa não chegará ao seu destino. No teatro, o tempo é principalmente causal uma vez que os atores de teatro estão ligados irrevogavelmente à natureza do tempo real. Já no filme, em decorrência da sua natureza e do poder de edição, as pessoas podem transitar de um lugar para outro. Um personagem pode estar em casa em um plano e no seguinte chegando no trabalho sem que isso cause estranhamento ao espectador. (Katz, 1997)

Se o movimento no cinema fosse representado em tempo real, tudo pareceria insuportavelmente longo, provavelmente porque o tempo no cinema é mais como nós o experimentamos e não como nós o percebemos. Uma pessoa atravessando a sala não está consciente de cada passo que dá, estando mais consciente da caminhada como um todo. Da mesma forma um filme não mostra tudo, mostra apenas aquilo que o espectador precisa, para entender o que se passa, a menos que exista a intenção de enfatizar algo, como a distância percorrida, ou os percalços do caminho. O cinema, tende então a representar o movimento como um todo, de uma maneira mais econômica, mais sugestiva. (Katz, 1997)

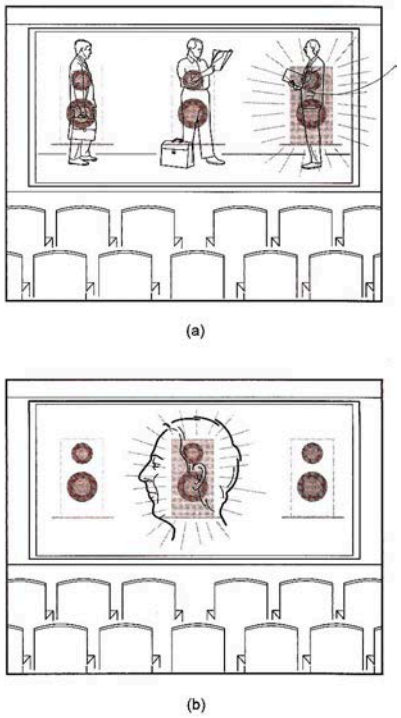


Fig. 2.5 The master shot (a) calls for dialog to be panned right, while close up (b) calls for it to be panned center. The cut between the two shots thus causes the sound to jump, an aural discontinuity, which leads to most dialog being panned to the center in most films.

Figura 18 Posicionamento do dialogo nos auto-falantes - HOLMAN, Tomlinson. Sound for Film and Television.

Considerações

Sendo a percepção a base da comunicação humana (Rodriguez 2006), o estudo da percepção do som, e do que cada tipo de variação acústica é capaz de produzir, é possível compreender como a humanidade dota de sentido os sons que escuta e interpreta. O ser humano interpreta o som como um signo, produzindo interpretantes. Nesse estudo focamos apenas nas três formas de Interpretante Dinâmico de acordo com o efeito que provocam: o ouvir sentimental, o ouvir emocional, ou do corpo, e o ouvir intelectual. Essa divisão semiótica foi aproximada à classificação de Chion que divide em escuta reduzida, causal ou semântica.

Sendo a percepção humana do som essencialmente um processo de captação e interpretação das perturbações físicas do meio ao seu redor, o cinema procura reproduzir essas perturbações de forma a simular sons naturais construindo assim a narrativa do filme. O diretor de um filme pode manipular as formas sonoras e visuais com a finalidade de desencadear no espectador uma série de sensações e de interpretações através das diversas propriedades psicoacústicas, tais como o Efeito Dopler, o mascarar de frequências, as sensações causadas por sons agudos ou graves, podendo desenhar o som da forma como desenha as imagens do filme.

Referencias

CHION, Michel. **Audio-Vision - Sound on Screen.** 2. ed. New York: Columbia University Press, 1994

DAMASIO, Antônio. **Em busca de Espinosa.** Prazer e dor na ciência dos sentimentos. São Paulo: Cia das Letras, 2004.

HOLMAN, Tomlinson. **Sound for Film and Television**. 2ª edição, Focal Press, 2002.

KATZ, Joy. Walter Murch in **Conversation.** Parnassus Poetry in Review: The Movie Issue, vol. 22. NY, 1997, p.124-153

LIBERMAN, A. M **Speech: A Special Code** (Learning, Development, and Conceptual Change), Cambridge, MA: The MIT Press 1996.

LIPSCOMB, S.D. & TOLCHINSKY, D.E. (2005). **The Role of Music Communication in Cinema.** In: *Musical Communication* [pp. 383-404]. Oxford: Oxford University Press.

MURCH, Walter. **Num piscar de olhos.** 1ª edição, Editora Jorge Zahar, 2004.

RODRÍGUEZ, Ángel. **A dimensão Sonora da linguagem audiovisual**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2006

SANTAELLA, Lucia. **Matrizes da inguagem e pensamento:** Sonora visual verbal. Editora Iluminuras LTDA, 2009

Videoclip musical y cultura: una aproximación desde la antropologia visual.

Ana Sedeño Valdellos, Universidad de Málaga (España) valdellos@uma.es

1. Posicionamiento metodológico

La antropología visual es una disciplina depeniente de la antropología social y cultural. Algunos ensayos teóricos importantes han formado la disciplina desde principios de siglo, como el de Lévy-Bruhl, *El alma primitiva* (1927), clásico en antropología visual, especialmente en la relación del hombre con las imágenes. El autor trata de dar explicación a diferentes formas en que el ser humano entiende y vive las imágenes en contextos distintos, que hacen ver en ellas formas de semejanza o identidad, dependiendo de si se trata de pueblos primitivos o modernos.

Otro gran grupo de estudios dentro de la antropología visual es el que se encarga de dilucidar los vínculos entre la visión y la mirada, así como en describir las formas de la mirada y las funciones de esta en las sociedades. El ver como percepción y como construcción social dependiente de un cuerpo y de un estar en la realidad y la experiencia.

El videoclip musical, un formato audiovisual propiamente concebido y desarrollado desde las instancias de la industria, ha heredado unas fórmulas discursiva (estética, puesta en escena, realización) recibidas desde sus antecedentes comunicacionales y culturales (vídeo de creación, bellas artes, medio cinematográfico), así como de su naturaleza de formato inserto en un universo comunicacional electrónico, cuya tecnología condiciona los modos de captación, registro y postproducción de la imagen y, en parte, sus lógicas de producción.

Según Elisenda Ardevol, su libro *Representación y cultura audiovisual en la sociedad contemporánea* (2009), compendio y manual de la antropología visual actual, tiene estos objetivos:

> -Analizar la imagen como proceso cultural en el contexto de las prácticas sociales contemporáneas.
> -Entender la implicación de las imágenes (fotografía, cine, vídeo, televisión, realidad virtual) en la construcción de la realidad social y cultural, de la propia subjetividad y de los mundos imaginarios posibles.
> -Reflexionar críticamente sobre los medios de comunicación social y las industrias culturales y su papel en la formación de identidades colectivas y categorización de la alteridad.
> -Conocer los diferentes sistemas y modos de representación en relación con las convenciones de género y con los tipos de sujeto receptor que proponen.

Creemos que estos objetivos suponen la explicitación de cuatro grandes perspectivas desde las que pueden analizarse los formatos audiovisuales contemporáneos y que se pueden aplicar a la reflexión sobre el videoclip desde la antropología. Ello nos proponemos. En nuestro análisis pretendemos encontrar fórmulas de analizar el videoclip musical como formato audiovisual desde donde se puedan inferir análisis antropológicos y culturales.

Asumimos con Hans Belting (2007) que el estudio de las imágenes en nuestra cultura supone que, en las ficciones que se presentan, existe "una mirada sobre lo real que no se mezcla con lo real" (AUGÉ, 1997, p. 150). Esta fórmula se reinventa en el medio vídeo, en el que las imágenes pueden ser reinterpretadas infinitamente con funciones de gestión de la identidad y que permite establecer al ser humano nuevas relaciones entre imagen, lugar y presencia.

Las posibilidades de creación de múltiples versiones de videoclips oficiales (los producidos por las casas discográficas) a través de los AMV (anime music videos) y los UMV (user´s music video) dan al espectador-fan una capacidad de producir videoclips personalizados: "La cámara de vídeo coloca en imagen al propio espectador, como ya lo había hecho el aparato fotográfico. Pero, a diferencia de éste, invita a comunicarse con otros a través de este medio, o a observarse a uno mismo en él" (BELTING, 2007, p. 53).

Como en los análisis de Geertz, nuestra pretensión, quizás demasiado prepotente, sería pasar de una descripción "plana" del videoclip a una descripción "densa", para descubrir su significación como artefacto cultural en constante interacción con sus agentes productores (televisión, productoras, estrategias promocionales de agentes y managers…) y sus audiencias -fans, integrantes de subculturas o simplemente oyentes de música popular- que generan procesos de creación identitaria a través de aquellos.

2. Algunas reflexiones desde la antropología y la teoría cultural.

El videoclip musical puede servirnos para reflexionar sobre la construcción de algunos procesos culturales modernos. La actualidad de los procesos de mezcla comenzaron ya en la revolución cultural de los años sesenta y en la eclosión del sistema moderno de medios de comunicación, tanto que los "procesos de hibridación han ayudado a las tradiciones culturales a añadir nuevos elementos, pero el cruce cultural era ricamente exitoso cuando se veía favorecido por una serie de incentivos de carácter social, político o económico" (KRAIDY, 2005, p. 3).

> Los textos híbridos en medios de comunicación reflejan la existencia de una variedad de fuerzas históricas, culturales y económicas que se mezclan entre sí y que son visibles tanto como manifiesto a nivel local, nacional y regional, como globalmente. Centrarse únicamente en el medio no es suficiente para comprender estas relaciones complejas. En lugar de esto, necesitamos situar el medio en su entorno social y disociar los diversos procesos enlazados y efectos posibles entre las prácticas de comunicación y las fuerzas sociales, políticas y económicas. (KRAIDY, 2005, p. 6).

El vídeo musical parece insertarse en una determinada etapa del desarrollo industrial capitalista conocida en términos sociológicos y culturales como postmodernidad o postmodernismo, definido como una condición o tipo de discurso filosófico y de análisis cultural interrelacionado con un marco completo de factores socioeconómicos, que surgió en los años sesenta, setenta y ochenta (dependiendo del ámbito considerado) en las sociedades desarrolladas occidentales.

El término posmodernidad fue consolidado por el teórico Jean-Francois Lyotard, en su obra *La condición postmoderna* (1979), como un concepto abarcador de la cultura, la economía y la sociedad postindustriales a partir de los años sesenta, para caracterizar un período en el que todos estos ámbitos se resuelven en interacción, bajo relaciones mutuas fuertemente complejas

e intrincadas. Lo posmoderno sería una noción o concepción sociocultural que integraría los aspectos económicos, culturales y sociales de aquello a lo que se refiera y la manifestación cultural del capitalismo tardío. Por su parte, Fredric Jameson lo emplea como sinónimo de una nueva actitud social del arte, basada en la reproducción masiva de bienes de consumo tanto materiales como simbólicos. El texto posmoderno puede describirse bajo algunos rasgos destacados. En primer lugar, se articula bajo una semiótica del exceso, basada en la proliferación y distribución sin fin de signos. La televisión se conforma paradigma de medio masivo de circulación significante. Por otro lado, sus fenómenos asociados contienen unas altas dosis de ironía e intertextualidad. Para Jameson esta "canibalización" del pasado identifica a la cultura popular del capitalismo tardío (Jameson en Foster, 1983, pp. 111-125).

Estas numerosas citas (diversas en su procedencia espacial y temporal) conviven simultáneamente en el universo comunicacional contemporáneo, aunque se produce su acumulación en el ámbito de la cultura popular. Este dispositivo de "cosmopolitismo irónico" convierte a la televisión (espacio de lo popular y lo masivo) en el medio más intertextual: incluso su calidad se mide en términos de la calidad y cantidad de las citas, conformando un discurso autoconsciente e irónico, producto del saqueo y la mezcla de signos procedentes de toda la historia del arte.

En tercer lugar, se constituye una estética de la fragmentariedad, que caracteriza este mecanismo intertextual. La cita está compuesta por trozos de todo tipo sin ninguna jerarquía estilística, donde no existen elementos subordinantes y subordinados: una referencia a *Ciudadano Kane* recibe el mismo tratamiento que una alusión a un anuncio de detergentes.

Todo ello tiene algunos resultados. En primer lugar, un efecto performativo en la recepción y decodificación de los textos por el sujeto postmoderno, que se encuentra continuamente realizando un bricolaje cultural para conseguir un consumo y recepción placenteros y significativos.

Por otro lado, esta síntesis global de estilos de diferentes medios, artes, tendencias y épocas de vocación enciclopédica conlleve una multiplicidad de normas estilísticas, una especie de eclecticismo sincrónico y diacrónico que actúa como oposición de la exclusividad de lo moderno. La posmodernidad supone una negación de los valores modernos en que actuaban ciertos opuestos que hacían estable la experiencia y el conocimiento del mundo (realidad/ficción, alta cultura/cultura popular…).
El videoclip ha bebido de todas las vanguardias artísticas, de su lenguaje y sus objetivos, y debe mucho al procedimiento del collage, junto con procedimientos del cubismo en su discurso fragmentario y su multiperspectivismo, que tiene incluso implicaciones en su lógica productiva, pues contiene una amalgama de posicionamientos variados respecto a la alta cultura y la cultura popular que interaccionan en este formato.

Las implicaciones de las innovaciones formales del videoclip musical forman lo que podríamos llamar su estética política, una red extremadamente compleja de términos problematizados que revelan las paradojas de la cultura occidental posmoderna. Lo más valioso de la posición del videoclip es que se hace cada vez más difícil diferenciar en él lo que es alta cultura y cultura popular, creando una zona de conflictos muy fructífera que se contagia a gran parte de la esfera comunicativa contemporánea.

Por consiguiente, el videoclip musical se encuentra en territorio fronterizo entre la televisión comercial y el vídeo de creación de vanguardia, prueba de su mezcla de cultura popular de masas (publicidad, televisión, recepción musical masiva) y alta cultura elitista (la deuda de las vanguardias cinematográficas y de artes plásticas del siglo XX). El videoclip ha hecho posible la fusión del arte (visual, pictórico, cinematográfico) con la música, algo desde luego no nuevo, pero ha logrado configurar una relación peculiar e inconfundible.

En segundo lugar, su naturaleza ecléctica, miscelánea de variados formatos, un híbrido de cine experimental y de vanguardia (cubista, futurista, surrealista y dadaísta de los años veinte) y de las técnicas de montaje del cine soviético; de películas de dibujos animados; de toda la tradición del cine musical; del cine publicitario y, en general, toda la publicidad audiovisual; de toda la imaginería de los conciertos; de cómic, danza y fotos de moda; del grafismo y toda su saga de efectos digitales.

Como hibridación cultural (junto a videojuegos, cómics...) supone una ruptura con los elementos fijos del arte culto caracterizados por su estabilidad, su estructura jerarquizada y sus sistemas de referencia única (García-Canclini, 1997, pp. 281-288). Dicha ruptura "tendría lugar como un entrecruzamiento y renovación permanente de jerarquías que desdibuja las fronteras entre conjuntos de objetos, prácticas y discursos de lo culto, lo popular y lo masivo." (LEGUIZAMÓN, 2001). Por otra parte, el clip se forma a través de la yuxtaposición caótica (aparentemente informal y acausal) de imágenes.

En este sentido, Calabrese habla gusto por un determinado tipo de cita, la afición por tomar partes o componentes de textos, relatos, obras anteriores e insertarlas en las nuevas mediante la construcción de un dispositivo isotópico. Pero, además, la cita de nuestra época es marcadamente especial respecto a esta generalidad de la cita como recurso discursivo existente en todas las fases históricas: es una cita renovadora, un ejercicio de desplazamiento semántico consistente "en dotar el hallazgo del pasado de un significado a partir del presente o en dotar el presente de un significado a partir del hallazgo del pasado" (CALABRESE, 1989, p. 194). John Fiske también ha insistido en el carácter posmoderno del vídeo musical, definiendo el estilo del videoclip como "a recycling of images that wrenches them out of the original context that enabled them to make sense and reduces them to free-floating signifiers whose only signification is that they are free, outside the control of normal sense and sense-making" (FISKE, 1987, p. 250).

Desde este punto de vista, el clip se convertiría en un permanente juego de referencialidad cultural y textual, que exigiría una alta competencia discursiva en todos los relatos y obras culturales anteriores, para poder alcanzar algún goce en su recepción: sería un "proceso de citas, un cuerpo de huellas, una memoria fundada en la cultura y no en la expresividad", como diría Barthes, y su interpretación y sentido residirían en una suerte de recolocación de las citas descubiertas en una especie de "macromapa cultural" para que puedan ser empleadas más tarde como contenido de nuevas citas: un sistema de retroactividad cultural.

Estas dos particularidades del videoclip no tienen por qué ser interpretadas como un síntoma de repetición y mera reproducción cultural y no impiden verlo como una nueva forma de expresión artística que, aunque se aprovecha y recurre casi permanentemente a contenidos y fórmulas del pasado (lo que, por otra parte, hacen todos los textos y géneros contemporáneos), "comunica un discurso complejo y polisémico y recupera el elemento fantástico y mitopoético" (PÉREZ YARZA,

1996, p. 3). El estilo del clip sería más una especie de bricolaje cultural que se sirve de un repertorio heteróclito para crear su propia morfología, su sistema de significación. Producto de la más pujante posmodernidad, se presenta como el representante más digno del espíritu de la época en que ha nacido.

En otros sentidos, el videoclip ha sido empleado por algunos teóricos culturales para reflexionar sobre cuestiones relacionadas con la construcción de la ideología dominante, los iconos culturales mayoritarios y la manera en que las audiencias interpretan los mensajes provenientes de los medios de comunicación, dependiendo de sus necesidades y de los usos y gratificaciones que encuentran en estos, para lograr adaptarlos a sus conductas cotidianas y hábitos sociales y culturales. Arjun Appadurai (1990), por ejemplo, describe los movimientos de población y simbólicos como en constante interacción. Las imágenes se desplazan del centro a la periferia, en un paisaje cultural global interactivo, donde lo étnico, lo tecnológico, lo financiero, lo mediático y lo ideológico actúan como energías para el desarrollo de matrices culturales plurales. Appadurai (1996) señala además los medios electrónicos, el medio online y los móviles como parte de las expectativas de autorrealización en todas las sociedades contemporáneas, en tanto permiten un grado de experimentación audiovisual creciente e impensable hace unos años.

El comunicólogo mexicano Néstor García-Canclini en su texto *Culturas híbridas* habla del proceso de hibridación cultural contemporáneo y pone al clip como ejemplo paradigmático de ruptura de los conjuntos fijos, de bienes simbólicos, anteriormente reconocidos como grupos diferenciados y jerarquizados, con el consiguiente aumento en la dificultad de diferenciar entre lo culto, lo popular y lo masivo. Este formato llega a erigirse como una excepcional herramienta de teorización sobre el imaginario de la vida contemporánea para los estudios socioculturales, como cuando este autor establece paralelismos con las formas de habitabilidad real y simbólica en las grandes urbes latinoamericanas. Con esta metáfora trata de explicar la formación de las megalópolis contemporáneas, donde las identidades se suman, como las partes de una ciudad, fagocitando los "miembros" anteriores, "incorporándose" unos a otros en un proceso sin fin. Néstor García-Canclini habla de la ciudad videoclip:

> la primera es la ciudad histórico-territorial. (…). La segunda ciudad que descubrimos es la ciudad industrial. (…) (La tercera ciudad aparece) cuando los economistas y los urbanistas advirtieron que la industrialización ya no era el agente económico más dinámico en el desarrollo de las ciudades, se empezaron a considerar otros impulsos para el desarrollo que son básicamente informacionales y financieros… (…) (de la coexistencia de estas tres ciudades surge) la ciudad videoclip, esta ciudad que hace coexistir en ritmo acelerado un montaje efervescente de culturas de distintas épocas. No es fácil entender cómo se articulan en estas grandes ciudades esos modos diversos de vida, pero más aun los múltiples imaginarios urbanos que generan. No sólo hacemos la experiencia física de la ciudad, no sólo la recorremos, y sentimos en nuestros cuerpos lo que significa caminar tanto tiempo o ir parado en el ómnibus, o estar bajo la lluvia hasta que logramos un taxi, sino que imaginamos mientras viajes, construimos suposiciones sobre lo que vemos, sobre quienes nos cruzan, las zonas de la ciudad que desconocemos que tenemos que atravesar para llegar a otro destino, en suma, qué asa con los otros en la ciudad… toda interacción

> tiene una cuota de imaginario, pero más aún en estas interacciones evasivas y fugaces que propone una megalópolis (GARCIA-CANCLINI, 1997, pp. 80-89)

Por otro lado, el terreno de la investigación de la construcción de sentido social y cultural de la música, además de ingente, es un ámbito apasionante si se tiene en cuenta que conduce a reflexiones, problemas y preguntas de difícil solución. En este sentido, el eminente teórico cultural Simon Frith trata en sus investigaciones de cómo la música popular de éxito basa éste en un concepto de autenticidad y manifiesta que "la pregunta no es qué revela la música popular sobre los individuos, sino cómo los construye": "Lo que debemos examinar no es cuán verdadera es una pieza musical para alguien, sino cómo se establece a priori esa idea de verdad: la música popular de éxito es aquella que logra definir su propio estándar estético" (FRITH en CRUCES, 2001, pp. 418-419)

Como práctica derivada de la actuación de determinadas fuerzas activas de los procesos de la música popular, Simon Frith ha apuntado al videoclip desde la preponderante necesidad del pop y el rock (y derivados) de asociarse a estímulos sensoriales visuales. Es la llamada "carencia visual" de la música popular. Frith también se refiere a la importancia del componente vocal de la música popular, y lo define como central para entender numerosas cuestiones estéticas, hecho relacionado con nuestra hipótesis de partida:

> el desarrollo de la música popular del siglo XX está cada vez más centrado en el uso de la voz. Es precisamente con la música vocal con la que establecemos una mayor conexión, con la que mejor podemos apropiarnos en cierto modo de las interpretaciones. La personalidad de los ídolos de la música popular se construye a partir de la voz. (...) Esta circunstancia nos lleva a plantearnos algunos interrogantes en torno a la música popular no-vocal, que podremos responder únicamente si asumimos la voz como un signo de personalidad individual y no tanto como algo que necesariamente articula palabras. (FRITH en CRUCES, 2001, pp. 428-429)

La perspectiva sociológica en el estudio del videoclip ha generado agudas aportaciones a la reflexión sobre el sentido que para las audiencias tienen formatos musicovisuales como el clip. Simon Frith critica la marginación de la música señalando que es una consecuencia de la ortodoxia de la teoría visual en los departamentos de cine y de estudios culturales.

> La consideración de los clips como puros textos visuales, sin embargo, es también un efecto de la vigente ortodoxia de la teoría de Screen en los departamentos de estudio del cine y de la cultura. La herencia de la mezcla entre psicoanálisis y lingüística realizada desde Screen en los años 70, es una política cultural en la que todo lo que infrinja la coherencia narrativa puede ser interpretado como radical. Pero estas teorías han ignorado, como mínimo, el papel que ha venido jugando la música en todo ello." (FRITH, 2001, p. 241)

A pesar del escaso interés o énfasis, se pueden señalar algunas líneas de debate. Francesco d´Amato aboga por un estudio no del poder de la música sobre uno mismo sino del que el un individuo adquiere con la música

> ya que los sonidos musicales no pueden articular "significados" en el sentido convencional del término, cualquier significado atribuido a la música debe ser la consecuencia de lo que las personas digan sobre ella" ("dato che i suoni musicali non possono aricolare "significati" nel senso convenzionale del termine, qualunque significato atribuido alla musica debe essere la consequenzadi ciò che le persone dicono di essa" (SHEPHERD en D´ AMATO, 2002, p. 60).

El videoclip puede entenderse como "maquinaria ideológica" (Vernallis, 1998, p. 153) que construye socialmente a los individuos: el cuerpo de los cantantes y músicos, su look, en relación a valores sociales, económicos y culturales sirve como reclamo para los consumidores-oyentes de música popular, que los toman como grupo de referencia. *Aesthetics of Music Video* de Carol Vernallis (1998) trata de realizar un trabajo sobre la construcción del cuerpo y la representación de la imagen de los cantantes y músicos en el videoclip. La autora asume que en el análisis individual de ciertos videoclips se pueden generalizar formas de elaborar la representación de categorías como sexualidad, género y raza. Después, en su libro de cabecera *Experiencing music video* (2004) sigue los postulados de Nicholas Cook en su flexibilidad de ajuste de parámetros y su pretensión de tratar el videoclip como un multimedia. Durante los años ochenta, la teoría cultural ensayó muchos de estos estudios: en el caso de Juan Alberto Leguizamón (2001) declama la movilización que el clip impone sobre el cuerpo (algo que le viene de su naturaleza de dispositivo de la música popular) y Taize Oliveira (2009) realiza un interesante análisis sobre videoclips como *Smack my bitch up, Dirrty*, *Dani California* o *The Weekend* empleando el concepto de cuerpo dócil y cuerpo performativo de Michel Foucault y Judith Butler, respectivamente.

Ahora bien, en tanto el vídeo musical constituye un agregado visual al tema musical para su efectiva promoción, se convierte en una forma de disfrute más de la música en sí. Ya que el vídeo musical fue configurado por la industria discográfica para la publicitación de la música, en principio de música rock, parece apropiado establecer sus relaciones (asimetrías y diferencias, principalmente) con la otra forma de disfrute con componentes visuales que existió hasta el nacimiento de este formato: el concierto en vivo o actuación en directo.
De esta forma, podrán comprobarse las interrelaciones entre ambos modos de recepción musical, así como que el vídeo musical resulta una tentativa para sustituir o incluso superar esta forma de fruición directa de la música, aunque mediante el reemplazamiento de la recepción colectiva por la individual y doméstica del aparato televisivo.

El primer modo de recepción de ciertas formas de música popular fue, además de la radio, el directo. La escucha de los artistas favoritos en vivo era una condición esencial del incipiente rock and roll si se tiene en cuenta el alto nivel de exaltación y apasionamiento que engendraba en el público desde su génesis. Desde los inicios de este tipo de música, la actuación en vivo y el concierto saciaron la necesidad de ese contacto físico a la que invitan, en su mayoría, ciertos géneros y derivaciones de música contemporánea.

Más tarde, con la llegada generalizada de la televisión se instituyó un nuevo modo de escucha a distancia: la actuación grabada de un concierto y a continuación la realizada en un plató televisivo, normalmente en playback. Estas representaciones son el germen del clip, nacido precisamente cuando las discográficas avistaron la versatilidad e inmediatez del medio videográfico y todas sus posibilidades en posproducción, ya ensayadas en prácticas de

videoarte: se lograba el enriquecimiento de la puesta en escena en plató a través del tratamiento retórico de la imagen. Esta fue la manera de atenuar esa distancia creciente entre el artista y su público: lo que se perdía de la fisicidad y presencia del concierto se compensaba con la adición de altas dosis de personalidad y una creciente intensidad representativa gracias a los códigos de connotación de la imagen.

Concierto y videoclip conforman dos semblantes o perfiles recíprocos, lo que lleva a determinar las relaciones entre estos dos modos de representación musical, consistentes en dos aspectos:

En una dimensión vivencial, ambas son formas de consumo de la música: el concierto, está basado en la experiencia directa y colectiva con un cantante, o conjunto musical que interpreta sus canciones en vivo, normalmente, sobre un escenario y en una situación institucionalizada y previamente pactada. El concierto es una experiencia vivencial total y globalizadora (Adell, 1998) en la que el público, cada uno de sus miembros, se siente parte de un todo, siendo las otras partes, la música y el sistema de sonido, y los músicos. El fan se siente parte necesaria e imprescindible para que tenga lugar el acontecimiento.

Por su parte, el videoclip posee unas condiciones de recepción radicalmente distintas. El contexto de fruición es individual (o al menos no masivo, como el de un concierto) y sus exigencias conductuales mucho más restringidas, si no inexistentes: basta con un buen sillón o una silla ante el televisor y una atención alta a su discurso. Sin embargo, varios autores coinciden en la apreciación de que el videoclip trata en muchas ocasiones de sustituir o imitar la experiencia concierto cuando incluyen imágenes de los mismos. Incluso, su fragmentario discurso podría percibirse como una transposición de la conmoción y excitación que todo fan siente cuando ve a su grupo. El videoclip sería, así, un relevo o suplente, más accesible, inventado por la industria musical, del espectáculo único y singular que constituye todo concierto, se constituye en experiencia vicaria (por lo demás, irrepetible en sí mismo como cualquier representación teatral). Por todo ello, al igual que en el concierto, donde la música se percibe simultáneamente a la experiencia física y visual de permanecer en cercanía a sus autores e intérpretes, en un clip, la imagen y la música deben sincronizar de tal forma que el receptor acepte esta relación como adecuada, es decir, igualmente significativa (en términos emocionales, sentimentales y físicos).

En su dimensión visual, si, en principio, la música se concreta en placer para los oídos, con el concierto y, sobre todo, con el videoclip resulta placer para los ojos. Pero dichos placeres difieren en ambos dispositivos. La visualidad del concierto está basada en la misma experiencia directa en la que se produce, es campo de la imagen referencial y perceptiva directa. Por el contrario, la imagen icónica, creada exclusivamente para la canción, configura el dispositivo del vídeo musical. En esto se diferencian ambas prácticas.

El análisis crítico de los medios de comunicación (especialmente la televisión) es posible a través del videoclip musical, pero también de las estrategias de las industrias culturales por establecer unos determinados criterios *mainstream* acerca del gusto y el placer visual. Esta línea investigadora no ha sido comúnmente afrontada, aunque pueden encontrarse ciertas caves. En *Music for pleasure*, Simon Frith, por ejemplo, afirma explícitamente que “las discográficas computan el éxito de los videoclips en función de los procesos de creación de una estrella, no en cuanto a la venta de singles” (FRITH, 1988, p. 215). Por su parte, *The two Golden ages of animated video* de Gunnar Ström (2007) realiza una revisión de la historia del clip insertándola

en el auge de la animación a medios de los ochenta. El terreno de la relación entre la cultura de club y las innovaciones visuales nos permite elaborar ciertas ideas sobre cómo se construyen los estereotipos icónicos durante los últimos treinta años.

Otro cuerpo común de estudios dentro de la antropología visual es el del pensamiento simbólico, dando lugar a la antropología simbólica, basada en el énfasis en el aspecto emocional del ritual religioso y de los símbolos. La antropología simbólica trata de establecer las conexiones entre imagen y pensamiento en las diferentes culturas y pueblos, así como la relación con las creencias, la religión y la producción de imaginería. La cultura es, en palabras de Geertz, un conjunto de mecanismos de control y de modelos de conducta y de ser que dan sentido a la existencia y la experiencia individual y social:

> [el pensamiento es social y público] su lugar natural es el patio de casa, la plaza del mercado y la plaza de la ciudad. Pensar no consiste en 'cosas que pasan en la cabeza' –aunque es necesario que pasen cosas en la cabeza y en otros lugares para que pensar sea posible–, sino en el trasiego de lo que G.H. Mead y otros denominaron *símbolos significativos*– en gran parte palabras, pero también gestos, poses, dibujos, sonidos musicales, artificios mecánicos como por ejemplo los relojes, u objetos naturales como las joyas. (GEERTZ, 1987, p. 52)

La música provee a las personas de un modo de gestionar la relación entre su vida pública y su vida privada y emotiva. Por ejemplo, de las canciones de amor dice Frith que "no reemplazan nuestras conversaciones (...) pero hacen que nuestras sensaciones parezcan más ricas y más convincentes que las que nosotros podríamos expresar con nuestras palabras" (FRITH en CRUCES, 2001, p. 424). Asimismo, las canciones populares poseen, además de una apropiación personal, una interpretación social y su popularidad depende, en muchos casos de su grado de plasticidad emocional. Como apunta Lull "A causa de su plasticidad y su disponibilidad, la música puede ser el medio subcultural perfecto" (LULL, 1992). La música popular contemporánea pertenece a sus fans, es una práctica cultural "poseíble", debido a la intensidad de las relaciones entre gusto y autodefinición.

El postestructuralismo ha abierto una vertiente de estudio del videoclip en estos términos. En este sentido, esta corriente ha rechazado el que la significación permanezca cerrada; al contrario, piensa que se encuentra siempre en proceso. En *Popular music in Theory. An Introduction*, Keith Negus (1996) produce una serie de líneas metodológicas para el estudio de la música pop, critica el trabajo de Andrew Goodwin y considera que su metodología de análisis presupone una audiencia especializada, conocedora de los mecanismos, códigos y convenciones que rigen el funcionamiento de la música pop, la publicidad y la televisión. Al contrario que Goodwin, Negus (junto a otros autores) cree que los videoclips construyen significados de acuerdo a patrones relacionados con géneros que permiten vehicular modelos de conducta como formas de dar sentido a maneras diferentes de experimentar la música popular.

También Robert Walser (1993) ha estudiado los aspectos que configuran fórmulas icónicas tipificadoras en el videoclip según su género musical en *Running with the devil. Power, gender, and madness in heavy metal music*, donde trata especialmente este estilo.
El vídeo musical aparece como un modelo conductual para muchos jóvenes actuales, en tanto observan en él a sus cantantes, en un contexto general de velocidad, movimiento, *look* y postmodernidad llevados a su extremo.

> El videoclip musical no hace sino encarnar el punto extremo de esa cultura de lo express. (...) Se trata de sobreexcitar el desfile de imágenes y cambiar, cada vez más rápido y cada vez con más imprevisibilidad (...) nos hallamos ante los índices de I.P.M. (ideas por minuto) y ante la seducción-segundo (...). El clip representa la expresión última de la creación publicitaria y de su culto a lo superficial (LIPOVETSKY, 1990, p. 240).

3. Bibliografía

ADELL, Joan-Elies. **La música en la era digital: la cultura de masas como simulacro**. Barcelona: Milenio, 1998.

APPADURAI, Arjun. Disjunction and Difference in the Global Cultural Economy. **Public Culture,** nº 2, vol. 2, 1990. pp. 1-24.

APPADURAI, Arjun. **Modernity at large: cultural dimensiones of globalization**. Minessota: University of Minessota Press, 1996.

ARDEVOL, Elisenda; NONTAÑOLA, Nora. **Representación y cultural visual en la sociedad contemporánea.** Barcelona: UOC, 2009.

AUGÉ, Marc. **La guerra de los sueños: ejercicios de etno-ficción**. Barcelona: Gedisa, 1998.

BUTLER, Judith. **Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"**. Buenos Aires: Paidós, 2002.

BELTING, Hans. **Antropología de la imagen**. Madrid: Katz, 2007.

CALABRESE, Omar. **La era neobarroca**. Madrid: Cátedra, 1989, Col. Signo e Imagen.

FISKE, John. **Television culture**. Londres: Routledge, 1987.

FOSTER, Hall (ed.). **The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture**. Port Townsend: Bay Press, WA, 1983.

FRITH, Simon. Hacia una estética de la música popular en CRUCES, Francisco y otros. **Las culturas musicales: Lecturas de etnomusicología**, Madrid: Sibe (Sociedad de Etnomusicología), 2001.

FRITH, Simon. **Music for pleasure**. New York: Routledge, 1988.

GARCÍA CANCLINI, Néstor: **Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad**. México D.F.: Grijalbo, 1990.

GEERTZ, Clifford. **La interpretación de las culturas**. Barcelona: Gedisa, 1987.

KRAIDY, Meik. **Hibridity or the cultural logic of globalization**. Philadelphia: Temple University Press, 2005.

LEGUIZAMÓN, Juan Antonio. **El videoclip como formato o género h**. Disponible en http://www.fortunecity.co/victorian/bacon/1244/Leguiz.html. Acceso el 29 de junio de 2011.

LÉVI-BRUHL, Lucien. **El alma primitiva**. Barcelona: Ediciones Península, 1985.

LIPOVETSKY, Gilles. **El imperio de lo efímero: la moda y su destino en la sociedades modernas**. Barcelona: Anagrama, 1990.

LULL, James. **Popular Music and Communication**. Newbury Park: Sage, 1992.

NEGUS, Keith. **Popular music in Theory. An Introduction**, New England, Waesleyan University Press, 1996.

OLIVEIRA DE ARAUJO, Taize. **Videoclip y cuerpo. El entre-lugar de los cuerpos mutantes**. Trabajo de investigación para Programa de Doctorado en Teoría de la literatura y Literatura comparada de La Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona, 2009.

PÉREZ YARZA, Marta. **Videoclip e imágenes del descrédito: Black Hole Sun, de Soundgarden.** Valencia: Episteme, 1996, Colección Eutopías (Documentos de Trabajo), Vol. 129.

SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio. Basquiat y El Bosco recuperados. El mito de la culpa y la caída en imágenes de videoclip "Until it sleeps", Metallica, 1996. **Boletín de Arte**, Universidad de Málaga, España, nº 23, 2002, 565-600.

SHEPHERD, John. "Dal testo al genere. Musica, comunizaione e società. Franceso d´ Amato (ed.): **Sound Tracks Tracce, convergenze e scenari degli Studio musicali**, Roma: Meltem, 2002.

STROM, Gunner. The Two Golden ages of animated music video. **Animation Studies**, vol. 2, 2007.

VERNALLIS, Carol: **Experiencing Music Video. Aesthetics and cultural context**. New York: Columbia University Press, 2004.

VERNALLIS, Carol. The Aesthetics of Music video: Analysis of Madonna´s Cherish. **Popular music**, vol. 17/2, 1998, pp. 153-186.

WALSER, Robert. **Running with the deil: Poser, gender and madness in heavy metal music**. Hanover: Wesleyan University Press, 1993.

Lightning Bolt. Ecologia de imagens, ruídos e sonoridades extremas

Silveira, Fabrício. Doutor em Ciências da Comunicação[1]; fabriciosilveira@terra.com.br

Até meados dos anos 1990, "Lightning Bolt" era apenas uma conhecida marca de pranchas de surfe e *surf wear*. A imagem de um raio atravessando e preenchendo o vazio da letra "o" na palavra "bolt" ainda é bastante lembrada. Hoje, é também o nome de um conjunto de rock que vem compondo a "trilha sonora do inferno"[2], tamanho o caos e o barulho que são capazes de instaurar. O grupo foi fundado em 1995, na cidade de Providence, Rhode Island – EUA, por dois colegas de faculdade, Brian Gibson e Brian Chippendale[3], então estudantes de Design. Nesses quinze anos de carreira, gravaram cinco álbuns: o homônimo álbum de estréia (em 1999), *Ride the Skies* (2001), *Wonderful Rainbow* (2003), *Hypermagic Mountain* (2005) e *Earthly Delights* (2009).

A sonoridade do grupo é realmente extrema e impactante. É quase inaudível, provoca uma inquietação e um desconforto muito grandes no ouvinte. De todo modo, ainda mantém estruturas que são próprias do rock (em sua padronização genérica). Trata-se de um conjunto que utiliza o modo clássico de instrumentação: baixo, bateria e guitarra. Ou melhor: utiliza uma variação mais compacta e sintética, ainda mais básica desse formato. São dois instrumentistas, baixo e bateria, apenas. Pouquíssimas vezes, na história do gênero (aceitando-se então o rock como um gênero muito específico, tranquilamente identificável no universo da música popular massiva [Cf. VILLAÇA, 2002; JANOTTI Jr., 2005]), foram registrados duos assim formados[4]. É necessário reconhecer que há, sem dúvida, um certo grau de dificuldade em produzir tanto barulho nessa conformação reduzida e enxuta. Os álbuns, em geral, foram recebidos com aprovação pela crítica especializada. Não raro, publicações como New Musical Express, The Guardian ou Sputnik Music tocavam no mesmo ponto: "Como é possível produzir tanto barulho com tão poucos recursos? Deve haver algum mérito nisso!"[5]. A reputação *cult* do grupo, o reconhecimento no cenário do rock experimental e de vanguarda, na última década, deu-se muito em função dessa espantosa formação[6] (paradoxalmente, excessiva e mínima).

---

[1] Universidade do Vale dos Rios dos Sinos (Unisinos), em São Leopoldo – RS. Professor e pesquisador junto ao Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação.

[2] São palavras de Charles Pilger, obtidas em depoimento pessoal. Pilger foi colaborador do *Gordurama*, extinto zine eletrônico dedicado à cena da cultura independente e alternativa no Rio Grande do Sul.

[3] A coincidência dos nomes – os dois Brians, essa própria pronúncia "both Brians" – é sugerida já no MySpace da banda: http://www.myspace.com/lightningboltbrians.

[4] Bandas como White Stripes e The Kills (além de outras, menos conhecidas, como Two Galants, Golden Animals, Japandroids e The Evens – listadas na plataforma LastFM, no indexador "Band of two men") possuem formações apenas assemelhadas. Acrescente-se ainda o projeto de John Paul Jones e Diamanda Galás, no álbum *The Sporting Life* (1994). Aqui, no caso, a ausência da guitarra – um instrumento-ícone, tratando-se de rock – é largamente compensada pelos fraseados *groove* do ex-baixista do Led Zeppelin e pela exuberante performance cênico-vocal da cantora grega. Duos de baixo-bateria, exclusivamente, são mais raros. Podemos citar, por exemplo, os japoneses do Ruins e os norte-americanos do Om. Nenhum deles, contudo, é tão impressionante e ensurdecedor.

[5] Boa parte dessa repercussão jornalística pode ser conferida no *site* http://www.laserbeast.com. Ali encontramos também fotos, vídeos diversos e a agenda de shows.

[6] Na formação original constava ainda o guitarrista e vocalista Hisham Bharoocha. No entanto, antes mesmo do lançamento do primeiro álbum, o conjunto já havia se estabilizado como um duo. Com

Figuras 01 e 02 - À esquerda, os dois Brians em ação. À direita, o *kit* de instrumentos e equipamentos utilizados

As linhas de baixo, a cargo de Brian Gibson, soam como se fossem as guitarras e são, claro, bastante distorcidas e estridentes. A bateria não sustenta necessariamente uma base rítmica. É como se solasse continuamente. Não há uma batida marcada, mas pulsações, preenchimentos e solos constantes. De certa forma, o caráter frenético da música deve-se a essa performatização rítmica compulsiva, absurdamente inquieta. Brian Chippendale, o baterista, dificilmente pára. Ao longo das canções, é quase impossível vê-lo desacelerar, baixar a guarda por um momento, sossegar um pouco. Mas isso não quer dizer que esteja firmando um andamento, uma cadência regular e contínua. Há múltiplas quebras e múltiplas variações rítmicas, mantendo-se sempre o mesmo vigor e a mesma intensidade do barulho.

Além disso, há *riffs* (que, normalmente, seriam executados por uma guitarra). Aliás, há quase sempre uma série ou uma sucessão de *riffs* cortantes propostos e puxados pelo baixista. É interessante que não seja uma música apenas instrumental. Há vocalizações, embora não se possa dizer que exista canto. Talvez tenhamos até mesmo letra (saiba-se lá que temática, que assuntos sejam esses![7]). Mais parece, na verdade, um balbucio, um grunhido pré-silábico. Brian Chippendale, o baterista, acumula os vocais. Entretanto, não se trata de um vocal com as funções habituais. Em alguns momentos, as vozes fazem eco, sublinham os *riffs* de baixo e os acentos tônicos dos compassos completos. Em outros, são peças sonoras moduláveis, dispostas aleatoriamente, elementos adicionais na produção de ruído (tanto melhor quanto mais e mais ruído houver). Seja como for, o que resta, invariavelmente, é aquilo que Roland Barthes (1990) chamou de "o grão da voz": não o canto, a letra ou a melodia, mas a pura presença vocal, a materialidade mesma daquela emissão, com sua expressividade indefinível e sua força ruidosa, compreendidos aí tanto as condições de um registro técnico – a dimensão *medial* da captura, da gravação e/ou da amplificação da voz de alguém – quanto também o rosto (ou melhor: as máscaras, como veremos) e o corpo daquele que "canta".

Bharoocha, há um único registro: a faixa "Revenge", na compilação *Repopulation Program*, de 1996 (EUA, Load Records).

[7] Como exemplo dessa poética, vale conferir a letra de "Dracula Mountain", música que iremos destacar ao longo do texto. Basicamente, é o seguinte: "See you in the evening/ See you in the dawn/ See you all the daylight/ Then in the beyond". Informações adicionais obtidas no Wikipedia sustentam que "Lightning Bolt's lyrics, when decipherable, are generally tongue-in-cheek, covering such topics as fairy tales, heavy metal clichés, terrorism, anarchy and superheroes. They delve occasionally into more political subjects, such as the anti-Bush 'Dead Cowboy', from *Hypermagic Mountain*". Cf.: http://en.wikipedia.org/wiki/Lightning_Bolt_(band).

As máscaras utilizadas pelo baterista e vocalista Brian Chippendale – expostas abaixo; sugeridas já numa das imagens acima – tornaram-se uma espécie de marca registrada. São obrigatórias durante as apresentações ao vivo. Foram desenhadas para que pudessem acomodar os microfones, mantendo-os sempre junto à boca. Por sua vez, os próprios microfones foram adaptados a partir de bocais de telefones antigos. Além do interessante efeito visual, essa "costura" máscara-microfone (aliás, trata-se literalmente de uma costura do microfone à máscara de tecido) dá maior agilidade ao músico, servindo à proposta estética do conjunto (afinal, também assim as vozes resultam mais abafadas, guturais, sussurradas e distorcidas) e substituindo os tradicionais pedestais colocados em linha, na frente do palco. Sem dúvida, esse arranjo permite (e cria as condições favoráveis para) a acelerada e vertiginosa estrutura rítmica das composições. Em suma: invenção e experiência estéticas – no universo do rock, fundamentalmente – decorrem de um engenho técnico-material. Aqui, ao menos, isso é evidente.

Figuras 03, 04, 05, 06, 07 e 08 - As máscaras de Brian Chippendale.

Mas há mais: ao substituírem os suportes dos microfones, tais máscaras auxiliam na drástica redução da parafernália de palco. Assim, os equipamentos necessários às performances ao vivo reduzem-se ao mínimo indispensável: um compacto *kit* de bateria, um contrabaixo com um pequeno *case* de pedais de efeito e distorção – muita, mas muita distorção – e uma única, porém potente coluna de caixas de som e amplificadores. Além das máscaras, é claro. Apenas isso. É a conjugação desse aparato técnico – desse pequeno conjunto de instrumentos e aparelhos – e dessa formação *pocket* que viabiliza as "*guerrilla gigs*", como são chamadas as apresentações da banda. Até hoje, foram raras as vezes em que o grupo ocupou, de fato, um palco. Uma delas ocorreu recentemente, no festival Primavera Sounds 2009, em Barcelona. Geralmente, os shows ocorrem no chão, fora (ou em frente) do palco, em meio ao (e ao nível do) público, que se distribui, num tenso e movente semi-círculo, ao redor da banda. Durante o espetáculo, é comum que alguém da platéia, pressionado pela agitação das danças e dos empurrões, esbarre ou precise apoiar-se em algum dos músicos ou mesmo em algum dos equipamentos mais próximos. Em certas ocasiões, as canções precisam ser interrompidas para que a ordem se restabeleça (para que um fã mais afoito ou descuidado seja socorrido e possa colocar-se novamente em pé, para que outro, tateante, possa recuperar os óculos perdidos, para que as peças da bateria sejam reagrupadas e reposicionadas). No entanto, esses esbarrões – decorrência esperada do pogo e do *headbanging*[8] –, fazem parte do rito, são vividos com naturalidade, sem falar que acrescentam

[8] O pogo é a tradicional dança punk. Consiste em andar (ou correr) em círculos como se estivéssemos chutando o ar. O *headbanging* é uma prática associada aos fãs de heavy-metal: é o ato de balançar a cabeça (e os cabelos compridos, preferencialmente), para cima e para baixo, no ritmo das músicas. O que se vê em shows do Lightning Bolt são variações dessas práticas, ora alternadas, ora hibridizadas. Às vezes, tornam-se impraticáveis devido à sonoridade sem precedentes do grupo. A simulação de surtos epiléticos também compõe o repertório de técnicas corporais com o qual o público dança e se diverte.

imprevisibilidade e risco, tornam ainda mais orgânicas e explosivas as aparições da banda[9]. Estamos sob o signo do caos. Ou quase isso (Cf. abaixo).

Figuras 09, 10, 11, 12, 13 e 14 - Imagens das apresentações ao vivo.

Musicalmente, o que se percebe, enfim, é uma organização no caos sonoro. Há momentos marcados, que provavelmente funcionam como estruturas de orientação, guias para a execução ao vivo. Há, portanto, composição. Há uma ordem rudimentar. Pode-se dizer inclusive que há refrões (até quando não há letra, é bom frisar). Ou seja: há uma costura de blocos. São construídas passagens mais ou menos nítidas entre um *riff* e outro.

"Dracula Mountain", música extraída do terceiro álbum da banda, *Wonderful Rainbow* (2003), exemplifica bastante bem esses traços estilísticos todos, lembrando muito a sonoridade de

[9] O documentário *The Power of Salad and Milkshakes* (2003), dirigido por Peter Glantz e Nick Noe, registra inúmeras dessas cenas. Em 2001, Glantz e Noé acompanharam a turnê americana da banda. Foram

dezenove apresentações, em dezenove cidades. Uma dessas apresentações ocorreu na cozinha de uma residência (!). Não surpreende que a Polícia tenha comparecido para antecipar o encerramento do evento.

grupos como Butthole Surfers[10]. Lembra também – não poderia mesmo deixar de ser – algo do metal extremo e do hardcore (ou então algo *entre* esses subgêneros). Em virtude talvez da instrumentação convencional, a textura sonora não é necessariamente aquela do rock industrial, acentuada por baterias e instrumentos eletrônicos, ruídos e bases pré-gravadas. Ao contrário, a sonoridade é orgânica e analógica. Quanto às vozes, remetem às experimentações vocais de Mike Patton, em seus projetos solo ou à frente do grupo Fantômas[11]. Há, inegavelmente, por trás da massa sonora, um padrão, uma estrutura arquitetônica da composição. Conforme Tim Scott (*in* DIMERY, 2007, p. 917), por exemplo, "embora não sejam exatamente 'melódicas' no sentido tradicional da palavra, canções como 'Crown of Storms' e 'Dracula Mountain' evidenciam sinais de uma estrutura musical mais reconhecível emergindo do ruído caótico".

É curioso especular também sobre o videoclipe[12] da canção (aliás, é engraçado, pode ser até inapropriado chamá-la assim: "canção"!). Vemos imagens sujas se sobrepondo. À primeira vista parecem colhidas aleatoriamente, extraídas da grade da programação televisiva. Os efeitos empregados (efeitos de colorização, de granulação, de texturização, de branqueamento, de *looping*) são característicos da linguagem do vídeo. De tão básicos, são até precários. As imagens resultam vazadas. A sobreposição fica evidente. Sobrepostas, as cenas se alternam, ora menos, ora mais à frente. As imagens são desconexas, não possuem ligações ou vínculos aparentes. Por exemplo: nos segundos iniciais, vemos o trânsito e as vias públicas de uma cidade futurista, hipertecnologizada, repleta de máquinas voadoras e automóveis estilizados, tirados de um filme de ficção científica, possivelmente – embora não possamos identificá-lo com exatidão. Há então um corte. Em seguida, vemos quatro homens provavelmente às voltas com o assalto a um supermercado; com gestos e olhares ríspidos, tensos, ameaçadores, eles se dirigem ao funcionário do estabelecimento, braços erguidos ao alto. No fundo, simultaneamente, exibem-se as imagens de um monstro, um ser bizarro, com o rosto deformado, banhando-se numa piscina, debatendo-se na água; parece atacar alguém. Observando com maior atenção as cenas do assalto, percebemos tratar-se de um filme de Steven Seagal. Na pele de um justiceiro, talvez um policial, um vingador qualquer – seus personagens típicos! –, vemos o ator entrar no recinto enquanto transcorre a ação do roubo. Entretanto, não há desfecho. Suspende-se a trama. Repetidas vezes a câmera focaliza, em primeiro plano, o rosto incrédulo, apavorado, daquele que deve ser o principal atendente, talvez o proprietário da loja. A aparição de Seagal também é reprisada, duas, três, quatro vezes. Pela estética e pela temática particulares, o outro filme exibido "por baixo" (ou "por trás") deve ser um filme *trash* bem típico e emblemático. É difícil reconhecê-lo.

É bom não esquecer a alternância dessas cenas, sempre visíveis, que se restringem por alguns segundos à condição de simples sequências de fundo e logo voltam à tona, recomeçando outra vez o mesmo processo. Cria-se assim um batimento correspondente àquele da trilha sonora.

---

[10] Butthole Surfers é um dos mais representativos e queridos grupos do *college rock* e da cena *underground* norte-americana dos anos 1980-90. *Hairway to Steven* (1988) e *Electriclarryland* (1996), por exemplo, são álbuns memoráveis.

[11] Mike Patton ficou conhecido como vocalista do grupo Faith No More, que obteve reconhecimento da crítica, boa visibilidade midiática e considerável desempenho mercadológico, com sua fusão de funk, rap e metal, desenvolvida ao longo da década de 1990. Entre seus trabalhos solos, estão os álbuns *Adult Themes for Voices* (1996) e *Pranzo Oltranzista: Musica da Ravola per Cinque* (1997). Ambos são experiências com colagens sonoras, ruídos vocais, diversos barulhos corporais e pouca instrumentação (sobretudo o primeiro). Atualmente, entre seus diversos projetos musicais, está o grupo Fantômas. Cf. *Fantômas* (1999), *Director's Cut* (2001), *Delirium Cordia* (2004) e *Suspended Animation* (2005).

[12] O vídeo encontra-se disponível em http://www.youtube.com/watch?v=m7fVK1mA2zg. Em 04/02/11 contava com 35.307 *views*.

Mais adiante irão aparecer as cenas de um indefinido programa de auditório. Parece tratar-se de um programa religioso: cânticos são entoados, ocorrem pregações. As atenções centralizam-se na figura de um excêntrico "pastor midiático". Legendas traduzem o que está sendo dito[13]. As repetições (a insistência mesmo) de alguns *frames*, somadas à variação das cores, agregam ainda mais desconforto à experiência de assistência/audição do vídeo. A leitura das inscrições na tela, por exemplo, é praticamente impossível. O resultado disso tudo, em síntese, é uma atmosfera sufocante, a encenação de uma incredulidade. A interrupção de um fluxo. Uma paralisia.

Certamente, não são gratuitas essas escolhas. O repertório imagético aqui invocado revela (indicia, complementa) algo em relação à musicalidade radical da banda. Sem querer forçar nenhum sentido ou ver sentidos onde talvez eles não estejam, pode-se dizer, no mínimo, que faz uma menção muito sugestiva ao lado b da cultura pop, dos *talk shows* popularescos, dos filmes de ação, de ficção científica e/ou de terror de baixo custo. Como se essas matrizes da cultura audiovisual – os gêneros e os formatos de maior lastro e apelo populares, entre o *trash*, o *cult* e o lixo, puro e simples – estivessem alimentando uma experiência sonora avassaladora, extremamente dura e difícil, vocacionada à (quase total) impopularidade. Afinal – e é esse justamente o caso –, o conforto, a segurança, o horizonte de expectativas criado pelo gênero musical, a própria estética do rock (BAUGH, 1994), são aqui testados, minados, colocados à prova.

É justa, é cabível, portanto, a suspeita de que uma música intensamente violenta e violentamente intensa – o "fundo musical de um acidente aéreo"[14] –, cuja finalidade primeira parece ser o choque e a agressão, cujo efeito último é o de um espasmo, um mal súbito, esteja prevista, latente e contida na superfície até certo ponto plácida da cultura popular massiva.

De todo modo, é cedo demais para suposições tão gerais e para afirmações tão conclusivas. Aliás, o exame de um objeto trivial, aparentemente tão singelo (um vídeo de uma canção pop disponibilizado num *site* de compartilhamento) inviabiliza tais pretensões. É inegável, porém, que essa pequena e singularíssima peça possui suas complexidades e seus recônditos interessantes, deixando-se entrever aí certas dinâmicas atuais da prática musical (da cultura musical, seria correto dizer) no interior da cultura midiática. É válido então descrevê-la e examiná-la de perto. Bem como é válido fazer (e testar) suposições a respeito.

O que mais chama atenção em "Dracula Mountain"? A música, o vídeo ou a inusitada combinação entre ambos (com sua potência intersemiótica, seus impactantes efeitos de ênfase e complementação mútua estabelecidos entre som e imagem)? O desconforto da experiência

---

[13] Segue-se o diálogo entre esse suposto "pregador midiático" e sua audiência, os fiéis ali presentes: "- What day is today?", pergunta ele. "- Friday", responde o coro. "- What Day is that?", continua. "- The Global Jerusalém Day", reagem outra vez os devotos do auditório. "- Yes, is the Global Jerusalém Day", prossegue o pastor, antes de alongar-se: "the day all the precious iranians go out to protect the oppressed, defenseless palestinians. Children of Palestine! We are with you! You don't have home, school or food and can't live property… We love you. Yes. Today is the Global Jerusalém Day. We await the Day. Palestine will be liberated. On the Lord's land, everyone has a home on the Lord's land and everyone loves his home very much. Nobody has the right to stay in someone else's home and to consider it his own. Even with a tiny stone, the palestinian child goes out to fight for his country. He is waiting to shed his blood for his country and expel the enemy even at the cost of his life. Everyone has a home on the Lord's land. Everyone has a home on the Lord's land".

[14] Essas são palavras de Caio Bruno do Carmo, em depoimento pessoal. Caio Bruno é jornalista, músico e fotógrafo, ex-pesquisador Pibic-CNPq/UFPI no projeto "Escola de Palo Alto e os paradoxos comunicacionais", conduzido pelo prof. Dr. Gustavo Said junto ao Departamento de Comunicação – UFPI.

produz-se facilmente e é facilmente reconhecível. Parecem infindáveis aqueles cinco minutos! Poucos discordariam disso. Portanto, não precisamos citar essa desagradável sensação novamente. A radicalidade da concepção e da execução musicais[15], bem como a adequação da edição de imagens a essa proposta estética (definida pela intensidade, pela sujeira e pela inquietude extremas, no limite do suportável) também já se encontram minimamente esboçadas. Por certo, tais recortes de análise são promissores e mereceriam estudos específicos, pormenorizados. Aqui, por enquanto, bastam.

No entanto, há algo que fascina e intriga ainda mais nessa peça audiovisual: o modo como "Dracula Mountain" se insere e é tecida – desdobrando-se, alongando-se, ressurgindo, tornando-se quase um quebra-cabeças, um insólito liquidificador – no interior de uma rede de referências muito próprias do circuito midiático.

Na verdade, ao menos formalmente, são poucos os registros audiovisuais do conjunto. Entre eles, estão os documentários *The Power of Salad and Milkshakes* (2003), dirigido por Peter Glantz e Nick Noe, e *All Tomorrow's Parties*[16] (2009), dirigido por Jonathan Caouette, com a colaboração coletiva de diversos outros aficcionados, cineastas e videomakers amadores. O próprio *site* da banda – www.laserbeast.com, já referido –, embora seja também um repositório de várias filmagens, apresenta-nos apenas imagens gravadas ao vivo, sequências documentais de shows ou meros depoimentos, entrevistas diretas com os componentes da banda, algumas delas em programas de televisão, em canais segmentados, outras em estúdios de rádio ou em programetes produzidos originalmente para a *web*. *Stricto sensu*, não há videoclipes. Não há videoclipes tais como entendemos normalmente: curtas peças promocionais, num certo molde, numa certa gramática, assinadas e embaladas, geridas e gestadas no interior da indústria do entretenimento e dos conglomerados de comunicação (Cf. MACHADO, 2001; SOARES, 2005, 2006, 2007; JANOTTI Jr. e SOARES, 2008; CONTER, 2010).

Sendo assim, em função de suas (des)pretensões de mercado (do modo como aí se insere e se apresenta, num corte transverso, em paralelo, como quem dá de ombros) e mesmo em função do modo como é etiquetado e se coloca à disposição nos circuitos midiáticos (no *YouTube*, fundamentalmente), não se pode nem mesmo entender "Dracula Mountain" como um videoclipe oficial, autorizado e aceito enquanto tal. Poderíamos enquadrá-lo, por exemplo, até com certa facilidade, como um produto pertencente à "cultura do *spoof*" (FELINTO, 2008). Também não estaria distante das práticas de *fansourcing* (AMARAL, 2010). Ou seja: trata-se de algo confeccionado por um fã, a partir de imagens já produzidas, obtidas com outros propósitos,

---

[15] No campo da Comunicação, ainda são poucos os estudos empíricos pontualmente dedicados àquilo que poderíamos chamar de "sonoridades extremas", casos singulares situados muito além (ou muito aquém) das prerrogativas de mercado e das conformações dos gêneros e subgêneros usuais da música popular massiva. Dentre os estudos disponíveis, podemos citar, por exemplo, Caspary e Manzenreiter (2003) e Pereira, Castanheira e Sarpa (2010).

[16] Caouette concebeu e dirigiu também sua autobiografia cinematográfica, *Tarnation* (EUA, 2003). O filme foi produzido por Gus Van Sant e foi exibido nos prestigiados festivais de Cannes e Sundance, em 2004. Premiado pela National Society of Film Critics e pelo Independent Spirits Award, tornou-se objeto de culto no circuito do atual cinema independente norte-americano (Cf. COELHO e ESTEVES, 2010). Em *All Tomorrow's Parties*, Caouette responsabilizou-se pelo corte final do documentário, editando e montando as cenas registradas, em diferentes bitolas, por dezenas de fãs e músicos participantes das diversas edições do festival homônimo. All Tomorrow's Parties (ATP) é um festival itinerante de música alternativa, realizado anualmente, a partir de 2000. Dedica-se ao mapeamento do cenário contemporâneo e das mais novas tendências da música *underground*. Na edição de 2004, Lightning Bolt foi uma das atrações.

junto a outras fontes, em outras circunstâncias; trata-se de algo que não é reconhecido (ou que não é de pronto reconhecido, ao menos) como intencionalmente concebido e aprovado pelos músicos, após considerarem as pretensões estéticas que alimentam, a virtual obtenção de determinados capitais subculturais, as projeções de carreira, os posicionamentos estratégicos visados nos meandros da indústria fonográfica, etc. Nada disso.

O que temos, em síntese, é uma obra "pirata", um videoclipe "genérico"[17], que se apropria e se vale, inadvertidamente, de um acervo de imagens correntes no universo da cultura pop. E "Drácula Mountain" não é o único exemplar dessa videografia não-oficializada, à margem da margem. Como outros – *scratch* vídeos, vídeo *samples* –, é feito das franjas, da reciclagem de um certo lixo audiovisual. Ocorre aqui um modo de processamento cultural muito típico da atual conjuntura das mídias, que referenda e corrobora, inclusive, aquilo que Andrew Keen (2009) chamou de "culto do amador"[18].

Entretanto, justamente por isso, justamente por assumir-se como é – amador e "pirata" –, este vídeo se vê alçado à curiosa condição de um "mais-que-pirata", altamente afinado ao "faça você mesmo", ao veio crítico, insubordinado e selvagem, pouco paciente em relação às convenções normativas e às exigências burocráticas, que são suscitados pela proposta musical do conjunto. O fato de que seja assim o torna mais representativo, mais coerente e mais digno, não só no que diz respeito à música, ela mesma, mas em relação à atitude toda, ao ideário e aos valores professados, ao *punch* e ao "elã vital" cultivados com afinco pela banda. Seja como for, a regra é clara: o máximo de perturbação com o mínimo de recursos – muito impacto, pouquíssimos instrumentos.

Contudo, essa coerência geral entre sonoridade, performance e uma ecologia ou um tecido de imagens não se faz sem alguns pequenos paradoxos, "paradoxos de tom menor", pode-se dizer. A conjunção harmônica – e não é irônico haver aqui harmonia? – desses dados visuais e sonoros se apóia nessas tensões secundárias, nessas rugosidades presentes, até mesmo, no entrelaçamento das bases expressivas, na amarra e no manejo dos materiais empregados. Há, por exemplo, um discreto contraponto entre a dimensão ou a natureza digital das imagens, imagens maleáveis, fundadas na pós-produção, definidas e encontradas num tipo informal de pesquisa de arquivo, e a dimensão analógica, ao vivo, situacional, em ato, da execução da(s) música(s). Por um lado, uma replicabilidade, uma anotação refeita e outra vez refeita (uma paródia, uma paródia de uma paródia – como veremos); de outro, a pulsão e a pulsação de uma presença. Na visualidade, traços pós-modernos (remixabilidade, citações, citações de citações, carregamento e excesso

[17] Conforme Soares (2005), Janotti Jr. e Soares (2008), Fred Zero Quatro, vocalista e guitarrista da banda pernambucana Mundo Livre S/A, em entrevista dada ao documentário *Vamos Fazer um Clipe?* (2004), referiu-se aos videoclipes feitos "fora dos esquemas" das grandes gravadoras como "clipes genéricos" – numa alusão irônica aos "medicamentos genéricos". Aqui, sem dúvida, o termo é perfeitamente adequado. Em tempos de internet, Twitter, Facebook, MySpace e YouTube – tempos pós-TV (e, consequentemente, pós-MTV) –, caberia indagar sobre a força comunicacional, a constituição técnica, o apelo estético e os vínculos sociológicos acionados por esses produtos.

[18] Como dissemos, temos propósitos restritos: priorizamos a descrição e a problematização (incluindo-se aí as primeiras linhas interpretativas) do vídeo feito para a música "Dracula Mountain". Entrar no mérito, avaliar a consistência e o alcance teóricos das formulações sobre o "culto do amador", a "cultura do *spoof*" e as práticas de *fansourcing* (apresentadas e detalhadas, respectivamente, em Keen [2009], Felinto [2008] e Amaral [2010]), são ações que estão fora dos limites operacionais que nos impusemos. Por certo, essas discussões (juntamente com outras – a conceituação de "ecologia da mídia" e "performance", por exemplo) serão feitas no prosseguimento dos estudos.

semióticos); na sonoridade, traços pré-modernos (trabalho orgânico, artesania, espontaneísmo tribal, texturas *low-fi* e *low-tech*, irreprodutibilidade técnica).

Mas essa pequena disjunção não vem só, nem isolada. A ela somam-se outras. É muito sugestivo que "Dracula Mountain" tenha sido incorporada – numa esforçada versão *cover* – ao repertório do grupo britânico Muse, um sucesso pop, vendável e radiofônico[19]. Sugestivo também é o fato de que a cantora islandesa Björk, mundialmente conhecida, tenha convidado Brian Chippendale para acompanhá-la nas gravações de uma faixa para um projeto beneficente (a Nattura Environmental Campaign). A despeito de toda radicalidade, como vemos, o *mainstream* sempre se avizinha, sempre acena com suas ofertas, homenagens e encantos. Insinua-se aqui um princípio – muito, muito tímido – de dissolução dessas categorias e desses lugares antitéticos que são o *underground* (o mercado subterrâneo da música, onde experiências como Lightning Bolt podem aflorar) e o *mainstream* (o *show biz*, o mundo instituído da música)? Nem mesmo "Dracula Mountain", com toda sua contundência, estaria imune a essas inesgotáveis tensões (entre autenticidade x cooptação, entre singularidade criativa x padronização massiva)? Ao que parece, nem mesmo "Dracula Mountain"...

Além disso, é difícil fixar o trabalho de Fred J. Henzel, o ("diretor"/)responsável pelo vídeo. Envolvido em projetos artísticos autorais, e tendo realizado outros trabalhos audiovisuais no cenário da música alternativa – tais como os vídeos "Hyenas Laughing in Mountain", para Kixly, e "Opposite Corners", para 310, ambos[20] vinculados à música eletrônica e à *ambient music* (e, aliás, plasticamente muito similares) –, Henzel parece conceber "Dracula Mountain" como um produto artesanal, quase como um tributo afetivo, como se fosse um experimento e uma mera brincadeira com um manancial de imagens e com uma certa memória da cultura *trash* midiática. Inclusive, num de seus comentários postados no *YouTube*, junto ao vídeo, Henzel menciona os *softwares* utilizados para realizá-lo. Diz ele:

> First, I downloaded a bunch of clips from youtube using a program called Tube TV. Then I used FinalCut Express, which was on my computer when I bought it used. I repeated the segment of the Steven Segall commercial many times always starting it over when the music started over.

Além de explicitar o próprio processo produtivo – o que salienta, em alguma medida, seu caráter informal, diletante e amadorístico –, o comentário de Fred Henzel dá uma ótima chave para a leitura do vídeo: refere-se ao "Steven Segall (*sic*) commercial", às imagens que foram retiradas de um comercial de televisão estrelado pelo ator para a marca de refrigerantes *Mountain Dew*. "Do the dew" era o mote da campanha, levada ao ar em 1993. Nela, Seagal parodia a si mesmo. A peça publicitária faz referência ao filme *Hard to Kill* (*Difícil de Matar*, de 1990), em que Seagal interpreta o personagem Mason Storm. Mais exatamente, cita e reproduz a cena de uma briga entre Storm e uma gangue de rua, dentro de uma loja de conveniências. O encontro ocorre mais ou menos por acaso, é um encontro fortuito, sem consequências diretas para a narrativa e a trama do filme (antes, serve para enfatizar a destreza, as habilidades e o caráter de Mason

[19] Em meados de 2010, a banda já tinha vendido mais de 11 milhões de álbuns em todo o mundo. Cf.: http://en.wikipedia.org/wiki/Muse.

[20] "Hyenas Laughing in Mountain", de Kixly, e "Opposite Corners", de 310, podem ser facilmente visualizados no *YouTube*. É interessante perceber as similaridades (técnicas, formais, estéticas) entre esses vídeos. Não só entre eles, mas também entre eles (juntos ou não) e "Dracula Mountain". O efeito estético, contudo, é bastante diverso.

Storm, um policial que retorna do coma para vingar as mortes do filho e da esposa [interpretada por Kelly LeBrok]). Após enfrentar e vencer, com golpes de Aikido, muita paciência e violência explícita, cada um dos quatro oponentes (armados e rudes – estereotipados, portanto – até os dentes), Storm retoma sua jornada de herói como se nada houvesse ocorrido, mantendo a calma, a classe, o terno impecavelmente limpo e o cabelo preso num irretocável rabo-de-cavalo. Uma das mais clássicas cenas de luta dos filmes de ação da década de 1990! O comercial televisivo adere a ela, refazendo-a.

Entretanto, não estamos diante de uma citação, apenas. Não se trata nem mesmo de um trocadilho ou de uma paródia visual, tão somente. Estamos diante de duas citações, uma paródia dentro de uma paródia, no mínimo. Trata-se de uma cascata de referências cruzadas e meta-citações, um mosaico de textos sobrepostos e associados, tendo em vista que Lightning Bolt é também a marca de um *energy drink*[21] cujo garoto-propaganda é – santa coincidência! – o próprio Steven Seagal. É dele o rosto que vemos junto ao rótulo, posicionado junto à marca, no verso (ou no dorso) da lata em que a bebida é vendida. Há um detalhe ainda mais impressionante (ou mais bizarro, se não for dolorosamente cômico): o *drink* é produzido, distribuído e comercializado pela *Steven Seagal Enterprises*! Em termos mais simples: Seagal é o dono da empresa! Seagal é o chefe!

Fecha-se então o tortuoso círculo. "Dracula Mountain" e Lightning Bolt encontram-se presos numa particularíssima cadeia de textualidades e formas midiáticas, cuja mais completa tradução é a imagem eletrizante do raio, com sua incontida e aterradora força natural. Uma imagem, aliás, repleta de significados – descarga elétrica, luz intensa e viva, energia temida e admirada são apenas alguns dos sentidos que carrega. Dado o modo como reincide, surgindo e ressurgindo em diferentes culturas, em diferentes épocas, como nos mostram alguns estudos de Aby Warburg (Cf. WARBURG, 2008; WARBURG *apud* BAITELLO Jr., 2010)[22], ou no coração mesmo da moderna cultura pop, vide as versões recorrentes do raio em artistas como David Bowie, AC/DC ou Lady Gaga (cf. imagens a seguir – Figuras 15 a 20), pode-se até dizer que contém traços de uma imagem-mítica, é a máscara, bem como a sobrevivência, de uma ancestralidade.

De forma mais comedida – para então finalizarmos –, cabe apenas reconhecer que, além do vídeo em causa, o próprio nome do conjunto pode ser lido como sintoma e fruto de uma ecologia midiática, com seus fluxos e refluxos, os rebatimentos que lhe caracterizam. É como se tivéssemos um arco que tem numa de suas extremidades a marca Lightning Bolt (a marca de *surf wear*, bem entendido) e, na outra, o *energy drink* Lightning Bolt (associado à cativante e desafiadora figura de Steven Seagal [cf. abaixo]). De algum modo, Lightning Bolt, a banda, seria aí um metafórico termo médio, a simbolização de um encontro, uma continuidade ou uma

[21] Segundo o *site* da empresa – www.lightningdrink.com –, trata-se do único *energy drink* 100% natural, feito à base de botânica e vitaminas exóticas, baga tibetana de Goji, cordyceps asiático, vitamina B, ginseng, guaraná, erva-mate e suco de cana de açúcar. Consta que foi o próprio Seagal quem elaborou a receita.

[22] Por volta de 1895, Warburg (2008) observou o ritual da serpente, realizado entre os índios Pueblo, do Novo México. Na ocasião, chamou-lhe atenção a gama de significados de que se revestiam essas duas entidades: o raio e a serpente. Por vezes, raios e serpentes eram confundidos, equivalentes, tomados um pelo outro. Em algumas representações, os raios eram serpentes atiradas dos céus. Reportando-se à experiência de Warburg, Baitello Jr. (2010, p.112) diz que se trata, portanto, "de uma figura presente nas mais diversas mitologias, a do relâmpago e do raio, divindades de extremo poder ou ferramentas de deuses de grande poder, que contaminam com seus significados míticos os mundos transmitidos pelos meios terciários".

junção, uma partícula aditiva que, simultaneamente, ironiza e digere, tensiona, transcende e radicaliza aquilo que une.

Figuras 15, 16, 17, 18, 19 e 20 - Distintas aparições do raio no universo da cultura pop.

Referências

AMARAL, Adriana. Práticas de *fansourcing*: estratégias de mobilização e curadoria musical nas plataformas musicais. in: SÁ, Simone Pereira de (org.). **Rumos da Cultura da Música. Negócios, estéticas, linguagens e audibilidades.** Porto Alegre: Sulina, 2010, pp. 139-163.

BAITELLO Jr., Norval. **A Serpente, a Maçã e o Holograma. Esboços para uma Teoria da Mídia.** São Paulo: Paulus, 2010.

BARTHES, Roland. O grão da voz. in: BARTHES, Roland. **O Óbvio e o Obtuso. Ensaios Críticos III.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990, pp. 237-245.

BAUGH, Bruce. Prolegômenos a uma estética do rock. *Novos Estudos CEBRAP*, n.38, São Paulo, março de 1994, pp. 15-23.

COELHO, Sandra; ESTEVES, Ana Camila. A narrativa autobiográfica no filme documentário: uma análise de *Tarnation* (2003), de Jonathan Caouette. *Doc On-Line*, n.09, dezembro de 2010, pp. 19-42. Disponível em <http://www.doc.ubi.pt>. Acesso em 26/01/2011.

CONTER, Marcelo. Potências de videoclipe no cinema e no vídeo. in: KILPP, Susana; ROSÁRIO, Nísia Martins do; SILVA, Alexandre Rocha da (orgs.). **Audiovisualidades da Cultura**. Porto Alegre: Entremeios, 2010, pp. 213-233.

CASPARY, Costa; MANZENREITER, Wolfram. From subculture to cybersubculture? The japanese noise alliance and the internet. in: GOTTLIEB, Nanette; McLELLAND, Mark (eds). **Japanese Cybercultures**. New York: Routledge, 2003, pp. 60-74.

DIMERY, Robert (org.). **1001 Discos para Ouvir Antes de Morrer**. Rio de Janeiro: Sextante, 2007.

FELINTO, Erick. Videotrash: o YouTube e a cultura do "spoof" na internet. *Galáxia*. Revista transdisciplinar de Comunicação, Semiótica e Cultura. Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC – SP, n.16, São Paulo, dez./2008, pp. 33-42.

JANOTTI Jr., Jéder. Dos gêneros textuais, dos discursos e das canções: uma proposta de análise da música popular massiva a partir da noção de gênero midiático. Trabalho apresentado no XIV Encontro da COMPÓS – Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação. Rio de Janeiro, junho de 2005, 12p.

JANOTTI Jr., Jéder; SOARES, Thiago. O videoclipe como extensão da canção: apontamentos para análise. *Galáxia*. Revista transdisciplinar de Comunicação, Semiótica e Cultura. Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC – SP, n.15, São Paulo, junho/2008, pp. 91-108.

KEEN, Andrew. **O Culto do Amador. Como blogs, MySpace, YouTube e a pirataria digital estão destruindo nossa economia, cultura e valores.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

MACHADO, Arlindo. **A Televisão Levada a Sério**. São Paulo: Senac, 2001.

PEREIRA, Vinícius Andrade; CASTANHEIRA, José Cláudio; SARPA, Rafael. Simbiotecnoises: ruídos extremos na cultura do entretenimento. in: SÁ, Simone Pereira de (org.). **Rumos da Cultura da Música. Negócios, estéticas, linguagens e audibilidades.** Porto Alegre: Sulina, 2010, pp. 189-208.

SOARES, Thiago. O videoclipe como articulador dos gêneros televisivo e musical. Trabalho apresentado ao GT Audiovisual, do IX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação da Região Nordeste (Intercom), Salvador – Bahia, 07 a 09 de junho de 2007, 13p.

_____. Por uma metodologia de análise mediática dos videoclipes: contribuições da Semiótica da Canção e dos Estudos Culturais. São Leopoldo – RS, Universidade do Vale do Rio dos Sinos, *UNIrevista* – Vol. 1, n° 3: (julho 2006), 11p.

_____. O videoclipe no horizonte de expectativas do gênero musical. Revista *e-Compós* – Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação. Disponível em http://www.compos.com.br/compos, dezembro de 2005, 18p.

VILLAÇA, Renato Costa. O rock e as bases de uma cultura musical pop. Trabalho apresentando no XI Encontro Anual da Compós, UFRJ, Rio de Janeiro – RJ, realizado entre 04 e 07 de junho de 2002. Disponível em <http://www.compos.org.br/data/biblioteca_119.PDF>. Acesso em 21/01/2011.

WARBURG, Aby. **El Ritual de la Serpiente**. Madrid: Sexto Piso, 2008.

Filmografia

HARD TO KILL. Dir. Bruce Malmuth. Warner Home Vídeo. 1990. DVD.

THE POWER OF SALAD AND MILKSHAKES. Dir. Peter Glantz e Nick Noe. Load Records. 2003. DVD.

TARNATION. Dir. Jonathan Caouette. Wellspring Media. 2003. DVD.

ALL TOMORROW'S PARTIES. Dir. Jonathan Caouette. Warp Films. 2009. DVD.

Discografia

LIGHTNING BOLT. Lightning Bolt. Load Records. 1999. CD.

RIDE THE SKIES. Lightning Bolt. Load Records. 2001. CD.

WONDERFUL RAINBOW. Lightning Bolt. Load Records. 2003. CD.

HYPERMAGIC MOUNTAIN. Lightning Bolt. Load Records. 2005. CD.

EARTHLY DELIGHTS. Lightning Bolt. Load Records. 2009. CD.

Cultura Visual e Sonora

Arte, Sociedade. Antropologia e Linguagens

“Uluru dreaming”: uma análise da ascenção da arte aborígine no mercado contemporâneo de arte da Austrália

DIAS, Juliana, Dra[1]; jumichaello@yahoo.com.br

Introdução

Fig. 1 . Trevor Nickolls. *Uluru Dreaming Three* (1993). O Uluru, uma grande formação rochosa no centro da Austrália é considerado sagrado pelos aborígines. Fonte: MUCCULLOCH, 2001.

Percorrendo as galerias de arte da Austrália, percebe-se uma profusão da pintura aborígine como obras de arte “autenticamente australianas”. As galerias vendem suas obras a valores que giram entre 60 a 150 mil dólares, e percebe-se cada vez mais um interesse dos historiadores de arte pelas suas pinturas – mapas do território australiano tal como narrado pelas histórias do *dreamtime* aborígine. No entanto, os aborígines não vivem mais em seu território de origem e além do massacre colonizador nos primeiros embates entre ingleses e aborígines, a cultura aborígine foi igualmente dizimada - através de políticas civilizatórias que perduraram até a década de 70 e pela dissociação dos aborígines restantes à sua terra - e agora rememorada em suas práticas rituais que também ganham cada vez mais espaço nos museus e galerias.

Este artigo foi elaborado a partir de questionamentos surgidos em viagem à Austrália, onde pude desenvolver estudos preliminares sobre a arte aborígine e seu papel na inserção da cultura aborígine na identidade nacional australiana. Estas investigações ainda embrionárias relacionam-se com preocupações do Grupo de Pesquisa Nordestanças, apesar da distância entre os objetos empíricos (Nordeste e Austrália) justamente por discutir a construção identitária relacionada à produção artística e as estratégias de dominação simbólica presentes na produção da crença numa identidade nacional. Desta forma, o artigo pretende discutir a identidade como um valor simbólico e sua relação com a dominação simbólica através da análise da ascensão da arte aborígine no mercado de arte australiano contemporâneo. Para tal, tomará como base teórica a discussão de Pierre Bourdieu sobre capital e dominação simbólicos.

[1] Universidade Federal de Alagoas (UFAL)

Identidade, Capital simbólico e dominação

Na modernidade, a construção da identidade e a delimitação do território apresentam-se como processos fundamentais na construção dos Estados nacionais modernos. Para além de uma única língua, lei e raça, a identidade nacional moderna prescindia de uma sensação de unidade e de consenso. A afirmação de uma identidade consensual tinha papel fundamental no próprio posicionamento das nações perante as outras, fortalecendo seu discurso e permitindo expressar suas potencialidades distintas face ao contexto internacional. A forma como esta identidade seria construída, que elementos seriam pinçados do cotidiano intranacional para ser levantado ao status de caráter identitário, seria definidora de como aquele mesmo Estado seria visto pelos seus outros.

É claro que, neste processo, a construção da identidade nacional termina por privilegiar certos discursos hegemônicos, mas em contrapartida deve abarcar os contra-discursos que poderiam enfraquecer a unidade proposta. Considerando a imagem que a nação quer construir para si num determinado momento, certos processos são privilegiados, e outros tantos são apagados. No entanto, estas construções precisam passar despercebidas, como imagens naturalizadas das nações. Bourdieu adverte, entretanto, que não há essências, como uma possível identidade fixa, mas sim propriedades da relação. Uma vez que a identidade constitui-se justamente neste processo relacional, ela não pode ser pensada como algo cristalizado e fechado.

> O modo de pensar substancialista, que é do senso comum – e do racismo – e que leva a tratar as atividades ou preferências próprias a certos indivíduos ou a certos grupos de uma certa sociedade, em um determinado momento, como propriedade substanciais, inscritas de uma vez por todas em uma espécie de essência biológica ou – o que não é melhor – cultural, leva aos mesmos erros de comparação – não mais entre sociedades diferentes, mas entre períodos sucessivos da mesma sociedade. (...) Em resumo, é preciso cuidar-se para não transformar em propriedades necessárias e intrínsecas de um grupo qualquer (a nobreza, os samurais ou os operários e funcionários) as propriedades que lhes cabem em um momento dado, a partir de sua posição em um espaço social determinado e em uma dada situação de oferta de bens e práticas possíveis (BOURDIEU, 2005:17).

Neste espaço relacional que é o espaço social, as classes aparecem como posições em determinado campo. Bourdieu atualiza o conceito marxista de classes, através da ampliação do conceito para além da classe econômica, como construções multidimensionais que definem um campo na economia dos capitais (estes também estão para além do econômico). As classes não são mais pensadas como substâncias, mas como posições no espaço social. Bourdieu discute também como as classes sociais só passam a "existir" na realidade quando mobilizadas, e portanto distinguem-se das classes enquanto construções teóricas. Torna-se importante para a compreensão das classes, desta forma, as relações de sentido entre as classes, como definidoras da forma de ver o mundo de cada uma delas e a dominação simbólica, como imposição arbitrária e legitimada de uma determinada forma de percepção e classificação do mundo.

> Os conflitos propriamente estéticos sobre a visão legítima do mundo, ou seja, em última análise, sobre o que merece ser representado e a maneira correta de fazer tal representação, são conflitos políticos (supremamente eufemizados) pela imposição da definição dominante da realidade e, em particular, da realidade social (BOURDIEU: 2002, 69).

O que definiria a potencialidade das classes seria a acumulação de capitais. O capital simbólico

pode estar presente em todas as formas de capital excedente, uma vez que dá legitimidade às outras formas de capital no mundo social. Ele é percebido como as categorias de percepção, princípios de visão, sistemas de classificação, esquemas classificatórios e cognitivos. Há conflitos entre diferentes campos pelas representações hegemônicas, o que significa uma disputa pelo poder simbólico: aquele que fará a sociedade ver o mundo de uma determinada forma. No caso da construção da identidade nacional deve-se levar em conta tanto o processo interno, onde determinadas classes teriam sua forma de visão legitimada como legitimadora de determinadas práticas como identitárias, quanto o contexto inter-nacional, onde as escolhas deste ou daquele elemento podem resultar em acumulação de capital simbólico frente às outras nações.

A apropriação do capital simbólico torna-se importante como instrumento de dominação, uma vez que legitima uma determinada forma de fazer ver e fazer crer para os outros campos do espaço social. Esta apropriação de capital simbólico, por sua vez, caracteriza-se por conferir à classe que a detém um poder simbólico, tanto mais poderoso quanto menos perceptível for. "O poder simbólico é, com efeito, esse poder invisível o qual só pode ser exercido com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos ou mesmo que o exercem" (BOURDIEU, 1989:8). A dominação simbólica imposta pelos dominantes é, então, uma forma de violência não declarada e legitimada pelo capital simbólico que só pode ser exercida se for reconhecida, ou seja, ignorada como arbitrária. É a crença em sua legitimidade que determina sua força, e o processo de produção desta crença deve ser velado mesmo a quem a exerce, posto que eles também, os dominantes, devem crer naquilo que impõe como modo de ver o mundo.

> O poder simbólico, poder subordinado, é uma forma transformada, quer dizer, irreconhecível, transfigurada e legitimada, das outras formas de poder: só se pode passar para além da alternativa dos modelos energéticos que descrevem as relações sociais como relações de força e dos modelos cibernéticos que fazem delas relações de comunicação, na condição de se descreverem as leis de transformação que regem a transmutação das diferentes espécies de capital em capital simbólico e, em especial, o trabalho de dissimulação e de transfiguração (numa palavra, de eufemizaçao) que garante uma verdadeira transubstanciação das relações de força fazendo ignorar-reconhecer a violência que elas encerram objectivamente e transformando-as assim em poder simbólico, capaz de produzir efeitos reais sem dispêndio aparente de energia (BOURDIEU, 1989: 15).

A ascensão da cultura aborígine na Austrália contemporânea

A ascensão da cultura aborígine ao status de arte a ser consumida nas grandes galerias vem acompanhada do discurso da valorização da cultura "originalmente australiana", de uma re-descoberta das origens. Estes valores característicos da modernidade e de sua necessidade de formação de identidades nacionais (origem, cultura original) estão embutidos no gosto súbito por estas obras.

Antes de tornar-se conhecida, a pintura aborígine era feita nos corpos, na própria terra e em alguns artefatos rituais, que eram queimados ou abandonados na natureza após as atividades rituais. Tratava-se de uma forma de expressão cujos valores não ligavam-se à acumulação ou à permanência, mas ao contrário, a uma certa movência e efemeridade.

Nos primeiros contatos com os colonizadores esta forma de "arte" era ainda invisível aos olhos europeus. Há poucas referências à arte aborígine pelos primeiros exploradores europeus, sendo que a maior parte destas menções referem-se às pinturas fazendo uso de adjetivos como "rude"

ou "cru" (MORPHY, 2004). Mais ainda, nos casos em que percebe-se alguma admiração estética pelas pinturas há uma suposição de que elas não haveriam sido feitas por mãos aborígines.

> The most notorious case is Sir George Grey`s attribution in 1837 of the Wandjina paintings of the Kimberles to non-Aboriginal hands. Grey was the first European to document the Wandjina, a relatively recent tradition of Aboriginal rock painting which continued to flourish until the midle of the twentieth century and which remains an integral part of the cultural life of the peoples of the region. Yet to Grey they were too good to have been painted by Aborigines: 'Whatever may be the age of these paintings, it is scarcely probable that they could have been executed by a self-taught savage. Their origin, therefore, must still be open to conjecture (MORPHY, 2004: 21).

Fig. 2 . Pintura Wandjina, Kimberley, Western Austrália. Fonte: MORPHY, 2004

Há muitas razões para esta "invisibilidade" da arte aborígine para os primeiros colonizadores. Uma delas é a forma como os aborígines eram vistos pelos europeus: apoiando-se nas teorias evolucionistas, os aborígines eram vistos como seres primitivos, quase inumanos, e, portanto, eles próprios invisíveis. Por outro lado, esta invisibilidade era interessante para a colonização, pois quanto menos os aborígines se tornassem materialmente visíveis mais fácil se tornava pensar a Austrália como *terra nullius*, um grande vazio a ser conquistado sem grandes empecilhos. Uma forma de dominação simbólica era vê-los como incapazes e não-civilizados, o que fazia a sua produção artística ser também ignorada. "The existence of art would have endowed them with powers and capacities that made them too like the colonists themselves and would have made the denial of their rights less tolerable" (MORPHY, 2004: 22).

Na virada para o século XX há uma mudança na forma de ver o aborígine, cuja capacidade passa a ser vista como equivalente a de seus colonizadores. Novamente a questão da dominação simbólica se coloca, ligada agora a questões como a eugenia e a possibilidade de "civilizar" os aborígines, prática que se estende no campo da ação do Estado às políticas de embranquecimento e de retirada das crianças aborígines de seus pais, para que fossem educadas em espécies de "campos de concentração".

> Being `like the colonists` hás generally meant acting like the colonists and assimilating their cultural forms. The watercolours of Albert Namatjira (1902-59) that received such acclaim in the 1940s and 1950s were exhibited partly as a sign of what Aborigines were capable of achieving once `civilised`, and in this

> respect could be seen as much as a denial of Aboriginal art as a recognition of it (MORPHY, 2004: 22).

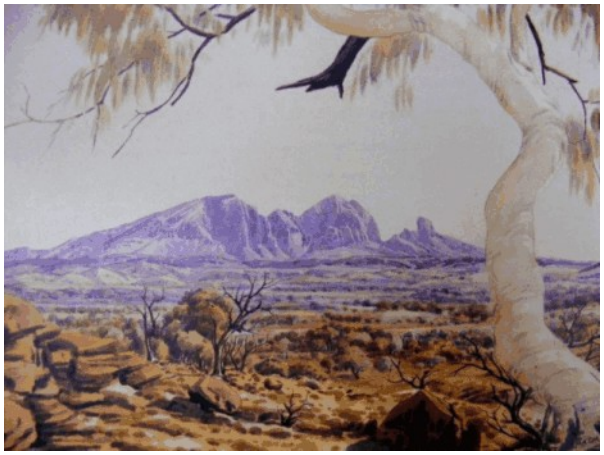


Fig. 3. Albert Namatjira. Ghost Gum, Mount Sonder, Macdonnell Ranges, 1957. Fonte: MORPHY, 2004.

Outra postura presente no século XX liga-se às visões antropológicas que terminam por penetrar na arte moderna europeia. O primitivismo buscado pelos artistas modernos prevê uma valorização das culturas consideradas antropologicamente primitivas como fontes da pureza formal e estilística e é comum ver neste momento pinturas europeias que assimilam características da pintura tribal africana, polinésia e aborígine. No entanto, se os modernos procuram inspiração para seus estudos nesta "arte primitiva", é dado apenas a eles a hibridação. Os "povos primitivos" para manter seu valor deveriam manter-se livres da contaminação do contato europeu, uma vez que este baseava-se na tradição e originalidade pura de sua produção. A "identidade" aborígine presente na sua produção artística só é válida em seu primitivismo não-híbrido, e portanto raro, uma vez que as influencias europeias na cultura aborígine provocadas pelas próprias políticas eugênicas dificultavam a pureza desejada neste momento. Além disto, esta visão deslocava a própria possibilidade de pensar a produção aborígine como arte propriamente, pois calçava-se numa ideia de fixidez e permanência que não condizia com o pensamento das vanguardas artísticas da época. A "arte" aborígine era vista muito mais como um "artesanato", do qual poderia se beber da forma gráfica para a produção de arte superior que propriamente como arte em si.

A partir do fim da Segunda Guerra torna-se desinteressante para as identidades nacionais trazerem em si a marca de uma sociedade partida, que considera parte de seu povo como primitivo e mais ainda, que carrega em sua história um extermínio em massa. É justamente entre as décadas de 60 e 70 que os direitos políticos da população aborígine começa a fazer parte da agenda política da Austrália, com o reconhecimento da cidadania e do voto e o fim das políticas eugênicas. O governo australiano vê neste momento a necessidade de dar visibilidade à cultura aborígine, trazendo-a a tona como parte da cultura nacional australiana, que tentava distanciar-se de suas origens europeias e diminuir o efeito do holocausto em sua imagem. É bem verdade que o poder simbólico destas ações foi comprometido pela *percepção* do interesse no "apagamento" do conflito por parte da classe dominada, os aborígines, criando em parcelas desta população um movimento de mobilização pelo seu reconhecimento efetivo na sociedade australiana.

> A celebration of Australia's first two hundred years of 'nationhood' could only succeed if it came to terms with its colonial history and the Aboriginal holocaut

> on which it was built. Aborigines rejected the idea of celebrating the bicentenary, using it instead as a means of asserting their continued presence in Australian society by creating a counter-theme of a national year of mouring. Many of the resources that were put aside for Aboriginal participation in the bicentenary were used indirectly to fund events that were a subversion of it (MORPHY, 2004: 36).

Fig. 4. Albert Namatjira. Ghost Gum, Mount Sonder, Macdonnell Ranges, 1957. Fonte: MORPHY, 2004.

A cultura aborígine passa a ser vista como algo a ser "salvo" para o bem da nação australiana, o que escorre para a arte aborígine, que passa a ser apoiada pelo governo. "*As Australian governments of the 1960s and 1970s became more sensitive to issues of Aboriginal rights, they saw support of art as one of the last divisive ways of furthering Aboriginal interests*" (MORPHY, 2004, 36).

Em meados da década de 80 a arte aborígine começa a ter um maior reconhecimento como produção cultural mais refinada, ampliando seu reconhecimento progressivamente para além do campo de interesse antropológico, o que pode ser percebido na perda do anonimato das obras a partir de então, com a identificação dos artistas individuais.

É neste mesmo momento que a pintura aborígine passa a ser pensada pelo próprio campo artístico como arte, mudando-se aos poucos dos museus etnográficos para as galerias de arte, que começaram a empregar curadores especializados em arte aborígine e digladiar-se pela aquisição das obras mais importantes. A partir de então grupos diversos de aborígines passam a produzir telas com as pinturas caracteristicamente rituais, e alguns, agora denominados, "artistas" passam a ganhar destaque no mercado internacional. A arte aborígine passa a se tornar um interessante produto para o mercado australiano de arte, especialmente aquele voltado para o exterior. *"Since the early 1970s, from the ruins of an all but decimated culture, Aboriginal art has become Australia's largest visual industry" (MCCULLOCH, 2001:10).*

Os *marchands* afirmam o valor das obras através da identificação da autoria, percebida na constante presença de fotografias dos autores em suas comunidades. Aparentemente o nome diz respeito ao autor da obra, mas Bourdieu nos desvela a importância daquele que dá valor ao autor, aquele que "cria o criador", no caso da arte aborígine uma confluência entre as recentes ações afirmativas do Estado, o interesse crescente do mercado externo e as discussões teóricas no campo da arte que levantam a bandeira da arte aborígine como "autenticamente australiana".

> A ideologia carismática que se encontra na própria origem da crença professada no valor da obra de arte, portanto do próprio funcionamento do campo da produção e circulação dos bens culturais, constitui, sem dúvida, o

> principal obstáculo a uma ciência rigorosa da produção do valor de tais bens. Com efeito, é ela que orienta o olhar em direção ao produtor aparente – pintor, compositor, escritor – em poucas palavras, em direção ao autor, impedindo o questionamento a respeito do que autoriza o autor, do que dá a autoridade que o autor se autoriza (BOURDIEU: 2002, 21).

É comum a publicidade das galerias incluir slogans que anunciam a autenticidade das obras e sua importância na conformação da identidade australiana. Em poucos casos se fala da importância econômica deste mercado de arte para as comunidades aborígines. Bourdieu discute esta questão em relação à arte ao tratar da ideologia carismática que está por trás de todo o mercado da arte, cuja forma de ação depende da denegação do capital econômico em detrimento do capital simbólico incorporado no nome que dá valor às obras. Negar o interesse "econômico" é uma forma fundamental de acumular capital simbólico no campo da arte, e os *marchands*, bem como os artistas aborígines têm que manter esta questão invisível, mesmo sendo o comércio de arte uma importante atividade econômica para vários grupos aborígines.

> Aboriginal art was proving a commercial success, with twenty-eight galleries in existence in Alice Springs alone in 1993. According to a survey produced by the Australian Council in 1990, 'half of the visitors to Australia are interested in seeing and learning about Aboriginal culture, thirty per cent of the visitors in the questionnaire survey purchased Aboriginal arts or items related to Aboriginal culture, and the value of the purchases was estimated at A$30 million for the current year' (MORPHY, 2004, 35).

É só a partir da classificação da pintura aborígine como arte que ela passa a existir como campo dentro da crítica e história da arte e passa a ser discutida. Uma das principais questões discutidas remete novamente a uma certa "pureza" da arte aborígine tradicional, em detrimento à hibridação presente em parte da arte aborígine contemporânea. Atualmente a discussão se complexifica ao perceber-se o aumento do número de artistas não-aborígines que fazem uso da "apropriação" de formas da pintura aborígine em suas obras.

Discute-se os limites desta apropriação de mão-dupla numa escala gradativa de valor que parece hierarquizar a arte aborígine: a arte aborígine mais tradicional, que traz marcada em si o conteúdo antropológico é a mais admirada pelo mercado internacional, especialmente o ligado ao turismo, que ainda busca o exótico e é executada nas comunidades mais fechadas e também mais fragilizadas economicamente (1); a arte aborígine "contemporânea", que apropria elementos da pintura não-aborígine e faz uso de certos conteúdos e signos tradicionais, mas trabalhando com temas atuais – neste campo aparecem os artistas mais ligados à arte de protesto e manifesto (2).

Um exemplo da primeira postura é a arte Papunya, que teve sua exposição com os primeiros contatos de Geoffrey Bardon com uma comunidade aborígine da região do Central Desert em 1971. Como Bardon demonstra em sua fala apresentada a seguir, a preocupação com a limpeza da influência ocidental tornou-se base para a arte Papunya, uma das mais conhecidas formas de arte aborígine:

> I pointed at the wall and said this to Kaapa, 'Are these ants proper Aboriginal honey ant? Nothing is to be white fellow.' All the work suddenly stopped and six other painters crowded about to look at the honey ants. Kaapa seemed to have the aswer even before the words were said. 'Not ours', he said. 'Yours'.
>
> 'Well, paint yours', I Said. 'Aboriginal honey ants'.

> He looked at me for a second and went across [to some other men]. After a few whispered words he came back and took up his brush and made the honey ant figure, or hierogyph, then made true travelling marks arround the true honey ant (BARDON Citado por MCCULLOCH, 2001:19).

Fig. 5. Billy Stockman Tjapaltjarri. Wild Potato (Yala) Dreaming, 1971. Fonte: MACCULLOCH, 2001.

Esta forma da arte aborígine é bastante suscetível à dominação do mercado, que através da valorização da "pureza" dos elementos "verdadeiramente" aborígines, aprisiona seus artistas sob o estigma de "verdadeiros" aborígines, aqueles que para manter seu valor devem manter-se distantes das influências externas. As implicações políticas desta forma de dominação são a imobilidade social e a sensação de fragilidade: o próprio aborígine sente-se protegido e privilegiado pelas ações dos não-aborígines:

> After that Geoff Bardon been there! After he been start for this painting. Get them hardboard. Small one. We been do 'em inside [Bardon's] house first. That was me and Tim Leura [Tjapaltjarri] and Kaapa [Tjampitjinpa]. We been working 'there. And other mob been get job and we been get pay and sell'em board. I sell'em big one... Two men from America. We been get that job, all them Luritja side [group]. Right after that all them Pintupi mob been get job. We do 'em all on art board (SUTTON Citado por MCCULLOCH, 2001:30).

No segundo grupo encontram-se os artistas de origem aborígine que hibridizam as influências aborígines e ocidentais em suas obras. Denominada também como arte aborígine "urbana", nesta categoria há um número expressivo de artistas que pertenciam à "geração roubada", como foi chamada a geração de "half casts" que foram retirados de suas famílias e suas terras para passarem por um processo de "civilização" em missões mantidas pelo Estado. Tendo crescido sem contato com a cultura que lhe foi roubada, encontram-se numa situação fragilizada por serem considerados *in between*: nem uma coisa nem outra. Sua ação afirmativa consiste usualmente em denunciar os atos promovidos pelo Estado que resultaram num aculturamento da população aborígine, camuflada pelas ações protecionistas atuais. Apesar de seu posicionamento crítico, esta parcela dos artistas é muitas vezes desacreditada por não ser "100% aborígine"

Fig. 6. Robert Campbell Junior. Death in Custody, 1987. Fonte: MUCCULLOCH, 2001.

Por outro lado, os artistas não-aborígines, bem como os críticos de arte, posicionam-se igualmente de duas formas: há aqueles que vêem a apropriação da arte aborígine como uma forma de reparação da distância simbólica entre "australianos-aborígines" e "australianos não-aborígines" e justificam a abertura para esta apropriação justamente no fato da pintura aborígine haver sido forjada no contato com o europeu (3); e aqueles que vêem esta apropriação como um "roubo" e uma negação histórica do distanciamento entre colonizadores e aborígines (4).

Este terceiro grupo, muitas vezes em diálogo com o segundo, pensa a apropriação como uma ação política justamente no sentido de preservação, e de certa forma "reparação" do período de trevas que a colonização impôs aos aborígines através de sua revelação ao mundo.

> Aboriginality is not a fabrication fraught with difficulty. To raise the issue of politically correct responsibility at a time when Aboriginal people themselves need to raise their own politics is to avoid the obvious. An Aboriginal perspective is always vis-à-vis the Western art context. White artists cannot take this away from Aboriginal people, although Popism – the art of White Aborigines – a label that has been applied to some white Australian artists since the late 70s, and Margareth Preston are classic cases of selective and relatively insensitive exploitation. (...) My role as an artist vis-à-vis Aboriginal artists could be seen to present problems. If I am honest, I could never do enough to help Aboriginal people. (...) Aboriginal art is important because it operates from a centre projecting outwards to an international contextand yet is protected at its source by isolation. Its longevity is threatened by exposure. What we are offered is a new language that achieves simultaneity with world culture with a new set (to us) of signs (JOHNSON In BUTLER: 1996, 226-227).

Figura 7 - Tim Johnson. Yam Dreaming, 1989-92. Fonte: BUTLER, 1996. O artista utiliza elementos pictóricos da arte tradicional aborígine mesclada com composições ocidentais.

Para este grupo, a "aboriginalidade" deveria ser salva do esquecimento e aberta para o mundo, o que permitiria um trânsito entre a cultura ocidental e a cultura aborígine. Mais ainda, argumentam que a própria arte aborígine, presente nas telas pintadas em acrílico e aquarela, são elas próprias resultado de um processo de apropriação das técnicas ocidentais pelos aborígines, que modificaram a forma de representação dos mesmos.

> It helps to begin by admitting the vast differences between what is reported, and may occasionally be seen, as an ancient painting and sculpturetradition emergent in various (often secret) ritual contexts of diverse Aboriginal peoples (rock, body, implement or ground paintings) and the boards and canvases now made for contemporary markets and commercial circulation. Excepting aguarbly a calligrammatic residue, every essential feature of this ritual work is altered utterly in the shift to the portable, marketable object. Colour, and its meaning, is transformed by acrylics. Composition is reworked to conform to the dimension of canvas. Detaching designs from the site – ground, body, rock – destroys orientation. Removing paintings and viewing from cerimonial events utterly changes the performative context. This approaches, even exceeds, what I have described as Post-Mordenism`s appropriative construction system. Except that now the owners authorised to control the original source material are directly involved in its transformation (MICHAELS In BUTLER: 1996, 226-227).

Esta apropriação é, no entanto, vista como problemática em muitos casos por ater-se à apropriação puramente formal dos signos pictóricos da arte aborígine, em detrimento aos seus conteúdos expressivos ligados às atividades rituais e às narrativas do *Dreamtime*. A apropriação é vista de modo pejorativo pelo quarto grupo que propus, como uma tentativa de apagamento da distância produzida entre os colonizadores e os "recentes cidadãos" australianos, os aborígines, perpassando questões como a maior visibilidade internacional da arte australiana a partir do momento em que se apropria da arte aborígine como "herança cultural".

> The time of oppression is not over. But, by contrast, to focus on the concerns of the 1986 Biennale of Sydney, let us consider this words by Vivien Johnson: White excursions onto the terrain of Aboriginal representations are now highly problematic. But they are equally imperative in order to contradict in practice the dismal doctrine that no rapprochement is possible". This is an equivocal statement if ever there was one. On the one hand, it re-awakens what Westerners have forgotten – two hundred years of colonisation – in their dealings with "otherness"; and on the other, it seems to pave the way for an

> entente cordiale, a position precisely taken up by some of the artists represented in the Biennale: Tim Johnson, James Simon and Imants Tillers (DAVILA In BUTLER: 1996, 193).
>
> Despite the strident cultural nationalism that has been festering Australia since the early 1970s, there are still strong and lingering feeling among Australian cultural producers that they exist on the margins of international high culture. Succes in New York or Los Angeles therefore carries an enourmous weight; in Australia the perception is that these cultural centres have given their validating stamp of approval to homegrown products. This is the response of most non-Aboriginals in Australia to the international success of Aboriginal art. Significantly this has resulted in a slippage by which mainstream Australian culture has appropriated the culture of a less powerfull constituency and named this as the heritage of the nation (FRY & WILLIS In BUTLER: 1996, 199).

Figura 8 - Juan Davila. The Kiss, 1982. Fonte: BUTLER, 1996. O artista faz uso da apropriação em suas obras, especialmente de importantes obras da pintura européia.

É importante perceber, no entanto, que a dominação simbólica está presente também nesta forma de pensar a questão. O remetimento à origem evoca uma pureza etnográfica que mantém acirrada a distinção entre aborígines e "australianos": os aborígines como aqueles que necessitam da proteção, são também os incapazes, aqueles por quem "não podemos nunca fazer o suficiente". Por outro lado, a dessacralização aparente desta origem através da apropriação e da discussão sobre a segunda origem não questiona as bases desta distinção que toma forma no próprio espaço social e que tem por base o sentido dado às representações por aborígines e brancos.

A discussão caminha desta forma para a desnaturalização da identidade como algo autêntico e original, mas sim como algo que move-se conforme as modificações no espaço social ganham corpo. Se por um lado é bem verdade que a arte aborígine só é vista como tal a partir do momento em que estes entram em contato com os ocidentais (que a legitimam como arte aproximadamente no mesmo momento em que os próprios aborígines são legitimados como cidadãos australianos), por outro lado a alegação presente em vários dos discursos que a "apropriam" na contemporaneidade remetem igualmente à idéia de origem, no entanto àquela origem negada.

Esta ascensão recente da arte aborígine no campo da arte australiana representa, sim, mudanças

no espaço social e na forma como os aborígines foram sendo vistos ao longo da história de seus contatos com os exploradores europeus. No entanto, utilizando-se de instrumentos simbólicos diversos ainda verifica-se uma dominação simbólica sobre a cultura aborígine por parte das classes hegemônicas. A dificuldade de romper com o círculo e as estratégias invisíveis que a legitimam, como Bourdieu nos mostra, é parte da dinâmica da alquimia social que dá valor às obras de arte. O que aparentemente apresenta-se como ruptura termina por sacralizar-se também, e ser incorporado como capital simbólico justamente pela classe contra quem se destina.

> Quanto aos dominados, estes só terão possibilidades de se impor no mercado através de estratégias de subversão que não poderão prodigalizar, a prazo, os ganhos denegados a não ser com a condição de derrubarem a hierarquia do campo sem contrariarem os princípios que lhe servem de fundamento. Assim, são condenados a promoverem revoluções parciais que deslocam as censuras e transgridem as convenções, mas em nome dos próprios princípios reivindicados por elas (BOURDIEU, 2002: 32).

Uma mudança na realidade social implica em uma subversão do modo de vê-la, portanto, esta mudança no modo como a cultura e a arte aborígines são vistos pela sociedade australiana como um todo significa que sua posição no espaço social também sofreu mudanças com este processo. Considerados cidadãos australianos a pouco mais de 30 anos, a população aborígine corresponde hoje a apenas 1,7% da população total da Austrália e vivem em grande parte nos espaços urbanos, recebendo auxílio do governo e com pouca inserção social.

No caso da cultura aborígine a questão da identidade, expressa na arte, parece ela mesma estar sendo utilizada como recurso de violência simbólica por seus outros: seja através de uma identificação fixadora seja através de uma apologia da não-identidade. A dominação simbólica, como violência velada, determina uma posição aparentemente mais confortável para os aborígines no espaço social, mas através de suas políticas os impede de escapar a seus esquemas classificatórios que os prendem como "outros" em relação aos "ingleses dos trópicos".

Conclusão

Na mesma semana de meu retorno da Austrália, no início de 2009, o Primeiro-ministro Australiano, em ato público pediu desculpas à comunidade aborígine pelo genocídio praticado ao longo de dois séculos, que resultou tanto no extermínio massivo quanto num massacre cultural. Este ato simbólico tem implicações importantes na acumulação de capital simbólico pelo Estado. Ao admitir o genocídio, o Estado australiano mostra-se para o mundo capaz de reconhecer seu erro e aberto às reivindicações da comunidade aborígine, mas ao mesmo tempo exime-se a partir de então de ser acusado de discriminatório em suas políticas atuais, que tentam reparar os danos através de políticas compensatórias para os aborígines. Surge aí uma discussão sobre a identidade para apaziguar esta sensação de desconexão subjetiva entre uma Austrália marcada pelo extermínio de uma etnia e sua necessidade de afirmação mediante as pressões acerca de políticas de inclusão.

Referências

BOURDIEU, Pierre. **A Produção da crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos**. São Paulo: Zouk, 2002.

_____. **La Distinción: critérios y bases sociales del gusto**. Madrid: Taurus, 2000.

_____. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand, 1989.

BUTLER, Rex (org.). **What's appropriation? An anthology of Critical writings Australian art in the '80s and '90s.** Sydney: Institute of Modern Art & Power Institute of Fine Arts, 1996.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. São Paulo: Livraria Martins fontes, 1966.

MORPHY, Howard. **Aboriginal Art**. Londres: PHAIDON, 2004.

MUCCULLOCH, Susan. **Contemporary Aboriginal Art: a guide to the rebirth of na ancient culture**. Crows Nest: Allen & Unwin, 2001.

Cultura Visual de um bairro negro de Lisboa: graffiti e muralismo

Campos, Ricardo, Doutor em Antropologia (Cemri-UAb – Portugal), rmocampos@yahoo.com.br

Introdução

Ao longo dos últimos anos, desde que iniciei o meu projecto de doutoramento em Antropologia Visual na Universidade Aberta, tenho-me dedicado ao estudo do graffiti e da street art na Área Metropolitana de Lisboa. Este percurso de pesquisa iniciou-se em 2003 e durante cerca de três a quatro anos estive completamente embrenhado nesta temática, desenvolvendo uma pesquisa de natureza etnográfica que envolveu o recurso a técnicas de investigação mais clássicas mas, igualmente, formas menos vulgares de pesquisa que implicavam uma aproximação à cidade material e uma leitura atenta dos seus *textos*[2]. O meu percurso de investigação permitiu-me ir esboçando as linhas de uma leitura da cidade enquanto *linguagem,* para seguirmos as propostas de Barthes (1987). Um texto que se desvenda visualmente e que se oferece no campo do visível, independentemente das articulações que estabelece no domínio do perceptível com as outras esferas sensoriais. Assumi, por isso, que é possível falar de uma cultura visual urbana sendo, todavia, para tal necessário pensar as articulações entre a cidade material (visível) e os mecanismos de produção, circulação e consumo de imagens (e bens audiovisuais) em meio urbano.

Entretanto não tenho parado de pensar (e ver) o graffiti que vai aparecendo na minha cidade. E algo me surpreende quando penso no tempo que foi passando. Aquilo que me espanta é a forma como o graffiti na cidade foi mudando. As transformações de que falo são não apenas evidentes no corpo da cidade mas vão muito além disso, envolvem a forma como esta actividade é socialmente representada pelos poderes públicos e privados e, mesmo, pelos membros da comunidade. Estas mutações apenas atestam aquilo que tem sido evidente ao longo das cerca de quatro décadas de existência do graffiti de inspiração norte-americana. Esta é uma cultura resistente, criativa e plástica. Adapta-se aos contextos sociais, culturais e tecnológicos. Transforma-se em função das tensões que são exercidas por diferentes actores urbanos no exercício e na definição desta actividade.

Em Portugal temos vindo a assistir a um fenómeno que não sendo novo noutros contextos aqui começou a despontar nos últimos anos. Falo, basicamente, de uma gradual reconversão ideológica do graffiti que tem sido operada por determinadas instâncias públicas e privadas e que é auxiliada pelos media. Motivada por campanhas semelhantes ocorridas noutros países, instituições públicas e privadas na área da gestão urbana e das artes, começaram a prestar maior atenção ao graffiti e à street art enquanto discursos pictóricos passíveis de carregarem qualidade estética. Deste modo, começa a haver maior abertura a uma apreciação destas linguagens como *formas de arte* (AUSTIN, 2010). Claro que esta questão não é consensual e poucos serão, ainda, aqueles que se atrevem a pensar no graffiti como uma forma legítima de arte. Todavia, projectos e exposições realizados recentemente apontam no sentido de uma maior integração destes fenómenos urbanos no campo das artes mais *mainstream*[3]. Não é, por isso, de

[2] O resultado deste projecto de investigação foi publicado recentemente (CAMPOS, 2010)
[3] Um bom exemplo disso é o projecto da iniciativa da Câmara Municipal de Lisboa denominado *Galeria de Arte Urbana* (http://gau-lisboa.blogspot.com) iniciado em 2009. Por outro lado, o Centro Cultural de

estranhar que muitos daqueles que foram, ou continuam a ser, *writers*[4] de graffiti ilegal, procurem desenvolver uma carreira profissional ou semi-profissional no campo das artes visuais. Estas mutações recentes reforçam, ainda, aquilo que tem vindo a ser constatado por diversos investigadores nos últimos anos (AUSTIN, 2010; KRAMER, 2010; SNYDER, 2009; CAMPOS, 2010). Há uma gradual fragmentação e ramificação de processos e de linguagens, sendo extremamente difícil hoje definir de forma inequívoca aquilo que é ou não é graffiti. Esta dificuldade é, ainda, acentuada pelos conflitos internos em torno do estabelecimento das fronteiras identitárias desta prática. Existem claras divergências entre os writers sobre o que são, e o que devem ser (ou podem ser), o graffiti e a street art.

Acresce que, à multiplicidade de práticas e significados atribuídos a este tipo de expressão visual, encontramos numa cidade diversas geografias que apelam a distintos usos do espaço público. As manifestações pictóricas variam na sua amplitude, forma e significação, em função de uma cartografia que não é, por vezes, evidente. O objecto empírico que anima esta reflexão são os murais e o graffiti existentes num bairro degradado e periférico da cidade de Lisboa, não escassas vezes, apelidado de *gueto* pelos media (e pelos seus habitantes). É, de facto, um espaço urbano que junta uma série de pessoas pertencendo a minorias étnicas, vivendo num reduto com fronteiras urbanísticas claramente demarcadas e com condições de habitabilidade que estão longe de corresponder às ideais. Como tal, a ideia de gueto paira sempre no ar. Alguns dos murais aí presentes pareciam constituir algo de novo, não presente noutras artérias da cidade. De alguma forma representavam uma voz ideologicamente carregada, ao serviço de políticas de identidade e diferença. Estas pinturas serviram, por isso, para um reflexão em torno das várias tonalidades do graffiti e, mais precisamente, sobre a relação entre cidadania, estética e política na cidade contemporânea.

Paisagem urbana: discurso, polifonia e cultura visual

Já fiz uma breve alusão à analogia que podemos estabelecer entre um texto e aquilo que emerge na superfície da cidade. Tal metáfora é sugerida pelo célebre semiólogo Roland Barthes que, num artigo de 1967, coloca uma série de questões relativas à "Semiologia e urbanismo" (BARTHES, [1967]1987), relembrando-nos que a metrópole constitui-se como uma espécie de discurso:

> A cidade é um discurso, e esse discurso é verdadeiramente uma linguagem: a cidade fala aos seus habitantes, nós falamos a nossa cidade, a cidade onde nós nos encontramos simplesmente quando a habitamos, a percorremos, a olhamos. (BARTHES, 1987, p. 187)

Se continuarmos a recorrer a esta metáfora da paisagem urbana enquanto linguagem, teremos de considerar a hipótese de existirem, neste espaço comunicante, distintos agentes e dialectos. Há, certamente, linguagens hegemónicas e outras de natureza mais periférica e minoritária. Daí

Belém e algumas galerias de arte lisboetas têm vindo, nos últimos anos, a exibir produções artísticas provenientes de autores nacionais e internacionais ligados ao graffiti e à street art.

[4] Writer é a denominação dada áqueles que fazem graffiti de acordo com o formato de graffiti norte-americano. Estes agem sozinhos ou em grupo (*crew*) e sentem-se, geralmente, como parte de uma comunidade alargada de jovens que partilham a mesma prática.

a relevância da ideia de *cidade polifónica* descrita por Canevacci (1997), quando nos relata a sua experiência antropológica na tentativa de detecção das múltiplas vozes da urbe. Há, pois, que procurar estender as ideias de *discurso* e *polifonia* ao conceito de *cultura visual*, de modo a entendermos de que forma se constituí e transforma a paisagem urbana. Desde logo teríamos, então de entender a cultura visual citadina como um terreno não uniforme. A não uniformidade da cultura visual urbana reside, em primeiro lugar, nos mecanismos de produção social do espaço urbano que se constituem como resultado de dinâmicas distintas, sendo fruto de negociações e conflitos entre agentes sociais. Por outro lado, a diversidade encontra-se na leitura da própria cidade. É hoje lugar comum entender o espectador, o receptor ou utilizador de variados bens culturais, como um agente activo que produz o sentido daquilo com que interage. O significado dos bens não está, por isso, inteiramente determinado, os indivíduos fabricam o sentido a partir das interacções que estabelecem no quotidiano. O discurso da cidade permite, por isso, divergentes leituras (BARTHES, [1967]1987).

Como qualquer tipo de discurso, a cidade é uma entidade política. Existem hegemonias, conflitos e negociações na forma como a linguagem se constrói. Por um lado, a cidade edificada retrata, em grande medida, os interesses e ideologias dos actores historicamente mais poderosos. Estes são os actores que detiveram maior capacidade para imprimirem a sua marca na morfologia e no devir do espaço. Há, por isso, uma paisagem urbana que nos é imposta pela história, tal como o são as regras e símbolos da linguagem. Porém, a cidade e o seu texto têm como principal característica o seu semblante mutante, que nos proporciona distintos vislumbres de como se tecem as relações de poder entre os actores urbanos. Verificamos que a ordem é constantemente desafiada e corrompida por novas edificações, enunciações e denominações. Os cidadãos reclamam, constantemente, protagonismo na construção do espaço. Um claro exemplo da capacidade criativa dos cidadãos urbanos é a inevitável marcação das superfícies. Esta parece ser pulsão que atravessa tempos e fronteiras (LEY e CYBRIWSKY, 1974; GARI, 1995; FIGUEROA SAAVEDRA, 2006). Diz-nos, a este propósito, Armando Silva Tellez:

> Em todas as cidades, os seus habitantes têm maneiras de marcar os seus territórios. Não existe cidade, cinzenta ou branca, que não anuncie, de alguma forma, que os seus espaços são percorridos e denominados por seus cidadãos (...) O território alude, mais propriamente, a uma complicada elaboração simbólica que não se cansa de apropriar-se das coisas e tornar a nomeá-las, num característico exercício existencial-linguístico: aquilo que eu vivo eu nomeio. (SILVA TELLEZ, 2001, p.21)

Graffiti urbano enquanto prática interstícial

Procuro olhar para o graffiti enquanto forma específica de apropriação do espaço público urbano. Refiro-me ao graffiti de inspiração norte-americano, originalmente surgido nas cidades de Filadélfia e Nova Iorque em finais de 60, inícios de 70 do século XX (CASTLEMAN, 1982; COOPER e CHALFANT, 1984) e que, ao longo dos tempos, se disseminou planetariamente. Esta manifestação, geralmente elaborada por jovens, visa a conquista de um campo de visibilidade que funciona à margem dos mecanismos formais e legítimos de comunicação no espaço público. Falo, por isso, de uma prática de natureza intersticial, que desponta nos hiatos da previsibilidade e do planeamento urbano, que tece tácticas de contorno aos aparatos de vigilância e de controlo, que joga com as fragilidades do poder institucional.

Ao invocar uma prática intersticial, pressuponho que esta ocorre no seio de um contexto urbano que tomamos por normativo e prescritivo. Certamente podemos identificar a existência de uma cidade asséptica e arrumada que representa uma certa ordem, não apenas de natureza material, mas igualmente ontológica. A ordenação da paisagem urbana deve ser capaz de nos indicar o lugar das pessoas, dos bens e dos espaços num certo universo simbólico e moral. Há, por isso, necessidade de criar dispositivos de gestão e monitorização dos perigos que afectam esta ordem. Os poderes públicos tendem a procurar neutralizar ou conter aquilo que pode afectar esta harmonia. Diz-nos Figueroa-Saavedra (2006) a propósito do *graffiti*, que este é originalmente relegado para a penumbra. Este ocorre nos espaços marginais, como sejam os bairros desfavorecidos, as zonas degradadas, as fábricas abandonadas ou as casas de banho públicas. Estes são espaços onde a sua voz disruptiva é suavizada, pois não desafia directamente a ordem vigente. O problema é assinalado com a sua aproximação ao centro urbano (que sugere uma violação simbólica do centro, um desafio à hegemonia).

O célebre texto de Mary Douglas sobre pureza e poluição (DOUGLAS, [1969] 1991) tem servido a diversos autores para analisarem o graffiti urbano. O temor do impuro transporta tanto de higiénico como de simbólico argumenta Mary Douglas, que afirma que as ideias de pureza e poluição suportam uma forte componente simbólica, servindo para qualificar o espaço físico e social:

> A impureza nunca é um fenómeno único, isolado. Onde houver impureza, há sistema. Ela é um subproduto de uma organização e de uma classificação da matéria, na medida em que ordenar pressupõe repelir os elementos não apropriados. Esta interpretação da impureza conduz-nos directamente ao domínio simbólico. (...) Concebemos a impureza como uma espécie de compêndio de elementos repelidos pelos nossos sistemas ordenados. (DOUGLAS, [1969]1991, p. 50)

A mesma autora afirma, ainda:

> a impureza é essencialmente desordem (...) Eliminando-a, não fazemos um gesto negativo; pelo contrário, esforçamo-nos positivamente por organizar o nosso meio (DOUGLAS, [1969]1991, p. 14).

A poluição gera receios de contágio, de inversão da ordem simbólica, pelo que deve ser firmemente contida. A categorizarmos o mundo urbano em função do puro/impuro estamos, definitivamente, a ordenar a realidade. Deste modo definimos aquilo que é socialmente (e moralmente) correcto e admissível, de acordo com os padrões da cultura dominante, relegando para as margens ou anulando aquilo que não é. Este mecanismo aplica-se ao nosso habitat e aos elementos que o compõem. O graffiti, quer pela natureza da sua acção, quer pelas reacções que tem gerado, nomeadamente por parte dos poderes públicos, pode ser descortinado como uma forma de impureza. Esta torrente poluidora assume a forma de palavras de ordem, de assinaturas, de bonecos estilizados, de autocolantes e rabiscos, que aparecem de forma imprevista e não autorizada na paisagem urbana. Falei, por isso de *poéticas anómalas* (CAMPOS, 2009). Estas são formas disruptivas, pequenas manchas de tinta que ameaçam o consenso da linguagem e do discurso ordenado. O criminologista cultural Jeff Ferrell alega que aquilo que está em causa no graffiti é uma espécie de *crime de estilo* (FERRELL, 1996). Ou seja, o que incomoda as autoridades (e obriga a uma reacção) é a forma como o graffiti afronta a hegemonia

do Estado e do capital na gestão da paisagem urbana. O ataque dirigido ao graffiti é, por isso, uma forma de defesa da *estética da autoridade* (FERRELL, 1996) e do *vocabulário visual da ordem moral* (AUSTIN, 2010). Esta é uma leitura que partilho. Há, todavia, que escapar a uma visão demasiado simplista e dicotomizada desta questão. Aliás, as mais recentes alterações verificadas no universo do graffiti (e na forma como este é acolhido pela cidade e pelas autoridades) atestam que estamos perante um fenómeno complexo e uma gramática expressiva polimórfica e polissémica. O graffiti não é, necessariamente, apenas um símbolo de poluição na cidade ordenada.

Graffiti na Cova da Moura:

O Bairro do Alto da Cova da Moura situa-se no Concelho da Amadora, às portas de Lisboa. Este teve a sua origem basicamente a seguir à revolução de 25 de Abril de 1974. Estamos a falar de um bairro de auto-construção que foi sendo edificado com a vinda dos retornados das ex-colónias portuguesas em África[5]. Em finais de 70 e inícios da década de 80, Portugal converte-se num país de imigração, com um fluxo contínuo de indivíduos provenientes principalmente das ex-colónias portuguesas. Sabemos como as redes sociais dos imigrantes são importantes para a forma como de estruturam os fluxos e a inserção dos indivíduos nos países de acolhimento. Esta é a razão que justifica o nível de atracção do bairro da Cova da Moura que se foi paulatinamente convertendo num bairro africano[6], com imigrantes oriundos principalmente de Cabo Verde. Estes foram edificando habitações precárias que, posteriormente, vão sendo melhoradas.

A população do bairro ainda é constituída, maioritariamente, por indivíduos e famílias de etnia africana e pelos seus descendentes. Actualmente, o bairro conta com cerca de 5500 residentes e apresenta uma população bastante jovem, por comparação com os dados médios da população portuguesa(MALHEIROS *et al.*, 2006). Uma parte muita significativa destes corresponde à chamada *segunda geração*, jovens nascidos em Portugal mas cujos pais são imigrantes de origem africana. Este, tal como muitos outros bairros clandestinos, de auto-construção, que despontaram na área metropolitana de Lisboa nas décadas de 70-80, apresenta nalguns casos fracas condições de habitabilidade e infra-estruturas urbanas bastante precárias. Acrescente-se que, em termos sócio-económicos e culturais, estamos a falar de uma população com baixos índices de escolarização e que está empregada, essencialmente, no sector da construção civil e do trabalho doméstico. O abandono e o insucesso escolar dos jovens apresentavam, recentemente, valores acima da média do território nacional (MALHEIROS *et al.*, 2006).

Este é um bairro que, quer em termos simbólicos, quer em termos sócio-geográficos, apresenta uma série de características que conduzem a que venha sendo rotulado como um *gueto* urbano. Este qualificativo foi não só amplificado pelos *media*, principalmente a partir dos anos 90, mas constituiu-se paulatinamente como emblema identitário de muitos dos jovens que aí residem. Diga-se que o qualificativo *gueto* não se aplicou apenas a este bairro, mas a uma série de urbanizações da Área Metropolitana de Lisboa que apresentaram como característica distintiva uma aliança de traços urbanísticos (periferização geográfica, espaço público degradado, construções precárias) e sócio-culturais (etnicização, baixas taxas de escolarização e empregos desqualificados) estigmatizantes.

[5] Há, todavia, registo de construções anteriores habitadas por famílias oriundas de outras zonas do país.
[6] Este não é, todavia, um bairro exclusivamente negro, pois existe uma parte europeia ou portuguesa do bairro com características algo diferenciadas.

Este é, por isso, como tantas outras urbanizações existentes na periferia de Lisboa, um bairro com problemas estruturais graves, que conduzem a uma imagem estigmatizante e que reforçam as dinâmicas de exclusão social no seu seio. Todavia este é, também, um bairro culturalmente criativo e dinâmico, mantendo pontes com velhas tradições e hábitos africanos (RIBEIRO, 2000) da mesma forma que serve de habitat a um conjunto de práticas culturais alimentadas pelas populações mais jovens. O rap é um bom exemplo destas dinâmicas, sendo este um elemento agregador de grande parte da comunidade jovem aqui residente (DE JUAN, 2008; CAMPOS e SIMÕES, 2011). O graffiti existente no bairro serve-nos de motivo para reflectirmos sobre as funções que esta linguagem pode assumir em contexto urbano. O que é facto é que o conjunto de murais aqui existentes reforçam a idéia de uma paisagem visual singular, culturalmente coerente e que pouco tem a ver com outros cenários urbanos onde o graffiti pode ser encontrado. Tal facto leva-me a considerar a hipótese de termos de reformular velhos entendimentos sobre o papel desta gramática metropolitana.

Os académicos dedicados ao estudo do grafiti têm insistido numa acepção do graffiti enquanto forma de apropriação do espaço público urbano, entendendo esta manifestação como um acto de conquista, que devolve fragmentos da cidade ao poder dos cidadãos (desta forma subtraindo-os da alçada hegemónica do Estado e do Capital). Deste modo vêm-no como um gesto de transgressão e de resistência que é implantado no coração do poder, afrontando a ordem e a *estética da autoridade* (FERRELL, 1996). Esta é uma leitura comum do graffiti enquanto enunciado político e que, regra geral, partilho. O graffiti não apenas subverte o sentido da cidade, como contorna a lei e os dispositivos da autoridade, inscrevendo no espaço público mensagens (verbais e icónicas) que, em última análise, atestam as fragilidades do poder.

Todavia, estas análises pecam por tomar a cidade de uma forma um tanto genérica, esquecendo algo que é fulcral no graffiti: a extrema relevância simbólica do lugar. Como tal, os analistas parecem nada ter aprendido com os writers, quando constantemente nos impelem a olhar para os variados lugares urbanos como territórios com atributos e oportunidades divergentes. Espaços territoriais distintos requerem diferentes formas de fazer e utilizar graffiti, pois também se direccionam a públicos dissemelhantes (FERRELL e WEIDE, 2010). A questão que coloco é, pois, como considerar o graffiti em termos políticos quando as questões de poder, e de exercício do mesmo (em termos práticos e simbólicos), variam. A geografia do graffiti deve, por isso, ser tida em conta quando procuramos descortinar o papel político e simbólico que este assume. Há, por isso, que estar mais atento às estruturas de micro-poder que actuam na cidade e que a tornam, também, um território fragmentado e multifacetado.

Em contextos de natureza mais intersticial ou que, de alguma forma, surgem como redutos geográficos onde se exercem dinâmicas de resistência ao domínio dos agentes mais poderosos, o graffiti deve ser lido de outra forma. Neste cenário em particular, a influência dos poderes oficiais e da cultura dominante são ténues e confrontam-se com uma forte cultura de bairro de natureza híbrida e com fortes ligações africanas. A ordem, aqui, afirma-se a partir de outros horizontes culturais e simbólicos, tornando mais esbatida a força prescritiva e normativa dos padrões da sociedade dominante. Não me refiro, apenas, a uma ordem assente na legislação, mas a uma ordem simbólica que se expressa igualmente no campo da organização espacial e da paisagem visual. O Estado e o Capital aqui não regem a paisagem urbana e o próprio sentido de propriedade é vivido de forma diferente. Neste contexto não encontramos a *estética da autoridade* descrita por Ferrell (1996) ou o *vocabulário visual da ordem moral* referidos por Austin (2010) e que são violentados pela aparição disruptiva do graffiti. No interior destas

fronteiras, o graffiti parece surgir como elemento integrante e natural à ordenação da paisagem. Vejamos porquê.

Este parece assumir-se como emblema identitário que responde às complexas dinâmicas de hetero e auto-representação de que são alvo os seus habitantes. A dimensão política do graffiti assume aqui, um papel extremamente relevante enquanto dispositivo de contestação das representações predominantes e de desafio aos poderes dominantes. O graffiti parece ser apropriado não apenas porque ser uma linguagem visual juvenil mas, igualmente, de natureza transgressora, sendo a sua utilização, desde logo, uma espécie operação simbólica que realça a natureza estigmatizada dos habitantes do bairro. A presença da cultura hip-hop[7] no bairro é uma evidência, nomeadamente na sua vertente mais politizada (e racializada), em consonância com o espírito original desta cultura urbana. Não por acaso, muitos dos jovens aqui residentes produzem rap, particularmente o rap político e *underground*. É conhecida a afinidade que o graffiti tem, não apenas com as culturas juvenis mas, particularmente, com o hip-hop, sendo considerada um das vertentes básicas desta cultura. Ou seja, neste enclave urbano essencialmente negro e jovem, periférico e degradado, culturalmente marginal e exótico, o graffiti *não destoa* na paisagem urbana.

O graffiti elaborado neste contexto parece, assim, não constituir uma forma de violência simbólica, de acto disruptivo lançado no coração da cidade e do que esta representa (enquanto estrutura organizada que serve uma determinada cosmovisão, uma ordem simbólica e ideológica), mas antes um acto de comunicação ao serviço de políticas de identidade periféricas. Desde logo, aqueles que fazem graffiti neste contexto são constituídos por jovens do bairro ou "amigos do bairro", existindo, por isso, uma comunicação que é contruída partir de dentro. O graffiti aparenta, por isso, estar ao serviço de uma "agenda local". Não há qualquer tipo de controle, de censura ou legitimação oficial sob os conteúdos (e seus suportes). Neste sentido, afirma-se como uma espécie de media contra-hegemónico, de media alternativo que outorga voz àqueles que geralmente são silenciosos (ou silenciados)[8].

Os exemplos de murais a que recorri apresentam, basicamente, duas características, ambas ligadas a políticas de identidade que visam contrariar o estigma e, simultaneamente, celebrar uma identidade étnica e de bairro. Por um lado, são narrativas que retratam a violência de que são alvo os jovens do bairro e que, de alguma forma, mimetizam práticas existentes noutros contextos sociais e geográficos (DICKINSON, 2011). De destacar os memoriais dedicados a jovens falecidos como resultado de violência (figuras 1 e 2)[9]. Estas imagens retratam o rapper americano Tupac Shakur, que foi morto a tiro. Este é, de alguma forma, um símbolo para grande parte desta juventude. Junto ao seu retrato encontramos referências a jovens que tombaram em consequência de conflitos com a polícia ou com outros jovens (figura 2). Ao celebrarem, através

[7] O hip hop é, basicamente um universo lúdico-simbólico, que se traduz na adopção de um particular modo de expressão colectiva. Surgiu no South Bronx, através da figura lendária de Afrika Bambaata, fundador de uma organização informal juvenil, intitulada *The Zulu Nation*, criada com o intuito de canalizar as tensões locais para a música (rap), a dança (break-dance) e o *graffiti.* O Hip-Hop, na sua vertente mais tradicional, converge em torno de determinados elementos que invocam a etnicidade e a estigmatização social.

[8] Estas características estão em consonância e reforçam o papel simbólico que o *rap político* (e *underground*) assume neste e noutros bairros similares (CAMPOS e SIMÕES 2011; DE JUAN, 2008). Estamos a falar de conteúdos culturais produzidos localmente e que têm uma carga política e ideológica forte, servindo de emblema identitário de uma geração vivendo num clima de estigmatização social.

[9] Dickinson (2011) analisou estes memoriais na cidade de Filadélfia, inscrevendo-os numa iconografia própria de uma cultura visual de violência urbana.

de memoriais grandiosos, a figura de jovens mortos pela autoridade policial estão a sinalizar a violência mas, igualmente, a contestar as formas do seu exercício.

Alguns dos murais mais interessantes presentes neste bairro envolvem uma espécie de construção simbólica de uma *comunidade imaginária* (ANDERSON, 1991), recorrendo a diferentes iconografias ou narrativas visuais que remetem para símbolos daquilo que poderíamos identificar como uma *identidade negra* (transnacional). Deste modo, servem claramente para marcar a pertença étnico-cultural dos seus habitantes, os seus referentes simbólico-identitários não no sentido da ostracização, mas da celebração de memórias e símbolos de uma africanidade. As figuras 3 (retratando o líder negro norte-americano Martin Luther King) e 4 (retratando o líder político do PAIGC, Amilcar Cabral[10]) revelam claramente, a utilização de ícones políticos da luta travada pelas populações negras (Africanas e Afro-descendentes) em contextos sociopolíticos marcados pela discriminação e diminuição dos seus direitos cívicos. Por último, a figura 5 (Bob Marley), consagra uma das grandes figuras mediáticas da indústria musical do século XX, também ela associada a movimentos ideológico-culturais de inspiração africana (rastafarianismo). De destacar que, em grande parte destes murais (figura 1,2, 4 e 5), a identificação do bairro (Kova M) encontra-se expressa de forma clara e destacada, deste modo associando o bairro a estes ícones.

Figura 1

Figura 2

[10] Amilcar Cabral, assassinado em 1973, foi um dos fundadores do Partido Africano para Independência da Guiné e Cabo-Verde (PAIGC).

Figura 3

Figura 4

Figura 5

Conclusão

Este texto serve apenas como um apontamente que exige, obviamente, maior investigação e aprofundamento. Propus-me reflectir sobre uma realidade que é pouco visível e que parece requerer novas formas de entender a arte mural. As pinturas existentes na Cova da Moura constituem um exemplo interessante que permite debater (e rebater) velhas idéias sobre o graffiti. Afirmei, no inicio deste texto, que o graffiti é uma prática de natureza instersticial e transgressiva. Tal pressupõe que, obrigatoriamente, tenhamos de considerar o graffiti enquadrado num sistema de relações de poder e de quadros normativos, o que revela a natureza intrinsecamente política do seu exercício. Transgressão refere-se, sempre, a uma quebra da norma, a uma contravenção, a um desafio, a uma inversão da ordem e do *statu quo*. Seja esta de natureza efémera ou contínua, superficial ou profunda, mais ou menos politizada e consciente, reflecte sempre uma atitude de recusa ou suspensão do poder normativo das instituições sociais dominantes. E o graffiti tem sido, ao longo da história, uma prática desta índole. Mais ou menos tolerado pelos poderes políticos e pelos cidadãos, ocorre geralmente nos interstícios da cidade regulada, planeada e vigiada. As diferentes explorações do graffiti insistem nesta leitura e enquadramento (FERRELL, 1996; CAMPOS, 2010; AUSTIN, 2010; FIGUEROA SAAVEDRA, 2006). Todavia, novas questões e perspectivas surgem quando olhamos em pormenor para os diferentes territórios onde o graffiti é pintado. Como qualificar o graffiti que é executado em contextos que, por diversas razões (geográficas, sociais, econômicas, étnicas, etc.) podem ser, desde logo, descritos como espaços intersticiais, liminares ou marginais? Terá este a mesma função que o graffiti executado no centro urbano ou nas carruagens de metro e comboio? Suponho que não.

A semântica do graffiti, como aliás de qualquer representação visual forjada pelo homem, depende de uma série de circunstâncias que decorrem do contexto social, cultural, simbólico e material em que está inscrita. Logo, o significado, quer do graffiti enquanto formato de comunicação, quer dos conteúdos visuais expressos numa determinada pintura, decorre, em grande medida, do quadro simbólico que o enforma. Uma mesma peça pictórica tem sentidos totalmente diferentes se for exibida numa galeria de arte, numa parede da cidade ou num bairro como o da Cova da Moura. Aquilo que oscila não é o conteúdo visual, mas antes o quadro institucional e simbólico, que induz leituras distintas e sugere, igualmente, motivações variadas por parte dos seus executantes. O repositório material que acolhe as pinturas aloja um sentido que é colectivamente forjado. Os símbolos da negritude africana (Martin Luther King, Amilcar Cabral ou Bob Marley), da estigmatização e violência (homenagem a Tupac), são ostentados na qualidade de bandeiras de um bairro mas, igualmente, de emblemas de uma geração (a *segunda geração* negra) e de uma condição sociocultural. Há por isso, que ter em atenção as produções estéticas ao serviço das políticas de diferença (JACOBS, 1998), entendendo-as como actos de cidadania que levantam uma série de questões relativas aos direitos de determinadas populações.

Bibliografia

ANDERSON, Benedict. **Comunidades Imaginadas, Reflexões sobre a Origem e a Expansão do Nacionalismo**, Lisboa: Edições 70, 1991.

AUSTIN, J. More to see than a canvas in a white cube. For an art in the streets. City, 14 : 1, 2010, p. 33-47

BARTHES, Roland. **A aventura semiológica**. Lisboa: Edições 70, [1967]1987

CANEVACCI, Massimo. **A cidade polifónica. Ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana**. São Paulo: Studio Nobel, 1997

CAMPOS, Ricardo **A imagem é uma arma, a propósito de *riscos* e *rabiscos* no Bairro Alto**, Arquivos da Memória, Nº 5/6 (Nova Série): 2009, p. 47-71

CAMPOS, Ricardo, **Porque pintamos a cidade? Uma abordagem etnográfica ao graffiti urbano**. Lisboa: Fim de Século, 2010

CAMPOS, Ricardo e SIMÕES, José, **Participação e inclusão digital nas margens: uma abordagem exploratória das práticas de culturais de jovens afro-descendentes. O caso do rap negro,** Media & Jornalismo, 2011 (no prelo)

CASTLEMAN, C. **Getting Up – subway graffiti in New York**. Massachusetts: MIT Press, 1982

COOPER, M. e CHALFANT, H. **Subway Art**. Londres: Thames & Hudson, 1984

DE JUAN, Edurne. **Prácticas Creativas y de Intervención: el rap político en la Cova da Moura, Lisboa**, Fórum Sociológico, dossiê Brighenti, A. e Campos, R. (org.) "Explorando os interstícios urbanos", nº18, 2008

DICKINSON, **"Killadelphia": a violência urbana na cultura visual de uma Cidade Americana**, In Ricardo Campos, Andrea Brighenti e Luciano Spinelli (Org.), Uma cidade de imagens. Produção e consumos visuais na cidade, Lisboa: Mundos Sociais, 2011 (no prelo)

DOUGLAS, Mary. **Pureza e perigo**, Edições 70, Lisboa: [1969]1991

FERRELL, Jeff **Crimes of style. Urban graffiti and the politics of criminality**, Boston, Massachussets, Northeastern University Press, 1996

FERRELL, J. e WEIDE, R. **Spot theory**. City, 14 : 1, 2010, p. 48-62

FIGUEROA SAAVEDRA, Fernando. **Graphitfragen. Una mirada reflexiva sobre el graffiti**, Madrid: Ediciones Minotauro Digital, 2006

GARI, J. **Laconversación mural – Ensayo para una lectura del graffiti**. Madrid: Fundesco, 1995.

JACOBS, J. **Aestheticization and the politics of difference in contemporary cities**. In Ruth Fincher e Jane Jacobs (Ed.) *Cities of Difference*, New York and London: The Guilford Press, 1998

LEY, D. and CYBRIWSKY, R. **Urban Graffiti as Territorial Markers**. Annals of the Association of American Geographers, 64 (4): 1974, p. 491-505.

KRAMER, R. **Painting with permission: legal graffiti in New York City**, Ethnography, 11 (2), 2010, p. 235-253

MALHEIROS, Jorge *et al.* (Coord.) (2006) ***Operação da Cova da Moura. Diagnóstico – Iniciativa Bairros Críticos*** http://www.portaldahabitacao.pt/pt/ibc/covaDaMoura/

RIBEIRO, José da Silva. ***Colá S. Jon, Oh que Sabe! – As imagens, As palavras ditas e A escrita de uma experiência Ritual e Social***. Porto: Afrontamento, 2000

SILVA TELLEZ, A. **Imaginários urbanos**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001

SIMÕES, José Alberto; Pedro NUNES; e Ricardo CAMPOS. **Entre subculturas e neotribos: propostas de análise dos circuitos culturais juvenis. O caso da música rap e do hip-hop em Portugal**. *Fórum Sociológico* 13/14 (2ª série) 2005, p.171-189.

SNYDER, Greg . **Graffiti lives: Beyond the tag in New York's urban underground**, New York: New York University Press, 2009

OS SALÕES DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE SANTO ANDRÉ: UMA PERSPECTIVA HISTÓRICO-SOCIAL ATRAVÉS DA IMAGEM[1]

Negrisolli, Douglas[2]. dnegrisolli@gmail.com
Stori, Norberto. Professor Dr[3]; nstori@mackenzie.br

Os Salões de Arte Contemporânea de Santo André fazem parte do período de modernização que a cidade de Santo André passa a partir da década de 1960, bem como a região industrial do ABC, Grande São Paulo. Os eventos de artes visuais culminam com o final da construção do novo Centro Cívico, pois havia a necessidade de se mostrar o que era feito na cidade tanto na produção artística quanto proporcionar novas opções de lazer e cultura aos habitantes da cidade, que já existiam em grande número. Os eventos de arte nacional já ocorriam em São Bernardo e São Caetano do Sul, cidades vizinhas de Santo André, porém nestas cidades os eventos de Salão de Arte anuais não ocorreram ininterruptamente, tiveram espaços de mais de vinte anos para retornar com a programação ou longos intervalos. O Salão de Arte Contemporânea de Santo André ao estar sequencialmente (apenas com mudanças nos nomes em algumas gestões) durante quase quarenta anos traz como relevante o acontecimento linear dentro do cenário artístico nacional, por constar no calendário de Artes Visuais do país.

A pesquisa dos Salões de Arte será cerceada por conceitos que Silvio Zamboni (2006) explica no livro *A pesquisa em arte: um paralelo entre a arte e ciência* como a necessidade de um método que parte de três conceitos: evidência, divisão, ordem e enumeração. O acontecimento do evento é o objeto do estudo desta pesquisa, juntamente com a ação da descoberta de um acervo advindo das aquisições de objetos que faz parte da história dos Salões de Arte.

De semelhante modo a perspectiva de Foucault (2005) quanto ao objeto histórico para que ele tenha valor é necessário que ele possa estabelecer vínculo com a própria história, estabelecer diálogo, discussão e interlocução; Zamboni (2006, p. 40) comenta sobre o objeto artístico podendo ser lido numa realidade inteirada no período histórico a qual ela foi produzida e na qual o artista viveu: “a obra de arte tem significado e sentido dentro de sua época e está condicionada aos paradigmas vigentes desse momento histórico”. O local onde o artista produziu aquela obra é importante mas não será objeto principal do estudo, pois há a limitação de dados de uma grande maioria dos participantes e a extensão dos eventos que dificulta o processo de pesquisa, impossibilitando-a desta maneira. Pensando neste ponto, conforme a sugestão de Foucault a pesquisa será feita com a noção de *descontinuidade*, ou seja, a escolha do historiador das análises sistemáticas, os métodos e períodos mais convenientes, para isso o autor explica

> [...] a noção de descontinuidade toma um lugar importante nas disciplinas históricas. Para a história, em sua forma clássica, o descontínuo era, ao mesmo tempo, o dado e o impensável; o que se apresentava sob a natureza dos acontecimentos dispersos - decisões, acidentes, iniciativas, descobertas -

[1] Projeto apoiado pelo MACKPESQUISA /CAPES
[2] Mestrando em Educação, Artes e História da Cultura; Instituto Presbiteriano Mackenzie.
[3] Instituto Presbiteriano Mackenzie. Orientador

> e o que devia ser, pela análise, contornado, reduzido, apagado, para que aparecesse a continuidade dos acontecimentos. A descontinuidade era o estigma da dispersão temporal que o historiador se encarregava de suprimir da história. Ela se tornou, agora, um dos elementos fundamentais da análise histórica, onde aparece com um triplo papel. Constitui, de início, uma operação deliberada do historiador (e não mais o que recebe involuntariamente do material que deve tratar), pois ele deve, pelo menos a título de hipótese sistemática, distinguir os níveis possíveis da análise, os métodos que são adequados a cada um, e as periodizações que lhes convém. É também o resultado de sua descrição (e não mais o que se deve eliminar sob o efeito de uma análise), pois o historiador se dispõe a descobrir os limites de um processo, o ponto de inflexão de uma curva, a inversão de um movimento regulador, os limites de uma oscilação, o limiar de um funcionamento, o instante de funcionamento irregular de uma causalidade circular. (FOUCAULT, A arqueologia do Saber, 2005, p. 9)

A necessidade de se minimizar o conteúdo histórico do local da criação da obra e em alguns casos do autor para dar lugar a evidência da pesquisa que são os Salões de Arte Contemporânea de Santo André, são por exemplo para revelar informações que os "Prêmios Aquisição" nos dão sobre o foco do evento e quais as informações que os objetos de arte carregam com eles, o objetivo relevante portanto é de criar uma historiografia do Salão de maneira que sejam revelados algumas ênfases em sua trajetória, levando em consideração o momento político que o país atravessava.

Enquanto analisa as unidades do discurso, Foucault (2005) rejeita o uso de uma história globalizante e aceita o nível da descontinuidade na história para que ela possa ser estudada, mas ao mesmo tempo não vê o tempo histórico como caixas separadas sem relações, o autor as vê como totalmente relacionáveis entre as instâncias do poder e seu jogo. Sobre o caráter globalizante da história, Argan (2005) também rejeita sua definição e afirma que mesmo que fosse possível encontrar dados precisos sobre o local e concepção de uma obra artística, haveriam ainda problemas sobre o significado e sobre seu alcance. O caráter de uma história não globalizante na modernidade, mas ao mesmo tempo conexa com os movimentos e relações externas e internas, traz ao estudo (inclusive na História da Arte) a tarefa de ligar os eventos que possam ser ligados e quebrar velhos paradigmas europeizantes e americanizados que existem sobre a criação de um movimento artístico de vanguarda, sempre conectados a algum movimento externo. Como o exemplo da arte contemporânea, Giulio C. Argan (1992, p. 507) comenta que "não há mais um centro e uma periferia, faz-se arte moderna no Japão e América Latina", portanto cabe ao historiador investigar as ligações pertinentes a alguns movimentos. No livro *História da Arte como História da cidade*, Argan cita a escolha do historiador de artes: "... e o próprio historiador não pode eximir-se da pesquisa direta pois, se o seu propósito é original, não pode deixar de exigir a inclusão de novos documentos ou uma interpretação diferente das já conhecidas" (2005, p. 15).

As partes de cada evento nas Artes Visuais e no estudo das imagens será feita correspondendo a alguns autores de apoio para melhor interpretar cada período. Por exemplo, quando for estudado o conceito do Neoconcretismo, serão feitos à luz do autor Ronaldo Brito (1985); quando estudados conceitos da Arte Conceitual, será através da sugestão de Godfrey onde

> [a arte conceitual] não pode ser definida em termos de instrumentação ou estilo, mas antes pela questão de o que é arte. Em particular, arte conceitual desafia o status da arte tradicional como objeto único, colecionável ou vendável. Porque o trabalho [artístico] não tem uma forma tradicional e isto demanda uma resposta mais ativa do observado [...]. (GODFREY, 1998, p. 4)

Na relação temporal surgem diversos paradigmas como o do conceito de modernidade e contemporaneidade. O conceito da Arte Moderna pode ser compreendido segundo o autor Eduardo Subirats onde ele afirma:

> [...] o surgimento de um 'estilo moderno' não pode ser compreendido num sentido estético estrito, sem levar em consideração essa perspectiva sobre uma crise social e cultural... A nova função da arte, elaborada ao longo dos agitados anos que mediaram entre o primeiro quadro expressionista e os primeiros objetos de desenho da Bauhaus, compreendia, no aspecto formal, uma radicalizada liberdade de experimentação e busca, porque seu conteúdo estético definia-se como a utopia de uma nova ordem social, precisamente aquela que continha uma esperança na emancipação humana. (SUBIRATS, 1991, p. 112)

O conceito de Arte Moderna diverge entre vários estudiosos das artes, a autora Amy Dempsey (2003) utiliza a rigor o conceito de moderno após o surgimento das vanguardas a partir do Fauvismo em meados de 1900. Para esta pesquisa que irá envolver diversos estilos após o ano de 1968, o conceito de modernismo não se aplica, pois está intimamente ligado ao tempo que ocorreu e a metáfora da ruptura com a arte produzida anteriormente. Segundo Giulio C Argan o conceito de modernismo aplica-se às "correntes artísticas que, na última década do século XIX e na primeira do século XX, propõem-se a interpretar, apoiar e acompanhar o esforço progressista, econômico-tecnológico, da civilização industrial" (1992, p. 185). A tentativa de ruptura nas artes inicia na década de 1950 com movimentos como o da Pop Arte que começam a tomar forma na nova metrópole das artes: Nova Iorque. O termo *contemporâneo* está mais perto de definir o que é produzido após os anos de 1950 nas Artes Visuais. Sobre a questão da contemporaneidade nas artes, a crítica de arte Kátia Canton comenta:

> Diferentemente da tradição do novo, que engendrou experiências que tomaram corpo a partir do século XX com as vanguardas, a arte contemporânea que surge na continuidade da era moderna se materializa a partir de uma negociação constante entre arte e vida, vida e arte. Nesse campo de forças, artistas contemporâneos buscam sentido, mas o que finca seus valores e potencializa a arte contemporânea são as inter-relações entre as diferentes áreas do conhecimento humano. (CANTON, 2009, p. 49)

A arte contemporânea e por sua vez o artista contemporâneo, tentam estabelecer um diálogo entre sua própria experiência e a experiência coletiva, cativando o olhar do expectador que volta a participar das artes visuais como um importante instrumento, até mesmo de participação em uma relação pragmática entre artista x público.

A possibilidade de produção autônoma no Brasil dá a possibilidade aos artistas locais de entenderem o mundo de uma forma cada vez mais específica e pessoal, mas que incluem o

momento político que se apresentava após o início do Regime Militar em 1964. A característica de denúncia está presente em parte dos movimentos que ocorreram no Brasil, muitas vezes ligados a movimentos de esquerda os artistas propuseram das mais diversas formas e com as mais variadas referências da arte internacional formas de expressar o que sentiam, com a nítida noção de que estavam participando ao mesmo tempo naquela sociedade. O papel do artista no Brasil difere-se um pouco do papel entendido no restante do mundo, sobre os artistas inseridos no movimento Concreto e Neoconcreto a autora Daisy Alvarado explica que:

> [...] o papel do artista é outro, o de revolucionário e consequente, e sua arte definida como instrumento a serviço da revolução social buscando travar contatos com bases universitárias, operárias e camponesas. Essa dinâmica cultural foi bastante afetada pela instauração do regime militar, cabendo às elites intelectuais desempenhar um papel de resistência, até que ela fosse impossibilitada pelo AI-5, em 1968. Portanto, deve-se refletir que os processos artísticos [analisados, foram] influenciados de alguma forma por estes, emitindo sinais de protesto e prosseguindo na militância política na produção cultural - sequência do cinema novo, teatro Opinião, teatro Oficina, a musica dos jovens baianos. (ALVARADO, 1999)

Dois conceitos aparecem na pesquisa, o de entender que o artista faz a obra de arte dentro de um tempo específico e que a produção pode ser direcionada para uma ou outra necessidade política. Segundo Rancière (2005, p. 16) há uma perspectiva na relação entre arte e política, mas sem entender esta relação como "uma captura perversa da política por uma vontade de arte". Movimentos artísticos como o Neoconcretismo, segundo Ronaldo Brito, possuem relação com os movimentos de esquerda e através da teoria de Rancière podemos melhor entender esta relação:

> É na superfície plana da página, na mudança de função das "imagens" da literatura ou na mudança do discurso sobre o quadro, mas também nos entrelaces da tipografia, do cartaz e das artes decorativas, que se prepara uma boa parte da "revolução anti-representativa" da pintura. (...) é parte integrante de uma visão de conjunto de um novo homem, habitante de novos edifícios cercado de objetos diferentes... E a sua "pureza" anti-representativa inscreve-se num contexto de entrelaçamento da arte pura e da arte aplicada, que lhe confere de saída uma nova significação política. (RANCIÈRE, 2005, p. 22)

Sobre a linearidade da pesquisa, podemos abordar de semelhante modo da pesquisa do historiador de arte Ernest Gombrich (2000) e de Giulio Carlo Argan (2005). Ambos autores tratam da História da Arte e das Imagens de forma linear, conectando os eventos necessários da vida social às particularidades para se entender uma obra artística.

O posicionamento de Argan remete a estruturalização de eventos na arte que podem ser lidos de maneira singular e linear, sobre este conceito Rodrigo Naves comenta no prefácio do livro Arte Moderna:

> Ao interpretar [o objeto artístico], Argan parte daquilo que ele mostra, dessa aparência *feita*, e busca estabelecer os tipos de relações que ele traz em seu

> "interior". Nessa tarefa, todos os elementos têm, em princípio, a mesma importância – da fatura ao material empregado, das formas às imagens, da cor ao gesto. Por ser ele mesmo, objeto de arte, essa rede de nexos corrediços que o vincula às demais esferas sociais, o esforço do crítico estará em compreender quais os que sobressaem em um determinado trabalho e em buscar suas significações. O caráter das relações estabelecidas numa obra de arte – sua forma – traz ao mesmo tempo o vínculo e a diferença com os demais aspectos da sociabilidade. (ARGAN, Arte Moderna, 1992, p. 11)

O início do Salão de Arte em Santo André

Antes de 1968 e não como se pensa comumente já havia a tentativa de se realizar uma premiação de artistas plásticos dentro da região do ABC, propriamente em Santo André. No ano de 1964, o prefeito recém empossado Fioravante Zampol[4] promulgou a Lei 2.234 de julho deste ano que discorria sobre a premiação anual de "de Cr$ 50.000,00 (Cinquenta mil cruzeiros) e de Cr$ 25.000,00 (vinte e cinco mil cruzeiros), respectivamente, para os primeiros e segundos classificados nos diversos setores" (CÂMARA MUNICIPAL DE SANTO ANDRÉ, 1964). Neste momento somente os artistas amadores poderiam ganhar este prêmio e que fossem residentes nas cidades de Santo André, São Bernardo do Campo, São Caetano do Sul, Mauá e Ribeirão Pires. Alguns fatores chamam a atenção nesta lei que inicia a abertura da cidade oficialmente pelo poder público às artes plásticas, só são aceitos trabalhos que estão dentro da pintura, escultura e desenho. A pensar que em 1964 o Brasil já estava inserido no grande cenário mundial de Artes com a Bienal Internacional de Artes de São Paulo, o MASP e o MAM-SP que eram incentivados pelo grande mecenato europeu que estava consolidado no Brasil, sobretudo na São Paulo pós cafeeira e industrial crescente. Ao pensar que a cidade colocava esses padrões rígidos por apenas aceitar a pintura, escultura e desenho, deixava para trás as várias formas e linguagens artísticas que já aconteciam em grandes capitais como Nova Iorque, a exemplo das *assemblages* de Jasper Johns[5]. Outro fato importante é a nomeação dos componentes da Comissão Julgadora ser feita pela Secretaria de Cultura da Cidade inclusive dando poderes a esta comissão de "reservar-se o direito de não conferir todos ou alguns dos prêmios, se concluir que os trabalhos apresentados não possuem suficiente valor artístico" (CÂMARA MUNICIPAL DE SANTO ANDRÉ, 1964).

[4] No livro do Otaviano Gairsa, ele escreve que Fioravante Zampol assume o cargo por motivo do falecimento do Prefeito Lauro Gomes de Almeida, mas não esclarece como o Prefeito Lauro Gomes chegou ao poder. (GAIARSA, 1991)

[5] O termo *assemblage* é anterior ao movimento da Pop Arte, este termo iniciou com com Jean Dubuffet (1901-1985) desde 1953 "para descrever alguns de seus trabalhos". O conceito se refere a obras de arte que possuem objetos que não foram concebidos especificamente para serem objetos de arte, mas que são incoorporados pelo artista trazendo características físicas, segundo o curador do MoMa de Nova Iorque, Willian C Seitz, ele descreve: "*1- Mais do que pintadas, desenhadas, modeladas ou esculpidas, elas são predominantemente reunidas [assembled]. 2- Em parte ou inteiramente, seus elementos constitutivos são materiais, objetos ou fragmentos naturais pré-formados ou manufaturados, não pensados a priori como materiais de arte*" (DEMPSEY, p. 16, 2003). Utilizo o exemplo do Jasper Johns por entender que o movimento da Pop Arte, bem como o uso de novos materiais eram tendências globais e que futuramente seriam incorporadas no cenário das Artes Visuais no Brasil.

Os registros que existem deste momento são insuficientes e mesmo nos documentos oficiais existentes há pouca referência desses Prêmios, que eram até datados pela Lei 2.234 para ocorrerem em setembro em local previamente determinado, pois ainda não havia o Paço Municipal construído.

O Paço Municipal de Santo André será uma grande inovação plástica e que levará o pensamento modernista aos habitantes da cidade. Historicamente a formação de Santo André como cidade consolidada ocorreu muito lentamente e devido à grande quantidade de influentes politicamente na região, os movimentos emancipatórios começaram por São Bernardo do Campo(1949), São Caetano do Sul(1953), Ribeirão Pires e Mauá (1953).

> Ao se estudar a formação de Santo André,... nos deparamos com duas cidades distintas: A primeira é a Vila de Santo André da Borda do Campo, fundada em 8 de abril de 1553 em algum lugar entre a Serra do Mar e o planalto de Piratininga, na "borda do campo", e que viveu por apenas sete anos, quando, em 1560, teve sua Câmara transferida para o Pátio do Colégio de São Paulo. Desta cidade, restam referências históricas em documentos da Câmara, cartas de jesuítas do Colégio de São Paulo, relatos de poucos viajantes e *muitos estudos, desenvolvidos por todo o século XX, buscando identificar a localização exata de seu sítio histórico.*
>
> *A segunda Santo André nasceu e se desenvolveu ao redor da antiga estação ferroviária de São Bernardo (hoje [Estação Prefeito Celso Daniel]- Santo André) da Estrada de Ferro de São Paulo (São Paulo Railway), que depois veio a chamar-se Santos-Jundiaí, a primeira ferrovia a cortar o solo paulista, rompendo o isolamento que o planalto viveu durante todo o processo colonial.* (PASSARELLI, 2005, p. 4)

Passando da fundação da cidade até mais recentemente, os conceitos de tempo certamente foram alterados pela vida moderna com a chegada dos imigrantes europeus tendo o Estado concedido terrenos para os beneditinos e eles venderam a preços baixos aos imigrantes, para aqui se fixar e abrir negócios,

> [...]foram eles os primeiros moradores estrangeiros nas terras havidas pelo governo, dos padres beneditinos, sediados na região ocupada por São Bernardo antigo e atual. Os mais idosos permaneceram junto às terras que lhes foram concedidas enquanto que os mais jovens, por volta de 1905-10 tomaram diferentes rumos, aderindo à incipiente fase manufatureira que se instalara em Santo André ou trabalhando nas fábricas de móveis em São Bernardo. (GAIARSA, 1991, p. 45)

O crescimento de Santo André e da região do ABC possuem uma construção muito parecida no que diz respeito a ocupação do território: foi atraves da ferrovia que encontrou-se uma dinâmica de escoamento dos produtos para São Paulo e para o porto de Santos; entre tecidos e produtos metalúrgicos que eram produzidos na região.

O Salão de Arte Contemporânea de Santo André iniciou sua nova fase com a sugestão do então Conselheiro de Cultura de Artes Visuais, Enock Sacramento que tem como formação o

jornalismo e escreveu durante quase vinte anos para um importante jornal da região, o Diário do Grande ABC que está atuante até os dias de hoje.

Neste primeiro Salão de Arte Contemporânea temos várias novidades. A primeira e sem dúvida de maior mudança é que o evento deixa de ser regional apenas, para se tornar nacional. O local onde aconteceu o Salão foi projetado especialmente para realização de grandes eventos de Artes Plásticas que conta (até atualmente) com uma grande parede de vidro que transmite ao visitante um convite ao ver o que está acontecendo dentro do ambiente. O vidro e este tipo de visão, onde o expectador participa do interior do acontecimento era advinda da arquitetura do período modernista que teve seus célebres participantes como Oscar Niemeyer(1907), Rino Levi[6] (1901-1965), Lúcio Costa (1902-1998) e o francês Le Corbusier (1887-1965), quem foi o primeiro a difundir conceitos modernistas na arquitetura.

Havia o interesse nas cidades do ABC de iniciar práticas mais abrangentes na área da Cultura e Artes. O desenvolvimento econômico despertou a necessidade de atividades culturais não só na cidade de São Paulo, mas nas cidades ao redor para que as pessoas não precisassem se deslocar. Criado o centro cultural com teatro e um dos mais modernos sistemas de trocas de cenários da época: "além das instalações para espetáculos tradicionais, foram previstas 3 bocas de cena, funcionando por sistema de cenários móveis por carros, permitindo cenas simultâneas" (DIÁRIO DO GRANDE ABC, 1968) o espaço de arte, espaço de música e locais para cursos, havia então a necessidade de se mostrar até mesmo para a própria região o que era produzido artisticamente na cidade de Santo André, bem como as novas instalações.

Os preparativos para o I Salão de Arte de Santo André iniciam em 26 de agosto de 1968 quando a secretária de Educação e Cultura Nair Veiga Lacerda envia o comunicado que faz a divulgação das inscrições para que os artistas participem com suas obras de arte e objetos. Como o Centro Cívico não ficou pronto no mês de agosto, os artistas tiveram que procurar o antigo Cine Santo André, na rua Oliveira Lima, 37; rua que está localizada no centro da cidade e sempre foi um importante local de comércio popular principalmente por ser caminho quase obrigatório para quem vinha da via férrea para os bairros da cidade.

Os Salões de Arte continuam ao longo dos anos até atualmente e colaboraram para que jovens artistas possam mostrar suas obras de artes, sua pesquisa visual e até incentivar suas produções com os prêmios em dinheiro. Como na cidade de Santo André e em outras, os Salões são geridos pelo poder público municipal e por isso, ao longo do tempo como exemplo de 1972, enquanto a gestão política é trocada pelo processo natural da democracia, os percursos são alterados e muitas vezes o rumo do evento é perdido. Os Salões em Santo André passam por troca de nome para "Salão de Arte Jovem" para incoorporar novos artistas e artistas de peso nacional para que possam divulgar os que estão em inicio de carreira. O processo historiográfico deste tipo de estudo possui uma dificuldade extra pois, por causa das trocas de gestão e falhas no sistema de conservação das obras de arte, os dados, materiais e documentos são desorganizados e muitos deles se perderam, bem como algumas obras de arte. A importância deste tipo de estudo

[6] **Rino Levi** nasceu em São Paulo em 31 de dezembro de 1901. Filho de pais italianos, estudou arquitetura em Milão e Roma.Foi um dos responsáveis pela transformação da arquitetura da cidade de São Paulo e é um dos expoentes da arquitetura moderna no Brasil. Seu último trabalho foi o Centro Cívico em Santo André -SP, em 1965. Falece em 29 de setembro de 1965.(WIKIPÉDIA, 2010)

regional é grande pois releva uma produção não só localmente como nacionalmente e colabora na construção desta história-memória.

Bibliografia

500 ANOS DA PINTURA BRASILEIRA. (1999).

AYALA, W. (1968, 9 19). **Salão de Santo André**. *Gazeta Mercantil* .

ALVARADO, Daisy Valle Machado Peccinini de. **Figurações Brasil anos 60: neofigurações fantásticas e neo-surrealismo, novo-realismo e nova objetividade**. Itaú Cultural: Edusp. São Paulo, 1999.

ARGAN, G. C. (1992). **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras.

ARGAN, G. C. (2005). **História da Arte como História da cidade** (5° ed ed.). (P. L. Cabra, Trans.) São Paulo: Martins Fontes.

CANTON, K. (2009). **Do Moderno ao Contemporâneo** (Coleção temas da arte contemporânea ed.). São Paulo: Editora Martins Fontes.

CÂMARA MUNICIPAL DE SANTO ANDRÉ. (1964, JULHO 20). **LEI 2.234**.

CÂMARA MUNICIPAL DE SANTO ANDRÉ. (1968, junho 4). ***LEI Nº 2.990***.

DEMPSEY, Amy. **Estilos, Escolas e movimentos**. (tradução de Carlos Eugênio de Moura). Cosac&Naif, São Paulo. 2003.

DIÁRIO DO GRANDE ABC. (8 de dezembro de 1968). **Salão teve pleno êxito**. *DIÁRIO DO GRANDE ABC*

FOUCAULT, M. (2003). **A Arqueologia do saber** (7°edição ed.). (L. F. Neves, Trans.) Rio de Janeiro: Forense Universitária.

GAIARSA, O. A. (1991). **Santo André: ontem, hoje, amanhã e sempre**. Santo André: Prefeitura Municipal de Santo André.

GASPARI, E. (2002). **A ditadura escancarada**. São Paulo: Companhia das Letras.

GODFREY, T. (1998). **Conceptual Art**. (M. T. Ribeiro, Trans.) London: Phaidon Press Limited.

GOMBRICH, E. (2000). **História da Arte.** São Paulo: LTC.

MACHADO, R. (1979). Introdução: ***Por uma genealogia do poder***. In M. FOUCAULT, **Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro: Edições Graal.

PASSARELLI, S. H. (2005). **Proteção da paisagem ferroviária: memória e identidade do bairro Estação São Bernardo (atual Santo André, SP***)* (Tese de Doutorado - FAUUSP ed.). São Paulo.

SUBIRATS, E. (1991). **Da vanguarda ao pós-moderno** (4° edição ed.). (L. C. Daher, Trans.) São Paulo: Nobel.

RANCIÈRE, J. (2005). **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: EXO Experimental/Editora 34.

ZAMBONI, S. (2006). **A pesquisa em arte: um paralelo entre a arte e ciência**. São Paulo: Autores Associados.

WIKIPÉDIA. (2010, 6 16). *Wikipédia*. Acesso em 13 de abril de 2011. Rino Levi: http://pt.wikipedia.org/wiki/Rino_levi

Fotografias Didáticas Desdobradas em Palavras e Imaginações: da Divulgação dos Lugares à Divagação da Vida que há neles

Soares, Elaine dos Santos; graduanda pela UNICAMP; elaine.soares@ige.unicamp.br
Oliveira Junior, Wenceslao Machado de; Dr pela UNICAMP; wences@unicamp.br

"Com muita frequência, o punctum é um 'detalhe', ou seja, um objeto parcial. Assim, dar exemplos de punctum é de certo modo, entregar-me". (Roland Barthes, 1984)

Homogeneidades

Fotografias em livros didáticos nos aparecem como evidências daquilo que nos trazem à vista. Justo por isto, o olhar que legamos a elas é de mero relance, apenas para saber o que há – como é a aparência, o tamanho, a cor – do/no lugar indicado na legenda ou como prova de algum assunto que está sendo apresentado no texto escrito do livro. Estas fotos, então, se colocam diante de nós como que divulgando os lugares/assuntos fotografados, mas não nos levam a divagar para além e aquém destes lugares/assuntos[1].

As fotografias constituem metade dos livros didáticos, sendo em maior número do que qualquer outra imagem, inclusive mapas. Dos oito volumes de duas coleções analisadas[2], cada um deles tem mais de cem fotos, sendo uma parcela bastante significativa de cidade ou remetentes à cidade. Estes números já dão ideia do quão importantes são as fotografias para os autores de livros didáticos, ao menos quantitativamente.

As imagens estão arraigadas em nossa memória visual de tão recorrentes que são em nosso cotidiano, configuram uma educação visual. São naturalizadas, como se só fosse possível aquela imagem, e as características fotográficas contribuem para isso na medida em que se repetem os ângulos, os enquadramentos, a mesma forma de iluminação e captura das imagens. É isso que os livros didáticos analisados fazem com as fotografias de cidade. Ratificam a memória visual já constituída.

Se tomamos as fotografias que focam o tema da cidade, notamos que a grande maioria das fotos tem enquadramento médio/distante e ângulo aéreo oblíquo. São coloridas, obtidas à luz natural, apresentam ambientes externos e têm forte caráter documental. Essas são as características principais das fotos de cidades em livros didáticos. Desta maneira, não há diversidade na mirada oferecida para as cidades, tendo as fotografias te um aspecto visual muito parecido. Se circulamos pelas prateleiras da seção "fotografia" de qualquer livraria ou entrarmos em portais da internet onde estão disponíveis portfólios de variados fotógrafos, notaremos a multiplicidade de maneiras com que a cidade é fotografada. Diversas são as formas de se fotografar, existem outros enquadramentos, ângulos, lentes, filtros. As fotos podem ser em preto e branco,

[1]Uma primeira versão deste texto foi apresentada e publicada nos anais do XI Encontro Nacional de Prática de Ensino de Geografia, realizado em Goiânia, em abril de 2011.
[2] Pesquisa iniciada em 2010 com duas coleções didáticas de Geografia do Ensino Fundamental realizada por Elaine dos Santos Soares no interior do Projeto "Imagens e geografias", apoiado pelo SAE/Unicamp, e orientada por Wenceslao Machado de Oliveira Jr.

fotografias noturnas, artísticas, pós-produzidas. Mas estas ficam de fora no momento da seleção das imagens que irão compor as coleções didáticas.

Além das características fotográficas muito semelhantes nas fotos de cidades, as cidades veiculadas pelo livro didático também são pouco diversificadas, sendo repetidas e repetitivas. São apresentadas as cidades mais mostradas em diversos meios de comunicação, não aparecendo nos materiais didáticos cidades pouco conhecidas através das mídias massivas, apontando o quanto os livros didáticos agem em semelhança com estes meios de comunicação de massa, homogeneizando as informações e imagens, formatando uma sensibilidade e uma cultura mais homogênea, pouco oferecendo em termos de outras sensações e miradas através ou a partir das fotografias. Poucas cidades do mundo ou do Brasil são contempladas na seleção que compõe os livros analisados.

Um estudo mais aprofundado revela que as fotos são retiradas de banco de imagens disponíveis na Internet e, ao contrário do que poderia imaginar, não há fotos dos autores destas coleções. Retirar todas as fotos que compõem um livro didático de bancos de imagens por si só já aponta um universo restrito na seleção de fotografias. Esta é uma escolha editorial, talvez movida por interesses financeiros, que encerra um programa de educação do olhar. Poderiam ser adotadas diversas maneiras de coletar fotografias a serem publicadas nas coleções didáticas, mas apenas esta é adotada. São selecionados alguns bancos de imagens e eles se repetem ao longo de toda a coleção, nos quatro volumes. E mais. Quase não variam de uma coleção para outra, mesmo sendo de editoras distintas. Os fotógrafos também são normalmente os mesmos, tanto no mesmo volume, na mesma coleção, quanto em outra coleção. Com isto, estilo fotográfico de poucos fotógrafos está presente nos livros, limitando assim a cultura visual – fotográfica – oferecida por estes materiais aos estudantes que deles se utilizam.

Essas imagens, tal como são – muito semelhantes àquilo que está dito na parte escrita dos livros – funcionam como provas ou exemplos do que se afirma no texto escrito. Desta forma, auxiliam no processo de memorização, permitindo que, no futuro, os estudantes relembrem da "matéria" a partir da lembrança da fotografia. Nas coleções didáticas as fotografias aparecem então como facilitadoras da constituição da memória artificial, como propunha o Ad Herenium (Almeida, 1999): as sequências de fotografias nos livros didáticos seriam as imagens por onde os estudantes relembrariam dos assuntos e conceitos estudados anteriormente.

Esta maneira de entrar em contato com as fotografias restringem-nas, fazendo-as ser pouco mobilizadoras do pensamento das crianças e adolescentes em situações escolares. Em nosso entender isto mantém a vida dos alunos alijadas das atividades de pensamento que poderiam advir dos materiais e situações escolares que solicitassem a eles entrar em contato com as fotos deixando-se contagiar por elas, ao mesmo tempo que as contagiassem com seus universos de pensamentos, de imaginações, de vida, enfim. No *entre* que se abre deste contato/contágio vibram alunos e fotos em múltiplas possibilidades de despregar as fotografias do real que as aprisiona, fazendo-as – e a eles – delirar em proliferações ainda impensadas.

Fabulações

Os escritos a seguir assumem as fotografias em seus devires imaginativos (Wunder e Dias, 2010; Oliveira Jr, 2010) para além das evidências indiciais que elas nos apresentam de algum real existente para além delas. Ensaiamos derivações das imagens para antes, durante e depois delas,

deslocando-as para as proximidades de nossas vidas a partir de breves descrições de seus elementos, mas também de perguntas, fazendo-as proliferar pensamentos em direções variadas, indicando múltiplas possibilidades de se conversar com elas, tanto em aproximações com a linguagem fotográfica e o fotógrafo, quanto com as construções e os personagens presentes no enquadramento. Em outras palavras, assumimos a fabulação, a invenção de ficções (Pellejero, 2008) que se desdobram das fotos como movimento propiciador da proliferação das próprias fotografias como obras de arte e cultura e também proliferação da vida dos alunos no *entre* que se cria quando a mirada para as imagens as toma como lugares onde devires podem ser gestados.

Cabe dizer que estes escritos são nossas derivações, provocados tanto por aproximações com estudos da fotografia, quanto pelos detalhes e elementos que nos pungiram a distender as fotos em certas direções: cada um dos dois autores teve *punctums* (Barthes, 1984) distintos, misturados a seguir uns aos outros na escrita comum, de modo a fazê-los reverberar entre eles e ressoar naqueles que nos lerem, provocando outros devires, outros deslizamentos, mais uma vez para além e para aquém dos nossos escritos, tanto esquecendo-se de vez das fotos que foram marcos iniciais dos pensamentos quanto remetendo-se a elas, buscando aí outras miradas derivadas de *punctums* outros que não os nossos...

Também foram trazidos a este texto trechos literários que se entrelaçam com as fotografias, fazendo-as deslizar para outras imagens, de outros livros, de outros lugares...

Fica o convite: fabulem, divaguem, contaminem nossas palavras com as suas, fazendo das fotografias vida que se prolifera e não prova/evidência que estabiliza o pensamento.

Duas fotografias, muitas divagações...

Fig.1. Prédio destruído na Chechênia, 2000. Página 89. Coleção Geovida - Olhar Geográfico, 2006.

Uma pessoa, parece ser uma mulher pelas roupas, altura e inclinação do corpo, empurrando um carrinho de mão com caixas de papelão em cima. A mulher está olhando para o prédio ou na direção dele. Em todas as caixas de papelão está escrito BANANAS, sendo duas da mesma marca PREMIUM e uma da marca DOLE. Bananas são frutos típicos de países em desenvolvimento e não raro estão associadas à pobreza, fome. Mas a legenda diz se tratar de um país localizado

muito além dos trópicos, onde dificilmente se produzem bananas. Seria esta mulher uma feirante de frutas importadas e aquelas caixas estariam plenas de frutas? Seria ela uma sem-teto que vive de catar papelão e as caixas estariam vazias? Nossa visão está bastante pautada pela nossa cultura. No Brasil, caixas de papelão estão frequentemente associadas a moradores de rua, mas talvez não seja assim na Chechênia. Como saber pela foto? A mulher revela uma possível condição de vida local. O fato de ela olhar para o prédio dá certa melancolia à foto, como se aquele olhar trouxesse à memória lembranças da guerra. A mulher não se viu ou não quis ser vista fotografada, por isto virou o rosto para o outro lado? A legenda nos fala somente do prédio; é como se a mulher não estivesse ali. Para a geografia proposta neste livro, apenas os prédios interessam como identificadores e caracterizadores dos lugares? As pessoas, a vida vivida entre estes prédios, importa pouco ou deve ser deduzidas dos aspectos visíveis dos prédios? Mas como deduzir? Estariam no texto as indicações para ir além da foto e da legenda na direção da vida que ali se vive? Mas houve uma escolha nessa foto. O prédio poderia ter sido fotografado sem a mulher na frente, o que parece plenamente possível, posto que não parece ser um local movimentado. A falta de visão do entorno não nos dá a noção de quantas e como são as pessoas que ali circulam.

O prédio está cheio de furos, sem janelas e, como não se tem a visão lateral deste nem se vê o teto. Não fossem as aberturas que parecem ser janelas poder-se-ia dizer que a construção seria um muro. Há uma árvore seca sobre a calçada, reforçando a ideia de destruição e falta de vida no local. O prédio tem quatro linhas de janelas ou portas e seu tamanho indica certa monumentalidade da construção. Uma escola? Uma instituição pública? Um hospital? O tipo de material,o formato e o número das portas e janelas - aparecem 13 janelas e portas em cada nível - não nos dão muitas pistas para sua função anterior ao bombardeio pelo qual parece ter passado, como está indicado na legenda. O prédio, inclusive, parece ter mais e mais janelas e portas, já que a foto está cortada num enquadramento que não nos deixa ver as extremidades da construção. Essa fotografia não mostra o entorno, não se vê o céu a não ser pelos buracos de portas e janelas do prédio; não vemos o que tem ao redor, nem o solo, nem os demais elementos da natureza ou da cidade, fazendo com que a Chechênia se reduza em nossa imaginação a um cenário semelhante ao apresentado na foto.

Mas a legenda nos dá uma indicação temporal que desloca esta imagem para dez anos atrás. Como estará este prédio agora, quando este país deixou a guerra fazem mais de cinco anos? Estará ele recuperado? Será ali agora uma escola, hospital ou instituição pública de apoio às mulheres sem-teto ou sem emprego? Se não nos é mostrada outra foto do local, logo ficamos com a imagem que tínhamos dele. Por mais que ele esteja recuperado, só acreditaríamos vendo uma nova fotografia. Hoje, provavelmente a foto de um país em guerra seja outra, pois os livros se pautam no que está acontecendo agora, na atualidade.

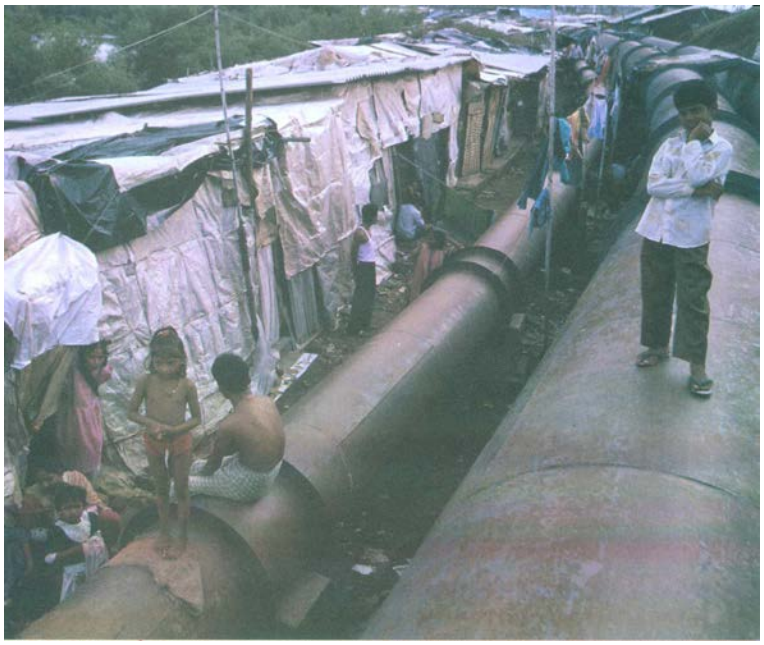


Fig.2. Bairro Pobre em Mumbai, na Índia, 1997. Página 91. Coleção Geovida – Olhar Geográfico, 2006.

“Reparei que os barracos não tinham porta. E eram tão pobres, de ignorar dinheiro. Ali ninguém comprava nada, nem fazia escambo. O que eu ia vender? Brisa?” (HATOUM, 2009, p.49)

Fotos de casas humildes, barracos que parecem nossas autoconstruções se dispõem ao redor de tubulações nas quais as crianças sentam e caminham. Os telhados (telhas) são extremamente finos, há muito plástico recobrindo-os e nas paredes das casas, que parecem pequenas e contíguas de tão amontoadas que estão, coladas umas às outras. O tamanho das casas é ainda mais reduzido aos nossos olhos quando as comparamos com o menino de pé sobre a tubulação maior: ele parece ser da altura dos barracos. Somente por comparação às demais pessoas que estão mais próximas das casas podemos intuir que a semelhança de tamanho entre o menino e os barracos é tributária de algum elemento da linguagem fotográfica – lente, angulação, enquadramento, proximidade – e não da parcela do mundo que está nela impressa. O que teria levado o fotógrafo a criar tal imagem de gigantismo do menino? Ou de pequenez das casas?

Um tipo de vara ou cano fincado no chão, bem como entre as tubulações, parecem varais, uma vez que há roupas penduradas no fio que liga uma vara/cano ao outro. Mas há partes em que este fio passa mais alto que os barracos e não tem roupas nele penduradas. Seriam eles fios elétricos? Talvez sejam fios de ligações desordenadas ou clandestinas, ou antenas de televisores. Num lugar onde tudo falta será que existem televisores? Mas afinal porque concluímos que ali tudo falta? O que na imagem nos leva a pensar assim?

As casas acompanham a curva da tubulação e continuam até o fim da foto, dando a impressão de não terem fim: nem a tubulação, nem as casas que a acompanham. Não nos é mostrado o entorno mais amplo, apenas um fragmento de mata no canto superior esquerdo da foto; não se vê o céu, indicando o ângulo alto, plongée, com que a foto foi tirada. Plásticos predominantemente brancos, alguns azuis e outros pretos dão um certo colorido a esta paisagem empobrecida. O que haverá dentro destes barracos? Que tipo de móveis e eletrodomésticos compõem o espaço privado deles? Ou serão vazios preenchidos somente por corpos e esteiras de dormir? Onde serão os banheiros? Privados, públicos, limpos?

Uma mulher sentada no chão, a criança menor com um pano nas mãos tem a roupa com um babado e parece usar um brinco e olhar na direção da câmera. Parte do corpo de outra menina de vestido azul aparece ao lado da mulher, meio espremida na margem da fotografia. A menina maior, de vestido rosa e cabelos mais longos têm o rosto sério. A menina do meio, em pé sobre a tubulação, não usa vestido, usa short e está sem camisa. Está em pé em cima de um pano. Usa uma correntinha no pescoço e tem parte dos cabelos presos no alto. Todas estas crianças apresentam cuidados em suas roupas e gestos: adereços nos vestidos e no pescoço, panos que evitam pisar diretamente sobre a tubulação, cabelos presos em nítida busca estética. A cara amarrada das crianças talvez sugira que elas não estavam de acordo com a foto, com a presença do fotógrafo. Não deve ter sido combinado tão previamente, pois a menina está sem camisa, mas talvez isso não seja um problema para a cultura dos que estão sendo fotografados...

Um menino sem camisa está de costas, sentado sobre a tubulação. Um outro menino, este com chinelos, calças compridas e camisa branca de manga longa, tem a mão esquerda no queixo, a mão direita envolvendo o próprio corpo e olha direto para a câmera, para o fotógrafo. O que teriam eles conversado com o fotógrafo? Falavam a mesma língua? Terá o fotógrafo pedido permissão para fotografá-los? Disse que a foto deles talvez fosse publicada num livro didático do outro lado do mundo? As roupas e os cuidados de algumas destas crianças eram tributárias justamente da presença do fotógrafo? Sem que ele estivesse ali, estariam todas sem camisa a correr por sobre e entre as tubulações e barracos? Suadas, sorridentes, dispersas em suas brincadeiras e encrencas entre irmãos e vizinhos?

Duas fotografias, um olhar...

"É a imagem, que é pesada, imóvel, obstinada (por isso a sociedade se apóia nela)".(Roland Barthes, 1984)

Duas fotografias e um único olhar. Folheando os livros didáticos pesquisados parece que as fotos se repetem tamanha a semelhança entre elas. Não se repetem, são de fato muito parecidas, mas por quê? Que cidade o livro didático quer mostrar? As fotografias são tão homogêneas. Para que mais de uma foto da mesma cidade num mesmo volume, se elas mostram quase que exatamente a mesma paisagem? A questão da fotografia no livro didático é meramente quantitativa? Não há preocupação com a diversidade?

Em diferentes fotografias de cidades africanas são utilizados os mesmos enquadramentos, ângulos, iluminação, cor, etc. O uso de características fotográficas iguais induz a um único pensamento sobre estas cidades e essas imagens são tomadas como verdade, como realidade, não somente pela carga de evidência visual que as fotografias trazem, mas também por sua constância estética reincidente em muitas fotos de uma mesma coleção ou mesmo de outras.

Além dessas características, a temática da pobreza é repetida nas fotos, generalizando um país-continente a uma só situação. A figura escolhida para representar um problema mundial é a da criança, vista como sinônimo de fragilidade e inocência. Nesse contexto podemos dizer que essas fotografias naturalizam/ratificam uma imagem que já está posta, a imagem de pobreza e mazelas da África que afeta, sobretudo, as crianças. Esta naturalização realizada pelas fotografias no livro didático se dá na reprodução de imagens já consolidadas e veiculadas pelos meios de comunicação de massa sem a proposição de reflexão ou preocupação com outros modos de apresentar a vida de crianças africanas, alienando os alunos da multiplicidade que

configura este continente e aprisionando o pensamento que poderiam ter acerca do espaço geográfico, constituindo uma memória comum (e muitas vezes equivocada) do que é a vida em um país ou cidade do continente africano.

Vejamos abaixo um trecho escrito sobre as fotografias que compõem o documento da Unicef "Crianças invisíveis", mas que se aplica facilmente àquelas imagens que compõem o discurso fotográfico acerca da África nas coleções analisadas.

Neste discurso, as crianças que vivem em meio à pobreza econômica são reduzidas a pobres coitadas, desamparadas de tudo e por todos, sem qualquer imaginação ou alegria que lhes preencha os momentos e os lugares de seu dia-a-dia tanto quanto às faltas e restrições. Estas imagens ratificam e conduzem a educação do 'universo de cultura' citado acima: redutor da criança carente financeiramente ao desamparo e à fome. Por conseguinte, gerador e angariador de compaixão dos que possuem...(OLIVEIRA JR, 2010, p.6).

O que está dito no trecho acima, sobre um documentário, se repete nos livros didáticos. Essas crianças são reduzidas à fome, miséria e pobreza. Há algo maior do que o fato de serem pobres que as fotografias não mostram. Seja na Índia, na África ou em qualquer lugar do planeta, crianças brincam, com toda a escassez que faz parte de suas vidas, elas brincam e sorriem. Claro que existem situações extremas, como a foto abaixo, da menina que parece chorar ao receber comida, mas nada nos diz que ela chora por causa da fome, talvez ela chore de dor, talvez de alegria pela comida que lhe chega às mãos. E ainda que seja de fome, só existiria fome na vida desta criança, não poderia existir fome e algo mais?

Fig.3. Bairro pobre e sem infra-estrutura na cidade de Nairobi, Quênia. Foto de 2001. Página 92. Coleção Geovida -Olhar Geográfico, 2006.

> "Não há, na menina, nada que de fato chame a atenção. Mas não há como não nota-la. (...) Sua expressão é calma e digna, sua pele delicada e saudável. No todo, seu olhar não reflete nem pobreza, nem fome, nem desespero. Ela não parece olhar para nada, não parece perceber nada". (KIAROSTAMI, 2004, p.270)

O olhar penetrante da menina de roupa laranja, o punctum que me gruda na fotografia. Um olhar vivo, certo, sem intermediações, olhos vivos e redondos que parecem acertar o fotógrafo. O que ele disse a elas? Apenas olhem para a câmera? Três olhares distintos, de três crianças. Um olhar forte, um desconfiado e outro despreocupado.

A menina de laranja usa botas azuis, ao contrário das outras duas que parecem usar tênis iguais ou muito parecidos. Enquanto as outras crianças colocam as mãos entre as pernas, talvez envergonhadas, ela deixa uma mão sobre as pernas e a outra mãozinha apóia no banco. O banco de madeira parece estar curvo. Será que a menina teve medo de cair? Suas pernas e pés não alcançam o chão e estão entreabertos, diferentes das outras, que entrelaçam as pernas. Talvez tenha dado um pulo para subir no banco, talvez tenham-na colocado lá. Estariam as três sentadas na mesma posição antes da chegada do fotógrafo? Presumo que não.

A foto corta um tipo de pequena ponte que dá acesso à humilde casa. Parece haver um córrego bem abaixo. Os homens trabalham. Dois de roupa azul e dois que parecem usar branco. Há uma blusa azul pendurada. Pode ser que um deles sentiu calor e resolveu tirá-la. O azul da blusa é mais forte do que o das camisas. Parece haver uma vala que faz uma curva ao fundo. Que estão a fazer estes homens? Cavando esta vala ou alargando-a? As casas estão tão na margem que parecem irão cair. Há uma poça d'água bem no primeiro plano da imagem. Será que há enchentes e as casas inundam quando chove?

Em meio aos tons marrons da cena, ao barro e à lama, a roupa laranja da menina salta aos olhos. Um pequeno pedaço de tecido de cor gritante denuncia a presença de vida ali, tira nossa atenção do restante da cena que causa desconforto. O menino segura um saco plástico que, num primeiro momento parece comida, mas logo essa impressão passa e surge a ideia de que pode ser um brinquedo. É isso, deve ser um brinquedo. Talvez estivesse brincando e sentou-se para a foto. Talvez esteja de mau humor por preferir continuar brincando a se unir às outras crianças (irmãos talvez) para tirar a foto.

Fig. 4. Criança recebe comida em Baidoa, na Somália. Foto de 1992. Página 128. Coleção Geovida - Olhar Geográfico

> "Para se ver uma criança é preciso olhar de perto. Uma a uma. Se vemos numa criança pobre somente a exclusão, a fome, é porque a estamos olhando como representante de outras, como conceito onde se instala em nossa imaginação apenas faltas, misérias, dores".(OLIVEIRA JR, 2010, p.15).

A criança que está com a marmita e recebe algo (a legenda diz que é comida, mas tem aspecto aquoso, poderia ser água, mas parece um pouco suja também para ser só água, sopa talvez) usa um colar que parece ser de sementes, a mulher ao lado dela também usa colar parecido e também uma pulseira amarela (a mãe talvez). Punctum cruzados que me atraem para a fotografia. A outra mulher usa uma pulseira branca. A criança (menina, suponho) tem cara de choro e é segurada pelo braço por uma mulher. A panela é baixa e todos estão acocorados em volta dela. O restante do corpo das mulheres, suas cabeças não aparecem na foto, só a da menina pequena e a do homem mais inclinado aparecem no enquadramento. Uma outra mulher, também quase inteiramente cortada da foto e que não possui marmita, segura uma bolsa encostada ao corpo. Olhando mais atentamente percebe-se que um pedaço de madeira (tronco de árvore?) está dentro do caldeirão, talvez para mexer o que há dentro, talvez a mulher da bolsa o segure na outra extremidade.

O fotógrafo quer mostrar somente a dor e sofrimento da criança, algo que já temos em mente, pois é só o que ouvimos falar da África. A criança não olha para o fotógrafo, nem o homem que a está servindo, mas e as mulheres? Há pelo menos três adultos ao redor, mas apenas parte de seus corpos é vista. O enquadramento e o ângulo da fotografia não permitem ver o rosto das mulheres, o foco está direcionado para a menina e o homem que lhe dá comida. Que rostos teriam essas pessoas? Qual a expressão delas? De dor? De angústia? Foi escolha do fotógrafo cortar os demais adultos da cena, algo pensado. Porque?

Uma vez que o enquadramento é fechado, pergunta-se: qual a paisagem local? Como são as casas? Em que ambiente esta menina vive? Será que nada ali remete a outras atividades da vida das crianças que ali habitam? E esses adereços que as mulheres usam? São elas que fazem? Elas saem juntas a colher sementes? As crianças também? Ficam animadas quando encontram uma semente rara? Sentam-se às tardes a separar sementes e fazer colares? Vendem no centro? Haveria ali algum lugar a que se chamaria centro? Que vida levam essas pessoas? O que fazem para sobreviver? O que as mantém esperançosas?

Há apagamento total do entorno, permitindo-nos imaginar, ir ao encontro de continuidades que rasurem os sentidos mais fortes que esta foto nos traz. Ela é uma cena, apenas uma, no grande filme que pode ser este lugar. Como é o relevo? E a vegetação? Tem alguma plantação? Existem animais no local? Há lixo? Como está o dia? O céu? Há nuvens? Há luz do sol? Não dá para saber! Tudo o que podemos ver são essas duas pessoas e somente da menina visualizamos o corpo inteiro, todo o resto foi apagado... a vida... a diversidade... a infância... tudo por ser reencontrado nas fabulações que surgem exatamente deste apagamento.

Referências

BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

HATOUM, Milton. **A cidade ilhada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

KIAROSTAMI, Abbas. **Uma boa boa cidadã**. In: Abbas Kiarostami. São Paulo: CosacNaify, 2004.

OLIVEIRA JR, Wenceslao M. **Bilú: cidade, cinema, criança - política e imaginação**. In: Sexto Encuentro Internacional de Investigadores de la Red Educación, política y cultura en América Latina, 2010, Puebla - México. Anais do Sexto Encuentro Internacional de Investigadores de la Red "Educación, política y cultura en America Latina". Cidade do México: Instituto de Investigadores sobre la Universidad y la Educación, 2010. v. 1. p. 124-140.

OLIVEIRA JR, Wenceslao M. **Trem do desejo... fotografias despregadas do real**. *Educação & Imagem*, UERJ, Rio de Janeiro, 2010.

PELLEJERO, Eduardo. ***Ficciones políticas y políticas de la ficción - La sociedad como una trama de relatos***. (2008). Acesso em 9 de dezembro de 2010. cfcul.fc.ul.pt/equipa/3_cfcul_elegiveis/eduardo%20pellejero/eduardo%20pellejero.htm

WUNDER, Alik e DIAS, Susana Oliveira. **Deslizes pela superfície do acontecimento fotográfico**. *Revista de Estudos Universitários*, Sorocaba, 2010.

Culturas do olhar

Kok, Glória. Doutora[1], kokmartins@uol.com.br

Nokero noke chinã kene aya,

Mas nós temos pensamento desenhado,

noke chinã romei akasho nõ chinãrivi

por nosso pensamente ser empajezado é que nós pensamos,

mapõ nõ chinãrivi.

pensamos mesmo com a cabeça.

Paulino Memãpa, xamã e sábio do alto Ituí

(CESARINO, 2011, p. 83)

Introdução

Esta comunicação pretende desvendar diferentes modos de ver das culturas indígenas das terras baixas sul-americanas. Antecedendo às palavras, observa John Berger, a visão implica um ato de escolha e é influenciada pelo que conhecemos ou acreditamos. "Só vemos aquilo que olhamos". [2] Desse modo, o olhar não é universal, mas irradia-se de um saber local, que, com seus aportes culturais e ambientais, gera representações visuais que engendram significados e sentidos.

A visualidade de um grupo está em estreita relação com sua vida simbólica e material, compreendendo aí suas técnicas de representação. O esquimó Iglulik esculpiu a cena de uma caçada à morsa no marfim, mas foi incapaz de desenhá-la com um lápis no papel (MOURA, 2004, p. 307) . Um índio Marubo, morador da aldeia Alegria, no Javari (AM), acostumado a avistar e a perseguir uma caça nas brenhas da floresta declarou que "o papel também estraga os olhos. No início, o seu olho fica vacilante, você não enxerga, fica com dor de cabeça, você fica assim. Assim faz o papel, ele dá tontura" (FREIRE, 2011, p. 2). Ambos os exemplos demonstram modos distintos de ver o mundo de culturas orais, frequentemente marginalizadas pela sociedade ocidental.

A percepção das cores distingue o pensamento visual de um grupo. Marshall Sahlins afirma que as cores "comunicam distinções significantes da cultura" e fazem parte do processo de relacionar. "Os termos 'básicos' da cor comprovam uma ordenação seletiva da experiência: o tipo de intervenção num fato natural-perceptual cuja presença é a indicação certa de um projeto cultural" (SAHLINS, 2007, pp.155 e 164).

---

[1] CPEI- Unicamp

[2] "Yet this seeing which comes before words, and can never be quite covered by them, is not a question of mechanically reacting to stimuli. (It can only be thought of in this way if one isolates the small part of the process which concerns the eye's retine). We only see what we look at. To look is an act of choice" (BERGER, 1972, p. 8).

O antropólogo Victor Turner identifica três cores nos ritual ndembu, da Zambia, no sul da África Central: o vermelho, o branco e o preto, cujas relações, segundo os próprios ndembu, começam com o mistério dos três rios: o rio da brancura, da vermelhidão e da negritude (ou obscuridade). As demais cores ou são derivações de cada uma delas ou são metáforas, como o "verde," *meji amatamba*, que significa "água de folhas de batata". [3] Entre os Cherokee da América do Norte, as cores também estavam relacionadas às direções. Deste modo, o branco representava a paz, a felicidade e o Sul; o vermelho, o êxito, o triunfo e o Norte; o negro, a morte e o Oeste; e o azul, a derrota, a desordem e o Leste (TURNER, 2005, pp. 66 e 68).

Se o olhar da sociedade ocidental foi, em parte, moldado pela perspectiva renascentista, na qual tudo converge para um ponto geometricamente projetado no espaço, a cartografia ameríndia nos apresenta outras formas de ver e de representar. Os índios do México pré-hispânico e colonial representavam o espaço a partir de uma visão circular, na qual cada acidente geográfico é diferenciado por sua relação com o sagrado e todos os pontos de vista são considerados numa síntese visual. No Brasil, alguns mapas indígenas de épocas diferentes apontam para a representação espacial a partir de duas perspectivas simultâneas: de uma margem e de outra margem do rio.

A explicação para isso está no belo ensaio do antropólogo Eduardo Viveiros de Castro, "Perspectivismo e multiculturalismo na América indígena". Com base na etnografia amazônica, Viveiros de Castro analisa o que ele chamou de perspectivismo ameríndio:

> o modo como os seres humanos vêem os animais e outras subjetividades que povoam o universo – deuses, espíritos, mortos, habitantes de outros níveis cósmicos, plantas, fenômenos meteorológicos, acidentes geográficos, objetos e artefatos - é profundamente diferente do modo como esses seres vêem os humanos e se vêem a si mesmos (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 350).

Mas quem produz as diferentes perspectivas inerentes ao pensamento ameríndio? Para Viveiros de Castro, o corpo é o principal responsável pelos diferentes pontos de vista e, portanto, é o elemento diferenciador das cosmologias amazônicas (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 386).

1. O corpo e a pele

Se o corpo ameríndio, em sua tridimensionalidade, é o suporte da visualidade e da diferença dos grupos ameríndios, a pele é a superfície onde se inscreve a pintura corporal, que, assim como nossas vestimentas, é um meio de distinguir os grupos sociais e difundir códigos e estilos variados.

Geralmente, as tintas utilizadas na pele são o vermelho do urucu e o azul escuro quase negro do jenipapo. A pintura do urucu é fixada com a ajuda de alguma substância gordurosa, tal como o suco de babaçu. As sementes do urucu são fervidas em água até que formem uma pasta, que é endurecida e guardada em forma de pães. O jenipapo, quando aplicado ao corpo, é completamente transparente e sem cor, mas escurece com o tempo. Além do urucu e do jenipapo, faz-se uso do pó de carvão para o preto e do calcário para obter a cor branca. Na aplicação das tintas, as técnicas são variadas:

mãos, dedos, pequenos estiletes de palha, riscador de madeira e até carimbos geralmente feitos de coco de babaçu.

As pinturas corporais apresentam múltiplos sentidos e significados simbólicos que podem estar relacionadas à proteção, à função religiosa ou guerreira, à representação de uma determinada faixa etária, à participação em rituais, ao fim de um resguardo, ao casamento, ao luto, entre outros.

O magnífico ensaio da antropóloga Lux Vidal sobre os Kayapó-Xikrin do Catete, do grupo lingüístico Jê que vive no sudeste do Pará, revela que a pintura corporal é um recurso de construção da identidade e da alteridade, de comunicação, além de ser também uma forma de socialização. Segundo ela, o corpo é "um idioma-código expresso graficamente" (VIDAL, 1992, p.143).

Ao analisar a pintura corporal Xikrin, Terence Turner observou que a própria pele é o limite entre o individual e o social:

> A pintura corporal neste nível geral de significado, corresponde realmente à imposição de uma segunda 'pele' social, sobreposta à pele biológicamente desnudada do indivíduo. Esta segunda pele de padrões culturalmente estandartizados exprime simbolicamente a 'socialização' do corpo humano – a subordinação dos aspectos físicos da existência individual ao comportamento e valores sociais comuns (*Apud* RIBEIRO, 1989, p. 82).

O corpo é o suporte, o veículo da linguagem de um grupo, enquanto na superfície da pele inscrevem-se os signos da comunicação com o Outro. A pele do humano emite uma linguagem que contém os sinais de conexão em relação tanto ao mundo sobrenatural como ao mundo da natureza. Vestir uma outra "pele" é transfigurar-se na condição do outro, é mudar a perspectiva humana.

Atividade exclusivamente feminina, a aprendizagem da pintura corporal entre os Kayapó começava com o primeiro filho. Pintar o bebê faz parte do processo de socialização. As mães passam horas pintando os seus filhos. "O corpo da criança é o laboratório, a tela da jovem mãe para a aprendizagem da pintura corporal. É usando e reusando o corpo de seu filho que a mulher ensaia, aprende e se qualifica como pintora", explica a antropóloga (VIDAL, 1992, p.146).

A pintura dos adultos, entretanto, obedece a padrões mais rígidos e apresenta um número menor de estampas e de motivos decorativos, porque precisam estar em sintonia com as regras sociais. As mulheres Xikrin casadas e com filhos se pintam mutuamente em sessões de pintura coletiva, o que lhes possibilita formar uma "sociedade de mulheres" (VIDAL, 1992, p.147). Basicamente são usadas duas cores na pintura corporal dos adultos: vermelho, aplicado nas extremidades do corpo, inclusive no rosto, em contato com o mundo de fora, e o negro, aplicado no tronco, voltado para o próprio corpo (RIBEIRO, 1989, p. 96).

Se, entre os Kayapó-Xicrin, a pintura facial era feita com um cuidado especial, os Kaxinawá, habitantes do Acre do grupo linguístico Pano, nutriam uma outra concepção: a de que no ritual de passagem de meninos e meninas a pintura facial deveria ser propositadamente mal feita com linhas grossas e imprecisas, aplicadas com dedos ou sabugos, as quais eram mais permeáveis à ação ritual. Nas palavras de Els Lagrou:

> No caso do grafismo na pele dos jovens kaxinawá, a qualidade das linhas, sua grossura, era o que interessava às pintoras, mais que os nomes dos motivos. O grafismo que cobria os corpos das crianças não servia de sistema de comunicação, a informar por meios visuais sobre o pertencimento desta pessoa a determinadas metades ou seções, visava pelo contrário unificar os corpos e cobrir as peles. Sua função era performativa e produtiva, dizia respeito à dinâmica relação entre grafismo e suporte (LAGROU, 2009, p. 35).

O desenho na pele tornava-se, assim, permeável à ação ritual sobre o corpo em transformação, de modo a conseguir ter um "corpo pensante com um coração forte", como almejam os Kaxinawá.

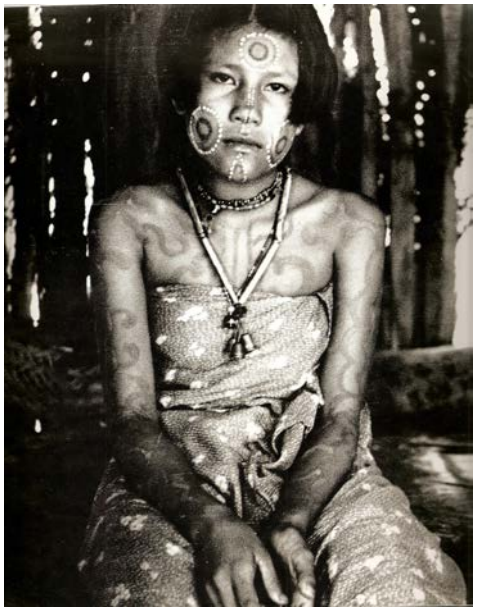


Figura 1 e figura 2: Adolescente antes de sair da reclusão e pintura facial de uma criança Kadiwéu.

Fotos de Claude Lévi-Strauss.

O último exemplo é o da sofisticada pintura dos Kadiwéu, da família lingüística Mbaya-Guaikuru, que vivem atualmente na fronteira do Mato Grosso com o Paraguai. Os padrões das pinturas faciais dos Kadiwéu fascinaram o antropólogo Claude Lévi-Strauss em sua viagem pelo Brasil Central realizada entre 1935 e 1936. Os motivos podiam ser tatuados ou pintados, mas, recentemente, a técnica da tatuagem havia desaparecido. "Os seus rostos, por vezes, também o corpo inteiro, estão cobertos de um entrelaçado de arabescos assimétricos, alternando com motivos de uma geometria subtil" (LÉVI-STRAUSS, 1986, p. 179). Em 400 desenhos recolhidos entre os índios, Lévi-Strauss não encontrou dois semelhantes, o que demonstra um extenso repertório de motivos e composições ancorado na tradição kadiwéu. Observou, ainda, que as mulheres empregam dois estilos em seus

motivos: o angular e geométrico e o curvilíneo, ambos aparecem frequentemente na mesma composição (LÉVI-STRAUSS, 1986, pp. 184 e 185).

Em ensaio escrito posteriormente acrescenta: "Observe-se também que a composição das pinturas Kadiwéu em torno de um duplo eixo, horizontal e vertical, analisa o rosto segundo um processo de desdobramento, se é lícito dizer, reduplicado: a pintura recompõe o rosto, não em dois perfis, mas em quatro quartos" (LÉVI-STRAUSS, 1970, p. 277). Tais pinturas causam estranhamento ao nosso olhar, acostumado, do ponto de vista estético, com o equilíbrio e a harmonia entre duas partes. Atualmente, os padrões decorativos da pintura corporal dos Kadiwéu são utilizados em outros suportes, como a cerâmica ou o couro de veado ou de boi (SIQUEIRA JR. 1992, p. 272).

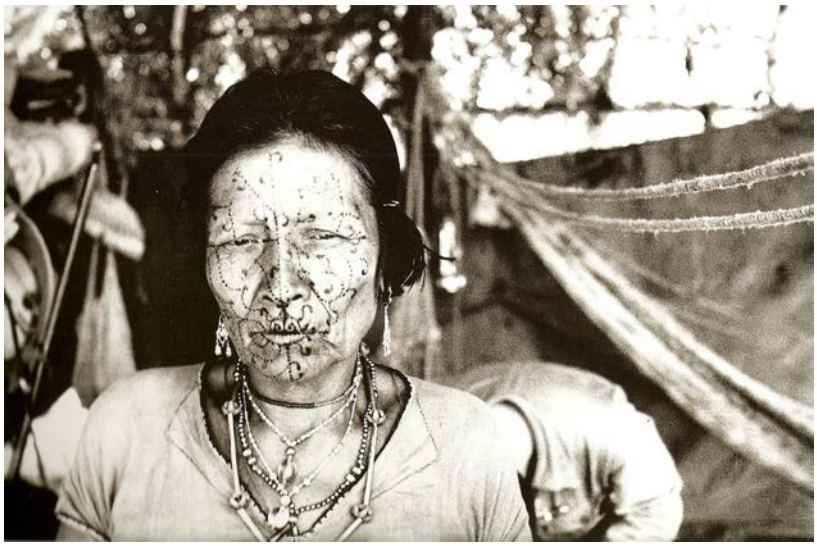


Figura 3: Mulheres idosas Kadiwéu inventam composições em sua pintura facial.

Fotos de Claude Lévi-Strauss.

2. Visionários do invisível

Os poderes dos xamãs emanam da intensa comunicação que estabelecem com o mundo dos mortos, da capacidade de curar das doenças, sonhar e viajar pelos mundos invisíveis. "O xamã é como um rádio", dizem os Araweté, grupo Tupi-Guarani do Médio Xingu, no Pará (VIVEIROS DE CASTRO, 1986, p. 543). Isso quer dizer que o xamã transmite as vozes dos deuses e dos mortos que ganham, assim, visibilidade no mundo dos vivos.

Separado do corpo com a ajuda de tabaco e/ou alucinógenos, o xamã empreende uma viagem até o mundo dos mortos, iluminando com sua visão o trajeto. Escreve Mircea Eliade: "As paisagens que o xamã vislumbra e os personagens que ele encontra em suas viagens extáticas no outro mundo são minuciosamente descritas pelo próprio xamã, durante ou após o transe" (ELIADE, 1978, p. 55).

Em suas experiências extáticas, o xamã é o viajante que tudo vê e, graças ao seu saber, tem acesso aos planos cosmológicos. "Ao longo de suas viagens a outros mundos, ele observa sob todos os ângulos, examina minuciosamente e abstêm-se cuidadosamente de nomear o que vê" (CARNEIRO

DA CUNHA, 1999, pp.184 e 185). Ao conferir sentidos em suas viagens, decifra visualmente as múltiplas esferas invisíveis do universo. Segundo o depoimento do líder e xamã Davi Kopenawa Yanomami:

> Os espíritos xapiripë dançam para os xamãs desde o primeiro tempo e assim continuam até hoje. Eles parecem seres humanos mas são tão minúsculos quanto partículas de poeira cintilantes. Para poder vê-los deve-se inalar o pó da árvore yãkõanahi muitas e muitas vezes. Leva tanto tempo quanto para os brancos aprender o desenho de suas palavras". Ao contrário dos "humanos cinzentos", os espíritos são "sempre magníficos: o corpo pintado de urucum e percorrido de desenhos pretos, suas cabeças cobertas de plumas brancas de urubu rei, suas braçadeiras de miçangas repletas de plumas de papagaios, de cujubim e de arara vermelha, a cintura envolta de rabos de tucanos (YANOMAMI, 1998, p.1).

Nesse sentido, só os xamãs são capazes de enxergar os espíritos xapiripë e de se comunicar com eles. Els Lagrou sublinha o papel dos xamãs na recepção e tradução de imagens visuais, ancoradas na tradição e no conhecimento ancestral. Entre os Wauja, grupo Arawak habitante do Alto Xingu (AM), os *apapaatai* são seres sobrenaturais invisíveis geradores de doenças, que só podem ser visualizados pelos xamãs através dos sonhos e materializados em imagens na forma de máscaras rituais (LAGROU, 2009, p.28). "Adoecer, sonhar e entrar em transe conduzem ao estabelecimento de contatos íntimos com as alteridades extra-humanas e a uma imensa abertura para conhecimentos artísticos que se renovam sobretudo fora do mundo humano". (BARCELOS NETO, 2002, p. 256).

No excelente ensaio de Robin Wright, "Os Guardiães do Cosmos: pajés e profetas entre os Baniwa", o antropólogo mapeia as viagens dos xamãs do povo Aruak-falante do vale do Alto Rio Negro, cujo poder de cura deriva, principalmente, da capacidade de alcançar os vários níveis do cosmos. Cada nível está associado com categorias de espíritos e divindades. A viagem para o cosmos percorre cinco etapas, mas nem todos que a empreendem conseguem chegar ao fim: "1) subida e transformação com *pariká* [pó sagrado]; 2) a passagem além da morte; 3) a recriação do mundo; 4) a cura no outro céu; 5) a descida, a nova entrada neste mundo e a cura neste mundo" (WRIGHT, 1996, p.99). O pajé, com poderes proféticos, viaja para obter a cura de um doente e restaurar a ordem cósmica. "O poder salvador do pajé então consiste de pelo menos três processos: abrir o mundo escondido e antigo da felicidade eterna, e assumir o lugar do criador, reestabelecer a ordem temporal; e restaurar a dimensão vertical espacial do cosmos" (WRIGHT, 1996, p.110). O seu sucesso depende dos conhecimentos adquiridos durante o longo e penoso processo de aprendizagem para submeter o corpo e a alma a mutações violentas, capazes de transformá-los em animais poderosos, como o jaguar e também em divindades.

Considerações finais

O antropólogo Clifford Geertz reconhece que:

> a antropologia sempre teve um sentido muito aguçado de que aquilo que se vê depende do lugar em que foi visto, e das outras coisas que foram vistas ao mesmo tempo. Para um etnógrafo, remexendo na maquinaria de ideias passadas, as formas de saber são sempre e

> inevitavelmente locais, inseparáveis de seus instrumentos e invólucros (GEERTZ, 1983, p.11).

Foi desse prisma que procurei apresentar outros modos de ver das culturas ameríndias das terras baixas sul-americanas, visível nas pinturas corporais feitas pelos povos indígenas. Com grande variação de estilos e motivos, o grafismo indígena configura-se como códigos de comunicação de um grupo, entre grupos e entre o mundo sobrenatural e a natureza. Nesse sentido, o corpo é o suporte que confere identidade, alteridade e sociabilidade, enquanto a pele é o lugar onde se inscrevem os "idiomas" gráficos, que emitem mensagens e são capazes de até, como fazem os xamãs, mudar a perspectiva humana, transfigurando-se em outro ser, seja ele divindade ou animal. A leitura da pele, portanto, confere visibilidade e lugar a todos os membros de um grupo ameríndio em um determinado contexto.

As viagens do xamã e suas traduções dos mundos invisíveis são as principais fontes das curas de doenças humanas e da produção das imagens visuais. Se, por um lado, a cultura visual ameríndia reforça as tradições culturais e os conhecimentos ancestrais, por outro, absorve continuamente novas conexões que são incorporadas antropofagicamente às técnicas de produção e de decodificação do grupo, gerando imagens inéditas. Isso porque, como expressa precisamente o xamã Paulino Memãpa "temos o pensamento desenhado" (CESARINO, 2011, p.83), enquanto nós, como afirmou Davi Yanomami, "o povo da mercadoria", desenhamos as palavras, porque o "pensamento é cheio de esquecimento". "Deste modo, quem não bebe o sopro dos espíritos tem o pensamento curto e enfumaçado; quem não é olhado pelos *xapiripë* não sonha, só dorme como um machado no chão". (YANOMAMI, 1998, p. 2). Assim, apenas nos restou a escrita sobre o papel.

Bibliografia

BARCELOS NETO, Aristóteles. *A arte dos sonhos. Uma iconografia ameríndia*. Prefácio de Elsje maria Lagrou. Lisboa: Museu Nacional de Etnologia: Assírio & Alvim, 2002.

BERGER, John. *Ways of Seeing*. London: Penguin Books, 1972.

CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. "Xamanismo e Tradução". In: NOVAES, Adauto (org.). *A outra margem do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras;Minc, Funarte, 1999.

CESARINO, Pedro. *Oniska : poética do xamanismo na Amazônia*. São Paulo: Perspectiva e Fapesp, 2011.

ELIADE, Mircea. *Occultisme, sorcellerie et modes culturelles*. Paris : Gallimard, 1978.

FREIRE, José Ribamar Bessa. "O olhar dos índios*". Diário do Amazonas*, 24/4/2011. Site: www.taquiprati.com.br/cronica Acessado em 27/4/2011.

GEERTZ, Clifford. *O saber local. Novos ensaios em antropologia interpretativa*. 7ª edição. Tradução de Vera Mello Joscelyne, Petrópolis: Ed. Vozes, 2004.

KOK, Glória. *Os vivos e os mortos na América portuguesa: da antropofagia à água do batismo*. Campinas: Ed. da Unicamp, Fapesp, 2001.

LAGROU, Els. *Arte indígena no Brasil: agência, alteridade, relação*. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2009.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia Estrutural*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1970.

_____. *Tristes trópicos*. Tradução de Jorge Constante Pereira. Lisboa:Edições 70, 1986.

_____. *Saudades do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

MOURA, Margarida Maria. *Nascimento da Antropologia Cultural. A obra de Franz Boas*. São Paulo: Hucitec, 2004

RIBEIRO, Berta G. *Arte Indígena, Linguagem Visual. Indigenous Art, Visual Language*. Tradução de Regina Regis Junqueira. Belo Horizonte:Ed. Itatiaia; São Paulo:Edusp, 1989.

SAHLINS, Marshall. *Cultura na Prática*. Tradução Vera Ribeiro. 2ª edição. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 2007.

SIQUEIRA JR. Jaime Garcia. "A iconografia Kadiweu atual". In: VIDAL, Lux (Org.). *Grafismo Indígena. Estudos de Antropologia Estética*. São Paulo: Nobel, Edusp, Fapesp, 1992.

TURNER, Victor. *La selva de los símbolos. Aspectos del ritual ndembu*. Traducción de Ramón Valdés del Toro y Alberto Cardín Garay. 4ª ed., Madrid. Siglo XXI, 2005.

VIDAL, Lux. "A pintura corporal e a arte gráfica entre os Kayapó-Xicrin do Catete". In: VIDAL, Lux (Org.). *Grafismo Indígena. Estudos de Antropologia Estética*. São Paulo: Nobel, Edusp, Fapesp, 1992.

_____(Org.). *Grafismo Indígena. Estudos de Antropologia Estética*. São Paulo: Nobel, Edusp, Fapesp, 1992.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

_____. *Araweté: os deuses canibais*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/Anpocs, 1986.

YANOMAMI, Davi. "Sonhos das origens". Maloca Watoriki, setembro/1998 - depoimento recolhido e traduzido por Bruce Albert. In: www.socioambienta.org.br Acessado em 16/7/2011.

WRIGHT, Robin. "Os Guardiães do Cosmos: pajés e profetas entre os Baniwa". In: LANGDON, E. Jean Matteson (Org.). *Xamanismo no Brasil: novas perspectivas*. Florianópolis, Editora da UFSC, 1996.

Caos forma: dois pontos — Um olhar sobre a forma a partir do mito, do corpo e da cidade

PESSOA, Luciano Gutierres, designer, arquiteto[1], pós-graduado (lato sensu)[2]; pessoluc@gmail.com

Esta pesquisa nasce de uma pergunta sobre a forma, no cruzamento entre territórios de projeto e de filosofia. Alimentada também por uma perspectiva crítico-filosófica daquele curso[3]. A pergunta se desenvolve a partir da constatação talvez corriqueira de que, como designers, mas sobretudo como seres vivos e humanos, todo o tempo lidamos com forma, seus sentidos e suas mutações.

Como numa das sugestões do título, partiremos de dois pontos iniciais para traçar dois breves itinerários interligados: (1) a forma nos mitos de origem ocidentais, e (2) como segundo ponto que também se abre em dois, a forma em relação ao corpo e à cidade. Helicoidalmente, à maneira das Musas, retomando sempre o início, falaremos de forma enquanto narrativa, linguagem geradora e organizadora de mundos, e também de corpo e cidade como expressões e limites desses mundos.

Forma: conceito que se mostra tanto um ente abstrato como característica expressa na matéria, ora tomada como significante ora como significado, como ideia e como realização. Um conceito que diz respeito a relações, percepções, contornos, limites, entre algo manifesto, expresso, sensível, e algo imanifesto, potencial.

No "Grande Dicionário" (Houaiss, 2001), no verbete "forma" encontramos referências por exemplo a “configuração física dos seres e das coisas, como decorrência da estruturação de suas partes; formato, feitio, algo ou alguém indistinto, percebido imprecisamente, modo, jeito, maneira...”, assim como definições oriundas de proposições filosóficas, como por exemplo em Platão: "cada uma das realidades transcendentes que contêm a essência imaterial dos objetos concretos, captáveis somente pelo intelecto que supera as impressões sensíveis; arquétipo, ideia".

Forma, origem, linguagem

Em nosso mundo contemporâneo, consumidor e criador de formas ao infinito, cabe talvez um olhar para os vestígios que temos das possíveis formas primeiras, de narrativas e de uma arqueologia que apontam para todos os inícios: do tempo, do espaço, do universo, da terra, dos animais, da humanidade, da cultura.

Na mitologia grega, como talvez em muitos mitos da criação, de algum modo a forma aparece como um estágio subsequente a um chamado caos, “pré-mundo” ou “antemundo” original, amorfo, não

[1] Bacharel em Arquitetura e Urbanismo pela FAUUSP Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, 1987.
[2] Pós-graduação lato sensu “Design e Humanidade”. Pesquisa financiada pela USP/CEUMA Centro Universitário Maria Antônia, 2011.
[3] Com diversas adaptações, o presente artigo é um desenvolvimento da parte textual do meu trabalho de conclusão do curso “Design e Humanidade”, USP/CEUMA, 2011.

criado, não ordenado, não definido, mas igualmente ambiente e fonte geradora de um sem-número de entes, formas, objetos e acontecimentos. Onde não há, passa a haver. O que não é, torna-se.

Sobre a tradição grega e o Gênesis, nos diz Brandão:

> No princípio era o Caos. Caos, em grego xa/ov (Kháos), do v. xai/nein (khaínein), abrir-se, entreabrir-se, significa abismo insondável. Ovídio chamou-o *rudis indigestaque moles* (Met. 1,7), massa informe e confusa. Consoante Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, o Caos é "a personificação do vazio primordial, anterior à criação, quando a ordem ainda não havia sido imposta aos elementos do mundo". No Gênesis 1,2, diz o texto sagrado: "A terra, porém, estava informe e vazia, e as trevas cobriam a face do abismo, e o Espírito de Deus movia-se sobre as águas." Trata-se do Caos primordial, antes da criação do mundo, realizada por Javé, a partir do nada. (BRANDÃO, 1996: p.184)

Sintomaticamente, quando temos algum vislumbre desses inícios imprecisos, ele nos chega formatado nas histórias que ouvimos, ou que nos contam objetos, rituais, geografias, fósseis, arquiteturas, e através de narrativas escritas. Embora a linguagem oral humana tenha provavelmente uma história dezenas (talvez centenas) de milhares de anos mais antiga que a da escrita, sendo assim sua "antecessora" natural, não à toa associa-se, como em Flusser (2008), o próprio sentido de história humana ao surgimento da escrita, dos alfabetos, numa lenta e complexa evolução de sistemas de imagens gravadas que em algumas línguas assumem literalmente o papel de fixar e representar o som da fala e o sentido que ela carrega.

O sentido habita o som, e é vestido por ele. O sentido e o som habitam a escrita e são vestidos por ela. E de algum modo essa roupa, essa casa, ao serem definidas, formam e informam o sentido primeiro, e uma à outra mutuamente. Como a taça que acolhe, restringe e oferece o vinho do sentido, este também permanece paradoxalmente inalcançável em algum quase lugar, de onde surge e onde volta a desaparecer.

Entre o sentido e o sensível: forma. Visível ou não, imaginável. Ordenações, relações e limites mais ou menos perceptíveis, menos ou mais sensíveis. Forma, e esse limiar em que um sentido toma forma, ganha corpo, e em que uma forma ganha sentido, significado, se configura, se considera, se diferencia de um fundo "vazio e sem forma", como narrado no Gênesis. Formas que usamos e formas que somos. Formas que carregam um ou vários sentidos, às vezes díspares ou contraditórios. Formas que não sabemos que sentido têm, ou se têm algum. Sentidos que habitam formas, sentidos habitantes de objetos, de representações sensíveis e pensáveis.

Torrano (1991), em seu estudo e tradução da "Teogonia: a origem dos deuses" de Hesíodo (séc.VIII aC), observa as "múltiplas nuances enantiológicas" na origem, assim como nos teria sido legada pelo pensamento grego arcaico. Conceitos que transcendem e integram aspectos contraditórios da realidade, reunindo-os no que chama de *coincidentia oppositorum*, em modos de articulação e coerência às vezes estranhos ao compreender moderno. Desse modo a origem na "Teogonia" reúne e contrapõe *Kháos*, *Terra*, *Tártaro* e *Éros*: potestades, potências das quais se originam linhagens, por cissiparidade e por união amorosa.

Na leitura etimológica de ***Kháos*** (*khaíno*, *khásko*: abrir-se, entreabrir-se, abrir a boca, as fauces, o bico), de ***Éros*** (*eráo*, *éramai*: amar, desejar apaixonadamente), da ***Terra*** e do ***Tártaro*** (no fundo do chão), Torrano aponta para uma origem onde já se anuncia a presença de uma unidade

quádrupla, em tensa simetria e diversos níveis de espelhamento, de harmonias e contradições, em relações dinâmicas de pares móveis que se identificam e se antagonizam.

> Sim bem primeiro nasceu Caos, depois também
> Terra de amplo seio, de todos sede irresvalável sempre,
> dos imortais que tem a cabeça do Olimpo nevado,
> e Tártaro nevoento no fundo do chão de amplas vias,
> e Eros: o mais belo entre Deuses todos e dos homens todos
> ele doma no peito o espírito e a prudente vontade.
> (HESÍODO, 2003: p.111)

Tal como *Éros* é a força que preside a união, *Kháos* é a força que preside a separação, o fender-se, dividindo-se em dois.

> Se a palavra Amor é uma boa tradução possível para o nome Éros, para o nome Kháos uma boa tradução possível é a palavra Cissura — ou (e seria o mais adequado, se não fosse pedante): Cissor. (Jaa Torrano, in HESÍODO, 2003: p.43)

Torrano sugere a leitura, na "Teogonia", de uma analogia entre linguagem e ser, na expressão mesma das Musas, cujo ser se realiza no cantar, no dizer, no lembrar-se, e do mesmo modo no silenciar, no ocultar, no mentir, no esquecer.

> Ser é dar-se como presença, como aparição (alethéia), e a aparição se dá sobretudo através das Musas, estes poderes divinos provenientes da Memória. O ser-aparição portanto dá-se através da linguagem, ou seja: por força da linguagem e na linguagem. (Jaa Torrano, in HESÍODO, 2003: p.29)

> Cada ente se determina não tanto pelo que ele é, mas pelo que ele não é e pelo contraste (contiguidade) do que ele é com o que ele não é: tal como uma silhueta, cada ente ou cada coisa se determina e se define contra o pano de fundo (e de dentro e de frente e de fora, — múltiplo fundo) do que ele ou ela não é. (*Idem*: p.48)

A distinção surge do indistinto, a este dá forma, e têm um no outro seu limite e um reflexo de seu sentido.

Com a proximidade entre Grécia e o Oriente Médio onde se desenvolve a tradição judaica, não é improvável imaginar a influência, talvez mútua, entre esse *Kháos* (“abrir-se”, “abrir a boca”) fim e fonte, e o imaginário onde vive o deus que cria o mundo pela fala, pelo verbo divino.

Do mesmo modo, a questão da abertura, o “abrir-se” expresso na ideia de caos, parece carregar tanto o simbolismo do indiferenciado como o de passagem, origem, nascimento e morte. Aparecimento e desaparecimento, animal, vegetal, cósmico, ontológico, refletindo as tantas aberturas físicas a que assistimos e que vivemos, por onde fluem fluidos e luzes e sons e sementes, do corpo e para o corpo, da mente e para a mente, da terra e para a terra, e por onde nascem e morrem gentes, ideias, imagens, sons, plantas, animais. A denominação do nosso meio como “natureza” evidencia a centralidade que tem para o humano o elemento do nascer, do aparecer. O que *é* se afirma como tal no *ser da linguagem*, no que *a/parece*. Vivemos num

paradoxo entre ser e existir: de algum modo, tudo é, mas existir é também sair (ex-) para fora do indistinto (Ser).

No início do século XVIII o filósofo George Berkeley dizia: *"esse est percipi"* (ser é ser percebido). Em meados do século XX, Martin Heidegger vai desenvolver o conceito de linguagem enquanto caminho (*odos*, em grego) em contraponto à ideia de método (*méthodos*, caminho para chegar a um fim). Linguagem como caminho (ver Derrida, in NESBITT, 2008: p.166-172) no sentido em que nunca nos colocamos fora dela, mas a habitamos, mesmo quando fazemos uso de um método. Jacques Derrida, leitor de Heidegger, vai dizer: "não há nada fora do texto" (Solis, 2009). E Umberto Eco, também sobre Heidegger:

> Já existe claramente em Heidegger a ideia de um Ser atingível apenas através da dimensão da linguagem: de uma linguagem que não está em poder do homem porque não é o homem que nela se pensa mas ela que se pensa no homem. [...] 'dizer' torna-se um 'deixar ser-posto-diante' no sentido de des-cobrir, deixar aparecer. (ECO, 1971: p.339-340)

Num ponto de vista biológico, Maturana e Varela (2001) sugerem que a linguagem humana nasce já como estrutura metalinguística, ou seja, nasce essencialmente onde o ato de representar é também representado, o que acontece em situação de convívio social continuado, na elaboração da experiência coletiva, no desenvolvimento de vínculos estreitos, na partilha de alimentos etc.

Linguagem é saber de si no expressar-se, e se constrói nas articulações linguísticas entre cada indivíduo e os outros. Eles dizem:

> O fundamental, no caso do homem, é que o observador percebe que as descrições podem ser feitas tratando outras descrições como se fossem objetos ou elementos do domínio de interações. [...] Somente quando se produz essa reflexão linguística existe linguagem. (MATURANA; VARELA, 2001: p.233)

> Como fenômeno na rede de acoplamento social e linguístico, o mental não é algo que está dentro de meu crânio. Não é um fluido do meu cérebro: a consciência e o mental pertencem ao domínio de acoplamento social [...] não porque a linguagem nos permita dizer o que somos, mas porque somos na linguagem, num contínuo ser nos mundos linguísticos e semânticos que geramos com os outros. (*Idem*: p.256-257)

Corpo, texto, tecido, lugar

Considerado um primeiro ponto de vista mitológico sobre a origem da forma e da linguagem, voltemos nosso olhar sobre o corpo humano e a corporeidade do mundo, que se inscrevem em nossas mais indeléveis noções de forma. E forma enquanto experiência vivida, como forma objetiva mas também como realidade subjetiva, como fundo, como um vazio tão invisível quanto gerador e potencializador de formas.

O corpo humano e a corporeidade do mundo são dimensões ontológicas do ser humano, e assim as habitamos, e assim seria incompleto tomá-las apenas como objeto. Vemos o mundo como humanos, mas em geral não pensamos nas limitações implicadas na observação humana

enquanto tal. Ao mesmo tempo, o corpo nos coloca como presença, como objeto, como tecelões e como fio no tecido da cidade.

Kate Nesbitt (2008), tratando do corpo como um dos focos importantes do pensamento pós-moderno na arquitetura e no espaço da cidade, vai dizer:

> As questões do corpo e do lugar não foram reconhecidas pelo movimento moderno devido ao seu foco no coletivo em detrimento do individual, o que se expressava em uma linguagem de universalidade, a um só tempo tecnológica e abstrata. A celebração da máquina como modelo formal, por exemplo, exclui o corpo. A arte desempenha um papel mais importante na arquitetura pós-moderna do que a tecnologia. (NESBITT, 2008: p.45)

> Na arquitetura clássica, o corpo humano funciona como um mito de origem e é usado na projetação como modelo figurativo e proporcional para a organização da planta, da fachada e do detalhe. [...] O corpo representa metonimicamente a natureza em geral e seu fino modo de organizar funções complexas. (*Idem*: p.75)

Somos corpo desde antes de sabermos de nós e mesmo quando já não sabemos. O corpo em nós é algo que sabe o caminho, mesmo quando não temos onde ir. É o texto tecido da memória antes e depois do texto, o fio antes de ser fiado, a trama por trás da trama e o corte depois do corte. O corpo é nossa referência primeira de cheio e vazio, dentro e fora, de gesto, movimento, limite e abertura. O corpo é nosso lugar, nossa casa, nosso carro, nossa chegada e nossa partida. Falamos hoje quase com naturalidade sobre o pós-humano, clones, cyborgs, mas ainda pensamos em corpo, porque aprendemos a identificar corpo e vida.

O corpo humano no mundo e o corpo do mundo são fontes primárias de conhecimento. Não há como viver sem elaborar forma e linguagem, semelhança e diferença. Sobre a metáfora como instrumento epistemológico, Lucrécia Ferrara vai dizer:

> Representação ou mediação é estar entre, inter-esse. [...] Esse inter-esse, essa mediação interesseira ou interessada não se impõe, mas uma vez aceita, seduz e prescreve suas regras de jogo que supõem cumplicidade dentro de uma concepção de real e sua possível verdade relativa. (FERRARA, 2002: p.170)

> Analogia, ficção, metáfora, representação são termos que adquirem valor na ciência contemporânea para designar outra maneira de produzir conhecimento, abolindo dedução, explicação e necessidade. (*Idem*: p.173)

Consideremos que a função poética da linguagem reside particularmente na intensidade e na qualidade da coesão da expressão em territórios menos ou não mapeados, naquilo que é dito antes de haver uma convenção, e instaura uma linguagem no ato de dizer-se. Nesse processo, exatamente no âmbito da forma como queremos colocar, identidades e diferenças encontram correspondências, encaixes e sentidos insuspeitados, gerando também novas classes de significado. Assim relacionamos um olhar da biologia a um mito da criação e a concepções antigas e modernas de cidade. Sobre essas relações no trabalho de Gregory Bateson, nos diz Capra:

> Bateson considerava histórias, parábolas e metáforas como expressões essenciais do pensamento humano, da mente humana. [...] As histórias, dizia ele, são um caminho excelente para o estudo das relações. O importante numa história, o que é verdadeiro nela, não é a trama, os objetos ou as personagens, mas as relações entre tais elementos. (CAPRA, 1990: p.64-65)

> Uma das idéias centrais do pensamento de Bateson é que a estrutura da natureza e a estrutura da mente são reflexos uma da outra, que a mente e a natureza são necessariamente uma unidade. (*Idem*: p.66)

Contar uma história, narrar um mito, estão certamente entre os meios mais antigos e essencialmente humanos de transmitir experiência e conhecimento. O enredo, o modo como se conta ou escreve, o conjunto de relações contidas numa história, apontam para significados cuja soma, mesmo vibrando ali, permanece sempre em aberto. Tomo um exemplo de uma das tantas versões dos romances de cavalaria, numa linha escrita há quase oitocentos anos, sobre formas e significados do corpo de uma mulher especial:

> No terceiro dia vêem chegar uma donzela sobre uma mula amarela, que guia com a mão direita, duas tranças negras às costas. Homem jamais viu ser tão feio, mesmo no inferno! Homem jamais viu metal tão baço como a cor de seu colo e das mãos. Outra cousa porém era bem pior: os dois olhos, dois buracos não maiores que olhos de ratos. O nariz era um nariz de gato, os lábios de burro ou boi, os dentes amarelos como gema de ovo. A barba era a de um bode. Peito corcunda, espinha torcida. Ancas e ombros mui bons para o baile. Outra corcunda nas costas, pernas tortas como vara de vime, também próprias para a dança. (TROYES, 1992: p.85).

Essa personagem que surge no terceiro dia de uma festa em que Perceval é acolhido pelo rei Artur e pela corte, essa "mulher feia", que de cada animal tem um pouco e a cujo corpo falta um sentido de harmonia que gostamos de atribuir à natureza, é que chega para dizer onde Perceval falhou em dois pontos simples, porém cruciais de sua missão. Essa mulher grotesca que diz a verdade sem rodeios, tem o corpo torto e curvo como o destino, corcunda na frente e nas costas, "*frankenstein*" de uma fauna curiosamente doméstica, as pernas arqueadas como vime, e afinal ficamos sabendo que ela é muito boa para a dança!

Podemos pensar sobre a beleza, sobre harmonia, sobre o que parece agradável, e mesmo sobre o que nos parece forma ou não. Mas uma feiura tão extrema (embora as partes sejam familiares) aliada à clareza de que nenhuma outra pessoa foi capaz, avisa também ao leitor: ***o corpo é***, e sendo carrega e expressa uma bagagem feita de significado. Não apenas habitamos um corpo cheio de vontades e repulsas, como ***somos*** um corpo com a Terra, com os animais, e isso por si gera uma poderosa teia de realidade cujo fim, origem e processos obstinadamente nos escapam.

Modernos que somos, queremos observar o mundo com objetividade, e nele nos percebemos como parte de um todo a que ignoramos o sentido, os "porquês", assim como muito dos "comos". Observar pressupõe dentro e fora. Como sujeitos, observamos o mundo a nossa frente como objeto. Mas como mundo que também somos, como sujeitos-objetos, pergunta-se: em que reside o limite entre os dois, ou, em que medida podemos observar um objeto (de fora) do qual estamos "dentro" (sujeito). Esta é uma pergunta que pode soar "pós-moderna", mas que surge

de um procedimento lógico bastante simples, essencialmente moderno, e que vai ressoar no último terço do século XX nas artes, na filosofia, na arquitetura.

De volta à mitologia, tomemos a deusa Ártemis como observada por Vernant a respeito das figurações do ***outro*** na Grécia antiga. Ártemis é a deusa da alteridade, das margens, dos limites e do além da cidade. Das montanhas, do estrangeiro. Não como os poetas na República de Platão, afastados da cidade por representarem também certos limites da linguagem, mas no âmbito do corpo, do instinto, do humano lidar com a natureza animal. Não no sentido de expulsão, como na República, mas na integração do que é selvagem à civilização. Conforme Vernant, Ártemis é por vezes considerada uma divindade externa ao panteão grego, de origem nórdica ou oriental, mas sobretudo representa esse papel do Outro. Portadora do arco, como da lira, Ártemis preside a caça, a animalidade, a guerra, assim como o parto e a preparação dos jovens para a vida adulta em sociedade. É simbolizada também pela cabra, o mais selvagem dos animais domésticos. Diz Vernant:

> O outro como elemento constituinte do mesmo, como condição da própria identidade. Por essa razão é que a Soberana das Margens, nos santuários em que leva os jovens a atravessar a fronteira da idade adulta, onde os conduz dos confins ao centro, da diferença à similitude, surge ao mesmo tempo como deusa políada, fundadora da cidade, instituindo — para todos que no início eram diferentes, opostos ou mesmo inimigos — uma vida comum. (VERNANT, 1988: p.31)

Revendo assim questões de ***limite*** e ***aberturas*** na linguagem, como no corpo e na cidade, relacionamos também o Éden à cidade justa (*kalípolis*) de Platão, em cujo projeto os poetas não teriam lugar. Por reiterarem aspectos moralmente "indesejados" da alma humana, mas a poesia de um modo geral, como a pintura, por estarem a três graus de separação do Ser, por serem mera imitação das coisas do mundo — e estas uma subtração em relação à ideia das coisas, original, divina, eterna. Aqui estão colocadas questões semelhantes às do Gênesis, tal como veremos examinado adiante por Flusser e Valéry. O afastamento e a separação em relação ao Ser pela via das dobras da linguagem, um sentido de inadequação e exílio compulsório dos agentes/vítimas desse afastamento, e em ambos os cenários um personagem curiosamente central, humano e não humano: a língua, a palavra, que a um só tempo cria um mundo e nos expulsa dele, lançando-nos em outro, possível, problemático, que se dá como abertura e percurso.

Empréstimos e analogias entre nossa experiência física do mundo e o pensamento não são incomuns. Na "República", na teoria da linha dividida, como na alegoria da caverna, Platão recorre a fenômenos ópticos para construir um conceito. Na filosofia contemporânea, o rizoma de Deleuze/Guattari pode se aplicar ao pensamento, à linguagem, à política, e alude a uma estrutura vegetal não arbórea como modelo de articulação móvel, múltipla, forma-devir ou meta-forma. Para além do conceito de Gregory Bateson, nos "mil platôs" parece mesmo ressoar uma sugestão de atualizar certa linearidade e dicotomia platônicas nos termos de um "saber nômade". Mil Platões?

> Um platô está sempre no meio, nem início nem fim. Um rizoma é feito de platôs. Gregory Bateson serve-se da palavra "platô" para designar algo muito especial: uma região contínua de intensidades, vibrando sobre ela mesma, e que se desenvolve evitando toda orientação sobre um ponto culminante ou em direção a uma finalidade exterior. (DELEUZE; GUATTARI, 1995, vol.1: p.33)

> As características de uma tal ciência excêntrica seriam as seguintes: [...] um modelo de devir e de heterogeneidade que se opõe ao estável, ao eterno, ao idêntico, ao constante. É um "paradoxo", fazer do próprio devir um modelo, e não mais o caráter segundo de uma cópia; Platão, no Timeu, evocava essa possibilidade, mas para excluí-la e conjurá-la, em nome da ciência régia. (*Idem*, vol.5: p.20)

À maneira talvez das linhas de fuga que Deleuze/Guattari veem como parte do rizoma, Vera Schroeder (2009) propõe reintegrar, aos "absolutismos e universalismos da Ciência Moderna" e de nossa herança platônica, a alteridade, o paradoxo, e o devir heraclitiano representado pelos sofistas — criticados exatamente por Platão.

> A nossa herança platônica precisa daquilo que tanto refuta. Se precisamos do contrário para se chegar à síntese dialética, tornam-se ainda mais necessários o insólito e o não-sentido para se chegar ao real. [...] Seguindo as propostas epistemológicas de Bateson, aquilo que rompe com uma compreensão linear ou binária é o que nos define, o que nos caracteriza de modo especial. (SCHROEDER, 2009: p.8-9)

Estruturas rizomáticas são também identificáveis no corpo e na cidade: na rede de conexões neuronais no cérebro, em mapas de trânsito de grandes cidades, na rede mundial de computadores. Novamente nas palavras de Maturana e Varela (2001):

> A plasticidade do sistema nervoso se explica porque os neurônios não estão conectados como se fossem fios com suas respectivas tomadas. Os pontos de interação entre as células constituem delicados equilíbrios dinâmicos [...] Tudo isso é parte da dinâmica de interações do organismo em seu meio. (MATURANA; VARELA, 2001: p.187)

> Quaisquer que sejam os mecanismos exatos que intervêm nessa constante transformação microscópica da rede neuronal durante as interações do organismo, tais mudanças nunca podem ser localizadas nem vistas como algo próprio de cada experiência. (*Idem*: p.189)

Maturana e Varela ressaltam não só o fato de que as informações no cérebro estão menos em lugares determinados do que em situações sistêmicas, como também sugerem uma ainda inexplorada relação interdependente entre o próprio sistema nervoso e o meio em que interagimos.

Articulando analogias entre corpo, cidade e linguagem, ou olhando para a cidade como texto humano no corpo do mundo, lembramos também de “A cidade polifônica”, de Massimo Canevacci, obra em que propõe relacionar um distanciamento crítico ao conceito benjaminiano de perder-se na cidade, resultando num processo dinâmico, não propriamente dialético, entre o que chama de máxima internidade e máxima distância, como uma espécie de estratégia complexa ou recurso para abordar um objeto ainda mais complexo como, no estudo de Canevacci, a metrópole de São Paulo.

> Não saber se orientar numa cidade não significa muito. Perder-se nela, porém, como a gente se perde numa floresta, é coisa que se deve aprender a fazer. (Walter Benjamin, in CANEVACCI, 1997: p.13)

> Compreender uma cidade significa colher fragmentos. E lançar entre eles estranhas pontes, por intermédio das quais seja possível encontrar uma pluralidade de significados. Ou de encruzilhadas herméticas. (CANEVACCI, 1997: p.35)

Sugerindo talvez um atrito entre qualidades do perder-se e do afastar-se, uma para "dentro" da cidade e outra para "fora", Canevacci aponta para a necessidade de explorar tensões e possíveis inversões entre o familiar e o estranho, na busca de um olhar estrangeiro, de um olhar capaz de perceber novas diferenças, ou, no conceito de Gregory Bateson, (nova) informação:

> Muitas vezes o olhar desenraizado do estrangeiro tem a possibilidade de perceber as diferenças que o olhar domesticado não percebe. [...] E são justamente as diferenças (Bateson, 1972) que constituem um extraordinário instrumento de informação. (CANEVACCI, 1997: p.17)

> Os contornos da cidade atual [...] uma orla em mutação permanente — são 'visíveis', e portanto 'desenháveis', somente na medida em que os fazemos desaparecer, dissolver nos desertos da abstração. (*Idem*: p.21)

> Quais são as partes do território que são transferidas para o mapa? [...] O que realmente é transferido para o mapa é a diferença, seja ela uma diferença de cotas, de vegetação [...] O que entendemos por informação (por unidade elementar de informação) é uma diferença que produz uma diferença. (Gregory Bateson, in CANEVACCI, 1997: p.25)

Neste estudo interessou-me traçar breves itinerários a respeito de forma e sentido, ao modo da "dança de partes interatuantes" de Bateson (Schroeder), da "pauta de pautas" que nos conecta. Questões que serão desenvolvidas adiante em campos específicos entre saber e não saber no âmbito da concepção, comum a territórios do projeto e da filosofia. Interessou-me a discussão de conceitos de forma, distinguindo e reunindo polos díspares e complementares, figuras e fundos, no desenho, na matéria, assim como na percepção, no pensamento, nos processos de significação.

Pensar a cidade como caractere, caráter, como escritura humana no mundo, naquilo em que o humano discerne, escolhe, atua. Pensar o vazio como abertura, como saída, como interstício que permite o movimento, como fundo nessa mesma escritura, como neblina (mist), mistério ou sopro, de onde surgem e onde se perdem e se misturam línguas, histórias, e onde todo significado se desfaz e se refaz. Cidade e vazio como um possível contraponto às dicotomias platônicas (sensível/inteligível, luz/sombra, realidade/ilusão), às reflexões merleau-pontianas (visível/invisível), e naturalmente às tensões e nuances entre modernidade e pós-modernidade.

No meio: nomeio

Sobre implicações entre o surgimento da escrita e o mundo escrito por ela, Vilém Flusser ressalta o sentido linear de escritura/leitura na noção de história e de tempo que temos hoje. Em estudo recente sobre Flusser, Norval Baitello (2010) fala da escalada de abstrações (ou subtrações) com que Flusser descreve grandes passagens evolutivas da humanidade. De um mundo tridimensional para um mundo de imagens, na pré-história, perdendo uma dimensão (profundidade). Depois a passagem do mundo das imagens para o mundo da escrita, do plano

para a linha (imagens, pictogramas, ideogramas, letras), perdendo mais uma dimensão. E finalmente a passagem da escrita linear para o que Flusser chama de escrita das imagens técnicas, formada por grãos, cálculos, "pedrinhas", pontos, pixels, já sem dimensão alguma.

Para Baitello, Flusser aponta para um resgate contemporâneo (técnico, microeletrônico) do mundo das imagens, agora em registro de não coisa, e parece natural imaginarmos uma subsequente reconquista holográfica do mundo espaçotemporal. Algo próximo da cartografia-limite de Borges no conto "Do rigor na ciência", estendida a todos os planos do que um dia já se chamou realidade: o espaço-tempo reconstruído ponto por ponto, do corpo humano à cidade.

> Naquele império, a Arte da Cartografia atingiu uma tal Perfeição que o Mapa duma só Província ocupava toda uma Cidade, e o Mapa do Império, toda uma Província. Com o tempo, esses Mapas Desmedidos não satisfizeram e os Colégios de Cartógrafos levantaram um Mapa do Império que tinha o Tamanho do Império e coincidia ponto por ponto com ele. Menos Apegadas ao Estudo da Cartografia, as Gerações Seguintes entenderam que esse extenso Mapa era Inútil e não sem Impiedade o entregaram às Inclemências do Sol e dos Invernos. (BORGES, 1978: p.71)

O lugar descrito, reconstruído, como no mapa de Bateson ou de Canevacci, torna-se também o próprio lugar. O ser de linguagem das Musas, lugar comum e lugar nenhum, cosmos e caos, convenção e utopia, se apropria do mundo, recria-o como linguagem, e cai com Adão-Eva no abismo de conhecê-lo. Dizem as próprias Musas em Hesíodo:

> Pastores agrestes, vis infâmias e ventres só,
> sabemos muitas mentiras dizer símeis aos fatos
> e sabemos, se queremos, dar a ouvir revelações
> (HESÍODO, 2003: p.107)

Com o homem "agreste" que progressivamente vai fixar seu lugar na terra, do nômade ao sedentário, do homem que caça ao que cultiva alimentos, a linguagem falada eventualmente vai se fixar na escrita, fenômeno que irá agenciar profundas consequências na cultura. Adrian Frutiger (1999) assinala o momento em que, por volta do ano 1.000 aC, o pequeno povoado fenício, que negociava e interagia com diferentes culturas (e escritas) do Mediterrâneo, teria chegado à inovação revolucionária de desmembrar a escrita silábica, tomando vogais e consoantes como unidades sonoras independentes e articuláveis. Disso resulta um sistema de escrita mais simples e com maior possibilidade de notação dos sons falados, o que o leva a ser adotado por outros povos.

O alfabeto grego, descendente dessa linhagem fenícia como o hebraico e o árabe, por exemplo, vai manter a independência entre vogais e consoantes, mas de forma diferente de seus vizinhos, que adotam acentos para designar os sons correspondentes às vogais. O alfabeto e a cultura grega chegam aos romanos por intermédio dos etruscos, sofrendo alterações e adaptações no latim. O alfabeto latino, que usamos no Ocidente com a naturalidade de quem colhe uma maçã em um jardim sem história, tem talvez na coluna do imperador Trajano (c.114 dC), em Roma, seu mais antigo registro preservado, ainda sem o afastamento entre as palavras, mas já com o desenho das letras maiúsculas que conhecemos.

Anestesiados pelo uso cotidiano da língua, quase não damos conta da longa viagem dessas letras, de sua pegada ancestral, e da bagagem escondida nos poucos e pequenos traços. O boi, por

exemplo, cuja cabeça estaria representada na primeira letra de inúmeros alfabetos (A latino, Alpha grego, Alif árabe, Aleph hebraico, Az eslavo), é associado também à direção linear da escrita, como nos hieróglifos egípcios (*boustrophédon*) imitando as idas e vindas do arado no preparo da terra (Störig, 1990).

À parte toda inferência arqueológica acerca dos rastros da origem e propagação da escrita, um fator que parece inegável é sua função como instrumento fixador de uma ideia, gravando-a na pedra, no barro, na madeira, no couro, no metal, no pergaminho, no papel, no *écran*, conferindo durabilidade a essa ideia, tornando-a passível de ser lida e veiculada por mais pessoas, projetando-a no espaço e no tempo.

Sem enfatizar o elo corriqueiro entre religião e poder, Frutiger assinala o papel da religião como propagadora da escrita, salientando nesta o caráter do sagrado, explícito por exemplo nos hieróglifos egípcios (do grego, *hiero*, sagrado). Como expresso na simbologia entre céu e terra, a ideia de sagrado costuma envolver a relação entre elementos etéreos e corpóreos, e de fato podemos observar semelhanças entre concepções do espiritual e tecnologias e sensibilidades do mundo escrito.

A "descida" do sentido para o som da fala, e desta para a materialidade da escrita, por exemplo, de algum modo reflete significados compartilhados entre as tradições grega e judaica, de uma criação do mundo pela linguagem, assim como da "descida" (encarnação) do sopro de vida para o corpo humano, feito de barro. Essa semelhança permitirá analogias entre uma celeste espiritualidade, criatividade e paternalidade do mundo oral, sonoro, e uma terrestre corporalidade, receptividade e maternalidade da escrita, parte do mundo visual.

Na tradição judaica, onde a palavra assume uma curiosa e ambígua centralidade, o mesmo deus que cria o mundo pela fala vai escrever os dez mandamentos sobre duas tábuas de pedra. E a mesma tradição que tem em seu mito fundador um casal expulso do paraíso por provar o fruto da árvore do conhecimento, também vai assumir as "escrituras sagradas" como veículo de seus fundamentos.

Como no mito de Prometeu, em Hesíodo (1996), em que de várias formas Prometeu representa a astúcia, iludindo ou roubando para os humanos algo que pertencia aos deuses, a passagem do fruto no Gênesis conta com uma astuta e rastejante conselheira, a serpente, que sugere à mulher a possibilidade de comer tal fruto, não para morrer, mas para tornar-se "como deus". Entre tantas possibilidades para um casal no paraíso, o mito parece se encaminhar diretamente para uma certa árvore no meio do jardim do Éden, e para a situação da escolha entre provar ou não o único fruto anunciado como proibido.

A aprendizagem, como o conhecimento, nos lembra Flusser, está ligada ao ato de *prender*, adquirir, de guardar na memória (ou no estômago). Morder o fruto da árvore do conhecimento em certa medida pode ser lido como possuir e incorporar um "alimento" que de outra forma permaneceria intocado, incógnito, e que como fruto eventualmente apodreceria. Escolhendo pois a via do morder, mais talvez pela sedução que por necessidade, o homem e a mulher (só então denominados Adão e Eva) percebem, como primeira consequência, que "abriram-se seus olhos".

> A mulher viu que a árvore era boa ao apetite e formosa à vista, e que essa árvore era desejável para adquirir discernimento. Tomou-lhe do fruto e comeu. Deu-o também a seu marido, que com ela estava, e ele comeu. Então abriram-se os olhos dos dois e perceberam que estavam nus; entrelaçaram folhas de figueira e se cingiram. (Gênesis 3:6, Bíblia de Jerusalém, 2002: p.37)

Embora as imagens do casal, da serpente, da árvore e da "maçã" sejam comumente associadas ao sexo e ao chamado pecado original, o texto do Gênesis aponta para uma possse e um pertencimento mais amplo e profundo, do qual advém uma "queda" e a vida tal como conhecemos. A associação entre comer e conhecer, como vemos, não é de hoje, assim como ***saber*** tem sua raiz etimológica ligada a ***sabor*** (Houaiss, 2001). Por essa tortuosa linha é que nos ocorre a sugestão de o pecado, fim e origem, aludir a uma união, mas sobretudo uma união através da boca, da língua, do comer/conhecer o fruto/palavra, e à consequente transferência desse conhecimento para os olhos (escrita?).

Leda Tenório da Motta (1995), em seu ensaio "O abismo da palavra", vai dizer, citando Paul Valéry: "toda palavra é um abismo sem fim". Traduzindo o poema "Esboço de uma serpente", de Valéry (que explora "obsessivamente" em sua obra o tema da serpente/pensamento), Campos (1984: p.11) sugere a leitura do quase anagrama *serpent/penser*. Satã (como Exú, príncipe dos borgeanos caminhos que se bifurcam...), travestido na serpente de língua bipartida, preside toda separação, e no Gênesis introduz, na unidade do paraíso, a dualidade do pensamento, representando tanto a fenda como a chave por onde o casal terá que entrar/sair/cair/nascer/morrer no abismo do conhecimento. Comentando o poema de Valéry, Campos cita o também quase anagrama *ophis/sophia* (serpente/sabedoria), e observa, com Robert Monestier, a reconfiguração do demônio bíblico em Valéry:

> Valéry parte de um mito bíblico — o Demônio, sob a forma de uma serpente, que ele reveste, segundo a Gênese, no Jardim do Éden —, censura a Criação, porque ela é um erro de Deus, um "defeito na pureza do Não-Ser": ela destrói a eternidade e a unidade de Deus. Ele odeia o homem e o perverte, insinuando-lhe o Orgulho, para vingar-se do Criador. Com júbilo amargo, rememora como seduziu Eva. E desafia a Árvore do Conhecimento a dar outra coisa que não sejam frutos de morte. (CAMPOS, 1984: p.16)

Flusser, também leitor e interlocutor de Guimarães Rosa, a quem reverencia no prefácio de "A história do diabo", desenvolve nesse livro o tema da serpente/satã associada à linguagem, à história, ao tempo, não sem semelhança com a analogia que Rosa constrói (pensando talvez nas Musas, no imaginário ligado a Exú, mas certamente em Hermes) no mercurial Hermógenes, no "Grande sertão": "o diabo na rua, no meio do redemoinho".

> A primeira frase da Bíblia, para ser concebível, deverá rezar como segue: O Senhor criou espaço e tempo. Ou, para falarmos kantianamente: O Senhor criou as formas de ver ("anschauungsformen"). Ou, para falarmos dentro do espírito deste livro: O Senhor criou o mundo fenomenal e o diabo. Isto me parece tornar concebível não somente a criação, como também a queda do diabo. Essa queda é a própria correnteza do tempo, e o progressivo afastar-se do mundo das suas origens. (FLUSSER, 2008: p.33)

> O fundamento do diabo, repitamo-lo pela última vez, é a língua. (*Idem*: p.191)

> E o que era para ser. O que é pra ser — são as palavras! [...] O senhor imaginalmente percebe? O crespo — a gente se retém — então dá um cheiro de breu queimado. E o dito — o Coxo — toma espécie, se forma! Carece de se conservar coragem. Se assina o pacto. Se assina com sangue de pessoa. O pagar é a alma. Muito mais depois. O senhor vê, superstição parva? Estornadas!... "O Hermógenes tem pautas..." Provei. Introduzi. Com ele ninguém podia? O Hermógenes — demônio. Sim só isto. Era ele mesmo. (ROSA, 1986: p.45)

De prática e gênese essencialmente sociais, a linguagem é porta para o conhecimento e reconhecimento de uma cultura, de um *éthos*, de um hábito em um habitat, de um *logos* em um *locus*, de uma forma e um sentido de viver de um determinado grupo em uma dada situação. Ou no conhecido verso de Fernando Pessoa, "minha pátria é minha língua".

Mesmo sem compreender seu sentido original, animal, metafísico, o ser humano intenta sobreviver no caos, seja lá o que isso represente, e desenvolve sistemas de leitura e ação cada vez mais complexos. O reconhecimento dessa complexidade e a pergunta do pensamento sobre si mesmo, que parecem hoje índices de um ambiente pós-moderno, seriam talvez observáveis já na mitologia grega, ou em Sócrates, em Montaigne, em Descartes? Nos termos de cada época, na expressão de sua perplexidade, o humano parece reconhecer-se como habitante da natureza paradoxal da linguagem, e cumpre sua estranha destinação de articular-se no caos, e, surfista/sofista, sobre a face do abismo equilibrar sua cultura.

Linguagem como desdobramento de um estar diante, espelhamento, contraste, abismo; e como percurso, ponte, artifício, tradução. Do desequilíbrio, da falha aparente, o deslocamento, e o contínuo reconstruir de uma perfeita imperfeição. A forma des-re-organiza o caos, vazio, mas menos "nada" do que abertura, possibilidade, relação, movimento. Zero é um no que é, identidade que se constitui enquanto diferença. Um é dois no que é e não é: figura e fundo. *Caosforma*, *zeroum* abre-se em dois no dizer-se: dois pontos:

Referências bibliográficas

BAITELLO JUNIOR, Norval. **A serpente, a maçã e o holograma**. São Paulo: Paulus, 2010.

Bíblia de Jerusalém. São Paulo: Paulus, 2002.

BORGES, Jorge Luis. **História universal da infâmia**. Porto Alegre: Globo, 1978.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia grega**, vol.1. Rio de Janeiro: Vozes, 1986.

CAMPOS, Augusto de. **Paul Valéry: a serpente e o pensar**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

CANEVACCI, Massimo. **A cidade polifônica**. São Paulo: Nobel, 1997.

CAPRA, Fritjof. "O padrão que une", in **Sabedoria incomum**. São Paulo: Cultrix, 1990.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs**. São Paulo: Editora 34, 1995.

ECO, Umberto. **A estrutura ausente**. São Paulo: Perspectiva, 1971.

FERRARA, Lucrécia D'Aléssio. **Design em espaços**. São Paulo: Rosari, 2002.

FLUSSER, Vilém. **A história do diabo**. São Paulo: Annablume, 2008.

FRUTIGER, Adrian. **Sinais & Símbolos: desenho, projeto e significado**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

GUINSBURG, J. (org.). **A república de Platão**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

HESÍODO. **Teogonia: a origem dos deuses**. Estudo e tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2003.

_____ **Os trabalhos e os dias**. Tradução e comentários de Mary C. N. Lafer. São Paulo: Iluminuras, 1996.

HOUAISS, Antonio. **Grande dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

_____ **O que é língua**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

MANDEL, Ladislas. **Escritas: espelho dos homens e das sociedades**. São Paulo: Rosari, 2006.

MATURANA, Humberto; VARELA, Francisco. **A árvore do conhecimento**. São Paulo: Palas Athena, 2001.

MEGGS, Philip B. **História do design gráfico**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

MOTTA, Leda Tenório da. **Catedral em obras: ensaios de literatura**. São Paulo: Iluminuras, 1995.

NESBITT, Kate. **Uma nova agenda para a arquitetura**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

ROSA, João Guimarães. **Grande sertão: veredas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

SOLIS, Dirce Eleonora Nigro. **Desconstrução e arquitetura**. Rio de Janeiro: Uapê, 2009.

STÖRIG, Hans Joachim. **A aventura das línguas**. São Paulo: Melhoramentos, 1990.

TROYES, Chrétien de. **Perceval ou o Romance do Graal**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

VERNANT, Jean-Pierre. **A morte nos olhos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

Fontes na internet em 07/2011

DANIEL, Claudio. "O pensamento alegórico de Paul Valéry", in **Revista Zunái**, s/d. <http://revistazunai.com/>

SCHROEDER, Vera. "A estranhez redebrilhante: Passos para uma psicologia não moderna", in **Mnemosine**, vol.5, nº1, 2009. <http://www.mnemosine.cjb.net>

A ótica do inevitável: Reflexões Sobre o Fim da Aura na Fotografia Mortuária Brasileira.[25]

Campos, Israel Souto, Mestrando em comunicação social[26]; israelsc@globo.com

Fotografia e luto no Brasil do século XIX

Para Platão, a contemplação e a preocupação destinada à morte eram vistas como uma via de acesso a filosofia; exercitá-las é um aprendizado do próprio fenômeno em si, segundo Montaigne[27] (1580). Ao nos apropriarmos dessas perspectivas, é possível imaginar que a confecção da imagem da morte a ser aprisionada em uma fotografia contribui para algo que serve a uma mística que vai além da documentação da falência do corpo biológico.

Dotada de atributos que remetem a uma reflexão mediante sua contemplação, a imagem que nasce com o objetivo de servir como última lembrança, ícone para se prestar condolências ou objeto visual, construído para remeter a ideia de uma boa morte, ganha, com base nos pontos de vista descritos, essa aura de objeto reflexivo que poderia ser disposto e exibido junto com outras fotografias na sala de estar do século XIX.

Herdeira de uma tradição pictórica na composição de imagens pós-morte, a fotografia, que nasce de maneira conturbada e é alvo constante de críticas em seus primeiros anos de vida, serviu posteriormente como alternativa aos retratos, ainda que primeiramente como base para aqueles que ainda eram pintados ou de certa maneira copiados, compostos e, em muitos casos, dotados de uma sacralidade da imagem que se apropria de elementos auráticos, baseados em uma pictorialidade cristã, aportada dos atributos que conferiam a imagens de divindades a simbologia necessária para identificá-los.

Ligada à classe dominante, políticos ou ao clero, para Lemos (1983), os retratos pintados, sua arte e técnica sempre estiveram longe da plebe como meio de retratar as fisionomias que estavam fora da classe burguesa da época.

Com a nova ferramenta, tais regras, que restringiam a captura da imagem a membros específicos da sociedade brasileira, foram deixadas de lado em decorrência da democratização, que dava ao povo a oportunidade de perpetuar-lhe a fisionomia, assim como os ricos e membros do clero o faziam. Houve, então, nesse momento da história, segundo o autor, certo acesso à técnica da fixação da fisionomia de personagens populares por meio da fotografia. Sua ação inclusiva não diminuía a exclusão que a posição social ainda exigia para a produção artística, seja qual fosse o suporte; sua utilização era ainda para poucos, como confirma Lemos:

> Enfim, o retrato, a fixação da fisionomia de uma pessoa em suporte móvel ou imóvel, fosse uma folha de papel, uma tela, uma escultura, ou um painel, sempre foi providência ligada às pessoas bem escolhidas e é bom que se avalie a importância especial desse fato. (LEMOS, 1983, p.53).

---

[25] Fundação Cearense de Apoio ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico, FUNCAP.
[26] Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal do Ceará.
[27] MONTAIGNE, M. **Ensaios.** Trad. De S. Milliet, col. "Os Pensadores". São Paulo: Abril Cultural, 1972.

No Brasil do século XIX, a popularização da técnica fotográfica é apresentada como "arte" sob um olhar completamente estrangeiro, já que os profissionais do novo ofício, que se auto-intitulavam artistas-pintores, quase sempre advindos de outros cantos do mundo, permitiram que a técnica, como denomina Lemos, se proliferassem de duas maneiras: dedicando-se à documentação de paisagens ou de cenas culturais comuns à sociedade em que estavam inseridos mediante a generalização do olhar, produzida nos estúdios brasileiros por artistas estrangeiros.

Em contraponto a esse olhar "documental", desenvolvia-se a fotografia "artística", aquela que dava aos seus artistas-pintores a possibilidade de utilizar essa imaginação generalizada na construção dessas imagens, assim como serviu para o desenvolvimento de outra categoria ou registro fotográfico que ficou conhecido como "retrato artístico retocado". Esse registro permitiu o desenvolvimento da foto-pintura, técnica que abriu as portas a ampliação a partir da fotografia, que em época da imagem única do daguerreótipo, segundo Lemos (1983), serviu como base para certa reprodutibilidade técnica, esta a ser oferecida posteriormente pela invenção do negativo em 1834 por Fox Talbot e o rolo de negativo, ainda a ser desenvolvido por George Eastman, mas oferecida por Hércules Florence[28] a partir de suas cópias por contato.

O que nos chama a atenção nessas primeiras tentativas de reprodução pré-negativo são os atributos que nelas se encontram, cuja finalidade era identificar as pessoas e seu *status* com base em determinados elementos. Tal recurso visual herdado da pintura sacra, que nada mais são que objetos portadores de significados identificadores do retratado, foram adicionadas nessas ampliações com o objetivo de incorporar definitivamente, com base na ideia contida nas imagens religiosas, uma forma de identificar os retratados partindo de um emblema distintivo de sua passagem pela vida.

Embora a recriação ou a cópia em forma de pintura esboçasse os primeiros traços de uma perda gradativa da aura fotográfica, não somente pela identificação da personagem obtida pela imagem captada, mas desses atributos, já copiados de algum outro retrato e dispostos na construção da imagem final que era utilizada como matriz para sua "ampliação", evidenciam sua importância na criação de um imaginário visual a ser herdado posteriormente na fotografia mortuária.

Para salientar a importância dos atributos herdados e que se tornaram fundamentais na identificação do retratado, sejam estes reais ou não, a imaginação, durante os anos de 1875, segundo Lemos, deu à fotografia, a partir dessas ambientações visuais, muitas delas inusitadas, a vontade que convinha às aparências exigidas pela burguesia. Essas aparências foram construídas ao gosto do olhar estrangeiro e que renuncia a arquitetura, mobiliário e, principalmente, a imagem tropical.

A decoração ilusória, advinda do olhar dos fotógrafos europeus, foi utilizada como uma adição aos atributos que serviam para identificar ou materializar um universo ou mundo ideal que o retratado buscava. Pode-se falar da criação de uma ilusão de uma vida que não é a do retratado e que, aliada às ideias do fotógrafo que renegava o mundo exótico brasileiro, optava por uma decoração que privilegia o olhar sobre sua própria condição social, a qual encontra nos atributos

[28] OKA, Christina; AFONSO Roberto. ***Hércules Florence.*** Disponível em: <http://www.cotianet.com.br/photo/hist/hflor.htm>. Acesso em: 12 maio 2011.

o distanciamento da realidade, potencializada pela decoração do próprio ateliê como nos fala Lemos:

> O interessante é que esses ambientes, confinados nos ateliês, talvez por serem sido imaginados e trazidos pelos fotógrafos de seus países de origem, nunca reproduzem interiores comuns as casas brasileiras, tudo acertado para que o personagem estivesse posando num ideal mundo de fantasia. (LEMOS,1983, p. 61).

É provável que os atributos, herdados de uma tradição pictórica que dava aos santos sua suposta identidade, nos foi trazida como objetos ritualísticos e aplicados à fotografia mortuária posteriormente, depois de utilizadas na composição dos retratos como forma de identificá-los – por exemplo, com o trabalho que exerciam em vida. Isso reafirma a idealização do retrato, em um primeiro momento, como um cenário para seu devaneio a partir dos artifícios visuais e em um segundo momento, para seu acréscimo, como figura que descreve as convenções e papéis sociais, reais ou não, construídos de maneira que aparentassem fantasiar sobre o além ou remetessem ao sono eterno.

Interessante notar que os fotógrafos que construíam esses devaneios sobre a morte utilizavam todas as artimanhas visuais desenvolvidas para os vivos. O estúdio fotográfico, que até então era um local para estes últimos, servia agora, também, para transformar o retratado em um testemunho de sua passagem pelo mundo em que viveu.

No Brasil, a popularização do retrato ofereceu determinada complementação a uma reflexão da constatação de sua ampla adesão social no País já no final do século XIX. Atendo-nos apenas e mais precisamente a essa popularização da fotografia, procuramos compreender o caráter mágico e místico desse tipo de produção de imagem, anteriormente contida no fazer fotográfico, servia como ritual que lhe concedia a aura de objeto de culto, já que a popularização do serviço, atrelado ao gosto de ser fotografado, contribui para que o ato de fotografar, junto ao amadorismo esclarecido, se transformasse em elemento fundamental para que o hábito limitado a uma única imagem desaparecesse com o fim do próprio artifício visual mágico, prevalecendo os momentos fugazes promovidos pelo acesso a reprodutibilidade, a ser provida pela banalização do equipamento e, principalmente, do olhar.

O fim da aura na imagem fotográfica não somente capitaneada pela sua cópia, em um primeiro momento, mas também ajudada pela "ampliação" da imagem de daguerreótipos, foi multiplicada no século XX também pelo interesse do registro do instante fugaz. Esse registro foi repassado à fotografia a partir de uma ótica do inevitável, que na década de 1980, para Lemos (1983), resultou na busca de uma captação instantânea da realidade sem disfarces ou sonhos.

A crueza da imagem foi reproduzida a esmo com o acesso ao progresso tecnológico e com ele o império da vulgaridade, que não diz nada ou sugere; aflora com o intuito de apenas registrar, de maneira descompromissada em seu todo, o instante da morte como um ato involuntário que irá se desapropriar de toda a ritualística do fazer fotográfico.

O fim da dimensão mágica na fotografia

Nas atitudes tradicionais da sociedade brasileira, o imaginário da morte e dos mortos, até então, construía-se como um reforço dos laços sociais com os vivos, isto é, com os outros homens e mulheres deste mundo, e com os mortos, no caso, com os seres imaginários do além.

A preparação que estava por trás da produção de uma imagem fotográfica se apropriava de um tipo de mística ritualista que conferia ao fotógrafo a titularidade de um sacerdote, já que eram os únicos iniciados no mistério que resultava no poder de captar a luz e realizar algo similar a um milagre ao transformá-la em imagem.

Segundo Lissovsky (2008), para que a ideia de uma dimensão mística fosse criada, seria adequado que uma dimensão mágica, que se apropriava do mistério contido na imagem latente, mediante o poder de sua revelação, exteriorizasse aquilo que a câmera aprisionava sob um olhar particular de quem a produzia. Tal ato, que para Benjamim (1994) encontra na produção da imagem realizada pela câmera uma natureza peculiar que diz respeito somente ao equipamento, que não responde às exigências do olhar, já que este tende a ser trabalhado e permeado por uma perspectiva particular a cada fotógrafo. Lissovsky também sugere que essa perspectiva servia a uma ideia de milagre da permanência, que, baseado em sua preparação ritualística, evidenciava, também, o poder de oferecer eternidade às características comuns da existência do retratado, fortalecendo a aura da fotografia e do fotógrafo como sacerdote da luz.

Essas problemáticas trazem à tona nada mais que o fim da aura mágica na fotografia, a qual em um primeiro momento, reservava, a partir de seu fazer fotográfico, um ritual de preparação para uma sobrevida na memória visual. A visão de um homem da crença vai perdendo sua força, em parte, pelo fim da própria ritualística de fotografar os mortos, além da mudança radical na significação social do velório, fatores associados ao barateamento do serviço e ao acesso ao equipamento fotográfico, contribuindo para maior criação de imagens da morte, muitas delas banais que se ligariam mais a uma visão tautológica, ligada a um certo ortodoxismo social.

Com base em certa cisão do olhar, Huberman (1983) pode nos ajudar a compreender de que maneira a aura desse tipo de imagem desaparece, partindo da definição de uma ideia que se baseia na tautologia e na crença que dá à imagem, mesmo que ela represente certo tipo de esvaziamento da vida, no sentido espiritual, indícios latentes na esperança na crença em uma outra vida. Huberman (1983) chama esse olhar de “exercício da crença”, uma vez que se parte de uma verdade que não é rasa nem profunda, mas que se dá enquanto verdade superlativa, permeada de um autoritarismo que serve a uma firmação condensada de um dogma, de que em certas imagens não existe um volume apenas ou um puro processo de esvaziamento, mas "algo de Outro" que faz o invisível se revelar como se a mesma fosse dotada de significados ocultos para alguns, mas visíveis para outros, como a ideia de um sono eterno para se acordar em outra mundo. Sobre esse esvaziamento, Huberman diz:

> Por outro lado, há aquilo, direi novamente, que me olha: e o que me olha em tal situação não tem mais nada de evidente, uma vez que se trata ao contrário de uma espécie de esvaziamento. Um esvaziamento que de modo concerne mais ao mundo do artefato ou do simulacro, um esvaziamento que aí, diante de mim, diz respeito ao inevitável por excelência, a saber: o destino do corpo

> semelhante ao meu, esvaziado de seu poder de levantar os olhos para mim. (HUBERMAN, 1983, p.37).

O oposto dessa imagem vazia e ao mesmo tempo permeada de significados pode ser colocado em contraponto com o próprio fim da aura e a reprodutibilidade da imagem da morte, que, aliada a um tipo de olhar ortodoxo, que também celebra esse tipo de abandono de um olhar da crença, culmina, em um primeiro momento, na criação da imagem pela imagem, reservada à documentação do fim de uma narrativa e que posteriormente seria desprovida de significados e associada apenas a sua reprodução. O olhar tautológico aqui aparece quando a transcendência latente não se faz mais presente tanto na imagem quanto na visão de quem a produz. Sobre este olhar tautológico, Huberman nos fala:

> Terá feito tudo, esse homem da tautologia, para recusar as latências do objeto ao afirmar como um triunfo a identidade manifesta – minimal, tautológica – desse objeto mesmo: 'Esse objeto que vejo é aquilo que vejo, um ponto nada mais'. Terá assim feito tudo para recusar a temporalidade do objeto, o trabalho do tempo ou da metamorfose no objeto, o trabalho da memória - ou da obsessão -no olhar. Logo, terá feito tudo para recusar a aura do objeto, ao ostentar um modo de indiferença quanto ao que está justamente por baixo, escondido, presente, jacente. (HUBERMAN,1983, p.39).

Esse tipo de olhar já desprovido de uma ritualidade, encontra no discurso de Koury (2001) uma tendência que, atrelada, assim, ao desaparecimento progressivo dos processos comportamentais da sociabilidade urbana brasileira em relação a uma transcendência espiritual, contribuição ao desconforto de grande parte da população ao referir-se ao hábito de fotografar entes queridos mortos, taxando a prática de mórbida, patológica, ou ainda de severo mau gosto, evidenciado através de uma ortodoxização tautológica do olhar, a negação da fotografia mortuária familiar, mas ao mesmo tempo, servindo a criação da banalidade da morte a partir de imagens.

Tal atitude, que aqui intitulo como a ótica do inevitável, refere-se ao segundo exemplo citado, onde a ausência de uma essência transcendente de olhar, podendo ela ser religiosa ou não, com a qual anteriormente, podia-se ver além do esvaziamento do corpo físico na criação da imagem mortuária familiar, transformou-se em uma simples documentação, esta "aceitável", seja ela banal ou com finalidades midiáticas, da inevitabilidade da falência biológica do corpo humano, salvo raras exceções a serem apresentadas ao final deste artigo.

Pode-se notar que, com o fim progressivo dessa aura mística na fotografia, o ato de fotografar também se diferencia. Se antes a prática de tomar a imagem dos mortos era cercada de cuidados, antes, durante e depois da captação da imagem, a mesma que iria servir como forma de ser uma última lembrança, até então carregada de atributos espirituais, começa a mudar de forma. Um evento ritualístico, anteriormente domado por um olhar da crença e a produção de um objeto de culto, torna-se, a partir de outro olhar, tautológico, um evento social, com modificações perceptíveis na própria composição da imagem fotográfica com a finalidade não de se tornar algo próximo de um ícone, mas apenas a documentação final de uma pessoa a ser confinada em álbum familiar.

Se anteriormente, durante o século XIX, a necessidade de fantasiar o que estava por trás da morte culminava com a produção da imagem solitária do morto como objeto de lembrança,

carregada de aura e magia, durante as primeiras décadas do século XX, o funeral se tornou um evento social no qual os parentes do morto, antes fora da cena, se faziam presentes na imagem, evidenciando o fim do anteriormente citado ritual de produção fotográfico, deixando lugar apenas para a documentação do evento social, desprovido de um esvaziamento significativo da imagem que era encontrada nos trabalhos anteriores.

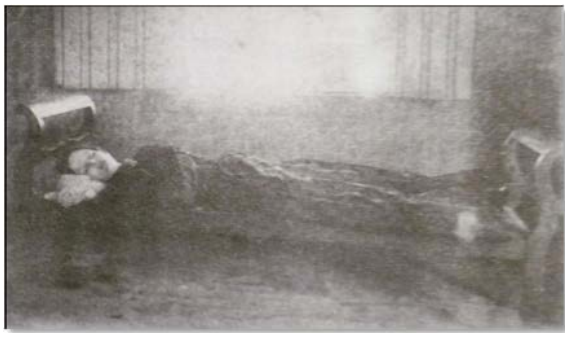


Fig.1. Imagem de uma mulher morta.

A última lembrança visual de uma mulher, esta anônima, que foi fotografada por Augusto Monteiro em Guaratinguetá, durante o final do século XIX no Brasil, revela a ritualística da fotografia mortuária em sua produção, tinha como objetivo servir como objeto místico de culto que estava atrelada à ideia do sono eterno.

As pessoas não morriam, mas iam dormir, o que aumentava a crença de um sono que não era eterno, mas, sim, como um meio de acordar em uma outra vida a partir deste último fechar de olhos. O avanço da tecnologia e o fim de uma transcedencialização na produção desse tipo único de objeto resultou na perda progressiva da aura criada para seu primeiro fim. A relação até então existente com o místico e o religioso sofreu uma degradação do seu valor que esse tipo de imagem carregava como obra. Sobre esse aspecto, Benjamin diz:

> Sabe-se que as obras de arte mais antigas nasceram a serviço de um ritual, primeiro mágico, depois religioso. Então trata-se de um fato de importância decisiva a perda necessária da aura, quando na obra de arte, não resta mais nenhum vestígio de sua função ritualística. Em outras palavras: o valor da unicidade, típica da obra de arte autêntica, funda-se sobre esse ritual que, de início, foi o suporte do seu velho valor utilitário. (BENJAMIN, 1980,p. 16).

O fim da aura na fotografia mortuária tradicional se dá não somente em parte ao posterior acesso ao fazer fotográfico, que começou a se disseminar durante o século XX, mas também por motivo de um distanciamento maior gerado pelo olhar tautológico em detrimento de um olhar da crença. Segundo Koury (2004), no Brasil, a fotografia mortuária tradicional ainda foi largamente utilizada nas classes alta e média até o final de 1950, quando fotógrafos já retratavam os mortos para álbuns privados, sem o fim de ornamentar os relicários da sala de estar e desprovidos de uma produção transcedentalizada.

O desuso dessa prática, já esvaziada de qualquer tipo de sacralização e servindo apenas como documentação, que começou no final da década de 1950, como afirma o autor, embora ainda seja

comum, o pedido de sua produção ainda dava continuidade até mesmo às tradiconais *cartes-de-visite*[29], em que o envio dessas fotos com dedicatórias era guardadas e enviadas com carinho a parentes, além de utilizadas como recordação por grande parte da população urbana de classe média.

É possível notar em séries de fotografias da década de 1930 a citada inclusão dos familiares na imagem final do morto e ao lado dele, sinal de modificação que diminuiu sua carga aurática progressivamente, até então despertada pela unicidade da imagem tanto em seu assunto quanto como no seu objeto.

A fotografia a seguir, realizada durante a década de 1930 em Juazeiro do Norte, demonstra essa mudança na composição partindo da inserção do grupo de familiares na imagem final de um parente, que em muitos casos, era a primeira de sua curta vida.

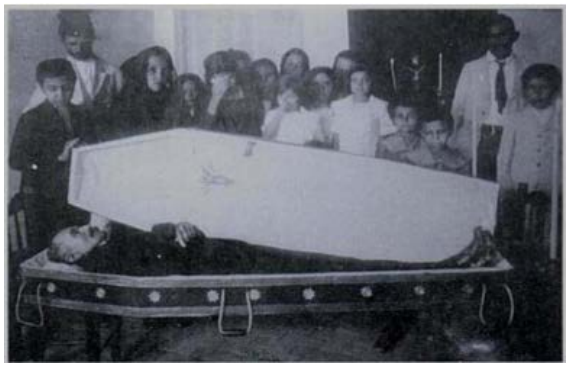


Fig. 2. Funeral em Juazeiro.

Para Benjamim (1994), esses grupos que se inserem na imagem tendem a conservar, ainda, uma forma imaginária de "estarem juntos", aparecendo transitoriamente na chapa antes de desaparecer no "clichê original"[30]. A imagem agora não é destinada ao culto, mas tomada como um documento comprobatório e definitivo da falência biológica humana e de uma narrativa de vida.

A criação dessas fotografias, que até então serviam como um objeto de culto, agora somam-se às imagens finais que serviriam para encerrar os capítulos dos álbuns de família, fechando ciclos de vida e, por sua vez, contribuindo para o fim da magia que permeava de significados a unicidade da foto. Comprometidos pela perda gradativa de um olhar da crença, o evidenciamento da falência do corpo humano e o acesso ao fazer fotográfico imediatista serviram como campo fértil para o desenvolvimento de um processo lento e gradual do abandono da imagem da morte, capitaneado pela transitoriedade fugaz do instantâneo fotográfico.

[29] Criada por André Adolphe-Eugène Disdéri, a *carte-de-visite* ou carta de visita, criada em 1854, era similar às atuais fotografias 3x4, que tiveram seu declínio com o surgimento do "Cartão *Cabinet*" – que advém da palavra gabinete –, pequenos estojos onde eram montadas as pequenas fotografias. (Itaú Cultural)

[30] Associa-se aqui a fala do autor à ideia da cópia da imagem original a ser repassada aos familiares como última lembrança de sua participação no evento social do velório.

Imediatismo visual, mídia e morte

Após traçar uma pequena trajetória sobre as mudanças na forma de compor o olhar na imagem mortuária, dar-se-à importância agora ao imediatismo da imagem da morte na fotografia, sendo esta favorecida pelo fim de uma sacralidade do olhar, do acesso menos restrito ao equipamento, além da exploração e documentação em parte pela mídia jornalística, em especial, a impressa; o que sugere uma notável parcela de contribuição a banalização deste tipo de imagens que culmina com a ideia da ótica do inevitável.

Antes de entrar em aspectos característicos sobre a contribuição da banalização da imagem da morte pelo ato fotográfico, relembramos alguns momentos importantes para que esta, de alguma maneira, contribuísse para uma reprodutibilidade posterior, ocorrida entre as décadas de 1970 e 1980, partindo da exploração de imagens que serviram ao objetivo do imediatismo de notícias e que ainda guardam certa aura do "retratado" que são venerados como mártires.

Dentre inúmeras imagens de morte que serviriam como exemplo a essa exploração, aquela que melhor ilustra esta singularidade *pop* que serve como evidência de um assassinato nos é apresentada por Dubois (1994) como uma das mais conhecidas imagens de crime da história, no caso, o sudário de Turim, em que a imagem de Cristo que até então não era "visível", só pôde ser revelada mediante a inversão negativa fotográfica. A peça que era alvo de várias opiniões divergentes como sudário, mesmo detendo significação religiosa e tratando-se de uma imagem latente, ainda sim continuava "invisível" aos olhos dos homens da crença. Apesar do esvaziamento permeado de transcendência, esses homens afirmavam que nada viam. "Não se vê nada. *Non se vedniente*, ouvi todos dizerem". (VIGNON, 1902, p. 368 *apud* DIDI-HUBERMAN, 1984, p. 151-163) Fotografada em 1898, por Secondo Pia, a revelação da imagem do sudário foi como um milagre. Foi preciso de um olhar tautológico, mais precisamente científico, para, então, dar ao olhar da crença o resultado ao teste de São Tomé. Sobre isso, Dubois nos relata:

> Eis o milagre, A aparição do invisível. E esse milagre é a fotografia, mais exatamente a passagem pelo negativo (o fantasma é o negativo) que é seu único operador. Pia via (com seus olhos) no negativo fotográfico o que jamais tinha se esperado ver no próprio objeto. A revelação fotográfica gerava uma nova Ressurreição de Cristo, ou melhor: o corpo de Cristo era finalmente revelado (o véu erguera-se sobre o rosto do véu) por uma ressurreição a partir de então pensada em termos fotográficos. (DUBOIS,1993, p.227)

O tecido, até então impregnado de um esvaziamento que daria ao homem da crença, norteado pela bem-aventurança daqueles que creem sem ver, a confirmação da existência da imagem de Cristo, ainda sim estavam em dúvida se a imagem supostamente contida nela, pertencia realmente a vítima em questão.

A confirmação pôde então ser feita através do processamento padrão de inversão da imagem fotografada do sudário, a qual tornou a imagem, então positiva e supostamente latente no tecido; visível através de sua imagem negativa. Com esta revelação, o sudário se faz fotografia na sua própria concepção segundo Dubois (1993), enquanto imagem latente, e por conseguinte, torna-se a primeira evidência fotográfica de um crime registrado, o assassinato de Cristo, este através do princípio de inversão positivo-negativo.

Tal apresentação de novas evidências a partir da fotografia partindo do exemplo do sudário de Turim, surge como uma porta à revelação e à criação de imagens de outros seres que irão aparentar um esvaziamento de sentido em vida e o triplicarão com sua imagem em morte. A partir de últimas imagens reveladas a serviço de um imediatismo da notícia, toma-se aqui como exemplo as últimas imagens de Antônio Conselheiro, sendo esta documentada por Flávio de Barros em 1897, Emiliano Zapata e Che Guevara, reproduzidas à exaustão após sua revelação ao mundo, como prova da veracidade da morte deles e dando então respaldo a ótica do inevitável; ou seja, a utilização de um olhar desprovido de pudor, que serve apenas a este imediatismo de produzir a imagem sem fins ritualísticos, apenas com o intuito de registrar um instante a ser reproduzido.

Segundo Koury (2004), na mídia impressa, desenvolve-se uma grande discussão sobre o impacto que as imagens de violência possuem na imprensa chamada popular. Para o autor, tal sofrimento social narrado em imagens é produzido com a intencionalidade de construir significados históricos sobre a violência urbana e seus protagonistas por meio dessas fotografias, inferindo certo tipo de medo urbano, além de paralelamente exercerem fascínio ou curiosidade sobre a morte. Sobre essa relação entre imediatismo e exploração da dor na sociedade, Koury afirma:

> Ao consumo de imagens no mundo ocidental contemporâneo e à busca da mídia sem limites de exploração de sentimentos e de ampliação de vendagem das edições, não importando as fronteiras da moral e da ética. A relação entre venda, novidade diária e qualidade da imagem nas agências e nas mídias internacionais, em nome da informação imediata e dos furos de reportagem, impõem aos fotógrafos um modo de agir, no momento mesmo da captura da imagem – um pensar visual –, que separa o trabalho de suas vidas cotidianas. (KOURY, 2004, p. 8)

Esse pensar visual refletiu no trabalho de alguns fotojornalistas como uma exigência a um padrão de qualidade da imagem, ou seja, de uma forma de retratar crimes com o rigor de quem fotografa o *still* de um produto. Atuando como agente de composição e propagação das mais comuns e banais imagens relacionadas ao sofrimento social como objeto de consumo (KOURY, 2004), tal apropriação da imagem da morte, seja ela efêmera ou com finalidades midiáticas, tende a ser referenciado como um ponto para a criação da indiferença humana em relação a própria falência biológica do corpo, seja ela natural ou por meio de ação mecânica; em outras palavras a banalização das imagens de morte veiculadas nas colunas policiais, as quais não remetem diretamente a uma relação com um familiar de quem as observa.

De certa maneira, trata-se de um dos resultados deste fim da aura da imagem da morte como algo que remetia a uma reflexão e que agora tende somente a um espetáculo midiático irresistível e descartável, como nos fala Benjamin:

> Mas fazer as coisas se aproximarem de nós, ou antes, das massas é uma tendência tão apaixonada do homem contemporâneo quanto a superação do caráter único das coisas, em cada situação, através de sua reprodução. Cada dia fica mais irresistível a necessidade de possuir o objeto de tão perto quanto possível, na imagem, ou melhor, na sua reprodução. E cada dia fica mais nítida a diferença entre a reprodução, como ela nos é oferecida pelos jornais ilustrados. (BENJAMIN, 1994, p. 101).

Não somente a questão de consumir uma indiferença visual impressa é colocada neste momento como um dos sintomas desse fim aurático da reflexão da morte na imagem. Ela se dá, também, por meio da democratização criada pelo instantâneo fotográfico, pela ânsia de possuir o meio de tomar imagens ou apenas pelo simples registro documental, que traz de volta, se não a aura ritualística, pelo menos o aspecto de uma privacidade até então desaparecida com a facilidade gerada por essa democratização a ser produzida de maneira isolada.

Se por um lado a questão da indiferença, aperfeiçoada por uma cisão de olhares e pelo ortodoxismo social, ambos comprometidos com a indiferença que prevalece, a dor privada que se apresenta a partir de instantâneos de falecidos, feitos agora por familiares, resultou no que Koury (2004) chama de "apropriação privada em um instante familiar"; isto é, a produção supostamente de uma imagem banal, desprovida de qualquer intencionalidade midiática ou artística, mas com significados para aquele que a concebe, no caso, um parente próximo.

Tomamos como exemplo a imagem de um suicídio de um familiar por enforcamento que nos é apresentada por Koury (2004), captada em 1984, ano de efervescência no mercado de câmeras compactas. Concebida pela esposa do falecido, tal fotografia, que mostra solitariamente um homem pendurado pelo pescoço por um cinto, aos olhos tautológicos, não passaria apenas de um registro da violência urbana, que poderia vir a ornamentar uma das páginas do jornal *Notícias Populares*[31], mas que, para a esposa, se encontra permeada de significados latentes diante do esvaziamento da vida do marido o qual fotografou.

Cristaliza-se, neste momento único e particular da inversão do significado banal da tomada da imagem da morte, aquilo que Benjamin interpreta como uma inversão que serve a um novo tipo de interpretação:

> A imagem apresenta novamente como a unicidade da imagem única e final, esta, que se associa intimamente à fotografia tanto como na reprodução, na transitoriedade e na reprodutibilidade, elementos estes que por sua vez, contribuíram para o fim da aura anterior, e reaparecerem como elementos característicos dessa degradação para recriar um novo significado, retirando o objeto de seu invólucro, destruindo sua aura na criação de uma nova forma de recepção. (BENJAMIN,1994, p.112).

Em outras palavras, os requintes de velório ou maquiagem visual que são renegados tendem a dar outro significado à imagem que aparentemente é tomada de maneira fugaz, mas que, por sua vez, tendem a reafirmar certos valores pessoais estimulados por uma crença de um imaginário que era similarmente exaltado na fotografia mortuária no Brasil do século XIX.

Tem-se então, mediante a apropriação do instantâneo fotográfico, uma forma de recordação criada por um tipo de olhar da crença que parte daquele que produziu a imagem, um objeto não mais de culto, mas, sim, de apropriação do último momento de um ente querido, concebido por uma ótica do inevitável.

---

[31] Também conhecido como "NP", o jornal com apelo a temas polêmicos, como sexo e violência, utilizava textos curtos, linguagem fácil e fotos grandes para conquistar grande parte de seus leitores. Teve circulação em São Paulo durantes entre 1963 e 2001, cuja fórmula sensacionalista, copiada pela televisão, determinou seu fim durante os primeiro anos do século XXI. (FOLHA ON LINE)

Referências

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica.** In: _____. Obras escolhidas I. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.** São Paulo: Brasiliense, 1994.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha.** São Paulo: Editora 34, 1998.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **L'indice de la plaie absente: monographie d'une tache.** Traverses, Paris, n. 30-31 (Le secret), p. 151-163, mar. 1984.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico.** São Paulo: Papirus, 1990.

KOURY, Mauro Guilherme Pinheiro. Fotografia e interdito. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 19, n. 54, fev. 2004.

KOURY, Mauro Guilherme Pinheiro. **Imagem e memória: ensaios em antropologia visual.** Rio de Janeiro: Garamond, 2001.

LEMOS, Carlos Alberto Cerqueira; AMARAL, Aracy; BERNARDET, Jean-Claude. **Retratos quase inocentes.** São Paulo: Nobel, 1983.

LISSOVISKY, Maurício**. A máquina de esperar: origem e estética da fotografia moderna.** Rio de Janeiro: Mauad X, 2008.

PLATÃO. **Fédon ou da alma.** Trad. por Márcio Pugliesi e Edson Bini. São Paulo: Hemus Editora. [199-]

RIEDL, Titus. **Últimas lembranças: retratos da morte no Cariri, região do Nordeste brasileiro.** São Paulo: Annablume, 2001.

VIGNON, P. Response à M. **Donnadieu. L'université Catholique,** v. 40, n. 7, p. 368, 1902, apud DIDI-HUBERMAN, Georges. L'indice de la plaie absente: monographie d'une tache. Traverses, Paris, n. 30-31 (Le secret), p. 151-163.

Cultura Visual e Sonora

Artistas, Obras e Instituições

Ethos (in?)glorioso: uma leitura da *Antropologia da Face Gloriosa*, de Arthur Omar.

Senatore, Paula Marchini[1]; paulasenatore@uol.com.br

1. A Antropologia da Face Gloriosa – uma apresentação

"Meu rosto é por dentro", A.Omar.

Esse livro, editado em 1997, é o que poderíamos chamar de a quarta fase do processo de virem a público as fotografias de carnaval de rua tiradas por Arthur Omar de 1973 a 1996. A primeira fase foi uma exposição ocorrida no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1984, na qual havia 99 fotografias. A segunda fase ocorreria nove anos depois no Museu da Imagem e do Som de São Paulo, em que foi exposta uma nova série com 84 fotografias, em grande formato, acompanhadas de sons e títulos. A terceira, na Bienal de São Paulo, 1997, com 99 fotografias. Um quinto diferente momento foi o vídeo "A lógica do Êxtase", produzido em 1998. Cinco anos depois (2003), uma sexta fase (a última?), a da instalação "A Pele Mecânica", exposta na galeria Nara Roesler, em São Paulo.

Não apenas a captação das imagens distende-se no tempo (são 23 carnavais), mas também os suportes para tais imagens transformam-se com o passar dos anos. Estamos diante de uma matéria fotográfica que apresenta um conteúdo tal que leva sua expressão a transformar-se e atualizar-se. Em seu texto "O que são as faces gloriosas", Arthur Omar tenta encaminhar o olhar do observador, situando-lhe, de certa forma, diante desse conteúdo, diante dos 161 enigmas que irá enfrentar. Define, assim, o que seria a *face gloriosa*: "são aquelas que vivem atitudes de passagem" (OMAR, 1997, p.7).

Essa primeira definição apresenta alguns termos bastante significativos. Primeiramente, o verbo "viver". Ao utilizá-lo, o autor marca imediatamente a situação representada como sendo uma de plena existência, de ato, de ser. Isso será também reforçado pelo substantivo "atitudes"; as duas primeiras definições do Houaiss são bastante reveladoras quanto às especificidades do objeto captado por Omar:

1. maneira como o corpo (humano ou animal) está posicionado; pose, posição, postura (...);

2. comportamento ditado por disposição interior; maneira de agir em relação a pessoa, objeto, situação etc.; maneira, conduta (...).

A primeira definição faz referência direta ao corpo, o que, por sua vez, já pode apontar à representação desse corpo (no caso, por meio da fotografia); a segunda definição vai além da

[1] Mestranda em Multimeios, Programa de Pós-Graduação em Multimeios – UNICAMP.

superfície corpórea ao sinalizar que a atitude seria um agir (um comportamento), ditado por um desejo (uma disposição) que o alimenta. Vemos assim que o termo "atitude" carrega em si a noção de corpo (em sua materialidade) e de espírito (aqui entendido como lugar de gestação das vontades). Tanto espírito e corpo estariam em uma situação bastante específica: estão em "passagem".

A referência direta aqui é à noção de "rito de passagem", conceito que nomeia, em muitas culturas, a passagem de um estado social (ou ontológico) a outro:

" (...) os ritos de passagem desempenham um papel importante na vida do homem religioso. É certo que o rito de passagem por excelência é representado pelo início da puberdade, a passagem de uma faixa de idade a outra (da infância ou adolescência à juventude). Mas há também ritos de passagem no nascimento, no casamento e na morte, e pode se dizer que, em cada um desses casos, se trata sempre de uma iniciação, pois envolve sempre uma mudança radical de regime ontológico e estatuto social." (ELIADE, 2008, p.89)

Omar transforma a expressão, utilizando o termo "atitude" ao invés de "rito". Isso se dá provavelmente pelo fato de, com essa última palavra, cristalizar-se a expressão tal como utilizada pela antropologia ou etnografia. O jogo é fazer uma alusão à expressão, trazendo imagens relativas a ela, ao mesmo tempo em que se re-inventa a expressão, colocando-a em outro lugar por meio da substituição de um vocábulo. Soma-se a isso o próprio significado do termo "atitude" que, além dos sentidos vistos anteriormente, sinaliza para a noção de sujeito. Aquele que tem uma atitude, aquele que age, é quem pode fazer escolhas, um sujeito, portanto. Marca-se, com isso, a individualidade daqueles que são captados pela fotografia. As faces gloriosas seriam, assim, as de corpos, sujeitos, em uma atitude específica, em uma situação de transformação, de mudança de estado.

Se também pensarmos no sentido da palavra "passagem" em sua acepção corriqueira (afastando-nos agora daquela mais propriamente antropológica), o que nos vem é a noção da brevidade da experiência, de uma situação que leva de um ponto a outro e que permite a comunicação de uma esfera a outra. Diz o próprio Omar que, nessas atitudes de passagens, encontram-se "frações de sentimentos alterados entre alegria e tristeza, o amor e o ódio, o entusiasmo e a retração" (OMAR, 1997, p.7). A situação de passagem é aí marcada pelo uso da preposição "entre", responsável por trazer a situação de algo que está no meio de dois pólos (a passagem). Há uma sustentação entre dois contrários, certa dialética: "não são nem uma coisa nem outra, mas tudo ao mesmo tempo." (OMAR, 1997, p.7) Nessa simultaneidade, não há o apagamento das partes que formam o todo, que podem, assim, ser vistas como partes que são, mas também como aspecto do todo. Tais sentimentos seriam os gloriosos, "todos aqueles situados levemente acima do normal." (OMAR, 1997, p.7)

A situação de transformação social ou ontológica vista na definição de ritos de passagem, dada por Mircea Eliade, é, na *Antropologia da Face Gloriosa*, de uma natureza diversa, pois o rito que marcaria a passagem (no caso, um rito profano, o do carnaval) não levaria a um estado permanentemente distinto daquele que o sujeito estava antes da sua realização (por exemplo, no caso de um *batismo*, a criança deixa de ser pagã e torna-se cristã). A que leva o transe carnavalesco? A que lugar levaria essa passagem? A *Face Gloriosa* aponta, como veremos, a algo mais que a quarta-feira de cinzas. A outro tempo, a uma suspensão.

Essas faces, no entanto, não são translucidamente captadas: "o gesto básico da nossa pesquisa é retirar cada face de seu contexto original, e deixá-la viver por si mesma, com sua carga de ambiguidade e mistério." (OMAR, 1997, p.7) Devido aos ângulos de captação, podemos entender essa retirada do contexto original como decorrente de três apagamentos: o do cenário, do tempo e do próprio corpo. Nada se vê do ambiente: qualquer rua brasileira poderia ser o lugar dos sorrisos daqueles carnavalescos. Nos elementos das fantasias, nenhum personagem que determine precisamente o momento das fotos (alguns materiais de algumas máscaras talvez indiquem que estamos mais próximos dos anos 90 do que dos 50...). O corpo também não é focalizado, já que a *Antropologia* propõe uma "exploração exaustiva do rosto humano" (OMAR, 1997, p.7) que, para se efetivar, necessita estar isolada, necessita "viver por si mesma", para que sua verdadeira identidade se mostre. Identidade não linear, porque Omar constrói suas imagens com ambiguidade e mistério. Um mistério que revelaria um mistério escondido?

A noção de construção é central nas imagens da *Face Gloriosa*. Nesse mui singular fazer antropológico, sinônimo de "proliferação poética", humor e simulação (OMAR, 1997, p.7), tem papel central aquilo que o próprio autor chama de "trabalho técnico", já que as faces gloriosas não são visíveis a olho nu e precisam sofrer certa intervenção. Esse trabalho compreende uma forte interferência nos negativos, uma total manipulação da imagem em nome da necessidade de expressão/captação dos estados gloriosos. "Quanto maior é o trabalho técnico (...) mais arcaica é a música que se faz ouvir através do enigma visual resultante", afirma o autor. (OMAR, 1997, p.7)

Por meio desse processo, atinge-se um objetivo bastante específico: "na revelação de cada foto, uma larga margem de Brasil se revela e se cristaliza definitivamente." (OMAR, 1997, p.7) Todas essas faces, portanto, teriam como função dar a ver a identidade brasileira:

"O Brasil é a soma absurda de uma infinidade de mundos subjetivos e experiências rituais, muito além do que qualquer sociologia, ou qualquer história, ou qualquer psicologia conseguiria apreender. O Brasil é a soma das faces gloriosas que ele possa sustentar." (OMAR, 1997, p.8)

Vemos como o autor, assim, mostra a incapacidade de, via ciências tradicionais, conseguir-se captar a essência brasileira, unicamente revelada nos rostos captados em sua gloriosidade por meio (também) das manipulações laboratoriais. São 161 espelhos. Que mostrariam essa essência, o *ethos* brasileiro.

2. Breve conceituação de *ethos*.

Ethos em Aristóteles

A noção de e*thos* na *Retórica* de Aristóteles é abordada quando são tratados os três modos de persuasão, dos quais fariam parte também *pathos* e *logos*. Esses são os três *modus operandi* argumentativos que podem ser usados para se convencer o interlocutor a respeito de determinado ponto de vista. Em e*thos* ou apelo ético, o convencimento se dá por meio do respeito e da autoridade transmitidos pelo autor. Estaria envolvido aqui certo conhecimento prévio com relação ao enunciador, que seria responsável por assegurar-lhe a credibilidade e garantir-lhe o respeito. É a noção de autoridade constituída, que garantiria o reconhecimento da competência moral do autor.

Já em sua *Poética*, Aristóteles associa o conceito de *ethos* à construção das personagens, tanto na poesia quanto no teatro. *Ethos* é aquilo que vemos quando uma personagem toma uma decisão, mostrando o que prefere ou evita; vê-se, pela *atitude* tomada por uma determinada personagem, qual valorização ela estabelece para as coisas. Assim, o que faz com que uma personagem atue de uma maneira e não de outra é o *caráter* (o *ethos*) que ela possui, que pode ser declarado ou entrevisto pela maneira como a personagem age. A importância dada a *ethos* por Aristóteles advém da necessidade de que os *personagens* sejam tais que possibilitem que a finalidade da tragédia seja alcançada (provocar paixão e temor). Vale frisar que tal finalidade está intimamente ligada à função que as artes teriam na *polis* marcadamente após o século V a.C., momento da vitória dos gregos sobre os persas.

David Castriota afirma que os gregos, diante de suas cidades e templos destruídos pelas forças de Dário I e de Xerxes, tiveram que entender sua vitória sobre os invasores não apenas em termos da superioridade tática grega, mas em termos de paradigmas morais e religiosos que explicariam e justificariam tal vitória. Tais paradigmas estariam presentes por meio de analogias míticas entre o presente histórico e um passado mítico, que mostravam um *continuum* da virtude heróica grega. O exemplo dado por Castriota é o do poeta Demosthenes, em Oração Fúnebre ([LX], 10-11), que, para confortar aqueles que perderam seus entes queridos na guerra contra a Pérsia, sublinha a importância desta última ao afirmar que os triunfos contra os persas superam aqueles alcançados na mítica guerra de Tróia. (CASTRIOTA, 1996, p.6) Vale frisar que representar a virtude heróica grega seria, na realidade, apresentar o *ethos* grego, fundamental – ainda segundo Castriota – para que pudesse ser estabelecida a pretendida analogia entre o nível histórico e o mítico.

Tal importância da representação do *ethos* não se dava apenas nas artes da palavra, mas também nas artes pictóricas. Castriota lembra-nos, então, algo fundamental: para Aristóteles, havia uma equivalência entre a representação feita pela palavra e aquela feita pela pintura ou escultura. Tal equivalência era possível já que tanto o pintor/escultor quanto o escritor eram "fazedor de imagens[2]" (CASTRIOTA, 1996, p.10), guiados pela noção de arte como *mimesis*, principalmente como *mimesis* do *ethos*. Para Aristóteles, a pintura, por exemplo, teria importância igual à de um texto de uma tragédia.

Outro termo associado à noção de *ethos* é *caráter* (palavra chave na antropologia de Gregory Bateson, como veremos mais adiante), que nos abre duas redes ligeiramente distintas de significados. Um primeiro significado para "caráter" é aquele que vimos relacionado a *ethos* na *Retórica* de Aristóteles e no qual está claramente envolvida a apreciação moral (sentido como o da expressão "ele tem caráter"). Para a acepção com a qual a antropologia trabalha é interessante trazermos também o significado dado a esse termo por Heráclito de Éfeso (544-484 a.C.) – e que será recuperado na *Poética* de Aristóteles –, para quem "caráter" é o "conjunto definido de traços comportamentais e afetivos de um indivíduo, persistentes o bastante para determinar o seu destino." Note-se, nessa definição, a ausência de valor moral e a presença da noção de caracterização, que traria os traços responsáveis por desenhar as particularidades de

[2] Impossível não pensar no conceito de "moroneta" trazido pelo Prof.Etienne Samain em seu "A Matriz Sensorial do Pensamento Humano. Subsídios para redesenhar uma epistemologia da comunicação". Nesse artigo, o autor mostra-nos como, para os índios Kaapor, essa palavra nomeia toda forma de explanação, seja ela verbal ou visual.

determinado ser. Essa noção é justamente aquela que, como vimos anteriormente, garante a utilização do termo "caráter" pelo próprio Aristóteles para nomear aquilo que chamamos de personagens.

Ethos em Gregory Bateson[3]

Em 1933, Gregory Bateson (1904-1980), depois de haver passado 15 meses entre os Iatmul em Papua Nova Guiné, redige *Naven*, um trabalho antropológico de cunho etnográfico sobre um rito de passagem, "(...) um ritual congratulatório Iatmul que se praticava para parabenizar o filho de uma irmã quando o menino tinha, pela primeira vez, realizado um ato considerado qualitativamente adulto." (APUD SAMAIN, 2004, p.35) Tal ato poderia ser algo extraordinário (como a morte de um inimigo) ou relacionado à vida cotidiana do grupo (como a construção de uma embarcação escavada em um só tronco de árvore). Em prefácio à tradução brasileira de *Naven*[4], Amir Geiger afirma que

"Bateson propõe-se àquilo que o funcionalismo, segundo ele, não tentara: a descrição científica dos aspectos emocionais da cultura, deixada usualmente a cargo da ficção. Recusa uma partição de domínios, sem contentar- se com mera suposição de complementaridade entre ambos: mais exatamente, acaba sendo posta em jogo a relação mesma entre os aspectos intelectuais e os afetivos da cultura – e do conhecimento." (BATESON, 2006, p.65)

O próprio Bateson vincula a noção de aspectos emocionais ao termo *ethos;* afirma ele logo no início de *Naven*:

"É evidente (...) que o fundo emocional atua de modo causal no seio de uma cultura, e nenhum estudo funcional pode ser razoavelmente completo a menos que vincule a estrutura e a operação pragmática da cultura ao seu tom emocional ou *ethos*." (BATESON, 2006, p.70)

Nesse momento, Bateson chama uma nota de rodapé para o termo grego e o define pela primeira vez:

"Numa etapa posterior, vou examinar e tentar definir os conceitos de Estrutura, Função e *Ethos* de uma maneira mais crítica, mas, como o conceito de *Ethos* é ainda pouco familiar a muitos antropólogos, vale a pena inserir aqui a definição que o *Oxford English Dictionary* dá dessa palavra: 'O espírito característico, a tônica predominante dos sentimentos de um povo ou de uma comunidade; o 'gênio' de uma instituição ou de um sistema' (...)". (BATESON, 2006, p.70)

Segundo Etienne Samain, o próprio Bateson teria cunhado o conceito de *ethos* tal como seria empregado pela antropologia (SAMAIN, 2004, p. 48). Vejamos mais adiante em *Naven*, como Bateson explica tal termo:

"A abordagem etológica envolve um sistema muito diferente de subdivisão da cultura. Sua tese é a de que podemos abstrair de uma cultura um certo aspecto sistemático, chamado ethos, definido como a expressão de um sistema de organização culturalmente padronizado dos

[3] Para um aprofundamento de algumas das questões aqui levantadas, ver o inspirador: "Balinese Character (re)visitado: Uma introdução à obra visual de Gregory Bateson e Margaret Mead", de Etienne Samain.
[4] A edição original é de 1936; uso aqui a tradução feita pela Edusp em 2006.

instintos e das emoções dos indivíduos. O ethos de uma determinada cultura é, como veremos, uma abstração de toda a massa de suas instituições e formulações, e por isso pode-se esperar que os ethos sejam infinitamente variados de cultura para cultura – tão variados quanto as próprias instituições." (BATESON, 2006, p.169)

No início de *Naven*, Bateson aponta os limites do método científico, justamente por este não se preocupar com o *ethos*, ao mesmo tempo em que enaltece o valor da literatura no que diz respeito à força expressiva desta com relação aos aspectos emocionais das culturas:

"Os membros dessa escola [do funcionalismo], natural e acertadamente, dedicaram sua atenção sobretudo aos aspectos da cultura que mais bem se prestam à descrição em termos analíticos. Descreveram a estrutura de várias sociedades e revelaram os traçados principais do funcionamento pragmático dessa estrutura. Mas mal tentaram delinear aqueles aspectos da cultura que o artista é capaz de expressar com seus métodos impressionistas. Ao lermos Arábia Deserta[5], ficamos admirados com o modo extraordinário pelo qual cada acontecimento é caracterizado com o tom emocional da vida árabe. Mais que isso, muitos acontecimentos seriam impossíveis com um fundo emocional diferente. É evidente, portanto, que o fundo emocional atua de modo causal no seio de uma cultura, e nenhum estudo funcional pode ser razoavelmente completo a menos que vincule a estrutura e a operação pragmática da cultura ao seu tom emocional ou ethos." (BATESON, 2006, p. 70)

A questão decorrente da necessidade de se conseguir captar o *ethos* de determinada cultura é justamente como transmiti-lo, como expressá-lo. Bateson afirma que *Naven* é "uma tentativa – primária e imperfeita, pois a técnica é nova – de relacionar esse comportamento [cerimonial] não apenas com a estrutura e o funcionamento pragmático da cultura iatmul, mas também com o seu *ethos*." (BATESON, 2006, p.70)

O problema é novamente enfrentado por Bateson em seu *Balinese Character*, obra composta em parceria com sua esposa, a antropóloga Margaret Mead, e que "representa um extraordinário empreendimento antropológico e editorial" (SAMAIN, 2004, p.53), o qual conta com 759 imagens, agrupadas em cem pranchas, devotadas aos dez temas abordados pelo livro. Nesse livro, a novidade era o vulto que ganhava o uso da imagem como método de trabalho antropológico. Devido a isso, *Balinese Character* tornou-se o marco inicial de uma moderna antropologia visual.[6]

Balinese Character

Sobre *Balinese*, Margaret Mead afirma que, em 1935, enquanto "preparava o material para o estudo sobre a adolescência da Comissão de Referenciais Circulares para a Escola Secundária da Associação de Educação Progressista, comecei a considerar que apresentações visuais seriam capazes de ultrapassar barreiras intransponíveis para a comunicação verbal. Também estava impressionada pela possibilidade de o registro visual fornecer dados de pesquisas bem mais precisos." (SAMAIN, 2004, p.47)

[5] Livro escrito por Charles M. Doughty (1843-1926), conhecido por sua linguagem de forte estilo.
[6] Quanto ao uso da fotografia pela antropologia, ver: Samain, Etienne. "Quando a fotografia (já) fazia os antropólogos sonharem." São Paulo: Revista de Antropologia, vl.44, nº 2, 2001.

Na introdução ao *Balinese*, Mead e Bateson afirmam que, de 1928 a 1936, ambos estavam separadamente envolvidos na atividade de:

> "traduzir aspectos culturais que nunca haviam sido registrados com sucesso pelos cientistas, embora o tivessem sido pelos artistas, em alguma forma de comunicação suficientemente clara e suficientemente inequívoca para satisfazer as exigências da pesquisa científica." (BATESON & MEAD, 1942, p.XI)

Chama atenção essa espécie de diálogo que se estabelece com as artes. Os autores frisam, por um lado, os limites da ciência; por outro, enaltecem a forte capacidade de expressão das artes/dos artistas (em *Naven*, Bateson cita explicitamente Charles Doughty, Jane Austen e John Galsworthy). *Balinese* seria, nesse sentido, uma tentativa de trazer ao discurso científico algo da capacidade de expressão das artes – o que seria alcançado por meio de um método para a utilização da fotografia. Fazer-se, sim, ciência, mas uma tal que pudesse, enfim, dar conta de expressar os aspectos intangíveis da cultura (seu *ethos*) e de expressar " (...) cada aspecto exatamente do modo como ele é enfatizado pela própria cultura" (BATESON, 2006, p.69) sem que "nenhum detalhe isolado parecesse bizarro, estranho ou arbitrário ao leitor" (BATESON, 2006, p.69). Como bem aponta Samain, "uma grande idéia e um duplo desafio: conjugar texto e imagem." (SAMAIN, 2004, p.48)

A estrutura de *Balinese Character* corresponde ao método descrito em sua introdução, o qual explica em que consiste o trabalho conjunto de texto e imagem. Vale a pena ressaltar a discussão que aí é desenvolvida com relação à linguagem verbal e ao registro fotográfico. Bateson e Mead mostram como uma determinada língua pode ser restrita pelo campo semântico que seus vocábulos abarcam (o que gera, muitas vezes, sérios problemas de tradução, por exemplo, do bali ao inglês) e como ela pode ser dependente de fatores idiossincráticos de estilo e habilidades literárias, que acabam por obscurecer o objeto que procura dar a ver. Já com o uso de fotografias, "a integridade de cada aspecto do comportamento pode ser preservada" (BATESON & MEAD, 1942, p.XII); mais adiante, no entanto, Bateson afirma que "uma sequência fotográfica é quase sem valor sem um relato verbal do que ocorreu" (BATESON & MEAD, 1942, p.49). Assim, desenha-se a cena: Margaret Mead de bloco de notas na mão e Gregory Bateson com a câmera em punho.

A própria estrutura de *Balinese Character* segue esse casamento: textos de Mead cujos títulos fazem também referência aos números das pranchas fotográficas de Bateson. Mas essa relação não se dá em contiguidade: os textos, divididos, como dissemos, em dez seções (temas), encontram-se um após o outro. Após as 48 páginas de Mead, seguem-se 06 páginas de Bateson que explicam como as fotografias foram realizadas. Só então, seguem as 100 pranchas (o conjunto de fotografias). São dois grandes blocos e o percurso da leitura se faz, portanto (se o leitor quiser visualizar o que Mead descreve e analisa em seu texto), num ir e vir. Primeiramente, a linguagem escrita gera, necessariamente, imagens na mente do leitor, que tem que virar muitas páginas do livro para chegar às fotografias correspondentes ao texto escrito. As imagens geradas pela leitura ficam num estado de suspensão (fermentação?) até encontrarem as imagens das próprias fotografias. Estas, porém, não estão sós, mas acompanhadas de textos que precisam seu significado: título, comentário geral e descrição de cada fotografia. As imagens criadas pelo próprio leitor a partir do texto de Mead são, assim, redefinidas pelas fotografias e os textos que acompanham essas últimas conferem precisão mais uma vez ao significado, fechando o percurso da leitura. Um percurso bastante especial, pois permite ao leitor a fruição das

visualizações da imagem escrita, ao mesmo tempo em que lhe dá a precisão da imagem fotográfica.

3. Um exemplo *ad absurdum: ethos* (in)glorioso?

"O verdadeiro céu surgiria apenas quando corpo e alma conseguissem reconstruir rigorosamente a mesma forma. O corpo desempenhando o papel de alma e a alma desempenhando papel de corpo" (Trecho de "O inspetor", filme dirigido por A.Omar em 1989.)

Talvez não tivéssemos que ter andado tanto (gregos, persas, balineses...) se Arthur Omar não tivesse dado a seu livro o título de "antropologia". Estaríamos, então, diante de uma obra artística e, em tal contexto, cravam-se licenças poéticas, delírios criativos, distensões quaisquer...

Mas não. Claro que, ao chamar sua obra de "antropologia", há muito de provocação, mas há muito também de uma necessidade que o autor se coloca de realizar uma antropologia visual diferente. Ou de realizar uma arte diferente...

Em sua página na internet, Omar assim se define:

> "Formado em antropologia e etnografia, Arthur Omar desenvolveu novos métodos de antropologia visual, tanto em seus filmes documentários epistemológicos dos anos 70 como em seus livros recentes sobre Carnaval e Amazônia, onde a busca científica se realiza através de uma intensificação estética do material. (...) Temas como o êxtase estético, a violência sensorial e social e a construção de metáforas visuais marcam toda sua obra, voltada para busca de uma nova iconografia da realidade brasileira." (http://www.arthuromar.com.br/bio.html)

Como vimos anteriormente, a característica central das fotografias da *Antropologia da Face Gloriosa* é justamente o que foi chamado no trecho anterior de "intensificação estética do material". No caso da *Face Gloriosa*, a interferência no negativo se fez necessária justamente porque a atitude daqueles que estavam sendo fotografados era, como vimos, uma "atitude de passagem". A fim de realmente transmitir esse *ethos* com seu total vigor, a própria *estrutura da imagem* deveria estar também em passagem, o que levaria a uma fotografia que não se conforma com a própria fixidez da imagem (a precisão dos contornos e do enquadramento) e que se cristaliza justamente numa espécie de não-cristalização. O componente emocional transborda os limites daquele que o vive (o carnavalesco) e afeta a matéria daquilo que o capta (o filme) e também daquele que fotografa. É só assim que a face "vive por si mesma". Isso só é possível porque aquele que a registra compartilha de seu *ethos*.

Em *"Teatro de Operações (Ritos em torno do Zero)"*, a linguagem aforística do texto de Arthur Omar desenha os traços, modula os acordes dos procedimentos fotográficos envolvidos na *Antropologia da Face Gloriosa* e marcar a importância de determinada presença do fotógrafo quando da captação das imagens:

"(...) Tudo se passa num instante cego, porque mais curto que o tempo necessário para olhar. A face gloriosa surge, o fotógrafo se ilumina com ela. Face gloriosa contra face gloriosa. Fotógrafo e face, quando nesse estado glorioso, a rigor não se vêem, não há reconhecimento, não há mesmo

previsão de uma imagem, há apenas um sabor de evidência, uma certeza sem corpo que atravessa o campo em diagonal. Um golpe. Um único golpe. O click/sabre." (OMAR, 1997, p.20)

Apenas nesse estado em que o fotógrafo "não está observando o outro, não está analisando" (OMAR, 1997, p.22), em que até mesmo o corpo se apaga, ainda que reste um dado sensorial ("o *sabor* da evidência", sinestesia sem corpo, abstração da boca), é que o *ethos* é passível de iluminar a superfície fílmica. Como vimos, para a antropologia omariana, isso ainda é pouco, pois o próprio filme fotográfico deve ser marcado pela presença do *ethos*.

Como vimos anteriormente, as faces gloriosas estão em "atitudes de passagem". Sigamos mais uma vez a linguagem poética de Omar:

> "Se o rosto normal é um embrulho, o rosto glorioso é quando a fita adesiva arrebenta, e o que tinha dentro despenca. A fotografia entra justamente no instante brevíssimo em que tudo se rompeu, mas ainda não começou a cair. O êxtase diz *não* à lei da gravidade e finca sua bandeira no alto. Nesse sentido, pode-se dizer que a Antropologia da Face Gloriosa é uma arte aérea, uma arte de suspensão, embora sua matéria-prima seja de alta tonelagem. O êxtase é mais denso que um rinoceronte, e suspenso no ar como a mulher do mágico." (OMAR, 1997, p.23)

Entre a densidade e a leveza, entre os opostos, o negativo e, então, a fotografia só podem estar de opostos matizados:

O Dragão Desligando a Própria Sombra

Da lição de Bateson e Mead, Omar traz a necessidade de fazer uma antropologia por meio da captação visual da essência de um povo, para ele manifesta em situação de êxtase carnavalesco. Não abandona, como seus predecessores, a presença da linguagem verbal. Mas seu discurso também é, de certa maneira, glorioso. Como suas imagens, barrocamente construídas (inglórias como um anjo caído?) com muita oposição de claros e escuros, com muita evidenciação de texturas e muito esvanecimento de contornos, seu textos (sejam como legenda ou como ensaios) são sempre de natureza semelhante ao contorno visual de suas imagens. A linguagem escrita funciona aqui também como um suporte – mas, de maneira alguma, suporte distanciado, objetivo, inerte. É suporte também em "atitude de passagem":

"Aqui a fala é cega e a visão muda, o mundo de que se fala na linguagem não é o mesmo mundo da visão e, entretanto, foto e texto não cessam de se confrontar e relacionar. O texto destrói toda a evidência que se poderia supor na imagem (...)" (BENTES, 1997, p.13)

Por tudo o que vimos até aqui, poderíamos afirmar que A. Omar leva o modelo de uso da imagem e do texto presentes em *Balinese Character* ao limite, ao esgarçamento, ao absurdo. Seu *Antropologia da Face Gloriosa é* espécie de mutação. Mas algo da matriz faz-se presente. Como em sonho, em delírio ou pesadelo.

Na *polis* brasileira, a *Antropologia da Face Gloriosa* quer comunicar um *ethos* cuja função também é a de fazer o nível histórico transcender ao nível mítico ao apresentar um povo brasileiro por meio de "um meticuloso trabalho de garimpo, registro e construção de um povo por vir, com suas tribos e seus mundos virtuais. Mundos terríveis, banais, lúbricos, melancólicos" (BENTES, 1997, p.11). Na vontade dessa construção, uma política:

" (...) o projeto imagético de Arthur Omar é tanto político quanto estético(...); ao invés de invocar um povo perdido e ir em busca de uma identidade brasileira esquecida, investe na constituição de um povo do por vir, através da produção de imagens singulares e enunciados coletivos." (PIMENTEL, 2004, p.10)

A *Antropologia da face Gloriosa* apresenta um herói mítico (convulso, frenético, louco, feliz) cujas 161 faces Omar dá a ver, como a dizer: reconhece-te? Mas essa já é outra história...

Bibliografia

ARISTÓTELES**. Arte retórica e arte poética.** São Paulo: Ediouro, s/d.

BATESON, Gregory. **Naven – Um esboço dos problemas sugeridos por um retrato compósito, realizado a partir de três perspectivas, da cultura de uma tribo da Nova Guiné.** São Paulo: Edusp, 2006.

BATESON, Gregory & MEAD, Margaret. *Balinese* **Character. A Photographic Analysis.** New York: The New York Academy of Sciences, 1942.

BENTES, Ivana. **Arthur Omar: O êxtase da Imagem.** In: Omar, Arthur. *Antropologia da Face Gloriosa*. São Paulo: Cosac & Naif, 2007.

CASTRIOTA, David. **Myth, Ethos, and Actuality: Official Art in Fifth Century B.C. Athens.** Madison: University of Wisconsin Press, 1992.

ELIADE, Mircea. **O Sagrado e o Profano.** São Paulo: Martins Fontes, 2008.

OMAR, Arthur. **Antropologia da Face Gloriosa**. São Paulo: Cosac & Naify, 1997.

PIMENTEL, Mariana R. **Corpo, tempo e experiência na obra imagética de Arthur Omar**. Dissertação de mestrado; PUC, Rio de Janeiro, 2004.

SAMAIN, Etienne. "Balinese Character (re)visitado. Uma introdução à obra visual de Gregory Bateson e Margaret Mead." In: ALVES, André. **Os Argonautas do Mangue**. Campinas: Editora da Unicamp, 2004.

_____. “A Matriz Sensorial do Pensamento Humano. Subsídios para redesenhar uma epistemologia da comunicação”. In: Ana Silvia Lopes Davi Médola; Denize Correa Araujo e Fernanda Bruno. (Org.). **Imagem. Visibilidade e Cultura Midiática**. Porto Alegre: Editora Sulina, 2007, p. 63-79.

Heterocronia e Metaestabilidade em David Claerbout

Vidal Junior, Icaro Ferraz[1]; vidal.icaro@gmail.com

As imagens produzidas pelo artista belga David Claerbout[2] consistem, para além da experiência estética que as inscrevem no campo da arte, em um terreno bastante produtivo para a compreensão do estatuto da imagem digital e de suas repercussões nos novos regimes de espectatorialidade. Com o intuito de analisar alguns trabalhos de Claerbout (sob esta perspectiva), optamos por trabalhar com dois conceitos: o de heterocronia e o de metaestabilidade. Fomos buscar o primeiro conceito no trabalho do teórico da imagem Thomas Levin (2006) que, ao comentar algumas imagens contemporâneas (dentre elas, um trabalho em vídeo de David Claerbout), verificou o colapso de algumas noções estéticas tradicionais e aquilo que chamou de o "terremoto da representação". Com relação ao conceito de metaestabilidade, utilizamos a formulação encontrada na filosofia de Gilbert Simondon, sobretudo em *L'individu et sa genèse physico-biologique* e, embora fiéis ao rigor teórico do autor, utilizaremos seu conceito como uma ferramenta a nos auxiliar no escrutínio dos regimes perceptivos agenciados pelas imagens do artista belga.

Heterocronia

Thomas Y. Levin (2006) recupera dois termos-chave de Gotthold Ephraim Lessing da teoria estética do século XVIII, *Nacheinander* ou *Aufeinanaderfolgende* (o sequencial) e o *Nebeneinander* (o lado a lado ou adjacente), para ler a instalação de vídeo de três telas de Ute Friederike Jürβ, intitulada *Você nunca conhece a estória toda* (2000). Para Lessing esses dois termos articulam duas lógicas estéticas diferentes: no sequencial, "a ação é visível e progressiva, suas diferentes partes ocorrendo uma após a outra [*nacheinander*] em uma seqüência de tempo", no adjacente, "a ação é visível e estacionária, suas diferentes partes se desenvolvendo em co-existência [*nebeneinander*] no espaço" (ARNHEIM[3], 1957, pp. 199-230 apud LEVIN, 2006, p. 198). O nosso atual momento histórico-midiático transicional, marcado pelo advento da imagem digital em movimento, caracteriza-se pelo colapso dessas duas categorias opostas, que são efetivamente sinônimas de narrativa e imagem.

Segundo Levin, o trio de projeções silenciosas de Jürβ *prende a atenção* do espectador não em função de qualquer movimento, mas em função de uma estranha estabilidade. Embora remetam aos instantâneos de um fotojornalismo excitante, as imagens projetadas adotam como matriz a longa tradição do *tableau vivant*, que ressoa tanto das encenações apresentadas nos quadros de Goya e Rembrandt quanto de *Passion* (1982), de Godard. Trata-se, aparentemente, de encenações teatrais de fotografias de notícias. Tais imagens não apenas não contém a 'estória completa' a que o título do trabalho faz alusão, como não exibem a parte das estórias das quais seriam um traço.

O conhecido recurso de encenação teatral não se realiza na instalação de Jürβ, uma vez que as capacidades videográficas de registro do movimento, que poderiam dinamizar narrativamente o

[1] Doutorando em Teoria da Literatura e Literatura Comparada, Universidade de Santiago de Compostela
[2] http://www.davidclaerbout.com
[3] ARNHEIM, Rudolf. *Film as Art.* Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1957.

instantâneo, são colocadas a serviço de uma opção diferenciada de ritmo advinda da estase do *tableau vivant* mediada pelo vídeo. Segundo Levin,

> Esta comparativa *falta* de movimento surge tão-somente da importante diferença dos respectivos intertextos de mídia: porque diferente do que ocorre com a imagem pictórica e escultórica, o instantâneo de notícias é um instantâneo de imagem de tempo congelado *devido a suas próprias condições de produção*, sua invocação iconográfica por um *tableau vivant* seria uma teatralização de um instante que era antes parte de um contínuo temporal que em si já implica *em e através de sua estase* (LEVIN, 2006, p. 199)

Assim, uma tensão (que comparece no título do ensaio de Levin: (...) *a estética tensa da imagem heterocrônica*) é inaugurada pela possibilidade técnica do vídeo de registro do movimento e essa estabilidade encenada por meio do *tableau vivant.* Essa tensão é potencializada pela inevitabilidade de sutis movimentos dos corpos imóveis colocados em cena por longos períodos. O piscar de olhos remete, de modo talvez não intencional, a *La Jétée* (1962), de Chris Marker, filme cuja estruturação está baseada numa sucessão de imagens fotográficas encadeada narrativamente e abalada decisivamente por um curto plano que revela não uma ação extravagante mas um piscar de olhos.

A piscadela, tanto em Marker quanto em Jürβ, pode apontar para outra possibilidade de pensamento do tempo. Friedrich Nietzsche (2003), em uma de suas *Considerações intempestivas ou extemporâneas,* evoca a imagem de animais pastando em um campo para falar em um modo diverso do humano de habitar o tempo. Ligados ao prazer ou desprazer do instante presente, tais animais despertam em nós, humanos, segundo o filósofo, uma certa inveja. Assim, Nietzsche pensa o esquecimento, essa coincidência com o presente imediato, suspensão de passado e de futuro, como condição de felicidade e jovialidade.

Maria Cristina Franco Ferraz (2002), ao comentar o instigante texto de Nietzsche, destaca que na língua alemã, a palavra "instante" não é dita por alusão à categoria abstrata de tempo, mas em conexão com o corpo, aludindo à temporalidade imediata e intermitente de que olhos e visão são dotados. *Augenblick*, termo que consta no texto de Nietzsche, é composto pelas palavras *Augen*, olhos, e *Blick*, olhadela, breve lançar de olhos. Segundo Ferraz,

> *Augenblick* (...) corresponderia à interpretação humana talvez mais aproximável do estar-aí animal; seria uma espécie de metáfora de cunho antropomórfico que apontaria para uma temporalidade que o homem sabe lhe escapar. Curiosamente, essa temporalidade mais "animal" que "humana" inscreve-se sobre a superfície do corpo, associando-se à mobilidade de órgãos – os olhos – aptos a se abrirem com a mesma imediatez com que se fecham. De todo modo, a própria metáfora que a palavra guarda nos afasta radicalmente da introspecção, do regime de interioridade, próprio ao "humano", indicando um horizonte de inumanidade, simultaneamente pressentido e perdido pelo homem (FERRAZ, 2002, p. 58).

Desse modo, os trabalhos de Jürβ e Marker colocam em jogo um regime temporal que agencia duas temporalidades distintas e têm por efeito lançar uma luz sobre a lacuna *entre* imagem e espectador. O tempo da imagem e o tempo da percepção encarnada se alimentam mutuamente,

o que produz um “desconforto” no olhar no tempo da duração, já que é apenas *no tempo* que a constituição heterocrônica da video-instalação de Jürβ e a composição heterogênea do filme de Marker se dão a ver. Mas Jürβ coloca em xeque ainda qualquer suposta homogeneidade do tempo da imagem. Ao percebermos que todas as figuras humanas presentes na instalação são, na verdade, a mesma pessoa, tomamos consciência de que o que aparece como visualmente adjacente e simultâneo é, na realidade, resultado de uma série de tomadas consecutivas no tempo e apenas posteriormente integradas em uma mesma imagem. Daí sua heterocronia.

O regime de fruição colocado em funcionamento no caso de *Você nunca conhece a estória toda* (2000) se caracteriza por uma constante revisão das expectativas do espectador. Primeiramente, o aspecto aparentemente “instantâneo” da imagem, inspirado por um jornalismo de “tempo real”, instala o espectador no terreno da 'verdade' indicial. A segunda referência na produção da imagem, a teatralização do instante através do recurso do *tableau vivant*, desencadeia um segundo movimento atencional, menos comprometido com essa busca de uma verdade na indicialidade da imagem, e mais aberto à experiência catártica do teatro ou à tarefa hermenêutica de interpretação de uma representação. Mas também este segundo movimento é deixado de lado quando a natureza heterocrônica da imagem é percebida. Assim, o percurso da atenção no tempo da fruição da vídeo-instalação de Jürβ parece ter início no escrutínio da imagem enquanto índice, passar pela fruição da imagem enquanto drama encenado e/ou pela leitura da imagem enquanto texto, e desembocar em um regime no qual a natureza da imagem é colocada sob suspeita, a atenção se detém na superfície da imagem e a noção de “verdade” só pode ser vislumbrada no que diz respeito à imagem enquanto construção.

Metaestabilidade

Gilbert Simondon em *L'individu et sa genèse physico-biologique,* de 1964, apresenta duas vias que permitem uma abordagem da realidade do ser individual: a via substancialista e a via hilemórfica. A primeira considera o ser como unidade dada, resistente ao que não é ele mesmo; enquanto a segunda, postula o indivíduo como resultado de um encontro entre uma forma e uma matéria. Apesar do monismo substancialista se opor ao dualismo do hilemorfismo, Simondon observa que ambas perspectivas coincidem, na medida em que supõem um principio de individuação anterior à individuação, que a explicaria e produziria. Tal suposição faz com que ambas perspectivas corram o risco de não reinserir o indivíduo no sistema de realidade no qual a individuação se produz. O filósofo francês propõe a necessidade de uma reversão na pesquisa do princípio de individuação, até então baseada na suposição de uma sucessão temporal que considera: 1) o princípio de individuação; 2) o princípio de individuação operando a individuação; 3) a aparição do indivíduo constituído. Tal reversão seria possível

> en considérant comme primordiale l'opération d'individuation à partir de lequelle l'individu vient à exister et dont il reflète le déroulement, le régime, et enfin les modalités, dans ses caractères. L'individu serait alors saisi comme une réalité relative, une certaine phase de l'être qui suppose avant elle une réalité préindividuelle, et qui, même après l'individuation, n'existe pas toute seule, car l'individuation n'épuise pas d'un seul coup les potentiels de la réalité préindividuelle, et d'autre part, ce que l'individuation fait apparaître n'est pas seulement l'individu mais le couple individu-milieu. L'individu est ainsi relatif en deux sens: parce qu'il n'est pas tout l'être, et parce qu'il résulte d'un état de

> l'être en lequel il n'existait ni comme individu ni comme principe d'individuation (SIMONDON, 1964, p. 4)

Parte da proposição de Simondon consiste na consideração da individuação como uma resolução parcial e relativa. Os princípios de unidade e identidade aplicam-se, nesta perspectiva, a apenas uma fase do ser: aquela posterior à individuação, de modo que não auxiliam na descoberta do princípio mesmo de individuação, e não se aplicam à ontogênese plenamente entendida, ou seja, "au devenir de l'être en tant qu'être qui se dédouble et se déphase en s'individuant" (SIMONDON, 1964, p. 6). O que faltou para uma compreensão e uma descrição adequada da individuação, segundo Simondon, foi o conhecimento de uma forma de equilíbrio que não fosse o equilíbrio estável, pois embora os antigos intuíssem o equilíbrio metaestável, o filósofo francês atrela grande parte do incremento desta noção ao desenvolvimento das ciências. Toda a ontologia pensou o ser em estado de equilíbrio estável, que exclui o devir,

> parce qu'il correspond au plus bas niveau d'énergie potentielle; il est l'équilibre qui est atteint dans un système lorsque toutes les transformations possibles ont été réalisées et que plus aucune force n'existe; tous les potentiels se sont actualisés, et le système ayant atteint son plus bas niveau énergétique ne peut se transformer à nouveau (SIMONDON, 1964, p. 6).

A realidade, no sistema de Simondon, é pensada como uma solução supersaturada e, mais ainda no regime pré-individual, ela é "plus q'unité et plus qu'identité" (idem, p. 7). A individuação não esgota toda a realidade pré-individual, "l'individu constitué transporte avec lui une certaine charge associée de réalité préindividuelle, animé par tous les potentials qui la caractérisent" (SIMONDON, 1964, p. 11). Uma vez que o indivíduo porta essa dimensão pré-individual, o estatuto da relação entre termos na filosofia simondoniana será profundamente abalado, já que tais termos não estão já dados como indivíduos. A relação é entendida como a "résonance interne d'un système d'individuation" (SIMONDON, 1964, p. 11). Com base neste conceito de relação, a individuação psíquica e coletiva serão pensadas como processos recíprocos que permitem definir uma categoria do *transindividual*, capaz de dar conta de "l'unité systématique de l'individuation intérieure (psychique), et de l'individuation extérieure (collective)" (SIMONDON, 1964, p. 12). O coletivo intervém como resolução da problemática individual, uma vez que o psiquismo não pode ser apreendido no nível do ser individual.

Essa mudança de perspectiva na filosofia de Simondon está sustentada por uma reformulação da noção de informação. Afastando-se da *Teoria da Informação,* que se encontra na base do cognitivismo, a noção de informação presente em *L'individu et sa genèse physico-biologique* é postulada nos seguintes termos:

> une information n'est jamais relative à une réalité unique et homogène, mais à deux ordres en état de *disparation*: l'information, que ce soit au niveau de l'unité tropistique ou au niveau du transindividuel, n'est jamais deposée dans une forme pouvant être donnée; elle est la tension entre deux réels disparates, elle est *la signification qui surgira lorsqu'une opération d'individuation découvrira la dimension selon laquelle deux réels disparates peuvent devenir système*; l'information est donc une amorce d'individuation, une *exigence d'individuation*, elle n'est jamais chose donnée; il n'y a pas d'unité et d'identité de l'information, car l'information n'est pas un *terme*; elle suppose tension d'un

> système d'être; elle ne peut être qu'inhérente à une problématique; l'information est *ce par quoi l'incompatibilité du système non résolu devient dimension organisatrice dans la résolution*; l'information suppose un *changement de phase d'un système*, car elle suppose un premier état préindividuel qui s'individue selon l'organisation découverte; l'information est la formule de l'individuation, formule qui ne peut préexister à cette individuation; on pourrait dire que l'information est toujours au présent, actuelle, car elle est le sens selon lequel un système s'individue (SIMONDON, 1964, p. 15-16).

Neste sentido, apesar de não pretender invalidar as teorias quantitativas da informação, Simondon as abala, inserindo sua noção de informação em um regime dinâmico cujo funcionamento entra em conflito com as populares "economias da informação" que, a fim de formular sistemas eficazes de armazenamento e transmissão, necessitam assumir a informação como unidade previamente dada. A informação no sistema metaestável simondoniano não é, como a citação acima mostra, esta unidade prévia. Ela funciona, antes, como uma "fórmula da individuação", mas tal fórmula tampouco opera segundo uma lógica de programação, na qual um *comando* é inserido e pauta os processos para os quais está designado no interior do sistema, determinando-os. A informação, para Simondon, é a resolução temporária dos processos de individuação, ela só existe no presente, não podendo ser anterior aos processos que modula e pelos quais é, simultaneamente, modulada.

Desta lógica, Simondon deriva o conceito, que talvez seja o mais popular (sem dúvida, é um dos mais profícuos) de sua filosofia, nomeadamente o de transdução. O *ser* para Simondon não possui uma identidade unitária, tal como foi preciso pensar a partir dos sistemas de equilíbrio estável, o ser possui uma *unidade transdutiva*, "c'est-à-dire qu'il peut se déphaser par rapport à lui-même, se déborder lui-même de part et d'autre de *son centre*" (SIMONDON, 1964, p. 16). Através da noção de unidade transdutiva, Gilbert Simondon insere o devir como elemento constituinte do ser. Tal gesto se dá de modo bastante similar ao modo como o movimento, na filosofia de Henri Bergson, não se aplicava aos corpos, a posteriori, mas era o fundamento de tais corpos. O devir, enquanto parte constituinte do ser que é *unidade transdutiva*, não é uma sucessão *sofrida* por uma identidade previamente dada, mas é o que viabiliza o próprio processo de individuação. Também de modo similar ao postulado do sistema filosófico bergsoniano de que a percepção da matéria enquanto um conjunto de corpos de arestas bem cortadas não corresponde à totalidade do mundo material, o ser individuado na filosofia de Simondon não coincide com a totalidade do ser, daí Simondon deriva outra importante noção que é a de ser pré-individual.

> L'être individué n'est pas tout l'être ni l'être premier; *au lieu de saisir l'individuation à partir de l'être individué, il faut saisir l'être individué à partir de l'individuation, et l'individuation à partir de l'être préindividuel*, reparti selon plusieurs ordres de grandeur (SIMONDON, 1964, p. 16)

A fim de operar estes deslocamentos nos modos de apreensão do ser individuado, Simondon reconhece a necessidade de um método e de uma noção novos. O método proposto por Simondon está relacionado ao modo como as relações devem ser apreendidas, uma vez que, as relações conceituais entre termos extremos coloca o problema da suposição de duas existências independentes entre si. "Une relation doit être saisie comme relation dans l'être, relation de

l'être, manière d'être et non simple rapport entre deux termes que l'on pourrait adéquatement connaître au moyen de concepts parce qu'ils auraient une existence effectivement séparée" (SIMONDON, 1964, p. 17). Tal separação se deve sobretudo à concepção dos termos da relação enquanto substâncias anteriores ao processo de individuação. Ao abolir o substancialismo que está na base desta forma de apreensão das relações, Simondon vislumbra a possibilidade "de concevoir la relation comme non-identité de l'être par rapport à lui-même, inclusion en l'être d'une realité qui n'est pas seulement identique à lui, si bien que l'être en tant qu'être, antérieurement à toute individuation, peut être saisi comme plus qu'unité et plus qu'identité" (SIMONDON, 1964, p. 17). A noção incrementada pela filosofia de Simondon que permite pensar em relações para além da dualidade de termos estanques é justamente a noção de transdução, sobre a qual o filósofo escreve:

> Nous entendons par transduction une opération physique, biologique, mental, sociale, par laquelle une activité se propage de proche en proche à l'interieur d'un domaine, en fondant cette propagation sur une structuration du domaine opérée de place en place: chaque région de structure constitué sert à la région suivante de principe de constitution, si bien qu'une modification s'étend ainsi progressivement en même temps que cette opération structurante (SIMONDON, 1964, p. 18).

Portanto, os termos de uma relação transdutiva estão *em processo* mútuo de configuração. A imagem que Simondon fornece como emblema de um modo transdutivo de relação é o cristal que, "à partir d'un germe très petit, grossit et s'étend selon toutes les directions dans son eau-mère fournit l'image la plus simple de l'opération transductive: chaque couche moleculaire déjà constituée sert de base structurante à la couche en train de se former" (SIMONDON, 1964, p. 18). Nas palavras de Simondon, a operação transdutiva é individuação em progresso, que pode alcançar um maior ou menor grau de complexidade dependendo do domínio em que se dê, mas ocorre sempre quando/onde há

> activité partant d'un centre de l'être, structural et fonctionnel, et s'étendant en diverses directions à partir de ce centre, comme si de multiples dimensions de l'être apparaissaient autour de ce centre; la transduction est apparition corrélative de dimensions et de structures dans un être en état de tension préindividuelle, c'est-à-dire dans un être qui est plus qu'unité et plus qu'identité, et qui n'est pas encore déphasé par rapport à lui-même en dimensions multiples (...) La transduction correspond à cette existence de rapports prenant naissance lorsque l'être préindividuel s'individue; elle exprime l'individuation et permet de la penser; c'est donc une notion à la fois métaphysique et logique; *elle s'applique à l'ontogénèse et est l'ontogénèse même* (SIMONDON, 1964, p. 18-19)

A concepção de transdução, imbricada com a de metaestabilidade, parece permitir a Gilbert Simondon instalar-se na dobra entre o mundo percebido enquanto corpos de contornos bem delimitados (em termos simondonianos, seres individuados) e a totalidade da matéria, entendida enquanto fluxo inter-relacionado de imagens (realidade pré-individual). Tal desenvolvimento teórico introduz necessariamente uma dimensão de indeterminação nos modos de apreensão e interpretação do mundo, uma vez que uma multiplicidade de possíveis configurações irrompem no devir.

David Claerbout

Seguindo a pista deixada por Thomas Levin (2006), ao mencionar o nome de David Claerbout no ensaio onde fomos buscar a noção de heterocronia, analisaremos alguns trabalhos do artista belga, à luz de sua heterocronia, frequentemente (mas nem sempre) propiciada pelo jogo com o caráter modular das novas mídias (MANOVICH, 2001) e da hipótese de que seus trabalhos podem ser entendidos enquanto sistemas metaestáveis. Na video-instalação de Claerbout citada por Levin, *Ruurlo Bocurloschoweg, 1910* (1997) e em *Kindergarten Antonio Sant'Elia 1932* (1998), nomes dados por alusão aos locais e anos de produção das fotografias *vintage* que servem de base para a projeção, Claerbout abala a crença na estabilidade do fotográfico pela animação digital de um único elemento presente na imagem, mantendo os demais em sua "estabilidade" originária, derivada do fotográfico.

Ruurlo Bocurloschoweg, 1910 tem por base a fotografia de uma paisagem holandesa, feita no começo do século XX, e que é composta por um moinho no canto esquerdo, algumas figuras humanas em primeiro plano, algumas construções ao fundo e uma grande árvore que ocupa quase totalmente o quadro. O elemento animado nesta fotografia é a árvore. Assim, diante das figuras humanas e do moinho (figura emblemática do movimento) estáveis na composição de Claerbout, apenas as folhas da árvore se movimentam, como se um estranho, sutil e quase imperceptível vento só ventasse ali. Já em *Kindergarten Antonio Sant'Elia 1932* o procedimento adotado por Claerbout é o mesmo, mas agora a partir de uma fotografia feita por ocasião da inauguração do jardim de infância Antonio Sant'Elia, em Como. A fotografia enquadra as crianças no jardim e novamente Claerbout opta por movimentar apenas as árvores. Uma vez confrontados com essas imagens, nos questionamos acerca da natureza das imagens produzidas: Uma fotografia que, na intersecção com a duração de nosso corpo, parece movimentar-se? Um vídeo?

Curiosamente, o que denuncia o movimento aqui também é um elemento alheio à nossa temporalidade: as árvores. Esse aspecto da obra de Claerbout nos permite ler o movimento de esvaziamento da duração do tempo como gesto tipicamente humano. Historicamente, no entanto, a duração e opacidade do corpo humano foi restituída aos processos perceptivos e epistemológicos através de uma série de elementos que foram ricamente mapeados pelo historiador da arte Jonathan Crary (1992).

Crary elegeu dois dispositivos ópticos para falar sobre dois momentos históricos que se diferenciam precisamente pelo ingresso do corpo nos processos perceptivos e epistemológicos. O primeiro dispositivo, paradigmático do tipo de observador que vigorou nos séculos XVII e XVIII é o dispositivo da câmera escura que, baseado numa física dos raios luminosos, pressupunha uma relação de transparência entre a realidade do mundo exterior e o mundo percebido pelo homem. Esse dispositivo operava segundo uma lógica de simultaneidade entre a realidade e sua apreensão pelo homem. O mundo fora da câmera guardava uma relação não problemática com sua projeção no interior. Tal simultaneidade foi profundamente abalada, segundo Crary, com a *Teoria das cores*, de Goethe (1810), obra em que este propõe que se cubra o orifício da câmera escura sem que se deixe de olhar para o lado onde a projeção das imagens do mundo exterior se localizavam. Diante dessa experiência, Goethe observa que, apesar do fechamento da abertura da câmera, o observador continua a ver circunvoluções dinâmicas e coloridas sem qualquer referente exterior à câmera. Tais imagens, provenientes da memória retiniana do observador fez ruir a crença na simultaneidade pressuposta no regime óptico e

epistemológico da câmera escura e inaugurou, dentro dos marcos pleiteados por Crary, o regime estereoscópico de visão e conhecimento.

Esse segundo regime, que tem o estereoscópio como dispositivo paradigmático, passou a vigorar a partir das primeiras décadas do século XIX, e colocou em funcionamento um modo de ver, perceber e conhecer o mundo que, diferentemente do modelo anterior, da câmera escura, considerava a opacidade e contingência corporais para postular a impossibilidade de um acesso não mediado a uma realidade exterior autônoma e não problemática. Não é por acaso que muitos dos trabalhos de Claerbout nos remetem imediatamente às teses de Crary. O próprio artista, ao ser indagado sobre a matriz teórica de sua produção, responde:

> Il y a quelques auteurs dont les écrits m'ont fait comprendre davantage sur ma pratique: (...) Jonathan Crary dans *Techniques of the Observer* et *Suspensions of Perception* propose une analyse inspirante des changements de l'observateur depuis les temps modernes. Il conteste que l'immobilité de la *camera obscura* correspond à l'attention fragmentée de l'observateur, depuis la photographie (VAN ASSCHE, 2007, p. 12-13)

As séries *Nocturnal landscapes* (1999) e *Venice Lightboxes* (2000) são emblemáticas dessa inspiração teórica e parecem consistir em "imagens heterocrônicas" que, à diferença da ideia que vincula tais imagens ao digital, que atravessa o argumento de Levin, foram forjadas com tecnologias analógicas. Ambas as obras consistem em *light-boxes*, a primeira delas apresenta duas fotografias realizadas depois do pôr do sol, no leste da Bélgica, durante o inverno. A neve reflete a luz da lua, que é capturada nas fotografias. A escura fotografia proveniente deste registro que apenas contou com uma pequena fonte de luz é exibida à frente dos neons das "light-boxes", em uma sala completamente escura. Embora consciente do tema da fotografia, ao chegar na sala de exibição, o espectador apenas acessa uma pequena e superficial parcela da imagem. Como na escuridão da noite, é apenas o tempo e o trabalho do corpo na duração que restituem, gradativamente, a profundidade óptica. *Venice Lightboxes* adota a mesma lógica como princípio, mas consiste em fotografias de Veneza, realizadas entre 4 e 6 horas da manhã, imediatamente antes ou após o nascer do sol. As fotografias foram tiradas com uma câmera especial para captura de espaços arquitetônicos, que são apresentados frontalmente. Entretanto, os canais de Veneza, sempre no primeiro plano, criam um vazio entre o espectador e o monumento (VANBELLEGHEM, 2002). Assim, uma camada a mais de significação repousa sobre a tensão entre a fluidez da água (e do tempo) e a rigidez dos sólidos monumentos venezianos, tensão que talvez emblematize a relação dos seres humanos com o movimento do mundo. Sobre estas séries, Claerbout escreveu:

> The initial idea behind these works was to photograph opaque darkness. I imagined a picture on a ciberchrome slide that would be so obscure that when it was fixed into a light box, the electric light would want to escape through the ventilation holes because it couldn't get through the photograph. I was playing with the idea of 'violent' light and with the silence of a completely untouched nocturnal landscape. It takes a beholder several minutes to adapt his or retina to the weak light conditions. The nocturnal circumstances in which these pieces are shown invites the beholder to feel a 'silence' similar to that which he would experience when finding himself alone, outside, in the dark. Recently, I have found something else of importance in this initial idea. Perhaps I'm trying to

> unfreeze photography by the use of parallels to the objects and events in any specific representation: I 'copy' night in the nocturnal photographs; I 'copy' wind' in the trees in historical photographs; I 'copy' light in the actual landscape in a document of a long-past war; or of a walk in a garden using five rooms and five projections (VANBELLEGHEM, 2002, p. 62).

Os dois trabalhos a que Claerbout alude no fim da citação acima apresentam também pontos de interesse para nosso argumento. Em *Vietnam, 1967, near Duc Pho (reconstruction after Hiromishi Mine)* (2001), Claerbout filmou trinta e três anos após a queda de uma aeronave bombardeada no contexto da Guerra do Vietnam, a paisagem de Ha Phan (próxima a Duc Pho), mantendo a aeronave fotografada trinta e três anos antes suspensa no céu de seu vídeo. A heterocronia aqui desafia o espectador para além das questões (sem dúvida também políticas) vinculadas à ontologia da imagem que se produz. A atenção do espectador confrontado com *Vietnam, 1967...* oscila entre a compreensão do dispositivo criado pelo artista, no sentido de entender qual atividade expressiva foi realizada e a memória da enorme quantidade de imagens de bombardeamentos, guerras e atentados com que foi confrontado pela grande imprensa do "tempo real".

Para produzir *Vietnam, 1967...*, o artista belga visitou a paisagem do Vale de Ha Phan, onde tentou posicionar-se no mesmo lugar desde onde Hiromishi Mine fotografou a aeronave atingida mais de trinta anos antes. Embora reconheça a impossibilidade desta coincidência, Claerbout destaca sua necessidade de possuir uma memória da paisagem onde tal evento se deu. O centro da projeção de Claerbout é a aeronave atingida que, situada no centro geométrico da imagem, é impossível negligenciar. Entretanto, o trabalho do artista foi realizado sobre a paisagem, sobre o "pano de fundo" da imagem, de dimensões panorâmicas e dotada de uma luz bastante expressiva. De acordo com o artista:

> In 'Vietnam 1967' it is impossible to neglect the subject of the broken plane in the center of the image. This is what you see at first glance, when you approach the projection. I hope that the beholder may spend some time with this work, because he needs time to feel how the 'panoramic' (peace) in fact takes over. For me, this piece is about the focused gaze (the tragedy of the plane) and the panoramic gaze (wich bestows meaning on depth) (VANBELLEGHEM, 2002, p. 62).

As peças de Claerbout mencionadas até aqui operam a heterocronia através da colocação, lado a lado de imagens historicamente sucessivas, no caso de *Vietnam, 1967...*; através do confronto com a duração do corpo do espectador, como em *Nocturnal Landscapes* e *Venice Lightboxes*; ou através da inusitada impressão de movimento em imagens fotográficas *vintage,* como nos primeiros trabalhos mencionados, nomeadamente *Ruurlo Bocurloschoweg, 1910* e *Kindergarten Antonio Sant'Elia 1932*. Mas David Claerbout revelou ainda uma certa heterocronia *interior* ao instante.

Em trabalhos como *Vila Corthout* (2001) e *Sections of a Happy Moment* (2007), Claerbout registra, desde diferentes pontos de vista, o "mesmo" momento. No primeiro caso, estão retratados dois jovens ao redor de uma piscina: um jovem sentado, tocando violão e uma jovem em pé, em traje de banho. São cinco os 25 minutos de vídeo projetados em cinco diferentes ambientes. Embora percebamos que se trata de uma mesma e única fração temporal, as

diferentes perspectivas sobre esses 25 minutos, que percorremos no espaço e em um tempo consecutivo, nos lançam em um gesto interpretativo fronteiriço entre o *caráter documental* da imagem técnica e o caráter ficcional de um agrupamento de imagens, tal como se estivéssemos diante uma fotonovela. As categorias do consecutivo e do adjacente são, também nesta obra, profundamente abaladas e nossa atenção, enquanto espectadores, fica dividida entre a reconstrução espacial total pelo jogo do dentro/fora de campo, comprometida com a verdade da situação e a ficcionalização imaginativa desencadeada pelo sentido acrescido, a cada um desses cinco pontos de vista, ao contexto registrado. Não é a imagem ou a montagem (já que esta instalação permite ao espectador vislumbrar apenas uma imagem por vez), mas o som que é o grande responsável pela continuidade de *Vila Corthout*. Raymond Bellour, parafraseando David Claerbout, escreveu, sobre a banda sonora de *Vila Corthout*: "Là, c'est le son, dit Claerbout, son acuité sensible, qui sculpte surtout dans l'image le vide d'une narration déniée et sert de mémoire à une discontinuité première" (BELLOUR, 2008, p. 38).

Sections of a Happy Moment, ainda segundo Bellour, agencia uma temporalidade distinta de todas as que já aludimos. Neste trabalho, Claerbout fotografa uma família oriental no momento preciso do lançamento de um balão. A fotografia das figuras humanas foi tirada desde diferentes pontos de vista, em um estúdio, sobre fundo azul e posteriormente trabalhada sobre um conjunto de fotografias de arquivo de um conjunto habitacional, de arquitetura modernista, típica construção nas periferias das cidades européias da década de 70.

> Le temps s'y donne en effet de façon doublement cyclique: parce que la bande est en boucle, selon le principe de la plupart des projections vidéos en DVD; mais surtout parce que s'établit entre les images une circularité singulière, qu'implique un montage essentiellement achronique. Cela suppose que le temps qui passe ne passe pas vraiment puisqu'il tient seulement à l'éclatement d'un instant, même si celui-ci s'éternise pendant 26 minutes. L'indice le plus sûr de l'unicité de l'instant est que le ballon autour duquel se rassemble le groupe reste toujours en l'air, à la même hauteur, quel que soit l'angle choisi. De même, l'homme qui arrive, son sac plastique à la main, se tient toujours au bord de la même portion de trottoir. Il s'agit donc bien d'un instant, et continuellement du même. Pourtant cet instant dure, multiplié par les images qui l'attestent, c'est là son paradoxe; il dure au point de faire croire qu'il s'écoule, qu'on serait donc dans une sorte de fiction, ou au moins une succession d'actions, alors qu'elles sont par définition simultanées (BELLOUR, 2008, p. 38).

Se a noção de heterocronia aplica-se ao trabalho de David Claerbout desde a sua gênese enquanto conceito no mencionado ensaio de Levin, os desdobramentos da noção de metaestabilidade na obra do artista belga são mais sutis e demandam um esforço analítico que iniciaremos aqui mas que não temos a pretensão de esgotar. A noção de metaestabilidade comparece no trabalho de Gilbert Simondon como pano de fundo fundamental a um novo entendimento dos processos de individuação. Em que medidas tais processos poderiam ser transpostos à relação com as imagens, em geral, e com as obras mencionadas, em particular?

Acreditamos que a filosofia da individuação de Simondon poderia lançar uma nova luz sobre diversos âmbitos relacionados às imagens de Claerbout. Poderíamos vinculá-la, em um primeiro nível, à percepção das imagens. Ao abalar a unidade dos seres individuados, inserindo-os no interior de uma processo de individuação que ocorre no tempo e não esgota a realidade pré-

individual, Simondon nos ajuda (juntamente com Jonathan Crary) a entender o sistema constituído pelo espectador e pelas imagens de David Claerbout enquanto sistema metaestável, uma vez que no processo de percepção dessas obras o gesto individuante por parte do espectador se dá sempre na espessura do tempo. David Claerbout, consciente acerca da temporalidade que atravessa as relações dos sujeitos no mundo, manipula expressivamente múltiplas temporalidades, produzindo "imagens heterocrônicas" e, neste nível também (o nível da produção das imagens e dos dispositivos) a filosofia de Simondon parece elucidativa.

Ao vermos *Ruurlo Bocurloschoweg, 1910* e *Kindergarten Antonio Sant'Elia 1932*, conforme mencionamos, colocamos sob suspeita a natureza da imagem com que somos confrontados: Fotografia ou vídeo? A crença na estabilidade do fotográfico é abalada digitalmente por Claerbout. O uso das fotografias analógicas de começo do século XX com aspecto *vintage* acionam no espectador expectativas vinculadas ao fotográfico, que se caracterizam principalmente pela crença no esgotamento do movimento do mundo na captura um instante. Em certo nível, poderíamos dizer que as expectativas de quem vê uma fotografia são individualizantes, na medida em que a "falsa" ideia de que a fotografia é "estável" nos faz esperar que uma foto nos ofereça seres individuados. Estas imagens produzidas por Claerbout podem ser consideradas metaestáveis no sentido em que não oferecem seres individuados e, se com o desenrolar do tempo podemos dizer que vemos uma árvore se movimentar em função de um vento, esta alegação não se sustenta, pois não há vento que vente apenas em árvores. Abalando os termos da relação árvore-vento, Claerbout se inscreve, com estes dois trabalhos, fora do solo dos seres individuados.

Em *Nocturnal Landscapes* e *Venice Lightboxes*, novamente a crença na estabilidade e esgotamento do movimento do mundo pelo fotográfico é abalada. Mas aqui não há tratamento digital da imagem e já não se trata de um vídeo (como nos casos acima), mas das fotografias mesmas, inseridas em um dispositivo que colocam o corpo do espectador para trabalhar na visualização das imagens. Novamente, o tempo se interpõe entre espectador e imagem, inviabilizando uma percepção transparente. A escuridão da sala e das imagens exibidas demandam do um trabalho corporal do espectador e esta opacidade coloca em xeque a unidade e identidade tanto da imagem, quanto do espectador. E novamente aqui, parece que o dispositivo de Claerbout pode ser inscrito fora dos sistemas em equilíbrio estável e a relação entre espectador e obra pode ser entendida enquanto relação transdutiva.

Também *Vietnam, 1967...* parece corroborar nossa hipótese de que os trabalhos de David Claerbout podem ser entendidos enquanto sistemas metaestáveis. No caso deste trabalho, parece-nos fundamental expandir os limites de nosso entendimento do sistema, o que parece apresentar um ganho filosófico, já que poderia indicar o próprio mundo enquanto sistema metaestável e o artista, neste caso, apenas como alguém que abre nossos olhos para isso. A retorno de Claerbout à paisagem onde, 33 anos antes, Hiromishi Mine registrou o bombardeio de um avião no contexto da Guerra do Vietnam, revela o devir da paisagem na medida em que o que o artista belga introduz em sua obra é a atual paisagem de Ha Phan, mantendo o avião fotografado por Mine suspenso no centro geométrico do quadro (tal como a fotografia que o inspira). Tal procedimento sublinha a inscrição da memória na paisagem (não há experiência da paisagem de Ha Phan, por Claerbout e por nós, capaz de negligenciar o evento registrado por Mine) ao mesmo tempo em que sublinha a mobilidade da memória, uma vez que o avião *recontextualizado*, na verdade, se atualiza. Nenhum dos elementos que integram *Vietnam, 1967...* são estáveis, a paisagem mudou, a memória permite reconhecê-la, mas a impossibilidade da

total coincidência, revela também a irrepetibilidade do instante, à despeito de sua suposta imobilidade.

Os dois últimos trabalhos que analisamos, *Vila Corthout* e *Sections of a Happy Moment*, atuam justamente sobre a frequente vinculação da noção de instante à de estabilidade, como se a captura de um instante garantisse a estabilidade de um sistema, ao menos naquele instante capturado. Nestes trabalhos, Claerbout registra desde múltiplos pontos de vista um mesmo momento. Em *Vila Corthout*, acessamos cada um desses pontos de vista em um diferente espaço e, ao longo de nosso percurso, estes "mesmos" 25 minutos se revelam múltiplos. Já em *Sections of a Happy Moment*, as diferentes perspectivas sobre um mesmo instante (neste caso, não se trata de um intervalo de tempo como em *Vila Corthout*, mas de um instante fotográfico) são exibidas sequencialmente em um mesmo espaço, o que dinamiza narrativamente o instante. Ambos os trabalhos parecem nos alertar para o caráter insuficiente dos sistemas estáveis para dar conta da *verdade* do mundo, que parece ser fluxo e movimento. Caberia ao artista assegurar – e David Claerbout parece realizar esta tarefa muito bem – o acesso a essa verdade, que, ao mesmo tempo, a arte constrói.

Referências

BELLOUR, Raymond. Comment voir? In: VAN ASSCHE, Christine (org.). **David Claerbout: The Shape of Time**. Zürich: JRP Ringier/Centre Pompidou/MIT List Center of Visual Arts/De Pont Foundation/Kunstmuseum St. Gallen/Morris and Helen Belkin Art Gallery, 2008.

CRARY, Jonathan. **Techniques of the observer: On vision and modernity in the nineteenth century**. Massachusetts: MIT Press, 1992.

FERRAZ, Maria Cristina Franco. **Nove variações sobre temas nietzschianos***.* Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

LEVIN, Thomas Y.. O terremoto da representação: composição digital e a estética tensa de imagem heterocrônica. In: FATORELLI, Antonio e BRUNO, Fernanda. **Limiares da imagem: Tecnologia e estética na cultura contemporânea***.* Rio de Janeiro: Mauad, 2006.

MANOVICH, Lev. **The language of new media**. Cambridge, Massachusetts, London, England: MIT Press, 2001.

NIETZSCHE, Friedrich. **Segunda consideração intempestiva: Da utilidade e desvantagem da história para a vida**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

SIMONDON, Gilbert. **L'individu et sa genèse physico-biologique**. Paris: Presses Universitaires de France, 1964.

VAN ASSCHE, Christine. Entretien In: VAN ASSCHE, Christine (org.). **David Claerbout: The Shape of Time**. Zürich: JRP Ringier/Centre Pompidou/MIT List Center of Visual Arts/De Pont Foundation/Kunstmuseum St. Gallen/Morris and Helen Belkin Art Gallery, 2008.

VANBELLEGHEM, Kurt. **David Claerbout: Video Works, Photographic Installations, Sound Installations, Drawings (1996-2002)**.Bruxelas: A Prior, 2002.

PRÁXIS E REFLEXÕES NAS MARGENS DO TEMPO[1]

Cole, Ariane Daniela[2]. Doutora. arianecole@gmail.com
Mello, Regina Lara Silveira [3]. Doutora. reginalara.vitral@gmail.com
Cole, Artur Cole[4]. Doutor. arturcole@gmail.com
Calvo, Ana Paula[5]. Mestre. pacalvinho@gmail.com

Introdução

Desenvolver uma análise sobre o processo de realização do documentário *Evandro Carlos Jardim, Nas Margens do Tempo,* sobre a obra de Evandro Carlos Jardim, artista plástico e gravador brasileiro, que hoje conta com 50 anos de produção íntegra e ininterrupta, tanto como artista quanto como professor, nos levou a refletir sobre a produção de documentários de um modo mais abrangente. Além de lidar com este universo, tão extenso quanto profundo, outras complexidades se apresentaram como grandes desafios, como por exemplo, abordar seu trabalho e as questões provenientes de sua obra, constituída de imagens, através da linguagem audiovisual; o registro do espaço e do tempo, dos seres e objetos que o habitam; a narrativa; o gesto; o texto; a oralidade; a música e a poesia. Buscamos também refletir sobre os seus objetivos, escolhas e seus desdobramentos éticos e estéticos.

A obra de Evandro Carlos Jardim se constrói de modo integrado, ao longo do tempo. Desde a década de 1960 Jardim trabalha a partir de algumas poucas imagens coletadas em sua vivência da cidade, a partir do interior de seu atelier, ponto de partida e de chegada. Os seres e objetos que habitam estes espaços constituem uma espécie de dicionário visual imaginário, sensível, carregado de história, de memória, nos estimulando à reflexão sobre a técnica, a cultura e a história, nos conduzindo ao centro de sua obra.

Estas poucas imagens, sempre recorrentes, foram inicialmente recolhidas entre as décadas de 60 e 70 e constituíram um conjunto de 20 imagens, elaboradas no processo de criação da série: *`A noite no quarto de cima, o Cruzeiro do Sul, latitude 23º32´36", longitude W Gr. 46º37´59,* coordenadas geográficas que situam a localização de seu atelier. Por volta de 1963, Jardim passou a organizar suas gravuras em séries, estas foram a partir de então desenvolvidas simultaneamente. Não há um começo e fim definidos e hoje este acervo conta com aproximadamente 60 imagens.

Assim, podemos observar em sua poética a importância fundamental da memória e do tempo. Esta trajetória confere à sua obra um caráter que abriga componentes narrativos, densidade conceitual e identidade formal, o que favorece uma aproximação com sua obra, como um todo, através da linguagem audiovisual.

[1] Este projeto recebeu apoio do Mackpesquisa.
[2] Universidade Presbiteriana Mackenzie.
[3] Universidade Presbiteriana Mackenzie.
[4] Faculdades Metropolitanas Unidas
[5] Universidade Presbiteriana Mackenzie.

A figura do círculo (Fig. 1), uma destas imagens, presente em muitas de suas obras faz referência à importância da vivência deste espaço/tempo em sua poética.O círculo é mais uma elaboração intelectual do tempo e do espaço do que propriamente a corporificação de uma figura impressa nas imagens (Macambira, 1998). Seu ateliê como centro de um círculo imaginário, espaço real, consubstanciado no ateliê, e ao mesmo tempo espaço ilimitado do imaginário do artista, veio a ser desde então, a fonte visual que alimenta seu repertório poético. Caminhar pelos lugares, desenhando em seus cadernos e matrizes de cobre, impressões e sensações, para no seu ateliê registrá-las em desenhos e gravuras fundamenta sua prática. Ao buscarmos refazer o percurso de Jardim, descobrimos que, justamente por ser imaginário, o diâmetro desse círculo é insondável.

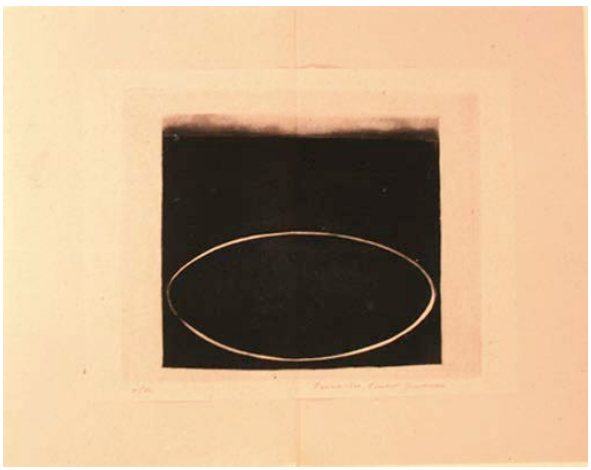


Fig. 1 – Sem titulo, 1973/1988. Água-forte e água-tinta sobre papel,19,8 x 20 cm

> Meu trabalho tem muito de registro, é um trabalho de guardar, de registrar. É um trabalho que acontece no tempo. Você pode abordá-lo de muitas maneiras, mas o que mais me fascina é poder estabelecer relações entre o tempo pessoal e o tempo. Porque nós temos um tempo que é nosso, um tempo do entendimento, da percepção, da observação. (JARDIM, apud MACAMBIRA, 1998, p. 113)

Na composição de suas séries, o artista faz uso de recursos como inclusões de novas imagens, alteração do desenho na matriz de suas gravuras em metal, gerando diferentes provas de uma mesma matriz. O artista também transita entre diferentes técnicas como o desenho, o recorte, a gravura, a pintura e a escultura, entre outros procedimentos.

Evandro Carlos Jardim recupera imagens, cenas e personagens do dia a dia da cidade de São Paulo, resgata e conduz nosso olhar para nossa própria história, aqui simbolizada pelo que é comum a todos, a cidade. Um espaço carregado de marcas, testemunhos da história do homem. Seu objetivo não é retratar a paisagem real, mas recompô-la e transfigurá-la para promover e aprofundar o entendimento da realidade.

Esta coletânea de imagens, uma vez incorporadas à sua obra, permanece, constitui uma poética densa de significações, onde cada figura, ao se compor com outras, nos suscita novas reflexões e entendimentos, sempre mantendo a sua presença visual, seu caráter sensível e sua profundidade simbólica.

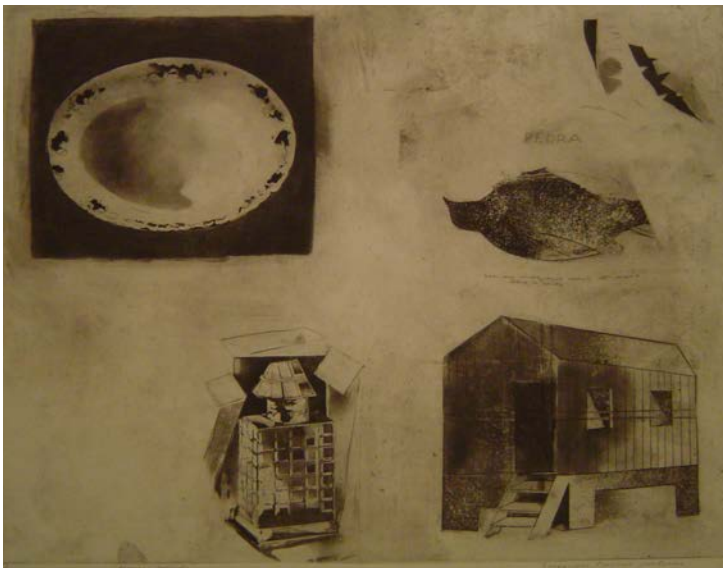


Fig. 2 –Figuras Jacentes. Água-forte e Água-tinta sobre papel

As figuras recorrentes não são apenas estratégias estéticas, sintetizam sua poética. Quando Jardim nos reapresenta suas imagens, está nos convidando à refletir sobre a permanência das coisas, suas relações com o contexto, suas múltiplas e sutis transformações de suas aparências, as questões sobre a representação e suas construções simbólicas, abrindo inúmeras possibilidades de interpretação.

O artista escolhe a figura humana como figura central de uma de suas séries. Talvez fazendo referência à consciência de sua poética, se apresentando em sua gravura, como artista, ao mesmo tempo *flâneur* e trabalhador.

Ao aprofundarmos nosso contato com o artista Evandro Carlos Jardim e o conhecimento sobre sua obra pudemos observar seu entendimento, da técnica, da construção do conhecimento, da constituição da cultura, sua noção de história, a importância da arte nestes processos, seu papel como professor e formador de toda uma geração de artistas brasileiros.

Para Evandro Carlos Jardim o conceito de técnica não deve ser reduzido, ou confundido com seus procedimentos, necessários. Técnica ao seu ver é fruto do conhecimento, de processos de criação, pressupõem história, cultura.

No contato com os artistas ex-alunos e interlocutores observamos pontos comuns entre a maneira de ensinar, informar e desenvolver projetos criativos, que poderiam ser entendidos como desdobramentos da ação do artista e professor, que busca através de sua obra e de sua ação, a cultura do diálogo, da ética e do respeito à arte. Observamos também a importância de questões como memória e percepção visual, o aproveitamento de acasos no processo criativo, conhecimento técnico, importância do espaço-tempo do atelier, o envolvimento no fluir criativo, são ideias permeiam o discurso do grupo, que expressa explicitamente o vínculo afetivo e o respeito ao mestre.

Elementos adicionais para o entendimento do seu trabalho compõem-se de farta documentação, anotações, primeiros esboços feitos ao longo de suas andanças e provas de estado[6] revelam ao observador de sua obra o seu pensamento criativo abrindo-lhe a possibilidade de equacionar suas próprias interpretações. Junto aos seus ex-alunos e interlocutores pudemos observar o quanto sua poética se desdobra para além de sua obra, nas sua atuação como educador e em suas ações como ser.

A obra de Evandro apresenta, enfim, dimensões sobrepostas a partir da qual o observador pode se aprofundar e desvendar sua densidade. A sua obra exige um esforço, sobretudo uma disponibilidade, para a sua apreciação estética onde a imagem não quer apenas mostrar sua aparência, nos fala de estética, de técnica, nos fala da percepção, da imaginação, da natureza, do tempo/ espaço, dos seres que os habitam.

Elementos da linguagem audiovisual

Partimos da idéia de produzir uma homenagem a este grande mestre, de um desejo de expressão, da intenção de produzir reflexões, emoções, proporcionar experiências estéticas, da importância de difundir o conhecimento sobre sua obra e ao mesmo tempo agregar seus ensinamentos na constituição do próprio documentário.

De modo geral, sobretudo em filmes de ficção, um filme se constitui a partir da elaboração de um roteiro. Entretanto este procedimento varia bastante sobretudo no que se refere à produção de documentários. Vimos ao longo da história e ao longo do desenvolvimento das técnicas a adoção de diversos modos de construção de filmes sejam artísticos, de ficção, documentários ou filmes científicos, cada qual, ao seu modo, são portadores de uma concepção de realidade.

Partimos de dois princípios básicos da linguagem audiovisual, o plano e a montagem, estes nos serviram de parâmetro, no sentido de indagar sobre alguns procedimentos, e as opções metodológicas adotadas.

Deleuze (2007) identifica a importância tanto do plano quanto da montagem desenvolvendo uma análise mais aprofundada de cada um destes elementos tão fundamentais na constituição de um filme. Para o autor, podemos distinguir entre as imagens-movimento, três categorias de imagens, imagens-percepção, imagens-afecção e imagens-ação, sua integração compõe o que ele chama de imagem-relação, que se funda nas relações seja entre a percepção, a afecção, e a ação, seja em relação ao tempo da imagem, ao sujeito ou objeto com o qual ela se relaciona.

> A imagem-movimento tem duas faces, uma em relação a objetos cuja posição relativa ela faz variar, a outra em relação ao todo cuja mudança absoluta ela exprime. As posições estão no espaço, mas o todo que muda está no tempo. (Deleuze, 2007, p. 48).

Na experiência de estabelecer uma relação entre a câmera e um artista, no sentido de buscar uma aproximação com seu processo criativo, operamos a princípio com estas suas duas faces: o plano e a montagem. Considerando o planos em suas possibilidades perceptivas, afetivas e

[6] Prova de estado é a impressão de uma gravura em seu processo de constituição para que o artista possa avaliar o desenvolvimento de seu processo e prefigurar as próximas intervenções.

conceituais, assim como a construção do discurso através das relações que pudemos estabelecer entre as imagens, entre as imagens e seus sujeitos e objetos e as suas abordagens.

Assim como Eisenstein (1925), Deleuze (2007) propõe que o todo alcançado pela montagem não é resultado de uma mera justaposição ou sucessão de presentes, ela deve operar pela alternância de conflitos, ressonâncias, pela coexistência de tempos, passado e futuro incorporados ao presente, que por sua vez, é resultado de toda uma atividade de seleção e coordenação, "para dar tanto ao tempo sua verdadeira dimensão, quanto ao todo sua consistência" (Deleuze, 2007, p. 48).

Do Plano

"Tudo o que mexe com os instintos naturais, tudo o que provoca esperança, medo, entusiasmo, indignação, ou qualquer outra emoção forte assume o controle da atenção"(MUNSTEMBERG, 1916, p.28). Neste sentido o enquadramento é elemento fundamental na constituição do plano. No cinema basta a eloquência de um close e não são mais necessários gestos ou palavras.

Griffith (1875-1948) foi o primeiro cineasta a perceber as potencialidades do close. "Mostram a face das coisas e também as expressões que, nelas, são significantes porque são expressões de nosso próprio sentimento subconsciente" (Balázs,1945, apud XAVIER, 1983, p. 91)..

Para Balázs (1945), o bom close nos faz ver com o coração, não com os olhos; a câmera cinematográfica nos apresentou um novo mundo, um mundo onde se revela a face humana, a alma dos objetos, o ritmo dos eventos. Mesmo que sentados em uma poltrona, não é de lá que assistimos aos eventos, a câmera nos carrega para dentro do filme, os nossos olhos se encontram na objetiva da câmera. Neste sentido o enquadramento é um dos elementos primordiais na construção de um filme.

Podemos observar no processo de aproximação com Evandro Carlos Jardim que o vídeo se constrói também utilizando muito da expressividade dos planos, utilizando planos mais abertos para expressões verbais mais objetivas e planos mais fechados para expressividades que implicam de modo mais intenso a subjetividade, a abstração e a emoção.

Béla Balázs (1923) reafirma a importância da subjetividade desvendada pela câmera. Segundo ele, o gesto, a expressão facial é a "língua mãe aborígene da raça humana". Ele defende que a palavra não pode traduzir a imagem, o gesto, a feição.

> Os gestos do homem visual não são feitos para transmitir conceitos que possam ser expressos por palavras, mas sim as experiências interiores, emoções não racionais que ficariam ainda sem expressão quando tudo o que poderia ser dito fosse dito.(BALÁZS, 1923, p. 78).

Deleuze (2007), ao se referir sobre as distinções entre objetividade e subjetividade de uma câmera, observa que é justamente a impossibilidade de fazer estas distinções que a torna instigante, questionante, capaz de nos despertar tanto a emoção quanto nosso intelecto ou nossa psique.

Esta capacidade do cinema, de revelar o indizível, instantes imortalizados no nitrato de prata, pode também ser buscada no frame digital, agora em alta definição, permitindo a apreensão do gesto do olhar, das palavras nas mãos, das paisagens nos rostos, das narrativas que se desenvolvem no entrecruzamento das várias linguagens que habitam o audiovisual. A produção de um documentário que registra pessoas que depõem sobre suas experiências, através de longas exposições nos leva à noção do *retrato*. A longa exposição necessária para a realização de retratos em pintura, ou nos primórdios da fotografia, revelam a importância do tempo como princípio de sua constituição pois fazer emergir os traços essenciais de um rosto. Este tempo alargado possibilita ao retratado que exponha sua expressão mais eloquente, para que o espectador possa captar sua dimensão densa, sagrada, trata-se de buscar uma ética do olhar (Brissac Peixoto, 1992). "É preciso ter tempo para ver rostos e paisagens. Para se evidenciarem a força e a atmosfera que deles emanam. O drama interior das pessoas, a serenidade dos lugares. Tudo aquilo que não se estampa de imediato" (Brissac Peixoto, 1992, p.304)

A comunicação através da expressão corporal não obedece a regras rígidas tal qual a gramática ou a filologia, ela não se aprende em escolas, entretanto é capaz de se dirigir aos nossos afetos, esta é uma das razões de sua universalidade. Esta era para Balázs uma das grandes contribuições do cinema para o desenvolvimento do homem universal. O filme carrega esta capacidade de engendrar imagens-percepção capazes de agregar tanto a percepção do cineasta como a do espectador, imagens-afetivas e afetantes, imagens-ação seja ele executado pelo ator, pelo cineasta, ou ainda pelo espectador que hoje tem acesso aos meios de produção e difusão.

De acordo com a psicologia e a filologia, os sentimentos se definem na medida em que podemos expressá-los, assim como acontece com as palavras que favorecem a criação de conceitos e sentimentos, também a expressão do corpo favorece o desenvolvimento sensível e a capacidade de comunicar potencializa-se. O acréscimo do som agrega novas dimensões comunicativas através da palavra, da música ou dos ruídos. Se por um lado estas novas dimensões podem diluir a força da expressão facial elas podem torná-la, por outro lado, ainda mais complexa desvendando estratos mais profundos e intrincados da emoção humana, e ao invés de promover um nivelamento, promove uma multiplicidade de expressões e um entendimento mais aprofundado de uma gama mais ampla de manifestações culturais e emocionais.

À nova perspectiva da face humana revelada pelo cinema Balázs acrescenta uma nova face dos objetos, que ganham, de acordo com sua própria configuração, com o enquadramento, a iluminação e também o som, uma expressão de tal magnitude que podemos neles reconhecer a face humana, sua emoção, sua cultura.

Coutinho (Bragança, 2008), aponta para uma distinção muito clara que se estabelece entre entrevista e depoimento. Trabalhos de cunho jornalístico, privilegiam a entrevista estabelecida a partir de uma pauta, que acontece sob a intervenção constante do jornalista, trata-se de uma relação formal e informacional. Já a produção do documentário, privilegia o depoimento.

Assim, o que buscamos, seria gravar uma conversa, um encontro, sempre no sentido de aprofundar os conceitos e ideias que se apresentavam, deixando o espaço aberto para que cada um se manifestasse à sua maneira, deixando o pensamento correr livre, esperando a pausa acontecer para sugerir novas abordagens, suscitando maiores reflexões, para depois selecionar.

Como, ou sobretudo porque, éramos uma equipe de pesquisadores, adotamos a posição dos interlocutores atrás das câmeras o que gerou, mesmo que de modo indireto, uma câmera subjetiva para o espectador, no sentido de valorizar a presença do artista, colocando o espectador na posição de um dos interlocutores, convidando-o a participar daquele momento, daquele contexto, espaço/tempo e do desenrolar das reflexões.

Da Montagem

Segundo Aumont (1994) podemos apreender dois elementos da montagem: *o objeto* sobre o qual a montagem opera, ou seja, os planos, cenas e sequências e *as modalidades de ação* da montagem que determinam as sucessões destes objetos de acordo com critérios vinculados à ordem e à duração. Sobre estes dois elementos da montagem Aumont agrega o que ele chama de *operação de justaposição* que irá determinar como um plano se liga a outro. É importante esclarecer que o autor se refere a processos estritamente objetivos, se refere a procedimentos da montagem, e não a métodos de produção ou a resultados expressivos. Sobre o objeto da montagem Aumont nos lembra que além dos planos, temos os conjuntos de planos, eles se organizam em cenas e sequências que deverão, por sua vez, passar pelo processo de montagem.

> Com estes três tipos de operação - justaposição (de elementos homogêneos ou heterogêneos), organização (na contigüidade ou sucessibilidade), fixação da duração - mostramos todas as eventualidades que encontraremos (e, o que é mais importante, todos os casos concretos praticamente imagináveis e atestáveis) (AUMONT, 1994, p.62).

Desdobradas as operações objetivas que constituem a montagem, devemos agora investigar quais resultados expressivos podemos obter com estas operações, quais as funções que a montagem pode assumir na construção de um filme.

Numa análise mais sistemática, Aumont (1984) nos apresenta a noção de "montagem produtiva ou criativa" cuja função primordial é criar uma significação a partir da justaposição dos planos que isoladamente não possuem este significado.

Desdobrando a montagem criativa podemos identificar funções de naturezas diferentes. As "funções sintáticas" que pontuam, ligando ou separando os planos, criando efeitos de alternância, paralelismos, simultaneidades. As "funções semânticas" responsáveis pela criação de significados a partir da justaposição dos planos e as "funções rítmicas" que podem ser definidas pelos "ritmos temporais" através da trilha sonora, os dos movimentos visuais e pelos "ritmos plásticos" definidos pela organização da imagem.

Buscamos adotar a montagem criativa descrita acima por Aumont (1984). Podemos identificar esta intenção nas inserções de imagens, que de modo independente nada significariam, mas que atuam como elementos que integram os planos, enriquecendo-os e aprofundando nossa percepção, afeto, nosso intelecto e assim apresentam uma função imprescindível na montagem.

No processo de realização deste trabalho pudemos verificar que a realidade, no caso da produção de um documentário e sobretudo em um filme científico, nos escapa o tempo todo, não se deixa abarcar, nem moldar, apresentando as suas fissuras, as falhas, oscilações, surpresas, exigindo do realizador uma atitude criativa ininterrupta, já que, sabemos, não é possível

representar a realidade sem a intervenção de nosso olhar. Ao inserir o ato criativo na montagem, agregamos as posturas da investigação, da experimentação e da invenção. Para Puccini (2009, pg. 57) "O acaso é o melhor roteirista de documentários".

Roteiro e Produção do Documentário

Podemos observar o desejo do registro da realidade como um importante objeto da linguagem audiovisual já nos primórdios de sua história, desenvolvendo-se ao longo do tempo.

Segundo Puccini (2009) elaboração de roteiros nasce logo nos primórdios da história do cinema, sobretudo nos filmes ficcionais, com o sentido de implementar o projeto industrial cinematográfico. O autor esclarece que em 1950, com o cinema direto, proposto pelo americano Robert Drew, e o cinema verdade, apresentado pelo cineasta Jean Rouch, ao final da década de 50, há uma ruptura deste modelo, onde fica abolida a necessidade da escrita prévia do roteiro.

É ilusória a impressão de que este procedimento isenta o cineasta de algum trabalho, inclusive de roteirização, ao contrário, exige do realizador uma preparação prévia muito cuidada, uma concentração intensa durante todo o processo, uma ação criativa para eleger e agregar todas as informações colhidas, tratar e encadear as imagens e o discurso dos seus participantes. Afinal o audiovisual resultará de um árduo trabalho de montagem que se inicia junto com a primeira idéia do filme.

Como dissemos, optamos pelo desenvolvimento de um trabalho exploratório, por uma montagem criativa. Assim, evitamos estabelecer um roteiro a priori, muito embora já tivéssemos conhecimento da obra de Evandro Carlos Jardim e de seus interlocutores. Também evitamos encontros prévios com os artistas que participariam do vídeo, interrupções nos processos de captação de imagens, priorizamos uma movimentação discreta da câmera no sentido de garantir a espontaneidade do momento, momento este que, sabemos, nunca se repetirá. Assim, trabalhamos na medida do possível com mais de uma câmera. Também buscamos colher imagens dos espaços onde estivemos, agora com uma movimentação mais livre da câmera, antes e depois dos depoimentos, buscando colher imagens eloquentes que pudessem revelar novas dimensões significativas na construção do vídeo.

> A introdução do cinema no dispositivo da pesquisa do etnólogo modifica profundamente a relação entre a observação e a linguagem na pesquisa e na exposição de resultados, libertando a linguagem da descrição, exercida agora com muito mais rigor pelo registro cinematográfico ou videográfico , atribuindo-lhe novas funções, as de microanálise das manifestações sensíveis. A imagem torna-se central no processo de pesquisa e não mera ilustração do inquérito oral ou do texto (RIBEIRO, 2004, p 132).

Se em um filme de ficção o controle da realização está, de saída, estabelecida pelo roteiro elaborado antes do processo de captação das imagens, em um documentário este controle se dá de modo gradual e apenas se estabelece na sala de montagem, com, ao menos, grande parte do material coletado. Permitindo ao diretor a coleta de imagens complementares para a sua finalização. Assim, é recorrente o fato do processo do roteirização de documentários, baseados em coleta de depoimentos, se dar no momento da montagem, pois é neste momento que podemos ter uma visão mais panorâmica do que foi dito e o recorte, ou a decupagem, pode ser

elaborada tendo em vista, sobretudo a construção do discurso. Sabemos que a montagem permeia todo o processo de produção de um filme, que roteirizamos quando escolhemos nossos interlocutores, quando definimos as locações das tomadas, quando interagimos estabelecendo uma interlocução, e as tomadas das imagens e sons (Vertov, 1924). Mas, durante todo o processo de gravação acontecem imprevistos, expressões espontâneas importantes, falhas de captação, entre outros fatores que nos escapam.

PROJETO E REALIZAÇÃO

Para a realização deste trabalho identificamos possibilidades, definido alguns parâmetros, tanto do ponto de vista técnico, como formal ou conceitual como por exemplo, os elementos que constituiriam os rumos da sua realização o seu partido gráfico, métodos de captação, locações, interlocutores, temáticas a serem abordadas, e um conjunto de palavras chave (Fig. 3), realizando um processo de próximo ao de roteirização, antes das captações, definindo o que poderíamos chamar de um esboço de roteiro, compondo um mapa de orientação para as filmagens.

> Escolhas aparentemente menos importantes, como o local da entrevista, ou o posicionamento da câmera, são decisivas para a leitura do documentário, para a sua carga de informação visual, seu rigor gráfico na composição da imagem, qualidades que ajudam a definir um estilo de direção (PUCCINI, 2009, Pg.67).

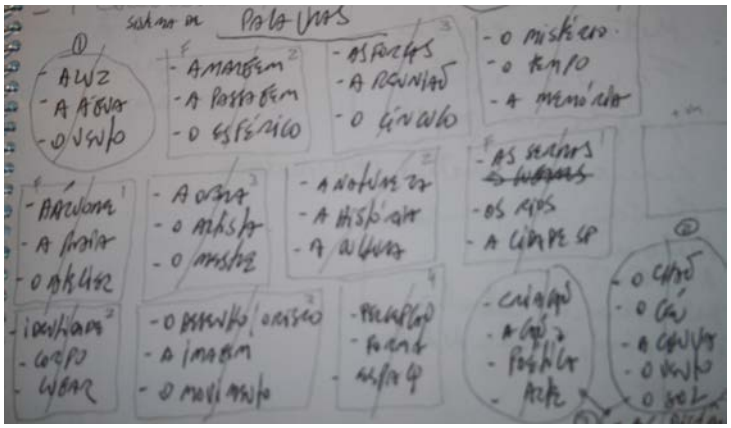


Fig. 3 – Mapa de palavras

A partir das palavras chave, do conhecimento da obra de Evandro e de sua relação com o artista idealizamos uma primeira estrutura de roteiro. Desta estrutura inicial, mantivemos muitas das temáticas, mas o único elemento que se manteve foi o plano final do vídeo.

> A experiência da filmagem, bem como o contato com o universo abordado, pode subverter as noções preliminares, esboçadas na pré-produção, criando novos focos de interesse para o filme, o que obriga, ao realizador, pensar nova organização do material, que incorpore estas mudanças (PUCCINI, 2009, pg. 101).

A densidade dos depoimentos coletados demandaram um trabalho minucioso de decupagem e registro de informações que dizem respeito ao conteúdo, localização e duração do fragmento, apreciações quanto à qualidade do fragmento, observações de outra natureza necessárias à pré-visualização do fragmento. Este é um momento que requer um esforço de concentração pois é necessário estar atento para as escolhas que se faz, por exemplo: como descrever o que está sendo dito, onde incidirá o corte, que às vezes recai em uma expressão que por sua vez introduz outro assunto, cuidar da qualidade da imagem e do som, observar associações com imagens e os discursos de outros interlocutores, classificar a tomada em sua qualidade gráfica, sonora e conceitual. Para isto é necessário, muitas vezes, ver e rever o material, inúmeras vezes.

Como já dissemos, graças às colaborações da Profa. Ms. Ana Paula Calvo e do aluno bolsista Paulo Teixeira Cunha Bueno pudemos, muitas vezes, captar imagens a partir de pontos de vista diversos, gerando uma grande quantidade de material. Ao final das gravações contávamos com 310 fotografias e 45 fitas.

Ao finalizarmos o processo de decupagem decidimos estabelecer um método de classificação dos planos, para organizar o material bruto. O método de cartelas coloridas, muito utilizado pelos roteiristas (Field 1975, Rewald 2005 e Puccini, 2009), foi adaptado para a realização deste trabalho. A partir das temáticas abordadas pelos artistas identificamos as mais importantes e as classificamos tendo em vista a construção do discurso. Segue abaixo uma primeira versão desta classificação.

1	linha/rio/poética
2	Flaneur/ Evandro/ Do seu fazer/ Anotações/apontamentos
3	Pensar/fazer/técnica/ Das obras/recepção/ Rio S Fsco/ Figs Jacentes/ Quarto/Pinturas
4	Política/Cultura (democracia/polis/ação política)
5	Ensino/ética/liberdade/ Histórico encontros
6	Inserts

Ao término desta etapa procedemos ao processo de digitalização, inserindo o material selecionado no programa Final Cut, totalizando, ao final do projeto, 1784 arquivos digitais entre planos de vídeo, fotos e trilhas sonoras.

Assim, demos início ao processo de reunião do material pela temática abordada e também pela cronologia das captações sobretudo das captações que fizemos do artista Evandro Carlos Jardim.

Para Coutinho (Bragança, 2008), obedecer à cronologia é essencial, pois vamos com o tempo ganhando a confiança do nosso interlocutor e ele se lembra de falar coisas mais profundas e densas ao longo do tempo, assim, isto acaba se refletindo na construção do próprio documentário. Esta opção de fato se mostrou bastante produtiva possibilitando ao espectador um envolvimento crescente o longo do vídeo.

A imagem inicial que retrata o caudaloso Rio dos Pretos, no sopé da Cachoeira dos Pretos, no Município de Joanópolis, a maior queda de água do estado de São Paulo, foi escolhida para a abertura do vídeo no sentido de criar uma experiência sensível ao espectador e introduzir a concepção de Evandro sobre o desenho, sobre sua poética, sobre sua atuação como professor. O plano de sua aula estabelecendo um paralelo entre a linha e o rio, nos pareceu muito eloquente para apresentar o *gravador*, como ele mesmo se denomina, e professor Evandro Carlos Jardim.

Em sua aula de gravura observamos como professor Jardim atua, ele mostra imagens e ressalta aspectos da visualidade na obra de arte através da história, apontando contornos, formas, pontos nodais, continuidades da linha, do ponto, a evolução da perspectiva e do pensamento visual. A própria poética de Jardim revela arqueologias, profundidades nos objetos mais simples. Jardim nos mostra a ideia de aula como formação, de aproximação e de ambiente criativo. Uma aula atelier implica em questões técnicas, há uma clareza de que a técnica possibilita a expressão do conteúdo visual, mas é a busca pela poética, pela expressão do conteúdo artístico o que fundamenta a sua importância.

Ao convidarmos artistas que um dia foram seus alunos, assim como interlocutores, tínhamos como intenção abordar a ação do artista como professor. Os artistas entrevistados confirmam sua importância não só como artista mas como ser íntegro e agente importante na formação de toda uma geração de artistas. O professor que trabalha em ateliê oferece o ambiente criativo, este espaço onde seria possível abstrair momentaneamente o mundo real e caminhar seguindo os passos da própria intuição. Buscamos apresentar assim o artista como professor.

No decorrer da pesquisa percebemos que os seus interlocutores, dominam as questões técnicas mas, no entanto, frisam enfaticamente que o mais importante ensinamento de Jardim é o desenvolvimento do olhar, a compreensão da imagem, e suas mais profundas dimensões. Como fazer um aluno expressar um conteúdo visual? Como mediar sua entrada no campo da arte? É uma questão muito forte, que co-move os participantes deste grupo afetivo, deste pensar a arte.

Para este grupo, o professor deve proporcionar ao aluno as possibilidades de amadurecimento do seu trabalho, ajudá-lo a encontrar o fio da meada, a ideia original que vai se transformando ao longo do processo. Ao indicar caminhos, fazer observações críticas do trabalho o professor está compartilhando este tempo de criação.

A persistência, do trabalhar muito, do exercitar cotidianamente o olhar, retomar a mesma matriz e rabiscar novamente, buscar pontos de referência dentro do seu próprio trabalho permeia o discurso dos participantes deste trabalho. Persistência que transcende a necessidade de encontros com o mestre, para serem acima de tudo intervalos, distanciamentos entre o artista e sua obra em processo, descansos visuais necessários a criação. O artista mergulhado no fluir criativo (Csikszentmihalyi 1998) sente a pregnância visual da imagem. A imagem guardada na memória se transforma lentamente, e a cada retomada é reelaborada em sua significação densificando-se.

Fala-se da disponibilidade para a percepção e da experiência estética. A descrição de sensações marcantes, diante de experiências vividas, também se apresentaram de modo recorrente no discurso dos entrevistados, muito valorizada pelo mestre Jardim. A lembrança de uma folha que cai lentamente de uma árvore, num simples caminhar pelas ruas pode ser absorvida e valorizada como elemento fundamental no processo de criação. A sequência que apresenta uma das

gravuras: *Figuras I.S. Km 23, sobre o vôo dos pássaros comuns, 1980/1981* (Fig. 4), busca justamente realizar esta aproximação com a obra de Evandro a partir de uma experiência estética. Seja pela suave e lenta movimentação da movimentação da imagem em plano de detalhe, seja pelo cuidado dispensado à elaboração da música, onde o piano remete à própria árvore em sua generosidade e serenidade, e os violinos remetem ao farfalhar das asas dos pássaros, do frêmito das linhas traçadas em luz.

Fig. 4 – Figuras I.S. Km 23, sobre o vôo dos pássaros comuns, 1980/1981, Água forte e água tinta sobre papel, 45 x 54,9 cm.

A apresentação das obras tiveram a função de complementar o que se estava dizendo, ou para apresentar a obra de Evandro, nestes casos buscamos sempre realizar esta apresentação de modo a proporcionar ao espectador uma experiência estética.

Considerações finais

Talvez um trabalho desta natureza nos permita resgatar a presença do *narrador*, segundo Benjamin (1985) esquecido, seja o narrador viajante que partilha de sua experiência, seja do narrador que conhece profundamente o espaço que habita, alcançando uma profundidade *quase mística,* expressando-se através das linguagens, da imagem, do gesto, da oralidade. "Não seria sua tarefa trabalhar sobre a matéria prima da experiência – a sua e a dos outros – transformando-a num produto sólido, útil e único?" (Benjamin, 1985, p. 221)

> Assim definido, o narrador figura entre os mestres e os sábios. Ele sabe dar conselhos: não para alguns casos, como o provérbio, mas para muitos casos, como o sábio. Pois pode recorrer ao acervo de toda uma vida... Seu dom é poder contar a sua vida; sua dignidade é contá-la *inteira*. (BENJAMIN, 1985, p. 221).

Assim, de modo diverso de uma ficção, o encadeamento do vídeo se deu, não pelas relações espaço temporais mas pela construção do discurso. Buscamos explorar a riqueza da expressão verbal e corporal extraída a partir da proposição de refletir sobre a obra de Evandro Carlos Jardim e seu papel como professor e formador desta geração de artistas.

O conjunto da obra do artista Evandro Carlos Jardim é muito extenso e ainda não é bem conhecido pela sociedade, que ainda está descobrindo a complexidade da sua poética. É visível no discurso de seus ex-alunos e interlocutores o afeto que o mestre Evandro suscita, o professor sente o reconhecimento dos seus alunos que se tornaram pares, artistas que hoje são mestres formados e ampliam a cultura dos valores apreendidos.

Estes conteúdos que buscamos apresentar, colaboraram para que o vídeo adquirisse um caráter mais abstrato. Entretanto estabelecemos alguns elementos narrativos, compostos pela estrutura básica de roteiros de ficção: *apresentação, desenvolvimento e desfecho*, para criar um vinculo com o espectador. Para atender a este objetivo e para conferir uma certa dinâmica ao discurso contínuo, lançamos mão da alternância dos tempos, espaços, pessoas, com a apresentação de obras do Evandro, experiências vividas, e apresentação dos espaços que visitamos, preservando uma unidade sustentada pelo encadeamento do discurso.

A partir destas considerações, observamos que sequências podem cumprir funções diferenciadas, seja para introduzir um filme, ou finalizá-lo; para expressar uma ideia, conceito ou pensamento; para apresentar um personagem, um ambiente; para criar uma experiência sensível; para problematizar; para dar tempo para a reflexão; para criar surpresas; para fisgar a atenção do espectador; para cobrir uma imagem. "O projeto de documentário se forja a cada passo, se debate frente a mil realidades que, na verdade, ele não pode nem negligenciar, nem dominar (Puccini, 2009, p.127)."

Frente à disponibilidade daquele que se expõe em um documentário, o realizador deve assumir um compromisso ético com o universo abordado, a questão ética deve prevalecer às questões estilísticas. Mesmo que autorizada, a utilização da imagem de alguém, como já dissemos, apresenta suas fragilidades, assim como sua força expressiva, trata-se de algo delicado que deve sempre ser considerado.

Coutinho (Bragança, 2008) aponta para uma relação de poder que se investe o portador da câmera. De fato a câmera tem o poder de registrar como dissemos as falhas e as fissuras da realidade, onde estamos todos incluídos. Deste modo o realizador deve estar consciente de seu papel ético.

Por todas as considerações aqui colocadas, concluímos que o documentário, longe de fácil, é muito exigente, implica em grande responsabilidade e todas as escolhas realizadas no calor da hora, afinal, ficam permanentemente impressas no produto final. Seja em suas presenças ou ausências.

REFERÊNCIAS BILBIOGRÁFICAS

ARNHEIM, Rudolf. **Intuição e Intelecto na Arte**. (J.L.Camargo Trad.). (2ªed.) São Paulo, SP: Martins Fontes. 2004.

AUMONT, Jacques. **A Imagem**. Trad. Estela dos Santos Abreu e Cláudio C. Santoro. 2° ed. Campinas. SP. Papirus. Col. Ofício Arte e Forma. 1995.

_____. **A estética do filme**. Papirus. Col. Ofício Arte e Forma. 1995.

_____. **O Olho interminável {Cinema e Pintura}** Cosac&Naify. 2004.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas, magia e técnica, arte e política .**Vol 1. São Paulo. Ed. Brasiliense. 1985.

BRISSAC PEIXOTO,Nelson. "Ver o invisível". In: NOVAES , Adauto. **Ética** São Paulo. Companhia das Letras. 1992.

_____. **Paisagens Urbanas.** São Paulo.SENAC. Ed. Marca d'Água. 1996.

BRAGANÇA, Felipe (org). **Eduardo Coutinho.** Ed. Beco do Azougue. 2008.

COLE, Ariane. A arte do documentário: notas sobre o audiovisual, a antropologia visual e o processo de criação. In: RIBEIRO, José da Silva e BAIRON,Sérgio. **Antropologia Visual e Hipermídia**. Porto. Portugal. Ed. Afrontamento. 2007.

CSIKSZENTMIHALYI, Mihalyi. **Creatividad. El fluir y la psicologia del descubrimento y la invencion**.J.P.Tosaus Abadia. Trad. Barcelona, Espanha: Paidos. 1998.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico.** São Paulo. Papirus. 1999.

_____. **Cinema, Vídeo e Godard**. Trad. Mateus Araújo Silva. São Paulo, Cosac&Naify. 2004.

LARA, Regina. **Processos Criativos em Arte: Percepção de Artistas Visuais**. Tese de Doutorado não publicada em Psicologia /Criatividade. Pontifícia Universidade Católica de Campinas,PUCCAMP. 2008.

MACAMBIRA, Ivoty. **Evandro Carlos Jardim.** São Paulo. Edusp. 1998.

MUBARAC, Cláudio. **O desenho estampado: a obra gráfica de Evandro Carlos Jardim.** São Paulo. Pinacoteca do Estado de São Paulo. 2005.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Trad. Mônica Saddy Martins. Campinas. Papirus. 2005.

OSTROWER, Fayga. **Acasos e criação artística.** Rio de Janeiro. Ed. Campus. 1990.

PUCCINI, Sérgio. **Roteiro de documentário. Da pré-produção à pós-produção.** Campinas. SP. Papirus. (coleção campo imagético). 2009.

RIBEIRO, José da Silva. **Antropologia Visual: da minúcia ao olhar distanciado**. Biblioteca das Ciências Sociais. Edições Afrontamento. Porto. 2004.

_____. **Antropologia visual – tecnologias da representação em antropologia.** Porto. CEMRI – Laboratório de Antropologia Visual, Universidade Aberta. 2006.

SALLES, Cecília Almeida. **O Gesto Inacabado; processo de criação artística**. São Paulo. FAPESP. Annablume. 1998.

WECHSLER, Solange. **Criatividade: Descobrindo e Encorajando.** Campinas, SP: Livro Pleno. 2002.

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

Ateliê Casa Conrado: a arte de criar o vitral[1]

Mello, Regina Lara Silveira, Doutora em Psicologia[2]; reginalara.vitral@gmail.com

Introdução

A fatura artesanal do vitral mudou pouco ou quase nada desde os tempos medievais, quando guildas de artesãos vidreiros construíram as grandes catedrais. A lâmina de vidro afinou-se, a diversidade de cores aumentou, soldas metálicas melhor elaboradas facilitaram o trabalho, mostrando que técnica e matéria prima, são partes mínimas na composição da obra. Como entender a criação do vitral, a gênese de uma idéia que resulta em obra transparente, que une traço, cor e luz?

Em pesquisa realizada à dissertação de mestrado "Casa Conrado: cem anos do vitral brasileiro" (MELLO, 1996) analisamos o processo de criação de um vitral a partir da trajetória da Casa Conrado, ateliê pioneiro no Brasil. Além de localizar os conjuntos de vitrais, procuramos outros ateliês atuantes em São Paulo e encontramos antigos funcionários da Casa Conrado, ou mesmo seus filhos e netos exercendo o mesmo ofício. Registramos "como se faz" um vitral: do *cartão* desenhado pelo artista à seleção e corte do vidro, da montagem do vitral até a colocação nos caixilhos da janela, realizando um vídeo filmado no ateliê de um antigo funcionário que repete a maneira como era manufaturado na Casa Conrado.

O vídeo, que tem 8 min. e leva o mesmo nome da dissertação de mestrado "Casa Conrado: cem anos do vitral brasileiro" (MELLO, 1996), inicia quando o projeto do vitral, também chamado de *cartão*, entra no processo de confecção, quando o desenho já está pronto e ampliado em tamanho real (escala 1:1), o vidro colorido já foi escolhido e o vitral está pronto para ser cortado. São respeitadas as etapas estabelecidas pelo ateliê Casa Conrado, traduzindo para a linguagem áudio-visual uma sequência de cartazes que eram afixados nas paredes do galpão de execução dos vitrais, onde na parte superior constava em letras garrafais: OS DEZ SERVIÇOS ESSENCIAIS NA EXECUÇÃO DE UM BOM VITRAL. Em entrevista a autora, (1993), Conrado Adalberto Sorgenicht explicou como criou e afixou estes cartazes pensando em lembrar aos funcionários do ateliê detalhes de cada etapa na manufatura de um vitral.

A arte de criar o vitral chega ao Brasil

A história do vitral no Brasil se inicia no século XIX com a chegada do artesão Conrado Sorgenicht, vindo de Essen, região católica ao norte da Alemanha repleta de imensas catedrais góticas. Fugindo da guerra franco-prussiana e do frio que lhe agravara o reumatismo aportou com esposa e quatro filhos em Cananéia, litoral sul de São Paulo. Buscava uma terra quente para curar-se, mas foi surpreendido pela brilhante luminosidade dos trópicos que lhe impressionou profundamente, conforme descreveu em cartas e escritos pessoais. Seu encantamento pelo sol que tornava as cores do vidro ainda mais intensas fazia crescer o desejo de trazer a arte do vitral ao Brasil.

---

[1] FAPESP- Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo.

[2] Psicologia como Profissão e Ciência, Pontifícia Universidade Católica de Campinas, SP.

Instalado na cidade de São Paulo, inicialmente o ateliê trabalhou com pinturas de paredes, os chamados *fingimentos*, imitações de madeira e faixas decorativas. Em 1889 começa a criar também vitrais. A família cresceu e seguiram-se três gerações de vitralistas, três Conrado Sorgenicht, pai, filho e neto. Esteve à frente da Casa Conrado: Conrado Sorgenicht de 1889 a 1901(pai), Conrado Sorgenicht Filho de 1892 a 1935 (filho) e Conrado Adalberto Sorgenicht de 1922 a 1989 (neto, avô materno da autora).

Em cem anos de trabalho foram criados mais de 600 conjuntos de vitrais no país todo, a maioria localizada no estado de São Paulo. Destacam-se dois períodos particularmente fecundos, nos quais foram feitos os vitrais mais significativos. São estes: o primeiro período de 1920 a 1935 quando o ateliê era coordenado por Conrado Sorgenicht Filho (filho), que assumira a coordenação do ateliê com a morte do pai em 1901, e o segundo de 1950 a 1965, época áurea de Conrado Sorgenicht (neto). Em pesquisa realizada à dissertação de mestrado "Casa Conrado: cem anos do vitral brasileiro" (MELLO, 1996) foram localizados 145 conjuntos; selecionamos um grupo representativo de obras, ressaltando aspectos relevantes em cada vitral, como sua implantação no conjunto arquitetônico e aproximações com a pintura, apontando as principais parcerias dos vitralistas com arquitetos e artistas em cada época. A análise destas informações permite o entendimento da artesania do vitral no sentido mais amplo, de como ela se deu no Brasil, e mais especificamente, como foi feita no ateliê Casa Conrado.

O cartão como instrumento na criação do vitral

Destacamos neste artigo o registro de uma prática estabelecida no cotidiano do ateliê pelos vitralistas que estiveram à frente da Casa Conrado e pode nos indicar caminhos à análise de um vitral. Um elemento fundamental na criação do vitral, concebido no momento anterior à entrada no galpão de confecção, é o *cartão*, palavra que foi usada para designar o projeto, a concepção do vitral. No cartão aparece o desenho colorido do artista, uma sugestão dos possíveis recortes do vidro e do caixilho adequado. Os cartões eram feitos em escala reduzida, que variava conforme a complexidade do desenho, mas sempre se aproximando do tamanho A4, considerado adequado à visualização do artista, do vitralista e do cliente. Na maior parte deles a técnica da aquarela aparece ilustrando os vidros coloridos, nanquim para chumbo e caixilhos, sobre um papel apropriado e fixado em prancha rígida.

O cartão era a base sobre a qual o vitralista trabalhava, tentando adequar a imagem idealizada pelo cliente que encomenda o vitral às possibilidades técnicas da fatura, em permanente diálogo com o artista que o desenhara. Quando um cliente chegava ao ateliê Casa Conrado para encomendar um vitral para residências, trazia uma vaga idéia de seus desejos e algumas indicações técnicas do local onde ele seria colocado, como insolação, ventilação e predominância de acabamentos. Ali se repetia um ritual estabelecido no dia-a-dia do ateliê e praticado pelos vitralistas, pai, filho e neto Conrado Sorgenicht.

O cliente era convidado a sentar-se à mesa com o vitralista, numa sala bem iluminada e confortável, onde recebia um farto mostruário de tipos de vidro em cores e texturas diversas, para manipular enquanto conversavam. Quando começava a entender as necessidades do cliente, Conrado Adalberto Sorgenicht mostrava fotos de vitrais realizados pela Casa Conrado, preferencialmente os que mais se aproximassem destas ideias e pudessem oferecer algumas sugestões. Definida a temática e as imagens que iriam compor o vitral, marcava-se uma data próxima, para que o cliente pudesse ver o cartão do vitral pronto e o orçamento estimado ao

trabalho; nesta fase, ainda era possível fazer pequenas modificações no desenho e definir melhor as cores e texturas. O cliente poderia também reprovar o projeto e o artista começaria novamente a desenhar, o que poderia onerar significativamente o custo final.

Entre o papel e o vidro

Para criar o cartão, o ateliê sempre contou com um bom desenhista, treinado por Conrado Sorgenicht especialmente para fazer vitrais. A Casa Conrado viveu períodos de grande produção quando chegou a empregar até 12 desenhistas em sua equipe de criação. Trabalhavam isoladamente, cada um em sua prancheta, numa sala grande; poucas vezes realizavam trabalhos em equipe. A sensibilidade do vitralista também se revelava no momento de escolher um artista para entregar o projeto do vitral cujo estilo de desenho mais se adaptasse aos anseios do cliente.

Os vitralistas da Casa Conrado também buscaram parcerias importantes com pintores que não chegaram a trabalhar dentro do ateliê, mas realizaram grandes projetos. Na visão de Conrado Adalberto Sorgenicht convidar um artista reconhecido para criar um vitral reafirmava sua condição de obra de arte e valorizava o trabalho do ateliê. O cartão também poderia surgir a partir de uma obra já existente, um quadro, uma gravura, um desenho, uma foto, a serem adaptados pelo próprio autor ou por um desenhista do ateliê. A transposição de linguagem de um cartão que reproduz uma pintura que nunca foi pensada para ser um vitral e outro, pensado desde sua gênese como vitral, encontramos sensíveis diferenças.

Na criação do vitral, o espaço entre o pensar a luz colorida e o desenho que a representa no cartão situam-se interessantes possibilidades. O vitralista orquestra variantes técnicas e estéticas como o traço do artista que transformado em chumbo determina o recorte do vidro; as cores refletidas como luzes; à escolha e desenvolvimento de temas apropriados, as alegorias, o enredo e a coerência que o vitral pode expressar em sua relação com o conjunto arquitetônico a que se destina. São questões que só podemos entender quando observadas à luz de suas aproximações com a pintura e a arquitetura. Conrado Adalberto Sorgenicht (neto) escreveu algumas anotações para uma palestra pronunciada no Rotary Club de São Paulo onde aponta critérios próprios à observação do vitral:

> "... cabe analisar o material, o vidro de que se serviu o vitralista para a composição de seu painel vítreo. É importante verificar se ele apresenta o tradicional refulgir de pedrarias; se as suas cores são intensas e profundas; se sua matização é rica; se seu índice de refração é suficiente para que a luz se emita profusa e difusamente, sem contudo engendrar feixes luminosos que projetem nas paredes ou no solo traçado conteudista do vitral, mas somente suas cores" (SORGENICHT, 1953, p.9).

O texto refere-se ao vitral como jóia, revelando valores que norteavam o trabalho. No caso do vitral, as questões técnicas caminham lado a lado com as possibilidades que resultam numa opção estética.

Os dez serviços essenciais na execução de um bom vitral

Criado e aprovado o cartão, iniciava-se a fatura do vitral. O cartão entra no galpão de execução do vitral com o "pedido de projeto" anexo, para ajudar a estabelecer códigos de comunicação

com os demais seguimentos do ateliê, facilitando a confecção do vitral. Quando as encomendas de vitrais eram feitas em viagens do próprio vitralista ou de representantes ao interior do estado, a folha impressa do "pedido de projeto", adquiria fundamental importância no estabelecimento do contrato entre o ateliê e sua clientela, dando início ao processo de produção do vitral.

Inicialmente é preciso que imaginemos o cenário, o lugar onde o vitral é pensado e realizado. Durante sua longa existência, o ateliê Casa Conrado mudou, transformou-se, ampliou, mas também reduziu suas dependências conforme a contingência o exigiu. Mudou de nome algumas vezes; na ocasião da confecção dos cartazes "OS DEZ SERVIÇOS ESSENCIAIS NA EXECUÇÃO DE UM BOM VITRAL", chamava-se *Vitrais Conrado Sorgenicht, LTDA.* e estava instalada num imenso galpão na Rua Clodomiro Amazonas, em São Paulo, porém o ateliê sempre foi mais conhecido como *Casa Conrado*. Certamente existem variações no modo de produção de um vitral, e a situação apresentada a seguir, refere-se à maneira como os vitrais foram feitos neste período da Rua Clodomiro Amazonas, onde as seções eram claramente divididas. No começo do século, ou ainda em épocas de encolhimento do ateliê, algumas funções certamente eram acumuladas.

A frase "OS DEZ SERVIÇOS ESSENCIAIS NA EXECUÇÃO DE UM BOM VITRAL", aparecia nos cartazes de tamanho aproximado A4, horizontais, como um cabeçalho e logo abaixo a seguinte sequência, mostrando as etapas da fabricação:

1. Projeto artístico.
2. Ampliação do projeto para escala real, marcando bem as linhas de chumbo.
3. Decalque sobre papel cartão e recorte dos moldes.
4. Seleção dos vidros de cores e recorte deles com diamante, conforme os moldes.
5. Montagem provisória e pintura de detalhes.
6. Fixação da pintura em elevada temperatura em forno ou mufla.
7. Montagem do vitral e ligações das peças de vidro por meio de baguetes de chumbo.
8. Os chumbos são soldados e estanhados.
9. As peças do vitral são emassadas e calafetadas.
10. Colocação final nos caixilhos da obra.

O vídeo vai ilustrando cada etapa, iniciando porém pela segunda "Ampliação do projeto para escala real, marcando bem as linhas de chumbo", pela segunda pois neste momento o vitral já entrou no galpão de confecção. A primeira etapa "O projeto artístico" refere-se à elaboração do cartão, a etapa mais subjetiva, oportunamente descrita no início deste artigo.

Assim que o cartão e o orçamento são aprovados, um serralheiro do ateliê vai até o local onde será colocado o vitral e tira as medidas exatas, examinando também as possibilidades de realização do projeto quanto à caixilharia, abertura das janelas e ventilação. Este funcionário normalmente domina bem as questões técnicas do vitral que dizem respeito ao peso do vidro e aos limites de tamanho do vão onde o vitral será colocado. Um pano muito amplo de vitral, sustentado apenas pelas suas próprias baguetes de chumbo, torna-se frágil e tende a deformar com o tempo, sendo comum ocorrerem abaulamentos nos quais os pedaços de vidro podem até sair do encaixe.

A abertura da janela, no seu uso prático de ventilação e segurança também era avaliada com cuidado. Numa igreja, por exemplo, procurava-se fixar a parte central do vitral onde se

concentra a imagem sacra, de modo a manter o tema bem visível, e somente a moldura lateral era móvel. Com o tempo, algumas práticas tornaram-se regras, como não colocar vitral numa faixa de aproximadamente 30 cm na parte baixa das portas, permanecendo de ferro ou madeira conforme o caso, para que a vassoura não quebrasse o vidro ao se varrer a casa (aconteceu muitas vezes!); ou quando se tratasse de uma porta externa, atravessar estrategicamente o vitral com ferro, formando com ele uma grade protetora. Neste caso, como em todos os outros, o trabalho era feito com supervisão direta do vitralista que harmonizava necessidades técnicas a harmonia estética.

Um trabalho que pode parecer próximo à serralheria, mas que é bem mais complicado e específico é escolher os lugares onde o chumbo deve cortar o vidro. Isto sempre foi muito importante na confecção de um vitral, podendo enaltecer ou destruir um desenho. Não estamos falando apenas de erros crassos como cortar a imagem de um rosto ao meio com uma escura e pesada baguete de chumbo, por exemplo, mas da qualidade do corte, da definição da trama que permeia todo o vitral. Esta decisão pode ter conseqüências definitivas como o isolamento de algumas áreas, delimitação de volumes e até pequenas modificações no projeto inicial, como desvios para facilitar a soldagem entre as peças. Necessidades técnicas mais uma vez caminham lado a lado com a proposta estética, e algumas soluções são de praxe. Nos vitrais escolhidos para estudo nesta pesquisa, a profunda observação do recorte do vidro se fez sempre presente e necessária, trazendo subsídios e indicações de possíveis datas e autorias, de uma forma mais constante do que as assinaturas pintadas no próprio vitral (muitas vezes ausentes no próprio vitral).

Ao mesmo tempo em que a serralheria trabalhava, os desenhos iam para outro setor para serem ampliados, já dispondo das medidas corretas para seu tamanho real (escala 1:1). Sempre se utilizou o tradicional método de se quadricular a figura a ser ampliada e aumentar a escala dos quadrados até o tamanho desejado. Conforme as dimensões do projeto exigissem, os desenhos podiam ser fotografados com filmes para slides e projetados na parede, em tamanho real, ou mesmo utilizar um aparelho retroprojetor, que facilitasse bastante a percepção do todo, permitindo-se entender melhor como o vitral ficaria depois de ampliado. Ampliados os desenhos, definia-se o corte.

Colocada com terceira etapa, “decalque sobre papel cartão e recorte dos moldes”, os desenhos ampliados eram passados para o papel cartão em seu tamanho real e depois recortados de uma maneira bem especial: retira-se uma pequena faixa de papel de aproximadamente 1,5mm, do perímetro completo de cada pedaço de vidro. Esta operação é necessária para criar espaço entre os vidros, onde se encaixa a baguete de chumbo. Hoje em dia já existem tesouras com duas lâminas paralelas, criadas especialmente para recortar os moldes dos vitrais, deixando este espaço livre e uniforme.

A escolha do vidro adequado ao vitral

Na quarta etapa da confecção é feita a “seleção dos vidros de cores e recorte deles com diamante, conforme os moldes”. O desenho já ampliado ao tamanho real é levado para outra seção, onde é feita a escolha do vidro. O profissional desta seção era chamado de colorista e além de definir as cores, escolhe texturas diversas, tentando sempre manter a mesma espessura em todo o vitral, observando peso, luminosidade e transparência. Os vidros vão sendo escolhidos conforme comparados com o cartão original aprovado pelo cliente. Aqui também é preciso conhecer bem a

matéria, pois um vidro da mesma cor, com a mesma massa vítrea, pode mostrar-se mais claro ou mais escuro conforme sua espessura, semelhante às cores de uma aquarela. Este efeito pode ser usado propositadamente, como na Igreja Nossa Senhora do Rosário, Matriz de Serra Negra, onde foram feitas as locações do filme, destacando especialmente este aspecto, da espessura do vidro.

Geralmente mantém-se um estoque razoável de cores e tipos de vidro para escolher na hora do trabalho. Cabe ao vitralista pesquisar entre fornecedores, tentar encontrar os vidros que mais se aproximam das cores sugeridas pelo desenho. O fornecimento destes vidros ao ateliê era feito através de importações de placas de grandes dimensões (1,20 m x 1,50, conforme o fabricante), em lotes de 20 a 30 placas de cores diferentes. As cores eram escolhidas nos catálogos e encomendadas na quantidade desejada, vindas principalmente da Alemanha. As quantidades e os países fornecedores (França, Alemanha, Bélgica e E.U.A.) variaram bastante conforme a política internacional e as leis brasileiras de importação permitiram.

Os vidros coloridos mais utilizados no ateliê eram o *antique*: macio ao corte, cheio de bolhinhas em seu interior, de espessura um pouco irregular, era o mais apreciado pelos vitralistas. O *catedral* (preferencialmente alemão, mas que poderia ser belga ou francês), bastante usado, porém com uma gama de cores mais restrita, tem uma textura muito leve que lhe tira um pouco do brilho. O *ártico* (alemão), um vidro grosso muito bonito, mas muito duro, difícil de cortar, de trabalhar as curvas, é bem brilhante e resiste bem a pintura a quente (apenas para o Grisaille). O *plaqué,* importado em tons de azul e de vermelho, era um vidro resultante da união de duas lâminas, uma incolor e outra colorida, onde se corroia com ácido para criar os mais diversos desenhos.

Somente quando uma cor se tornava impossível de ser encontrada ou substituída, recorria-se a alguma vidraria nacional, tentando chegar ao produto desejado. Estas vidrarias forneciam o vidro em forma de um cilindro oco, que era cortado ao meio e levado ao forno, onde ficava plano e podia ser utilizado ao vitral. Todos estes vidros podiam também passar por processos de jateamentos, gravações ou oxidações que os tornavam diferentes e exclusivos.

Escolhido o vidro, cada cor era anotada no desenho em tamanho real, em códigos ou nomes, correspondendo a cada pedaço de vidro a ser recortado. Os pedaços do molde, já anotados e recortados, eram separados por cores. Cada pedaço de papel é um pequeno molde, um gabarito que servirá de modelo para cortar o vidro. Os vidros são cortados com um estilete com ponta de diamante, apoiados numa mesa forrada tapete fino tipo carpete. Esta ação é mostrada no vídeo com uma voz em *off* narrando a etapa, para melhor esclarecimento. Quando o elemento sonoro é importante e significativo, como o barulho característico do corte do vidro, a narrativa e o fundo musical são suspensos para que se ouça o som real do ateliê. Para quem sabe cortar vidro, o ruído do corte é um importante indicador de sua precisão, é essencial para se perceber se a operação foi realizada com sucesso.

Com todo o vidro cortado, é feita a "montagem provisória e pintura de detalhes", ação estabelecida pelo vitralista como quinta etapa. Estes pedaços vão sendo fixados na mesa de madeira macia com preguinhos minúsculos nas laterais, prendendo o vidro à mesa, mas deixando vazio o espaço necessário para a bagueta de chumbo. Quando é necessário pintar algum pedaço (o sombreado também chamado de *grisaille*), este caco é separado do conjunto e levado à seção pintura. Lá, o vidro é colocado num suporte, iluminado por trás de modo a percebermos sua transparência, facilitando o desenho do sombreado. Algumas ferramentas

especiais são necessárias, elaboradas pelo próprio ateliê, como a pequena régua colocada a 5mm de distancia da superfície do vidro, sem tocá-lo, onde o pintor apoia sua mão segurando o pincel para evitar quebrá-lo ou engordurá-lo por contato. A tinta que sombreia o vitral é um pó, uma mistura de corantes minerais, óxidos de ferro e limalha de cobre, diluído em água, aplicado por pincel, esponja de nylon, ou ainda chumaços de algodão.

A sexta etapa consiste na "fixação da pintura em elevada temperatura em forno ou mufla", quando o pedaço pintado é levado ao forno e submetido a uma temperatura de aproximadamente 550 graus Cº, suficiente para fixar a tinta sem deformar o vidro. Esfriado lentamente, retornamos à mesa de montagem, completando novamente a montagem provisória do vitral. Cabe ressaltar que esta pintura refere-se apenas ao sombreado *(*ou *grisaille)* feito sobre um vidro colorido na massa vítrea, no momento de fabricação da lâmina. Normalmente é usado para completar o desenho, principalmente nas figurações ou grafismos característicos. Há pesquisas em andamento na busca de esmaltes para a coloração do vidro, que sejam fixados a quente e possuam os mesmos efeitos do vidro colorido na massa, mas poucos conseguem ser transparentes e belos como os vidros já coloridos. Este sempre foi um diferencial da Casa Conrado, pois o vidro nacional pode ser encontrado em apenas quatro cores, muito limitado em relação à palheta de vidros importados, muito mais onerosos, e de difícil acesso.

Em outra sala do ateliê, são preparadas as baguetes de chumbo, na verdade uma liga composta de chumbo e estanho, temperada para curvar com facilidade, mas firme o suficiente para sustentar o vidro no lugar. Esta liga podia ser feita no próprio ateliê, porém sempre se preferiu encomendar a metalúrgicas o material já pronto, em barras finas, pela toxidade que a fundição do chumbo envolve. Estas barras eram então passadas numa extrusora simples, semelhante a uma máquina de fazer macarrão, que deixava o chumbo com o perfil em "H". Esta sétima etapa "montagem do vitral e ligações das peças de vidro por meio de baguetes de chumbo" era feita simultaneamente a oitava etapa, "os chumbos são soldados e estanhados". É o momento que o soldador retira o pedaço de vidro fixado à mesa de montagem, envolve cada um deles com a baguete de chumbo e vai soldando um a um os pontos necessários à fixação de cada parte ao todo do vitral. Cuida-se para que a solda fique bem regular, e quando necessário, aplica-se algum líquido que pode servir como oxidante, escurecendo e uniformizando o traço, a linha formada pelo chumbo.

Estando as partes de vidro e estanho bem firmes, o vitral está praticamente pronto. "As peças do vitral são emassadas e calafetadas", a nona etapa, significa aplicar na superfície do vitral uma massa úmida meio granulada, espalhada com pincel, que penetra nas juntas e as calafeta, garantindo a impermeabilidade completa do vitral.

10ª etapa: Colocação final nos caixilhos da obra.

O vitral vai sendo feito em pequenas áreas isoladas, como retângulos, quadrados ou círculos, e conforme ficam prontas, estas partes vão sendo numeradas e acomodadas na vertical, encostados em um suporte especial. Este suporte deve formar um ângulo de aproximadamente 60 graus com o chão e ser forrado de tapete fino, tipo carpete, para não riscar nem deformar os vitrais. As partes são numeradas conforme um mapa referencial, que aponta onde cada pano de vitral deve ser colocado no caixilho. São transportadas em caixas de madeira isoladas uma a uma, ou em um carro que possua um suporte específico, semelhante ao descrito acima. Os vitrais só são levados ao local definitivo quando já estão prontos os serviços de alvenaria e serralheira.

Os caixilhos de metal são frequentemente pintados de esmalte fosco na cor cinza escuro (cor de chumbo). Procura-se deixar tudo preparado para evitar qualquer operação de solda ou pintura para depois que o vidro estiver instalado, que pela sua delicadeza e fragilidade é um dos últimos serviços aplicados numa obra. Tudo pronto e são colocados os vidros. As partes do vitral vão sendo assentadas no caixilho e fixadas com massa para vidro. Esta é uma especialidade do vidraceiro, que trabalha com uma massa mole, modelável como as massinhas que as crianças brincam, que depois de um dia secando ao tempo, torna-se rígida, fixando o vidro ao caixilho. Limpa-se bem, e o vitral está pronto e instalado!

Conclusão

A experiência de realizar um vídeo narrando o processo de criação de um vitral é um trabalho complexo, pois pretende mostrar questões subjetivas que envolvem decisões estéticas aliadas a dados técnicos, relativamente mais fáceis de ilustrar e compreender. A narrativa privilegiou o ponto de vista da expertise, do pensar um vitral desde o seu mais remoto lampejo criativo até a colocação nos caixilhos da janela. Por isso consideramos vídeo e texto (dissertação de mestrado "Casa Conrado: cem anos do vitral brasileiro", MELLO, 1996) como obras complementares, que se completam quando apreciadas conjuntamente.

O texto ressalta aspectos relevantes em cada vitral, como sua implantação no conjunto arquitetônico e aproximações com a pintura, aponta parcerias com arquitetos e artistas em cada época, e no seu último capítulo descreve detalhadamente cada etapa na confecção do vitral. E o vídeo mostra imagens das ações técnicas necessárias a manufatura do vitral, é como se entrássemos no ateliê para confeccionar um vitral já elaborado, um cartão pronto e definido. Buscamos registrar esta atividade em processo de extinção, o mais próximo possível de como foi feita no ateliê Casa Conrado.

Referências Bibliográficas

ECO, Umberto. **Arte e beleza na estética medieval.** 2ª ed. Rio de Janeiro: Globo, 1989.

MELLO, Regina Lara Silveira. **Casa Conrado: cem anos do vitral brasileiro**. Dissertação de Mestrado - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas-UNICAMP. Campinas, 1996.

RIEGL, Alois. **"The moderne cult of monuments: its character and its origin"**. Tradução de Kurt W.Forster and Diane Ghirardo. Oppositions, New York: nº 25, Fall, 1982.

_____. **Monumentos: valores atribuídos e sua evolução histórica.** Revista de museologia,nº 1, jul. /dez. 1989, São Paulo.

SORGENICHT, Conrado Adalberto. **Aplicação da arte na indústria do vitral** - palestra pronunciada no Rotary Club de São Paulo. Folha da Tarde, São Paulo, 26 jul. 1953, p. 9.

As fases pictóricas de Wega Nery

Rosin, Priscila, mestre[1]; prisrosin@gmail.com
Stori, Norberto, livre-docente[2]; nstori@uol.com.br

Trajetória artística

Em importante depoimento ao crítico de artes Sérgio Milliet, Wega Nery descreveu o processo e elementos compositivos de sua busca artística na trajetória de suas fases pictóricas, acerca de sua exposição do Museu de Arte Moderna, MAM, Rio de Janeiro, 1965:

> Essa energia que me faz vencer obstáculos e prosseguir pelos caminhos da arte deriva de uma tendência vital desde a infância. Trouxe a esta exposição, trabalhos representativos que mostrarão a trajetória percorrida e talvez possam explicar o porquê de minha pintura atual. Fui sempre uma intuitiva.O trabalho nº 1[3] dessa exposição: apenas linha; é o início de todo meu desenho. Esta mesma linha estará presente nos croquis da juventude até a minha última fase.Nas paisagens intimistas e que terão o valor do momento vivido, captando uma luz, um trecho de rua ou um barco em descanso, a mesma linha indolente flui em todo o quadro realizado. As contradições do drama interior levaram-me a novas experiências e à maior libertação. Construir, estruturar, seria meu objetivo. É o instante do abstracionismo geométrico. Excessos de certeza levariam-me ao oposto, novas inquietações. Por temperamento impunha-me deslocar limitações. Mais espaços, outra amplidão, queria as contradições. Prosseguiria. Numa tomada de consciência determinei, entre as contradições, buscar dentro de mim mesma a liberdade: 1956. Nascem os desenhos livres, que muitos não viram porque imbuídos de ideias pré-concebidas, desenhos delineados sem ponto de referência, a mão deslizando sobre a folha de papel em branco, ritmos acordes ao que murmurava Beethoven ou soluçava Noel Rosa. 'Ritmo', 'Sinfonia' e 'Carnaval' nascidos em noites de vigília, numa tensão e afastamento, marcaram o momento de paz.Continuei, acreditando na vida e acreditando na arte. Ao ultrapassar a simplificação do desenho, outra necessidade me dominou: a cor.Retomo a pintura seguindo o desenho. Trabalho meses num só quadro; queria pintura, plasticidade sem o limite da linha. Experiências de matéria em meios tons e cinzas; também utilizei areia, terra, serragem; poucos quadros me sobraram dessas procuras.Volto a recorrer aos meios da pintura de todos os tempos. Pelo desacordo entre instinto selvagem – subconsciente marcado pela paisagem arcaica dos pantanais de Mato Grosso, árvores em flor, aves, animais – e atrações de universalismo, tento reconstruir pontes e naus, cidades e sonhos. São Paulo, 1962, a visão nova, a 'Cidade de Sonho', 'Antigas Arcadas', 'Brancos na Pauta', noturnos dessa retomada.

[1] Universidade Presbiteriana Mackenzie
[2] Universidade Presbiteriana Mackenzie
[3] *Frase*, 1957, Nanquim sobre papel, 70 x 80 cm, Coleção particular. (p. 54, Fig. 22)

> Volto à beira mar, 'Naus Partem', a 'Cidade dos Lagos', a poesia de Fernando Pessoa ilumina uma solidão em São Vicente. Levando cidades e evoco mundos vividos; através de tudo, a espiritualidade permanece. Creio no homem, tenho esperança, meus quadros aí estão. (Wega Nery, apud, BARJA, 1993, p. 59)

Os primeiros trabalhos de Wega surgiram sem preocupações técnicas, nem formais. As paisagens, naturezas-mortas, retratos e imagens figurativas serviram para a artista iniciar seus estudos de composição e de cor, com notórias influências de Cézanne e Van Gogh, como mostra fig. 1, abaixo:

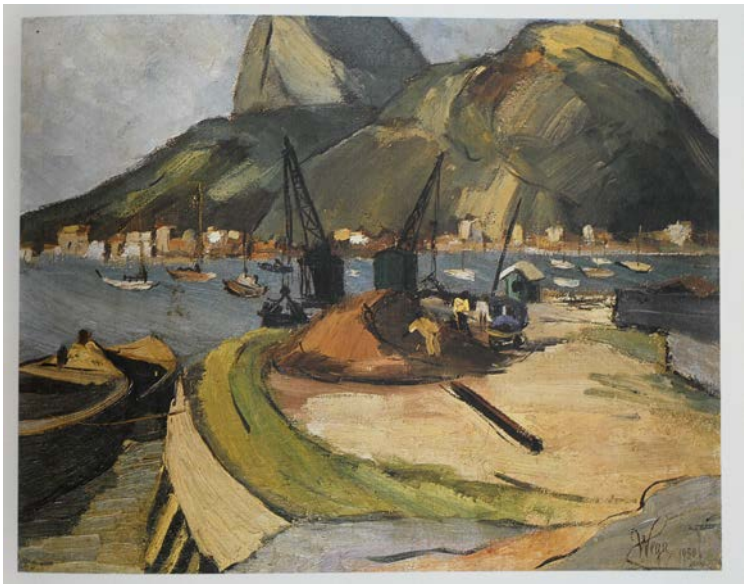


Fig. 1. Wega Nery, *Pão de Açúcar*, 1950. Óleo sobe tela, 45 x 55 cm, Coleção particular.

Wega acabara de estudar pintura na Escola de Belas Artes, quando ocorreu a I Bienal de São Paulo, em 1951. Ela se inscreveu, mas suas paisagens e figuras foram recusadas.

Não conformada pela recusa, foi em busca de orientação com o professor e artista plástico Samson Flexor, do *Atelier* Abstrações, tornando-se sua nova aluna. Entrou, então, em contato com a abstração e iniciou sua produção de telas abstrato-geométricas.

Em 1952, passou a integrar o Grupo Guanabara criado por Yoshida Takaoka, juntamente com alguns nomes significativos da pintura brasileira como Manabu Mabe (1924-1997), Tikashi Fukushima (1920-2001), Arcangelo Ianelli (1922-2009), Ismênia Coaracy (1918), Massao Okinaka (1913-2000), Alzira Pecorari (1916-), entre outros.

No ano seguinte, ingressou no Grupo Abstração de Samson Flexor e apresentou à seleção da II Bienal de São Paulo seus trabalhos feitos no ateliê de Flexor, os quais foram aceitos.

Na III Edição da Bienal, em 1955, suas obras foram mais uma vez recusadas e isso lhe causou um forte descontentamento. Essa tristeza a fez procurar por uma pessoa que considerava um verdadeiro entendedor de arte, o diretor do MASP (Museu de Arte de São Paulo), Pietro Maria Bardi (1900-1999). Levou-lhe seus melhores desenhos e disse:

> "Prof. Bardi, quero que o senhor conheça meu trabalho, tenho a pretensão de ser pintora e de ser desenhista e preciso de sua opinião, porque prosseguirei se realmente tiver o dom. Tenho a necessidade de transmitir, mas poderei escrever ou estudar piano." (MESQUITA, 1987, p. 171)

Ele se interessou pelo trabalho de Wega e concedeu-lhe uma exposição desses desenhos, no Museu de Arte de São Paulo - MASP.

A fase dos desenhos abstratos de Wega se deu entre 1955 a 1957. Eram desenhos a nanquim, com bico de pena sobre papel, onde a artista traçava linhas interseccionadas das quais surgiam variantes alongadas com traços finos e sutis.

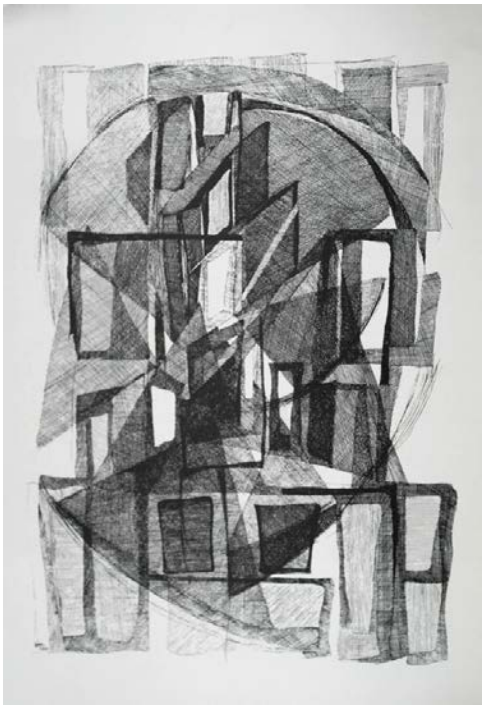


Fig. 2. Wega Nery, *Frase*, 1957, Nanquim sobre papel, 70 x 80 cm, Coleção particular.

Em 1957, recebeu o Prêmio de Melhor Desenhista Nacional, na IV Bienal de São Paulo. O crítico de arte, José Geraldo Vieira (1897-1977), em matéria para Folha de São Paulo, definiu com precisão os desenhos de Wega que foram apresentados nessa IV Bienal:

> As trinta composições que apresenta no Museu de Arte têm nomes e títulos apenas como preparo ao visitante, já que em si se trata de exercício caligráfico em módulos quase de gravura, onde o empenho técnico predomina por enquanto sobre os eventuais empenhos de assunto e de analogia. Os problemas e as soluções de linhas, planos, superposições e "amarras" fogem ao intuito meramente imediatista de efeito, filiando-se mais a uma estruturação de encaixes e equilíbrios. (VIEIRA, 1955, p. 07)

No final dos anos 50, Wega retornou à pintura a óleo e consolidou sua linguagem. As linhas definidas do desenho foram se desfazendo, a cor apareceu, de início contida, e a obra passou a ser mais espontânea e de formas mais livres.

Entre os anos 60 e 70, a pintura e as cores tornaram-se primordiais na criação de Wega. Nessa fase, ela deu início às célebres *Paisagens Imaginárias* que representavam o universo inconsciente da pintora. Consequentemente, expôs em: Córdoba (1964), Montevidéu (1965), Buenos Aires (1965), Punta Del Este (1967), Washington (1967 e 1970), Nova York (1967), Cidade do México (1968), Paris (1968), Munique (1969) e Londres (1970 e 1971).

O poeta Carlos Drummond de Andrade (1902-1987) admirado, entre outras coisas, com essa explosão de cores nos trabalhos de Wega, manifestou seu apreço pela obra da artista e a descreveu acertadamente na criação dos mundos de Wega, sua natureza planetária, sua tensão apocalíptica e seu caráter onírico. Cunhou novos vocábulos como "verdenatais" e "vermelhoníricos", e corretamente associou esses novos mundos à "íntima e dramática estrutura" da artista, em intenso poema, como se segue:

Os mundos de Wega

A tona do mundo irrompem
Os mundos de Wega
Violentos
Verdenatais Vermelhoníricos
Fazendo acordar a Natureza.
O último? O primeiro
Dia da criação inaugura
A vida tensa
Em que a terra é sonho do homem
E a criatura descobre sua íntima
Dramática estrutura.

Carlos Drummond de Andrade, 1968 (ARAÚJO *et al.*, 1987, p.13)

Fig. 3. Wega Nery, *Estrutura*, 1960, Óleo sobre tela, 120 x 80cm, Coleção de João L. Sattamini.

Em 1963, participou da VII Bienal de São Paulo, onde conheceu Geraldo Ferraz, jornalista e crítico de arte. Wega, viúva de seu primeiro marido e Geraldo, viúvo de Patrícia Galvão Ferraz (1910-1962), a Pagu, tornaram-se companheiros. A partir daí, Ferraz foi o essencial incentivador de Wega.

No início da década de 70, mudou-se para o litoral de São Paulo, primeiro para Santos e posteriormente para Guarujá, onde construiu uma casa com seu ateliê, na Praia de Pernambuco. Lá, ao lado do companheiro Geraldo Ferraz, recebeu amigos para conversar sobre artes, contemplou o mar, gozou de sua vida doméstica e principalmente, produziu grande parte de seus trabalhos.

Batizada de "Ilha Verde", a casa e seu ateliê eram tidos como uma entidade pela pintora.

Levando-se em conta os dizeres do filósofo Gaston Bachelard (1884-1962), em seu texto *Poética do espaço*: "[...] a casa é nosso canto do mundo. Ela é como se diz frequentemente, nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos." (BACHELARD, 1978, p. 200). Pode-se dizer que essa casa emblemática serviu como um local de inspirações da artista, que resultaram em produções oníricas e abstratas substanciais.

Morando próxima ao mar, Wega se dizia influenciada pela paisagem e expansão do horizonte. Nessa época, em meados dos anos 70, sua pintura ficou cada vez mais gestual, com pinceladas largas e multicoloridas, fazendo uso de espátula que manchava a superfície da tela com uma camada grossa e vigorosa de tinta, e gradação suave de tons. Essas composições cromáticas construíram sua linguagem pictórica definitiva, de expressividade notável e ocuparam grande parte de sua melhor produção artística.

Fig. 4. Foto de Wega Nery em seu ateliê da "Ilha Verde", casa situada na Praia de Pernambuco, Guarujá, litoral de São Paulo, 1979.

Na “Ilha Verde”, Wega encontrava-se no ápice de sua bem sucedida e extensa trajetória artística, fruto da transmutação de linguagens pictóricas, entre as fases figurativas e abstratas de sua arte.

Foi nesse espaço e nesse período, que nasceram as obras mais significativas da carreira da artista, dentre elas, suas *Paisagens Imaginárias*, que combinavam manchas e traços com sugestões de realidade. Ela utilizava cores fortes como azuis, negros, verdes, vermelhos e amarelos, que criavam um intenso cromatismo. Essa fase foi marcada pelo uso das cores intensas, conforme mostra a fig. 5.

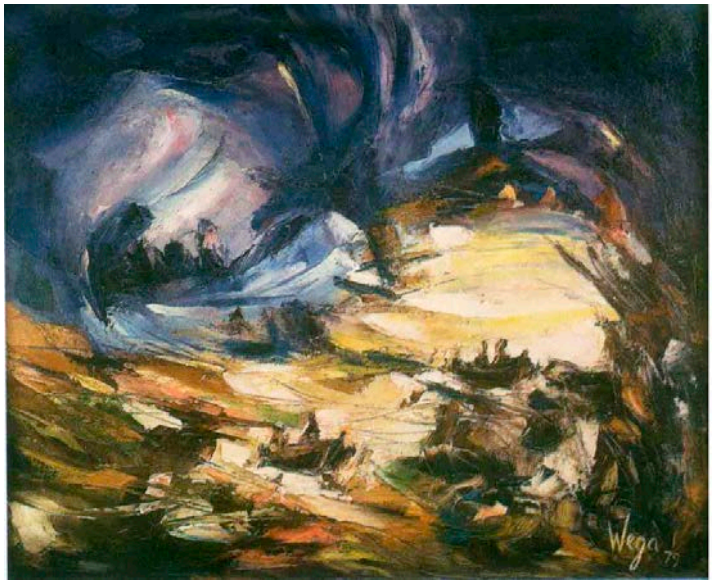
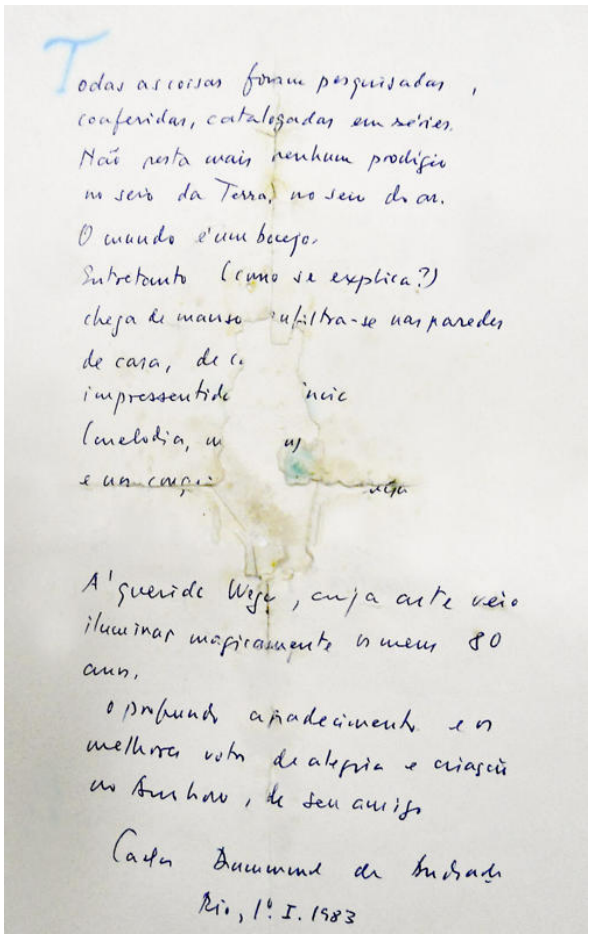


Fig. 5. Wega Nery, *Paisagem Imaginária*, 1979, Óleo sobre tela, 50 x 61 cm, Coleção particular.

Nesse momento, a linguagem pictórica alcançada pela artista era resultado da somatória das fases figurativas anteriores, das paisagens urbanas da década de 50, dos retratos de pessoas próximas, dos desenhos a nanquim, culminando com a fase “Paisagens Imaginárias”. Talvez por isso a artista se recusava a definir as suas obras como abstratas. É verdade que, à primeira vista, essas *Paisagens Imaginárias* se apresentavam abstratas, mas com um olhar mais demorado, sugeriam elementos figurativos.

Já nos anos 80, precisamente em 1983, o poeta Drummond, mais uma vez, expressou sua admiração e satisfação ao contemplar as obras de Wega. Na carta, fruto do envio de uma tela de Wega como presente de aniversário de 80 anos do poeta, Drummond se mostrou renovado e esperançoso, em relação a seu cansaço pela idade, e citou “infiltra-se nas paredes de casa, de carne, impressentida essência (melodia, memória) e uma conquista: Esperança”. Na fig. 6, há uma cópia dessa carta que o poeta enviou à artista, em primeiro de janeiro de 1983, que também foi transcrita a seguir:


Todas as coisas foram pesquisadas,
conferidas, catalogadas em séries.
Não resta mais nenhum prodígio
no seio da Terra, no seio do ar.
O mundo é um bocejo.
Entretanto (como se explica?)
chega de manso infiltra-se nas paredes
de cara, de carne,
impressentida essência
(melodia, memória)
e uma conquista: Esperança.

À querida Wega, cuja arte veio iluminar magicamente os meus 80 anos.
O profundo agradecimento e os melhores votos de alegria e criação no Ano Novo, de seu amigo
Carlos Drummond de Andrade.
Rio, 1º. 1. 1983.

Fig. 6. Carta de Carlos Drummond de Andrade enviada à Wega, em 1983.

Nos anos 80, ainda na fase “Paisagens Imaginárias”, destacaram-se as exposições individuais na Galeria Subdistrito em 1986, em São Paulo. Na XX Bienal de São Paulo – Sala Especial, em 1989 e também na Galeria São Paulo, em 1989. Nessas exposições, Wega apresentou grandes telas com dimensões de dois metros por dois metros, eram *Paisagens Imaginárias* recém-pintadas.

Fig. 7. Wega Nery, *Onde Dormem as Âncoras*, 1986, Óleo sobre tela, 120 x 130 cm, Coleção particular

Para Flusser, a grandiosidade das telas foi algo bastante significativo no trabalho de Wega:

> Telas colossais e que parecem contar histórias gigantescas [...] Nas telas de Wega não contam história alguma. A sua grandiosidade não é uma pose, mas é o seu assunto [...] Falam-se a si mesmas. A grandiosidade das telas não é a sua maneira de ser, mas é o seu objeto. (FLUSSER, 1968, p. 02)

Foram as últimas exposições individuais importantes em que Wega apresentaria obras recentes de grandes dimensões. A partir daí, nos anos 90, seguiu-se um período de transição para sua última fase, chamada "Suavização".

De 1990 a início de 2000, diversas exposições relevantes ocorreram, mas a sua produção diminuíra. Entre elas, a coletiva do "Grupo Guanabara: 1950-1959", em 1992, em São Paulo e as exposições "A Ilha Verde de Wega" no Museu de Arte de Brasília e na Pinacoteca do Estado de São Paulo, em 1993, e no Centro Cultural de São Paulo e no Museu de Arte Contemporânea MAC-USP, em 1994.

Sua última exposição considerável foi a individual em 2005, no Museu de Arte de Brasília, também de caráter retrospectivo.

Desde sua fase figurativa, Wega provou sua competência e dedicação como pintora e foi principalmente com suas *Paisagens Imaginárias* que ela revelou, além da maestria estética e integridade autoral, uma entrega absoluta às suas fantasias, sonhos e mistérios, definindo sua linguagem pictórica. Assim como citou Radha Abramo: "As diferenças de tratamento plástico da obra de Wega, tanto numa, como em outra fase, como ela própria diz, apresentam com clareza as *Paisagens Imaginárias*." (ABRAMO, 1989, p. 110)

Pode-se dizer que essa trajetória artística não foi um processo de anulação, mas sim, um processo somatório, onde cada e toda fase permaneceram como que num substrato. Invisíveis, mas notáveis. Discretas, porém estruturais, como se fossem a gênese de cada obra, sustentando o mundo pictórico da artista. A respeito desse processo de soma da estrutura e plástica da obra de Wega, o crítico Oswaldo Mariano escreveu:

> Então, captando também o espírito das coisas, que é de muitos prismas visuais, produz paisagens que nos param nas coisas, que é de denotação múltipla. Os pormenores isto é as menores e até sutis peças estruturais de sua pintura sentidas, rebeldes ou planejadas, dinamizam elementos estéticos. Parecem formar, como já escrevemos há tempos, ideogramas plásticos. Assim, em vários pontos da tela, notam-se paisagens da paisagem em harmonia das partes com o todo. É nesse plano que a pintura tem entendimentos com o seu mundo exterior. (MARIANO, 1975, p. 02)

Para Geraldo Ferraz, o desenho de Wega foi prenúncio às suas futuras pinturas repletas de cores e movimentos:

> Sem uma conotação predominante, intelectualista ou sentimental, a insistência na área desse desenho e sua continuidade por assim dizer "temática", não obstante permanecer abstrata, inclinamo-nos a ver nestes produtos de arte uma antecipação elaborada para a organização futura de formas que viriam a invadir um repertório diferenciado – não mais o traço do nanquim sobre o epiderme do Fabriano, mas cores e formas que chegariam à utilização daquele desenho, inconscientemente premeditado para servir a outra função. (FERRAZ, 1975, pp. 09-10)

Esse artigo consente uma análise visual e plástica dessa progressão das fases pictóricas. Podemos perceber o surgimento das cores sobre um desenho a nanquim; a diluição dos limites de obras antes estruturadas e ortogonais; a expansão do uso do gestual e da espátula na tela; a ampliação das dimensões do suporte e; o uso de uma paleta de cores cada vez mais livres e expressivas.

Por fim, esse estudo possibilita que tenhamos maior alcance de informações aos interessados em se aprofundar na pesquisa da obra dessa grande artista plástica brasileira.

A artista sempre deixou claro que a essência de sua vida era a pintura, independente de qualquer modismo ou tendência. Em depoimento a Ivo Mesquita, ela disse: "Eu nasci pintora" (ARAÚJO et al., 1987, p.163)

Wega só deixou de pintar quando estava sobremaneira debilitada em consequencia da idade avançada. Faleceu aos 95 anos, certamente, levando consigo seu amor soberano pela arte e a certeza de ter cumprido seu papel de uma autêntica artista plástica.

Referências

Livros:

AMARANTE, Leonor. **As Bienais de São Paulo/ 1951 a 1987.** São Paulo. Projeto Editorial. 1989.

ARAÚJO, Emanoel (ed.); RIBEIRO, Leo Gilson; MESQUITA, Ivo; PINTO, Tão Gomes. **Wega Nery - Reflexos do real invisível.** São Paulo. Editora MWM-IFK. 1987.

ARCHER, Michael**. Arte contemporânea**. São Paulo. Martins Fontes. 2001.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna.** Trad. BOTTMANN, Denise & CAROTTI, Federico. São Paulo. Companhia das Letras. 2006.

BACHELARD, Gaston. **Filosofia do não; O novo espírito científico; A poética do espaço**. São Paulo. Abril Cultural. 1978.

_____. **L'eau et les rêves: essay sur l'imagination de la matiére.** Paris. Librairie J. Corti. 1942.

BARBOSA, Ana Mae Tavares Bastos *et* COUTINHO, Rejane Galvão. **Arte/Educação como mediação cultural e social.** São Paulo. Editora Unesp. 2008.

BARJA, Wagner. **A Ilha Verde de Wega – 50 anos de pintura de Wega Nery.** Brasília. Governo do Distrito Federal, Secretaria de Cultura e Esporte. 1993.

BELLUZZO, Ana Maria de Moraes *et* AMARAL, Aracy A**. Modernidade.** São Paulo. Editora Unesp. 1990.

COELHO, Teixeira. **Moderno, pós-moderno.** Porto Alegre. L&PM Editores. 1986.

COLI, Jorge. **O que é arte?** São Paulo. Primeiros Passos, Círculo do Livro por cortesia da Editora Brasiliense S.A. 1981.

COUTO, Maria de Fátima Morethy. **Por uma vanguarda nacional. A crítica brasileira em busca de uma identidade artística.** Campinas. Editora da Unicamp. 2004.

DUNCAN, James *et* LEY, David. **Place, culture, representation**. Londres. Routledge. 1997.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. São Paulo. Martins Fontes. 1997.
_____. **A imaginação simbólica.** São Paulo. Cultrix. 1988.

FERRAZ, Geraldo. **Wega liberta em arte: 1954-1974**. São Paulo. Gráficos Brunner. 1975.

GAVAZZONI, Aluísio José Teixeira. **Breve história da arte e seus reflexos no Brasil**. Rio de Janeiro. Editora Thex. 1998.

GOMBRICH, Ernest H. **A história da arte.** São Paulo. Editora LTC. 2000.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **O belo na arte.** Trad. VITORINO, Orlando. São Paulo. Editora Martins Fontes. 1996.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e tempo**. Trad. SCHUBACK, Márcia Cavalcanti. Petrópolis. Editora Vozes. 1989.

_____. **A origem da obra de arte.** Lisboa. Edições 70. 1977.

KANT, Immanuel. **Crítica da razão pura**. Trad. SANTOS, Manuela Pinto dos *et* MORUJÃO, Alexandre Fradique. Lisboa. Editora Fundação Calouste Gulbenkian. 1994.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível**. São Paulo. Editora Perspectiva. 2000.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Do positivismo à desconstrução: ideias francesas na América.** São Paulo. Editora Edusp. 2003.

PESSOA, Fernando. **Poesias.** Lisboa. Edições Ática. 1943.

PROENÇA, Graça. **História da arte**. São Paulo. Editora Ática. 2003.

RIZOLLI, Marcos. **Artista, cultura e linguagem**. Campinas. Akademika Editora. 2005.

ROCHA, Taluhama Arenas. **Arte & Artistas: Brasil 2004/2005**. São Paulo. Laserprint Editorial Ltda. 2004.

SALLES, Cecília Almeida. **Redes da criação: Construção da obra de arte**. São Paulo. Editora Horizonte. 2006.

_____. **Crítica genética – Uma (nova) introdução**. São Paulo. EDUC. 2000.

SILVA, Jorge Anthonio e. **Wega Nery**. São Paulo. Editora Pantemporâneo. 2009.

TEIXEIRA, Alberto et MOBILON, Norma. **Trilhas da não-figuração: em 4 tempos.** São Paulo. Editora CULT-SWA. 1998.

WONG, Wucius. **Princípios de forma e desenho**. São Paulo. Editora Martins Fontes. 1998.

ZANINI, Walter (org.). **História geral da arte no Brasil**. São Paulo. Instituto Moreira Salles. 1983.

Catálogos:

ARAÚJO, Emanoel; FIALDINI, Rômulo; PINTO, Tão Gomes. **Wega: passagens e paisagens, MASP**. São Paulo. Raízes Artes Gráficas. 1985.

FERRAZ, Geraldo. **Depois de tudo.** Coleção Depoimento. Secretaria Municipal de Cultura. São Paulo. Editora Paz e Terra. 1983.

KLINTOWITZ, Jacob. **Wega sete densos verdes em sentido ecológico.** Catálogo da Sala Especial: XII Bienal de SP. São Paulo. 1973.

PEDROSA, Mário. **Wega e seu mundo.** Catálogo da Galeria Bonino. Rio de Janeiro. 1964.

RIBEIRO, Leo Gilson. **Wega 1957 – 71**. Catálogo da Sala Especial: XI Bienal de SP. São Paulo. 1971.

Jornais e Revistas:

ABRAMO, Radha. **Pintura dominadora**. São Paulo. Revista Istoé - Editora Três. 08/12/1993.

_____. **Prazer das coisas**. São Paulo. Revista Istoé - Editora Três. 08/11/1989.

ARAÚJO, Olívio Tavares de. **Entre dois pólos – Wega, passagens e paisagens**. São Paulo. Revista Istoé - Editora Três. 07/08/1985.

_____. **Wega, poesia pintada, arte.** São Paulo. Revista Veja - Editora Abril. 17/05/1972.

BRESSAN, Alexandre. **Toda a arte da "estrela" Wega Nery.** São Paulo. Jornal O Estado de São Paulo. 01/08/1985.

CÉSAR, Osório. **Wega**. São Paulo. Jornal A Gazeta. 12/09/1957.

_____. **Exposição Wega**. São Paulo. Jornal A Gazeta. 20/09/1955.

DACOSTA, Antonio. **Pintura mostra forças opostas**. São Paulo. Jornal O Estado de São Paulo. 05/01/1969.

FLUSSER, Vilém. **Wega, ou: A essência do romantismo.** São Paulo. Jornal O Estado de São Paulo. 14/12/1968.

GÓES, Fernando. **As metamorfoses de Wega.** São Paulo. Jornal Diário da Noite. 22/05/1972.

MARIANO, Oswaldo. **Paisagem das paisagens de Wega**. São Paulo. Jornal Super News. 24/05/1975.

MAYO, W. K. **Da chama de Picasso ao lirismo de Wega**. São Paulo. Jornal O Globo. 14/06/1967.

MENDONÇA, Casimiro Xavier de. **Bússola Firme**. São Paulo. Revista Veja – Editora Abril. 14/08/1985.

MILLIET, Sérgio. **Wega expõe no MAM, Rio**. Rio de Janeiro. Jornal A Tribuna. 25/04/1965.

_____. **Uma pintora**. São Paulo. Jornal O Estado de São Paulo. 17/03/1964.

PINTO, Guilherme Gomes. **A estrela Wega***.* São Paulo. Revista Cult - Editora Bregantini. 01/05/2006.

SILVA, Quirino da. **Wega.** Notas de arte. São Paulo. Jornal Diário de São Paulo. 18/10/1970.

TORRENS, Maria Luiza. **La pintora Wega demuestra riesgos de singular pureza expressiva en su obra**. Montevidéu. Jornal El País. 21/07/1965.

VIEIRA, José Geraldo. **Estágio no desenho**. São Paulo. Jornal A Folha da Manhã. 29/09/1955.

XAVIER, Ivanir Fernandes. **Wega Nery, aos 82 anos, é uma lição de vida**. Santos. Jornal A Tribuna. 17/04/1994.

A Dualidade Presença/Ausência nas Imagens Impressas de Edvard Munch e Andy Warhol: aproximações possíveis.

Mobilon, Norma Maria Ms.[1] **;** normamobilon@ig.com.br

Introdução

Em uma palestra realizada na I Edição do SP Estampa[2], abordei a obra gráfica de Edvard Munch e Andy Warhol com ênfase no uso da cor como linguagem e na prática das repetições e variações. Quando imaginei confrontar a obra gráfica dos dois artistas, antevi uma diametral oposição, o que por si só geraria um debate sobre as especificidades de cada um. Munch se assemelhava, em minhas especulações, a uma matriz essencialmente geradora, imolada por intervenções, recortes e incisões cada vez mais profundas, cujos abismos e sulcos estampam algo além de um estado de extática ambivalência. Warhol, por sua vez, apresentava-se translúcido e artificial como a trama da tela de *silkscreen*, -lugar quase virtual- onde nada pode ser mais profundo do que uma mera retícula, no qual a imagem se dá por radiografia, negativo, revelação assepticamente processada em caixa de luz. A matriz de Warhol, ao se apropriar das imagens dos meios de comunicação de massa, não resiste aos referentes dessas imagens, substituindo-as num processo análogo ao industrial, no qual o que importa é o produto seriado. Em sua *Fábrica* imprimiu rótulos para todos os desejos e momentos da vida e também... para todos os momentos que antecedem e sucedem o seu fim.

Ao longo da pesquisa de referências que pudessem sustentar as minhas suspeitas, deparei-me com uma exposição ocorrida no Louisiana Museum of Modern Art, Dinamarca, entre junho e setembro de 2010. O curador desta exposição e diretor do Museu, Poul Erik Tøjner, reuniu um conjunto de serigrafias pouco conhecidas de Warhol, que são versões de quatro emblemáticas estampas de Munch: *Madona*, *O Grito*, *Autorretrato* e *O Broche*. *Eva Mudocci*, ao lado das litografias originais de Edvard Munch. Produzidas em 1984, o conjunto de serigrafias de Warhol impressiona pela paleta. As inúmeras repetições do *Autorretrato* em versão ao lado da *Madona* apresentam-se numa rica gama de verdes, azuis, violetas, púrpuras, pretos, dourados, prateados e rosas em combinações preciosas, que nos dão a impressão de uma cuidadosa homenagem ao pintor e gravador escandinavo. *Warhol After Munch* foi o título sugestivo da mostra. Tøjner se propôs a desmistificar a imagem popular dos dois artistas:

> Andy Warhol como um reprodutor superficial das imagens da cultura de massa-seu desprendimento estético, seu sentimento estratégico para o mercado e para "o milagre da coisificação" - contrasta com o mito de Munch, como exposto nas montanhas do coração –*Ausgesetzt auf den Bergen des Herzens* - como o sismógrafo das profundezas da vida moderna, o seu apego estético, onde arte e vida tornam-se um impresso sobre o outro; um *ethos*

[1] Mestre em Poéticas Visuais, ECA-USP. Artista plástica - trabalha principalmente com desenho, gravura, pintura –, educadora.
[2] Evento organizado pela Galeria Gravura Brasileira, São Paulo, maio/2011.

> artístico ligado à experiência pessoal, tendo em cada imagem a biografia como selo[3]. (TøJNER, 2010, p. 19.).

Para Tøjner, Warhol e Munch "sabiam como criar uma imagem eficaz/afetiva".
Ambos possuíam uma objetividade extraordinária em relação aos seus papéis como artistas inseridos num contexto.

Edvard Munch e o Simbolismo: fronteiras do invisível

Edvard Munch (1863-1944, Noruega) estreou como pintor em 1883. Em Paris, a partir da Exposição Universal de 1889 e nos primeiros meses de 1890, Munch tem contato com as ideias simbolistas, o Impressionismo e o Pós-Impressionismo; gradualmente renunciando ao Naturalismo, a sua orientação inicial. Segundo Argan (1988), o Simbolismo se configurou como tendência paralela e como antítese ao Neo-Impressionismo. A pura visualidade do Impressionismo se apresentou insuficiente aos propósitos simbolistas de alcançar o suprarreal ou de provocar reflexões sobre o real. Essa antítese, no entanto, ainda segundo Argan, não é radical, como se pode observar em Gauguin, no qual se percebe uma síntese das duas tendências. Para Prelinger (1996), o esforço dos artistas simbolistas consistia em dar forma material às ideias abstratas, a partir dos próprios meios e técnicas de expressão; eram guiados pelo desejo de criar uma profunda fusão -ou correspondência- entre as suas imagens e os métodos utilizados para fazê-las. É interessante notar que esse empenho em tornar visíveis os humores, os estados de espírito, toda a gama de subjetivismos e estados de consciência, muitas vezes resultou em uma pintura narrativa, de teor literário, como é o caso de Puvis de Chavannes, que buscou na arte clássica um modelo para as suas alegorias, ou de Gustave Moreau, cujas alegorias jazem na fonte romântica.

Sobre essa recíproca relação entre meio/mensagem como condição definitiva do Simbolismo, é precisa a observação de Paul Valéry: "O conteúdo não é mais a causa da forma, é um dos seus efeitos". (VALERY, *in* PRELINGER, 1996, p.7)[4]. A icônica estampa *O Grito* de Munch ilustra perfeitamente a observação acima. Cabe comentar que Munch, de fato, produziu essa fusão, de tal modo e em tão alto grau, que lançou as bases do Expressionismo. A sua obra, no entanto, está longe de ser expressão catártica; percebe-se um distanciamento, um controle dos efeitos, além de uma consciência de como obtê-los (com eficácia).

As imagens da morte, ansiedade, amor, ciúmes, que permeiam a sua obra, são mais do que fantasmas de uma infância e juventude, nas quais todos esses ingredientes estiveram presentes de forma constante, traumática. A morte precoce da mãe aos seus cinco anos, seguida da morte da jovem irmã, posteriormente do irmão mais velho povoaram como sombras os aposentos de sua casa; os seus conturbados e passionais *affairs* secretos acrescentaram a nota de poderoso e assustador sensualismo em suas figuras femininas. Esses elementos de certa forma faziam parte da retórica simbolista *fin-de-siècle*, que ocupou a mente de homens como Strindberg e Ibsen, cujas peças refletiam sobre os conflitos existenciais, e que tiveram amizade e afinidades compartilhadas com Munch.

---

[3] Tradução da autora.
[4] VALERY, Paul. Mallarmé, in Ecrits divers sur Stéphane Mallarmé. Paris: Editions de la N.R.F., 1950. *In* PRELINGER, Elizabeth. The Symbolist Prints of Edvard Munch. New Haven: Yale University Press, 1996, p. 7. (Tradução da autora).

A casa da família exerceu um papel central na vida de Munch. Nessa casa foi precocemente educado pelo pai que lia história e literatura em voz alta para os filhos ainda pequenos, inclusive estórias de fantasmas, ou ainda pela tia Karen Bjølstad, que exerceu os seus amorosos cuidados após a morte da mãe. Tia Karen ensinava os pequenos a recortar silhuetas, compor paisagens com musgo e palha.

Em Munch há que se distinguir o que é símbolo. Não se trata de alegorização, nem algo que possua um contorno claro e preciso. Em quase todas as suas obras algo inaudito está em atividade. Ingmar Bergman (1918-2007) capturou brilhantemente este efeito em *Gritos e Sussurros* (*Viskningar och rop*, 1972), no qual numa sequência, num quarto vermelho jaz a personagem que agoniza durante todo o filme. Seus familiares vestidos de preto encontram-se postados diante do leito. Esta cena, inspirada pela pintura *Leito de Morte* (1895), ganha um ar de irrealidade. Primeiramente, pela presença do vermelho no chão e paredes, que faz com que as personagens de preto pareçam flutuar no espaço. O preto contra o vermelho abre, literalmente, uma fenda; as silhuetas dos familiares são presenças nada reconfortantes. O leito em si *aparenta* não possuir qualquer dinâmica, está inerte em sua brancura glacial, em perspectiva. A tensão desloca-se do motivo principal para os seus *efeitos.* Na pintura de Munch jaz o féretro no leito com a cabeceira da cama voltada para o observador, do lado direito as silhuetas negras dos familiares fundem-se no negror e expandem-se para o alto na parede vermelha. O que nos parece ser uma sombra, na verdade não o é, ou converte-se em outra coisa. Isto se sucede em outras obras, como em *Puberdade* (1895) ou em *Meninas no Cais* (1905).

Argan descreve a estranha sombra que "nasce do próprio corpo da menina" - na obra *Puberdade* -, como algo que "toma forma e avulta como um fantasma". (ARGAN, 2006, p. 256). Argan associa esse fantasma aos temores do destino esperado por uma menina ao atravessar o estágio para a vida adulta, ou seja, amar, procriar e morrer, um dos temas mais frequentes na literatura escandinava, de Ibsen a Strindberg.

Munch sabia tirar proveito dessa gramática das cores para obter efeitos de desmaterialização, aplicando-a também como elemento inovador na cenografia teatral. Nos cenários criados por ele para uma das apresentações históricas da peça *Ghosts,* de Ibsen, em Berlim, 1906, as personagens vestidas de preto contracenaram em uma sala com o chão vermelho e paredes amarelas. Essas cores, combinadas de forma a produzir o ambiente inquietante e claustrofóbico, intensificaram a tensão entre as personagens e foram coadjuvantes na construção de seus estados de espírito[5].

Trazendo para o contexto das imagens de Warhol, podemos concluir que as sombras de Munch, como zonas *negativas*, operam qual fantasmas, do mesmo modo que o colorido atomizado de Warhol.

Para Argan, as sombras de Munch são "símbolos inexpressos", portanto, "ameaçadores e perigosos". Ele afirma ainda que essas sombras são "a imagem de uma imagem" (ARGAN, 2006,

[5] CARVALHO, Manuela Ferreira. Casas Assombradas: o espaço teatral em Ibsen, Tchecov e Beckett. Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. http://cvc.instituto-camoes.pt/bdc/revistas/textosepretextos/vol6/ascasas.pdf

p. 257), máxima que se aplicará perfeitamente às imagens de Warhol como veremos mais adiante.

A gráfica de Munch: repetição, variação e iconização da imagem

Edvard Munch iniciou-se nas artes gráficas –*intaglio* ou calcografia– durante a sua estada em Berlim, em 1894, e continuou a praticá-la por toda a vida. Posteriormente, adotou a litografia e a xilogravura. No início, Munch usou com frequência suas próprias pinturas como fonte de suas estampas; mais tarde, a arte gráfica se torna uma práxis independente e se constitui um meio experimental por excelência em sua produção. Convém lembrar que os primeiros passos de Munch na prática das repetições tiveram início na pintura; era problemático para ele se separar de alguma obra. Ao se deparar com o interesse do público em adquirir imagens distintas de sua produção, como muitos artistas que viveram de suas obras, percebeu o potencial comercial das repetições. As suas gravuras possuem a vantagem de apresentar imagem por imagem, nas inúmeras repetições e variações, o seu processo de pensamento; pela própria dinâmica das inúmeras retomadas, alterações e impressões, alçaram um voo mais amplo do que as pinturas. O meio gráfico, a partir de métodos criados pelo próprio artista -como serrar as imagens gravadas nas placas de madeira-, geraram versões de um mesmo tema em diferentes combinações compositivas/cromáticas. Essas variadas combinações surgentes de um tema central são tão singulares que se convertem em verdadeiras reescritas, que recontextualizam continuamente a imagem e seu significado. Essas estampas, ao mesmo tempo, apresentam um cromatismo diferente dos utilizados em sua pintura, como bem observou John Gage (2006), cuja opinião é a de que esse colorido se afasta de toda a ideia de melancolia e decadência, comumente associada ao universo de Munch. O momento crucial dessa descoberta das possibilidades cromáticas das artes gráficas ocorre significativamente em Paris, 1896[6]. Na litografia -inspirado por Pierre Bonnard e Vuillard, além de ser auxiliado pelo impressor Auguste Clot-, soma às suas experiências gráficas o método da transferência sobre a pedra litográfica. Torna-se irresistível nesse caso, fazer um paralelo com os métodos de Andy Warhol. Ao optar pela transferência de um desenho trabalhado sobre outra superfície ao invés de desenhar diretamente sobre a pedra, podemos pensar que Munch estava realizando uma reprodução de sua própria criação, portanto, o *modus operandi* dessa prática se aproxima da prática de apropriação de imagens praticada por Warhol. O fato de Munch "apropriar-se" de suas próprias imagens e não de imagens do *mass média* –o que seria anacrônico em seu contexto-, não altera o seguinte resultado: essas imagens, quando transportadas de um meio ao outro, assumem um novo *status* ao se desprenderem de seu contexto original, que pressupõe determinada carga emocional e psíquica envolvida. Ao se "esvaziarem" dos seus significados originais no processo de transferência e na práxis da repetição, apresentam com maior *nitidez* o caráter de ícone. A nitidez a qual me refiro é justamente aquela que privilegia a superfície em detrimento da profundidade, um certo grau de opacidade se instala nessas obras, desvia o nosso olhar para a periferia da imagem.

Quanto mais superficial a imagem, no caso de Munch, menos visível é o conteúdo profundo que suas imagens prometem, no entanto, percebemos como se percebe uma sombra furtiva, os vestígios de alguma profundidade ou, para ser mais precisa, percebemos a *ausência* da profundidade.

[6] O entusiasmo com a gravura estava no auge em Paris, 1896. Toulouse - Lautrec fazia os seus cartazes em litografia e o crítico de vanguarda André Mellerio defendia o uso artístico da litografia a cores no periódico *L´Estampe et l´affiche*. (PRELINGER, 2010).

Nas pinturas de Munch ficamos mais comprometidos, as marcas da presença física do pintor nos gestos do pincel, a matéria fluida, miasmática, quase sonora, nos enlaça como os cabelos de suas mulheres *vamps* e a cor não escapa de sua dimensão simbólica, converte-se sempre em algo mais. Na pintura, Munch repetiu especialmente *O Grito* e *Madona*; nas artes gráficas "lenta mas seguramente, o motivo é externalizado de seu criador, é arrancado livre de seu contexto original, ainda mais se levarmos em conta o fato de que Munch, às vezes, usou o seu talento literário para recontextualizar essas imagens no modo de memória"[7]. (TøJNER, 2010, p. 24).

A dualidade presença/ausência: o modo *puzzle* e o modo *fade*

Uma das instigantes séries de xilogravuras de Munch, *Moonlight* (1896-1913), várias vezes alterada nas matrizes -dois blocos para desenho e cor, um terceiro bloco serrado em três peças-, apresenta-se em várias versões e cores, como verdadeiro *puzzle*, revelador de sutis significados. A figura de uma mulher em frente à própria *sombra*, no lado externo de uma misteriosa casa, pode ser a imagem de um antigo *affair* clandestino da juventude de Munch, segundo observação de Prelinger (2010).

A sombra apresenta-se como uma silhueta agregada à parede da casa. Todas as vezes que fitamos essa obra temos a impressão de que não se trata de uma sombra. Arriscarei a observação de que essa sombra é por demais comprometedora por aparentar ser um outro, ou outra presença, do mesmo modo que se comportam as sombras nas pinturas já comentadas. A diferença em relação às sombras pictóricas, que parecem se expandir no espaço, é que na estampa xilográfica o contorno é bem delimitado, a silhueta se apresenta plana em seu negror atravessado pelos veios da madeira. Temos a impressão de que alguma imagem foi retirada dali, descolada, o que provoca estranhamento.

A casa ao fundo é tão cenográfica quanto os aposentos nas obras de Ibsen, numa comparação que me parece procedente, tão cenográfica quanto o chalé do pintor *Johan* no filme *A Hora do Lobo* (*Vargtimmen*, 1968), de Bergman, cenário de amor, angústia, ciúmes, pesadelos e alucinações.

Nas quatro versões diferentes, reproduzidas no catálogo da exposição que ocorreu na National Gallery of Art, Washington (2010), percebe-se que o rosto da mulher sofreu três modificações, assemelhando-se a uma máscara na versão final. Nas repetições/variações dessa estampa, Munch reitera a dualidade presente em sua pintura. A silhueta, aparentemente vazada, como imagem suprimida em contraponto à imagem da mulher, pode ser comparada aos planos monocromos que fazem *pendant* com algumas imagens de Warhol: como nos dípticos em acrílico e serigrafia *Blue Electric Chair*, *Red Disaster* (1963) e outros.

Podemos notar nas obras de Warhol um efeito semelhante a um *fade* (*fade-in* ou *fade-out*), um recurso cinematográfico para passar de uma imagem a outra, mudar de cena ou aliviar o observador de uma cena muito forte ou mesmo ironizar, recurso que o cinema, direta ou indiretamente, consciente ou não, apreendeu da pintura.

[7] Tradução da autora.

> {...} Um dos exemplos mais notáveis da nova percepção aparece em um pintor muito próximo ao próprio Ghiberti, Fra Angélico, que em sua *Anunciação* de Cortona, apresenta um primeiro plano iluminado e ricamente colorido e uma cena distante, noturna, na qual representa em grisalha a expulsão do paraíso. As imagens monocromas não eram simplesmente uma questão de gosto ou técnica; no *Quattrocento* podiam servir para ilustrar os próprios processos visuais[8]. (GAGE, 1999, p.120)

Tal efeito produzido pelos monocromos ou pelas imagens monocromáticas de Warhol nos sugere a ausência, nos remete a um outro tempo.

Nossa retina, ao deslocar-se das cenas repetidas dos *Disarsters* para o plano monocromo, sob o efeito da imagem persistente, vislumbra o seu desvanescer. Não podemos esquecer que Warhol foi um artista multimídia, com extensa produção fílmica, os conceitos das diversas linguagens que praticou inevitavelmente se interpenetraram

As respectivas imagens de Warhol, lúgubres por si só, em sua repetição seriada, fazem ver o negativo das cenas; o monocromo, ao lado das imagens, representaria a ausência, como observou Thomas Crow (1996), referindo-se ao *Díptico Marilyn* (Tate Gallery), de 1962. Nesse díptico, do lado esquerdo, as imagens de Marilyn seriadas são de um colorido vivo, e o painel do lado esquerdo apresenta imagens em preto e branco que se desvanecem, apresentam-se borradas. É clara a simbologia, a dialética vida e morte. Warhol realizou a obra alguns meses após a morte da atriz.

Superficialidade *versus* Profundidade e Vice-Versa

"Numa formulação ligeiramente superficial, poderíamos dizer que Warhol é menos superficial do que dita a sua reputação, enquanto Munch pode ser, a despeito de sua reputação, mais superficial" [9]. (TøJNER, 2010, p. 19).

A crescente ascensão da imagem - nas estampas de Munch - rumo à superfície, assim como o despojamento e desapego da atmosfera soturna do Simbolismo operam um distanciamento que, segundo Tøjner, faz pensar que a sua obra talvez "ignorasse a noção de expressionismo e fosse apenas *sobre* a expressividade". Tøjner afirma, no entanto –se for verdadeira a proposição acima– "que isso não significa que a expressividade tenha desaparecido do seu trabalho, muito pelo contrário, talvez tenha se tornado calculadamente mais presente e, portanto, mais forte". O mesmo raciocínio é aplicado a Warhol, sua obra "pode ser compreendida, não como sendo superficial, mas como sendo *sobre* a superficialidade" [10]. (TøJNER, 2010, p. 19). Quando observamos outra série de xilogravuras de Munch, *Towards the Forest*[11] (1897-1915), que ele reimprimiu e modificou várias vezes, percebemos que a atmosfera noturna é gradativamente substituída por intensa luminosidade, por um colorido que remete a Matisse. O tema torna-se secundário e o que nos cativa é a materialidade do meio e a estruturação da cor. Durante a

[8] Tradução da autora.
[9] Tradução da autora.
[10] Idem.
[11] A xilogravura iniciada em 1897, teve sua matriz serrada em 3 peças. Apresenta-se em 6 versões no catálogo da National Gallery of Art, Washington. Há sempre um bloco ou matriz chave que nas variantes pode ser também modificado. (Nota da autora).

Primeira Guerra –com o retorno de um contingente de estudantes de arte que havia estudado com Matisse em Paris– as influências matissianas aquecem a atmosfera artística da Noruega, e Munch as adotou.

Warhol, por sua vez, elegeu a serigrafia como um dos seus principais meios de expressão. Com ironia, afirmava que a pintura a mão tomaria muito o seu tempo, a serigrafia seria uma forma de pintar mais, para mais pessoas. As telas que recebiam a impressão eram préviamente pintadas de uma única cor de fundo ou com zonas delimitadas, correspondentes ao contorno das imagens que seriam sobrepostas. Este procedimento –sobrepor uma imagem em uma forma vazia ou silhueta– nos remete às sombras de Munch. Em Warhol, uma imagem é impressa sobre o contorno *vazio, negativo* . Podemos afirmar que há, positivamente, uma *imagem sobre o vazio***.** O *silkscreen* lhe proporcionou levar o processo de repetição à sua máxima potência; nesse percurso, operou o desejado apagamento dos referentes das imagens.
O que nos interpela em suas imagens? Um colorido extraordinário nos desvia dos conteúdos e, ao nos desviar, faz o encontro parecer mais intenso. Essa intensidade se ativa no modo de memória, semelhantemente ao que ocorre com as repetições/variações de Munch como observado por Tøjner (2010). Warhol recontextualiza continuamente essas imagens, como num filme que nunca termina, embora os seus atores já tenham há muito desaparecido. Há algo de trágico nessa libidinosa presentificação de mitos cinematográficos, produtos de consumo e desastres. O colorido estridente do grupo de *Marilyns* nos assombra como a beleza de *Dorian Gray*. A seguinte observação a respeito do filme *Empire*, no qual Warhol manteve uma câmera estática filmando por pouco mais de 8 horas o arranha-céu *Empire State Building*, parece servir perfeitamente às suas imagens impressas: "O tempo narrativo e o tempo real de *Empire* são o mesmo". (DANTO, 2001, p.103).

O modo como essa temporalidade se processa nas imagens impressas de Warhol –e também de Munch–, se explica pelo dinamismo da cor e pela contínua repetição/variação, pela seriação[12].

Embora Warhol tenha achatado todas as suas imagens numa só espessura, desde as latas de sopa *Campbell* às pungentes imagens em azul de Jackeline Kennedy, elas vibram singularmente, quase nos sussurram a existência de alguma subjetividade.

Na dúvida, somos salvos pela frase: "Toda arte é, ao mesmo tempo, superfície e símbolo. Os que descem além da superfície, fazem-no por sua conta e risco. Os que leem o símbolo, fazem-no por sua conta e risco" [13]. (WILDE, 2001, prefácio).

Referências

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna.** São Paulo. Companhia das Letras. 2006.

CARVALHO, Manuela Ferreira. **Casas Assombradas: o espaço teatral em Ibsen, Tchecov e Beckett**. Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. http://cvc.instituto-camoes.pt/bdc/revistas/textosepretextos/vol6/ascasas.pdf. Acesso em maio de 2011.

CROW, Thomas. **Modern Art in the Common Culture**. New Haven and London. Yale University Press.1996.

[12] "Uma série é diacrônica por seu próprio caráter -a experiência que temos dela é inteiramente temporal – {...}". (KRAUS, Rosalind, 1972, p. 170 in *Clement Greenberg e o debate crítico*)
[13] Tradução da autora.

DANBOLT, Gunnar, DEDICHEN, Henriette, GOHR, Sigfried; TøJNER, Poul Erik. **Warhol After Munch.** Dinamarca. Louisiana Museum of Modern Art. 2010.

DANTO, Arthur. **O Filósofo como Andy Warhol.** Trad. Nara Beatriz Millioli Tutida. São Paulo. Revista Ars. Depto.de Artes Plásticas, ECA-USP. 2004

GAGE, John. **Color y Cultura: La páctica y el significado del color de la Antigüedad a la abstracción**. Madrid. Ediciones Siruela. 2001.

_____. **Colour in Art**. London. Thames & Hudson, Ltd. 2006.

GREENBERG, Clement et al. **Clement Greenberg e o debate crítico.** [org] Glória Ferreira e Cecília Cotrim de Mello; trad. Maria Luíza X. De A. Borges. Rio de Janeiro. Funarte / Jorge Zahar. 1997.

PRELINGER, Elizabeth. **The Symbolist Prints of Edvard Munch: the Vivian and David Campbell Collection**. Elizabeth Prelinger and Michael Parke –Taylor; with an essay by Peter Schjeldahl. Art Gallery of Ontario, Toronto. Yale University Press. 1996.

_____, ROBSON, Andrew. **Edvard Munch: master prints**. National Gallery of Art, Washington. Prestel Publishing Ltd. 2010.

WILDE, Oscar. **The Picture of Dorian Gray.** Hertfordshire. University of Buckingham. Wordsworth Editions Limited. 2001.

Filmografia

VARGTIMMEN. Filme. Dir. Ingmar Bergman. Suécia: Svensk Filmindustri (S F). 1968 .

VISKNINGAR och rop. Filme. Dir. Ingmar Bergman. Suécia: Cinematograph AB. Svenska Filminstitutet (SFI). 1972.

Hiperlinks

www.louisiana.dk

www.munch.museum.no

www.tate.org.uk

Cinema e Sociedade

CINEMA E SOCIEDADE

Coordenação Geral
Maria do Céu Marques, CEMRI – Universidade Aberta, Portugal
Coordenação Local
Andréa Barbosa, UNIFESP, Brasil
Gláucia Davino, Universidade Mackenzie, Brasil
Rose Satiko - LISA – USP, Brasil

Sétima Arte no sétimo Seminário IC/ CI

Davino, Glaucia. Dra[1]**.** gcine@arquitetos.com

O nascimento do cinema trouxe às sociedades possibilidades de expressões artísticas e comunicacionais que iniciaram sua estruturação na práxis dos primeiros realizadores acompanhadas pelas primeiras reflexões sobre sua ontologia e sua técnica. Logo, líderes de alguns países perceberam o poder de influência que o cinema poderia exercer sobre a construção e/ou reforço de identidades sociais, adotando-o como "a voz" do próprio governo. Nesse e em outros contextos, a linguagem e estética foram erguidas sob as soluções visuais e sonoras que cada geração conquistou em conformidade com as tecnologias existentes na sua época. Finda a chamada fase "artesanal", quando a linguagem amorfa se consolidou, as inovações e as experimentações passaram também a existir nos estudos, teorias e pesquisas sobre o cinema. Não há como negar que hoje, a sociedade está tão familiarizada com a linguagem das imagens e dos sons, cuja matriz é legada do cinema, que nem sempre a percebemos como uma elaboração humana.

Com o poder de captar e perpetuar o ser humano em sua própria representação, o cinema gera fascínio pelo assentimento de identificação ou de admiração que podem adicionar experiências únicas à sua existência. A ilusão de imagens em movimentos somadas à trilha sonora são concebidas e organizadas para que o espectador deduza e se emocione positiva ou negativamente e em algum grau, com as historias e os dramas humanos por trás das expressões.

Cinema e sociedade são inseparáveis. A sociedade pode ser retratada de forma ampla como grupos e/ou com histórias individuais. A data de realização de um filme carrega consigo o status ideológico, tecnológico, sociológico e artístico da época, incluindo cenários naturais daquele momento. Filmes históricos não modifica a afirmação acima, mas reforçam e definem o olhar do realizador sobre o tempo passado. Os documentários procuram trazer, através da visão de seu autor, um ponto de vista sobre alguma realidade.

Estamos num momento em que o digital permite o cruzamento, a convergência, modos e mídias das mensagens, frequentemente deixando os limites entre cinema, televisão, vídeo, internet, etc. difusos. Geram produções/manifestações muitas vezes sem conceitos prontos ou que devem ser enquadrados e nominados. É neste ponto que o conceito de Cinema se expandiu e frequentemente tem sido adotado o termo Audiovisual para esta variedade. Há imagens em movimento em várias telas, de diferentes tamanhos muitas das quais fazem parte do cotidiano

[1] Universidade Presbiteriana Mackenzie

social: salas de cinema; televisão, computador e aparelhos móveis; pequenas, grandes, imensas; em baixa, alta ou média definição.

O poder de envolver a sociedade ao permitir olhar para formas de representação de sua própria realidade, revendo o passado, explorando o presente bem como imaginando o futuro está no cerne destas "expressões em luz" possível de se estabelecer nos espaços emocionais e cognitivos individuais e de se disseminar no compartilhamento com o coletivo. Neste leque, a importância do cinema na sociedade, que em primeira instancia poderia ser limitada ao entretenimento narrativo, adentrou-se em outras áreas do conhecimento, de processos educacionais, científicos, como objetos de pesquisa, didático-pedagógicos e analíticos em qualquer área das ciências e das artes.

Na sétima edição do Seminário Imagens da Cultura/ Cultura das Imagens, o grupo "**Cinema e Sociedade"** reitera a trajetória de reciprocidade na interação do ser humano, suas realidades, suas épocas, suas preocupações e valores com o cinema e expressões afins. A cada ano o trabalho do grupo amadurece no complexo e diverso crescimento de abordagens, subtemas e de novos pesquisadores envolvidos nas sessões de trabalho.

Testemunhamos, em 2011, com satisfação os debates sobre o cinema como arte, como linguagem, entretenimento, suporte científico, indústria, etc., sobre a aplicação de metodologias tipológicas aos objetos em questão e os ricos resultados alcançados que permitiram acrescentar, ao diálogo entre os membros das sessões, novos espectros e possibilidades de hibridações de conhecimentos nas relações entre imagem som e sociedade, ou seja, que relacionam o cinema os aspectos humanísticos e sociais.

Cabe realçar que o Sétimo Seminário Imagens da Cultura/ Cultura das Imagens ofereceu uma mostra da produção audiovisual com vídeos produzidos por participantes do Seminário, em sessões especiais com a curadoria das professoras doutoras Ariane Cole (UPM), Andrea Barbosa (UNIFESP), Rose Hikiji (USP) e Glaucia Davino (UPM).

Cinema e Sociedade estruturou as mesas de trabalho a partir das propostas aprovadas. Embora quase todos os autores de propostas aprovadas tenham participado das apresentações e debates (conforme folder de programação) foram publicados, neste capítulo, apenas os artigos escritos no formato completo.

Os coordenadores agruparam quatro subtemas em cinco subcapítulos: 1. IMAGENS DA CULTURA (dividido em duas partes); 2. CINEMA, MEMÓRIA, COTIDIANO E BIOGRAFIA; 3. LINGUAGEM, TEORIA E SOCIEDADE; 4. PRODUÇÃO, PRÁTICA E CRIAÇÃO.

Imagens Da Cultura (1)

No primeiro, *Imagens Da Cultura (1),* os trabalhos agrupados têm em comum o viés das formas estéticas e narrativas das construções identitárias em espaços de fragilidade social, em exemplos dos cinemas brasileiro, iraniano e português. O conjunto compõe um exemplo que trouxe à tona representações de realidades humanas penosas, contraditórias e de superação para a sobrevivência, em que há um embate entre o indivíduo e a sociedade da qual faz parte. O que gerou, entre os participantes, um debate dialógico e reflexivo entre a representação fílmica da sociedade e como a sociedade se vê, refletida nesta representação. Foram exemplos que

mostravam o uso de estratégias estéticas autorais com o intuito de imergir o espectador na realidade enfocada pelo autor.

A pesquisadora **Ana Flávia Ferraz**[2], mestre da UFAL, colocou em diálogo análises, teorias e metodologias do projeto de pesquisa intitulado Cinema Árido. Nas análises fílmicas deste projeto, a representação do sertão nordestino e a autoimagem criada pela sociedade (identidade) ocorre na estruturação do imaginário de seus espectadores.

Em coautoria, os doutorandos **Glauco Vieira** (UECE) e **Ewelter de Siqueira**[3] (UFBA) trabalharam as interlocuções do espaço-cidade e o cinema em Juazeiro do Norte / Cariri no estado do Ceará a partir de acervos de pesquisadores, memorialistas, de institucionais e arquivos digitais da internet, de imagens cartográficas, fotográficas e fílmicas. Neste contexto, a cidade física (que se vê na imagem) e a cidade diegética (que faz parte da realidade narrativa) contagiam-se mutuamente como duas ontologias.

Kelen Pessuto[4], mestranda da UNICAMP, comparou dois tipos de cinema que se estabeleceram no Iran após a revolução islâmica de 1979, que passou a impor sua moral á produção, sob o poder da censura e da regulamentação cultural. Ela analisou como a sociedade iraniana foi representada nos dois tipos de produção decorrentes da revolução. No cinema de "entretenimento de massa" ela considerou ser mais naturalista, de fácil compreensão, com temas moralizantes e com público interno em grande escala. No "cinema de arte" inspirado no *motefavet*, considerou a complexidade temática e estrutural, as condições de baixo orçamento e a aceitação por um público internacional.

A profa. Dra. **Maria do Céu Marques**[5] (UAL e CEMRI) investigou, na adaptação fílmica do livro homônimo de Manuel Tiago (1975) Cinco dias, Cinco noites, dirigido por José Fonseca e Costa (1996), parte do fenômeno de emigração clandestina portuguesa que atingiu um número grande de famílias nos anos de repressão e pobreza da ditadura salazarista. As obras literária e fílmica acompanham a travessia entre Portugal e Espanha por dois jovens: André e Lambaça. Apesar do filme apresentar variedade temática e não ter como enfoque as questões políticas do país, ele tece relações com a história, com o território e com habitantes portugueses na expressão artística ficcional e representa as identidades do período e os dramas da necessidade de buscar melhoras de vida familiar, abandonando raízes e tendo que se estabelecer em terras estrangeiras.

A representação dos candangos, do presidente Juscelino Kubitschek e o contexto da construção de Brasília foram o enfoque da doutoranda **Sarah Alves** (UFRGS), sob a orientação da **Dra. Miriam de Souza Rossini** [6] (UFRGS). Ela fez uma comparação entre os discursos construídos estética e narrativamente a partir da análise dos documentários realizados por Silvio Tendler (1980) e Vladimir Carvalho (1990) e de uma minissérie televisiva escrita por Maria Adelaide Amaral (2006). São três obras incisivas, cada uma com suas peculiaridades ideológicas,

---

[2] FERRAZ, Ana Flávia. **Pelas veredas do sertão: as representações sociais no cinema nacional**. 2011.
[3]FERNANDES, Glauco Vieira e ROCHA, Ewelter de Siqueira. **Cicerópolis em movimento: representação e experiência nos filmes sobre Juazeiro do Norte.** 2011.
[4] PESSUTO, Kelen. **O processo de islamização do cinema iraniano.** 2011.
[5] MARQUES, Maria do Céu. **Cinco dias, cinco noites: imagens da emigração portuguesa nos tempos da ditadura.** 2011.
[6] FEITOSA, Sarah Alves e ROSSINI, Miriam de Souza. **Candangos em três tempos: a representação dos pioneiros de Brasília em Silvio Tendler, Vladimir Carvalho e Maria Adelaide Amaral.** 2011.

temporais e midiáticas que desvendam parte do imaginário nacional sobre esse período contraditório que, se por um lado significava modernidade, por outro gerava uma série de problemas advindos destes processos.

Sob a orientação da Dra. **Maria Érica de Oliveira Lima**, a mestranda **Sonia Regina Soares da Cunha**[7] fez um estudo de caso do trabalho argumentativo sobre a inclusão social através de um programa de capacitação comunicacional, subsidiado pelo Ministério da Cultura intitulado "Cinema para Todos", próximo à cidade de Natal, capital do estado do Rio Grande do Norte, no Brasil. A pesquisa focou os trabalhos realizados pelos jovens, a partir do envolvimento coletivo e pautado nos processos comunicacionais e interação técnica, que ocorreram na casa de Cultura de Assú. As pesquisadoras relativizaram diversas linhas teóricas sobre a midiatização da comunicação, chegando à consideração de que os meios de comunicação, ao estarem mesclados com a sociedade, também podem ser responsáveis por mediar transformações culturais e sociais. Esses jovens adotaram essas oficinas como canal de expressão de conteúdos de sua própria cultura.

Imagens Da Cultura (2)

Os trabalhos da segunda secção, *Imagens Da Cultura (2),* compuseram um conjunto que inclui o social representado no contexto espaço temporal onde as ações externas são determinantes e influenciam as decisões ou os estados individuais, com forte tendência à ideologia estética do registro naturalista, da factualidade e da objetividade das informações, mesmo que sustentados pelo ficcional.

André Gustavo de Paula[8], mestrando (UNESP), aproximou o estilo romance-reportagem de José Louzeiro dos filmes adaptados Lúcio Flávio (1977) e Pixote (1981) pelo cineasta Hector Babenco perfazendo o percurso de cada adaptação fílmica de onde extraiu as tendências estéticas e sociais que os filmes revelaram, como testemunhos do perfil repressivo da ditadura e da fragilidade infantil num submundo longe dos olhos da sociedade.

Constança Coelho[9], doutoranda (UAL), aproxima o passado (anos 60) e o presente (anos 2000) das diásporas portuguesas através de análise detalhada e minuciosa de documentários, reportagens e noticiários da RTP. Ela parte de objetos de estudos "não-ficcionais", estruturados e de fontes oficiais de dados migratórios. O que se percebe é que a movimentação dos portugueses para outros países e a ida de estrangeiros para Portugal tem sido um dos traços mais marcantes do país que, sem resolver os problemas internos, delega aos seus habitantes (qualificados ou não) a responsabilidade de procurar um futuro promissor em qualquer outro lugar do mundo, perdendo muitas vezes o investimento educacional e de formação profissional para outros países que os absorvem.

"Globalização perversa" entra na discussão do doutorando **Ednei Genaro**[10] (DRND) a partir do polêmico documentário *Darwin's Nightmare*, de Hubert Sauper (2004), em que investigação

---

[7] CUNHA, Sonia Regina Soares da e LIMA, Maria Érica de Oliveira. **A Cultura Audiovisual reconfigura a Imagem da Cultura.** 2011.
[8] EDUARDO, André Gustavo de Paula. **Lúcio Flávio" e "Pixote": o cinema "bandido" de Hector Babenco e seus laços com o romance-reportagem.** 2011.
[9] SILVA COELHO, Constança**. Portugal: País de Diásporas – Passado e Presente.** 2011.

[10] GENARO, Ednei de. **Globalização perversa em *Darwin's Nightmare* e as lições de Milton Santos.**

sobre a produção pesqueira do *Nile perch in loco* (Tanzânia, divisa com Uganda e Quênia) era feita pela simultaneidade com as filmagens e que revelou relações comerciais, entre riqueza e pobreza, as contradições da situação de saúde e o deslocamento humano no panorama da globalização. O pensamento de Milton Santos sobre a situação política mundial no processo de globalização mediou a discussão entre conflitos e estética: o roteiro pouco estruturado e a argúcia do "ouvir e ver antropológico" do "cinema de contato" provocam no espectador uma forma especial de receptar a realidade.

A materialidade e a manipulação de imagens são os motes que levaram o mestre **Jamer Guterres Mello**[11] à análise do trabalho de utilização de material de arquivo no filme brasileiro Viajo porque preciso, Volto porque te amo (Karin Ainouz e Marcelo Gomes, 2009). O filme utiliza imagens documentais para criar uma narrativa ficcional onde realidade, representações da realidade e recriações da realidade estão trançadas em uníssono. O trabalho analítico e os debates gerados pelo autor tiveram como embasamento conceitos de Deleuze, Dubois, Parente e Machado com enfoque não no que o cinema traz de real (documental), mas no emotivo que provoca com aquilo que é potencialmente falso (ficção).

Dra. **Magali Reis**[12] (PUC-MG) que tem trabalhado com a figuração da infância nas diversas formas de expressão, trouxe ao grupo a analise do papel e do lugar da Criança nas sociedades a partir da incursão nos protagonistas infantis de sete filmes franceses dos anos 50 aos 2000. Os diferentes filmes procuram evidenciar as crianças e a infância "visíveis" nas abordagens individuais de cada autor. A autora procura nos fazer compreender os processos de tradução da infância pela sociedade adulta, autores/ diretores, em épocas distintas. Sob repertório conceitual da Sociologia da Infância ela analisa as protagonistas infantis dos filmes para mostrar como a infância vivida, sua percepção e suas formas de representação são reinventadas constantemente e traz à tona interrogações sobre os sentidos ambivalentes do universo infantil que se enredam nas sociedades e a superação de imagens cristalizadas sobre a fase infantil da vida.

Cinema, Memória, Cotidiano e Biografia

O subcapítulo, *Cinema, Memória, Cotidiano e Biografia,* teve como pivô as relações no tempo e no espaço de personalidades e acontecimentos reais ou ficcionais, ora protagonizando, ora autorando a reflexão sobre a memória e as imagens que solidificam sua permanência no tempo.

A Dra. **Andréa Barbosa**[13] (UNIFESP) analisa e evidencia a noção da memória como recriação permanente do real a partir do cinema e utiliza a articulação do filme São Paulo Sinfonia e Cacofonia (Jean-Claude Bernadet, 1995). A autora considera que a obra se insere na classificação de "filmes-narradores" em que a cidade é ao mesmo tempo espaço e personagem é montada a partir de um retalho de imagens "canibalizadas" de outros filmes, de outras épocas, registros de outros cineastas que a retrataram como cenário de ficções humanas. Nesse modelo caleidoscópico, a articulação não é vertiginosa, mas conduz o espectador por lacunas que remetem ao suspense, à expectativa do que poderá ser vivenciado em seguida ao evocar a

---

2011.

[11] MELLO, Jamer Guterres. **Elogio à desarmonia: criação e manipulação de imagens de arquivo no filme Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te Amo.** 2011.

[12] REIS, Magali. **Nostalgia das Infâncias.** 2011.

[13] BARBOSA, Andréa. **Cinema e memória ou ainda por uma memória canibalizada da cidade.** 2011

memória visual encerrando a cidade no dicotômico transito entre memória emocional e a hostilidade que ela oferece a grande cidade oferece.

Do passado ao tempo presente, os fluxos migratórios são uma constante na historia portuguesa. Contemporaneamente se acolheram em Portugal imigrantes oriundos do leste Europeu, da África e do Brasil. **Celeste Cantante**[14] (mestre, UAL e Cemri) apresenta o diálogo da multiculturalidade, etnias e religiões dos imigrantes com a necessidade da promoção da integração social desta "minoria". O cinema tem feito parte deste processo "ficcionando uma realidade dolorosa e sofrida". No documentário Gente como Nós: Vidas de Imigrantes em Portugal (ACIME, 2005) Celeste aponta como um exemplo de referência audiovisual testemunhal que promove uma visão antropológica sobre um fenômeno que deve incitar a compreensão desses grupos e indivíduos, fazendo da heterogeneidade a unidade.

Daniel Petry[15], mestrando (UNISINOS), envolve somente dois teóricos, Flusser e Mc Luhan, na sua discussão sobre as "imagens sem referentes" adentrando no universo ficcional-imagético do curta-metragem Faubourg Sant-Denis, de Tom Tykwer, que compõe o longa-metragem Paris Eu te Amo (França, 2006). No filme, é a partir do ponto de vista do protagonista, um cego, que o espectador frui as memórias que ele tem com sua namorada. O embate se destaca na construção imagética que pode significar suas lembranças sem referentes ou os códigos de "cegueira" que o cinema poderia impor. Para o espectador compreender sua inserção na mente do personagem, há a voz que conta e pontua, direcionando esta compreensão. O diretor dá a chave das provocações que levaram as reflexões ao pesquisador sobre a memória não visual, ao colocar na fala do cego a frase: "não, eu lhe vejo".

A Dra. **Maria de Fátima Nunes**[16] (DRDN, ISMAI, CELCC) apresentou a análise minuciosa sobre o filme chinês 24 City (Jia Zhang-ke , 2009) a partir do referencial metodológico que incorpora os discursos/depoimentos biográficos como documento, quer na forma escrita, quer enriquecido nas escritas fílmicas, com imagens e sons. A historia da fábrica 420, na narrativa fílmica, é tecida com "personagens" (antigos operários e atores), os documentos pessoais desses personagens, as imagens, os sons da cidade, da fábrica, com a utilização de músicas pop ilustrando a vivência presente e as melodias chinesas retomando vivências passadas, assim como com depoimentos em tela preta dando à ausência da imagem uma conotação aberta na relação espaço, tempo, real e ficção.

A mestranda **Raquel Holanda**[17] (UFPE) fez um estudo sobre o enfoque cultural da identidade representada no filme brasileiro "O Céu de Suely" (Karim Ainouz, 2006). A linha condutora da discussão sobre construção da identidade ocorre pelos deslocamentos das personagens sertão do Ceará (Brasil), espaços pobres de oportunidades, desconhecidos. As práticas cotidianas desses espaços fornecem um contexto diverso daquele originário das personagens e é a partir do comportamento diante dessa realidade que emergem os conflitos de identidade e a busca por um lugar próprio.

---

[14] CANTANTE, Maria Celeste. **Testemunhos da Imigração Contemporânea em Portugal, em *Gente como Nós.*** 2011.
[15] PETRY, DANIEL. **A imagem sem referente, as memórias de um cego.** 2011.
[16] NUNES, Maria Fátima. **Escrita fílmica de histórias de vida.** 2011.
[17] HOLANDA, Raquel. **O cotidiano como espaço de fluxos identitários em 'O Céu de Suely'.** 2011.

Rita Demarchi[18], professora da UPM (Mackenzie) e doutoranda, apresentou a obra de animação "Estrêla de Oito Pontas" (Fernando Diniz, 1996) oriunda das experiências, imagens e devaneios de um artista interno psiquiátrico brasileiro, Fernando Diniz (1918-1999). A animação foi concretizada por ele a partir de mais de 40 mil desenhos. "… é um convite a um mergulho sensorial" que remete à revisão do fazer artístico das linguagens visuais e para isso a autora propões a adoção de "um olhar aberto e sensível, que dialogue diretamente com as imagens, sem se restringir a rótulos prévios".

Em co-autoria, os professores doutores **Vicente Gosciola** e **Maria Ignês Carlos Magno**[19] (Anhembi Morumbi) apresentaram parte de um projeto de pesquisa que aborda a geografia dos deslocamentos espaciais de pessoas e famílias dentro do território brasileiro, denominado pelos autores de "deslocografia". Nesta mesa de trabalho eles ilustraram aspectos das representações fílmicas dos grupos sociais e dos territories percorridos pelos personagens do filme Não por acaso (Philippe Barcinski, 2007). A análise deste filme mostra que essas representações foram construídas estruturalmente nos "sentidos e desejos de personagens que vivenciam nomadismos e deslocamentos contínuos".

Linguagem, Teoria e Sociedade

Linguagem, Teoria e Sociedade concentrou os trabalhos em que linguagem e teorias conduziram a escolha e as interpretações das pesquisas relacionadas ao social, tanto nos exemplos fílmicos como no impacto que possa ter gerado em grupos ou indivíduos sociais.

A pesquisadora **Bruna Triana**[20], mestranda (USP), propôs reflexões centradas nas relações que se estabelecem entre teorias da antropologia visual e linguagem cinematográfica, no estatuto do filme ficcional. Sua pesquisa teve como objeto de análise dos três longas-metragens difundidos internacionalmente, que compõem a Trilogia das Cores (1992 a 1994) do diretor polonês Kieslowski. Cada filme intitulado com uma das cores da bandeira francesa problematiza o lema da revolução "Liberdade, Igualdade e Fraternidade" na Europa, no período em que realizou essas obras. A autora coloca a linguagem numa posição estratégica no sentido que contrasta o antigo convencional (linguagem e lema) com o atual e inovações (revisão de convenções de linguagem e situação). Ou seja, ele "desloca significados convencionais para novos contextos" que provocam o conhecimento através do sensorial, do sensível e exige do espectador a revisão do repertório imagético.

Os cineastas Vertov, Chris Marker e o filósofo Walter Benjamin são objetos de estudo e fonte de reflexão de **Emi Koide**[21], doutoranda (USP). O tradicional texto "A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica" de Benjamin foi escolhido pela autora, pois ele mostra que numa sociedade em que se utiliza das imagens para comunicar e se expressar, o olhar deveria ser educado. Essa educação teria a função de se conhecer as articulações dos elementos da linguagem para que não se construísse um domínio pelo controle de um aparato que propiciasse a sensação de invisibilidade (cortes, por exemplo). É sob o enfoque do conhecimento da

---

[18] DEMARCHI, Rita de Cássia. **Estrêla de Oito Pontas: cartografia do sensível.** 2011.
[19] CARLOS MAGNO, Maria Ignês e GOSCIOLA, Vicente. **Deslocografia: o cinema como instituição da sociedade em movimento no filme "Não por acaso".** 2011.
[20] TRIANA, Bruna Nunes da Costa. **Os Caminhos de Kieślowski: invenção e experiência na *Trilogia das Cores.*** 2011.
[21] KOIDE, Emi. **Desvendar imagens: o cinema segundo Walter Benjamin, Vertov e Chris Marker.** 2011.

linguagem das imagens que a autora analisa as obras de dois cineastas que fizeram, cada um à sua época, proposições documentais autorais, considerando a estilística cinematográfica nas suas especificidades.

Embora de 1952 a ideia de "cinema impuro" de Bazin, mais um clássico das teorias cinematográficas, é referência inicial para olhar e analisar as "contaminações" recíprocas que ocorrem na trajetória cinema, vídeo e outras artes nos ensaios fílmicos que Jean-Luc Godard produziu para a televisão intitulados Histoire(s) du Cinéma (1998). Para enriquecer e complementar a discussão reflexiva sobre o princípio de Bazin e as "contaminações", a doutoranda **Gabriela Almeida**[22] (UFRGS) selecionou outros autores contemporâneos, colocando arte godardiana numa encruzilhada atualizada de experimentação autenticada pelo fluxo de informações manipuladas com uma liberdade rigorosamente explícita.

A violência humana está intrinsecamente ligada às relações e contextos sociais. O doutorando **Marcelo Carvalho**[23] (UFRJ) procurou apresentar algumas tipologias na elaboração imagética da violência no cinema a partir de questionamentos sobre a essência da violência, se na imagem, na narrativa ou nos valores atribuídos pelos espectadores, em filmes de Georges Franju, Pier Paolo Pasolini, Gaspar Noé, Cláudio Assis e Luiz Buñuel. O autor embasa esta discussão na "estética da fome" de Glauber Rocha, nas "estruturas de agressão" de Noel Burch e na noção da ativação sensório motora de Gilles Deleuze. Neste percurso, as controvérsias definiram a diversidade de tipologias, como a imagem da violência como espetáculo nos filmes de ação; as imagens com conotação do mal (vinculada à narrativa); com conotação justificável (situações de defesa, por exemplo) ou sensório-motora em que a violência, independentemente do contexto, se dá na identificação do espectador vivenciando visualmente a cena.

Peter Greenaway , cineasta que procurou ver no cinema possibilidades artísticas e de comunicação além do convencional, é o enfoque do trabalho, em co-autoria entre a doutora **Maria Luiza G. Atik** e a mestre **Célia Guimarães Helene**[24]. A apresentação discorreu sobre revisão e análises dos sistemas sígnicos do filme Prospero's Books (1991), uma adaptação híbrida da peça Tempest (1610-11), de Sheakspeare. A adaptação nesta obra cinematográfica valoriza o drama de Prospero e da criação na "construção híbrida" que não elimina as linhas fronteiriças entre diferentes sistemas sígnicos e suportes de linguagens, mas as esmaece e com isso estabelece uma rede de relações intertextuais e intersemióticas. Esta aproximação difusa revela o jogo estrutural e significativo de enigmas na trajetória do filme e imerge o espectador através da identificação das confluências de citações, palavras grafadas, teatro, cinema, artes, eletrônica, computação gráfica e a mídia digital com a projeção simultânea e sobreposta de algumas imagens e sons.

Produção, Prática e Criação

Na sessão *Produção, Prática e Criação* encontraremos investigações de pesquisadores brasileiro que se depararam com realizadores "não convencionais" no território brasileiro. São produções provocam reflexões sobre o fazer fílmico, as mãos de cineastas em favor de um espaço, de

[22] RAMOS DE ALMEIDA, Gabriela Machado. **Cinema impuro: contaminações entre cinema e vídeo a partir de um olhar sobre a série "História(s) do Cinema", de Jean-Luc Godard.** 2011.
[23] CARVALHO da Silva, Marcelo. **As imagens más: ponderações sobre cinema e violência.** 2011.
[24] ATIK, Maria Luiza Guarnieri e HELENE, Célia Guimarães**. Prospero's Books: uma leitura intersemiótica de Shakespeare na contemporaneidade.** 2011.

grupos sociais específicos, desconhecidos da maioria do publico. Essas peças transformam-se não apenas em documentos temáticos ou acervo de pesquisa, mas levam consigo experimentos e articulações provocadas pelos próprios assuntos, pelo repertório de seus autores, seus propósitos e até mesmo pelos interesses do espectador potencial.

Em destaque, há neste grupo o trabalho do antropólogo prof. Dr. J**osé da Silva Ribeiro**[25] (UAL, CEMRI) os espectros da produção, da prática e da criação como um *work in progress* do discurso migratório. Ele aproximou filmes "tão diferentes e ao mesmo tão relacionados entre si" que se apropriam das realidades em representações dos movimentos migratórios, voluntários ou involuntários. A narrativa das movimentações humanas pelo mundo, como "uma das narrativas mundiais mais importantes da nossa época" tem o cinema como aliado, pois de maneira geral é a que mais se aproxima do estado real e do imaginário humano.

Embora direitos e reivindicações das identidades dos povos indígenas não sejam algo novo, diversas comunidades (que se diferem substancialmente) são retratadas ainda com enfoque de representação primitivista nas mídias. O diálogo entre antropologia e imagem sobre a cultura Xavante é o viés da pesquisa da mestranda **Fernanda Silva**[26] (UFMG) que estudou esses "filmes menores" (particularidades), realizados "cineastas indígenas". Ela primeiramente contextualizou os questionamentos sobre as motivações da feitura desses filmes que passaram a existir com o projeto "Vídeos nas aldeias, VNAOs". Os dois filmes selecionados para análise foram: Shomõtsi (Valdete Pinhanta - Ashaninka, 2001) e Wapté-Mnhõnõ: iniciação do jovem Xavante (1999, Divino Tserewahú e outros indígenas Xavantes e Suyá). Em geral, os filmes procuram valorizar a cultura e principalmente os rituais (que se repetem e podem ser compreendidos) e tornaram-se meios de interação entre indígenas e não indígenas.

O trabalho apresentado pelo prof. Dr. **José Walter Nunes**[27] (UNB) é um recorte de um projeto de memória e identidade da comunidade Pomerana, no Espirito Santo. Trata-se de um trabalho que pressupõe a interculturalidade fílmica que envolve "a construção social do outro", assim como a do olhar "do próprio realizador". Para essa inspeção, ele utilizou exemplos realizados por pomeranos, como os filmes Martin Boldt, Jorge Kuster ou por não pomeranos, como os episódios do programa documentário (TV Gazeta do Espirito Santo, 1977) de Vladimir Godoy.

Tiradentes, considerado o conjunto habitacional com a maior população da America Latina, está situado num distrito de periferia da Zona Leste de São Paulo. Neste cenário, as pesquisadoras, Dra. **Rose Hikiji** e a bacharel **Carolina Caffé**[28] realizaram um mapa virtual e dois documentários audiovisuais. O artigo trouxe, além da descrição metodológica, a discussão sobre as inspirações e experimentações com alguns recursos tecnológicos específicos do método conceitual de realização sob a forma de "antropologia compartilhada".

---

[25] RIBEIRO, José da Silva. **Imagens e Sonoridades Migrantes. Mobilidade dos povos e as imagens em movimento.** 2011.
[26] SILVA, Fernanda Oliveira. **A Perspectiva Da Cultura Xavante Nos Filmes De Divino Tserewahú.** 2011
[27] NUNES, José Walter. **Narrativas fílmicas interculturais sobre a cultura pomerana.** 2011.
[28] HIKIJI, Rose Satiko e CAFFÉ, Carolina. **Filme e Antropologia Compartilhada em Cidade Tiradentes.** 2011.

Referências

ATIK, Maria Luiza Guarnieri e HELENE, Célia Guimarães**. Prospero's Books: uma leitura intersemiótica de Shakespeare na contemporaneidade.** 2011.

BARBOSA, Andréa. **Cinema e memória ou ainda por uma memória canibalizada da cidade.** 2011

Brasília em Silvio Tendler, Vladimir Carvalho e Maria Adelaide Amaral. 2011.

CANTANTE, Maria Celeste. **Testemunhos da Imigração Contemporânea em Portugal, em *Gente como Nós.*** 2011.

CARLOS MAGNO, Maria Ignês e GOSCIOLA, Vicente. **Deslocografia: o cinema como instituição da sociedade em movimento no filme "Não por acaso".** 2011.

CARVALHO da Silva, Marcelo. **As imagens más: ponderações sobre cinema e violência.** 2011.

CUNHA, Sonia Regina Soares da e LIMA, Maria Érica de Oliveira. **A Cultura Audiovisual reconfigura a Imagem da Cultura.** 2011.

DEMARCHI, Rita de Cássia. **Estrêla de Oito Pontas: cartografia do sensível.** 2011.

EDUARDO, André Gustavo de Paula. **Lúcio Flávio" e "Pixote": o cinema "bandido" de Hector Babenco e seus laços com o romance-reportagem.** 2011.

FEITOSA, Sarah Alves e ROSSINI, Miriam de Souza. **Candangos em três tempos: a representação dos pioneiros de Brasília em Silvio Tendler, Vladimir Carvalho e Maria Adelaide Amaral.** 2011.

FERNANDES, Glauco Vieira e ROCHA, Ewelter de Siqueira. **Cicerópolis em movimento: representação e experiência nos filmes sobre Juazeiro do Norte.** 2011.

FERRAZ, Ana Flávia. **Pelas veredas do sertão: as representações sociais no cinema nacional**. 2011.

GENARO, Ednei de. **Globalização perversa em *Darwin's Nightmare* e as lições de Milton Santos**
2011.

HIKIJI, Rose Satiko e CAFFÉ, Carolina. **Filme e Antropologia Compartilhada em Cidade Tiradentes.** 2011.

HOLANDA, Raquel. **O cotidiano como espaço de fluxos identitários em 'O Céu de Suely'.** 2011.

KOIDE, Emi. **Desvendar imagens: o cinema segundo Walter Benjamin, Vertov e Chris Marker.** 2011.

MARQUES, Maria do Céu. **Cinco dias, cinco noites: imagens da emigração portuguesa nos tempos da ditadura.** 2011.

MELLO, Jamer Guterres. **Elogio à desarmonia: criação e manipulação de imagens de arquivo no filme Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te Amo.** 2011.

NUNES, José Walter. **Narrativas fílmicas interculturais sobre a cultura pomerana.** 2011.

NUNES, Maria Fátima. **Escrita fílmica de histórias de vida.** 2011.

PESSUTO, Kelen. **O processo de islamização do cinema iraniano.** 2011.

PETRY, DANIEL. **A imagem sem referente, as memórias de um cego.** 2011.

RAMOS DE ALMEIDA, Gabriela Machado. **Cinema impuro: contaminações entre cinema e vídeo a partir de um olhar sobre a série "História(s) do Cinema", de Jean-Luc Godard.** 2011.

REIS, Magali. **Nostalgia das Infâncias.** 2011.

RIBEIRO, José da Silva. **Imagens e Sonoridades Migrantes. Mobilidade dos povos e as imagens em movimento.** 2011.

SILVA COELHO, Constança**. Portugal: País de Diásporas – Passado e Presente.** 2011.

SILVA, Fernanda Oliveira. **A Perspectiva Da Cultura Xavante Nos Filmes De Divino Tserewahú.** 2011

TRIANA, Bruna Nunes da Costa. **Os Caminhos de Kieślowski: invenção e experiência na *Trilogia das Cores.*** 2011.

Cinema e Sociedade

Imagens Da Cultura (1)

Pelas veredas do sertão: as representações sociais no cinema nacional

Ferraz, Ana Flávia de Andrade, Mestre[1]**.** aflaferraz@gmail.com.br

Sertão e Cinema Nacional

A Vila da Pedra[2i], uma pequena vila no sertão alagoano, já no início do século passado (em 1914), dispunha de energia elétrica e também de uma sala de exibição, diferente de outras importantes cidades nordestinas, como Recife e Maceió. Esse feito só seria possível por causa da construção da primeira hidroelétrica do nordeste, a Hidroelétrica de Angiquinhos, uma das grandes obras do empreendedor Delmiro Gouveia. A história de vanguarda de Delmiro Gouveia também se sentia na cidade através da arte, especialmente do cinema. Apenas alguns anos depois que os irmãos Auguste e Louis Lumiére exibiram na França as primeiras imagens em movimento (em 1897), a população da Vila da Pedra já tinha acesso a filmes, exibidos no histórico Cine Pedra, fundado pelo empresário e destinado à diversão de seus empregados e comunidade em geral.

O antigo Cine pedra funcionou na cidade até meados dos anos 80, sendo desativado e, posteriormente revitalizado pela Fundação Delmiro Gouveia e reaberto em outubro de 2009 com apoio do Ministério da Cultura, através do Cine Mais Cultura. O Cine Pedra passa a ser, desde então, o Cineclube da Fundação Delmiro Gouveia.

Segundo o cineasta francês François Truffaut, não existe uma cinematografia exclusivamente nacional, uma espécie de linguagem e estética que simbolizem ou representem a produção de um país, dada a grande diversidade de temáticas, linguagens, estética, de tais produções. Apesar disso, faremos uma tentativa que situe um pouco as narrativas sobre o sertão no chamado cinema nacional. Nesse contexto, o semiárido sempre foi locação privilegiada dos cineastas brasileiros, mas as primeiras vezes que a região aparece, com expressão, no cenário nacional foi através do movimento Cinema Novo. Porém, antes de chegarmos aos cinemanovistas é importante traçar uma breve história do Cinema Nacional.

A fase dos filmes mudos, a chamada Época de Ouro, que vai do final do século dezenove ao início do século 20, é identificada como a primeira do cinema nacional, seguida dos Ciclos Regionais, que marcaram a produção nas décadas de 20 e 30 foram marcadas pelo que se chamava de Ciclos Regionais. Esses Ciclos Regionais foram particularmente fortes nos estados de Pernambuco, Minas Gerais e São Paulo, onde houve significativa produção dos cineastas independentes.

Nos anos 30, 40, 50, começa a acontecer no país o que se pode chamar de industrialização do cinema nacional. Foram criados estúdios cinematográficos, como a Cinédia, a Atlântida Filmes e a Vera Cruz. São dessa época as chanchadas, espécie de comédia carnavalesca, que imortalizaram alguns atores e conquistaram uma grande platéia que passou a desfrutar do cinema nacional.

Na metade da década de 50 começa a surgir um movimento artístico que era composto, em sua

[1] Universidade Federal de Alagoas
[2] A antiga Vila da Pedra é hoje a cidade de Delmiro Gouveia, sertão alagoano.

maioria, por jovens cineastas. O Cinema Novo foi um movimento de jovens descontentes com o contexto político-sócio-cultural do país. No contexto político, a ditadura militar; no aspecto cultural, especialmente no que se refere ao cinema, a industrialização das produções balizadas pelos padrões Hollywoodianos. Os cinemanovistas, portanto, desejavam se posicionar contra a produção cinematográfica da época, centralizada nos aspectos tecnológicos impostos pela Vera Cruz, um estúdio cinematográfico que tinha como objetivo central implantar um padrão internacional de qualidade para o cinema brasileiro.

Os cinemanovistas, então, advogavam por um cinema com a "cara" do país. Um país subdesenvolvido deveria, pois, desenvolver uma estética e linguagem que refletissem seu contexto e problemas. Essa nova linguagem foi batizada como "Estética da Fome", idealizada pelo grande expoente do movimento, o cineasta baiano Glauber Rocha.
Os cineastas do Cinema Novo, entre eles Glauber Rocha, talvez o mais conhecido, e Leon Hisrchman, faziam um cinema político, crítico. Pretendiam, em seus filmes, retratar as mazelas sociais do país, as desigualdades, a exploração do capital, as disparidades no desenvolvimento. Acreditavam, portanto, que o nordeste, o sertão nordestino, era o lócus ideal para retratar esse Brasil tão desigual e desumano. "Marcado pela baixa densidade populacional e, em alguns lugares, pela aridez da vegetação e do clima, o sertã assinala a fronteira entre dois mundos: o *atrasado* e o *civilizado*" (ALENCAR, sd, pág.1)

A paisagem sertaneja passa então a ser o espaço privilegiado das locações, temáticas e histórias de vida no novo cinema que se fazia no país. Muito embora a região já houvesse sido retratada através do filme O cangaceiro, de 1953, produzido pela Vera Cruz e marco no cinema nacional, foi a partir da obra de Glauber que o sertão passa a ocupar um lugar expressivo na cinematografia nacional.

O movimento Cinema Novo tinha como proposta: fazer um cinema não industrial, um cinema autoral, experimental, sincero, criativo e revolucionário, que olhasse a realidade social do país com vontade de analisá-la e modificá-la.

O caminho percorrido pelo cinema na época não era diferente das produções audiovisuais televisivas. Durante muito tempo centralizadas no eixo sul-sudeste, a proposta agora era de regionalização das produções, e o sertão nordestino se insere decididamente como paisagem. A temática rural (onde o sertão se inclui) emerge no cinema nacional.

> Uns querem apreende-lo (o rural) para controlá-lo; outros, para transformá-lo em parte fundamental de uma aliança revolucionária; outros, para assisti-lo; e alguns, para revê-lo no seio do debate cultural, em que sempre fora reivindicado para legitimar os mais diversos papéis naquilo que chamam de construção de uma identidade nacional. Sem excluir aqueles que negam sua existência como parte do país real ou os que afirmam como país verdadeiro. (TOLENTINO, 2000, pág. 13)

Desde o movimento do Cinema Novo a região serve de inspiração e o cinema de propagador das imagens e visões acerca do território e que marcou de uma maneira particular a forma de perceber o semiárido, através do prisma da pobreza, seca e fome. Dos clássicos Vidas Secas e Deus e o Diabo na Terra do Sol, aos mais contemporâneos, como O Alto da Compadecida, Árido Movie e Cinema, Aspirinas e Urubus, o sertão não exprime apenas um espaço de locação, mas marca de forma indiscutível a temática, a fotografia e os dramas vividos em um pano de fundo de

cactos e terra rachada.

Representações Sociais no Cinema

O projeto Cinema Árido: analisando as representações sociais do sertão no cinema brasileiro, tem como objetivo a exibição de filmes nacionais, que trazem como paisagem o semiárido brasileiro, com a finalidade de discutir como a linguagem cinematográfica, suas imagens, personagens e enredos, se articula com a formação da identidade do sertanejo. Situado no Campus do Sertão da Universidade Federal de Alagoas, em Delmiro Gouveia, o projeto tem como proposta discutir as representações sociais do sertão nordestino no cinema nacional, envolvendo discentes, docentes e comunidade local. Busca também a democratização do acesso à cultura, promovendo a inserção da população que vive no interior do estado ao meio cinematográfico nacional.

O Projeto Cinema Árido objetiva ainda analisar até que ponto os discursos midiáticos (em especial do cinema) orientam, interferem ou influenciam na construção das identidades sociais do sertanejo; identificar como o cinema brasileiro representa a região do semiárido nordestino; investigar como o sertão, seus dramas e seus personagens foram sendo construídos ao longo da história da cinematografia brasileira.

As exibições realizadas objetivaram percorrer os principais momentos históricos do cinema nacional, desde o Cinema Novo até o cinema de retomada. O que se pretendeu foi fazer da experiência do cinema também como um instrumento reflexivo, já que "o cinema se transforma em uma riquíssima ferramenta de análise, reflexão e compreensão do mundo e da humanidade, podendo transformar em verdadeiro debate coletivo" (REALI, 2007, p. 135).

O Projeto foi norteado pela teoria das representações sociais; uma teoria do "conhecimento socialmente elaborado e compartilhado" (JODELET, 1989); uma teoria do sentido comum, que ao mesmo tempo em que reforça a característica do individuo também traz a marca do social. As representações seriam assim, uma forma de saber específico, apoiado no social, pois são concebidas em contextos sociais específicos, mediadas por processos de comunicação que fazem circular informações comuns e imersas em bagagens culturais, valores, códigos vinculados e pertencimentos sociais específicos (RODRÍGUEZ, 2003).

Segundo Jovchelovitch (1995), é no espaço público onde as representações radicam, é nesse espaço que o indivíduo desenvolve sua identidade, na relação com o outro. É nesse espaço, ao mesmo tempo comum, também de alteridade, onde a comunidade sustenta os saberes sobre si mesma e também sobre os outros. Por outro lado, Guareschi (1995) sugere a importância do papel dos meios de comunicação na construção das representações sociais, pois é quando as pessoas se encontram para discutir o cotidiano, argumentar, refletir; e quando estão expostas às instituições sociais, como por exemplo, os veículos de comunicação, onde as representações são formadas. Uma de suas características reside em seu modo de construção eminentemente coletivo, fruto de um processo global de comunicação no qual a sétima arte está inserida.

As representações sociais, portanto, se constituem como um forte componente cultural. Portanto, é importante considerar a importância das representações em nossa maneira de *estar* no mundo, de *entender* o mundo, de *viver* nesse mundo.

> Os seres humanos são seres interpretativos, instituidores de sentido. A ação social é significativa tanto para aqueles que a praticam quanto para os que a observam: não em si mesma, mas em razão dos muitos e variados sistemas de significado que os seres humanos utilizam para definir o que significam as coisas e para codificar, organizar e regular sua conduta uns em relação aos outros. Estes sistemas ou códigos de significado dão sentido às nossas ações. Eles nos permitem interpretar significativamente as ações alheias. Tomados em seu conjunto, eles constituem nossas "culturas". (HALL, 1997, pag. 1)

Hall também acredita que as velhas identidades estariam em declínio, fazendo surgir novas e fragmentando o indivíduo moderno, gerando uma "crise de identidade", mas enfatiza a importância do discurso tanto na formação das identidades como na sua função de ser modelador de uma prática. O termo discurso então refere-se tanto à produção de conhecimentos através da linguagem quanto ao modo como esses conhecimentos são institucionalizados, servindo como um modelador das práticas sociais. Assim a linguagem e o discurso seriam formadores dessas identidades. A linguagem seria então algo que "permite que as coisas signifiquem":

> Puesto que toda la vida social, toda faceta de la práctica social, es mediada por el lenguaje (concebido como un sistema de signos y representaciones, dispuesto por códigos y articulado mediante diversos discursos), éste entra plenamente en la práctica material y social. Su distribución y usos estarán fundamentalmente estructurados por todas las otras relaciones de la formación social que lo emplea". (HALL, 1981, pag. 11-12)

Assim a identidade seria algo formado, não dado, inato, estaria desta forma em constante transformação e, por conseguinte, incompleta. E é por isso que o autor acredita que estamos diante de um "sujeito pós-moderno" onde a identidade não é fixa, essencial ou permanente, ela é "móvel", formada e transformada na relação com os sistemas culturais que nos rodeiam. O sujeito, assim, assume diferentes identidades em diferentes momentos.

> O cinema,(...), como os demais artefatos midiáticos, é uma forma de representação. Através dele, a humanidade se faz representar, um país se cobre ou se "des-cobre", as dores e os amores emergem e nos fazem pensar e repensar sobre nós e sobre os outros. O filme sempre será uma produção posicionada no embate cultural e político de uma sociedade. (REALI, 2007, p. 133).

Dessa forma, conceituar o sertão e o sertanejo através de imagens, características e modos de vida fixos, seria excluir a região e seu povo do fluxo contínuo formador das representações sobre si e seu ambiente. Advogar por uma identidade nacional que teria seu referente imediato no espaço bucólico, pitoresco (e por que não atrasado?) do sertão, seria negar a capacidade dessa região de se re-inventar, re-significar, re-representar.

Nas produções contemporâneas, o chamado Cinema de Retomada[3] ou Pós-Retomada (Xavier, 2009) (pós era Collor e a extinção de leis de incentivo cultural), batizado assim pela expressiva produção a partir do ano 1995, com o apoio da Lei do Audiovisual e da Lei Rouanet, o sertão volta às telas, porém, não mais com cangaceiros ou pobres famintos. Novas histórias de vida,

[3] Ainda que o termo seja polêmico, não nos cabe aqui aprofundar a discussão. Chamaremos, portanto, de Cinema de Retomada as produções realizadas a partir de 1995.

novos personagens, no antigo cenário.

Entre muitos filmes exibidos e analisados pelo projeto Cinema Árido, escolhemos três que, na nossa perspectiva, trazem contextos históricos de produção, ênfases e narrativas diferentes: O Céu de Suely (Karim Ainouz, 2006), São Bernardo (Leon Hirszman, 1972) e Abril Despedaçado (Walter Salles, 2001).

Aproximações: os filmes analisados
O Céu de Suely (Karim Ainouz, 2006)

Visando a importância e a diversidade dos temas abordados, o primeiro filme exibido foi "O Céu de Suely", longa do diretor Karim Ainouz, que estreou no cinema no ano de 2006. O Céu de Suely conta a vida da personagem Hermila (Hermila Guedes), uma jovem de 21 anos que está de volta à sua cidade-natal, a pequena Iguatu, localizada no interior do Ceará. Ela volta juntamente com seu filho, Mateuzinho, e aguarda para daqui a algumas semanas a chegada de Mateus, pai da criança, que ficou em São Paulo para acertar assuntos pendentes. Porém o tempo passa e Mateus simplesmente desaparece. Querendo deixar o lugar de qualquer forma, Hermila tem uma idéia inusitada: rifar seu próprio corpo com o objetivo de conseguir dinheiro suficiente para comprar passagens de ônibus para longe e iniciar nova vida.

O longa apresenta uma interpretação contemporânea do sertão nordestino, apontando para um trama urbano que, embora localizado na região sertaneja, vai de encontro (choque) ao imaginário brasileiro e tradicional sobre o sertão. Karim aproxima o filme da realidade sem reforçar estereótipos. A composição dos personagens (o sertanejo que troca o cavalo pela moto), o sotaque (forte, mas não estilizado), as locações e trilha sonora – onde não se houve o tradicional Luiz Gonzaga e sim o som contemporâneo do forró eletrônico.

Um dos pontos mais fortes do filme de Karim é o personagem Herrmila (ou Suely). O que difere O Céu de Suely de outros que trazem à tona a temática do feminino, é, decididamente, o papel desenvolvido pela personagem. Longe do lugar comum da mulher vinculada ao romantismo, à busca da estabilidade emocional, da segurança financeira, Hermila é uma transgressora e inquietante personagem que coloca em cheque os imaginários criados em torno da mulher, especialmente da mulher nordestina.

O Céu de Suely incorpora o sertão como paisagem fragmentada que somente um grande deslocamento operado por um esforço interpretativo seria capaz de resumir e comparar à expressão figurativa das feridas sociais brasileiras. Suas imagens privilegiam então, um projeto mais aberto às indeterminações e imperfeições de sujeitos desejantes, afastando-se de uma forma de representação mais tradicional da geografia árida do nordeste.

A cidade interiorana onde se passa o filme é um ambiente opressivo, no qual as características mais conservadoras estão associadas ao paraíso suave da ingenuidade e do romantismo sertanejo. Essas características tradicionais apontam para a fixação de limites de um ambiente restrito que dá ênfase a vigência de uma cultura sufocante em que a instabilidade, o impulso inconformista e a inadequação são inibidos pelo olhar vigilante de seus habitantes. Porém Hermila contorna esta cartilha e assume uma posição menos conservadora na qual, reconhecidos os limites de transformação que era submetida pelas leis sociais dominantes, corrompe- os.

O filme traz à tona problemáticas que se encontram presentes na vida de todos nós, temas contraditórios, como, por exemplo, a relação construída entre indivíduo e sociedade. E é justamente sob esse amparo que são constituídas as contradições e dilemas trazidos pelas representações sociais.

São Bernardo (Leon Hirszman, 1972)

Baseado no romance homônimo de Graciliano Ramos e com trilha sonora de Caetano Veloso, São Bernardo (Leon Hirszman, 1972) acompanha a trajetória de Paulo Honório, um modesto caixeiro-viajante que enriquece valendo-se de métodos violentos e questionáveis. Com atuações marcantes de Othon Bastos e Isabel Ribeiro, o filme, que estreou em 1972, tornou-se um clássico do cinema brasileiro. Gravado em Viçosa, Alagoas, contou com baixos recursos e foi a última realização da produtora do diretor, a Saga, indo à falência pouco tempo depois.

São Bernardo conta a história de Paulo Honório, um homem que, possuindo "tino" apurado para os negócios e ambição desmedida e vendo a possibilidade de aproveitar-se da fraqueza de Luiz Padilha (jogador compulsivo e dono da fazenda São Bernardo), compra a fazenda por preço irrisório de forma astuciosa e desonesta.

Decidido, determinado e com o mesmo pragmatismo com que obteve a São Bernardo, Paulo Honório consegue casar-se com Madalena, a esclarecida professora da cidade. O conflito se estabelece quando Madalena não aceita ser tratada como propriedade. Humanista e de personalidade forte, porém doce, Madalena é a única pessoa que Paulo respeita, apesar das discordâncias e diferenças: ela com seus ideais de igualdade e socialismo, ele um assumido capitalista Uma das cenas mais impactantes do filme é o monólogo do personagem principal ao final da película questionando a sua vida e seus atos: "O que me estraga é a profissão", diz Paulo Honório em uma alusão direta ao capitalismo desenfreado e desumano.

Depois do falecimento de Madalena, sua imagem insiste em perseguir os pensamentos de Paulo Honório, que se encontra em ruínas, deixado por todos e vivendo agora em plena solidão, procurando escrever a história de sua vida. A questão do social (e do capital) e seu entrelaçamento com os indivíduos faz de São Bernardo um excelente filme que aprofunda a análise de como se dão as relações humanas mediadas pelo capital e desejo de ascensão.

Hirszman buscando retratar suas angústias em um país em pleno processo de ditadura militar, percebe no livro de Graciliano a oportunidade de falar das perversões de um regime que vendia o capitalismo como a única possível forma de fazer o Brasil prosperar.

O milagre econômico era uma "balela", e a natureza das relações adquiriam preço, desprezando afetos e solidariedades em nome do lucro. O personagem Paulo Honório reflete, com beleza e poesia, essa trama.

Abril Despedaçado (Walter Salles, 2001)

Dirigido por Walter Salles e inspirado no livro do escritor albanês Ismail Kadaré, Abril Despedaçado traz na geografia desértica do sertão brasileiro o vermelho da camisa manchada de sangue balançando ao vento. O filme conta a história de Tonho (personagem de Rodrigo

Santoro), filho do meio da família Breves, impelido pelo pai a vingar a morte do seu irmão mais velho, vítima de uma luta ancestral entre famílias pela posse da terra. Se cumprir sua missão, Tonho sabe que sua vida ficará partida em dois: os 20 anos que ele já viveu, e o pouco tempo que lhe restará para viver. Perseguido por um membro da família rival, como dita o código da vingança da região, angustiado pela perspectiva da morte e instigado pelo seu irmão menor, Pacu, Tonho começa a questionar a lógica da violência e da tradição. É quando dois artistas de um pequeno circo itinerante cruzam o seu caminho...

Apesar da crueza da temática, o que se vê é um filme belo, poético, repleto de simbolismo e – por que não?- esperançoso. Narrado por Menino ou Pacu (vivido por Ravi Ramos Lacerda), o filme vai descortinando a trama de violência e desestruturando a tradição através das reflexões e ações do próprio Pacu. "Em terra de cego quem tem um olho é doido", a fala do personagem simboliza que o mais sensato, quando ninguém enxerga a insensatez, é o único louco. E cabe a ele, a Pacu, o menino, romper com o círculo que- cedo ou tarde- lhe atingirá.

De um lado, portanto, temos o patriarcalismo rural e sua ordem, seus costumes austeros, sua disciplina – a força da tradição; de outro, o altruísmo do inocente, o desprendimento de um menino para quem a vida do irmão importa mais do que os preceitos da família – a força do sentimento fraternal rompe a linha do pai e desfaz a cadeia. E seu sacrifício, por opção, afirma a liberdade do sujeito face à ordem da repetição que nega qualquer escolha – "assim foi, assim será". (XAVIER, 2007, p. 260)
Ainda que filmado no sertão baiano, a história dos Breves e Ferreira poderia ser ancorada em qualquer região do semiárido nordestino e do país. Nesse sentido, Abril Despedaçado, trata o sertão, suas histórias e seus dramas com universalidade. Não há fronteiras espaciais e tampouco temporais- o filme se passa em 1910, mas a temática ainda é atualíssima.

Um objeto é recorrente na obra: a bolandeira. Datada do século XIX, a bolandeira, usada para moer a cana, marca a temporalidade em Abril Despedaçado. Num simbolismo que remete ao movimento cíclico do tempo e ao poder coercitivo da tradição – onde todos da família estão presos - a bolandeira também anuncia mudanças. Quando os bois começam a andar sem comandos e um deles não suporta o trabalho e pára – o objeto expressa que o tempo está pedindo uma suspensão. E é logo após que Tonho cria coragem e vai viver seus últimos dias seguindo a dupla circense. Ainda que apaixonado, Tonho, pela honra da família, volta para cumprir sua sina. Sua volta coincide com o trabalho da família na bolandeira e Tonho assume seu lugar no círculo, até então, inquebrantável. "A gente parece boi. Roda, roda, roda e não sai do canto", grifa o Menino Pacu.

Considerações finais

Refletir sobre as representações sociais do semiárido no cinema nacional tem contribuído para uma rica discussão acerca desse território e de como ele vem sendo narrado e, portanto, construído no cinema (e cenário) nacional. Analisar essas representações é revisitar e repensar a nossa própria identidade cultural. É compreender como o imaginário social sobre essa região é formado e articulado em diálogo constante com as imagens e linguagens cinematográficas. "Tais obras nos dão pistas para uma região em transformação que se afasta do modelo mítico, neste sentido as paisagens representadas nos filmes se tornam um importante meio para análise dessas transformações" (XVI Encontro Nacional dos Geógrafos, 2010, p. 03).

O cinema é uma ferramenta rica e quando trabalhado de forma a levar a reflexão, compreensão, ajuda o indivíduo a entender melhor a sociedade em que vive, compreendendo o mundo que o cerca.

> O cinema é uma forma de entretenimento. Mas não é só isso. Ele é, acima de tudo, uma possibilidade de reproduzir e de inculcar ideologias, bem como demonstrar, criticar, avaliar ou refletir sobre nossa humanidade. Ele é um texto para ser lido e relido permanentemente. (REALI, 2007, p. 136).

O nordeste brasileiro, nas telas do cinema, ocupa atualmente lugares ambíguos e divergentes. Se por um lado marca uma espécie de signo, referência de "brasilidade", também é indicador de atraso, fome, miséria. Expõe a dicotomia sul-nordeste; sofrimento rural e oásis urbano. Especialmente se falarmos em sertão nordestino, a região, antes retratada de maneira monotemática, pautada nas ausências, hoje é pano de fundo da diversidade dos dramas individuais. Não se trata de maquiar a realidade árida e miserável, e sim de matizar e diversificar os enfoques para excluir do cinema nacional essas imagens depreciativas do sertão e do sertanejo que por tanto tempo pautaram a música, a literatura e a sétima arte brasileiras.

Referências

ALENCAR, M. A. G. **Cultura e Identidade nos sertões do Brasil: representações na música popular.** III Congreso latinoamericano de la Asociación Internacional para el estudio de La música popular. Disponível em: http://www.uc.cl/historia/iaspm/pdf/Garciamaria.pdf

BARBIER, R. **Sobre o imaginário**. Brasília: Em Aberto, 1994.

BERGER, P. e LUCKMANN, T. **Modernidade, Pluralismo e Crise de Sentido.** Editora Vozes, Petrópolis, RJ, Brasil, 2004.

DURKHEIM, É. **Las reglas del Método Sociológico**. Ediciones Quinto Sol. Distrito Federal, México, 2000.

GUARESCHI, P. A. e JOVCHELOVITCH, S. (org). **Textos em Representações Sociais***.* Vozes, Rio de Janeiro, Brasil, 1995.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade.** DPA Editora, Rio de Janeiro, Brasil, 2005.
_____ La cultura, los medios de comunicación y el "efecto ideológico"*.* Publicado en CURRAN, James y otros (comp.) Sociedad y comunicación de masas, Fondo de Cultura Económica, México, 1981. Disponível em: http://www.nombrefalso.com.ar.

HONNETH, A. **Luta por Reconhecimento**. Editora 34, São Paulo, 2003.

JODELET, D. **La representación social: fenómenos, concepto y teoria.** Em:

MOSCOVICI, S. **Psicologia Social y problemas sociales**. Ediciones Paidós, 1990.

REALI, N. G.. **Cinema na universidade**. Chapecó: Argos, 2007.

TOLENTINO, C. A. F. **O rural no cinema brasileiro**. Editora Unesp, São Paulo, 2000.

XAVIER, C. **Características do Cinema Nacional a partir dos Anos 90.** 2009. Disponível em: http://www.ufscar.br/rua/site/?p=1769

XAVIER, I. **Humanizadores do inevitável**. São Paulo: Revista ALCEU - v.8 - n.15 - p. 256 a 270 - jul./dez. 2007

XVI Encontro Nacional dos Geógrafos. Crise, práxis e autonomia: espaços de resistências e de esperanças. **O sertão e o urbano no cinema nacional contemporâneo**. Associação dos Geógrafos Brasileiros. Porto Alegre - RS, julho de 2010.

Filmografia

O CÉU DE SUELY. Karim Ainouz, 2006. DVD
SÃO BERNARDO. Leon Hirszman, 1972. DVD
ABRIL DESPEDAÇADO. Walter Sal

Cicerópolis em movimento: representação e experiência nos filmes sobre Juazeiro do Norte

Fernandes, Glauco Vieira, doutorando em Geografia[1]
Rocha, Ewelter de Siqueira, doutorando em Antropologia Social[2]**;** ewelter2@yahoo.com.br

Introdução

As representações audiovisuais sobre a cidade de Juazeiro do Norte, localizada no sul do Estado do Ceará, merecem destaque na produção cinematográfica documental no Brasil. Os filmes realizados sobre Juazeiro partilham do mesmo pioneirismo da câmera do major Thomaz Reis no momento da Comissão Rondon. No Ceará, Adhemar Albuquerque, através de sua empresa fotográfica, ABA Film, na década de 1920, realiza o registro das primeiras imagens da cidade. Juazeiro do Norte, sob a liderança política e religiosa do Padre Cícero Romão Batista, a partir deste período, torna-se uma fonte permanente para registros documentais. Entretanto, afora o pioneirismo partilhado no cenário da cinematografia nacional, as representações fílmicas da cidade agregam um elemento essencial para a promoção das imagens de Juazeiro. Trata-se da concessão de imagens sobre a cidade autorizada pelo mesmo Padre político e taumaturgo que se antecipa como um iniciador da promoção das imagens da cidade. Padre Cícero, no ano de 1931, lavrou em cartório da Comarca de Juazeiro uma carta autorizando ao jornalista cearense Lauro Reis Vidal a divulgação e utilização das imagens sobre Juazeiro do Norte que já existiam e àquelas que viriam a surgir.

Este é um fato importante para se analisar a filmografia de uma urbe integrada com as estratégias do discurso da Modernidade vigente na época, desdobrando-se num projeto de cidade consorciado na dobradura desenvolvimentismo/religiosidade. Os filmes que tematizam Juazeiro, desde os registros documentais mais antigos até a produção de vídeos contemporâneos, passam por esta forma de representar a cidade num conjunto de dobraduras cujo progresso/religiosidade constitui como matriz constante para diversas leituras estéticas: presença/ausência, representação/experiência, miséria/fanatismo, e demais fricções dialéticas.

De 1925 – ano de exibição do filme *Joaseiro do Padre Cícero e aspectos do Ceará* – até a década de 2000, podemos periodizar a produção dos filmes sobre a cidade em quatro momentos, embora em todos eles seja renitente a tematização do progressismo/religiosidade de Juazeiro. A figura do Padre Cícero, não por menos, é central no tratamento das cinematografias dos quatro períodos, constituindo uma espécie de diegese diluída na imagem do Padre como aquele que constrói a cidade e a cidade que deve à figura do religioso sua emancipação política, econômica e social. Esta é a estratégia discursiva e estética empregada pelos primeiros filmes. As imagens anunciam uma cidade em desenvolvimento resultante da fé e do trabalho. Num segundo momento da produção de filmes sobre Juazeiro, destaca-se os documentários realizados pela *Caravana Farkas*. A cidade será analisada dentro de uma abordagem estética inspirada na tese sociológica. A religiosidade popular, a concentração fundiária, e a presença marcante de uma população pobre, serão elementos para a tese "fanatismo e exploração econômica gerando miséria" de filmes como *A Visão de Juazeiro* (Eduardo Escorel, 1970) e *Viva Cariri* (Geraldo

1 Universidade Federal Fluminense – UFF.
2 Universidade de São Paulo – USP.

Sarno, 1970). Noutro momento, entre os anos 1980 e 1990, uma produção de filmes cearenses apresentam novas leituras, embora mantendo a matriz dialética progressismo/religiosidade de Juazeiro como uma *Cicerópolis* em movimento. Ou seja, Juazeiro no espaço dos filmes e no espaço real da cidade constitui um fenômeno de desenvolvimento econômico e de força religiosa exemplar e singular na produção do cinema nacional. Além disso, um novo tema passa a ser valorizado, o da participação da cultura popular como elemento de autenticidade no processo de formação da cidade. Um novo Juazeiro passa a ser apresentado ou novos Juazeiros: do romeiro e seu cotidiano; dos mitos primitivos e do catolicismo popular; das manifestações culturais do povo atualizadas sob a influência de outros grupos culturais das diversas partes do Nordeste que passam a se fixar na cidade.

No momento atual, a cinematografia de Juazeiro ganha uma leitura estética diversificada. Destaca-se neste período uma representação da cidade consorciada com sua experiência, ou seja, os sujeitos ausentes nas cinematografias anteriores passam a ser presentes nestas. Os sujeitos invisibilizados em representações consensuais da cidade (como a "cidade da fé e do trabalho") são agora convocados a se insurgirem nos mesmo espaços, ou melhor, a repartirem destes espaços o direito à cidade (a "cidade das diferenças"), e portanto, de se fazerem presentes/visíveis nela. Ambulantes, travestis, homossexuais, figuras populares, sujeitos que experienciam o cotidiano da cidade na praça etc, são evocados em filmes como *Juazeiros Invisíveis* (Glauco Vieira, 2010) e *Também sou teu povo* (Franklin Lacerda e Orlando Pereira, 2007).

O levantamento realizado da filmografia sobre a cidade passa, portanto, por esses quatro períodos que comentamos acima. Compreendendo cerca de mais de quarenta filmes, futuras análises da filmografia de Juazeiro devem ser facilitadas por esta periodização. Entretanto, não é objetivo deste texto discutir cada filme individualmente, mas sim o de discutir o sentido da cidade representada nos filmes que passa também pela experiência dos sujeitos sociais. Para tanto, devemos entender a cidade como obra/produto. E, em seguida, apresentar os primeiros resultados de uma experiência coletiva na praça principal da cidade, realizada em período de sua celebração cívica centenária.

Paisagens da cidade audiovisual

A cidade analisada por Henri Lefebvre é aquela da expansão urbana da sociedade pós-industrial capitalista, que a denuncia como uma nova utopia. Do ponto de vista do "progresso" ou da "religiosidade", Juazeiro do Norte permanece como uma utopia/distopia, conforme a perspectiva dessa análise. Pela lente do progressismo político defende-se que o desenvolvimento econômico, social e cultural da cidade é condição básica e relevante para a melhoria do nível econômico e educacional da população. Este é o discurso da cidade enquanto "produto". Uma cidade-produto que atenda ao progresso civilizatório, ordenado, disciplinado, de modo que as formas, feições e práticas da cidade obedeçam a um plano racionalizado de desenvolvimento urbano.

A antevisão que Walter Benjamin há muito reivindicava sobre o "direito à cidade ", corroborada posteriormente por Lefebvre, compreende que a cidade, antes de um "produto", deve ser essencialmente uma "Obra ". A cidade-obra é o espaço-tempo urbano que obedece à lógica do encantamento, da dimensão sensível, prenhe de múltiplas significações, polissemias e

polivocalidades. Para Benjamin, o confronto da cidade-produto, planejada, racional, de formas e práticas disciplinares, é feito com a figura do flâneur.

Jorge Barbosa (2002) abrevia este entendimento articulando uma reflexão que contrapõe cidade-obra-produto versus utopia. Parafraseando-o, o flâneur repõe nos objetos a "aura" perdida no processo de reprodução capitalista, mas revivida nos artefatos de ilusão visual. Atraído pelas avenidas, pontes, praças, estações ferroviárias, monumentos e passagens, o personagem de Baudelaire/Benjamin percorre a cidade como se esta fosse uma "floresta de símbolos" até atingir o limite entre o real e o sonho. Este itinerário da flanêrie nos conduz na direção do desaparecido da Cidade como Obra. Para Barbosa, essa flanêrie "é o caminho em busca do passado oprimido para livrá-lo do esquecimento e, a partir dele, encontrar novas significações para o nosso ser e estar no mundo". E esta a perspectiva que respalda introduzirmos o Cinema na discussão sobre as vicissitudes, visíveis ou não, da cidade de Juazeiro do Norte.

Benjamin reconhece o cinema como linguagem artística capaz de reler, como o flâneur, a aura perdida da cidade. Mesmo sendo uma arte urbana, por excelência, e associada à indústria cultural – relacionada à cultura massificada, ou como mercadoria-fetiche, o cinema, por outro lado, é capaz também, dentro de sua ambiguidade técnica/artística, assim como o flâneur, de despertar os sentidos inexplorados da paisagem como dimensão simbólica e sensível, não se reduzindo a um mero esteticismo descolado das expressividades e das trajetórias da cidade.

Pensando em "Juazeiro do Padre Cícero" e em suas paisagens no movimento das imagens fílmicas, percorremos por duas visualizações nos filmes, e que se intercruzam em pelo menos duas leituras: uma Juazeiro-produto, e uma Juazeiro-obra. Nos primeiros filmes, há uma cidade que é documentada e montada, visualmente, sob uma leitura do progressismo. Nesta perspectiva, Juazeiro é um espaço urbano em desenvolvimento ordenado, tendo a figura do Padre Cícero como aporte de progresso e de primeiro "censor" de imagens, aquele que concede o direito à imagem da cidade enquanto progresso e emancipação político-civilizatório, concedido, de direito, ao produtor das imagens fílmicas existentes e que vierem a existir a partir daquele momento. Entretanto, é o realizador que enxerga a cidade como um produto de reprodução para o lucro comercial, que cumprirá a mesma lógica até a década de 1950 com o registro documental de Alexandre Wulfes, outro realizador-produtor de imagens.

Outras abordagens, vamos encontrar filmes inclinados a ler a cidade como Obra , a partir da mitologia herdada dos Cariris, e de toda a cultura popular impregnada nos símbolos da cidade. A cidade é reencantada com a figura do Padre Cícero, entendendo-se que ele é referenciado ao conjunto de símbolos que, antes de ser um tutor político e religioso do povo, é um elemento central (e/ou de coesão) para a reconstrução da utopia da cidade agora não apenas como progresso e ordenação urbana, mas principalmente como promessa de um futuro onde as diferenças sejam pacificadas com o projeto de uma "Nova Jerusalé ". Não é à toa a cristalização de um imaginário relativo a uma "geografia sagrada" relacionando os espaços e os tempos da cidade aos códigos da cultura cristã e ao mesmo tempo sertaneja. Juazeiro do Norte é uma cidade que abraça todos os sertões em seu espaço urbano, embora percorra espacialidades e temporalidades outras que passam, oportunamente, e de forma singular, a ser exploradas nos filmes.

Sobre a produção contemporânea dos filmes que se debruçam sobre a cidade, anuncia-se outra leitura que evoca as duas anteriores – mas que passa a confrontá-las -, misturando-as ou extraindo delas elementos que funcionam não mais essencialmente como simples representações, mas agora como experimentações das novas espacialidades/temporalidades da cidade, e tematizadas pelos sujeitos nela insurgentes. A insurgência é daqueles que estavam invisibilizados nas representações da cidade (especialmente as que tinham o progresso como apanágio), mas que agora se apresentam e se inscrevem na imagem fílmica como tentativa de direito à visibilidade; dito de outra forma, os sujeitos insurgentes no espaço de Juazeiro que reclamam visibilidade, pelo fato essencial de cidadania ou de direito à cidade, e que nela habitam o seu ser e estar no/do espaço. A nova filmografia da cidade captura essa pulsão ontológica do espaço-tempo urbano a partir da experiência dos sujeitos que, mesmo ausentes do discurso "real" das imagens hegemônicas da cidade, se insurgem nela na presença dos filmes, aqui legitimando na cidade diegética um anseio segregado do mundo da vida. O cinema, nesse registro, constitui um espaço-tempo audiovisual que recompõe o sentido da cidade subjacente às experimentações desses sujeitos percorrendo uma flanêrie capturada pelos filmes e vídeos que perscrutaram os interstícios da cidade.

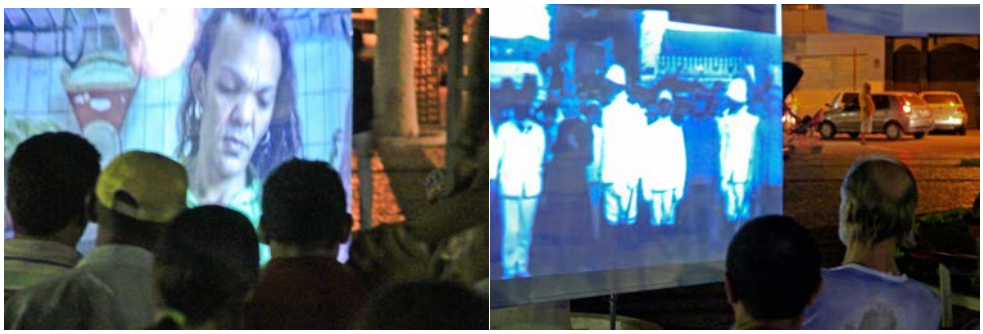
Dito de outra forma, o cinema contemporâneo sobre Juazeiro é uma presença do autor ausente, que nos permite acessar pela "ficção" fílmica as realidades da experiência – dos sujeitos descorporificados nas representações anteriores. O imaginário social, a memória, a fantasia, a utopia e a corporeidade são elementos recorrentes ou recuperados, não mais dissociando a representação da experiência, nessa filmografia hodierna, atualizando o sentido e a representação da cidade não apenas enquanto produto, mas sobretudo enquanto obra humana, portanto obra/produto social.

Intervenção audiovisual

Na intenção de captar as reações dos habitantes ao verem retratados na imagem fílmica o cotidiano antigo e contemporâneo da cidade de Juazeiro do Norte, organizamos, durante as celebrações referentes ao centenário da cidade, uma exibição pública de oito dos filmes recolhidos, evento realizado na Praça Padre Cícero, principal centro de convergência deste município. Esta iniciativa reflete a opção metodológica que embasa esta pesquisa, a qual visa acessar os sentidos que a cidade mobiliza nos sujeitos, seja por sua disposição arquitetônica atual, seja em razão de uma memória visual relativa às transformações ocorridas na praça. Dentro dessa proposta armamos um telão e improvisamos uma pequena sala de cinema ao ar livre, à qual os passantes eram convidados a adentrar e a assistir aos filmes, para em seguida manifestar suas impressões sobre as imagens e as sonoridades da cidade diegética.

Resultaram desta experiência um expressivo banco de dados composto de entrevistas, imagens fotográficas e registros audiovisuais realizados durante e depois de cada exibição. Os filmes foram escolhidos de forma a cobrir alguns dos aspectos mais significativos para a cidade, o primeiro bloco abrangendo imagens antigas relativas ao apostolado de Padre Cícero em vida, à atividade dos artistas populares e a alguns logradouros significativos para a cidade, como a própria praça em que se realizou a exibição. Outro grupo de filmes apresentou a cidade sob uma perspectiva contemporânea, tanto pelo âmbito do discurso audiovisual, como pela temática explorada. Ambulantes, homossexuais, artistas, além de depoimentos sobre as mudanças havidas na religiosidade da cidade predominaram nesse segundo bloco.

Ainda que não tenha sido concluída a compilação dos dados recolhidos, as primeiras inferências sugerem a eficácia metodológica da intervenção fílmica no espaço público. O ensaio fotográfico realizado durante a exibição dos filmes constitui-se importante ferramenta para a elaboração de uma etnografia visual das expressividades e posturas encerradas pelos espectadores. Expressões de surpresa ao ver o Padre Cícero vivo contrapõem-se àquelas desferidas pela contemplação dos "Juazeiros Invisíveis", sobretudo das imagens relativas às cenas noturnas, em que os prostíbulos e homossexuais são removidos da penumbra das esquinas para ocupar o centro da Praça principal da cidade, ocasião em que alguns expectadores se retiraram do recinto, ao passo que outros, ainda que se recusassem sentar, viam-se atraídos pelo tema e espreitavam curiosos as imagens e a história dos personagens. Apresentamos abaixo algumas imagens que registraram essa experiência, além do folder que divulgou o evento.



Bibliografia

AUMONT, Jacques. AUMONT, J. (1995). *A Imagem.* Campinas: Papirus.

BARBOSA, Jorge L. (2002) *As Paisagens Urbanas Crepusculares da Ficção-científica: a elegia das utopias urbanas do modernismo*. São Paulo. (*mimeo* – tese de doutoramento)

_____. (2000) *A arte de representar como reconhecimento do mundo: o espaço geográfico, o cinema e o imaginário social*. In: Revista GEOgraphia, Vol. 2, N.3. Niterói,RJ: Geographia/UFF.

BENJAMIN, Walter. Magia *e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CANCLINI, Néstor G (2008). *Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização*. 7 e. Rio de Janeiro: EdUFRJ.

JAMESON, Fredric (2006). *Espaço e imagem: teorias do pós-moderno e outros ensaios*. 4 e. Rio de Janeiro: EdUFRJ.

LEFEBVRE, Henri (2008). *O direito à cidade*. 5 e. São Paulo: Centauro.

LYNCH, Kevin (1997). *A imagem da cidade*. São Paulo: Martins Fontes.

MONGIN, Olivier (2009). A condição urbana: a cidade na era da globalização. São Paulo: Estação Liberdade.

PRYSTHON, Angela (org.) (2006). Imagens da cidade: espaços urbanos na comunicação e cultura contemporâneas. Porto Alegre: Sulina.

RAMOS, Fernão P. (2008). *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* São Paulo: Senac.

TEIXEIRA, Francisco E. (org.) (2004). Documentário no Brasil: tradição e transformação. 2 e. São Paulo: Summus.

SANTOS, Milton (1999). A natureza do espaço: técnica e tempo; razão e emoção. 3 e. São Paulo: Hucitec.

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

O processo de islamização do cinema iraniano[1]

Pessuto, Kelen, mestranda[2]; kelen.novo@hotmail.com

Neste artigo, procuro traçar o percurso do cinema no Irã e como a política se apropriou dessa arte para disseminar sua ideologia[3]. Desde que chegou à Pérsia, o cinema conviveu com três grandes governos: os Qajar, a dinastia Pahlavi e o Islâmico. Todos eles sempre estiveram cientes do poder das imagens e a censura foi a arma escolhida para regulamentar o que poderia ou não ser representado nas telas.

A relação que o Irã tem com as imagens sempre foi polêmica, principalmente, porque no século VII foi instituído um governo Islâmico no país. Desde então, a população converteu-se[4] ao Islã e durante todo este período, por mais que os governos tenham variado entre muçulmanos e "laicos", a população nunca abandonou sua crença.

O Islã vê a imagem figurativa como pecado. Um ser humano não pode se igualar ou se comparar a Deus, imitando o que ele criou, através de imagens. "Não se reproduz aquilo que Deus criou. Ele está acima do homem, portanto não se deve reproduzir imagens figurativas, principalmente se essas imagens retratam o Profeta, ou qualquer profeta considerado pelo Islã: Abraão, Moisés, Jesus" (FERREIRA, 2009, p. 205).

> No Alcorão, o livro sagrado dos muçulmanos, não há referências diretas às imagens, tais alusões estão contidas nos *hadiths*, que são a compilação dos dizeres e atos do profeta. Um dos *hadiths* assegura que "os anjos não entram em casas com imagens. Outro *hadith* reafirma a ideia de que no dia do juízo final os fabricantes de imagens serão punidos pelo sacrilégio de quererem se igualar a Deus (FERREIRA, 2001, p. 79).

Quando se trata de estátuas, as leis islâmicas são claras quanto à sua proibição, já em relação às imagens planas, o que inclui a fotografia e o cinema, há uma certa polêmica. Primeiro porque tais imagens são captadas e não feitas pela mão de um homem que "pretende imitar a Deus" e segundo porque de acordo com a crença, Deus molda seres tridimensionais e as imagens captadas por uma câmera são bidimensionais. Já em relação à idolatria às imagens não há polêmica. Ela é considerada como transgressão dos preceitos islâmicos, tanto que um dos primeiros atos dos seguidores do Islã foi destruir as estátuas dos templos, portanto, a idolatria é terminantemente proibida.

Diante de tais constatações cada país islâmico e cada governo têm sua maneira de ressignificar essas imagens produzidas pelo cinema. Alguns permitem e outros não a produção cinematográfica. O Afeganistão proibia totalmente a fotografia e o cinema durante o período em que os Talebãs dominavam todo o país. Já no Irã, desde os primórdios, a imagem passou a ser usada para disseminar a ideologia de seu governo.

---

[1] Apoio da FAPESP.
[2] Instituto de Artes, UNICAMP.
[3] Este artigo faz parte de um dos capítulos da minha dissertação intitulada *O 'espelho mágico do cinema iraniano: uma análise das performances dos "não" atores nos filmes de arte*.
[4] No Islã é usado o termo reversão, pois acreditam que não há uma conversão, já que todos nascem muçulmanos.

Segundo Jacques Aumont: “A produção de imagens jamais é gratuita, e, desde sempre, as imagens foram fabricadas para determinados usos, individuais ou coletivos” (2009, p. 78). Ainda na mesma obra, o autor divide as funções da imagem em três modos principais: o simbólico, o epistêmico e o estético. As imagens, sejam elas estáticas ou com a ilusão de movimento, bi ou tridimensionais, servem como símbolo, por exemplo, os ídolos e as pinturas religiosas que dão “acesso à esfera do sagrado pela manifestação mais ou menos direta de uma presença divina” (2009, p. 80). As imagens também estão ligadas ao conhecimento, pois elas trazem consigo informações sobre o mundo e outro caráter importante é seu poder de produzir sensações no seu espectador.

> Quer as imagens tenham um efeito de alívio ou venham a provocar selvageria, maravilhem ou enfeiticem, sejam manuais ou mecânicas, fixas animadas, em preto e branco, em cores, mudas falantes – é um fato comprovado, desde há algumas dezenas de milhares de anos, que elas fazem agir e reagir (DEBRAY, 1994, p. 15).

Desde sempre, o ser humano serviu-se de imagens para satisfazer necessidades individuais e coletivas. De acordo com Guy Debord (2003), no plano da imagem, o espetáculo se torna capaz de agrupar as representações independentes. Através dela o individuo é capaz de se reconhecer em uma sociedade coesa, quando na verdade ela é fragmentada. O mundo apresentado através do cinema é capaz de preencher essas lacunas do indivíduo e as celebridades e os políticos passam a representar o conjunto de qualidades humanas, ausente na vida dos indivíduos.

Cientes desse poder intrínseco à imagem, os governos do Irã se apropriaram do cinema para difundir seu sistema de idéias, como veremos ao longo deste artigo. O que podia ou não ser mostrado nas telas tem a ver com esse objetivo do cinema como agente social.

O cinema antes da revolução

O cinema chegou ao Irã (até então Pérsia), em 1900. Em abril deste ano, o xá Qajar Mozzafar al-Din Shah viajou à Europa, acompanhado de seu fotógrafo Mirza-Ebrahim Khan Akkas Bashi, para um tratamento. No festival das flores, em Paris, entraram em contato com a exibição de imagens em movimento e encantaram-se com a novidade. O xá, que ostentava muitos luxos e regalias, ordenou ao seu companheiro de viagem que levasse o cinematógrafo para o Irã. O fotógrafo da corte comprou duas câmeras Gaumont e aprendeu a usá-las. Os primeiros filmes realizados retratavam as viagens do xá, seus compromissos de Estado, inaugurações de estradas e ferrovias, lugares e cerimônias. As primeiras exibições foram restritas à corte.

Quatro anos depois do cinematógrafo chegar à Pérsia, Mirza-Ebrahim-Khan Sahaf Bashi abriu a primeira sala de cinema comercial, com a permissão do xá Qajar. A sala era especializada na exibição de filmes de curtas-metragens. Mas logo em seguida, Ebrahim foi forçado a fechá-la por pressão dos líderes religiosos, que consideravam as imagens projetadas como um ato sacrílego. Foi o primeiro ato de censura que o cinema sofreu.

Outros atos tornaram-se famosos no país, os cineastas tinham que se abster de comentários descontentes voltados para a pessoa do sultão, outra regra imposta é que um cineasta não poderia exibir sinais de animosidade, insolência ou insensibilidade para com a cavalaria, a polícia, o Ministério da Justiça, os Governadores e seus parentes. “A história iraniana é tão emaranhada com a presença de líderes carismáticos, sultões e monarcas que o mínimo

desacordo em relação à norma de sua representação se tornava entendida como uma crítica implícita à liderança" (SADR, 2006, p. 64, tradução minha).

A dinastia Qajar sobreviveu um curto período após a chegada do cinema, pois o povo estava descontente com o governo e um golpe de Estado perpetrado pelo então general Reza Khan saiu vitorioso. O início da década de 1920 marcou o começo de uma era que atravessaria duas gerações e duraria mais de cinquenta anos e ficou conhecida como a dinastia Pahlavi[5].

Reza Xá, via o cinema como agente de socialização e modernização, através do qual, impunha hábitos e costumes ocidentais para um povo com uma tradição milenar e que fora convertido ao islamismo séculos antes. O xá propunha uma sociedade secular e coibia diversas manifestações de fé de seu povo.

Muitas normas foram criadas para regulamentar a produção cinematográfica do país. Os atos de modernização significavam que os humildes e a pobreza não poderiam ser representados nas telas, para as pessoas não se identificarem. Lutas, descontentamento com a política, também não poderiam ser impressos na película, para não influenciar os cidadãos. Assim, muitos filmes, foram proibidos, como o primeiro documentário iraniano *Grass: A Nation's Battle for Life* (1925), realizado no Irã pelos americanos Merian C. Cooper e Ernest B. Schoedsack, por apresentar lutas tribais e danças tradicionais. O xá pretendia mostrar um país coeso e sem diferenças sociais e culturais. Através do que podia ou não ser exibido nas telas, o xá e posteriormente, seu filho Mohammad Reza Pahlavi[6] criavam um Irã idealizado.

Na década de 1940, foi lançado em farsi a revista de cinema *Hollywood*, que promovia atores e filmes norte-americanos, assim como reforçava a ideia do *American way of life*. A publicação desse jornal era um modo de corroborar com as metas do xá no seu propósito de ocidentalizar o Irã. Era também uma forma de pacificar o povo que se entretinha com as notícias dos ídolos estrangeiros e se esqueciam dos problemas internos do país, nítida desigualdade social e sua política subordinada aos ditames norte-americanos.

> Na medida em que restringe o papel da aura, o cinema constrói artificialmente, fora do estúdio, a "personalidade do ator": o culto do astro, que favorece ao capitalismo dos produtores e cuja magia é garantida pela personalidade que, já de há muito, reduziu-se ao encanto corrompido de seu valor de mercadoria (BENJAMIN, 1975, p. 24).

O favorecimento da criação dessa "personalidade do ator" dentro e fora do estúdio e a imitação de seu estilo de vida não favorecia nesse caso somente os produtores, mas também corroborava com as práticas do xá de implementação do capitalismo no país.

Se um dos maiores pecados do Islã é a idolatria, imagine como se sentiram os muçulmanos quando esse cinema era voltado exatamente para o culto dos ídolos. O país se dividiu entre aqueles que visavam à modernização e se iludiam com as novidades de um novo mundo

[5] O general Reza Khan, através de um golpe de Estado derrubou o último sultão e, em 1923, tornou-se primeiro-ministro. Dois anos depois, Reza coroou-se xá (rei), instalou a monarquia e mudou seu nome para Reza Shah (xá) Pahlavi. Em 1935, ele trocou o nome do país de Pérsia para Irã.
[6] Em 1941, Reza Xá abdicou em favor de seu filho Mohammad Reza Pahlavi.

apresentado para eles, principalmente através do cinema, e aqueles que viam o advento como algo satânico, capaz de corromper a moral dos indivíduos e de ir contra os ensinamentos da religião islâmica.

Um gênero de filme que marcou a época foi denominado como *film farsi*.

> *Film farsi* significa etimologicamente filme iraniano, mas com conotação pejorativa. O termo foi inventado pelo crítico de cinema Houchang Kavossi para se referir aos filmes comerciais com qualidade medíocre. Essa tendência se iniciou em 1953 com a influência do cinema egípcio e continuou usando as fórmulas dos filmes indianos, egípcios e americanos, adaptando-os aos costumes e tradições iranianos (DÖNMEZ-COLIN, 2006, p. 49, tradução minha).

Esse tipo de filme apresentava temas banais e mostrava mulheres nuas e seminuas, vícios, boates, danças, *stripteases*, triângulos amorosos, enfim, tudo que vai contra os preceitos islâmicos.

A criação do *Kanun* (Instituto para o Desenvolvimento Intelectual da Criança e do Adolescente) também caracterizou o cinema da época. Dentre outras atividades, o instituto criava filmes sobre e para crianças. O departamento de cinema era composto por nomes como Abbas Kiarostami, Ebrahim Foruzesh, Bahram Beyzai, Mohammad Reza Aslani e Amir Naderi. O *Kanun* possibilitou pesquisas cinematográficas, que apresentaram uma reflexão ausente nos filmes anteriores o que influenciou o surgimento do cinema *motefavet*. Dentro do instituto, os cineastas puderam inovar com o uso de "não" atores, locações reais, movimentos de câmera e enquadramentos.

Em contrapartida ao *filme farsi*, uma corrente de intelectuais começou a produzir filmes engajados. Eles estavam envolvidos com a realidade do povo e com as diferenças sociais. Como Farroukh Ghaffari, que realizou o filme *O sul da cidade* (*Jonub-e Shahr*), em 1958. O filme foi considerado um retrato real da situação da população no sul de Teerã, mas acabou proibido pelo xá por reproduzir as dificuldades do povo, o que não correspondia aos valores que o monarca prezava e disseminava por meio da cultura, sendo assim, banido dos cinemas. "Um dos artigos do código de censura de 1959 proibiu a 'representação da decadência, pobreza, atraso e cenas que prejudicassem o prestígio nacional do Estado'" (ZEYDABADI-NEJAD, 2009, p. 33, tradução minha).

Para alguns estudiosos como Georges Sadoul (1963), *O sul da cidade* inaugura um novo tipo de cinema, uma espécie de neorrealismo cinematográfico, que iria se firmar posteriormente como *cinema motefavet*. Para outros como Sadr (2006) e Dabashi (2001), essa nova onda surge somente a partir de *A vaca* (1969) de Dariush Mehrjui e *Gheisar* (Masud Kimiai, 1969). No ocidente, esse movimento tornou-se conhecido como *Iranian New Wave.*

A vaca trouxe para o cinema iraniano a vida em uma aldeia, os humildes, atores de teatro e "não" atores, locações reais etc. Características que não havia no cinema da época, que filmava com grandes estrelas, em estúdios e muitas produções não eram nem filmadas no país. Já *Gheisar* construiu um anti-herói e possuía um estilo de *film noir* (o lado sombrio e a brutalidade da sociedade), que coincidiu com o período que o país estava vivendo.

O movimento *motefavet* surgiu no país numa época em que o povo não se reconhecia nas telas, onde os heróis do *film farsi* eram construídos e moldados pela intervenção direta do Estado com um intuito de pacificação das mentes.

O novo cinema iraniano

Em 1979, a Revolução Islâmica saiu-se vitoriosa e Aiatolá Khomeini tornou-se líder supremo do país, no qual foi instituída a República Islâmica do Irã, onde Estado e religião compreendem uma única esfera da sociedade e a lei máxima passou a ser baseada na *sharia*, conjunto de leis islâmicas que contém tanto o Alcorão quanto os atos e a tradição do profeta: o *suna*.

Os xiitas[7], assim como os sunitas, seguem o suna do profeta. O que muda entre um e outro em relação à crença do suna é que os xiitas acreditam apenas nas tradições escritas pelos membros da família do profeta, enquanto que os sunitas confiam no suna transmitido também pelos companheiros de Mohammad. "Há tradições comuns em ambos os grupos, e variam apenas o nome das autoridades que o atestam" (GOLDZIHER, LEWIS, 1981, p. 10, tradução minha) e ainda "assim, entre os xiitas também, a tradição é um recurso essencial da vida religiosa" (Ibidem, p. 11).

Com um governo islâmico estabelecido, muitas mudanças ocorreram nos diversos planos da sociedade: as escolas passaram a ser segregadas; houve a obrigatoriedade da vestimenta islâmica, tanto para homens quanto para as mulheres; proibição de jogos, vícios, músicas ocidentais, homossexualismo, boates, atos considerados *haran* (pecado) pelo Islã.

Diante de tais transformações, o que fazer com o cinema? No começo da revolução, o cinema foi mal visto. Muitas salas foram incendiadas com pessoas dentro, pois do exílio, Khomeini pronunciava ser contra a idolatria que o cinema da época promovia.

> Que compreendeis vós do acordo entre a vida social e os princípios religiosos? Para começar, em que consiste essa vida social? Nesses focos de imoralidade, que se chamam teatro, cinemas, dança, música? Será a presença indiferente, nas ruas de jovens ávidos e de mulheres de coxas, braços e peitos nus? Será o uso ridículo do chapéu europeu, ou a imitação do hábito de beber vinho? Estamos convencidos de que vos fizeram perder a capacidade de distinguir entre o Bem e o Mal, em troca de alguns aparelhos de rádio e de ridículos chapéus ocidentais. Atraíram a vossa atenção para as mulheres despidas que se encontram nas avenidas e nas piscinas. Que essas práticas vergonhosas tenham fim, para que possa despontar a aurora de uma vida nova (KHOMEINI, 1979, p. 20).

Momentos após a revolução, em um discurso realizado no cemitério *Behesht-e Zahra*, Khomeini proferiu não ser contra o cinema e outros meios de comunicação, mas sim contra o mal uso que faziam deles (NAFICY, 2006, p. 29). Referindo-se ao cinema produzido e exibido na época do xá, que infundia a moral ocidental aos iranianos.

[7] No Irã, eles são da ramificação xiita. Os xiitas se diferem dos sunitas principalmente pela discordância em relação à sucessão do profeta Mohammad.

Então o governo procurou usá-lo como uma ferramenta de educação das massas. O cinema passaria a difundir, através de seus temas e personagens, a moral islâmica. Os temas, personagens, atores e diretores do cinema praticado na dinastia Pahlavi foram banidos das telas.

> O rádio e a televisão são autorizados se servirem para difundir informações ou sermões, inculcar uma boa educação, fazer conhecer os produtos e as curiosidades do planeta. Devem, porém, proibir os cantos, a música, as leis anti-islâmicas, os elogios aos tiranos, as palavras mentirosas, as emissões que espalhem a dúvida e enfraqueçam a virtude (KHOMEINI, 1979, p. 133).

Como o começo da revolução coincidiu com a guerra travada entre o Irã e o Iraque, outro tipo de imagem também serviu como meio de influenciar os cidadãos, as pinturas realizadas em grandes construções, em sua maioria prédios, que exaltam os mártires de guerra e a figura de Khomeini. São imagens de jovens nos braços do líder da revolução; amparados por mães; levados aos céus por anjos; grupos de soldados marchando, saudados pelo aiatolá; homens corajosos empunhando armas etc. Imagens que incentivam a luta pelo Irã e pelo Islã, em país onde há o culto aos mártires, pessoas que morrem em nome de uma causa considerada justa.

Em relação ao cinema, como não havia uma diretriz que determinasse como poderiam ser os filmes, poucas obras foram produzidas nesse período imediato à revolução.

Para que o Irã continuasse a produzir filmes, o Ministério da Cultura e Orientação Islâmica (Ministry of Culture and Islamic Guidance - MCIG) conduzido por Mohammad Khatami, no período de 1982 a 1984, criou algumas regras para normatizar a produção e a exibição de filmes, e se referia tanto aos importados quanto aos produzidos no país, em um processo que Naficy chama de "purificação" (Naficy, 2006, p. 30-35), onde o cinema teve que se enquadrar na moral do Islã.

Uma forma de censura que contribuiu para que os filmes estrangeiros e mesmo aqueles produzidos na época do xá pudessem ser exibidos em uma sociedade islâmica foi o uso da 'marca mágica', "método de censura, o qual consistia em pintar sobre pernas descobertas e outras partes expostas do corpo" (NAFICY, 2006, p. 32, tradução minha). Quando este método não funcionava, eles cortavam os trechos dos filmes que feriam a moral e os valores islâmicos. Estes cortes existem até hoje. Muitos são os filmes estrangeiros exibidos tanto no cinema quanto na TV iraniana que passam por um rígido controle antes de chegar ao público. Algumas cenas cortadas são as de beijo, homem e mulher se tocando, deitados na mesma cama, entre outras.

Algumas regras criadas proibiam os filmes que pudessem:

> Blasfemar contra os valores e personalidades consideradas sagradas pelo Islã e outras religiões mencionadas na Constituição;
>
> Encorajar perversidade, corrupção e prostituição;
>
> Encorajar ou ensinar vícios perigosos e ganhar a vida indecentemente por meio de contrabando;
>
> Negar a igualdade de todas as pessoas indiferentemente de cor, raça, língua, etnia e crença;

> Encorajar a influencia cultural, econômica e política estrangeira contrária à diplomacia de governo do "Nem ocidente, nem oriente";
>
> Expressar ou revelar qualquer coisa contra os interesses e políticas de países os quais podem ser explorados por estrangeiros;
>
> Mostrar detalhes de cenas de violência e tortura de modo a perturbar ou corromper o espectador;
>
> Deturpar fatos históricos e geográficos;
>
> Reduzir o gosto da audiência através de produções e valores artísticos vulgares;
>
> Negar os valores de autossuficiência e independência econômica e social; (NAFICY, 2006, p. 36-37, tradução minha).

Com normas estabelecidas foi criada, em 1983, a Fundação Farabi de Cinema, que não tinha o objetivo de produzir filmes, mas por causa do enfraquecimento da indústria cinematográfica iraniana se envolveu na produção e coprodução de filmes regulados pela ideologia vigente (DEVICTOR, 2006).

> Os governos pré e pós-revolucionários mostraram o mesmo interesse em reprimir os temas de critica política e dissensão social, um contínuo que demonstrou como o governo dominante reconhecia o poder do cinema. Cada regime, conseqüentemente, tentou regular o meio de acordo com seu próprio sistema ideológico (FARAHMAND, 2006, p.89, tradução minha).

Até os dias de hoje, o projeto de um filme, para ser produzido e exibido, passa por diversos estágios da censura, que irá decidir se eles estão conforme os princípios islâmicos. No primeiro estágio, a sinopse é avaliada, depois, o roteiro deve ser aprovado por um conselho, devendo estar de acordo com os preceitos morais islâmicos; no terceiro estágio, a lista dos técnicos e dos atores deve ser aprovada; o filme já pronto é enviado ao Conselho de Censura do Governo, o qual aprova, exige mudanças para a liberação ou proíbe totalmente; se aprovado, os produtores recebem permissão de exibição, com a avaliação de A, B, C ou D, que determina o acesso à mídia, com a definição se pode ou não ser comercializado para a TV e em qual cinema poderá ser exibido.

Poucos diretores do período anterior continuaram trabalhando após a revolução. Abbas Kiarostami, Amir Naderi e Bahram Beyzai são uns dos que não pararam de produzir filmes ou abandonaram o país. Os filmes que eles produziam dentro do Kanun não desrespeitavam os preceitos islâmicos, pois eram filmes voltados às crianças, como vimos.

No cinema iraniano pós-revolucionário, a sociedade passou a ser vista, principalmente, através do olhar das crianças. Diante de muitas normas que surgiram para enquadrar o cinema aos preceitos islâmicos, havia se tornado difícil a representação de personagens, então a criança se tornou um dos maiores símbolos do estilo de vida almejado pelos muçulmanos. As crianças incorporam muitos dos valores tradicionais que são apreciados em uma sociedade islâmica, como o amor à família, a pureza e a inocência.

O novo cinema iraniano se dividiu em duas principais modalidades: o cinema de arte e o cinema comercial.

O cinema comercial atrai grande público no Irã, já que o cinema é considerado um meio de divertimento de massa em um país onde há poucas formas de lazer. Seu público é maior do que o do cinema de arte, pois visam o entretenimento, são de fácil entendimento, não usam metáforas, possuem um ritmo mais rápido e onde atuam atores famosos no Irã. As estrelas principais do Irã, atualmente, são os jovens: Mohammad Reza Golzar, Bahran Radan, Niki Karimi, Golshifiteh Farahani, Hedie Tehrani e o veterano Parvin Parastui.

Tais películas são patrocinadas pelo governo, recebem uma boa classificação para a exibição em salas de cinema e na TV aberta e são consideradas por alguns cineastas como filmes de propaganda. Isso porque, apesar de tratar temas tabus, sempre trazem uma lição de moral. O personagem que se envolve com algum tipo de vício, acaba perdendo tudo ou contraindo uma doença, como no caso de *A Candle in the wind* (Pouran Derakhshandeh, 2004). São filmes que procuram educar as pessoas, que mostram, principalmente, como o jovem iraniano deve se comportar. As festas escondidas, a música ocidental também estão presentes em alguns desses filmes, mas os personagens envolvidos com essas distrações acabam pagando um preço alto.

Algumas outras características definem o chamado filme comercial: os personagens se vestem de acordo com a norma de vestimenta islâmica e a maioria das obras usa códigos que têm significados específicos dentro da sociedade iraniana, não são universais, por isso, esses filmes não costumam fazer sucesso fora do Irã.

Os filmes que compõe essa cinematografia são geralmente comédias, melodramas, *remakes* de obras norte-americanas, retratam guerras e sua herança está no *film farsi*, mas respeitando a moral islâmica.

A proposta da maioria desses filmes é usar uma linguagem naturalista, para que as pessoas se reconheçam e as aventuras dos personagens sirvam como exemplos para suas próprias vidas em sociedade.

Já o "cinema de arte" foi inspirado no cinema engajado do período anterior à revolução, o cinema *motefavet*. Ao contrário do cinema comercial, o cinema de arte faz mais sucesso fora do que dentro do país. Esses filmes não atraem muito público no Irã por serem considerados mais lentos, por serem produções de baixo orçamento e por terem finais, muitas vezes, abertos. São filmes feitos para pensar, para as pessoas se reconhecerem, mas ao mesmo tempo questionarem.

Um filme considerado de arte carrega as características de seu autor, usa cenários reais, assim como "não" atores, está preocupado com temas cotidianos, às vezes tirados da vida desses atores/personagens, usa iluminação natural, as tomadas são mais longas, os planos abertos; características herdadas do cinema *motefavet* que, por sua vez, tem muitos paralelos com o neorrealismo italiano.

Tudo o que o xá menosprezava pôde enfim ser representado nas telas, como os pobres e o sentimento dos menos favorecidos. E nesse caso, incentivado, pois o Islã é averso ao materialismo.

A tênue fronteira entre ficção e realidade e a experimentação também fazem parte do estilo desses diretores. Alguns cineastas importantes dessa cinematografia são Abbas Kiarostami, Mohsen Makhmalbaf, Jafar Panahi, Majid Majidi, Tahmineh Milani, Bahman Ghobadi, Samira Makhmalbaf, entre outros.

A cultura persa é conhecida mundialmente pela sua poesia, que é muito propagada no Irã e exerce influencia direta nesse cinema. *Onde fica a casa do meu amigo?* (Abbas Kiarostami, 1987), por exemplo, foi inspirado na poesia *Endereço*, de Sohrab Sepehri.

São muitos os diretores que se apropriam das metáforas e de subterfúgios para fazerem críticas ao governo através dos filmes. Uma característica da cultura persa é que uma palavra nem sempre quer dizer aquilo que parece. Uma só palavra pode ter diversas conotações e os cineastas trabalham com isso em muitos de seus filmes.

Nos últimos anos percebemos uma transformação no cinema de arte iraniano, que tem lidado com temas tabus na sociedade, sem o uso de metáforas e tratado diretamente as questões polêmicas do país, como: o divórcio, a música, a prisão, prostituição, aborto e honra. Filmes como *Prisão de mulheres* (Manijeh Hekmat, 2002), *20 dedos* (Mania Akbari, 2004), *O círculo* (Jafar Panahi, 2000), *Ninguém sabe dos gatos persas* (Bahman Ghobadi, 2009) e *Chador* (Ali Abdollahzadeh, 2004), por exemplo, são filmes considerados políticos. Muitos deles são proibidos de serem exibidos no país e sua realização pode custar a liberdade do cineasta. Alessandra Meleiro chama esse tipo de filme de "cinema de intervenção social", por ser um cinema militante, de ação política (2006, p. 75).

Esse cinema, que não segue ou critica as restrições (religiosas e políticas) que o governo impõe é cada vez mais produzido no país. Os equipamentos digitais facilitaram a realização de filmes por diversas razões: os equipamentos (35mm e 16mm) que antes precisavam de autorização e aprovação do governo para serem usados, agora são acessíveis a qualquer um (pequenas *handycams*) e como o volume é menor não chama a atenção das autoridades, portanto, um set de filmagem que antes contava com uma numerosa equipe, a partir do digital pôde reduzir esse número. Essas peculiaridades do digital permitem que os filmes sejam realizados, mesmo que não possuam autorização do governo.

Em *Chador*, Abdollahzadeh colocou uma câmera escondida debaixo do *chador* de uma atriz e a situou em diversas ruas de Teerã perguntando para mulheres, de diversas idades e posições sociais suas opiniões sobre o aborto. Esse filme foi exibido na França, mas não conseguiu autorização para ser mostrado dentro do país.

O círculo, de Jafar Panahi, aborda a questão feminina e trata de temas tabus no Irã, ao fazer um retrato da vida de um grupo de mulheres que acaba de deixar a prisão por causa de um indulto, mas pretende fugir. Quando Panahi apresentou o argumento para as autoridades, ele recebeu uma nota D, que proibia sua exibição dentro do país. Se seus outros filmes não tivessem recebido A e B, ele nunca poderia ter feito este filme. Mesmo assim, ele não conseguia permissão para filmá-lo. Após nove meses de tentativas, acabou conseguindo a autorização e os equipamentos necessários. Filmou rapidamente com receio de que o ministério mudasse de ideia e conseguiu concluir o filme, que nunca foi exibido em seu país, mas conquistou festivais mundo afora.

Bahman Ghobadi, por exemplo, após realizar *Ninguém sabe dos gatos persas* foi obrigado a deixar o país. Esse filme trata de um tema delicado, o cenário da música *underground* produzida no Irã. Ghobadi não havia conseguido a permissão para a realização do filme, por tratar da própria censura, por mostrar o "submundo" da música, que sofre influências ocidentais e é proibida pelo governo. Ghobadi exibiu seu filme em diversos países, ganhou o prêmio *Un Certain Regard* em Cannes, em 2009, mas acabou sendo preso pelas autoridades iranianas. Quando enfim foi solto, deixou o país.

O cineasta Jafar Panahi também foi preso sem acusação formal em vinte e oito de fevereiro de 2010 e foi solto dois meses depois, após pagar fiança. Aguardou o julgamento em liberdade e acabou sendo condenado a seis anos de prisão e deve permanecer vinte anos sem realizar filmes. Ele foi acusado de fazer um filme que retratou a última eleição à presidência do país sob uma ótica desfavorável para o governo de Ahmadinejad. O diretor afirma que não realizou tal filme.

Apesar da liberdade de expressão ser prejudicada, regulamentada, o cinema iraniano ousa inovar e experimentar. Em um workshop ministrado em 2004[8], por Abbas Kiarostami, o diretor proferiu que as limitações impostas em seu país é o que os tornam tão criativos. Isso possibilita o surgimento dessa diversidade de estilos e é o que faz o cinema do Irã diferente de outras cinematografias mundiais.

Mesmo sendo tão controlado pelo governo, o cinema iraniano (tanto a ficção quanto o documentário) é produto da sociedade, pois "o cinema é produto das formas pelas quais a sociedade constrói suas representações" (BARBOSA, CUNHA, 2006, p. 56). Através dele a sociedade se cria, se recria, se vê e se transforma.

> Assim, o uso da imagem acrescenta novas dimensões à interpretação da história cultural, permitindo aprofundar a compreensão do universo simbólico que, por sua vez, se exprime em sistemas de atitudes pelos quais se definem grupos sociais, se constroem identidades e se aprendem mentalidades (BARBOSA, CUNHA, 2006, p. 57).

Como artefato cultural, o cinema não pode ser deslocado do contexto no qual ele foi produzido. Ao estudarmos a história desse cinema, isso se torna claro. Cada filme traz consigo características da época em que foi produzido, tanto em termos técnicos, quanto de linguagem e até mesmo seus temas e abordagens. Através da imagem e som que o cinema capta e projeta podemos conhecer o universo simbólico dos iranianos.

Referências

AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas: Papirus, 2009.

BARBOSA, Andréia; CUNHA, Edgar Teodoro da. **Antropologia e imagem**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed., 2006.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: _____. **Os Pensadores**. São Paulo: Abril, 1975. p. 10-34. v. 47.

[8] *Workshop* realizado por Abbas Kiarostami organizado pela Mostra internacional de Cinema de São Paulo em parceria com a FAAP. São Paulo, 30 out a 02 nov, 2004.

DABASHI, Hamid. **Close up iranian cinema, past, present and future**. New York: Verso, 2001.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2003.

DEBRAY, Régis. **Vida e morte da imagem**: uma história do olhar no Ocidente. Petópolis: Vozes, 1994.

DEVICTOR, Agnes. Classic tools, original goals: cinema and public policy in the Islamic Refublic of Iran (1979-97). In: TAPPER, R. (Ed.). **The new iranian cinema**. New York: I. B. Tauris, 2006. p. 66-76.

DÖNMEZ-COLIN, Gönül. **Cinemas of the other:** a personal journey with film-makers from the Middle East and Central Asia. Bristol: Intellect Books, 2006.

FARAHMAND, Azadeh. Perspectives on recent (international acclaim for) iranian cinema. In: TAPPER, R. (Ed.). **The new iranian cinema**. New York: I. B. Tauris, 2006. p. 86-108.

FERREIRA, Francirosy C. B. **Imagem oculta** – Reflexões sobre a relação dos muçulmanos com as imagens fotográficas. 2001. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

_____. Abelhas, aranhas e pássaros – imagens islâmicas em movimento. In: BARBOSA, A.; CUNHA, E. T.; HIKIJI, R. S. (Orgs). I**magem-conhecimento:** antropologia, cinema e outros diálogos. São Paulo: Papirus, 2009. p. 199-226.

GOLDZIHER, Ignac; LEWIS, Bernard. **Introduction to islamic theology and law.** Princeton: Princeton University Press, 1981.

KHOMEINI, Aiatolá. **Livro verde dos princípios políticos, filosóficos, sociais e religiosos do Aiatolá Khomeini**. Rio de Janeiro: Record, 1979.

MELEIRO, Alessandra. **O novo cinema iraniano:** arte e intervenção social. São Paulo: Escrituras, 2006.

NAFICY, Hamid. Islamizing film culture in Iran: a post-Khatami update. In: TAPPER, R. (Ed.). **The new iranian cinema**. New York: I. B. Tauris, 2006. p. 26-65.

SADOUL, Georges. **História do cinema mundial.** São Paulo: Martins, 1963.

SADR, Hamid Reza. **Iranian cinema**. Londres: I. B. Tauris, 2006.

ZEYDABADI-NEJAD, Saeed. **The politics of iranian cinema:** film and society in the islamic republic. London & New York: Taylor & Francis, 2009.

Filmografia

20 DEDOS. Mania Akbari. 2004. Película.

A CANDLE in the Wind. Pouran Derakhshandeh. 2004. Película.

A VACA. Dariush Mehrjui. First Run Features Home Video. 1998. DVD.

CHADOR. Ali Abdollahzadeh. 2004. Mini-DV.

GHEISAR. Masud Kimiai. 1969. VCD.

GRASS: a nation's battle for life. Merian C. Cooper e Ernest B. Schoedsack. Irã, EUA: The Milestone Collection. 1925. DVD.

NINGUÉM sabe dos gatos persas. Bahman Ghobadi. 2009. Película.

O CÍRCULO. Jafar Panahi. Movie Star. 2000. DVD.

ONDE fica a casa do meu amigo? Abbas Kiarostami. 1987. Película.

O SUL da cidade. Farrokh Ghaffari. 1958. VCD.

PRISÃO de mulheres. Manijeh Hekmat. 2004. Película.

Cinco Dias, Cinco Noites: Imagens da Emigração Portuguesa nos Tempos da Ditadura

Marques, Maria do Céu, doutora em Filologia Inglesa[1], mariaceu@univ-ab.pt

> Olhando o filme que, entretanto, tirei do livro, vejo-o como se comtemplasse uma pedra tosca, granito apenas esculpido pela erosão do tempo, pela chuva, pelo sol. Pelo silêncio.
>
> Penso, ao vê-lo, nas coisas muito antigas de que este país é feito, na força e no carácter da terra e da sua gente, antes de terem consentido que entrassem por aí a devorá-las, não a erosão do tempo, mas a rapacidade e a cupidez de muitos daqueles para quem a moeda única passou a ser mais uma prova da existência de Deus.
>
> Se tivesse que antepôr-lhe, em enxergo, uma legenda, essa seria o verso de Camões "todo o mundo é composto de mudança" já que é disso mesmo que o filme trata. (FONSECA E COSTA, 1996)

A escolha do filme que nos propomos abordar recaiu sobre a produção portuguesa *Cinco Dias, Cinco Noites*, uma longa-metragem, realizada por José Fonseca e Costa em 1996. O filme abriu o Festival de Montréal, nesse ano, e representou Portugal no Festival do Gramado[2] onde conquistou o Prémio para a Melhor Fotografia e Melhor Música. Em Portugal, ganhou o Prémio Nova Gente e o Globo de Ouro, ambos atribuídos ao melhor filme estreado em 1996. Apesar de ter recebido estes prémios, o filme não foi muito acarinhado pelo público português passando quase despercebido nas salas de cinema.

O interesse por esta obra cinematográfica está relacionado com a diversidade das temáticas que aborda e a seriedade com que o faz. A par do drama psicológico e do confronto vividos pelos dois protagonistas, este filme, que tem uma forte componente histórica, pode ser visto como um exemplo da emigração clandestina que ocorreu em Portugal durante o Salazarismo e deverá merecer a atenção dos historiadores que têm no cinema um bom auxiliar para o seu trabalho de investigação. Apesar de o filme não ter sido realizado com a intenção de explorar a situação política que o país vivia na época visada, finais da década de 40, de acordo com as palavras do realizador, a verdade é que as marcas estão lá e merecem ser exploradas por apresentarem uma reconstituição cuidadosa do passado que permite às gerações mais novas conhecer a sua história. No que respeita à relação entre cinema e história Marc Ferro refere:

> Lecture historique du film, lecture cinématographique de l´Histoire; tels sont les deux derniers axes à suivre pour qui s´interroge sur la rélation entre cinema et Histoire. La lecture cinématographic de l´Histoire pose à l'historien le problème de sa propre lecture du passé. (FERRO, 1977, p. 26)

---

[1] Investigadora do CEMRI – Centro de Estudos das Migrações e das Relações Interculturais, Universidade Aberta.

[2] Na década de 80 do século passado, foi o mais importante festival de cinema do Brasil.

Na sociedade de informação em que vivemos, o cinema pode e deve desempenhar um papel mais importante do que uma simples forma de diversão. Sob o ponto de vista didático, muitos filmes merecem ser examinados e comentados por constituírem temas importantes da crítica histórica que podem ajudar a complementar a informação escrita resultante da exploração de diferentes fontes. A partir do momento em que os estudiosos passarem a utilizar as potencialidades do cinema, este passará a ser um recurso importante para a divulgação do conhecimento.

No que respeita ao filme *Cinco Dias, Cinco Noites,* consideramos tratar-se de um bom exemplo a ter em conta. Trata-se da adaptação do romance homónimo escrito por Manuel Tiago, pseudónimo de Álvaro Barreirinhas Cunhal, secretário-geral do Partido Comunista Português, durante várias décadas, que viveu uma realidade semelhante à que descreve de forma ficcionada no seu livro. Membro do Partido Comunista desde os dezasseis anos quando entrou para a Faculdade de Direito de Lisboa, e opositor assumido ao "Estado Novo", passou vários anos na prisão até que se evadiu, com outros companheiros do Forte de Peniche, uma das prisões de alta segurança do país. A 3 de janeiro de 1960, ocorreu a fuga considerada uma das mais aparatosas da história do fascismo que o obrigou a viver na clandestinidade até à Revolução de 25 de abril de 1974, quando o regime fascista foi derrubado e Álvaro Cunhal regressou, definitivamente, a Portugal.

A ação decorre em 1949, e tem como cenário o norte de Portugal que reconhecemos facilmente através das paisagens verdes e os muros de pedra que serpenteiam por entre as estradas e dividem os campos. O primeiro encontro dos protagonistas, André e Lambaça, ocorre no Porto e a viagem prossegue daí até à zona raiana de Trás-os-Montes.

As imagens denunciam um Portugal pobre, politicamente fechado, autoritário, fascizante, de ideologia única, pouco industrializado e rural onde a emigração atingiu um elevado número de famílias, sobretudo, do centro e norte do país. Contrabandistas e passadores eram, naquela época, os promotores de viagens secretas e perigosas que conduziam os mais afoitos para longe da sua pátria. O trajeto envolvia vários meios de transporte como o comboio, a camioneta ou o

carro mas uma parte do percurso era sempre feita a pé atravessando rios, vales e montes. Faziam poucas paragens para não serem apanhados pela polícia que podia aparecer em qualquer lado e a qualquer momento. Se o grupo era descoberto, não se ficava a dever à falta de cuidado dos passadores mas, na maior parte dos casos, à denúncia levada a cabo por delatores. As viagens eram organizadas em segredo, partia-se de noite e, muitas vezes, nem a família sabia quando algum dos seus ia deixar o país.

Numa primeira leitura do filme, o tema central parece resumir-se à viagem de dois homens com convicções e formas de vida diferentes, expostos a vários perigos e tentações mas que têm um objetivo comum – a liberdade. No entanto, o filme é muito mais do que a história principal que conta devido às mensagens que transmite. Ao partilharmos as experiências vividas pelas duas personagens principais durante cinco dias e cinco noites, conseguimos perscrutar as gentes que habitavam no interior de Portugal e o seu modo de vida, admiravelmente recriado no filme Através dos movimentos da câmara conhecemos o estilo dos edifícios, os interiores das casas, o linguajar das pessoas com quem André e Lambaça se cruzam, a forma como andam nas ruas, e a sua indumentária. As mulheres aparentam um ar envelhecido, trajam roupas escuras ou mesmo negras e lenços atados à cabeça, enquanto os homens usam botas e boinas ou chapéus pretos. O sotaque de Lambaça e as vozes das pessoas, que se encontram junto das tendas perfiladas em frente à estação de comboios, denunciam a região em que os dois homens se encontram devido à pronúncia característica do norte do país.

A par de toda a informação transmitida, à medida que a viagem se desenrola começamos a conhecer melhor os protagonistas e a confirmarem-se algumas suspeitas iniciais sobre o seu carácter. Estamos perante dois indivíduos "marginais": André, o jovem idealista, vive temporariamente à margem da lei e foge do país para não voltar a ser preso e regressar à prisão. Lambaça é o passador que a troco de dinheiro ajuda a passar a fronteira alguns dos que não conseguem fazê-lo de forma legal. Desde o primeiro encontro no Porto, certamente na estação de Campanhã, em que se conheceram, que os dois se olham de lado e com desconfiança. O ar provocador de Lambaça quando fala, o seu comportamento e as meias-palavras irritam André provocando algumas investidas que quase levam ao confronto físico. Depois de umas quantas atitudes um tanto estranhas de Lambaça em que, por vezes, parece não saber muito bem o que anda a fazer, assiste-se ao ajuste do preço da viagem que já tinha sido negociado inicialmente. O aviso do "camarada" mais velho sobre as particularidades do passador parece estar sempre presente na mente do rapaz que, apesar da pouca experiência de vida face à de Lambaça, se mostra vigilante e pronto a enfrentá-lo quando se sente afrontado. O jovem teme ser enganado ou roubado pelo seu companheiro, por isso, guarda o dinheiro que tem junto ao peito e, de vez em quando, leva a mão ao peito para se certificar se ainda lá está.

À medida que a história se vai desenrolando, surgem imagens da beleza natural do país que revelam a sua ruralidade e levam o espectador numa viagem através do tempo e do espaço. As aventuras e desventuras de André e Lambaça remetem-nos para as questões da emigração a "salto"[3] que ocorreu durante algumas décadas em território nacional e que viria a atingir o auge na década de 60 do século XX, quando muitos jovens para além de enfrentarem a pobreza também fugiam à Guerra Colonial, optando por sair do país clandestinamente. O filme de Christian de Chalonge, *Le Saut* (1967), é também um bom retrato da emigração portuguesa em

[3] A emigração a salto era a única saída para muitos portugueses que não conseguiam autorização legal para trabalhar noutros países.

França nessa época quando, diariamente, dezenas de portugueses atravessavam a fronteira de forma furtiva. Muitas vezes, a fuga abortava ou resultava em prisão porque havia denúncias por parte de delatores mais do que por questões de eficiência da polícia. De um modo geral, um ou mais passadores reuniam um grupo de homens, raramente havia mulheres, partiam durante a noite através de vales, montes e rios, e a troco de determinada quantia, guiavam essas pessoas através de terrenos inóspitos onde cada um tinha de lutar pela sua sobrevivência.

Relacionada com a emigração ilegal levantada no filme, existe também a situação da fronteira. Muita gente não tinha ideia do que era uma fronteira nem onde e como é que o território estava separado de Espanha. André também parecia não saber muito bem como funcionava a fronteira talvez por se sentir perdido no meio dos campos que desconhecia e que o levou a questionar, durante o trajeto, se" já tinham passado" a que Lambaça nunca respondeu de uma forma direta chegando mesmo a perguntar-lhe se ele pensava que as fronteiras tinham muros.

Tendo em conta a informação referida anteriormente, consideramos existir alguma mensagem política no filme, embora o realizador de *Cinco Dias, Cinco Noites*, faça uma leitura diferente da sua obra. Numa entrevista à revista *Visão* aquando da estreia do filme, Fonseca e Costa expressou uma opinião um tanto ou quanto estranha ao falar do conteúdo. Referiu que a sua intenção tinha sido a de contar a história de amizade que nasceu entre André e Lambaça, deixando de lado a política. Esta foi talvez a melhor forma que encontrou para evitar conotações com o Partido Comunista. De uma forma deliberada ou talvez não, o realizador omitiu a informação que constava no diálogo que surge nas páginas iniciais do romance quando André se encontrou com o seu protetor na linha do comboio. O vocábulo "camarada", uma forma de tratamento utilizada entre os membros do Partido Comunista não surge no filme. Na entrevista datada de março de 1996, o realizador procura esclarecer a sua opção:

> Primeiro, esta história não é política. Não é pelo facto de ter sido escrita por um político que tem obrigatoriamente de o ser. Depois, todas as histórias são políticas. Aqui, trata-se do relato muito interessante das aventuras entre dois homens que não estão fadados para se entenderem, quer pela profissão, quer pela maneira como lhes vai correndo a vida - um é jovem, outro é avançado em anos -. mas que, por circunstâncias excecionais, vão, a pouco e pouco, tecendo algumas afinidades entre si. Quando a história termina, um deles, o mais jovem, aquele que é mais hostil a qualquer influência, descobre no outro alguma qualidade humana, o que lhes permite ficarem amigos. Portanto, esta é uma bela história de uma amizade. (COSTA, Março, 1996)

Sendo o filme uma criação artística que, neste caso, partiu de uma obra literária será sempre passível de múltiplas leituras por parte de quem aprecia a obra de arte. Além disso, uma obra de arte é sempre política por mais isento que o seu autor queira ser. Apesar desta omissão, em termos históricos, Fonseca e Costa não falsificou a história nem distorceu o passado, deixando marcas identificáveis da época em que a ação se situa. O drama exibido é muito semelhante ao que viveram milhares de portugueses mas que não tiveram a sorte de André que seguiu o seu caminho sem grandes sobressaltos com um passador a cuidar só dele.

Em termos de adaptação do romance que esteve na origem do filme *Cinco Dias, Cinco Noites,* pode considerar-se bem conseguida por não ter perdido qualidade. (COMPARATO, 2004)O facto

de se tratar de um romance com uma linguagem simples, sem figuras de estilo, nem monólogos interiores e apresentar uma história pouco complexa em termos de enredo, facilitou a passagem da obra a guião. O texto foi transformado sem perder qualidade e o autor foi fiel à obra original. Quando questionado sobre a adaptação do seu romance ao cinema, Álvaro Cunhal não pareceu descontente nem surpreendido com a proposta apresentada, como afirmou:

> Um filme é, em si mesmo, uma obra de arte. („) Tomar à partida a história de uma novela, mesmo que respeitando a sua mensagem fundamental não significa mera transposição da novela para o cinema. (…) O filme admite e beneficia assim do valor individual e mesmo da iniciativa de cada um dos elementos de criatividade. Mas exige que não se desenvolvam de uma forma anárquica antes se completem e integrem num fio condutor. O realizador tem a esse respeito um papel determinante e, valorizando a criatividade de todos os artistas que intervêm na obra, orienta a sua intervenção numa dinâmica própria e unificadora de que depende o resultado final. O filme "Cinco dias, cinco noites" poderá neste sentido justamente chamar-se um filme de Fonseca e Costa." (CUNHAL, Entrevista, 1996)

Apesar de uma adaptação implicar sempre limitações por parte do guionista, neste caso, eram poucas dado o tamanho do romance que tem menos de 100 páginas. Álvaro Cunhal pareceu concordar com o produto final mas não deixou de referir que existe no filme a marca do realizador. A omissão da palavra "camarada" teve, certamente, alguma coisa a ver com esta crítica. Se, para Fonseca e Costa a utilização dessa palavra podia comprometê-lo politicamente, para Álvaro Cunhal revestia-se de grande importância e fazia toda a diferença. À semelhança dos *maçons* que deixavam a sua marca nas pedras, Cunhal deixou a sua marca política no romance ao utilizar o termo "camarada". A adaptação não foi complexa por existirem no texto original alguns diálogos que facilitaram a vida ao guionista. Na entrevista referida anteriormente, Fonseca e Costa confessa que quando leu o livro em 1974, gostou da história e pensou em adaptá-la ao cinema mas

> Só decidi retomá-lo há exatamente um ano, quando o dr. Álvaro Cunhal assumiu finalmente a identidade de Manuel Tiago e eu voltei a ler o livro. (…) Respeitei muito a estrutura do romance, pelo que não há desvios em relação ao texto original. (COSTA, 1996)

A confissão do realizador levanta-nos algumas questões que não podemos ignorar. O que terá levado Fonseca e Costa, que lera anteriormente o romance e pensara na sua adaptação ao cinema, a decidir avançar com o trabalho só depois de ter descoberto o seu autor? Existe ainda outro aspeto interessante que vale a pena referir. Quando lhe perguntaram se não temia a associação entre a data da esteia do filme e a comemoração dos 75 anos do Partido Comunista Português respondeu que

> Há um ano, quando manifestei a intenção de adaptar o livro, nem sequer sabia que, em 1996, se comemorava este aniversário do PC, partido do qual nem sequer sou militante.

> Aliás, embora existisse essa suspeita, durante anos não soube que Manuel Tiago era o dr. Álvaro Cunhal. Resolvi fazer esta adaptação porque se trata de uma história belíssima, que me tocou bastante por todas as emoções que me transmitiu e que são as mesmas que gostava de passar aos espectadores. (COSTA, 1996)

A experiência vivida por André é muito semelhante à de Álvaro Cunhal que teve de deixar o país, várias vezes, entrando e saindo clandestinamente através de diferentes fronteiras. Embora nem no livro nem no filme se revelem as razões da partida apressada de André, tudo aponta para sejam de ordem política. As imagens iniciais do filme são bem expressivas da pressa que tem em partir e, com o desenrolar dos acontecimentos, constatamos que este jovem não se encaixa nos padrões normais do emigrante. Enquanto no filme o homem que acompanha André conta a Lambaça que com ele fugiram mais cinco da prisão mas aquele tem de partir o mais rápido possível, o romance refere-se à partida de uma forma subtil.

> Com 19 anos incompletos, André viu-se forçado a emigrar. Arranjaram-lhe dinheiro, deram-lhe um endereço para o Porto e disseram-lhe que aí se resolveria a passagem de fronteira para a Espanha. As coisas não foram assim tão fáceis. No Porto, as pessoas a quem ia recomendado garantiram de princípio nada poderem fazer. (TIAGO, 1975, p. 9)

Em relação à produção cinematográfica, as cenas iniciais são bastante marcantes e significativas ao criarem, através de um jogo de luzes, sombras e sons, um ambiente propício ao suspense. O cenário surge repleto de contrastes com tonalidades que passam pelo branco, preto e cinzento e um barulho de fundo desagradável e irritante provocado pelas máquinas dos comboios em movimento nos carris. É, neste ambiente quase sobrenatural, que aparece um homem de meia-idade, de chapéu preto, vestido de escuro e porte altivo, que vai ao encontro de um jovem a quem dá indicações sobre o local do encontro. No meio da fumaça de um comboio que parte, assiste-se à conversa entre os três homens ficando-se a saber que André partirá daí a três dias. Devido à escuridão do local e ao chapéu que cobria parte da cara de Lambaça, André apenas conseguiu ver o bigode e parte do rosto moreno do seu interlocutor, para além de ter sentido a sua mão ossuda quando lhe apertou a mão. Apesar de ter sido informado que o homem "tinha cadastro por desordens, facadas e roubo", o jovem não tem outra saída e arrisca aceitando a sua ajuda, para partir quanto antes, pois sabe os perigos que corre se permanecer em território nacional e for descoberto.

A postura do jovem, a forma como se veste e fala aliadas ao modo como o homem mais velho o trata, um jeito quase paternal, leva-nos a pensar que estamos perante alguém com instrução, que não deve pertencer à classe trabalhadora. Essa suspeita acaba por se confirmar mais adiante quando, no final da viagem de comboio, os dois homens saem e, na estação, Lambaça aconselha André a despir o casaco. Ao olhar à sua volta, o jovem percebe a razão do conselho. O modo como estava vestido destoava do das outras pessoas que se encontravam na rua, o que acabaria por dar nas vistas e denunciá-lo aos guardas que deambulavam por entre os transeuntes e de quem tentava escapar-se. Depois de algumas voltas pela zona tentando passar despercebidos, os dois homens apercebem-se que a camioneta vai partir mas só depois de terem visto o guarda seguir noutra direção, entram apressados na camioneta e sentam-se em lugares diferentes como se fossem dois desconhecidos. A partir dali a viagem iniciática de André ia começar a complicar-

se devido à presença da guarda e da PIDE[4], por isso, era preciso estar atento. Lambaça explicara a André que tinha de sair da camioneta antes de chegar à paragem que ficava junto ao posto da guarda e fazer parte do caminho a pé para que pensassem que ia para a aldeia e não lhe fizessem perguntas. Depois de percorrer uma longa distância e não ouvir o barulho do motor da camioneta, André pensou que o companheiro de viagem o tinha enganado e que estava só, perdido entre campos que desconhecia. A insegurança que André sentiu, naquele momento, foi vivida por muitos compatriotas que foram abandonados pelos seus passadores, ficando entregues à sua sorte, acabando por serem presos ou morrerem.

Este filme, à semelhança de outros sobre a emigração portuguesa, constitui um bom documento que ajuda a preservar na nossa memória a ideia de que Portugal tem sido, ao longo da sua história, um país de emigrantes e imigrantes onde se têm registado correntes migratórias temporárias que apresentam características específicas de acordo com o período em que ocorrem. "Os emigrantes portugueses e seus descendentes constituem uma das grandes diásporas no mundo, com caráter de continuidade e para a qual contribuíram fortemente as redes sociais constituídas por familiares e conterrâneos."(RAMOS, 2007, 79).

Na época dos Descobrimentos, cruzámos os mares desconhecidos em pequenas caravelas e chegámos a todos os continentes. A saga continuou durante séculos e, atualmente, os jovens estão de novo a emigrar devido aos elevados índices de desemprego, ao emprego precário e aos baixos salários que auferem. A diferença entre os emigrantes de então e os atuais, é que agora os que partem são trabalhadores especializados que possuem uma melhor preparação académica. Em períodos diferentes da nossa história, o país também recebeu e continua a receber cidadãos de outros países que aqui se fixam por razões económicas e políticas. Um pouco por todo o mundo, mesmo em lugares recônditos, encontram-se usos e costumes, nomes e apelidos de origem portuguesa que provam a nossa passagem por esses locais. Desde sempre que

> Os homens transitam do Norte para o Sul, de Leste para Oeste, de país para país, em busca de pão e de um futuro melhor.
>
> Nascem por uma fatalidade biológica e quando, aberta a consciência, olham para a vida, verificam que só a alguns deles parece ser permitido o direito de viver. (CASTRO, 1949, p. 15)

As palavras de Ferreira de Castro expressas no *Prefácio* do romance *Emigrantes,* publicado em 1928, permanecem atuais no início do século XXI. O texto mencionado, para além de um significado literário e ideológico constitui uma interessante fonte histórica sobre a emigração portuguesa nas primeiras décadas do século XX. Desde que a Humanidade surgiu, há milhões de anos, que o homem não se fixa apenas num lugar sendo, por natureza, um ser nómada. A busca e a mudança estão enraizadas no povo português e caracterizam o seu espírito aventureiro embora nem sempre conduzam a grandes proventos. Como escreveu Antero de Quental "nunca povo algum absorveu tantos tesouros ficando ao mesmo tempo tão pobre". (Quental, 1982, p. 264)

Cinco Dias, Cinco Noites, pode ser considerado como um exemplo de um dos tipos de emigração que ocorreu nos anos 40. O regime de Salazar permitia que alguns milhares de portugueses

[4] PIDE – Polícia Internacional e de Defesa do Estado, era a polícia política do Estado Novo.

emigrassem por razões de ordem económica, de uma forma legal, sendo o Brasil e os Estados Unidos da América os mais procurados, mas havia também alguns países europeus que seduziam os emigrantes. Os movimentos que ocorreram na primeira metade do século XX, não foram constantes e variaram bastante de acordo com a época e a situação vivida em alguns dos países que costumavam receber cidadãos de outros países, como refere Maria Beatriz Rocha Trindade:

> Estes fluxos migratórios não são, no entanto, regulares durante o meio século. Duas razões de rarefação contribuem para reduções dos movimentos: os períodos localizados correspondentes às duas guerras mundiais, pela insegurança que criam; a crise da economia americana que se verificou a partir de 29. Mesmo assim, a média anual global da emigração portuguesa ultrapassa os 26.000. (ROCHA-TRINDADE, 1992, p. 5)

Apesar dos estudos e das estatísticas publicadas sobre a emigração, os números não correspondem à realidade, uma vez que muitos dos portugueses que partiram não foram contabilizados nos dados oficiais. A par da emigração legal que abrangia um número reduzido de cidadãos, havia em paralelo a emigração clandestina que tinha como destino os países europeus e cujos números ainda hoje se desconhecem. Falar de emigração implica estudar o atraso estrutural do país uma vez que "a verdade (…) é que tal fenómeno, de aparência demográfica implica, pondo-a em causa, toda estrutura sócio-económica que, natural e necessariamente, a condiciona e produz" (SERRÃO, 1977, p. 218)

O isolamento em que Portugal vivia na época de 40, provocado por um sistema ditatorial, que durou cerca de quarenta anos, a taxa de analfabetismo e o marasmo científico aliados a uma débil industrialização, estiveram na origem da emigração de muitos portugueses. A emigração era uma fatalidade a que muitas famílias estavam condenadas por razões económicas, sociais e políticas mas que para muitos converteram em êxito. A ditadura em que o país vivia esteve na origem de perseguições políticas que obrigaram muitos cidadãos a uma emigração involuntário para evitarem a prisão e a tortura às mãos da polícia política. Felizmente, para muitos dos que partiram a viagem foi coroada de sucessos profissionais e pessoais que lhes permitiram incrementar a economia do país através do dinheiro que enviavam e dos investimentos que fizeram. Como refere Maria da Conceição Ramos:

> A diáspora constitui uma forma social do processo migratório humano e ilustra o modo de funcionamento das inter-relações migratórias. Desenvolvem-se, assim, sistemas de intercâmbios e de trocas entre nações e continentes, num duplo sentido entre país de origem e países de acolhimento, afirma-se uma territorialidade assente numa pluralidade de redes complexas entre o conjunto dos pólos, nas quais circulam ideias, pessoas, capitais, mercadorias, laços familiares e comunitários (RAMOS, 2007, 79)

Ao escrever *Cinco Dias, Cinco Noites*, a experiência de Álvaro Cunhal, enquanto exilado político, ajudou-o na criação da personagem André que representa todos os indivíduos que foram obrigados a abandonar o seu país por pensarem de maneira diferente da dos governantes. Nem

todos os que partiram regressaram depois da Revolução de Abril por já não se identificarem com o local onde tinham nascido ou por terem refeito a sua vida noutro país. Outros voltaram e participaram de uma forma ativa na reconstrução da democracia.

Durante o regime salazarista e franquista muitos intelectuais sonharam com França como terra de liberdade na perspetiva de Eduardo Lourenço. (LOURENÇO, 1999) mas nem sempre essa imagem correspondeu à realidade. A frase de Lambaça quando conheceu André na estação de comboio "tão novo e tão procurado" funciona como um alerta para o mistério em que está envolta aquela personagem. Tendo em conta os significados de emigrante e exilado, é difícil atribuir um estatuto a André embora nos pareça estar mais próximo do estatuto de exilado do que propriamente do emigrante, pois não deixou o país por questões económicas mas para fugir à prisão onde se encontrava e cuja condenação devia estar relacionada com a sua ligação ao Partido Comunista que Salazar proibia.

Estamos conscientes das limitações do nosso trabalho e esperamos que a escolha do filme *Cinco Dias, Cinco Noites* tenha contribuído para uma reflexão sobre o fenómeno migratório português. Deixamos um pensamento do filósofo, escritor e ensaísta Eduardo Lourenço, "um emigrante intelectual" que vive há mais de seis décadas em França

> Cada povo só o é por se conceber e viver justamente como destino. Isto é, simbolicamente, como se existisse desde sempre e tivesse consigo uma promessa de duração eterna. É essa convicção que confere a cada povo, a cada cultura, pois ambos são indissociáveis, o que chamamos "identidade". Como para os indivíduos, a identidade só se define na relação com o outro.(LOURENÇO, 1999, p.9)

Referências

BIZARRO, Rosa(org.). "Diásporas, Culturas e Coesão Social" in **O Eu e o Outro. Estudos Multidisciplinares sobre Identidade(s), Diversidade(s) e Práticas Interculturais.** Maia: Areal Editores, 2007.

CASTRO, Ferreira. **Emigrantes**. Lisboa: Guimarães & Companhia Editores, 1928.

COMPARATO, Doc. **Da Criação ao Guião**.3ª ed. Cascais: Pergaminho, 2004.

COSTA, José Fonseca. Entrevista à revista **Visão**. Lisboa: 1996.

FERRO; Marc. **Cinéma et Histoire**. Paris: Éditions Gallimard, 1977.
LOURENÇO, Eduardo. **Portugal como Destino seguido de Mitologia da Saudade**. Lisboa: Gradiva, 1999.

QUENTAL, Antero de. **Prosas sócio-políticas**. Org. Joel Serrão. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982.

ROCHA-TRINDADE, Maria Beatriz. **Fenómeno da Emigração em Portugal**. Lisboa: Ministério do Planeamento e da Administração do Território – Secretaria de Estado da Ciência e Tecnologia, 1992.

SERRÃO, Joel. **A Emigração Portuguesa – Sondagem Histórica**. Col. Horizonte Nº 12. Lisboa: Livros Horizonte, 1977.

TIAGO, Manuel. **Cinco Dias, Cinco Noites**. Lisboa: Edições Avante, 1975.

Filmografia

CINCO Dias, Cinco Noites. José Fonseca e Costa. Lusomundo Audiovisuais. 1996. DVD.

Candangos em três tempos: a representação dos pioneiros de Brasília em Silvio Tendler, Vladimir Carvalho e Maria Adelaide Amaral

FEITOSA, Sara Alves (doutoranda[1]). email: sarafe99@hotmail.com
ROSSINI, Miriam de Souza (Doutora[2]). email: Miriam.rossini@ufrgs.br

Introdução

Há pouco mais de 50 anos inaugurava-se Brasília, a terceira capital do Brasil; moderna, com arquitetura impar, obra síntese do plano de metas do então presidente da República Juscelino Kubitschek. A construção de uma capital no interior do país, sonho alimentado desde a Inconfidência Mineira[3], só foi possível, porém, graças a milhares de brasileiros anônimos que deixaram sua terra natal e foram construir, com JK, "o sonho de Brasília". Este artigo volta sua atenção à representação desses pioneiros: como eles são representados no audiovisual brasileiro? Que significações as representações constroem sobre o povo que ergueu a capital federal? Para tanto, analisamos três produtos audiovisuais. Dois documentários: *Os anos JK*: uma trajetória política, 1980, de Silvio Tendler, e *Conterrâneos Velhos de Guerra*, 1990, de Vladimir Carvalho; e uma ficção: a minissérie de televisão *JK*, 2006, de Maria Adelaide Amaral. O percurso que adotamos é o seguinte: inicialmente, contextualização dos produtos a serem analisados e discussão teórica. Por se tratarem de narrativas cujo enredo é a trajetória de vidas, delineamos uma discussão acerca do discurso biográfico e o modo como a partir dele podemos construir um panorama sobre uma época passada. Partindo desse referencial teórico, fazemos a análise de cada um desses produtos do ponto de vista da diegese e da montagem, tendo como foco de preocupação a representação do passado histórico e a constituição de memória social sobre os eventos narrados.

Os audiovisuais

O período JK é um desses que perpassa o imaginário nacional, o que contribui para sua constante atualização nos audiovisuais brasileiros, seja para o cinema, seja para a televisão. Ao mesmo tempo em que os anos JK é invocado pelos avanços políticos, sociais e econômicos, que levaram o país a ingressar definitivamente na modernidade, como explica Renato Ortiz (1995), o período também apresentou contradições e crises em vários aspectos. A construção de Brasília simboliza esses processos, conforme vemos nos três produtos audiovisuais que analisamos.

O mais antigo deles é *Os anos JK: uma trajetória política*, de Silvio Tendler; ele segue o percurso de Juscelino, construindo um painel de um período recente da vida política brasileira. O pesquisador de cinema Jean-Claude Bernardet (2003), no artigo "Os anos JK: como fala a história?", aponta alguns mecanismos que o diretor Silvio Tendler aciona para a construção da

[1] Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGCOM/UFRGS), bolsista CAPES-REUNI. E-mail: sarafe99@hotmail.com
[2] Professora do PPGCOM/UFRGS e do Departamento de Comunicação da UFRGS. Bolsista de Produtividade do CNPq. E-mail: miriam.rossini@ufrgs.br

[3] Segundo relatos históricos (TAMANINI, 2003; VASCONCELOS, 2007), a ideia de transferência da capital federal para o interior do país data do período da Inconfidência Mineira, em 1789, no século XVIII.

história do período nesse documentário. Produzido em 1980, ainda sob a égide da ditadura civil-militar instalada no país em 1964, o documentário, segundo o autor, parte da premissa de que o regime político instalado pelos militares é ruim. Assim, JK e seu governo são representados em oposição ao regime dos generais e, portanto, sob um ponto de vista positivo. Bernardet (2003) chama a atenção para o modo de construção de sentidos sobre o passado no documentário de Tendler: a utilização de paralelismos entre a positividade dos "anos JK" e a negatividade da "ditadura militar". Tendler trabalha de modo didático e, como se houvesse uma linha que o ligasse a dois documentários anteriores que abordaram o período de Getúlio Vargas (*Getúlio* Vargas, 1974, de Ana Carolina e *O Mundo em que Getúlio Viveu*, 1976, de Jorge Ileli), assume a linguagem da personalidade que escolheu como objeto de análise. Desse modo, o povo, os candangos que construíram Brasília, pouco aparecem a não ser em uma única sequência em que o narrador se refere à seca que atingiu o nordeste brasileiro no ano de 1957 e que produziu milhares de retirantes dispostos a construir uma vida nova no planalto central. Durante todo filme, a reverência é em torno de Juscelino que é identificado com codinomes que o ligam a uma tradição de bravura e pioneirismo na história do Brasil, como por exemplo: "Com Juscelino o Brasil começou a abandonar o litoral", "JK o novo bandeirante", "O homem que integrou o litoral e interior"; há até referências a personagens literários: "JK, um Dom Quixote montado num trator". Já os candangos, eles passam incólume na construção audiovisual de Silvio Tendler.

De acordo com Bernardet (2003), o documentário de Tendler enquadra-se numa estética do documentário clássico, aquele cujo tema central é grandes homens da história brasileira, ou fatos e pessoas exemplares. As entrevistas e a montagem são feitas no sentido de corroborar uma tese ou argumento, muitas vezes elaborado anteriormente à realização do filme. Jean-Claude Bernardet denomina esse tipo de documentário de "sociológico", pois uma das características é a utilização de mecanismos de produção de significação centrados na relação entre o particular e o geral; outra característica é a utilização de paralelismos entre personagens ou épocas, por exemplo. O filme de Tendler encaixa-se nesses aspectos. Por outro lado, o filme também apresenta uma das características do documentário clássico, que é o uso da narração *over*[4], sobreposta a imagens documentais (fotografias e cinejornais), que ratificam o discurso do documentário[5]. A narração é feita pelo ator Othon Bastos, ela possui um tom explicativo sobre os fatos retratados na tela. As entrevistas apresentadas também cumprem a mesma função.

Os anos JK foi produzido em um contexto de enfraquecimento da ditadura civil-militar. Em 1980, o país vivia um clima de "abertura lenta e gradual"; com os militares ainda no comando do país, mas o regime dava sinais de esgotamento. Assim, a produção de sentidos através da utilização de paralelismos entre o governo de JK e o regime vigente tem íntima relação com o contexto político, social e econômico em que o documentário foi produzido. O personagem JK, apresentado por Silvio Tendler, é o que Giovanni Levy (2005, p. 176) classifica como a representação de uma biografia e os casos extremos, ou seja, a trajetória de Juscelino Kubitschek é o fio condutor para a produção de um discurso sobre uma época, um contexto específico da história do Brasil.

[4] Segundo LINS & MESQUITA (2008), a narração over remete à sobreposição às imagens de vozes externas, alheias à cena.
[5] De acordo com a classificação feita por Bill Nichols (2005), o documentário de Silvio Tendler é do tipo expositivo: um filme de compilação que utiliza velhas filmagens de acontecimentos e uma narração sobreposta (voz de Deus) para contar ao espectador o que a imagem quer dizer e apresentar o argumento mais amplo da obra.

Caminho inverso fará o diretor Vladimir Carvalho em *Conterrâneos Velhos de Guerra* (1990). O diretor prefere enfocar o povo, o grande excluído dos discursos históricos de cunho positivista. O documentário inicia com uma frase de Bertold Brecht que anuncia o ponto de vista do diretor: "Quem construiu a Tebas de sete portas? Nos livros estão os nomes dos reis. Arrastaram eles os blocos de pedras?". O documentário de Carvalho, portanto, aponta a câmera para os relatos de vida dos candangos, para os abusos e as humilhações sofridos pelos operários que migraram de todos os lados do país, especialmente do Nordeste, para construir Brasília durante o governo JK. *Conterrâneos Velhos de Guerra* apresenta uma versão alternativa aos relatos da memória oficial celebrativa (CHAUÍ, 1995). Carvalho, além de entrevistar os operários e primeiros moradores da nova capital, recorre a depoimentos de Oscar Niemeyer[6], Pompeu de Souza[7] e Lúcio Costa[8].

A sequência inicial do documentário é uma imagem de fogo, que se assemelha a uma vegetação rasteira queimando na penumbra do entardecer. Uma música interpretada por Zé Ramalho cobre as imagens do fogo, que se supõe, seja no cerrado. Essa sequência clipe finaliza com a entrada da imagem de um homem[9], um perfil na contraluz que caminha em direção à câmera; ao fundo, o sol se põe numa paisagem alaranjada. O homem que caminha rumo à câmera declama um poema[10], enquanto sua imagem toma toda a tela. Há um corte seco e entram os depoimentos. Essa opção de Carvalho pelos anônimos, por aqueles que foram esquecidos e recusados pela história oficial e pela mídia, é uma das características do documentário brasileiro[11] feito nas décadas de 80 e 90 do século XX.

Carvalho utiliza entrevistas como técnica de abordagem e narração das trajetórias desses anônimos; para romper com o naturalismo da construção, há a intervenção do diretor a partir do fora de campo durante as entrevistas; essa é outra característica que diferencia os documentários de Tendler e Carvalho. No primeiro, as marcas de produção do discurso são apagadas, enquanto no segundo há várias marcas explícitas ao longo da narrativa. E em alguns momentos, há a narração *over* de Othon Bastos, o mesmo narrador de *Os anos JK*, criando uma ligação entre os dois filmes. O filme de Carvalho é o outro lado da moeda do filme de Tendler.

Como o filme de Carvalho é uma denúncia de aspectos até então esquecidos nas páginas da memória oficial celebrativa (CHAUÍ, 1995), há vários relatos sobre os boatos que existiam sobre o Eldorado que era Brasília; sobre os maus-tratos aos trabalhadores e as condições de trabalho

---

[6] Arquiteto que coordenou os trabalhos de planejamento e construção da capital federal. Niemeyer é protagonista de uma sequência polêmica no documentário. O diretor o questiona acerca de um massacre de candangos no acampamento de construção de Brasília; o arquiteto nega a existência do massacre e manda que a câmera seja desligada.
[7] Jornalista do Diário Carioca
[8] Urbanista e idealizador de Brasília, juntamente com Niemeyer.

[9] Esse personagem, ao longo do documentário, aparece entrecortando ou ligando os depoimentos dos candangos. Sua aparência lembra a de Antônio Conselheiro, barbudo, cabelos um pouco longos, falas marcadamente teatrais. Uma característica do documentário de Carvalho é dar espaço para trovas, repentes, cordel e aboios, expressões da cultura popular nordestina.
[10] Eu venho vindo de longe, decisão antiga, trazendo nas mãos de espinhos a ferramenta amiga que pesam nos ombros largos cidade fadiga, pesam nos ombros amargos cidade fadiga. De uma asa à outra asa distância da viga, de uma asa à outra entre chegada e partida sou tudo que sou candango, quando Brasília ser-ia.
[11] Não por acaso, Carvalho participou como assistente do filme que Bernardet (2003) considera um "divisor de águas" nesse tipo de produção audiovisual no país: *Cabra marcado para morrer* (1964/1984), de Eduardo Coutinho.

precárias deles; sobre os muitos acidentes fatais escondidos para não macular o romantismo e a aura de sonho da construção da capital federal. O documentário toca, ainda, na maior das feridas de quem viveu nos acampamentos da construção de Brasília: a sublevação de operários no Carnaval de 1959, que acabou com um massacre executado pela Guarda Especial de Brasília.

O documentário de Vladimir Carvalho levou vinte anos para ser concluído, acumulando 70 horas de filmagem; já o montador Eduardo Leone passou quatro anos montando o filme. O contexto da produção perpassa, então, um período que vai da ditadura civil-militar até os tempos de Nova República; ele foi lançado após a vitória do primeiro presidente eleito desde 1960. Esse longo período de gestação permitiu que o filme incorporasse as novas perspectivas para o documentário contemporâneo. Segundo Bernardet (2003), na década de 1990, havia uma tendência para que os documentários privilegiassem a escuta dos anônimos, bem como explicitassem o processo de construção do discurso do cinema documental.

O terceiro produto audiovisual a ser analisado é a minissérie televisiva *JK*, de Maria Adelaide Amaral, exibida pela Rede Globo de Televisão em 2006. Ela tem como eixo a representação da biografia do ex-presidente Juscelino Kubitschek. Assim como o documentário de Tendler, a minissérie *JK* segue a trajetória de Juscelino, mas, por se tratar de teledramaturgia, amplia a narrativa com a inclusão de outras trajetórias e núcleos dramáticos, como, por exemplo, o núcleo "Lílian Gonçalves – a saga dos candangos[12]". É através da trajetória de Lilian, interpretada pela atriz Mariana Ximenes, que o telespectador é apresentado às aventuras e desventuras dos pioneiros na construção de Brasília. A minissérie é dividida entre personagens da história e personagens fictícios; o núcleo dos candangos é composto por personagens fictícios e, segundo os autores da trama[13], buscou apresentar um panorama do que era a vida da gente simples que construiu o sonho de JK. O núcleo tem como personagens centrais Lilian Gonçalves[14], sua mãe Alzira[15], o Gaúcho[16], Judite[17] irmã de Lilian, o cunhado Severino[18], Ceará[19] e seu Zé[20].

O enredo que cerca o núcleo candango é feito de pessoas de origem pobre que migraram para construir uma vida nova no Planalto Central. A trajetória de Lilian é do tipo exemplar. Lilian chega ainda menina em Brasília, começa a vender café para os trabalhadores da construção, transformando-se numa figura conhecida entre os candangos e o pessoal do Catetinho, onde sua mãe trabalha como cozinheira. Torna-se proprietária de um restaurante em Brasília ainda adolescente. Ou seja, Lilian é a personificação de uma trajetória de ascensão social. Mesmo que na trama os problemas com o assédio do cunhado e o alcoolismo da mãe desenhem uma história triste e atribulada, o que fica como marca do núcleo candango é que, para quem trabalhou com vontade, Brasília foi a realização dos sonhos e Lilian encarna essa máxima.

---

[12] Esta denominação é dada pela produção da minissérie publicada no Boletim da Programação da Rede Globo de Televisão, de 03/01/2006.
[13] Informação disponível no Boletim de Programação da Rede Globo de Televisão, 03/01/2006.
[14] Interpretada por Mariana Ximenes.
[15] Interpretada por Regina Braga.
[16] Interpretado por Cássio Gabus Mendes.
[17] Interpretada por Gabriela Hess.
[18] Interpretado por Fabio.
[19] Interpretado por Claudio Jaborandi.
[20] Sem identificação, na ficha técnica, do ator que o interpretava.

A minissérie da Rede Globo é provavelmente, dos três produtos analisados, a que teve maior audiência, já que foi exibida em televisão aberta chegando a atingir 43 pontos no IBOPE[21]. Além disso, a minissérie trabalha com os ingredientes que mobilizam a emoção do espectador. O historiador estadunidense Robert Rosenstone (2010), ao falar do longa-metragem dramático, aponta que, além de traçar a trajetória de indivíduos que estão no centro do processo histórico, esse tipo de narrativa "mira diretamente nas emoções. Ele não apenas fornece uma imagem do passado, mas quer que você acredite piamente naquela imagem" (ROSENSTONE, 2010, p. 33).

No entanto, é bom observar que, mesmo sem uma tradição de grande público de documentários no Brasil, o filme de Tendler levou 800 mil espectadores às salas de cinema[22], um fato inédito até então na história do documentário brasileiro. E se lembrarmos que o filme de Tendler foi lançado em DVD é possível pensar que o número de espectadores ao longo dos anos aumentou. De qualquer modo, ele ainda está longe dos milhões de telespectadores da minissérie. Infelizmente, não há dados consolidados sobre o público estimado do documentário de Vladimir Carvalho, mas é relevante dizer que este está disponível na integra no site YouTube[23].

Representação da história: memória e esquecimento

Como se percebe pelo contexto de produção e pelas estratégias narrativas e estéticas explicadas, os três produtos audiovisuais apresentados tratam de modo diferente a memória de um mesmo período da história do Brasil. O documentário *Os anos JK*, de Silvio Tendler, e a minissérie *JK*, de Maria Adelaide Amaral, trabalham com a representação épica dos anos dourados da história da nação, focando em especial na figura do presidente. Já o documentário *Conterrâneos Velhos de Guerra*, de Vladimir Carvalho, opta por uma representação anti-épica, o que é enfatizado tanto pelos tipos de biografias que narra, dos candangos, quanto pelos aspectos dessas trajetórias de vida que escolhe enquadrar: as desesperanças, as frustrações, as negligências a que esse grupo foi submetido na construção do sonho de JK.

A ideia aqui não é comparar as produções, mas observar como esses três produtos audiovisuais, dois documentários e uma minissérie de ficção, constroem a representação dos pioneiros de Brasília, que passam a fazer parte da compreensão daquele momento histórico. A partir das reflexões do historiador francês Marc Ferro (1992), compreende-se que o audiovisual – seja documentário ou não – é sempre história. Isso porque, mesmo que não seja intencional, ele é sempre um testemunho do seu presente. É na relação entre o contexto das produções audiovisuais e o modo como cada um elabora aquele passado que percebemos o processo de constituição de memória social (FENTRESS & WICKHAM, 1992). Como observa Miriam de Souza Rossini (2007, p. 22), "um [audiovisual] de entretenimento veicula, os desejos, os medos daquele que o fez, bem como da sociedade em que ele está inserido". Seguindo este raciocínio, ao longo de todo o processo de realização audiovisual, ao selecionar, recortar e enquadrar uma fatia do real para produzir uma narrativa, a equipe já está se posicionando sobre esse real. Assim, as escolhas de Tendler, Carvalho e Amaral têm relações com os contextos e imaginários sociais correntes no momento de suas produções.

---

[21] Vale lembrar que cada ponto no Ibope representa aproximadamente 60 mil domicílios na capital paulista, ou seja, 43 pontos no IBOPE significa que mais de 2milhões e 500 mil domicílios na capital paulista sintonizavam a Rede Globo de Televisão durante a exibição da minissérie.
[22] Fonte: ANCINE (www.ancine.org.br) acessado em 23.06.2010.
[23] http://www.youtube.com/watch?v=hr7jh7Bv-Rk

A representação da história a partir de imagens técnicas tem, também, um papel importante na produção de memória social sobre o passado representado; por isso a questão não é de debater ou investigar se o que foi representado é ou não a verdade dos fatos, mas, sim, entender o modo como aquele passado foi representado. Robert Rosenstone (2010) argumenta que a representação da história no suporte audiovisual não deve, e não pode, ser julgada a partir dos critérios que aplicamos à história produzida nas páginas impressas. Para o autor, "ela existe [...] como um campo separado, com seu próprio conjunto de regras e procedimentos para criar obras que têm sua própria integridade histórica" (ROSENSTONE, 2010, p. 62). Por outro lado, há historiadores, com Sandra Jatahy Pesavento (2003), que afirmam o caráter ficcional do próprio discurso historiográfico. Isso por que a história escrita, construída a partir de documentos e vestígios do passado, é uma construção tanto quanto a literatura ou, no nosso caso, o filme que se propõe representar um acontecimento histórico ou a trajetória de alguma personalidade da história. Explica a autora: "Tal como na criação literária, o historiador também organizava um enredo na composição da sua narrativa, com a diferença de que o romancista inventava os fatos e o historiador os achava nas crônicas e nos materiais de arquivo" (PESAVENTO, 2003, p. 35). Para Rosenstone, o que não podemos perder de vista é que esses dois tipos de narrativa – a historiográfica e a audiovisual – possuem regras próprias para a construção de um discurso sobre o passado.

De acordo com Rosenstone (2010), assim como as narrativas históricas escritas, os audiovisuais históricos não são espelhos que mostram uma realidade extinta, mas construções discursivas, obras cujas regras de interação com os vestígios do passado são necessariamente diferentes das obedecidas pela história escrita. Como chama a atenção Marialva Carlos Barbosa (2008), a história se ocupa das articulações narrativas localizadas num outro tempo e, assim, realizados pelos homens de outrora. Um mundo sempre presumido que chega até o presente sob a forma de rastros e restos, de vestígios significantes e que, muitas vezes, podem ser decifrados, pois são restos de ações comunicacionais. Esses vestígios é que serão objetos de interpretação do pesquisador que se interessa pelas narrativas produzidas num tempo anterior aquele que denominamos aqui-agora.

De modo análogo ao historiador, o realizador audiovisual que se interessa em construir narrativas históricas também se serve desses restos de ações comunicacionais. No caso das produções analisadas, há duas fontes de informações privilegiadas: além de dados da cultura material, ou seja, documentos, fotografias, cinejornais da época, há também uma memória transgeracional, testemunhal dos acontecimentos que são objeto de representação. Desse modo, as três narrativas sobre o período JK e sobre a construção de Brasília, embora não tenham o mesmo ponto de vista, se abastecem desse manancial de memória documental e testemunhal para construir suas narrativas audiovisuais. Para Paul Ricoeur (2001, p. 375), "a coexistência de diversas gerações sucessivas numa mesma fatia do presente possibilita tornar o passado uma espécie de híbrido da realidade presente". Passado e presente mesclam-se no tempo que denominamos contemporaneidade. Barbosa (2008), refletindo sobre essa relação dos vestígios históricos e o relato testemunhal na construção de narrativas sobre o passado, afirma:

> Essa vivência em conjunto no tempo significa receber de outros, pelas imagens-lembranças, o passado. Passado esse que se transfere pelo ato comunicacional ao presente. Essas múltiplas intercessões permitem a transição da memória individual e coletiva à história. Ou seja, os acontecimentos históricos, aqueles

> que são transformados em algo a ser relatado pela força da intriga que eles próprios contêm, são construídos também pelos rastros memoráveis que do passado transitam até o presente e, podem, ser algo do olhar que figura a história (BARBOSA, 2008, p. 116)

A autora segue seu pensamento, afirmando que o mais importante conector entre passado e presente é a memória, isso porque o ato memorial está relacionado a algo bastante valorizado em nossa cultura quando se trata da pretensão de verdade em um relato, isto é, a testemunha ocular, o valor da experiência vivida e relatada posteriormente. Segundo Barbosa (2008, p. 116), "pela memória é possível produzir em imaginação a ideia de um tempo e lugar. A memória é [assim] uma imagem híbrida por excelência [que coaduna num mesmo tempo e espaço o passado e o presente]".

A memória, porém, é também esquecimento. Andreas Huyssen (2000) recorre aos estudos de Freud para afirmar que a memória e o esquecimento estão indissolúvel e mutuamente ligados e que a memória é uma forma de esquecimento e que o esquecimento é uma forma de memória escondida. Segundo o autor, as descrições que Freud fez sobre os processos individuais de recordação, recalque e esquecimento valem também para as sociedades de consumo contemporâneas. Vários autores (FENTRESS & WICKHAM, 1992; 2001; ORTIZ, 2003; HOBSBAWM, 1998) explicam que se à história cabe investigar e tornar público partes obscuras e violentas dos processos de construção das nações, à memória resta a função de coesão social, de dar relevo às experiências positivas e memoráveis da constituição coletiva. Assim, o lembrar e o esquecer são partes intrincadas de um mesmo processo de formação das nações.

Embora saibamos que as representações do passado no audiovisual tendam, na maioria das vezes, a abordar aspectos épicos e positivos como em *Os Anos JK*, percebe-se, desde a década de 1990, um movimento de representações da história do Brasil com personagens obstinados, "imbuídos de sonhos de construção de uma sociedade utópica, e [que] por isso mesmo foram vencidos, atropelados pelas sociedades em que surgiram" (ROSSINI, 2006, s/p.). Essa representação um tanto melancólica dos sonhos perdidos é também o tom adotado em *Conterrâneos Velhos de Guerra*. Os testemunhos remontam uma memória dolorosa de engano, esquecimento e exclusão. Carvalho utiliza imagens documentais e até épicas para ressignificá-las segundo um determinado ponto de vista proposto por ele de crítica às diferenças de classe. Essas ressignificações conduzidas pelos discursos dos candangos e, portanto, esvaziadas do sentido oficial constituindo-se em memórias alternativas. A sequência que mostra as primeiras imagens da inauguração da cidade surge em seguida à entrevista com o primeiro padeiro de Brasília, que não viu a festa porque estava trabalhando; para completar o quadro trágico, o padeiro ficou cego em um acidente, o que o impediu de sequer ver as imagens da festa. A solenidade aparece, assim, para tentar restabelecer o que fora negado ao trabalhador.

Na minissérie *JK*, de Maria Adelaide Amaral, o povo aparece na maioria das vezes como coadjuvante. No núcleo Lilian Gonçalves, há sete personagens que a trama segue mais de perto; eles aparecem como trajetórias exemplares daqueles cerca de 50 mil candangos pioneiros em Brasília. Há um cearense, um gaúcho, um mineiro; uma cozinheira, um caminhoneiro, um pedreiro, um servente de obras, um pequeno comerciante [24]etc. Há momentos, porém, em que o povo protagoniza cenas de grande significação na trama: a cena que relembra a comemoração

[24] O acampamento dos candangos na minissérie JK é um típico exemplo do que Rosenstone (2010) denomina de construção genérica, em que o espectador tem uma visão panorâmica, genérica de vários personagens a partir da narrativa da trajetória de uns poucos

dos dez anos de inauguração de Brasília é um exemplo. Em 1970, sob a vigência do AI-5, JK estava impedido de comparecer às comemorações da cidade que fundara. Uma amiga, Vera Abrantes, mandou realizar uma missa para marcar a ocasião; havia uma preocupação, porém, de que a igreja ficasse vazia por conta do temor à repressão que vinha sendo feita pelo regime civil-militar, mas um grupo de candangos compareceu à missa, lotando a igreja. Déa[25] comenta: "que gente corajosa essa, hein[26]!!!!" No final da minissérie, os candangos também tomam a cena para reverenciar Juscelino, agora morto.

Em ambos os casos, a utilização de imagens documentais corrobora na impressão de uma ação corajosa, de gratidão e solidariedade dos candangos com o ex-presidente. Esses espaços de representação dos candangos numa obra da televisão aberta nos permitem perceber pelo menos dois ângulos dessa questão: o primeiro tem relação com o fato de que a emissora, Rede Globo de Televisão, deseja imprimir uma marca de empresa de comunicação plural, democrática; o segundo é fruto das modificações ocorridas nas pesquisas históricas que, a partir de novas abordagens teóricas e temáticas, como aquelas feitas pela Nova História ou pela História Cultural, passaram a incluir aspectos antes negligenciados pela história oficial, como é o caso de uma imensa maioria de excluídos (trabalhadores, mulheres, etc.) Esses discursos passam a afetar outros campos, como o do audiovisual que se volta para a reconstituição histórica. Por isso mesmo uma narrativa épica, feita para uma televisão aberta, é construída de modo a contemplar certas expectativas de uma grande parcela do público, que quer se ver representado nas histórias que são contadas.

Do ponto de vista da diegese, porém, a minissérie *JK* "esqueceu" os acontecimentos mais complicados e violentos em relação aos candangos. Em duas sequências, refere-se rapidamente à existência de acidentes e mortes entre os operários a fim de não ser acusada de omissão histórica. Afinal, o filme de Carvalho é razoavelmente conhecido do público. Em termos de narrativa, a minissérie preocupou-se em demarcar os aspectos positivos dos anos JK e as distinções entre o período do seu governo e a ditadura militar, no que acompanha as escolhas narrativas de Silvio Tendler. Os fatos que a minissérie representa evidenciam bem esse paralelismo entre os bons e memoráveis anos JK e os indesejáveis tempos de convulsão política, golpes, ditaduras e atos institucionais. Eles vão do início do século XX, quando prevalecia o coronelismo; passam pela ditadura do Estado Novo e pelo o suicídio de Getúlio Vargas; abarcam o governo de JK e as turbulências posteriores aos anos dourados, que tiveram como desfecho o golpe civil-militar de 1964.

Lembrando e esquecendo, selecionando esse ou outro ponto de vista, as três narrativas têm em comum a tentativa de tornar o passado significativo para nós no presente. E parte das significações que esses relatos podem ter depende da elaboração e do preenchimento de vazios que nós, espectadores, fazemos.

Biografias: individual e de grupo

Para construir seus discursos historiográficos, os três audiovisuais têm como eixo de suas narrativas a biografia. Para Rosenstone (2010, p.136), fazer a biografia de indivíduos é considerá-los no centro do processo histórico, deixando entrever "que vale a pena estudá-los

[25] Interpretada por Isabela Garcia, Déa era uma das amigas mais próximas de Juscelino e Sarah. Moravam em Brasília e era em sua casa que Juscelino costumava se hospedar na capital federal nos últimos tempos de sua vida.
[26] Edição especial em DVD minissérie JK, disco 5, capítulo 15.

como modelos de vida, ações e sistemas individuais de valores que admiramos ou que nos desagradam". A biografia é um gênero controverso, pois, tendo como referência pessoas e acontecimentos documentados e de existência real, sofre influência do romance e da ficção. Por isso concordamos com Rosenstone (2010) quando este afirma que um biógrafo, assim como um escritor de ficção, impõe um padrão aos acontecimentos, constrói um protagonista e delineia o padrão da sua vida. Para o autor, "os melhores biógrafos sabem que estão inventando por meio de sua seleção e arranjo do material" (ROSENSTONE, 2010, 137-138). Quando essa seleção e arranjo se expressa pelo audiovisual, deve-se levar em conta a trilha sonora, as cores, os enquadramentos, os cenários, figurinos e muitos outros elementos estéticos que compõem essa representação. Falando do processo de produção de biografia, Rosenstone (2010) vê semelhanças no trabalho do biógrafo para mídia impressa e para o audiovisual:

> Tanto o biógrafo como o cineasta se apropriam de alguns dos detalhes remanescentes de uma vida e os tramam para formar um enredo que tem um tema que infunde significado nos dias do biografado. [...] a obra resultante baseia-se mais nos dados incorporados a uma vida criada pelas habilidades literárias (ou fílmicas) do biografado do que nos dados brutos. (ROSENSTONE, 2010, p. 140)

Por essa razão temos exemplos de biografias e cinebiografias diferentes que tomam como objeto de representação a vida de um mesmo indivíduo sem que nenhum dado novo de sua trajetória tenha sido descoberto. O que faz a diferença nesses casos é o processo de seleção, de lembrança e esquecimento, poderíamos dizer, na montagem da narrativa. Rosenstone (2010) explica que, assim como no filme histórico, no audiovisual de biografia é necessário "inventar" fatos para satisfazer as demandas tanto do gênero dramático quanto do quadro temporal do filme[27].

Pensando a partir dessas considerações de Rosenstone (2010) sobre o audiovisual biográfico, a análise que se faz aqui não faz distinção entre a ficção e o documentário, posto que pelos argumentos apresentados anteriormente as três narrativas apresentam referências no real e utilizam-se, em medidas diferentes, de artifícios ficcionais[28].

No caso do documentário *Os anos JK*, de Silvio Tendler, trata-se de uma biografia de um caso extremo (LEVY, 2005), ou seja, um personagem exemplar, uma trajetória que serve como modo de narrar e esclarecer um contexto social. *Conterrâneos Velhos de Guerra* trabalha com trajetórias individuais de um grupo que apresenta semelhanças: migrantes de várias partes do interior do Brasil, pobres em busca de melhores condições de vida. Por se tratar de relato de vidas mais ou menos parecidas, o que Carvalho produz é mais um contexto do antes e depois da construção de Brasília, da formação de uma periferia no entorno da capital federal, do que propriamente uma biografia. A partir das biografias dos candangos, ele constrói uma biografia de grupo, mas também um contexto social, econômico e político entre o final dos anos 50 até a conclusão do filme no início de 1980. Esse contexto produzido pelo filme contrapõe-se à ideia de

[27] Serge Daney (1981), em artigo sobre o docu-drama americano, fala que nossa época é repleta de imagens, embora falte diversidade nas imagens cotidianamente exibidas. Por isso é importante que aqueles que produzem as imagens saibam interpelar o público, seja pela sedução publicitária, seja pela colocação do espectador em situação de *voyeur* de um "drama" que lhe diz respeito.
[28] A partir do modelo dos três mundos, (real, ficcional e lúdico), para análise televisiva proposto por François Jost (2003, 2009, 2010), a minissérie é classificada como um produto audiovisual de ficção ancorado no mundo real.

Eldorado, de paraíso atribuído à Brasília, pois mostra a dura realidade nas cidades satélites onde foram viver aqueles migrantes. Indo além, o diretor põe em evidência a dissolução do sonho de construção de uma cidade diferente, como enfatiza Oscar Niemeyer numa sequência de seu depoimento para o filme:

> Quando ela foi inaugurada, nós sentimos essa transformação. Nós vimos que Brasília nunca seria a cidade do futuro. É uma cidade como qualquer outra. Então, nós sentimos com pesar esse desengano dos que vieram construir Brasília, dos que vieram de todas as partes do país. Esses nossos irmãos que vieram para Brasília para nos ajudar... que construíram palácios, apartamentos, as escolas, tudo isso... de nada disso usufruíram e saíram de Brasília mais pobres ainda. E foram morar longe da cidade que construíram, vendo-a de longe como um sonho frustrado.

Essa linha de pensamento é endossada pela fala de um candango que relembra o sentimento de pertencimento entre os operários no início da construção, por acharem que a cidade era deles, mas depois da inauguração, quando os funcionários públicos foram chegando do Rio de Janeiro, perceberam que não havia lugar para eles naquela cidade. Os depoimentos das experiências individuais servem como denúncia daquela exclusão ao mesmo tempo em que compõem um panorama da época, a partir de seus desejos e desilusões.

No tipo de biografia criada por Carvalho, há outro elemento relevante, ou seja, um tipo de escrita de si, de autobiografia desses candangos, ação que permeia o campo da memória. Esse panorama produzido a partir da montagem de várias trajetórias individuais não é linear, não é simples e muito menos consensual. Há vários momentos em que os depoimentos se chocam, em que as informações são desencontradas, deixando brechas para se pensar que a história não é única, que ela pode ser contada a partir de vários pontos de vista sem que isso signifique que há uma história verdadeira e outra falsa. Sobretudo, percebe-se que é possível existir multiplicidade de olhares sobre um mesmo acontecimento.

Na minissérie *JK*, embora a narrativa se encaminhe muito mais para a escrita de uma biografia tradicional, há uma tentativa de expor a complexidade do sujeito biografado. Evidentemente, por se tratar de um melodrama (BROOKS, 1998), as intrigas e peripécias são construídas no sentido de evidenciar um herói, um personagem exemplar que superou as vicissitudes de uma infância pobre e ascendeu socialmente através do próprio esforço. Esse é o modelo de biografia adotado tanto para JK, o protagonista, quanto para o centro do núcleo dos candangos: Lilian Gonçalves. O público é apresentado a personagens múltiplos e, ao invés de pretender unificar o personagem em uma única narrativa ou hierarquizar discursos mais ou menos verdadeiros sobre seus atos, a opção é mostrar os conflitos criados a partir de algumas falhas de caráter, de medos, angustias. Enfim, busca-se humanizar ao máximo essas trajetórias exemplares. Tal complexidade dos sujeitos tem um limite, porém, é o do próprio tipo de narrativa que não pode aplacar a aura de heróis daqueles que lutaram e venceram na vida. Ao contrário da obra de Carvalho, a minissérie tem como objetivo narrar a "trajetória de Juscelino Kubitschek, as histórias do homem que proporcionou ao Brasil uma era de ouro sob o signo da democracia e do otimismo[29]". Quando o foco são os candangos, a minissérie, procura evidenciar traços de dignidade, luta, esperança, fé e

[29] É desse modo que a Rede Globo de Televisão anunciou a minissérie em seu boletim de programação de 03/01/2006.

solidariedade. Não é uma obra de denuncia social, ou que utilize de ambigüidades na construção das biografias, mas ousa lançar mão desses recursos com parcimônia.

Olhando esses três produtos audiovisuais, percebe-se como diferentes discursos podem ser mobilizados socialmente dependendo dos contextos em que são produzidos, e como essas escolhas deixam marcas na estética e na narrativa. Em cada momento, um dado daquele passado histórico é resgato, e em conjunto eles nos dizem dos nossos processos sociais de memória e de esquecimento. Às vezes buscamos o herói individual, e às vezes o coletivo. Em alguns momentos é necessária a celebração acerca de um momento importante, e em outros é preciso questionar os discursos constituídos e oficialmente aceitos, lendo a história a contrapelo, como sugeria Walter Benjamim (1994). Conforme havíamos falado no início, o objetivo não era fazer uma comparação entre os produtos, mas percebê-los como diferentes movimentos de construção de um panorama sobre uma época passada. Também não se trata de apontar quais das três narrativas é mais verdadeira ou respeita mais fielmente a historiografia, mas de pensar que esses três produtos contribuem para a constituição de um imaginário social sobre o que foram os anos JK no Brasil.

Referências

AUMONT, Jacques & MARIE, Michel. Dicionário teórico e crítico de cinema. Campinas (SP): Papirus, 2006.

BARBOSA, Marialva Carlos. Uma imagem híbrida: comunicação e história. In: ARAUJO, Denize Correa &

BARBOSA, Marialva Carlos (orgs.). **Imagíbrida**: comunicação, imagem e hibridação. Editoraplus.org: Porto Alegre, 2008. PP. 110 -139.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de História. In: **Magia e técnica, arte e política** (Obras escolhidas, vol. 2). São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 222-232

BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BROKS, Peter. **The melodramatic imagination:** Balzac, Henry James, melodrama, and the mode of excess . Yale University Press, 1995

CHAUÍ, Marilena. Os trabalhos da memória. In: BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade**: lembranças de velhos. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. Pp. 17-33.

DANEY, Serge. ***Le docu-drame americain***. In: Cahiers du cinéma. N. 319, janvier 1981, p. 13-15.

FENTRESS, James & WICKHAM, Chris. **Memória Social**. Lisboa: Teorema, 1992.

FERRO, Marc. **Cinema e história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

HOBSBAWM, Eric. O sentido do passado. In: _____. **Sobre História**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. Pp. 22-35.

HUYSSEN, Andrés. **Seduzidos pela memória**: arquitetura, monumentos, mídia. Rio de Janeiro: editora Aeroplano, 2000.

LEVY, Giovanni. Usos da biografia. In: Janaina P. Amado Baptista De Figueiredo, Marieta De Morais Ferreira (orgs.) **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 2005.

LINS, Consuelo & MESQUITA, Cláudia. **Filmar o real**: sobre o documentário brasileiro contemporâneo.Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas (SP) : Papirus, 2005.

ORTIZ, Renato. **Mundialização e Cultura**. São Paulo : Brasiliense, 2003.

_____. **A moderna tradição brasileira**. Cultura brasileira e Indústria Cultural. 5ed. 1ª. Reimpressão. São Paulo: Brasiliense, 1995.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História & História Cultural**. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

RICOEUR, Paul. **A história, a memória, o esquecimento**. Campinas (SP): Editora da Unicamp, 2001.

ROSENSTONE, Robert. **A história nos filmes**, os filmes na história. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

ROSSINI, Miriam de Souza. **As marcas do passado**: o filme histórico como efeito de real. Porto Alegre: UFGRS/Programa de Pós-graduação em História, Tese de Doutorado 1999.

_____. **O corpo da nação**: imagens e imaginários no cinema brasileiro.In: Revista FAMECOS. Porto Alegre, nº 34, dezembro de 2007.

_____. **Rebeldes nas telas**: um olhar sobre filmes de reconstituição histórica dos anos 90. In: Fenix - Revista de História e Estudos Culturais, vol. 3 ano III nº 1, jan/fev/mar de 2006. Disponível em www.revistafenix.pro.br.

TAMANINI, L. Fernando. **Brasília**: memória da construção. Brasília(DF): Projecto Editorial, 2003.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. Eu é outro: documentário e narrativa indireta livre. In: _____. **Documentário no Brasil**: tradição e transformação. São Paulo: Summus Editorial, 2004.

VASCONCELOS, Adirson. **Brasil, capital Brasília**: a história de Brasília. Brasília (DF): Thesaurus, 2007.

A Cultura Audiovisual Reconfigura a Imagem da Cultura[1]

Cunha, Sonia Regina Soares da Cunha, Mestranda em Estudos da Mídia[2]; ginauk@gmail.com
Lima, Maria Érica de Oliveira, Doutora em Comunicação Social[3]; merical@uol.com.br

A midiatização conceitual

Desde 2009, o ponto de cultura "Cinema para Todos" do "Instituto Técnico de Estudos Cinematográficos", em Natal, Rio Grande do Norte, vem realizando oficinas de cinema e vídeo para casas de cultura do estado, dentro de um projeto de inclusão sociocultural de política pública do Programa Cultura Viva do Ministério da Cultura. Mesmo em fase experimental, é importante registrar a experiência por se tratar de uma iniciativa voltada para a inclusão audiovisual que visa fortalecer a auto-estima do jovem através da capacitação comunicacional e resgatar o sentimento de orgulho pela cultura popular, entre outros objetivos.

Para este artigo nosso recorte empírico será a experiência de apropriação do audiovisual realizada pelos jovens da Casa de Cultura de Assú, município localizado na região oeste do Rio Grande do Norte, com IDH de 0,6 % segundo Atlas de Desenvolvimento Humano (FEMURN, 2010) abaixo da média do estado que é de 0,7 %, com cerca de 50 mil habitantes de acordo com o Censo Demográfico do IBGE (2000), a aproximadamente 200 quilômetros da capital do estado, Natal, e a cidade não tem sala de exibição cinematográfica. Imaginar que o Brasil ainda guarda "ilhas cercadas pelo silêncio do [...] cinema" (BOLAÑO, 2004, p.48) não é fácil, porque estamos cada vez mais imersos na mídia, saturados pela sua onipresença no mundo da vida como uma "dimensão essencial da nossa experiência contemporânea" (SILVERSTONE, 2002, p.12).

Compreendendo-se que a experiência de inclusão audiovisual configura-se como processo comunicativo (no formato de video digital participativo que expressa a cultura popular), pautado por meios técnicos (interação tecnossocial) e relacionado com a cultura popular manifestada na ambiência das casas de cultura popular através do envolvimento coletivo e colaborativo, analisaremos esta prática dentro de um processo de transformação comunicacional técnico sociocultural. Para tanto, teremos o apoio teórico dos conceitos midiatização e cultura, que permeiam este estudo e que alinhados a outros conceitos nos orientarão na construção da estrutura teórico-conceitual que necessitamos para nosso recorte empírico. O conceito midiatização foi apresentado aos pesquisadores brasileiros por Muniz Sodré.

> Foram muitos anos para que esse conceito [midiatização] entrasse. Não sei se você sabe, mas eu sou o introdutor dele aqui. No primeiro dicionário do Aurélio, não sei o atual, a palavra midiatização está lá referida a mim. Não havia, mas também não fui eu que inventei. Eu vi isso do Eliseo Verón, que usava *mediatización*. O que eu introduzi não foi nada de novo, mas a novidade é que eu introduzi aqui. Eu acho que a midiatização é um conceito axial da mídia, que abrange televisão, jornais e internet. São momentos técnicos diferenciados desse fenômeno de articulação das instituições, da vida das pessoas com a mídia. Midiatização é isso, essa articulação com instituições, com tecnologias, com a vida das pessoas. [...] Há consciência de que eles [os meios de comunicação] assumem um solo social, e que esse solo é feito de informação. Tradicionalmente, a informação é uma coisa que partia de rádio, jornal e revista para o público, com conteúdo. E a informação hoje, não; a informação é o próprio território onde você pisa. E isso não é um delírio teórico, porque com a eletrônica, com a internet, com as possibilidades que temos hoje de metaversos, de avatares, de uma realidade virtual por onde os jogos estão se movendo, essa turma está se movendo cada

1 Bolsista Capes/DS.
2 Programa de Pós-Graduação em Estudos da Mídia pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (PPGEM/UFRN).
3 Professora Adjunta da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN).

> vez mais dentro disso. É claro que ele vai pisar no chão da casa dele, mas pode não ter mais tanta importância pisar no chão da casa dele. Ele está pisando noutro chão. É isso que é o acabamento da midiatização, é o acabamento no sentido de perfeição do sistema (SODRÉ, 2010, p.7).

Sodré também pensa a midiatização como tecnologia da sociabilidade, "um novo bios, um quarto âmbito existencial, onde predomina a esfera dos negócios, com uma qualificação cultural própria (a tecnocultura)" (SODRÉ, 2009, p.25). Em língua estrangeira podemos destacar as análises de Hjarvard (2008), Livingstone (2009) e Lundby (2009). Hajarvard (2008) expande a influência da midiatização sobre a sociedade e cultura.

> Depois de estudar as análises sobre midiatização propostas por Krotz (2007), Schulz (2004), Thompson (1995), e outros, sugiro uma abordagem institucional para o processo de midiatização. Midiatização deve ser considerada como um processo de dupla face da alta modernidade, no qual de um lado a mídia emerge como uma instituição independente com sua própria lógica e onde as outras instituições precisam se acomodar. Do outro lado, ao mesmo tempo, a mídia se torna parte integrante de outras instituições como política, trabalho, família e religião; e cada vez mais estas atividades institucionais são realizadas através da mídia interativa e da mídia de massa. A lógica da mídia se refere ao *modus operandi*, tanto institucional como tecnológico, da própria mídia, incluindo os caminhos pelos quais a mídia distribui os recursos simbólicos e materiais, e utiliza as regras formais e informais (HJARVARD, 2008, p.105).

No Brasil, os pesquisadores comunicacionais têm trabalhado com a teoria das mediações elaborada por Martín-Barbero nos anos 1980 (cotidianeidade familiar, temporalidade social e competência cultural) e ampliada na década seguinte. Assim, o novo mapa de mediações inclui a institucionalidade, a tecnicidade, a ritualidade e a socialidade, inseridas num esquema representativo do processo cultural. Com o intuito de facilitar a compreensão elaboramos o gráfico abaixo:

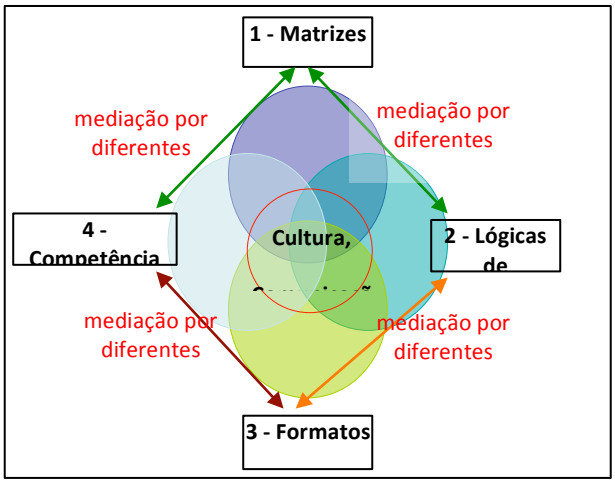


Figura 1. Quadro sinótico do posicionamento das mediações

> De acordo com Barbero (2004) a
>
> **Socialidade** trata das relações cotidianas que a humanidade tece ao se juntar. É o que dá o sentido da comunicação. A sociabilidade afirma a multiplicidade de modos e sentidos nos quais a coletividade se faz e se desfruta a polissemia da interação social. Mas, a comunicação só é duradoura se tomar forma, então temos a **Ritualidade**, que é a permanente reconstrução do nexo simbólico: ao mesmo tempo repetição e inovação. A repetição e a operabilidade das práticas sociais é a ritualidade. A ritualidade remete por um lado aos diferentes usos sociais da mídia, e por outro lado, aos múltiplos trajetos de

> leitura. Por sua vez, a **Institucionalidade** atravessa a comunicação convertendo-a em uma trama de civilidade. Ela atua sob duas ordens: a) a que vem do Estado que diz que os meios de comunicação são um serviço público; e b) a que vem do mercado, que converte a liberdade de expressão em livre comércio. A mediação através da institucionalidade afeta os discursos dos cidadãos que tentam defender seus direitos e se fazer reconhecer, isto é reconstruir o social. A comunicação vista a partir da socialidade se revela questão de fins (constituir sentido, do fazer e desfazer a sociedade). Já a comunicação vista a partir da institucionalidade é uma questão de meios, de produção de discursos, cuja hegemonia se encontra hoje do lado dos interesses privados. E finalmente a T**ecnicidade** nomeia o que na sociedade não é só da ordem do instrumento, mas também da ordem da sedimentação de saberes e da constituição das práticas. Mais do que aparelhos, a tecnicidade trata do desenho de novas práticas. Mais do que lembrar destreza, ela é competência na linguagem (BARBERO, 2004).

Por fim, Livingstone conclui esta reflexão sobre midiatização alertando-nos que o processo trata da interpretação das relações distintivas derivadas de um fenômeno observado, onde a mídia está inserida e se mescla no funcionamento social dos atores.

> Parece que nós [pesquisadores] passamos da análise social na qual a mídia de massa se constituía uma dentre muitas instituições influentes, mas independentes, cujas relações com a mídia poderiam ser analisadas; para a análise social em que tudo é mediado, como resultado das transformações e reconstituições sofridas pelas instituições influentes na sociedade, pelo processo contemporâneo da mediação (LIVINGSTONE, 2009, p.2).

Foi possível observar que os mediadores da mudança social e cultural são os meios de comunicação, como televisão, jornal, cinema, internet etc., no entanto, como esta mudança não pode ser entendida através de uma simples 'lógica midiática' o conceito de midiatização permite que se analise o objeto na intersecção da mídia apropriada e transformada e as mudanças distintivas derivadas dessa midiatização na ambiência sociocultural vivenciada pelos jovens. Como os significados institucionalizados e tecnológicos da comunicação midiática se tornaram integrais, para muitos contextos diferentes da vida humana, a própria mídia não é uma instância neutra da mediação. Assim, trataremos a casa de cultura, *ethos*[4] midiático, espaço onde as lógicas de produção passam da ação (uso do formato vídeo digital) para a prática midiática (cinema).

A vivência cultural , ambiência do ethos midiático

A primeira ação efetiva do Programa Cultura Viva ocorreu em 2005, de acordo com o registro feito pela equipe do Estúdio Livre, um laboratório virtual colaborativo para produção e distribuição de mídia criada com *software* aberto. Naquele ano, foram selecionadas 500 casas de cultura, nomeadas de pontos de cultura, que receberam recursos financeiros, cerca de 180 mil reais em três parcelas, segundo dados do Ministério da Cultura (2010), equipamentos para gravação e edição (*kit* multimídia) e orientações práticas através dos Encontros de Conhecimentos Livres. As oficinas de produção multimídia apresentavam as ferramentas e os *softwares* livres que deveriam ser usados para criar músicas, filmes, *zines*, cartazes, *clips, websites*, animações, fotonovelas, programas de rádio etc. Há uma cultura participativa em desenvolvimento segundo Jenkins (2009) e isso demonstra que estamos no fim da era da comunicação unidirecional, onde poucos produzem para muitos. Para o autor esta é a era em que cada um de nós exerce um papel mais efetivo naquilo que é produzido culturalmente. A cultura participativa tem por objetivo a conexão social, trabalhando os conhecimentos, a criatividade, o desenvolvimento das habilidades, a ética, a auto-estima, em busca de um envolvimento cívico e político consciente capaz de promover o desenvolvimento econômico da comunidade (JENKINS, 2009). Entretanto, Bourdieu (2008) apresenta a cultura como um fator condicionante dos atores em determinados espaços sociais, como a posse de certos capitais

4*Ethos* é o espaço disposto para a ação humana, forma organizativa das situações cotidianas. [...] É a consciência atuante e objetivada de um grupo social. [...] É onde têm lugar as interpretações simbólicas do mundo. [...] Não há *ethos* sem um ambiente cognitivo que o dinamize, sem uma unidade dinâmica de identificações do grupo, que é o seu modo de relacionamento com a singularidade própria, isto é, a cultura (SODRÉ, 2002, p.45-46).

(cultural, social, econômico, político, artístico, esportivo etc.), assim, para o autor, nas sociedades desenvolvidas as alavancas mais eficientes de distinção são as posses de capital econômico e de capital cultural. A cultura acumulada (capital cultural) gera internalização de disposições (*habitus*) que diferenciam os espaços a serem ocupados pelas pessoas.

E no Brasil? A entidade 'cultura brasileira' segundo Sodré (2001), surgiu na contrapartida sociocultural do nacionalismo brasileiro, no quadro da ideologia do caráter do brasileiro (um sujeito cordial e alegre, dado a improvisações etc.).

> Por mais que tenha buscado uma fundamentação científica (na sociologia ou na antropologia), a dita "cultura brasileira" é na prática o resultado ideológico direto de um pretenso monopólio oficial de ideias, materializado em instituições estatais e civis. Estas ideias constituem uma adaptação do ideário burguês-europeu ao território nacional, com vistas à produção de uma homogeneidade de sentido que responda, imaginariamente, às demandas globais de poder, até agora centralizado em torno de certos estratos das classes dirigentes. [...] Num país como o Brasil, a questão da cultura passa necessariamente pela construção de sentido próprio a uma formação social hesitante quanto à sua inserção em novas bases econômicas, tecnológicas e políticas no novo mundo industrializado. Isso implica uma "cultura educacional" e não uma cultura difusionista, entregue ao tratamento normalizado (tecnoburocrático) dos signos neutros em que se constituem as informações puras (SODRÉ, 2001, p. 90 e 97).

Os jovens de Assú adotaram a cultura popular como canal de expressão política e social, através da prática comunicacional audiovisual – cinema de periferia, vídeo digital experimental ou curta-metragem de produção alternativa – nomes que mais do que identificar o gênero do produto revelam características do conteúdo representativo do 'sistema periférico' (ABRIC, 2002), graças às doações espontâneas das próprias experiências individuais vivenciadas e compartilhadas pelos atores sociais. Dessa forma, a 'estrutura estruturada' das experiências comunicacionais vivenciadas pelos jovens, predisposta a funcionar como 'estrutura estruturante' é o princípio que gera e estrutura a nova prática de comunicação alternativa (BOURDIEU, 2008). A ação midiática através da tecnointeração transforma a ambiência cultural das casas de cultura popular e gera transformações nas relações sociais dos indivíduos com a comunidade (nos campos econômico, cultural e político). "Prática designa ação imanente pela qual o sujeito vivencia o padrão rotineiro do *ethos*, e também a possibilidade de transformá-lo" (SODRÉ, 2006, p.47).

> Sabe-se que o processo de significação midiático, tanto local como global, representa um papel determinante para o desenvolvimento econômico, político e social de uma comunidade. [...] Colocando o foco de visão mais além das práticas socioculturais contemporâneas, que decorrem das práticas midiáticas, aponta-se uma trifurcação entre cultura, política e economia, certificando essas práticas (COELHO, 2009, p.162).

O cinema é uma prática social midiática tanto para os realizadores como para o público (TURNER, 1997), e agora audiência que também é produtora/realizadora graças ao avanço tecnológico. O aperfeiçoamento da tecnologia digital contribuiu para o mercado da indústria cultural cinematográfica, mas também é possível perceber um aumento da produção alternativa (experimental) realizada por amadores, graças à edição de vídeo não-linear, procedimento técnico proporcionado pelo desenvolvimento tecnológico e pelas facilidades de captação de imagens por câmeras digitais de baixo custo, tanto fotográficas, como de celular, e até algumas mais especializadas. Esta tecnologia de edição, principalmente com a disseminação do *software* livre abriu um novo horizonte para os realizadores independentes de audiovisual. Para Martin-Barbero (2004), esta participação democrática, através da modalidade específica de comunicação que é o audiovisual, fortalece o papel de protagonista midiático dos jovens da periferia, num contexto de construção de cultura e cidadania, porque permite que eles se tornem produtores de conteúdo crítico-emancipador.

> Uma especial reconfiguração do cultural é a que produz o universo audiovisual, [...] ao constituir-se um dispositivo radicalizador da desancoragem que produz a modernidade, redefine as hierarquias que davam normas à cultura e também suas modalidades, seus níveis e suas linguagens. Tudo com a deslegitimação que isso opera no campo dos intelectuais (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 251).

A participação dos atores sociais nos vários processos da mídia nos últimos anos também alterou os padrões de consumo midiático. Os dispositivos sociais (BRAGA, 2006) de crítica midiática como *blogs, videoblogs*, produções acadêmicas sobre os meios, *podcasts*, enfim, fazem com que as informações comercializadas pelos meios, além de consumidas, possam também ser trabalhadas pelo consumidor, e em alguns casos reinseridas em novos contextos. Historicamente, a fotocopiadora é considerada o primeiro aparelho a disseminar a cultura popular, por ter ajudado a difundi-la através dos jornais comunitários e alternativos, entretanto foi a tecnologia do vídeo cassete que permitiu ao consumidor passar a ter controle sobre a produção da mídia, através do armazenamento, e até da montagem das próprias imagens com trechos de programas de TV, formando videotecas particulares que misturavam a cultura popular com a cultura de massa, num processo que Garcia Canclini classifica como 'descolecionamento' (GARCIA CANCLINI, 1997, p.304).

Com o desenvolvimento da tecnologia digital no século XX, a mídia audiovisual transitou do analógico para o digital, provocando mudanças estruturais no seu todo, desde a produção, distribuição, exibição até o arquivamento do material de vídeo. Alguns autores acreditam que a estética da televisão (vídeo digital) está se sobrepondo à estética do cinema, além disso, muitos filmes já estão disponíveis em vídeo, fazendo com que as pessoas prefiram assistir os filmes em casa, do que nas salas de exibição (MACHADO, 2008). Isso sem mencionar a *broadband* TV e a *on demand* TV que oferecem a oportunidade de escolher o filme, dublado ou legendado, na hora e no lugar em que o telespectador desejar assistir.

Outro filão que também está crescendo é o da produção audiovisual participativa feita por grupos comunitários independentes que buscam explorar situações que estimulem a diversidade cultural, bem como sirvam para preservar a memória cultural dos grupos envolvidos. Hoje, as fronteiras formais e materiais entre os suportes e as linguagens foram dissolvidas, as notícias são compostas das mais diversas fontes. A "diferenciação entre os meios já não é tão evidente e as novas tecnologias permitem inovação e geração de múltiplos conteúdos simultâneos e diferentes" (MACHADO, 2007, p.77). E é através do vídeo digital que muitas comunidades debatem mudanças de atitudes, comportamentos sociais e até tentam identificar soluções. Como ferramenta de mediação, a força do vídeo tem sido usada para resolver conflitos, buscar consensos e encontrar uma base comum para uma ação coletiva participativa.

A apropriação da prática audiovisual, através das oficinas de cinema e vídeo oferecidas pelo ponto de cultura "Cinema para Todos" do "Instituto Técnico de Estudos Cinematográficos", em Natal, Rio Grande do Norte, gera uma transformação na produção cultural, no processo de exercício da cidadania, e na forma como o jovem interpreta a educação. Detectamos como caráter midiático desse processo de apropriação do audiovisual, a possibilidade do jovem integrante da casa de cultura poder se expressar, de acordo com a regulação comunicacional vigente ou de forma adaptada, através da prática midiática alternativa que tem como expressão o formato de filme (curta/documentário) que é exibido para a comunidade e passa a fazer parte de uma representação sociocultural. Quando os atores sociais da periferia percebem a força da mídia, eles compreendem que através da realização do vídeo digital participativo (curtas ou docs feitos de forma experimental e independente) é possível sair da 'marginalidade' e ter 'vez e voz' no processo de desenvolvimento político sócio-cultural.

A galinha que veio do milho ou o filme que veio da tevê

A análise da estrutura de argumentação é típica da ciência, mas a trouxemos para o contexto do filme "O Quarto", com o objetivo de analisar a proposição que trata do processo de negociação entre os pais e os filhos, mostrado no filme, demonstrando assim, o acomodamento individual

dos mais velhos que aceitam a situação *versus* o companheirismo e a participatividade dos mais jovens que embora aceitem temporariamente conviver no abrigo, almejam um futuro melhor.

O filme questiona a subjetividade do cidadão frente ao coletivo. Subjetividade que reelabora os conteúdos e funciona como lugar de interação mediada (TRIGUEIRO, s/d). Mas a questão maior que o filme toca é a do processo de infra-humanização no preconceito contra os homosexuais. Longe de ser uma campanha a favor do uso de preservativos, ou discutir a discriminação contra soropositivos, ou ainda pró-LGBT , os jovens produtores convocam a audiência (a própria família, os parentes e vizinhos), para pensar e discutir aquilo que a mídia prega e o que ela faz com o "senso-comum". Machado (2007) explica que essa multiplicação de olhar e da audição é característica do cinema, porque esta prática "pulveriza os olhos e ouvidos no espaço para construir com eles, entre eles, uma "sintaxe", ou seja, uma intrincada rede de relações" (MACHADO, 2007, p.95).

O filme curta-metragem "O Quarto" foi produzido pelo grupo de Assu tem como *plot* uma grande enchente de um açude da região, que supreendeu os moradores, acostumados com a seca, deixando muitas famílias desabrigadas. Os jovens se apropriam da imagem da notícia transmitida pela televisão para contar a versão deles sobre o acontecimento.

Jobielson Silva, um dos 16 alunos que realizaram a oficina e produziram o filme, é agente cultural e coordenador do Grupo Assuense de Teatro Cactus, e embora acostumado a atuar para o público, escolheu colaborar com a equipe na parte técnica ligada à iluminação e elétrica. Silva (2011) lamenta a falta de investimentos no setor cultural da cidade, mas destaca a importância da oficina de vídeo participativo, pois acredita que a capacitação colaborativa pode ajudar no desenvolvimento do potencial humano, criativo e artístico dos jovens da comunidade artística local.

Como já dissemos utilizamos a técnica argumentativa para compreender e relatar como a prática midiática audiovisual, através do vídeo digital participativo, ajuda a promover o emponderamento político sociocultural dos integrantes da "Casa de Cultura de Assú/RN".

Relatório de Análise Fílmica (Técnica Argumentativa)

Dados:

Sequência 1

Homem 1 (*indignado, mas sem forças para lutar*): Vou passar o tempo todinho com essa bermuda podre de suja, já basta as roupas que eu perdi (na enchente).

Sequência 2

Dois adolescentes, sentados no chão, conversam em um quarto:

Jovem 1: Que diabo eu faço com esta folha em branco?

Jovem 2: Eu trouxe para você desenhar. (*O jovem já está desenhando e ao seu lado muitas folhas com desenhos prontos*).

Jovem 1: Você acha que eu consigo desenhar?

Jovem 2: Deus colocou isso aí em qualquer um de nós.

Jovem 1: (*Desdenha, pega a folha, amassa e joga fora*).

Jovem 2: (*Calmamente pega a folha, desamassa, faz uma dobradura em forma de caixa e entrega para o outro*).

Jovem 1: (*Sorri*). Você é 'invocado' mesmo. Sabe meu pai disse que artista é coisa de vagabundo.

Jovem 2: Vagabundo?

Jovem 1: É *gay*, drogado, gente que não quer nada com a vida sabe?

Jovem 2: Rapaz, Deus antes de criar o mundo acho que ele desenhou. Então eu acho que desenhar não é coisa de vagabundo não.

Jovem 1: (*concordando*) Puxa, é mesmo.

Sequência 3

Duas mulheres aparentemente resignadas, sentadas no chão, lavando roupa numa bacia.

Mulher 1: Passa o sabão em pó, por favor.

Mulher 2: (*olha de lado e murmura*) Pior marca. Bem que minha mãe disse: nada de graça presta mesmo.

Sequência 4

Os dois adolescentes conversam. O jovem 1 e o jovem 2 são os mesmos do diálogo anterior.

Jovem 1: Não sei não. Diga, qual foi a coisa mais legal que Deus fez?

Jovem 2: Foi o milho.

Jovem 1: É pipoca...

Jovem 2: Faz pipoca, canjica, cuscuz, mungunzá e galinha...

Jovem 1: Galinha?

Jovem 2: É. A galinha não come o milho?E depois não põe o ovo?Então, do ovo não sai a galinha, não?

Garantia:

Jovem 1: Rapaz, quando eu crescer vou comprar uma fazenda e assim meu pai não vai ter mais tanto trabalho.

Jovem 2: E eu quando crescer quero ter uma lua só pra mim, para eu ir lá quando eu quiser.

Jovem 1: Queria também ter uma fábrica de pipoca e ser um grande desenhista.

Jovem 2: Quando eu crescer eu quero ser um bom jogador de futebol igual a Kaká.

Jovem 1: Quero ter dois filhos.

Jovem 2: Quero uma mulher que me ame e cuide bem dos meus filhos.

Apoio:

Os pais pensam que os filhos são homosexuais e que estão escondendo uma relação afetiva quando se encontram em um quartinho secreto do abrigo, por isso eles os agridem violentamente, tanto verbal como fisicamente. Em seguida, correm para o quarto secreto e se deparam com uma exposição de arte. Nas paredes, desenhos criativos descrevem o caminho do futuro que os jovens imaginam para eles.

"O discurso da política pública para a cultura é indireto e ineficiente", segundo Tourinho (2011), que coordena o ponto de cultura "Cinema Para Todos" do *ITEC*. A possibilidade de resgatar uma cultura regional semi-apagada pelas *lan-houses*; ou impedir que jovens sejam recrutados pelo tráfico através de projetos sociais (principalmente os que envolvem práticas midiáticas) estabelecidos por políticas públicas permite em muitos casos a abertura de uma brecha perigosa, a do gestor cultural intermediário e oportunista que aprende a ler e preencher as entrelinhas dos editais e cobra por isso; ou pior, faz *lobby* para conseguir a aprovação de projetos (em troca de comissão), só que os recursos infelizmente, muitas vezes não são repassados. Além disso, o jovem aprendiz de cineasta não quer ter a pecha de garoto de rua em recuperação, ou outra definição pejorativa.

> "Para emponderar esses jovens, lhes restituir autonomia, criar novas condições de uma inclusão subjetiva ou uma 'intrusão social', a aposta é a apropriação tecnológica e simbólica, tudo o que produza um aumento de potência/autonomia/auto-gestão" (BENTES, 2010, p.14).

Para Bourdieu (2008) a noção de distinção social refletida no consumo midiático pode ser vista apenas como 'noção'; ou seja, o filme serve para comunicar o sentido da distinção, mas é com a circulação do discurso que se abre a possibilidade para que a distinção social seja reconhecida e legitimada. Entre a lógica de se produzir um vídeo e o uso que se faz desse vídeo está a prática social midiática, que é uma estratégia de comunicabilidade. Quando uma pessoa vê um filme, quase imediatamente consegue fazer a 'leitura' daquilo que vê na tela e identificar o produto que pode ser uma comédia, drama, aventura, enfim, de acordo com os elementos presentes no produto, e de acordo com a cultura.

A produção audiovisual experimental feita colaborativamente é o produto final construído pelos realizadores populares, ativistas midiáticos, e sua importância deve ser destacada, pois este conteúdo reproduz a diversidade das experiências populares; e sua distribuição é fundamental neste processo, pois o compartilhamento está intrinsicamente inserido na dinâmica da prática

audiovisual. A troca e a difusão das experiências gravadas (editadas ou não), tanto entre os próprios realizadores como para um público externo, ajuda a aprofundar os conhecimentos e a reavaliar os valores estéticos, éticos e sociais através do debate coletivo. É possível perceber que está ocorrendo uma articulação e a circulação de práticas experimentais inovadoras dissidentes, emergentes, expressões de singularidades e da diversidade cultural, como é o caso da produção audiovisual participativa. Este cinema da periferia busca retratar o local de origem da cultura popular dos realizadores. Os realizadores têm como característica a necessidade de captação de recursos para promover a independência financeira deles (capital econômico) ou até da própria casa de cultura a qual pertencem (capital cultural), de tal forma que o recursos circulem permitindo que outros integrantes também tenham condições para se expressar através da prática audiovisual (cultura participativa). Esta mudança na produção de bens experimentais expressada pelo cinema de periferia distancia-se da produção hegemônica porque produz uma ressignificação de valores técnicos, cognitivos e estéticos.

Considerações

Ao reescrever o acontecimento da realidade de acordo com sua imaginação ficcional e enriquecida com os dados advindos da mediação o jovem cineasta da casa de cultura popular do Rio Grande do Norte, busca imprimir sua marca de 'autenticidade' no produto cultural midiático de sua autoria, entretanto a fundação de critério de autenticação antes exercido pela produção artística para a obra de arte, com a reprodução técnica passa para a fundação da práxis política, porque o filme é uma criação da coletividade.

A imagem construída em vídeo digital ganha movimento ao ser exibida pela tela do cinema ou da tevê, e apesar da ficcionalização do real (característica própria do cinema) e/ou de sua quase realidade (característica própria da televisão), "quase-presença, quase-mundo, quase-verdade" (SODRÉ, 2002, p.71) se torna mais significativa para o homem moderno, porque o audiovisual midiatizado oferece aquilo que "temos direito de exigir da arte: um aspecto da realidade livre de qualquer manipulação pelos aparelhos, precisamente graças ao procedimento de penetrar, com os aparelhos, no âmago da realidade" (BENJAMIN, 1994, p.187). A impressão que passa é a de que se está no local, ou que se vive o tempo presente do acontecimento transmitido na tela.

Assim, podemos considerar que o cinema produzido no *ethos* midiático das casas de cultura traz a marca da ambiência vivenciada pela cultura midiatizada, resultado da influência da imbricação dos meios televisão aberta e cinema popular, tornando esta prática audiovisual experimental uma prática que não é só cinema, mas também, não é só vídeo, pois se expressa ficcionalizando o real como um filme, através da apropriação mediada da informação telejornalística. Esta prática audiovisual, ao mesmo tempo, resume e amplia o conceito que abriga as manifestações midiáticas do cinema e da televisão, porque é vídeo digital e é cinema de periferia experimental. Bem que poderia ser produto da mídia televisiva se o transporte para a audiência fosse feito por *broadcast* através de um canal de TV por assinatura da região, ou através da TV Digital pública como pretende o poder público futuramente; mas ganha *status* de cinema certificado pelo próprio coletivo que dá vida à produção, e deixa a esfera privada da mídia televisão para assumir a ágora dos debates da esfera pública ao ser recebido pelos cidadãos como um produto cinematográfico.

Referências

ABRIC, Jean-Claude. A abordagem estrutural das representações sociais. In: MOREIRA, A.S.P.; OLIVEIRA, D.C. **Estudos Interdisciplinares de Representação Social.** 2ª ed. Goiânia: AB Ed., 2002. p.27-38.

BENJAMIN, Walter. Magia e Técnica, Arte e Política. Ensaios sobre literatura e história da cultura. (Obras escolhidas ; v.1). SP: Ed. Brasiliense, 1994.

BENTES, Ivana. **Deslocamentos Subjetivos e Reservas de Mundo**. GT Fotografia, Cinema e Vídeo. XIX Encontro da Compós. RJ,2010.

BOLAÑO, César. **Mercado brasileiro de televisão**. SP: Ed. PUC-SP, 2ª ed., 2004.

BOURDIEU, Pierre. **A Distinção**: crítica social do julgamento. SP: EDUSP, 2008.

BRAGA, José Luiz. **A sociedade enfrenta sua mídia**. Dispositivos sociais de crítica midiática. SP: Paulus, 2006.

BRASIL. **Cultura Digital**. MinC. Coordenação de Cultura Digital da SPC em 2010. Secretaria de Políticas Culturais. 19/05/2011. Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/site/2011/05/19/cultura-digital-secretaria-de-politicas-culturais/>. Acesso em: 30 jun. 2011.

COELHO, Maria das Graças Pinto. Mudou o rumo da prosa: mídia e práticas sociais. In: COELHO, Maria das Graças Pinto (Org.). **Pedagogia Crítica da Mídia**. A teia da mídia-educação nas redes sociais contemporâneas. Natal, RN: EDUFRN, 2009.

FEMURN. Federação dos Municípios do RN. Índice de Desenvolvimento Humano (**IDH**) 2000. Disponível em: < http://www.femurn.org.br>. Acesso em: 30 jun. 2011.

FLORY, Suely Fadul Villibor (org.). **Narrativas ficcionais: da literatura às mídias audiovisuais.** SP: Ed. Arte & Ciência, 2005.

GARCIA CANCLINI, Nestor. **Culturas Híbridas.** SP: EDUSP, 1997.

HJARVARD, Stig. **The Mediatization of Society.** A theory of the media as agents of social and cultural change. In: Nordicom Review, 29, 2, pp.105-134, 2008.

IBGE/PNDA. **IBGE**. Disponível em: <http://www.ibge.gov.br >. Acesso em: 10 jul. 2011.

JENKINS, Henry. **Cultura da Convergência**: a colisão entre os velhos e novos meios de comunicação. Trad. Susana Alexandria. 2ª ed. SP: Aleph, 2009.

LIVINGSTONE, Sonia. On the mediation of everything: ICA presidential address 2008. In: **Journal of Communication**, 59, (1), pp.1-18, LSERO. The London School of Economics and Political Science, 2009. Disponível em: <http://eprints.lse.ac.uk/21420/1/On_the_mediation_of_everything_(LSERO).pdf>. Acesso em: 3 jun. 2011.

MACHADO, Arlindo. **O sujeito na tela**. Modos de enunciação no cinema e no ciberespaço. SP: Paulus, 2007.

_____ _____. **Pré-cinemas & pós-cinemas**. SP: Papirus, 5ª ed., 2008.

MARTÍN-BARBERO, Jesus. **Dos meios às Mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. RJ: Ed. UFRJ, 1997.

_____. **Ofício de Cartógrafo**: travessas latino-americanas da comunicação na cultura. SP: Ed. Loyola, 2004.

SILVA, J. Entrevista realizada em 2 jun. 2011. (In: CUNHA, SRS. Diário de Campo. 2011).

SILVERSTONE, Roger. **Por que estudar a mídia?** SP: Ed. Loyola, 2ª ed. 2005.

SODRÉ, Muniz. **Antropológica do Espelho**. Uma teoria da comunicação linear e em rede. 4 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

_____: "midiatização como o acabamento de outro chão". In: **CISECO** Centro Internacional de Semiótica & Comunicação. 14/07/2010. CASTRO, P.C. Disponível em: < http://www.ciseco.org.br/index.php?option=com_content&view=article&id=22:muniz-sodre-midiatizacao-como-o-acabamento-de-outro-chao&catid=15:entrevistas&Itemid=21>. Acesso em: 02 jul. 2011._____. **Reinventando a Cultura**. A comunicação e seus produtos. Petrópolis: Ed. Vozes, 4ª ed., 2001.

TOURINHO, C.A. Entrevista realizada em 5 mai. 2011. (In: CUNHA, SRS. Diário de Campo. 2001).

TRIGUEIRO, Osvaldo Meira. **Folkcomunicação e as múltiplas (inter) mediações culturais da audiência da televisão.** s/d.

TURNER, Graeme. **Cinema como prática social.** SP: Summus, 1997.

YIN, Robert K. **Estudo de Caso**: planejamento e métodos. 4ª ed. Porto Alegre: Bookman, 2010.

Filmografia

O QUARTO. Carlos Alberto Tourinho Ramos. Casa de Cultura de Assú/RN. Ponto de Cultura Cinema para Todos/ITEC. 2010. DVD.

Cinema e Sociedade

Imagens Da Cultura (2)

“Lúcio Flávio” e “Pixote”: o cinema “bandido” de Hector Babenco e seus laços com o romance-reportagem

EDUARDO, André Gustavo de Paula, mestrando, [1]; agpe13@yahoo.com.br

1. Louzeiro, um trovador urbano – um romancista de denúncia e sua relação “carnal” com o jornalismo

O maranhense José Louzeiro foi repórter importante, atuando sobretudo em jornais do eixo Rio-São Paulo desde a década de 1950; trabalhou em importantes veículos, como o *Jornal do Brasil*, a *Folha de S. Paulo*, *O Globo*, o *Correio da Manhã*, como repórter policial, encarregado do fardo de adentrar e esmiuçar o submundo do crime. Um repórter do submundo, talvez uma boa definição, tal qual João Antonio foi um o contista-cantor desse mundo. Louzeiro celebrizou-se pela atuação (em pleno regime militar) na cobertura de casos que se tornam insignes e até paradigmáticas na imprensa brasileira a história do romance-reportagem do Brasil. O “caso Aracelli”, por exemplo, sobre uma criança molestada sexualmente e assassinada por jovens ricos no Espírito Santo, tornou-se um *best seller* à época, tendo passado por inúmeras dificuldades para sua impressão. Assim foi também com o caso dos meninos encontrados no município mineiro de Camanducaia, retirados à força de grandes centros urbanos e largados na cidade, num processo de “higienização” – o caso serviria de inspiração para o romance *Infância dos mortos*; Louzeiro cobriria estes e outros casos, tecendo a partir daí sua literatura, de baixa aceitação pela crítica em sua época, mas de enorme valia para compreensão do contexto da literatura e suas afinidades com a reportagem, num período conturbado de nossa história.

Tal foi também com a cobertura da “vida bandida” do famoso assaltante Lúcio Flávio Villar Lírio, notório pelas inúmeras fugas de presídios e pelo rol um tanto abastado de crimes praticados. Louzeiro, aqui e em seus demais romances atua como uma espécie de “trovador” urbano, valendo-se sobretudo da oralidade, da predominância de diálogos, sem maiores rodeios e com completa e total recusa por um estilo que possa conter resquícios beletristas ou mesmo maior elaboração formal – daí o fato de haver imensa recusa diante de sua obra, embora inúmeros autores, tal como Malcolm Silverman, Flora Sussekind e Cristiane Costa enxergarem em Louzeiro uma peça importante em seu contexto; tal o faz Rildo Cosson, valendo-se muito do próprio Louzeiro para sua teorização do romance-reportagem, mais preocupado com a importância de sua obra enquanto fenômeno do que propriamente um crítico atento a aspectos literários. Sobre Lúcio Flávio, ressalta:

> A denúncia social; a temática policial; o realismo ou naturalismo do registro narrativo; o caráter alegórico; o estilo jornalístico; a transformação do protagonista em herói romântico ou em vítima da sociedade; uma perspectiva conservadora tanto em relação às questões sociais quanto àquelas mais específicas de gênero; a inversão dos papéis tradicionais no âmbito policial; e a excessiva referencialidade do texto, que seria pouco mais que uma reportagem disfarçada de romance. Mesmo que se discorde de um ou outro traço ou da maneira como eles são apresentados pela crítica, não se pode negar que a maioria deles se encontra efetivamente expressa no texto de José Louzeiro. (COSSON, 2007, 168)

Para alguns autores, Louzeiro atuaria no Brasil mais ou menos como os expoentes do "novo jornalismo" nos Estados Unidos – dentro de um contexto apontado como um "recuo da ficção", em que abundavam romances de diálogo com o jornalista ou escritos por jornalistas, como os livros de Valério Meinel e Aguinaldo Silva; ou obras famosas como *O caso Lou*, de Carlos Heitor Cony, *Reflexos do baile*, de Antonio Callado, além das obras de Rubem Fonseca e do já citado João Antonio. Flora Sussekind (1984) também aponta, tal qual Cosson (2007), para este aspecto – uma busca pela objetividade, inserindo Louzeiro no que seria um terceiro momento do naturalismo em nossas letras, desde aquele praticado por Júlio Ribeiro ou Aluízio Azevedo, até os ecos modernistas em Graciliano Ramos, para enfim chegar aos anos 60 e 70, em autores que pareciam "tentar ocultar sua própria *ficcionalidade* em prol de uma maior referencialidade" (SUSSEKIND, 1984, p. 37).

Na visão de Flora Sussekind a presença e o sucesso da literatura de Louzeiro (não correspondido pela crítica) se inserem numa ontologia naturalista, opinião que parece partilhada por Malcolm Silverman em seu *Protesto e o novo romance brasileiro*. Segundo o autor,

> Ele [Louzeiro] se esforça para eliminar os elementos puramente formais e elitistas, fazendo com que sua obra, antes de tudo e principalmente, seja "útil às camadas socialmente mais baixas do país" (...). Seu objetivo é "quase uma literatura de cordel urbana". (SILVERMAN, 2006, p. 40)

É evidente que a leitura de Louzeiro esclarece melhor o ponto de vista desses autores – alias, é o próprio Louzeiro que, em entrevistas, não se cansava de reafirmar o caráter de denúncia de seu texto em contraposição com preocupações formais maiores. Seu mundo era, de fato, o dos excluídos, dos bandidos, dos marginalizados de um modo geral, das pessoas "sem voz", assim como paralelamente João Antonio compunha uma obra baseada em suas vivências e andanças como malandros, prostitutas, "merdunchos", moleques de rua, personagens que compõe uma autêntica "escória" e que surgem com lirismo e crueza em sua obra.

As afinidades com uma tradição naturalista são facilmente aferíveis, como no excerto abaixo de *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia*:

> O braço grosso e negro, com a corrente de metal no pulso, intrometeu-se pelo retângulo, jogou o pedaço de colher no chão, substituiu o prato de caçarola vazio por outro que estava cheio. Desta segunda vez a caçarola era maior. Havia feijão, arroz e pedaços de carne de porco. Lúcio Flávio ficou tentado pelo que via e preocupado com a barriga. Nunca imaginara que o bom funcionamento dos intestinos pudesse ser tão ameaçador a uma pessoa. Sem resistir às contrações do estômago, pôs-se a comer. Ao terminar, a vontade de defecar tinha se tornado um imperativo que estava acima de qualquer raciocínio. (LOUZEIRO, 1982, p. 51)

A descrição acima não deixa margem para dúvidas: nosso herói, preso e encurralado, sofrendo também com a fome e com o mau cheiro que deixaria no cativeiro ao defecar. O que pode soar "nojento" para certo público, aqui é nada mais que a expressão do factual e a busca por certo ideal de rigor na descrição – não importa se ao custo de sacrifícios de cânones literários ou preconceitos parnasianos.

No entanto, mesmo com a busca por uma narrativa factual, em seus romances de maior repercussão não raro Louzeiro transitou ora entre o que seria o "fato jornalístico", ora para algo puramente ficcional, mas sem perder o foco em suas obsessões – notavelmente a denúncia, como explica Marcelo Bulhões:

> Já em um livro como *Aracelli, meu amor*, Louzeiro se permite mesmo inventar personagens, fazendo-os conviver com os da factualidade no entrecho narrativo do verídico assassinato de uma menina de nove anos. Há, pois, uma "literatura-verdade" operando com recursos tomados de empréstimo de narrativas ficcionais e, às vezes, certa disposição fabulativa que parece não comprometer o labor jornalístico. (BULHÕES, 2007, p. 172)

Há uma distinção clássica, talvez histórica, entre literatura e jornalismo – coisas diferentes, como aponta Lage (2002); no entanto, o jornalismo não raro se fez material para a literatura, fenômeno constatado em autores tão diversos como Hemingway, ou até em *Os Sertões*, clássico de Euclides da Cunha, bem como na obra de João do Rio, autêntico repórter-escritor precursor na vida literária brasileira.

O momento em que Louzeiro escrevia era também o momento em que o *New Journalism* se apossava das letras nos Estados Unidos, com ecos em todo o mundo. *A sangue frio*, romance-marco de Truman Capote, foi um marco definitivo, e uma influência para diversos autores, inclusive no Brasil. Por aqui, essa tendência parece ter confluído com os ecos naturalistas que já vinham de longe. Nos EUA, havia terreno fértil para o plantio da "*non-fiction novel*", num contexto diferentes do brasileiro, mas revela a necessidade do casório entre a reportagem e o romance – um aceitação implícita de que antigos padrões da composição literária já não ofereciam instrumentais para uma leitura mais complexa da sociedade americana. É o próprio Truman Capote que em seu *Radical Chique* nos conta que os anos de 1960 serão lembrados

> Como a época em que os costumes e a moral, os estilos de vida, as atitudes em relação ao mundo mudaram o país mais decisivamente do que qualquer evento político... todas as mudanças que foram rotuladas, mesmo canhestramente, de "abismo de gerações", "contracultura", "consciência negra", "permissividade sexual", "morte de Deus"(...). Os romancistas simplesmente viraram as costas para tudo isso, desistiram disso por descuido. E restou uma enorme falha nas letras americanas, uma falha grande o suficiente para permitir o surgimento de um desengonçado caminhão-reboque Reo como o Novo Jornalismo. (CAPOTE, 2005, p. 50-51)

Se a sociedade norte-americana passava pelas convulsões relatadas por Capote, o Brasil vivia um período sombrio em sua vida política e social, associado ao regime militar instaurado em 1964. O próprio Louzeiro associa sua prática como escritor ao momento traumático vivenciado pelo Brasil, como relata o próprio escritor em entrevista à Cristiane Costa:

> Pensei em me tornar escritor graças ao golpe de 64. Saí para fazer uma reportagem (*Folha de S. Paulo*) sobre os meninos de rua "jogados fora" pela polícia paulista no município mineiro de Camanducaia. A censura reduziu

> minha matéria a umas vinte linhas. Deixei a redação, voltei para o Rio, escrevi *Infância dos mortos*, de onde foi tirado o filme *Pixote*. (COSTA, 2005, p. 155)[1]

Assim, o autor coloca-se como um "produto de seu tempo", um autor engajado, dono de uma "missão" – existe aqui a ideia de literatura *enquanto* missão. Como relatou-nos acima, *Infância dos mortos* seria a inspiração para *Pixote*, filmes realizado por Hector Babenco em 1981; antes disso, Babenco já havia levado para as telas *Lúcio Flávio*. No cinema de Babenco, é fundamental a marca de Louzeiro, argumentista e roteirista dos filmes.[2]

2. A presença de José Louzeiro no cinema nacional

2.1 Breve panorâmica

A presença de José Louzeiro como roteirista e argumentista não se limita aos filmes realizados por Hector Babenco. Embora fundamentais para alavancar sua vocação como roteirista – sobretudo a partir de *Lúcio Flávio*, Louzeiro trabalhou com diversos outros cineastas, inclusive em obras baseadas em romances-reportagem, como em *O caso Cláudia*, baseado no em livro de Valério Meinel, um dos roteiristas do longa. Trabalhou com Sérgio Rezende no intrigante *O homem da capa preta*, filme sobre o político Tenório Cavalcanti, vivido por José Wilker. Antes, havia escrito o roteiro de *Amor Bandido*, de Bruno Barreto. Destaque também para *Os amores da pantera*, de Milton Alencar, e posteriormente, *Quem matou Pixote?*, num trabalho que buscava investigar a morte do ator Fernando Ramos da Silva, morto pela polícia de São Paulo em 1988; e o curioso *Amor maldito*, de 1984, filme com direção de Adélia Sampaio, considerado como o primeiro de temática predominantemente lésbica no Brasil.[3]

Sua importância no cinema nacional é, assim, talvez maior do que pareça. Louzeiro roteirizou filmes "menores", ou menos conhecidos, mas por um conjunto seleto tem um espaço assegurado entre os roteiristas importantes de nosso cinema. É Jean-Claude Bernardet que dá um testemunho interessante, bastante ilustrativo, ao comentar o sucesso de Lúcio Flávio ou mesmo de *Amor Bandido*, de Bruno Barreto, dentro do contexto do cinema brasileiro no fim dos anos 70:

> Quer se goste ou não das formas, dos temas e das nuanças ideológicas, o cinema brasileiro é hoje um fenômeno cultural complexo que participa, como outro veículo cultural e dentro das restrições policiais e sociais desses veículos, das contradições gerais da sociedade. Em outras palavras, comenta-se *Lúcio Flávio* ou *Amor Bandido* nas universidades, nas filas de ônibus e até entre cineastas. Se há quem ache *Amor Bandido* simplista, outros – principalmente adolescentes – encontram formas de sua sensibilidade no filme. Se se comentou a narrativa convencional e a análise política limitada de *Lúcio Flávio*, outros, e muitos,

[1] Entrevista publicada no livro *Pena de Aluguel*, de Cristiane Costa, disponível, segundo nota da autora, em www.penadealuguel.com.br.
[2] Segundo Louzeiro, o roteiro de Pixote é de sua autoria, em parceria com Durán, embora apareça apenas como argumentista. Em entrevista ao site *Estranho Encontro,* credita sua ausência a um desacordo com Babenco. Disponível em http://estranhoencontro.blogspot.com/2006/05/biografia-entrevista-jos-louzeiro.html
[3]Mais informações no site *Estranho Encontro*, http://estranhoencontro.blogspot.com/2006/05/biografia-entrevista-jos-louzeiro.html

> viram formas de seu medo na tela e da violência que os circunda. (BERNARDET, 2009, p. 169)

2.2 Sobre o problema da adaptação da literatura para o cinema: considerações

Filmes baseados em obras literárias existem desde os primórdios do cinema e caminham juntos com o desenvolvimento da linguagem cinematográfica. O polêmico e precursor *O nascimento de uma nação*, de D. W. Griffith, era baseado num romance; grandes romances foram levados ao cinema, como *Guerra e Paz*, de Tolstoi, realizado por King Vidor. É um exemplo curioso e importante acerca do problema de transposição e interdiálogo entre plataformas distintas. O comentário do crítico André Setaro soa esclarecedor:

> Temerária é a adaptação de um monumento da literatura universal. King Vidor empreendeu a conquista de *Guerra e Paz* para o cinema. Com um resultado desanimador se comparado o filme à obra que lhe deu origem, pois Vidor aproveitou somente os personagens, a intriga e as situações. Em uma palavra: a fábula. A narrativa de Leon Tolstoi foi diluída pela narrativa do cineasta, despersonalizando o fluxo do texto específico e da linguagem do escritor em função de outro fluxo linguístico.[4]

O caso citado por Setaro é emblemático: há poucos casos de grandes romances que se tornaram grandes filmes, como *Laranja Mecânica*, por exemplo. Mas a literatura, de fato, é um manancial extremamente utilizado para a adaptação – ou transfiguração, ou transmutação, ou inspiração etc. É algo verificável em *Lúcio Flávio*, e também em *Pixote* – este, porém, mais uma inspiração e pouco fiel ao romance original de José Louzeiro.

A questão da adaptação fílmica passa por autêntico processo de transmutação de linguagens; a princípio, a questão seria: é possível verter uma obra e manter a força do romance original? Considerando que são duas plataformas com linguagens distintas, a resposta seria negativa; *Lolita* de Nabokov jamais será como *Lolita* se Kubrick, pois de tratam de formatos completamente diferentes. No entanto, é possível reconhecer marcas dos romances nos filmes, por exemplo, em intenções dos autores, ou até mesmo buscar resultados semelhantes, não obstante a apreensão sensorial se faça de maneira sempre distinta. Escreve o crítico Leandro Tocantins, em artigo na revista Filme Cultura:

> Embora duas linguagens diferentes, eles chegam a núpcias manifestas através do valor humano, do valor social, do valor estético. O que já pressentira Eisenstein: "Todos sabemos que unicamente a vida real, a verdade sobre a vida, e a representação verídica desta vida, podem servir como base a uma verdadeira arte".[5] (TOCANTINS, 2010, p. 573)

O processo criador no cinema é uma experiência própria e distinta do processo de criação literária, autônoma; porém, seu inter-trânsito é apreensível de diversas formas, uma vez que, após a criação do cinematógrafo é possível captar notável influência da "sétima arte" sobre a

[4] Disponível em http://setarosblog.blogspot.com/2011/04/adaptacao-literaria-provoca-conflito-de.html?spref=fb
[5] Artigo publicado na edição nº 30 da revista Filme Cultura, reeditada em edição fac-similar.

literatura – e o cinema desde sempre buscou as letras como fontes. Ainda segundo Tocantins (2010), "a adaptação deve merecer o reconhecimento ao universo e às criações, ou intenções do autor do romance"[6]. O autor aceita que os elementos da criação cinematográfica – a montagem, a cenografia, os recursos narrativos – poderiam trazer a força de certos romances, embora pareça-nos improvável imaginar uma "total similitude";

Jacques Aumont não é tão otimista quanto Tocantins. "A fim de provar que o cinema era de fato uma arte, era preciso dotá-lo de uma linguagem específica, diferente da linguagem da literatura e do teatro" (AUMONT, 1995, p. 157). Um imenso debate epistemológico, perpassando a linguística, a semiótica e o formalismo russo, além da crítica de nomes como Bela Balázs, André Bazin, Krakauer, Jean Mitry e Eisenstein, fár-se-ia essencial para a fundamentação do estudo da linguagem cinematográfica; bem como da compreensão mais precisa sobre a transposição de linguagens – Eisenstein e Dziga Vertov, por exemplo, não deixarão de ressaltar o aspecto essencial da montagem.

Aumont bem compreende, como percebera antes Bazin (1991), a complexidade da produção fílmica e sua problemática basilar no que diz respeito à transposição de linguagens. O cinema – numa abordagem bakhtiniana, seria por excelência polifônico, e o texto fílmico, para sua perfeita compreensão, precisaria de um arcabouço maior de referências do que o meramente literário – mesmo quando tratamos de adaptações, por mais que estas tentem respeitar o enredo. Conclui Aumont:

> O sistema fílmico é, consequentemente, profundamente misto; é o local de encontro entre o cinematográfico e o extra-cinematográfico, entre a linguagem e o texto, encontro conflituoso que metamorfoseia o "metabolismo" inicial de cada um dos dois parceiros. (AUMONT, 1995, p. 205)

2.3 Lúcio Flávio: da reportagem ao cinema

Já tratamos, no primeiro item deste artigo, das relações simbióticas entre a reportagem de José Louzeiro e seu romance, num contexto em que a ficção cede espaço ao factual. Ao realizar *Lúcio Flávio*, talvez o primeiro filme expressivo de Hector Babenco, o cineasta argentino-brasileiro não hesitou em ter Louzeiro como roteirista. Poderíamos aqui apreender que há outro ingrediente relevante a ser lembrado: Louzeiro, o romancista, atua como roteirista, o que supõe um maior conhecimento de sua obra e maior sensibilidade quanto aos temas tratados.

Destarte, podemos notar semelhanças entre romance e filme homônimos: certas passagens são reproduzidas no filme tal como surgem no romance, como o momento em que Dondinho (Grande Otelo) é embriagado pelos guardas; outras são simplesmente omitidas; ao final das contas, podemos notar que *Lúcio Flávio*, o filme, funciona como uma espécie de "coletânea" dos principais momentos de *Lúcio Flávio*, o romance-reportagem; naturalmente, alguns personagens ficam de fora, mas não há acréscimos de outros; a busca pela fidelidade ao romance chegas às raias da obsessão. Louzeiro não é um escritor de recursos complexos, como acentuamos: é um contador de histórias, pouco se importando pra forma, nada afeito a um diálogo com tendências modernas (ou "ismos" de quaisquer natureza), de rejeição por qualquer elemento que possa trazer complicações ao entendimento do público. Escreve, de fato, para um vasto público, o que

[6] Tocantins, 2010, p. 576

não acarreta prejuízo de suas finalidades, muito explícitas: a denúncia social, uma heroicização do bandido protagonista, a crítica da relação da polícia com o crime etc. Todos estes elementos são de fácil sensibilidade para o espectador do filme de Babenco, pois estão devidamente preservados; se Louzeiro não traz complicações ao leitor, Babenco também busca uma estética facilmente digerível, no qual a narrativa flui sem grandes embaraços; até o recurso de *flashback*, usado por Louzeiro em seu romance, não aparece no filme – e diálogos inteiros são reproduzidos. A presença do ator Reginaldo Faria é, sem dúvida, marcante, encarnando bem um "bandido herói", filho de família abastada, que parece ter optado pelo mundo do crime por vaidade ou certo prazer pela aventura, um homem sem medo, uma lenda.

Entretanto, conforme nas palavras já citadas de Jacques Aumont, poderíamos desconfiar desse aparente "casamento perfeito" entre o romance de Louzeiro e o cinema de Babenco. Em plataformas distintas, trazem impressões distintas, mesmo que conservando aspectos basilares da narrativa. O que podemos notar de proximidade é a escolha estética do cineasta, amplamente ancorada no roteiro, assinado por Louzeiro e pelo chileno Jorge Durán. Babenco realiza em *Lúcio Flávio* um cinema convencional, sem rodeios, até por isso criticado à época, talvez acadêmico demais. Mas de que outra forma poderia preservar a força da obra de Louzeiro, tão concentradas em cenas marcas e recriadas no filme? As intenções fundamentais são mantidas, não por sacrifício da linguagem, mas por uma opção de uma fórmula simples; diferentemente de *O bandido da luz vermelha*, caso em que o cineasta Rogério Sganzerla toma um fato real como pressuposto, aliás, de enorme repercussão no jornalismo brasileiro à época, e o usa meramente como pretexto para um verdadeiro tratado multireferencial sobre o estudo da linguagem cinematográfica e suas possibilidades: uma narrativa fragmentada, com notável influência de Orson Welles, com pinceladas sobre as demais modalidades artísticas e o contexto da época, tal qual fazia Jean-Luc Godard, contemporâneo obcecado pela recriação da linguagem, mesmo que ao custo do argumento ou da história. *O bandido,* de 1968, bem poderia parecer um "filme reportagem", mas não o é. Mas é notável que neste período já houvesse uma clara aproximação entre o jornalismo e o cinema.[7] O cinema, sem precisar "fugir da ficção", partia para um diálogo próprio com a reportagem – sem deixar de ser ficcional. O próprio Babenco anos depois realizaria *Carandiru,* baseado no romance de Dráuzio Varela.

É evidente que, mesmo com as tentativas de Babenco em ser fiel ao filme (ao livro?), contando com a presença do autor de *Lúcio Flávio* como roteirista, a transposição para a linguagem cinematográfica supõe alterações na forma de olhar as duas obras. Existe um Lúcio Flávio mais rico psicologicamente, o do romance ou o do filme? Uma caracterização mais crua da violência? É provável que o romance de Louzeiro ganhe nestes quesitos, num universo mais violento que o apresentado por Babenco em seu longa. No entanto, como ressaltamos, não é isso que está em questão: mesmo na busca da fidedignidade, ela só existe como algo aparente. Antes de "adaptação", é como se tivéssemos uma "inspiração", pois que a mera transposição significa uma obra nova, um novo questionamento, uma nova visão, um novo arrebatamento. Arlindo Machado, em *O sujeito na tela*, tenta esclarecer:

[7] Há diversos exemplos interessantes. O contista Rubem Fonseca, por exemplo, escreveu o roteiro de *Lúcia McCartney*, realizado por David Neves. João Antonio começou a escrever o roteiro de *O jogo da vida*, de Maurice Capoville, baseado em seu *Malagueta, Perus e Bacanaço* – até se desentender com o diretor. Já citamos Valério Meinel, que foi um dos roteiristas de *O caso Cláudia*.

> No cinema a coisa não é tão simples assim, pois não se trabalha apenas com o discurso (verbal) de cada personagem, mas também com o olhar que cada uma delas deposita sobre a cena. Mais do que um jogo de falas, uma "polifonia", como queria Bakhtin, no cinema temos um jogo de olhares, uma "polivisão", cuja natureza é difícil decifrar. (MACHADO, 2007, p. 14)

Novamente a ideia bakhtiniana de "polifonia" é evocada, deixando evidente que o cinema, por natureza e pela multiplicidade de recursos, exige outra forma de interpretação que não se prenda ao mero textual – não se assiste a um filme como se imagina as cenas lidas num livro, por mais que o filme tente alcançar certo ideal de fidelidade. O exemplo citado por André Setaro, da adaptação de *Guerra e Paz*, dá uma boa amostra disso; da mesma forma poderíamos recordar casos como *O processo* de Kafka, levado por Welles ao cinema – e o que temos é muito do cinema de Welles e quase nada da atmosfera do romance de Kafka. Há nessa crítica uma ideia implícita: quanto maior é a obra literária mais problemática será tentar vertê-la ao cinema, pois sempre as comparações estarão ao lado da obra, mesmo em casos considerados como "sucessos" – como a versão de Stanley Kubrick de *Laranja Mecânica* (o "sucesso" aqui é a realização de um grande filme, quiçá à altura do romance de Anthony Burguess, não da precisão da adaptação). Alfred Hitchcock foi na contramão: seu melhor cinema se baseou em *pulp ficcion*, em literatura "de segunda mão". Os romances que inspiraram *Psicose* ou *Marnie*, pouco se releva. As obras do mestre britânico permanecem intocáveis.

2.4. Pixote, adaptação, inspiração, transposição?

Pixote, lançado em 1981, recebeu críticas de toda sorte. Em geral, críticas positivas, e o filme foi um autêntico sucesso do cinema nacional nos anos 80, época em que a safra não era das melhores, e os modos de produção e o contexto para a realização de filmes estava ainda engatinhando, sobretudo com a abertura do regime militar.

Acima de tudo, *Pixote* provocou. E chocou. A história do menino Pixote e sua turma no internato, depois a fuga e os roubos na rua, daí para a vida no Rio de Janeiro, a presença da prostituta Sueli (Marília Pêra), tudo isso fez de *Pixote* um clássico, de moldes próximos ao neorealismo italiano, com destaque para a denúncia social, o sofrimento das crianças, a lembrança de um país em pleno estado de miséria.

Em artigo da revista *Filme Cultura*, a crítica Zulmira Ribeiro Tavares captou bem o espírito do filme, ao menos no que diz respeito à violência nada disfarçada que caracteriza a película de Hector Babenco:

> *Pixote* é um filme que nos oferece a possibilidade de rigorosa crítica "cinematográfica", a crítica chamada interna ou textual a partir, aparentemente, daquilo que a negaria: suas imagens vistas em bloco, uma como reforço da outra, sua emergência para impacto, escândalo para olho e ouvido: em suma, seu efeito no público.[8] (TAVARES, 2010, p. 590)

De fato, a primeira coisa que salta aos olhos é a violência, perpetrada contra crianças e por crianças. *Pixote* foi inspirado no romance *Infância dos mortos,* de José Louzeiro, que também foi

[8] Artigo publicado na edição nº 37 da revista Filme Cultura, reeditada em edição fac-similar.

responsável pelo argumento do filme – como vimos, o escritor afirma ser autor do roteiro, cujos créditos ficaram com Babenco e Jorge Durán. Uma questão crucial nos surge de antemão: temos em *Pixote* um exemplo de adaptação literária? A resposta mais justa parece ser uma negativa; com ou sem a participação de Louzeiro no roteiro, *Infância dos mortos* e *Pixote* diferem até nas cenas e situações, são praticamente obras distintas, não fosse por alguns personagens comuns e situações que inspiraram passagens no filme.

O personagem *Pixote* surge logo no início, e ali termina, morto, nas primeiras páginas – porém seu nome será vez ou outra evocado por Dito, um dos garotos de rua; Dito é o real protagonista, e também está presente no filme de Babenco, mais ou menos como é descrito por Louzeiro, rapazola negro cabeludo, com certo dom pra liderança; também estão outros personagens, em situações relativamente parecidas. É o caso da prostituta Deborah, que negocia drogas com os meninos delinquentes, a mando do capanga Cristal, presente em livro e no longa metragem. As situações com Deborah são semelhantes, assim como alguns diálogos com Cristal; porém, a presença do cenário, a inversão do percurso (no romance, Rio para São Paulo, no filme, São Paulo para o Rio), não permitem falar em "adaptação". O roteiro assinado por Babenco e Durán toma alguns elementos do livro, algumas cenas fortes, mas recria uma obra paralela, mais preocupada em mostrar o estado dos jovens pobres brasileiros presos em fundações como a FEBEM, como são frequentemente vítimas de extermínios, ou são bodes expiatórios para problemas políticos ou administrativos. Em livro e filme surgem, por exemplo, as cenas do mar no Rio, belas e intensas no filme de Babenco – os garotos Lilica, Pixote e Chico falam de seus sonhos; momentos diretos e áridos no romance de Louzeiro, e sem nenhum Pixote, Lilica ou Chico.

O internato que surge em *Infância dos mortos* ocupa poucas páginas; trata-se de uma colônia agrícola, com rapazes e meninas despejados e torturados; há uma fuga, a de Dito, que vai acertar as contas com o bandido Cristal. Em *Pixote*, metade do filme se passa num internato e ali se desenvolve uma trama própria, até a fuga. É como se houvesse dois filmes, o segundo começa com os meninos furtando pelas ruas e começando nos negócios. A lembrança do internato, porém, é cruel, no romance de Louzeiro. Dito fala à mãe Dolores, uma das prostitutas que o acolhe.

> - De onde venho, mãe, não há quase ninguém vivo. Quem não morreu de fome e de sede foi estraçalhado pelos cachorros.
>
> - Que lugar é esse?
>
> - Uma colônia penal.
>
> Ajoelhou-se diante da imagem da Santa, acendeu mais velas. (LOUZEIRO, 1998, p. 98)

As referências ao amigo Pixote são muitas. Dito relembra das peripécias com o pequeno amigo, antes da morte de Pixote, das "transas" com bandidos como Cristal, da prisão numa colônia penal e da fuga. No entanto, é quase inviável considerarmos como "adaptação" a passagem de Dito, Fumaça e outros pela colônia penal, transformada em algo muito mais complexo no filme de Babenco. Diversos momentos do livro serviram de argumento e inspiração para o filme; a vigência da adaptação ou transposição, bastante evidente em *Lúcio Flávio*, aqui existe enquanto uma ideia pálida.

No entanto, ainda considerando que tanto *Lúcio Flávio* quanto *Pixote* são romances baseados em reportagens e eivados por marcas características do jornalismo, é preciso reconhecer que isso levou aos filmes de Hector Babenco uma tradição bastante antiga de busca pelo realismo – um antigo ideal antigos documentaristas, como o britânico John Grierson, de criar uma ficção a partir da realidade, dentro da chamada "escola britânica" de documentário. Escreve Noel Burch, a respeito.

> Já tentamos determinar como essa fusão vem se realizando nos filmes de ficção contemporâneos, de uma maneira mais complexa do que Grierson ou mesmo Eisenstein puderam imaginar. Dizemos mais complexa porque não se trata mais da fusão "fundo-forma", dois conceitos que não fazem mais sentido na perspectiva atual, perspectiva que nos permite entrever a existência orgânica, baseada na ideia de que "tudo deve funcionar em todos os níveis", de que a forma é um conteúdo e de que um conteúdo pode gerar formas. (BURCH, 1992, p. 187)

Embora escrito há décadas atrás, o texto de Burch parece atual e representativo ao se pensar os laços entre o cinema e a literatura, ou sobretudo o cinema e o romance de não ficção, como no caso das parcerias entre José Louzeiro e Hector Babenco. Ao relembrar uma tendência bastante antiga (ao citar Grierson), Burch evoca uma tradição de pensamento que existe desde que o cinematógrafo foi criado; e embora os filmes de Babenco não sejam documentários, seu registro cru e forte da realidade vai de encontro às ideais apresentadas pelo crítico francês.

Referências

AUMONT, Jacques *et al*. **A estética do filme.** São Paulo: Papirus, 1995.

BAZIN, André. **O cinema**: ensaios. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema brasileiro**: propostas para uma história. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BULHÕES, Marcelo. **Jornalismo e literatura em convergência.** São Paulo: Ática, 2007.

BURCH, Noel. **Práxis do cinema.** São Paulo: Perspectiva, 1992.

COSSON, Rildo. **Fronteiras contaminadas.** Literatura como jornalismo e jornalismo como literatura no Brasil dos anos 1970. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2007.

COSSON, Rildo. **Romance-reportagem: o gênero**. Brasília: Editora Universidade de Brasília / São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2001.

COSTA, Cristiane. **Pena de aluguel**: escritores-jornalistas no Brasil 1904 – 2004. São Paulo:

Companhia das Letras, 2005.

LAGE, Nilson. **A linguagem jornalística**. São Paulo: Ática, 2002.

LOUZEIRO, Jose. **Biografia entrevista José Louzeiro**. Entrevista a Estranho Encontro. Disponível em http://estranhoencontro.blogspot.com/2006/05/biografia-entrevista-jos-louzeiro.html. Acesso em 20 de julho de 2011.

LOUZEIRO, José. **Lúcio Flávio, o passageiro da agonia**. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

LOUZEIRO, José. **Pixote: infância dos mortos.** Rio de Janeiro: Ediouro, 1998.

MACHADO, Arlindo. **O sujeito na tela**. Modos de enunciação no cinema e no ciberespaço. São Paulo: Paulus, 2007.

SETARO, André. **Adaptação literária provoca conflito de linguagens**. Disponível em http://setarosblog.blogspot.com/2011/04/adaptacao-literaria-provoca-conflito-de.html?spref=fb. Acesso em 20 de julho de 2011.

SILVERMAN, Malcolm. **Protesto e o novo romance brasileiro**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

SÜSSEKIND, Flora. **Tal Brasil, qual romance?** – uma ideologia estética e sua história: o naturalismo. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

TAVAREZ, Zulmira Ribeiro. **A briga de Pixote**: quem arma, quem compra, quem leva. In: Filme Cultura: edição fac-similar 32-42. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, CTAv, 2010.

TOCANTINS, Leandro. **O processo de transposição de linguagem**. In: Filme Cultura: edição fac-similar 24-31. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, CTAv, 2010.

WOLFE, Tom. **Radical chique e o novo jornalismo.** São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

Filmografia

LÚCIO Flávio, o passageiro da agonia. Direção e produção de Hector Babenco. Brasil, 1977.

PIXOTE, a lei do mais fraco. Direção e produção de Hector Babenco. Brasil, 1981.

Portugal: País de Diásporas – Passado e Presente

Silva Coelho, Constança, doutoranda[1]; constancascoelho@gmail.com

Segundo o historiador Vitorino Magalhães Godinho, a emigração tem sido uma "constante estrutural da demografia portuguesa"[2] Quer a saída dos portugueses se tenha pautado pelo espírito de aventura, coragem, descoberta e iniciativa, quer pela necessidade de procurar melhores condições de vida, os nossos compatriotas têm enfrentado novos desafios nos vários continentes.

Apesar de na viragem para o terceiro milénio, Portugal ter assistido a um fluxo imigratório considerável, pois a entrada de estrangeiros suplantou as saídas de portugueses para o exterior, esta situação sofreu uma inflexão importante nos últimos anos da primeira década do século XXI.

Este nosso trabalho tem como objetivo fazer um estudo comparativo da situação vivida nos anos 60 do século XX com a atualidade, tendo para tal recorrido a documentários, reportagens e noticiários exibidos na Rádio Televisão Portuguesa, (RTP), nomeadamente "Portugal, Um retrato social – Nós e os outros – Uma Sociedade Plural", "Ei-los que partem - A História da Emigração Portuguesa" e a grande reportagem "Geração Desenrascada".

A série documental "Portugal, Um retrato social", da autoria de António Barreto, com direção de Joana Pontes e música de Rodrigo Leão[3], foi transmitida em 2007. Dos sete episódios[4] da série, decidimos analisar excertos do quarto: "Nós e os outros: Uma Sociedade Plural". Para que possamos perceber as alterações que ocorreram e que resultaram na sociedade plural de hoje, o documentário apresenta um enquadramento social, político e económico da sociedade portuguesa na década de 1960. No primeiro extrato que selecionámos, o narrador diz: "Em 1960 não era assim!" e a câmara dá-nos um grande plano de uma parede do interior de uma escola primária, onde se encontram os símbolos do poder do estado e da igreja: no centro um crucifixo e, por baixo, um quadro com motivos religiosos, do lado esquerdo, a fotografia do Presidente da República Américo Tomás e, do lado direito, a de Oliveira Salazar, Presidente do Conselho de Ministros. Através da utilização destes três símbolos, o espectador é confrontado com os pilares

[1] Investigadora do CEMRI – Centro de Estudos das Migrações e das Relações Interculturais, Universidade Aberta.
[2] Citação retirada do site: http://www.rtp.pt/programas-rtp/index.php?p_id=20218&e_id=&c_id=121&dif=tv. Acesso em Maio 2011.
[3] A banda sonora desta série documental ficou a cargo de Rodrigo Leão, músico conhecido por propiciar a imaginação de cenários visuais a partir de sons e ambientes. As imagens recolhidas para a série documental pretendiam dar uma panorâmica da sociedade portuguesa contemporânea e inspiraram Rodrigo Leão a criar um conjunto de dezoito temas, com subtis marcas da nossa identidade.
[4] Os sete episódios abordam diferentes temáticas: o primeiro denominava-se "Gente diferente: Quem somos, quantos somos e onde vivemos?"; o segundo "Ganhar o Pão: O que fazemos; o terceiro " Mudar de vida: O fim da sociedade rural" ; o quarto " Nós e os outros: Uma sociedade plural"; o quinto "Cidadãos"; o sexto " Igualdade e conflito: As relações sociais" e o sétimo " Um País como os outros: A formação de uma sociedade europeia.

que apoiavam a educação nacional no Estado Novo[5]: a trilogia "Deus, Pátria e Família". E são precisamente esses pilares que se encontram no cartaz 7 referente à "Lição de Salazar"[6]

Através de imagens de arquivo, assistimos a uma aula da instrução primária e temos consciência dos valores que eram incutidos nas camadas mais jovens da população. O perfil do português típico consistia em ser um homem que se dedicava à agricultura, cumpria o serviço militar (é importante realçar que a partir de 1961, o serviço militar era cumprido nas colónias que lutavam pela sua autodeterminação) [7], formava família e tinha um rancho de filhos. Era trabalhador e respeitado por todos na aldeia. Os manuais de aprendizagem veiculavam a ideologia dominante e encontravam-se bem definidos os papéis a representar por cada um dos sexos na sociedade portuguesa."[8]

Nesta sociedade patriarcal e cristã, o estado e a igreja possuíam o controlo absoluto da vida social. O contacto com o exterior era inexistente, a Polícia Internacional e de Defesa do Estado (PIDE), polícia secreta do regime de Salazar, controlava a atividade política e os partidos políticos estavam proibidos, sendo também evidente o papel dos agentes da censura nos diferentes meios de comunicação social: "Nos cinemas havia cadeiras reservadas para os agentes da PIDE e da censura. Os diálogos dos filmes e do teatro eram censurados. Cortavam-se imagens e palavras que não agradavam ao poder."[9]

Sintetizando, o narrador faz um enquadramento social e político da década de 60 do século XX, em Portugal, dizendo:

> Obedientes, pobres, honestos e trabalhadores. Era assim que se imaginava a casa portuguesa. O estado e a igreja mandavam e ensinavam um só ponto de vista, uma maneira de ser e de pensar. Por isso, nas escolas havia um só manual. Chamado livro único. Mal se conhecia o que se passava nos outros países. Viajava-se pouco. A sociedade portuguesa era fechada. Nas ruas falava-se só português e havia poucos estrangeiros. Praticava-se uma só religião: a católica. O governo proibia os partidos. Era difícil e arriscado pensar de modo diferente. Livros, filme e música de outros países chegavam dificilmente a uma população pouco educada e submetida à censura. A imprensa e a televisão eram controladas. A polícia podia escutar os telefones e abrir as cartas. Nos arquivos da PIDE há milhares de cartas e de fotografias de família apreendidas a pessoas que nunca as receberam. (…) Nos cafés, quase só frequentados por homens conversava-se a voz baixa. Sufocava-se lentamente em Portugal. (*Ibidem*).

[5] Um regime ditatorial antiliberal e anticomunista.
[6] Em 1938, para assinalar os dez anos de governo de Salazar, é editada, uma série de sete cartazes intitulada "A Lição de Salazar". Estes cartazes foram distribuídos por todas as escolas primárias do país. Faziam parte de uma estratégia de impor os valores do Estado Novo, destinando-se a glorificar a obra feita até então pelo ditador, desde o campo económico-financeiro às obras públicas. <http://www.esfcastro.pt:8079/users/franciscosilva/salazar.html>
[7] Recusando-se a conceder a autodeterminação aos povos das regiões colonizadas, e contrariando as diretrizes da ONU e da comunidade internacional de implementação de uma política de descolonização, em Março de 1961, no norte de Angola estala uma sangrenta revolta, que se espalham à Guiné e a Moçambique. Com o propósito de manter as províncias ultramarinas, Salazar opta pelo envio de contingentes militares.
[8] Cultura, arte e ensino no Estado Novo. < http://www.infopedia.pt/$cultura-arte-e-ensino-no-estado-novo> Maio 2011.
[9] Transcrição do documentário "Nós e os outros: Uma Sociedade Plural".

Este país pequeno, fechado ao exterior, politicamente autoritário, culturalmente virado para si próprio, deixa que o seu povo viva em condições de extrema pobreza, sem se poder expressar livremente, sem alternativas e que para fugir aos horrores da guerra colonial se vê forçado a abandonar as suas terras e família na demanda de uma realidade melhor, mais justa e livre.

A série documental "Ei-los que partem - A História da Emigração Portuguesa"[10] foi realizada pelos Jornalistas Jacinto Godinho, Fernanda Bizarro e Paulo Costa, em 2006. Os documentários que fazem parte da série "foram construídos a partir de referenciais científicos e tiraram partido de uma extensiva pesquisa e investigação, que acaba por reforçar o rigor histórico e social".[11] Para além desse aspecto é importante realçar o facto de a série incluir imagens dos arquivos da RTP, ANIM (Arquivo Nacional de Imagens em Movimento), INA (Instituto Nacional de Administração), Gaumont, e Télevision Française.

O 4º Episódio –"A Sangria da Pátria", da autoria de Fernanda Bizarro e produção de Eduardo Ricou, ganhou o 2º Prémio do Documentário de Autor do Festival de Televisão de Monte Carlo. De acordo com informação recolhida no site da RTP: "Este prémio internacional constitui uma honrosa distinção para o operador público português de televisão e rádio e vem consagrar a RTP como importante produtora portuguesa de conteúdos de referência."[12]

Decidimos debruçar-nos sobre alguns excertos deste quarto episódio "Sangria da Pátria" que posiciona Portugal no contexto do ciclo Europeu, entre a década de 50 e os anos 1973/74. Neste documentário, para além de ouvirmos testemunhos dos protagonistas da História, foram incluídas declarações de historiadores e investigadores que se debruçaram sobre aquela a que Eduardo Lourenço chama "a verdadeira Epopeia dos Portugueses". Através do comentário do narrador, tomamos consciência da verdadeira dimensão deste fenómeno:

> Entre 1960 e 1974 mais de um milhão e meio de portugueses abandona o país. Pela primeira vez na sua história, Portugal assiste a uma saída massiva de emigrantes. Só comparável, se se quiser o termo de comparação, à grande corrida ao ouro do Brasil no século XVIII. Desta vez, os camponeses portugueses invertem completamente o sentido dos destinos para os quais tinham sido vocacionados pela grande epopeia dos descobrimentos.[13]

Segundo o ensaísta Eduardo Lourenço:

> Na nossa emigração clássica, saía-se para países em que (…) Portugal era ou o colonizador, portanto, o senhor, ou para países que eram já países de emigração e, portanto, todos estavam em pé de igualdade. Voltam as costas aos Estados Unidos e ao Brasil (…) e rejeita o convite para o repovoamento da África colonial que Salazar tanto queria. (*Ibidem*).

[10] Esta série é formada por cinco episódios: 1º - Primeiros emigrantes, 2º - Fortunas Americanas, 3º - Sonho e Desespero, 4º - A Sangria da Pátria e o 5º - A Emigração Portuguesa para o Luxemburgo.
[11] Citação retirada do site da RTP sobre a série documental.
<http://tv.rtp.pt/wportal/press/fxs_fotos/historia_emigra_pt/historia_emigracao_portuguesa.pdf>
[12] Citação retirada do site da RTP sobre a atribuição do prémio ao episódio em análise. Junho 2011.
<http://tv.rtp.pt/wportal/press/fxs_fotos/montecarlo/MonteCarlo.pdf>
[13] Transcrição do documentário "Nós e os outros: Uma Sociedade Plural".

Conforme podemos verificar através das imagens de arquivo, um importante fluxo de portugueses embarca na aventura de emigrar para as colónias. Uma necessidade vital na perspetiva do regime. Neste excerto, o repórter entrevista uma senhora oriunda de Ourondo, concelho da Covilhã que vai para o Lobito ao encontro do marido, viajando no paquete Angola que levará o segundo contingente de tropas para as terras portuguesas de além-mar.

Apesar da propaganda da máquina estatal e, no momento em que finalmente se abrem as portas das colónias aos trabalhadores portugueses, a maior parte não está interessada nos desígnios do império e parte rapidamente e em força não para Angola ou Moçambique, mas para a Europa. "Alguns dirigiram-se para a Bélgica, Holanda, Luxemburgo e Suíça. Muitos partiram para a Alemanha e a grande maioria foi para França." (*Ibidem*)

Para Eduardo Lourenço, este fluxo emigratório revelou-se uma verdadeira sangria: "Foi um êxodo, no sentido bíblico do termo. Um milhão de portugueses, em dez anos, instalaram-se em França. Nunca tinha acontecido uma vaga deste género em tão pouco tempo." (*Ibidem*).

Este período ficou também marcado pelo incremento da emigração ilegal, de tal modo que, entre 1969 e 1971, a emigração lega1 atingiu valores muito inferiores aos da emigração clandestina. Vários foram os motivos que fomentaram a emigração clandestina. Por um lado, os candidatos enfrentavam a lentidão com que os processos de emigração eram organizados e as autorizações concedidas pelas autoridades portuguesas. Por outro, as restrições impostas pelos países recetores. Deste modo, milhares de portugueses deixaram o país "a salto", conforme se pode verificar através de três testemunhos retirados do documentário:

> Olhe, quando eu vim pra França, vim a pé. Levei treze dias e cheguei aqui sem nada com os sapatos todos esfarrapados e com a casaca que trazia, sem nem um tostão.
>
> Eu vim pra França em 69 sem dizer nada a ninguém porque a minha família ia-se confessar ao padre que telefonava pra Vilar Formoso e essa gente, os passadores eram todos apanhados.
>
> Foi horrível! Eu e os meus irmãos quando viemos cá pra França. Viemos fugidos com os passadores. E viemos sempre com muito medo a correr atrás deles porque eles não esperavam pela gente. E passámos muito frio, muito medo. Viemos cheiinhos de fome pra chegar aqui a Paris ao pé da nossa família. (*Ibidem*).

Nestes casos específicos, os emigrantes saíram de suas casas com o indispensável, muitas vezes, sem o conhecimento das famílias, no sentido de evitar as delações por parte dos membros do clérigo (visível a ligação estreita e de cumplicidade entre igreja e poder político) ajudados pelos passadores. Um "salto" em que imperava o medo e o terror de serem capturados, mas simultaneamente um forte desejo de mudança. Chegando ao seu destino sem nada e instalando-se nos de bairros de lata à volta da cintura de Paris.

Emigrar legal ou ilegalmente tornou-se um imperativo para os milhares de portugueses que sufocavam na pátria perante a degradação acelerada das condições de vida, a intensificação da guerra colonial, onde pereciam milhares de jovens e o aumento das perseguições políticas.

Ao invés da sociedade da década de 1960 em que: "Havia só um povo, uma etnia, uma língua, uma cultura, uma religião e uma política", atualmente Portugal é considerado uma sociedade plural, em que se falam várias línguas, reza-se a vários deuses, coexistem diferentes convicções políticas, conforme podemos testemunhar através de excertos do 4º episódio "Nós e os outros: Uma Sociedade Plural". A emigração, a democracia, o turismo e os imigrantes tornaram Portugal numa sociedade aberta, caracterizada pela liberdade de expressão, política, religiosa e cultural. Deste modo, atividades tipicamente portuguesas estão a ser desenvolvidas por imigrantes de diferentes nacionalidades, como é caso das vindimas e dos processos inerentes à produção de vinho na região do Douro.

> 15 de Setembro. Começaram as vindimas no Douro. Neste lagar, tal como se faz há séculos, pisam-se uvas, ouvem-se as vozes dos homens a marcar o passo. Cantam e falam numa língua longínqua – são Ucranianos. Neste laboratório, prova-se vinho do Porto. Uma mulher Espanhola é a enóloga desta casa. Trabalha num meio tradicionalmente reservado aos homens.[14]

A situação descrita no Douro exemplifica o que se passa um pouco por todo o país. Os emigrantes tornaram a nossa sociedade mais tolerante para com outras culturas e religiões, mas também a questão do género sofreu alterações substanciais.

> O que se vê hoje no Douro pode-se ver em todo o país. Falam-se várias línguas. As mulheres acederam a todas as profissões. Praticam-se diferentes religiões. A imprensa e a cultura são variadas. Há vários partidos políticos. Vivemos numa sociedade aberta. (*Ibidem*).

Esta sociedade aberta, apesar de ter como *background* um sistema político democrático, enfrenta sérias dificuldades a nível económico, reflexo da crise económica mundial e também de opções políticas duvidosas. De acordo com o Instituto Nacional de Estatística (INE), o número de desempregados em Portugal passou no terceiro trimestre do ano a barreira das 600 mil pessoas, o valor mais alto desde que há registo. De entre esses desempregados, as estatísticas oficiais apontam para 64 000 licenciados, não estando contemplados os trabalhadores precários, nem aqueles que saíram das universidades e andam à procura da primeira oportunidade de trabalho. Este clima de descontentamento encontrou eco numa canção do grupo musical Deolinda, "Que parva que eu sou" apresentada pela primeira vez num concerto no Coliseu do Porto que, de imediato, recebeu aplausos por parte do público que se identificou com o conteúdo da mesma: "geração sem remuneração; (…) Já é uma sorte eu poder estagiar; (…) Que para ser escravo é preciso estudar (…) Sou da geração 'casinha dos pais', (…) Filhos, marido, estou sempre a adiar; (…) E ainda me falta o carro pagar, (…) Sou da geração 'eu já não posso mais!'

Influenciados pelas contestações sociais que se fizeram em África mas também na Europa, a juventude portuguesa descontente com os seus governantes e sentido na pele o impacto do desemprego, precariedade, baixos salários, falta de perspetivas de futuro, demonstrou o seu

[14] Transcrição do documentário "Nós e os outros: Uma Sociedade Plural"

descontentamento no protesto laico, apartidário e pacífico, de 12 de março, convocado através das redes sociais. A denominada "geração à rasca", já anteriormente apelidada de "geração rasca", saiu à rua acompanhada pelas gerações de pais e avós que também se encontram "enrascados", em virtude das dificuldades que enfrentam no seu quotidiano.

Diferentes analistas duvidaram da adesão que esta manifestação poderia ter. Marcelo Rebelo de Sousa referiu que: " já ouvi falar em doze mil ou treze mil aderentes o que significa que está a haver uma subida progressiva de adesões.(…) eu acharia muito normal com 13% de desempregados que houvesse 40 mil, 50 mil, 60 mil jovens presentes."[15] Por sua vez, Miguel Sousa Tavares no comentário semanal no noticiário da SIC disse: "(…) eu talvez me engane, mas eu acho que a manifestação não terá grande sucesso a menos que o partido comunista se associe a ela."[16]

Nenhum destes dois comentadores se aproximou do número de pessoas que engrossou a manifestação na Avenida da Liberdade, em Lisboa, e em outros pontos do país. No dia 12 de março, a RTP abriu o seu noticiário das 20h da seguinte maneira:

> Milhares de pessoas de várias gerações encheram as ruas de norte a sul de Portugal num grito de protesto de apoio à chamada geração à rasca.(…) jovens, adultos com trabalho precário uniram-se numa única voz de contestação contra a falta de emprego e de oportunidades. Protesto e revolta também contra os recibos verdes e os cortes salariais. Uma manifestação que começou com um grupo de amigos no Facebook e se transformou assim neste imenso mar de gente. A organização fala em 200 mil pessoas nas ruas da capital e mais de oitenta mil pelo resto do país. Unidos nos protestos três gerações: pais, filhos e avós quiseram dizer basta à falta de emprego, precariedade e também à falta de perspetivas de futuro. [17]

Em virtude do que foi referido, a emigração é encarada como uma solução para muitos dos problemas sentidos por estes jovens, sendo esta questão abordada na grande reportagem "Geração Desenrascada"[18], exibida no dia 25 de maio no Linha da Frente[19], com a assinatura da jornalista Rita Ramos, do repórter de imagem, Pedro Raposinho, com edição de Vanessa Brízido e produção de Amélia Gomes Ferreira. Nesta reportagem, para além das narrações da repórter, assistimos aos testemunhos de jovens que embarcaram nesta aventura e também de investigadores sociais que dão o seu parecer sobre este fenómeno.

Nos últimos tempos, Portugal tem assistido à saída dos seus recém-licenciados, considerados a geração de emigrantes portugueses mais qualificada de sempre, apesar de ser representativa de "uma emigração com rostos, mas sem números exactos"[20]. Com efeito, em virtude de ser um fenómeno recente, não existem dados oficiais disponíveis, contudo a comunicação social tem

[15] http://www.youtube.com/watch?v=pCEXuaJvGMo
[16] http://www.youtube.com/watch?v=BBwFz3TK0mE&feature=related
[17] http://www.youtube.com/watch?v=MRfV0pmPmew
[18] Blog RTP. Junho 2011. <http://ww1.rtp.pt/blogs/programas/linhadafrente/index.php?k=GERACAO-DESENRASCADA.rtp&post=15960>
[19] Programa considerado pela RTP "Um espaço de compromisso com o inconformismo, com a reportagem, com a notícia, com a verdade".
[20] Transcrição da reportagem "Geração Desenrascada".

dado visibilidade a esta problemática que assola a nossa sociedade, lembrando que esta nova vaga de emigração deve ser alvo de estudo. É também essa a convicção do sociólogo especialista em migrações e professor do Instituto Superior de Economia e Gestão, João Peixoto, que alerta para a urgência de compreender o fenómeno da emigração atual. Nas suas palavras:

> Estamos a ter demasiados sinais que nos dizem que há algum padrão nisto. Que há uma série de Portugueses com qualificações superiores que não residem agora em Portugal. Que estão lá fora. Não sabemos por quanto tempo. Não sabemos se vão voltar ou não vão voltar. Mas há qualquer coisa. (…) Diria que talvez estejamos a assistir a uma nova vaga. Não conhecemos o volume dessa vaga. Não conhecemos a duração. Mas há qualquer coisa!" (*Ibidem*).

Sabe-se que escolhem como destino o Reino Unido, a Alemanha, a França, os Estados Unidos, Canadá e, mais recentemente, Angola.

Segundo Rui Pena Pires, Coordenador do Observatório da Emigração, o facto de serem os mais qualificados a abandonarem o país prende-se com o acesso mais fácil à informação e à disponibilidade económica, não sendo Portugal caso único:

> É muito provável que cerca de um quinto dos que tivessem saído fossem pelo menos licenciados. Em geral, as pessoas mais qualificadas têm mais probabilidade de emigrar, não é agora com a crise, nem especialmente em Portugal. São pessoas que têm mais acesso com facilidade a informação sobre oportunidades de emprego, são pessoas que mais facilmente podem pagar os custos da emigração, portanto, em regra, a probabilidade de se emigrar é tanto maior quanto mais qualificado se for e não o contrário." (*Ibidem*).

As estimativas do observatório da emigração baseiam-se nos números da OCDE e do Banco Mundial e em dados como os registos da segurança social dos países de destino e nas remessas de dinheiro dos emigrantes. A fuga de cérebros de Portugal está acima da média europeia (…).Na última década, a média situou-se entre as 70 000 saídas por ano.

A fuga dos jovens portugueses qualificados para o estrangeiro faz-se na demanda do que não encontram em Portugal: "pôr em prática aquilo que aprenderam cá dentro" (*Ibidem*), isto é, uma oportunidade de concretizarem os seus sonhos de uma vida melhor, proporcionada por um salário que esteja em consonância com as suas qualificações.

Apesar de ser uma vaga de emigração muito peculiar, pois os países de destino são muito diversificados, esta reportagem tem como alvo apenas o fluxo em direção ao Reino Unido.

O primeiro caso apresentado trata-se da enfermeira Eliana que "está de malas aviadas para uma nova vida." " Não é uma aventura é a necessidade de procurar algo que seja muito melhor para mim e principalmente para o meu filho porque como mãe tenho de pensar primeiro nele." (*Ibidem*) Oriunda de uma família de emigrantes, Eliana decide emigrar para o Reino Unido. "Eu sou a última, neste momento, porque há três anos foi o meu irmão, há dois foi a minha mãe, há três meses foi a minha irmã e agora fui eu. (…) O pai do Rodrigo foi no meio de Fevereiro para

Angola. A minha irmã e a minha mãe estão em Paris, o meu irmão está em Londres." (*Ibidem*) Diferentes destinos dentro de uma mesma família.

Esta enfermeira encontrava-se a fazer turnos duplos, dois empregos, de modo a fazer face às despesas, contudo via-se privada do seu tempo de descanso e de dar apoio ao seu filho. Este novo trabalho proporciona-lhe vantagens: "Vou receber tanto quanto recebo em Portugal, trabalhando num sítio, e tenho outras regalias que o estado inglês dá que Portugal não dá. Neste momento, como trabalho em duplo em Portugal, retiraram o abono de família ao meu filho porque recebo muito. Tenho quase a certeza que o melhor é sair de Portugal e ir à procura de um sítio onde lhe consigo dar um bom futuro." (*Ibidem*) No caso da enfermeira Eliana o futuro passará por Northampton, uma cidade situada acerca de cem quilómetros de Londres.

É também nesta capital que muitos emigrantes se fixam: "A cidade emprega mais de quatro milhões de pessoas e, apesar da crise económica, para muitos, esta continua a ser uma capital de oportunidades." (*Ibidem*).

Alguns dos rostos da emigração portuguesa em Londres são os de: "José é dentista, Daniel, arquiteto, André, trabalha em Marketing e Carla como técnica de anatomia patológica num hospital. São rostos da emigração portuguesa do século XXI." (*Ibidem*). Jovens dinâmicos e qualificados que encontraram em Londres a possibilidade de mudarem o rumo das suas vidas.

José Lage, médico dentista, refere "quem não tem medo de trabalhar, quem não tem problemas em trabalhar, seja no que for, arranja sempre trabalho." Daniel Rodrigues, arquiteto, na Foster and Partners, uma empresa de arquitetura reconhecida mundialmente pelos inúmeros projetos ousados que tem concretizado em várias metrópoles. "O jovem arquiteto não esconde o seu orgulho e na vida que conquistou com trabalho. Emigrou para a Holanda em 2004 e deu o salto para Inglaterra há ano e meio." (*Ibidem*) "Procurar uma vida melhor, uma qualidade de vida diferente da que tinha em Portugal. Na altura, estava a viver com a minha mãe e a minha irmã. Eu ganhava (…) uns 500 euros por mês." (*Ibidem*)

Nesta empresa inglesa, ganha seis vezes mais: quarenta e cinco mil euros por ano garantem-lhe a independência que nunca conseguiu em Portugal. Daniel acrescenta: "Nós fazemos um investimento grande a nível da educação e depois acabamos por sair e não aplicar os nossos conhecimentos, o nosso talento, a nossa energia no nosso país." O arquiteto termina dizendo: "Sinto que não tive condições para lá ficar e sinto que tive a energia para sair na altura certa. É um bocadinho como um pântano. Se uma pessoa não sair, vai-se afogando. É uma metáfora um bocadinho forte, mas foi isso que eu senti." (*Ibidem*)

Para Carla Gonçalves, a questão do salário que aufere faz toda a diferença: "São à volta de 2.600 libras. 3.000 euros. Mais ou menos. E em Portugal eu sei que eles ganham à volta de 900 a 1000 euros, falando com colegas. Acho que é uma grande diferença." Mas há outro aspeto que a técnica de anatomia patológica refere: "O que eu já fiz aqui, dentro da minha carreira, em Portugal, eu acho que nunca teria feito."

Por sua vez, André Teixeira trabalhou alguns anos em Barcelona e ainda regressou a Portugal, onde só ficou oito meses. A necessidade de realização pessoal levaram-no a tentar novamente Londres. "Na altura, vim só tentar. As coisas aconteceram muito rápido e ao final de três

semanas já estava a trabalhar."; "Em Portugal, uma pessoa se consegue um trabalho já é uma sorte. Procurar o que se gosta de fazer o que se sente realizado em fazer é um luxo que quase parece mal perseguir." (*Ibidem*).

Esta reportagem revelou-se interessante pelo facto de nos fornecer relatos de jovens e das motivações que os levaram a emigrar e a quererem permanecer no estrangeiro, contudo, este trabalho foca apenas o caso do Reino Unido, parecendo mesmo tratar-se de propaganda a incentivar a saída para este destino. Neste "cartaz publicitário", encontramos os diferentes passos que devem ser dados no processo emigratório: o contacto com a agência de trabalho, a viagem, o alojamento e os testemunhos dos trabalhadores já inseridos no mercado de trabalho.

Em nossa opinião, esta reportagem dá-nos um panorama redutor da realidade da emigração portuguesa, pois inclui apenas casos de jovens licenciados de sucesso, não abordando outros destinos nem tão pouco os que tiveram de regressar ao seu país sem terem alcançado os seus objetivos.

Tendo por base a análise dos excertos dos documentários e da reportagem podemos dizer que "a diáspora portuguesa se encontra em processo de rejuvenescimento", que à semelhança da década de 1960, é feito à custa de um considerável número de jovens desiludidos, amargurados e ressentidos com a terra onde vieram ao mundo, todavia a sua formação superior,"[21] permitir-lhes-á um futuro mais promissor.

Referências

ARROTEIA, Jorge Carvalho. **A emigração portuguesa, suas origens e distribuição**. Coleção Biblioteca Breve, vol. 79, Lisboa: ICLP. 1983.

_____, **A população portuguesa: memória e contexto para a ação educativa.** Aveiro: Universidade de Aveiro. 2007.

Infopedia: **Cultura, arte e ensino no Estado Novo**. Disponível em http://www.infopedia.pt/$cultura-arte-e-ensino-no-estado-novo. Acesso em maio de 2011.

SILVA. Francisco. **A lição de Salazar**. Disponível em http://www.esfcastro.pt:8079/users/franciscosilva/salazar.html. Acesso em maio de 2011.

SOUSA, Teresa. "**Era assim ... a educação**."Disponível em http://www.educare.pt/educare/Atualidade.Noticia.aspx?contentid=6793EFD47E4A1ABAE0400A0AB800227A&opsel=1&channelid=0. Acesso em maio de 2011.

Rádio Televisão Portuguesa. Disponível em http://tv.rtp.pt/wportal/press/fxs_fotos/historia_emigra_pt/historia_emigracao_portuguesa.pdf ; http://tv.rtp.pt/wportal/press/fxs_fotos/montecarlo/MonteCarlo.pdf. Acesso em maio de 2011.

Documentos audiovisuais

[21] Aventar. Maio 2011. < http://aventar.eu/2010/07/20/o-rejuvenescimento-amargo-da-diaspora-portuguesa/>.

EI-LOS QUE PARTEM - A História da Emigração Portuguesa – "A Sangria da Pátria"– 4º episódio. Documentário. Fernanda Bizarro. Portugal. RTP. 2006.

PORTUGAL, UM RETRATO SOCIAL – "Nós e os outros: Uma Sociedade Plural"- 4º episódio. Documentário. António Barreto. Portugal. RTP. 2007.

LINHA DA FRENTE. Geração Desenrascada. Reportagem. Rita Ramos. 25 maio 2011. RTP.http://ww1.rtp.pt/blogs/programas/linhadafrente/index.php?k=GERACAO-DESENRASCADA.rtp&post=15960

NOTICIÁRIO das 20h, dia 12 de Março 2011. maio 2011. Disponível em http://www.youtube.com/watch?v=MRfV0pmPmew. Acesso em maio de 2011.

Globalização perversa em *Darwin's Nightmare* e as lições de Milton Santos]

Genaro, Ednei de, doutorando[1]; ednei.genaro@yahoo.com.br

Introdução

Relacionar os ensinamentos crítico-metodológicos de Milton Santos com o documentário *Darwin's Nigthmare* (Hubert Sauper, 2005, 111 min) parece ser uma das formas bastante produtivas, elucidativas – e até mesmo didáticas e polêmica – para um entendimento mais atento do que vem a ser o processo de globalização sob a emergência das Tecnologias da Informação e Comunicação (TIC's).

A câmera de Sauper e a escrita de Milton Santos aparecem como máquinas de expressões políticas, potências de inscrições do dissenso no espaço público, que colidem com o costumeiro burilamentos diplomáticos das questões em "relações internacionais". De fato, quem já foi um ávido leitor da obra de Milton Santos pode até se espantar com o extremo potencial de diálogo com o filme e, por conseguinte, sobre a situação política no mundo, esclarecida por este autor.

Contra o discurso ainda persistente da globalização como simplesmente unívoca à ideia de 'aldeia global' e a ode à inteligência coletiva, o ponto contrário aqui cai como uma luva. No lugar disso – e rumando ao território africano, isto é, longe do universo europeu –, o documentário nos mostra como os temas do mercado mundial, das relações entre países ricos e pobres; da circulação de pessoas, de mercadorias e informações não tem lugar na "globalização como fábula", de que alertou Milton SANTOS (2001) como tônica ideológica. Riqueza e miséria; progresso e destruição; Europa e África; ou, especificamente em *Darwin Nigthmare*, Tanzânia e Rússia, são todos expostos dentro da "globalização perversa", o contrapeso no mais das vezes presente no mundo. Como nomeia o filme, a realidade da globalização perversa na Tanzânia é apropriadamente denomina como um *nightmare* (pesadelo) social e ambiental.

Em súmula, *Darwin's Nightmare* tenta penetrar no cotidiano da região próxima ao grande lago Vitória, no extremo noroeste da Tanzânia, que faz divisa com os países de Uganda e Quênia. O documento nos mostrar a situação por volta da lógica de exploração pesqueira do *Nile perch* (no Brasil, Tilápia do Nilo), um peixe intruso e competidor no lago, que vem causando um enorme estrago social e ambiental. Sobressai, ao mesmo tempo, uma obra que prima pelo estudo de imagens e falas *in loco*. As imagens predominentes são de natureza de investigação 'aberta', isto é, de um trabalho de campo com roteiro não ostensivamente estruturado. Durante o arranjo documental, o *olhar* e o *ouvir* de argúcia antropológica proporcionam uma experiência excepcional para observar a realidade vivida ali.

Quanto à composição, o filme se afasta de uma disposição pré-montada das coisas – que sucederia em prévias (ou posteriores) entrevistas extra-campo com intelectuais e autoridades, assim como na exaustão de dados estatísticos, de fontes históricas etc. Não há realmente isso, uma vez que permanecemos bem mais próximos do "cinema de contato" pioneiramente

[1] Doutorando em Comunicação – UFF. Integrante do Grupo de Estudo Kumã-UFF (Laboratório de Pesquisa e Experimentação em Imagem e Som).

estabelecido por Jean Rouch. O que se evidencia, propriamente, é um fino e bem sucedido olhar sociológico *in loco*, que nos mostra os universos multifacetados que permeiam tanto as comunidades locais ligadas à pesca como a condição urbana e dos agentes interessados na indústria de exportação dos peixes *Nile perch* para a Europa. Isto significou acompanhar com a câmera um grupo de pilotos de aviões cargueiros russos, um bufão empresário local reprimido à cadeia exportadora do peixe, políticos em cobiças e desesperanças e, enfim, variadas figuras locais e indigentes que sofrem com a conjetura do lugar.

Acredito que Hubert Sauper constitui, pois, algo que foge à natureza explicativa pobre, mesclada com o sentimentalismo ingênuo, das corporações de noticiários contemporâneos. Ora, o documentário não se identifica com aquilo que cotidianamente somos entupidos por meio da gratuidade saturativa de imagens e do tratamento banal de temas políticos complexos, que um dos lados mais negativo das grandes mídias. Neste sentido o documentário chega mesmo a colidir com tal caráter (quando *capta* habitantes locais assistindo a veiculação de noticiários televisivos sobre a condição de fome no país e as ajudas internacionais conjecturadas).

No entanto, a decisão do documentário de choque com os "agentes hegemônicos" não veio sem polêmica, uma vez que resultou em eleição de representações latentes, explícitas da realidade em miséria e do fundamento lógico que a sustenta. Mesmo que isso não tenha resultado em maniqueísmo e emocionalismo fosco e gratuíto, Sauper se arriscou e enfrentou críticas que depreciavam o trabalho sob a vista de uma "lógica da compaixão" (no melhor argumento) ao dar visibilidade extrema à miséria. Não vem ao caso discutir aqui, mas cabe notar também que o filme, na época de sua divulgação e premiações, teve variadas discussões – mas muitas vezes em termos inóculos – se a realidade representada seria 'real' ou 'ficção'. Nos termos deste artigo, enfim, não temos motivações para esta chave; dedicamo-nos abertamente ao diálogo destes dois "extremistas" em relação à globalização perversa.

Tanzânia e Rússia. O primeiro, geopoliticamente, uma parcela do submundo do capitalismo. O segundo, parcela emergente 'suja' do capitalismo. Ambos os países, no entanto, inseridos à sua maneira no processo de internacionalização do mundo capitalista, que a todo o momento deflagra um novo rincão para exploração lucrativa e, por conseguinte, insurge como catastrófe para a ética e a política. Estes países que a câmera de Sauper nos faz refletir remontam a algumas lições centrais da escrita de Milton Santos sobre o papel das tecnologias (e, especificamente, das TIC's) no mundo globalizado. Tentaremos agora compreender.

1° lição: o estado da técnica e da política

O que talvez seja imprescindível para entender o contexto global atual dos países, ensinava o geógrafo, é analisar concomitantemente o *estado da técnica* e o *estado da política*. A estruturação, funcionamento e a articulação do mundo dependem das conformações política e técnica. "As técnicas, escreveu SANTOS (1994a, p. 42), de um lado, nos dão a possibilidade de empiricização do tempo e, de outro lado, a possibilidade de uma qualificação precisa da materialidade sobre a qual as sociedades trabalham".

Nas "gêneses estruturais" das sociedades, a materialidade que especifica as sociedades expressa historicamente o modo como a manuntenção da vida e a condição humana são satisfeitas. A politização das tecnologias é, sem dúvida, algo imprescíndivel para uma análise verdadeiramente política e democrática (ora, na falta disto, cairia-se simplesmente em uma

conjuntura tecnocrática).

'A técnica, ela própria, é um meio'. Milton Santos, a partir de ensinamentos de J. Ellul (1977) e G. Simondon (1969), não deixou de evidenciar que o 'estado atual' das tecnologias forma uma *hipertelia* no mundo. Aqui, portanto, não se considera uma técnica específica. Preocupa-se com o essencial nela: seu sentido histórico e, por conseguinte, o horizonte de integração do meio técnico com o meio geográfico: não há como deixar de pensar as "rugosidades" que constituem um *prático-inerte* no mundo (sentença que M. Santos emprestava da leitura fenomenológica de Sartre). Não há, enfim, a técnica, de um lado, e o meio geográfico, humano, do outro. Ambos estão integrados, sem dualidade[2].

Os sistemas técnicos atuais, sob o auspício das políticas dos negócios globalizados, fazem com que as novas coordenadas de inovação, de dependência e alinhamento dos lugares se ancorem aos usufrutos exógenos ao lugar, transformando em recursos econômicos tanto o cotidiano quanto o ambiente natural destes lugares.

Países como a Tanzânia, que outrora eram estripados por intromissões coloniais controlada por sistemas técnicos, burocracias e estratégias comerciais ativados por apenas *um* Estado, agora ficam sob as possibilidades reais de intervenção múltiplos atores privados do mercado internacional. Muda-se a condição de submisão. Nas mesas de decisões estratégicas de milhares de corporações multinacionais são avaliados os potenciais para obter informações, dinheiro, consumo, produtos e, caso seja, acionados os sistemas técnicos necessários. Ora, um novo patamar da internacionalização dos mercados veio com a globalização: o *motor único*. O motor único significou "uma verdadeira mundialização do produto, do dinheiro, do crédito, da dívida, do consumo, da informação. Esse conjunto de mundializações, uma sustentando e arrastando a outra, impondo-se mutuamente (...)" (SANTOS, 2001, p.30).

Nestas vicissitudes de negócios, a Tanzânia é 'pescada' pelo mundo. No documentário, a câmera de Sauper nos mostra os sistemas técnicos dispostos na Tanzânia, a partir dos ambientes sócio-técnicos criados em meio a aviões, barcos, caminhões, linhas de produção no território do país africano. No documentário, os discursos parcimoniosos captados em meios aos problemas são contundentes. Os políticos dizem: 'é preciso vender o lago'. Os empresários: 'produzimos o peixe que tem aceitação no mercado externo'. Os pilotos: 'fazemos o serviço, não importa em que recinto'...

2° lição: a ambivalência das tecnologias nos presentes contextos capitalistas

> A técnica apresenta-se ao homem como um mistério e uma banalidade. De fato, a técnica é mais aceita do que compreendida. Como tudo parece dela depender, ela se apresenta como uma necessidade universal, uma presença indiscutível, dotada de uma força quase divina à qual os homens acabam se rendendo sem

[2] Santos remeteu-se constantemente aos estudos de Simondon, no qual o processo de individuação da técnica está ligado à individuação do homem, como um *meio associado*. É preciso entender a relação objeto técnico e cultura, na qual o próprio homem precisa decidir seu 'humanismo' legando isto em consideração. SANTOS (1999, p.34) nota: "É o espaço que redefine os objetos técnicos, apesar de suas vocações originais, ao incluí-los num conjunto coerente onde a contigüidade obriga a agir em conjunto e solidariedade. Essa discussão deve ser aproximada da idéia de Simondon de *naturalização do objeto concreto*, isto é, sua completa imisção no meio que o acolheu, o que ele chama de processo de adaptação-concretização".

buscar entendê-la (SANTOS, 2001, p.45).

Sob a globalização perversa, a ambivalência do mundo tecnológico contemporâneo é latente: vive-se ambivalência de mistério e banalidade; teoria e prática.

O potencial 'libertador' das tecnologias da informação e comunicação se transforma na perversidade inversa. Com a obra "Por uma outra Globalização", compreende-se e elenca a transformação de uma "fabulação" de libertação tecnológica em perversidade contrária: da violência da informação, do dinheiro, do despotismo político, da fragmentação competitiva e da destruição ecológica que assola o mundo hoje.

A tirania técnico-política deflagrada sob o povo tanzanês acaba sendo patenteadas nas diversas cenas de homilias lamentosas ou revoltosas com que observam os grandes aviões e caminhões cruzando o céu e a terra. Não seria difícil entender se este povo concluísse que as tecnologias contemporâneas são coisas do "diabo", um "cavalo de Tróia".

No contexto tanzanês, os barqueiros do Lago Vitória são cruzados cotidianamente pelos grandes aviões cargueiros russos, uma maravilha da tecnologia moderna que fascina os olhos dos habitantes e exaure seus habitats. Carregados do peixe gigante, as mesmas técnicas barqueiras não mais trazem os peixes naturais da fauna do lago, que possibilitava o manuseio, benéficio e comércio local.

As ambivalências sócio-técnicas são explicitadas nos contextos: a *empresa* passa a garantir o processamento do Nile Perch e os controles técnicos para qualificação do produto à exportação. Os *políticos* realizam contestamentos públicos do que é dito por cientistas e movimentos sócio-ambientais para garantir a ordem técnico-econômica. Os *pilotos*, por sua vez, se relacionam com seus objetos técnicos que garantirem um 'isolamento' da inóspita paisagem tanzânica (as câmeras digitais com as imagens da família e viagens, os Dvds com programas russos, as Vodkas importadas, as redes de prostituição)... Uma cena talvez seja significativa: um *funcionário* da empresa, ao girar a página de um enorme calendário na parede, expõe a inscrição conturbadora: "you're part of the big system".

Conforme a fala do um líder da comunidade pobre que vive à beira do rio, "dizemos que os europeus são 'os fortes' porque eles que detêm o Banco Mundial, o FMI, o comércio mundial...". A frase não deixa de revelar algo do caráter da ambivalência tecnológica: a criação do empoderamento e a divisão entre 'fortes' e 'fracos'.

M. Santos ensina, pois, a desvendar as formas na qual a técnica se insere nos contextos políticos não é uma tarefa das mais simples. Sempre foi incomum nas ciências humanas o enfrentamento dessa perspectiva. No entanto, felizmente esta perspectiva que nos guia hoje na análise é mais frequente. Se de fato, a princípio, as inovações tecnológicas abrem sempre novas possibilidades para enfrentar as dificuldades históricas, isto derradeiramente não qualifica ela de todo. Ora, escreve SANTOS (1994a, p.36), "uma coisa é um sistema de relações, em benéficios do maior número, baseado nas possibilidades reais de um momento histórico; outra coisa é um sistema de relações hierárquico, construído para perpetuar um subsistema de dominação sobre outros subsistemas, em benéficios de alguns. É esta última coisa que existe".

H. Marcuse, nos anos 1960, talvez seja quem melhor conseguiu dar uma original e sofisticada

explicação para a ambivalência que encontramos em meio aos sistemas técnicos da globalização perversa. Se hoje vivemos com as tecnologias da informação e comunicação que *possibilitam* atender a uma "razão teórica" que discursa em direção a um novo e interessante modo de experimentar, harmonizar e resolver problemas; temos, por contrário, seu reverso no mundo real: as tecnologias contemporâneas se transformam em ordem tecnocrática que determina a racionalidade do mundo (dirigindo a construção da ciência, política e ética). A técnica vem assim encarnar a "razão prática", que garante a legitimação da dominação social e da perpetuação de um poder político (apresentado como *técnico*, 'natural').

> Ontem, a técnica era submetida. Hoje, conduzida pelos grandes atores da economia e da política, é ela que submete. Onde está a natureza servil? Na verdade é o homem que se torna escravizado, num mundo em que os dominadores não se querem dar conta de que suas ações podem ter objetivos, mas não têm sentido (SANTOS, 1994a, p. 24).

Seguindo a conclusão marcusiana, SANTOS (1994a, p.18) notava: "Quando a ciência se deixa claramente cooptar por uma tecnologia cujos objetivos são mais econômicos que sociais, ela se torna tributária dos interesses da produção e dos produtores hegemônicos e renuncia a toda vocação de servir a sociedade" [3]. O resultado mais cruel disto enseja o lamento tanzaniano em relação ao caráter das tecnologias contemporânea, no qual o geógrafo chegou a dizer que condicionaria uma "totalidade do diabo" (SANTOS, 1996) nas materialidades geográficas.

3° lição: o poder dos sistemas técnicos e a globalização perversa

Seguindo a lição fundamental de análise conjunta do estado da política e do estado da técnica, Milton Santos, desde as obras da década de 1990, alcançou uma síntese do período atual, no qual explica a posição que ocupa um território como o tanzanês. Para ele, o percurso histórico da racionalização do modo de agir e pensar ocidental veio a formar o período *técnico-científico e informacional* (SANTOS, 1994a, 1994b, 1999).

Influenciado por autores como Gilbert Simondon (1969), Leroi-Gourhan (1994) e Abraham Moles (1973), o geógrafo se afeiçoou a historicizar finamente sobre a importância das tecnologias na conformação política dos diversos níveis espaciais do mundo.

Os sistemas técnicos hegemônicos, isto é, aqueles que se apoderam do ato de intervir e globalizar o espaço da Tanzânia, caracterizam-se por serem integrados (por uma "interdependência de peças", na expressão simondiana), de modo a tornar-se um todo conexo. Tal como ensinou Leroi-Gourhan (1994), as técnicas têm sentido histórico diferente em cada lugar. Se no mundo antigo, tinham-se as técnicas dos maias, as técnicas dos gregos, dos egípcios etc., hoje, no entanto, isso entra em declínio, uma vez que o planeta é submetido a um *sistema* técnico global. Ora, a Tanzânia, com sua vida material consolidada também em declínio, absorve assim o "ágil" e "produtivo" sistema técnico global.

Como nunca antes, as TIC's vieram dar um caráter sistêmico às estruturais do mundo. Os sistemas técnicos globais são hoje caracterizados pela: *1) universalidade e auto-expansão; 2) vida sistêmica; 3) concretude; 4) alto conteúdo em informação e; 5) intencionalidade em informar e*

[3] Ver sobre esta influência marcusiana principalmente em: SANTOS, 1994a.

comunicar. O alto conteúdo em informação é, sem dúvida, o fato original nas tecnologias contemporâneas. Santos – por meio da obra de A. Moles, elucidou sobre aquilo que é próprio na relação entre os objetos técnicos e a informação:-

> A complexidade estrutural de um objeto é a sua informação porque é a forma como pode comunicar-se com outro objeto, ou servir a uma pessoa ou empresa ou instituição, tanto aquela que trabalha diretamente sobre ele, quanto, igualmente, a que, mesmo de longe, tem comando sobre operações econômicas e sociais locais (SANTOS, 1999, p. 56).

A ordem básica das 'condições materiais de produção' também se viu alterada sob o status das TIC's. Não basta produzir. É indispensável por a produção em movimento. SANTOS (1999) sintetizava a respeito: 'em realidade, a produção prescinde à circulação, mas é esta que conforma a produção'. Ora, não bastaria ter uma abundante produção de peixes no lago Vitória: é preciso garantir as redes de informação e comunicação em ação para garantir que todo o mercado europeu consuma o peixe fresco e garanta os lucros da indústria global.

Estas características dos sistemas técnicos contemporâneos possibilitaram evidenciar com profundidade aquilo que vem estruturar a globalização perversa. Na obra "Por uma outra globalização", o geógrafo ensinava que "as bases materiais do período atual são, entre outras, a unicidade técnica, a convergência dos momentos e o conhecimento do planeta" (SANTOS, 2001, p.36).

Sob o foco do documentário, a *unicidade técnica* é evocada na formação de sistemas técnicos capazes de implantar as logísticas de colheta em série, de preparação de linhas de produção e transporte em contâiners de peixes para exportação. Um posicionamento estético é bastante siginificativo: o documentário tem início e fim nas *imagens-metáforas* dos aviões que aterrisam e decolam no território tanzanês com infinitas bricolagens, gambiarras que garantem a inserção do local na economia internacional.

Quanto Sauper filma uma reunião de negócio da pesca no centro de Mwanza, seu foco em determinado momento se divide entre os discursos que exaltam as ótimas infra-estruturas pesqueiras com a situação de caos urbano lá fora. O contraste fica explícito.

A perversidade se evidencia no circuito tecnológico montado a partir de 'cima'. Nada preza o ambiente e a sociedade tanzanês. Tudo o que é imprescidível é a funcionalidade da fábrica e dos aviões. O que é 'resto' disso pouco interessa: a carcaça do peixe e a carcaça do avião são, agora, as *imagens-espectros* do que é deixado ao povo local, do que é rudimentar, de 'segunda mão' e atendente apenas ao mínimo exigido ao circuito superior da economia.

A *convergência dos momentos* explicita como a temporalidade de colheta de um peixe no hemisfério sul é conexa com a temporalidade de comércio e consumo do mesmo peixe (ainda fresco) no hemisferio norte; e ainda, torna compreensivo como que o *conhecimento do planeta*, por meio da racionalidade técnico-científica, é derradeiramente obtido agora em toda sua totalidade: assim, um lago – outrora berço milenar de tecnologias e modos de vida civilizacional – hoje é facilmente inserido no submundo do capitalismo global, sendo usado como um *recurso* para o capital.

4° lição: a tranformação da pobreza em miséria estrutural

Milton Santos assumiu um método de trabalho potencialmente forte para compreender o processo de difusão e implantação das tecnologias contemporâneas como seletivas e desiguais. No horizonte da TIC's, o campo político democrático foi desvirtuado em todas as esferas da cultura. Na verdade, é com a palavra "globalitarismo" que ele sintetiza o presente drama ético-político, unindo os aspectos totalitários e globais[4].

A *pobreza* como uma problemática "endógena", torna-se *miséria estrutural* de princípio explicador "exógeno". Os ditames do 'irreversível' discurso de 'acesso às tecnologias e civilização' conduzem a outro traço do capitalismo global: a *invasão*. Aliado a uma abertura de mercados que ideologiza o 'fim dos Estados', territórios pobres são invadidos por diversas empresas que oferecem empregos, saúde, lazer etc. Na maioria dos lugares, tal benefício é ínfimo, ilusório, propagandista. E, em lugar disso, o prejuízo é o que verdadeiramente toma conta, transformando os problemas em algo mais amplo e profundo: ao invés da 'libertação', produz-se a prisão pela dependência técnica e econômica; ao invés da solidariedade entre as nações, produz-se a perversidade que escancara a crise da ética e política ocidentais.

Não obstante, concluiu M. Santos, ao invés de uma simples pobreza, fruto de uma privação natural, técnica ou endêmica, o processo global no período técnico-científico e informacional transforma a condição humana em vários pontos do mundo em *miséria estrutural*.

"Ser pobre é como ser um velho", diz uma inscrição no abrigo de um homem que Sauper filma no momento em que visita a comunidade pobre e abundantemente infectada com AIDS. Na globalização, SANTOS (2001, p.59), poderia complementar, "ser pobre é participar de uma situação estrutural, com uma posição relativa inferior dentro da sociedade como um todo".

Ser pobre, miserável é algo que tem causa estrutural, que não se encontra completa explicação ao nível local ou mesmo nacional. A questão torna-se global. A fome que aparece no filme não é a mesma fome que, porventura, poderia ter passado antes aos povos daquele lugar. A fome de hoje tem outra explicação. Se, por acaso, havia pobreza extrema antes na Tanzânia, a natureza dela não seria a mesma da de então. A pobreza nestes casos é algo *estrutural*.

A Tanzânia, como seu grande lago tropical, entrou na elegia global do século XXI. Na cidade e nos povoados da região de exploração industrial da pesca a visão que se tem na antropogia cinematográfica de Sauper é uma contínua 'coleta de restos', sob murmúrios de raiva, lamento e pedidos de justiça.

5° lição: a fragmentação dos lugares e – apesar de tudo –, uma esperança com as tecnologias da comunicação e informação

As tecnologias de informação e comunicação vieram sacudir o território tanzanês.

[4] Não obstante, mais um agravante é a *facticidade* com que tornam as tecnologias 'irreversíveis'. Ora, escreve SANTOS (1996, p.145), "ainda que fosse possível abandonar algumas técnicas como modo de fazer, permanecem aquelas que se impuseram como modo de ser, incorporadas à natureza e ao território, como paisagem artificial. Neste sentido elas são irreversíveis, na medida em que, em um primeiro momento, são produto da história e, em um segundo momento, elas são produtoras da história, já que diretamente participam desse processo".

Declaradamente, as imagens documentais de Sauper vêm mostrar as redes pesqueiras dispostas para o imperativo de fluidez e competitividade mundial.

Nas cenas do documentário dentro da fábrica, no escritório, há um momento desconcertante em que é desvelado o universo humano pueril que se vive a alegria do imperativo de fluidez e competitividade mundial montado para o comércio do peixe: uma reprodução (talvez) do Nile Perch, no modelo de um cantante *souvenir* empalhado, assentado no alto da parede, é ligado pelo empresário e canta a música pop: "*Don't worry, be happy*"! A cena parece despertar, no próprio empresário, o semblante de cumplicidade melancólica.

A escrita de M. Santos / a câmera de Sauper nos levou enfim a apreender um último diálogo produtivo, que preserva tanto o valor da perversidade com o da esperança.

A *vertilização* dos processos econômicos em torno do lago significa não somente a tranferência do grosso dos lucros para os países ricos, mas também – e principalmente – o aparecimento do fenômeno de *alienação dos lugares*. O lago não mais serve como fonte de rica fartura para dispor à mesa da população. O trabalho não mais serve para dignificar os frutos da natureza e reproduzir a cultura local. Pelo contrário, o trabalho manual para a indústria pesqueira torna-se a própria usurpação do corpo em relação a tudo o que é próprio ao lugar. O peixe retalhado em cima da mesa da fábrica é o símbolo máximo do esquartejamento da vida e sociabilidade dali. O lago torna-se o ambiente onde habita agora o peixe-monstro, o peixe-alienígena, no qual condena o que está por volta.

A caveira do bicho, com apenas a cabeça e rabos intactos, é o que resta. O ritual jejuoso de defumação do peixe em putrefação é uma daquelas cenas incomuns e alucinantes – carregadas, ao mesmo tempo, de uma repulsa instintiva e potência política. Imagens impetuosas, sem dúvida; mas construída de forma muito distante de uma simples "pornografia da imagem".

O filme de Sauper converte a Tanzânia em um estudo de caso do processo de *fragmentação* dos lugares, advertido por SANTOS (2001, p.80), no qual "rouba às coletividades o comando de seu destino, enquanto os novos atores também não dispõem de instrumentos de regulação que interessem à sociedade em seu conjunto". O cenário da globalização perversa fica evidente na 'visitação' de Sauper. Sintetizando as ocorrências 'denunciativas' mais fortes no filme: *o aeroporto em precária condição*, com o aproveitado apenas para a via de mão única de exportação do peixe; ou, pior ainda, sob fortes suspeitas de tráfico internacional de armas; *o 'bioterrorismo' no lago*, chegando a consequências terríveis hoje, já que é provável que o peixe-alienígenas tenha detonado 90% das espécies nativas!; *a prostituição turística*, por parte mesmo dos próprios pilotos dos velhos cargueiros russos); *a alarmante violência urbana e consumo de drogas por crianças*, trata-se como corriqueiro a presença de crianças e adolescentes em todos os ambientes de adultos; *o alastramento da Aids e da fome*, denunciadas nos jornais e na câmera...

Sobre este derradeiro aspecto negativo da fragmentação, do "estilhaçamento", que vem a assolar o rumo de uma sociedade, Milton Santos tinha, contudo, uma esperança semelhante à de outros intelectuais contemporâneas, como a de A. Negri e M. Hardt (NEGRI; HARDT, 2002), com a ideia de multidão. Nas palavras do próprio geógrafo, seria melhor pensar que "a crise por que passa hoje o sistema [da globalização perversa], em diferentes países e continentes, põe à mostra não apenas a perversidade, mas também a fraqueza da respectiva construção. Isso, conforme vimos,

já está levando ao descrédito dos discursos dominantes" (SANTOS, 2001, p.168).

O documentário do cineasta europeu é um sinal de crise. A esperança final das lições de Milton Santos era que a resistência e a revanche da "multidão" são possíveis por meio das novas sociabilidades mais orgânicas, justas e fraternas das quais são capazes de criar os pobres marginalizados. É "na convivência com a necessidade e com o outro [que] se elabora uma política dos de baixo, constituída a partir das suas visões do mundo e dos lugares" (SANTOS, 2001, p.132-3).

> Sob certos aspectos, a cultura popular assume uma revanche sobre a cultura de massas, constitucionalmente destinada a sufocá-la. Cria-se uma cultura popular de massa, alimentada com a crítica espontânea de um cotidiano repetitivo e, também não raro, com a pregação de mudanças, mesmo que esse discurso não venha com uma proposta sistematizada (SANTOS, 1999, p. 257).

Eis acima a esperança para o fim da massa "estacionária" do século XX. No coração destas mudanças estaria em ação a ambivalência (agora positiva) das TIC's depositadas agora nas massas – isto é, a "aparelhagem tecnotrônica multiplicadora" que acarretaria a expansão das "grandes arenas" e do "palco multidinário" capazes de ativar espaços horizontais mais justos (*idem, ibidem*).

Isto inverteria a globalização de cima para baixo vigente hoje. Vivendo sob processos horizontais de vida, os pobres teriam sempre o germe capaz de politização e contestação contra as vertilidades exógenas e improdutivas aos lugares e aderentes à globalização perversa. A Tanzânia, ao que parece, ainda se encontraria longe de alargar as potencialidades das Tic's às populações... No documentário, porém, um único discurso diretamente político – transcorrido ao final – é protagonizado por um jovem tanzaniano, réporter investigativo, que contesta as fábulas e perversidades do mundo globalizado na Tanzânia, denunciando o tráfico de armas no país. A cena mostra um jovem que clama por uma coletividade orgânica e justa, sonhando com a "globalização como possibilidade", o último tipo de globalização pensado por Milton Santos. O filme termina, porém, com uma jovem negra, contemplando o avião, o belíssimo artefato técnico da humanidade, no qual a deixa, ao mesmo tempo, em admiração e contemplação a respeito de sua condição tanzaniana.

Ficha técnica – Filme

Darwin's Nigthmare: Diretor: Hubert Sauper**. Elenco:** - documentário -**Produção:** Barbara Albert, Martin Gschlacht, Edouard Mauriat, Hubert Sauper, Antonin Svoboda, Hubert Toint**. Roteiro:** Hubert Sauper**. Fotografia:** Hubert Sauper. **Duração:** 107 min.**. Ano:** 2004**. País:** Áustria/ Bélgica/ França/ Canadá/ Finlândia/ Suécia**. Gênero:** Documentário**. Cor:** Colorido**. Distribuidora:** Não definida

Referências

ELLUL, Jacques, **The technological society**. Vintage Books, New York, 1977.

LEROI-GOURHAN, André, **Milleu et techniques**. PUF, Paris, 1994.

MARCUSE, Herbert, **A Ideologia da Sociedade Industrial**. Zahar, Rio de Janeiro, 1978.

MOLES, Abraham, “Funções sociais dos objetos”. In: Moles, Abraham. **Rumos de uma cultura tecnológica**. Ed. Perspectiva, São Paulo, 1973.

NEGRI, A.; HARDT, M. (org.), **Vozes no Milênio. Para pensar a globalização**. Gryphus, Rio de Janeiro, 2002.

SANTOS, Milton, **Técnica, Espaço, Tempo: globalização e meio técnico-científico informacional**. Editora Hucitec, São Paulo, 1994a.

_____, **Metamorfose do espaço habitado**. Editora Hucitec, São Paulo, 1994b.

_____, **A natureza do espaço: tempo e tempo; razão e emoção**. Editora Hucitec, São Paulo, 1999.

_____, **Por uma outra globalização**. Editora Record, São Paulo, 2001.

SIMONDON, Gilbert, **Du mode d’existence des objets techniques**. Aubier, Paris, 1969.

Elogio à desarmonia: criação e manipulação de imagens de arquivo no filme "Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te Amo"

MELLO, Jamer Guterres. Mestre em Educação[1]; jamermello@gmail.com

Pensar o cinema contemporâneo como um híbrido de imagens que se combinam em narrativas experimentais – ou novos formatos de narrativas fílmicas por meio de estruturas temporais lineares ou não lineares – tem ganhado importância crescente nos estudos de cinema. Desta forma, diversos autores têm chamado a atenção para o potencial da constituição da imagem em movimento, de seu processamento, numa dimensão capaz de refletir sobre a hibridação das imagens no campo da arte e dos produtos audiovisuais na atualidade. É o caso de André Parente, quando afirma que "assistimos claramente ao processo de transformação da teoria que pensa a imagem não mais como um objeto, e sim como acontecimento, campo de forças ou sistema de relações que põe em jogo diferentes instâncias enunciativas, figurativas e perceptivas da imagem". (2009, p. 23).

Afirma-se, portanto, um interesse em analisar as imagens não como representação ou impressão da realidade, mas antes na possibilidade de pensar as mais variadas manifestações sensíveis evocadas pelas imagens, ou seja, suas intensidades. A partir de uma análise do filme *Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te Amo* (Karim Aïnouz e Marcelo Gomes, 2009), este estudo busca verificar de que forma as potências do falso, conceito de base nietzschiana desenvolvido por Gilles Deleuze em sua obra *Cinema 2: a imagem-tempo*, se manifestam no cinema, mais especificamente na constituição das imagens e na narrativa do filme em questão.

Viajo Porque Preciso, Volto Porque te Amo teve origem na curiosidade dos diretores pela região do sertão nordestino e é composto por imagens produzidas em diversos suportes e formatos (35mm, 16mm, Super-8, câmera digital, máquina fotográfica). As imagens foram captadas em 1999, quando os dois diretores recolhiam ideias para um documentário em curta-metragem chamado *Sertão Acrílico Azul Piscina*, e também em 2009, quando voltaram à região para complementar a captação do material que comporia o longa-metragem.

Ao criar uma trama ficcional para imagens já filmadas (no lugar de criar uma trama e depois filmar), a investida de Karim Aïnouz (*O Céu de Suely*, *Madame Satã*) e Marcelo Gomes (*Cinema, Aspirinas e Urubus*) num processo de criação cinematográfica às avessas dá outro sentido às imagens que se originaram da fascinação por uma região desolada do nordeste brasileiro[2].

O filme é um monólogo em que um personagem – o geólogo José Renato, interpretado por Irandhir Santos – realiza uma viagem de campo a trabalho, durante a qual terá que atravessar uma região semi-desértica por ele desconhecida, com o objetivo de avaliar o percurso de um canal que será construído em função do desvio das águas de um rio. Muitas das famílias que

[1] Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGEDU–UFRGS).

[2] No cinema documentário é expediente corriqueiro montar filmes a partir de imagens de arquivo captadas em outras épocas ou mesmo que não tenham sido captadas pelo cineasta que assina o filme. Já no cinema de ficção essa prática é bastante incomum. A título de curiosidade, vale mencionar que muitas vezes o filme *Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te Amo* é anunciado como documentário em alguns festivais e/ou mostras em que é exibido.

habitam os locais por onde ele passa serão removidas, e o percurso solitário e melancólico de José Renato por entre estes lugares confere ao filme uma sensação de abandono, de vazio e de isolamento. O personagem narra em *off*, aos poucos, detalhes de sua vida e seu estado emocional, enunciando o mote principal da trama: o fim de seu relacionamento amoroso. No decorrer do filme, a fala do José Renato traz à tona de forma recorrente alguns temas, como solidão, abandono, perda, tristeza e superação, numa nítida sensação de desamparo, de saudade incessante da ex-mulher e uma vontade enorme de voltar pra casa.

Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te Amo parte de imagens de arquivo que possuem uma natureza essencialmente documental, mas acabam se tornando parte de outro contexto quando atreladas à narrativa ficcional do filme. As imagens passam a ser falsas em seu contexto original a partir do momento em que se tornam verdadeiras quando recontextualizadas na história do personagem José Renato.

De certa forma estas características criam perspectivas que operam uma desestabilização do tempo, transformando-o em devir e assim elevando o falso à máxima potência, pois o devir, neste caso, é a potência do falso da vida, é a vontade de potência (DELEUZE, 1990a). Isto evidencia a importância que os cineastas conferem à composição orquestrada de fragmentos de imagens que manifestam o devir de um plano de pensamento.

Ao propor este filme como objeto de análise, o interesse não se localiza apenas no uso da linguagem cinematográfica. Trata-se de linguagem, de algum modo, uma vez que a matéria é o cinema, mas diz respeito antes a investigar o pensamento filosófico atrelado à natureza das imagens empregadas em *Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te Amo*. Em outras palavras, interessa para esta análise a relação entre pensamento e imagem manifestada no filme, que é ilustrativa das considerações de Deleuze acerca do cinema como *locus* de pensamento.

Mais do que utilizar a filosofia para problematizar o cinema, a parte-se de pressupostos estéticos próprios do audiovisual, em especial do cinema, que operam uma intercessão com os conceitos filosóficos. Filiamo-nos à proposta de Jorge Vasconcellos, quando o autor se refere a uma "Filosofia ou *pensamento* do cinema" que se diferencia da utilização de categorias da fenomenologia numa investigação teórica que parte da filosofia e do cinema para problematizar questões de natureza estritamente filosóficas. Ou seja, interessa aqui a classificação geral das imagens e dos signos cinematográficos sistematizada por Deleuze, que viabiliza a produção de várias séries de conceitos internos à arte cinematográfica que partem de problemas de origem filosófica.

A análise de *Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te Amo* se afirma na relação da imagem com dois conceitos essenciais para o estudo das potências do falso no audiovisual: o movimento e o tempo. É também a relação entre a imagem e estes dois conceitos que forma o fio condutor da obra deleuziana sobre o cinema. Deleuze considera o cinema como uma forma de pensamento, confere aos grandes cineastas o caráter de pensadores, e elabora uma classificação das imagens cinematográficas, que seriam as imagens-movimento e as imagens-tempo, conforme explica Jorge Vasconcellos, um dos autores brasileiros que vem resgatando e relendo as contribuições de Deleuze para o estudo do cinema:

> (...) para Deleuze, tanto a filosofia quanto a ciência e a arte, em especial o cinema, são expressões do pensamento; logo, o que importa fundamentalmente

> é a criação: artistas, cientistas ou filósofos são criadores. Os cineastas, os grandes cineastas, os autores cinematográficos, são criadores, inventores de imagens, que produziram basicamente sob dois registros por ele denominados de: registro das imagens orgânicas e registro das imagens inorgânicas. No primeiro, temos as imagens-movimento do cinema clássico; no segundo, encontramos as imagens-tempo do cinema moderno. (VASCONCELLOS, 2009)[3].

Raymond Bellour, por sua vez, tenta "explicar" os motivos que teriam levado Deleuze aos escritos sobre cinema. Segundo o autor,

> (...) pode-se precisar a questão que induz *Cinema 1 e 2*, este livro único na invenção de um filósofo: por que o cinema, por que a tal ponto o cinema? Simplesmente para que a filosofia possa assim escrever, ela mesma, seu romance. É dizer novamente até que ponto o cinema foi ao mesmo tempo a arte do século e a arte da realidade, a única que permite à filosofia colocar-se também diretamente em relação com o "todo", segundo uma perspectiva global continuamente inervada de fragmentações e de rupturas (...), e por aí medir-se com o romance ou com o próprio romancesco que o cinema produziu para o século XX, como matéria e pensamento do século XXI. (BELLOUR, 2005, p. 241).

Deleuze formula, a partir de referências diretas a Henri Bergson e Charles Sanders Peirce, as diferentes formas de imagem-movimento: imagem-percepção, imagem-afecção e imagem-ação (imagem-pulsão, se destacando na interseção da imagem-afecção e da imagem-ação) e também a distinção das variadas categorias de imagem-tempo: imagem-lembrança, imagem-sonho e imagem-cristal.

Em *Cinema 1: A imagem-movimento*, a busca de Deleuze é por delinear a gênese de um automovimento das imagens, mostrando as condições do nascimento e do desenvolvimento das imagens-movimento, imagens em que o tempo é subordinado pelo movimento. Trata-se, para o autor, do cinema clássico e de seus elementos representativos. Seriam as imagens de um cinema que se tornou narrativo segundo a lógica do esquema sensório-motor[4], onde o movimento é responsável pelo curso cronológico do tempo. O cinema clássico seria então caracterizado pela ação, construindo uma unidade orgânica, uma conexão cronológica do tempo onde as imagens agem e reagem umas sobre as outras. (DELEUZE, 1990b).

Já em *Cinema 2: A imagem-tempo*, ele discorre acerca do surgimento de situações óticas e sonoras puras e de uma imagem direta do tempo, separada do movimento, onde a percepção não depende mais inteiramente da ação e agora se relaciona diretamente com o pensamento, sem o intermédio do movimento. Eis uma nova imagem pensante que rompe com o esquema sensório-motor substituindo a simples visão, a visão empírica, por uma visão pura ou superior. Trata-se, portanto, da substituição do cinema de ação por um cinema de vidência, possível apenas com a criação de situações óticas e sonoras puras. (DELEUZE, 1990a).

[3] A experiência-cinema, ou ainda, como pensar filosoficamente o audiovisual? [2009] Disponível em <http://www.ufscar.br/rua/site/?p=1433>. Acesso em 19 nov. 2010.
[4] No cinema clássico o movimento concebe um encadeamento natural entre as imagens dentro de uma lógica de montagem de planos análoga à das percepções e das ações humanas (esquema sensório-motor).

Entendemos que a questão do tempo possui importância significativa no estudo do pensamento-cinema, segundo Deleuze, pois é no cinema que encontramos um tempo direto, puro, não especializado ou narrativizado. O cinema, portanto, é considerado um instrumento não somente do agenciamento de imagens pelo movimento, ação ou mesmo pela narração. Em outras palavras, existe um tempo do cinema, um tempo que é próprio do cinema, e só do cinema. É esta característica, própria do cinema em relação ao tempo, que possibilita a evidência das potências do falso.

Em *Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te Amo*, assim como em outras narrativas cinematográficas, principalmente no que Deleuze chama de descrições cristalinas (referentes ao cinema moderno, à imagem-tempo), os acontecimentos não se processam no espaço e sim no tempo. Por isso o filme produz uma narrativa falsificante, ao subverter o caráter cronológico do tempo através de paradoxos, provocando uma disjunção entre as conexões do espaço.

A partir da contribuição de Deleuze para o estudo do cinema – particularmente das duas obras mencionadas – buscamos investigar o problema da imagem do pensamento para delimitar as potências do falso no meio audiovisual. Para isso, é preciso tentar compreender de que forma, no filme proposto como objeto de análise, se configuram os elementos diferenciais da imagem, ou as imagens diretas do tempo. Peter Pál Pelbart, discorrendo sobre o tempo, afirma que Deleuze

> (...) referiu-se a um tempo liberado do movimento, não subordinado a seus encadeamentos, encaixes e eixos, um tempo "fora dos gonzos", como dizia Hamlet, insubordinado, desembestado, selvagem. Se é verdade que Kant liberou o tempo do jugo do movimento ao postulá-lo como forma *a priori* da sensibilidade, para Deleuze tal tempo continuava ainda subordinado a uma instância extrínseca a ela, isto é, à lei da causalidade, que forçosamente lhe determinava uma direção. (PELBART, 2009, p. 30).

É na esteira de Nietzsche e sua crítica à verdade que Deleuze encontra a potência das narrativas falsificantes, ao estabelecer um agenciamento entre a vontade de potência nietzschiana e o cinema, como já mencionamos anteriormente. Segundo Deleuze, o cinema moderno é caracterizado pela arte da falsificação, é um cinema de falsários, de videntes (1990a). É na tentativa de subverter os princípios que regem nossa percepção cotidiana que se evidenciam as possibilidades de se pensar tais elementos falsificantes, apresentando outros modos potentes de ver através da ilusão da imagem em movimento.

Uma ideia bastante particular do cinema, segundo Deleuze, é a possibilidade de operar uma disjunção entre o visual e o sonoro, entre o ver e o falar. Tal disjunção – quando se fala alguma coisa ao mesmo tempo em que se vê outra coisa e, o mais importante, quando aquilo que nos falam está sob o que nos fazem ver – é a máxima potencialização do falso no cinema. É aí que o cinema opera com grande importância, na constituição de espaços-tempos que permitem a transformação dos elementos visuais e sonoros. *Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te Amo* traz em sua essência a disjunção entre os elementos visual e o sonoro, em seus elementos constitutivos e narrativos, e com isso explicita de forma exemplar uma metáfora deleuziana onde a palavra se ergue no ar enquanto o que vemos se afunda na terra. (DELEUZE, 1987).

Portanto, é possível afirmar que o trabalho de sobreposição destes elementos (visuais e sonoros) possui uma delicadeza manual que confere uma unidade plástica ao filme. Realmente a

manipulação da imagem e do som é o que justifica a emergência das potências do falso em *Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te Amo*. Grosso modo, o filme conta uma história extremamente íntima e pessoal, em primeira pessoa, um registro descritivo de um sofrimento individual e de uma região isolada e seus habitantes, sempre com caráter artesanal, feito à mão.

Um dos pontos importantes para pensar a relação deleuzeana entre pensamento e imagem e principalmente a constituição das potências do falso como instância significativa em *Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te Amo* é o fato de que o filme não apresenta visualmente os personagens e não possui atores, apenas a narração do personagem principal. No cinema moderno da imagem-tempo, os personagens não são atrelados à ação, eles não reagem, eles enxergam. Por isso, segundo Deleuze, o cinema moderno é atrelado à vidência enquanto o cinema clássico é atrelado à ação. Em resumo, as imagens em *Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te Amo* não se submetem ao esquema sensório-motor, pois existe uma confusão, ou melhor, uma coalescência entre o que é ficcional e o que é documental.

Ao gerar este processo dinâmico de apresentação de uma narrativa através de imagens de arquivo, Karim Aïnouz e Marcelo Gomes acabam por confundir o espectador em relação ao real e também produzem uma ilusão que ultrapassa o efeito (simulacro) do real. Expressam tanto a representação quanto a estrutura de uma trama, assumem a simulação como potência para produzir um efeito, para afirmar a divergência e o descentramento (DELEUZE, 2007). Os limites entre real e ficção são tensionados ao máximo, num movimento que leva ao extremo de passarmos a questionar se estes limites de fato importam, já que não se trata de avaliar o teor de verdade ou mentira das imagens que compõem o filme. Martine Joly se refere a um temor bastante atual a respeito da verdade ou falsidade das imagens, uma insegurança do espectador em relação à possibilidade de crer naquilo que vê. Segundo a autora,

> Ao nos interrogarmos, pois, mais concretamente acerca da natureza desta verdade esperada, nos pareceu que não se estava à espera de um só tipo de verdade da imagem, mas de pelo menos três: a verdade como mesmo (duplo); a verdade como correspondência; a verdade como coerência. Cada tipo de verdade está unido a aspectos distintos da imagem: seu aspecto de vestígio, seu aspecto de testemunho e seu aspecto de gênero. (JOLY, 2003, p. 130)[5].

Trata-se de uma espécie de sedução que se articula numa relação de desligamento ou de estranhamento das coisas no tempo e no movimento. Segundo Brakhage (1983) possuímos um olho capaz de imaginar qualquer coisa, portanto os objetos enganam nosso olhar e então pode-se afirmar que o filme faz com que os objetos privilegiem um desvio sedutor no olhar. Neste sentido, o longa-metragem evoca a "inquietante estranheza", definida por Didi-Huberman como o "um lugar paradoxal da estética: é o lugar de onde suscita a angústia em geral; é o lugar onde o que vemos aponta para além do princípio de prazer; é o lugar onde ver é perder-se, e onde o objeto da perda sem recurso nos olha". (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 227).

Interessou-nos, principalmente, investigar algo da *fluidez* entre os diferentes tipos de fragmentos de imagens que foram utilizados para compor o longa. Estes "pedaços" de imagens colecionados previamente para um outro fim, quando re-conectados e agenciados à narração e ao conjunto sonoro criado especialmente para o filme, instituem um espaço intenso que envolve

[5] Tradução nossa.

a percepção e a crença do fruidor, enquanto receptor da obra. O filme apresenta uma variedade de imagens de arquivo produzidas com diversas texturas e cores, em diferentes formatos e suportes. Imagens gravadas em 35mm, 16mm, Super-8 e câmera digital dão um tom de plasticidade e beleza característico e específico ao filme, ora com registros dinâmicos com a câmera posicionada na janela de um automóvel, ora em planos longos e fixos, muitas vezes utilizando-se de sobreposição de imagens e sombras ou *lens flares* (Figura 1).

Fig. 1 . Uma pequena amostra da proposta estético-sensorial de *Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te Amo*.

Tais características conferem à obra uma pictorialidade interessante, marcada muitas vezes por granulações referentes às diferentes bitolas. A presença marcante de uma paisagem monótona e desolada do sertão, assim como aspectos melancólicos das famílias que vivem naquela região, registram de forma peculiar uma certa *anatomia* da beleza, encontrada sutilmente em situações simples e muito comuns como caminhões, hotéis e postos de gasolina na beira de estradas. Um momento marcante do filme é o comentário de José Renato sobre uma pintura (Figura 2) que havia encontrado na parede de um posto de gasolina com uma frase que lhe chamou a atenção (e que dá nome ao filme): "Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te Amo"[6].

[6] Sob o risco de superinterpretar a obra, é possível trazer uma inferência, uma suposição: seria este um momento "verdadeiro" do filme? Talvez os realizadores tenham transferido ao personagem e inserido no filme a sua própria surpresa e encantamento ao se deparar com esta frase.

Fig. 2 . Parede do posto de gasolina e a inscrição que surpreendeu o narrador.

Outro elemento que toma força na narrativa do filme é o seu extrato sonoro (incluindo, além da música, os efeitos sonoros, os ruídos, a narração e os diálogos). A música brega confere um sentido especial ao filme, pois as canções e poesias de amor contidas na obra, em tom trágico, fazem parte da narrativa. Evidencia-se, portanto, que a articulação entre roteiro, narração e manipulação sonora é um fator que acentua o tom documental do filme que é ficcional, assim como a captação do som direto de algumas das cenas.

Um dos êxitos do filme fica por conta do processo de construção do roteiro e da narração. Karim Aïnouz e Marcelo Gomes conseguem operar de forma fundamental estes aspectos essenciais que reforçam a crença na narrativa fílmica. Acredita-se que os personagens estiveram ali, que a viagem realmente existiu, e isto deve-se, em boa parte, à articulação entre o discurso do narrador e as imagens atreladas a ele, conferindo um caráter de verossimilhança que *a priori* não existiria.

Neste sentido, o princípio de realidade é alterado, já que as imagens, em sua essência, não foram produzidas para descrever aquela trama. Ou melhor, a ausência dos atores não elimina a existência de uma *mise-en-scène*, numa espécie de visibilidade do invisível. Com efeito, uma das forças do filme é a invenção de novas possibilidades de ver o mundo através do desenvolvimento da narrativa cinematográfica, subvertendo-a ao máximo no encontro entre as situações óticas (imagens de arquivo) e as situações sonoras (trilha sonora, narração, ruídos e sons de diferentes origens e contextos).

Em alguns momentos o espectador se depara com pequenas sequências fotográficas que conferem realismo ao filme. Logo no início, algumas delas mostram aparatos técnicos utilizados no trabalho do geólogo, em outros momentos algumas fotos mostram os quartos de hotel onde

José Renato se hospedou, e outra sequência mostra algumas das mulheres de programa com quem teve relações sexuais durante a viagem.

Um dos motivos pelos quais o filme levanta a questão da crença do espectador é o fato de conter em si imagens baseadas em situações documentais que compõem uma narrativa ficcional, organizados numa espécie de poesia audiovisual em meio a manipulações, colagens e sobreposições. Em outras palavras, os diretores brincam com o realismo e o registro do real, mas a obra se apresenta dotada de uma verossimilhança interna. Sobre este aspecto Arlindo Machado afirma que

> (...) a câmera capta do 'real' apenas uma matéria-prima para o posterior trabalho de produção significante, razão por que se pode dizer que (...) o ato inaugural no universo do vídeo reside mais propriamente nos trabalhos de pós-produção. A iconografia do vídeo nos dá a impressão de estarmos diante de um universo de imagens e não diante de uma realidade preexistente, efeito de opacidade significante a que muitos atribuem hoje um caráter apocalíptico, como se a imagem eletrônica praticasse alguma espécie de 'desrealização' do mundo visível. (MACHADO, 1994, p. 127).

Esta mistura de diversos fragmentos de diferentes tipos de imagens gera um ritmo de desarmonia que possui grande importância para a obra. Esta característica confere ao filme um certo caráter metalingüístico, pois convoca uma experiência sensorial bastante específica, em que o espectador é quase que compelido a refletir sobre a questão da materialidade das imagens.

A constante fragmentação das imagens de *Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te Amo*, esse aglomerado de fissuras e multiplicidades entre cinema, vídeo e fotografia, acaba se constituindo numa forma de pensar as imagens do mundo, mais do que pensar o mundo. As imagens se transformam em uma forma de olhar e de pensar a respeito das coisas. Neste caso, a utilização do vídeo reforça suas particularidades e especificidades exatamente na possibilidade de se tornar um estado entre várias outras coisas (arte e linguagem, por exemplo). O vídeo não seria mais uma possibilidade de narrar, mas antes um modo de pensar, um metadiscurso sobre o cinema. (DUBOIS, 2004).

André Parente (2009), ao discorrer sobre a noção de dispositivo cinematográfico e sua contribuição para uma renovação da teoria do cinema, valoriza a ideia de um cinema que atravessa as fronteiras da representação, um cinema expandido sob suas novas modalidades. De fato, por intermédio do vídeo desempenhou-se a função de ligação entre o audiovisual e as artes plásticas, como afirma Parente na esteira do conceito de "entre-imagem" – largamente explorado por Raymond Bellour. Para o autor "o cinema, na condição de imagem, de estética, mas sobretudo de dispositivo (...) faz parte da arte. Trata-se do que podemos chamar (...) de 'efeito cinema' na arte contemporânea". (PARENTE, 2009, p. 38).

A estética do vídeo, em especial no cinema experimental, dá continuidade a "um conjunto de atitudes conceituais, técnicas e estéticas que remontam às experiências não-narrativas ou não-figurativas de René Clair e Dziga Vertov no início do século e às invenções do underground americano (Deren, Brakhage, Jacobs, etc.) posteriormente" (MACHADO, 1994, p. 129).

Portanto, a variedade instrumental presente em *Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te Amo* opera não apenas como produtora de imagens, mas também como geradora de afetos, dotada de um fantástico poder sobre o imaginário dos espectadores, segundo Phillipe Dubois (2004). O caráter imaterial do cinema e suas hibridizações com o vídeo e outros suportes tecnológicos possuem importância destacada no estudo das potências do falso e suas manifestações no cinema de um modo geral, evidenciando diferentes linguagens particulares (mas de nenhum modo excludentes entre si), que são tomadas como processos, como dispositivos, como sistemas de circulação da informação, em relação a seus aspectos visuais, estéticos e discursivos. O que afirma Deleuze, e *Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te Amo* parece corroborar, é que o cinema, em sua importância na composição de uma nova imagem do pensamento, ofereceria a este pensamento novos meios de expressão.

Referências

BELLOUR, Raymond. Pensar, contar: o cinema de Gilles Deleuze. In: RAMOS, Fernão Pessoa. (Org.). **Teoria contemporânea do cinema**. São Paulo: SENAC, 2005, vol. 1 (pp. 233-252).

BRAKHAGE, Stan. Metáforas da visão. In: XAVIER, Ismail. (Org.). **A Experiência do Cinema**. Tradução Ismail Xavier e João Luiz Vieira. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983 (pp. 341-352).

DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. 4. ed. Tradução Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. **Conversações**. Tradução Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1992.

_____. **Cinema 2: a imagem-tempo**. Tradução Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1990a.

_____. **Cinema 1: a imagem-movimento**. Tradução Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1990b.

_____. **O ato de criação.** [1987]. Tradução de José Marcos Macedo, publicado na Folha de S. Paulo de 27/06/1999. Disponível em: http://www.dossie_deleuze.blogger.com.br. Acesso em 21 de setembro de 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. 2. ed. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 2010.

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

JOLY, Martine. **La interpretación de la imagem: entre memoria, estereotipo y seducción**. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2003.

MACHADO, Arlindo. O diálogo entre Cinema e Vídeo. In: **Revista da USP**. São Paulo, n. 19. 1994 (pp. 123-135).

PARENTE, André. A forma cinema: variações e rupturas. In: MACIEL, Kátia (Org.). **Transcinemas**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009, (pp. 23-47).

_____. (Org). **Imagem Máquina: a era das tecnologias do virtual**. 3. ed. Tradução Rogério Luz et alii. Rio de Janeiro: Ed.34, 1999.

PELBART, Peter Pál. Imagens do (nosso) tempo. In: FURTADO, Beatriz. (Org.). **Imagem Contemporânea: Cinema, TV, documentário, fotografia, videoarte, games...** Vol. II. São Paulo: Hedra, 2009 (pp. 29-42).

VASCONCELLOS, Jorge. **A experiência-cinema, ou ainda, como pensar filosoficamente o audiovisual?** [2009]. Disponível em: http://www.ufscar.br/rua/site/?p=1433. Acesso em 08 de outubro de 2010.

_____. A Pedagogia da Imagem: Deleuze, Godard – ou como produzir um pensamento do cinema. In: **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 33, n. 1, jan/jun 2008 (pp. 155-168).

_____. **Deleuze e o cinema**. Rio de Janeiro: Ciência Moderna, 2006.

Filmografia

VIAJO PORQUE PRECISO, VOLTO PORQUE TE AMO. Filme. Dir. Karim Aïnouz e Marcelo Gomes. Rec Produtores Associados Ltda / Gullane Filmes. 2009. DVD.

Nostalgia das Infâncias

Reis, Magali, Doutora em Educação[1], magali_reis@pucminas.br.

Introdução

Neste artigo analiso as infâncias protagonizadas em filmes franceses produzidos entre os anos de 1950 e meados de 2000. As obras destacadas para este estudo foram: *Brinquedo proibido*; *Zazie no Metrô; Guerra dos Botões; O Menino Selvagem, Na idade da Inocência; Quando Tudo Começa, e Ser e Ter*.

Na condição de docente formadora de formadores, tenho trabalhado a figuração da criança na pintura, na fotografia, no cinema e na literatura, como possibilidades interpretativas e como fontes diversas de conhecimento sobre o fenômeno social da infância. A investigação que ora apresento se realiza pela análise das personagens crianças, cujos protagonismos apresentam-se como os mais relevantes entendimentos sobre a criança, na sua condição de sujeito empírico.

Neste sentido, procurei compreender as percepções dos cineastas franceses e seus processos de tradução da infância em diferentes décadas. A nostalgia das infâncias refere-se, portanto a certas noções que se traduzem por certa melancolia saudosista de um tempo que não existe mais, mas que pode ser recriado pela cena fílmica. Cada criança se atualiza nas fitas da infância, no roteiro, na fotografia do filme compondo cenários que a torna ser em potência, em que cada enredo é colocado em movimento, no qual se ensaia um percurso inteligível pelo próprio movimento, que novamente faz com que a infância se esvaneça.

Entretanto, diante da criança na tela somos tomados por certas imagens que, a certo modo, são ordenadas instaurando as mudanças e permanências da vida cotidiana das crianças.

Os Ecrans das Infâncias

Rejeito, relativamente às obras que se seguirão, as análises pedagogizantes ou mesmo psicologizantes, mas analiso-as com elementos teóricos fundados no campo dos "novos estudos sociais" sobre a infância, o qual se convencionou chamar de Sociologia da Infância. Procuro, neste artigo, focar nos aspectos sociológicos, sem fazer deles um tratado de sociologia. Inicio, a abordagem com algumas experiências fílmicas francesas que têm a criança como protagonista, porém, antes cabe fazer algumas considerações sobre a seleção de filmes, as quais considero imprescindíveis para o desenvolvimento do texto: a) A seleção que aqui apresento foi recortada através de um interesse subjetivo, e diz respeito às minhas experiências didáticas com estas obras. Não há uma ordenação cronológica, a fim de evitar a idéia de linearização, ou evolução do cinema francês, ou dos gêneros fílmicos.

[1] Pontifícia Universidade Católica, Minas Gerais, Brasil

Zazie no Metrô é um Filme Franco-Italiano, de 1960, Dirigido por Louis Malle. Zazie é uma garota de 15 anos que mora no interior. Independente, desembarca em Paris pela primeira vez. Lá, ela fica hospedada na casa de seu tio Gabriel, sujeito nada convencional para os padrões. A pequena Zazie tem uma idéia fixa: andar de metrô. Mas, para sua frustração, o metrô entra em greve e seu sonho tem que ser adiado. O jeito é se contentar com o táxi de Charles, um amigo de seu tio. Nesta obra de Malle, há um componente importante - a crítica social. Mas também a inventividade do diretor que utiliza o humor como um dispositivo para a crítica. Há uma narrativa em que as cenas são curtas e entrecortadas, lançando mão de cânones do cinema mudo e do desenho animado. A tônica da crítica nesta obra é a sátira aos códigos simbólicos burgueses, e a seus valores mais caros. Na cena fílmica a criança aparece como a figura que dá coesão ao caos instaurado pela narrativa surrealista.

Na vertente mais beligerante da seleção de filmes deste estudo, trago à análise o "clássico" *A Guerra dos Botões*, dirigido por Yves Robert, em 1962, inspirado no romance homônimo de Louis Pergaud, é caracterizado pela sátira à guerra dos adultos. O enredo se dá no retorno às aulas. Como todos os anos, os estudantes de Longeverne, liderados por Lebrac, declaram guerra aos de Velrans. Numa dessas batalhas, Lebrac tem uma idéia brilhante: arrancar todos os botões e confiscar os cintos dos presos, para que sejam castigados pelos próprios pais. Nesta obra de Robert a noção de infância se instaura na ambivalente relação entre a pureza inocente da criança e a crueldade infantil., embora o foco recaia menos sobre a sociabilidade infantil e mais sobre uma acentuada crítica, ao *modus operandi* adulto e seus conflitos provincianos. Porém, não deixa de registrar a severidade com que as crianças são educadas, o excesso de castigos físicos e a pedagogia do professor caracterizada pelo excesso de rigidez e, por essa mesma razão, constitui um conjunto de aspectos a serem discutidos.

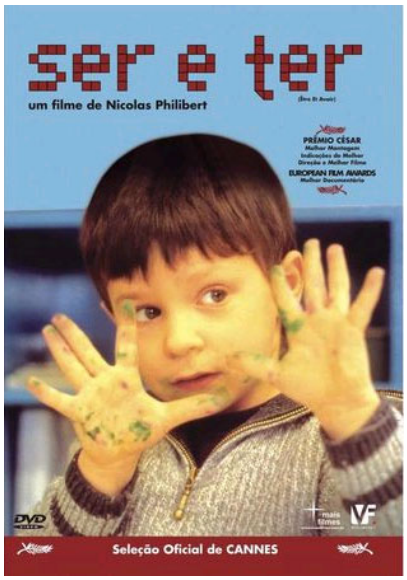
Um apelo apaziguador, mas não menos dramático encontramos em *Brinquedo Proibido*, dirigido por René Clement**,** em 1952. O enredo situa-se durante um bombardeio, em que a pequena Paulette, protagonista da história, com cinco anos de idade, fica orfã. Acolhida por Michel, um menino de 11 anos, filho de camponeses, Paulette passa a morar com a família de Michel. Depois de enterrar o cachorro de Paulette num velho moinho abandonado, as duas crianças aos poucos vão construindo um verdadeiro cemitério de insetos e pequenos animais. A partir daí estabelecem uma amizade singela e pura, mas fragilizada pela presença da morte e da incompreensão. Em pleno cenário da guerra e da loucura dos adultos (*vide* a briga estúpida entre as duas famílias de camponeses), Paulette e Michel constroem um mundo imaginário à parte, inclusive atentando contra as tradições religiosas, quando Michel furta várias cruzes do pequeno cemitério local para colocar no cemitério de insetos e pequenos animais. Clement expõe, de forma lírica, o contraste da inocência singela das crianças, imersas em suas fantasias, e a barbárie dos adultos, imersos na guerra e nas intrigas igualmente provincianas.

As duas obras mencionadas, *A Guerra dos Botões e Brinquedo Proibido*, misturam certo realismo a elementos de ficção, características que os diferenciam do *Menino Selvagem*, de François Truffaut, datado de 1969. Nesta obra Truffault baseia-se na história real de um menino, encontrado nos bosques franceses em 1700. Recorrendo a fontes jornalísticas, Truffaut não só realiza e escreve o argumento com Jean Grualt, como também interpreta o infatigável Doutor Jean-Marc Gaspard Itard, o visionário que toma para si a difícil tarefa de civilizar o pequeno selvagem. No Instituto Nacional para surdos e loucos em Paris, um rapaz sujo e mal vestido é admitido. Encontrado numa floresta, a criança é incapaz de falar, comunicar, ou interagir em sociedade, o pequeno selvagem passa a chamar-se Victor de Aveyron pelos funcionários do hospital. O traço notável da obra é o perfil psicológico do Doutor Itard, um médico solitário que tem uma dedicação enorme à criança e à sua reintegração na sociedade. Porém, a tarefa de civilizar o pequeno Victor mostra-se inglória, exigindo que Itard trabalhe incansavelmente a fim de humanizar o selvagem e reclamar o seu lugar na cena social parisiense, mesmo que para isso ponha em risco a sua carreira. O caráter antropológico prevalece à medida que a perspectiva da criança sobressai às imposições de uma pedagogia biologista de orientação positivista. Capaz de expor as mazelas do europeu convencional: branco, adulto, urbano e de pensamento liberal, o mesmo Truffault desenha em Idade da Inocência, retratos cotidianos de uma pequena cidade francesa durante o verão de 1976. Ali, pais e professores dão aos seus filhos conhecimento, amor e atenção. Uma professora dá à luz o primeiro filho; uma mãe solteira tenta encontrar seu amor; outra mulher seduz um garoto que começa a descobrir o sexo oposto. Um garoto pobre guarda um terrível segredo, que ao ser descoberto expõe a faceta mais perversa da sociedade para com as crianças: a *frieza burguesa*, caracterizada pela indiferença civil em relação aos sujeitos mais vulneráveis da sociedade, dentre eles os mais novos. (GRUSCHKA, 1996, 2004) Nesta obra, Truffault alerta para o fato de que as crianças não votam, não fazem passeatas, não reivindicam seus direitos, e, portanto, é necessário que adultos lúcidos o façam por elas.

A dramática condição de infância francesa será novamente objeto de atenção das lentes cinematográficas dos anos noventa do século XX, mais precisamente de 1999, em *Quando Tudo Começa*, de Bertrand Tavenier, que do mesmo modo que o *Menino Selvagem* (op.cit.), retrata um caso verídico, cuja trama focaliza a história do professor Daniel Lefebvre, que ensina crianças em Hernaing, uma pequena cidade que sofre com o fechamento das minas de carvão e enfrenta uma taxa alarmante de 34% de desemprego. Daniel e os outros professores são aconselhados a

não se envolver com os problemas crônicos da comunidade, exprimindo assim a mesma moral da frieza burguesa, já retrata por Truffault Na Idade da Inocência. Porém, é impossível para Daniel permanecer imune à miséria, à falta de assistentes sociais, à indiferença civil e governamental e aos sérios problemas domésticos que suas crianças enfrentam. Depois de um trágico incidente na escola, Lefebvre decide comandar uma campanha contra o governo local, reivindicando condições mínimas de vida e dignidade para a população. Além de dificuldades pessoais, como a doença do pai, um ex-mineiro que sofre de enfisema, ele irá enfrentar enormes dificuldades burocráticas e a maquinação das autoridades educacionais, que farão de tudo para impor ao professor a *frieza civil*.

Em contraposição a esta obra de Tavenier, encontramos o documentário de Nicolas Philibert, intitulado Ser e Ter e datado de 2002.



Este documentário tem corrido o mundo e encantado pessoas de várias gerações e profissões, desde professores, até pais e mães e todos aqueles que, de alguma forma, estão ligados à missão de ensinar ou de estabelecer procedimentos para a educação e para o desenvolvimento. O filme se passa em uma escola no interior da França, de uma única turma, na qual todas as crianças de uma mesma localidade, desde a educação infantil até ao final da escola fundamental, se concentram em torno de apenas um professor, de modo que este as acompanha desde pequenos até por volta de catorze anos de idade, transpondo-as do universo familiar para um ambiente onde o que é levado em conta aparentemente é a individualidade de cada criança. O elemento central da história é o professor Georges Lopez, um insólito exemplo de dedicação total à sua atividade de professor. Através de sua participação, o filme procura mostrar a influência positiva do educador na formação do caráter de seres humanos desde a mais tenra idade, através de tomadas recortadas e tempos não lineares apresentados no conjunto do documentário, dando a impressão de que o filme foi rodado durante um ano letivo. No entanto, foi feito em seis meses.

Um dado importante a registrar é que antes de se decidir por essa escola, Philibert pesquisou mais de 300 estabelecimentos em toda a França, optando pela instituição na pequena comunidade de Aubergne. Embora pareça uma cativante realidade por mostrar a vida supostamente com autenticidade, o que não se confirma numa análise mais detida do

documentário e da obra do próprio Philibert. O diretor aposta na apresentação do mundo da criança com uma suspeita espontaneidade.

Um fato importante, na tentativa de demonstrar uma realidade improvável é que as crianças absorveram com naturalidade a presença das câmeras do diretor, tanto nas cenas nas salas de aula, no ônibus, nos carros, bem como dentro de suas casas.

A criança, no entanto, nesta obra é coadjuvante. Trata-se de interrogarmo-nos sobre aquilo que se "perde" e aquilo que se "ganha" quando as imagens da criança no cinema nos convocam a olhá-las; trata-se, portanto, de pensar na capacidade que têm de nos atingir, de nos perturbar e de nos mobilizar. (MARCELO, 2008). O real protagonista, o professor, é a personificação do estado de providência, e mediador na relação dos sujeitos com o mundo. Trata-se nesta obra, de apresentar uma metáfora do Francês mediano, com ascendência espanhola, mas nascido na França é o Francês desejável. Polido, comedido, em ascensão social. O Documentário recupera a imagem do estado de providência, e ressalta uma França mais "pura" e livre da imigração indesejada. Ser e Ter constitui-se de fato uma resposta ao filme Quando tudo começa (1999) que documenta a barbárie, enquanto o primeiro a dissimula. Se a idéia era ressaltar a docência. Kiarostami o fez com mais eficiência no Tributo aos Professores (1977).

Considerações possíveis...

Ao final deste breve estudo sobre a criança no cinema, podemos afirmar que cinema é imagem em movimento, e como tal não pode ser concebido como eco do passado, mas nas obras analisadas nos indica certa manifestação do presente, motivo pelo qual, para entendê-la, é preciso encontrá-la no momento mesmo de seu aparecer (Deleuze, 1983).Trata-se de, por um instante, abandonarmos a criança das formas exatas em favor daquilo que dela não podemos *tocar*, não podemos *ter* – e não podemos tocar ou ter não apenas porque ela esteja lá, nas imagens cinematográficas, na sala de cinema, mas porque está ligada com aquilo que é da ordem do acontecimento.

Permanecer na cisão do olhar do cinema significa apreender, a partir de imagens muito específicas, a criança que instaura um *vazio* e que dali nos olha incessantemente. É dela, e somente dessa última, a capacidade de oferecer-se ao *vazio* (ou de oferecê-lo a nós), de abrir-se e de lançar-nos para além das "arestas discerníveis" de qualquer volume apreensível de imediato.

Nesse caso, tratar-se-ia de tornar a criança e a infância que lhe é correlata "visíveis" e "enunciáveis", como processos constituidores da verdade, mesmo que a verdade seja sempre entendida como interpretação, como perspectivismo.

Assim a criança potência presente em cada obra, possibilita-nos repensar a suposta imprevisibilidade da criança no cinema, constituindo uma complexa rede de sentidos ambivalentes que é tanto capaz de reforçar saberes e práticas de infantilização, quanto nos indicam um caminho inverso: aquele que nos levaria a uma superação da percepção de criança e infância cristalizada para uma percepção atenta a sua capacidade de se reinventar constantemente.

Referências

AGAMBEM, G**. Infancia e historia**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2001.

AUMONT, Jacques. **As teorias dos cineastas**. Campinas, São Paulo: Papirus, 2004.

_____.; Marie, M. **Dicionário Teórico e Crítico de Cinema.** São Paulo: Papirus, 2003.

BACHELARD, G. **La poética de la ensoñación**. Breviarios. México DF: Fondo de Cultura Económica, 1997.

BENJAMIN, W. **Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação**. 2ª reimpressão. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2005.

BERGSON, H. **A Evolução Criadora**. Trad. Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

DELEUZE, G. **Cinéma 1 – L'Image Mouvement.** Paris: Les Éditions de Minuit, 1983.

DUARTE, R. Cinema & Educação. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

GARCIA, C. A.; Castro, L. R de e Souza, S. J. **Infância, Cinema e Sociedade**.Rio de Janeiro: Ravil, 1997.

GRUSCHKA, Andreas. **Negative Pädagogik: Einführung in die Pädagogik mit Kritischer Theorie.** Frankfurt: Büchse der Pandora, 2004.

GRUSCHKA, Andreas (et.al.) Bürgerliche Kälte und Gesellschaft. **Pädagogische Korrespondenz**. Heft 18, 1996. S. 49-72.

JACQUINOT-DELAUNAY, Geneviève. **Imagem e pedagogia**. Mangualde, Portugal: Ed. Pedago, Ltda., 2006

LABORDERIE, René. **Les images dans la société et l'éducation**. Col."E3". Paris: Casterman,1972.

MARCELLO, Fabiana. Cinema e educação: da criança que nos convoca à imagem que nos afronta**. Revista Brasileira de Educação**, v. 13 n. 38 maio/ago. 2008

MERLEAU-PONTY, M. **L'oeil et l'esprit**. Paris: Gallimard, 1964.

TRUFFAUT, F. Reflexões sobre as crianças e o cinema. In: **O prazer dos olhos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

TURNER, G. **O cinema como prática social.** São Paulo: Summus, 1997.

VALSINER, J. **Human Development and Culture: The Social Nature of Personality and Its Study.** Lexigyon, MA: Lexington Books, 1989.

XAVIER, I. (Org.) **A experiência do cinema.** São Paulo: Graal, 2003.

Filmografia:

BRINQUEDO Proibido. Clement Renê. França, 1952.

GUERRA dos Botões, A. Yves Robert. França, 1962.

MENINO Selvagem, O. François Truffault, França, 1969.

QUANDO Tudo Começa. Bertrand Tavenier, França, 1999.

SER e ter. Nicolas Philibert, França, 2002.

ZAZIE no Metrô. Louis Malle, França-Italia, 1960.

Cinema e Sociedade

Cinema, Memória, Cotidiano e Biografia

Cinema e memória ou ainda por uma memória canibalizada da cidade

Andréa Barbosa, Doutora,[1]

> "O olho vê, a memória revê e a imaginação transvê, transfigura o mundo" (Manoel de Barros[2])
>
> "Mas só se compreende, só se conhece o que se pode em alguma medida reinventar."(Bergson, 1984:149)

A idéia que eu irei desenvolver aqui é a de que o cinema pode operar ao mesmo tempo como um canibal de mémórias e como pedra da memória.

Memória nesse sentido, não é algo fixo, o que passou guardado em algum lugar, mas um fluxo de lembranças produzidas, por um lado pela sociedade, transmitidas pelo grupo e pelos artefatos culturais, e por outro, pelo indivíduo, sujeito que ao recordar vai paulatinamente se apropriando dessas lembranças coletivas e amealhando a elas a sua própria experiência. Os indivíduos fazem ficar o que significa (Bosi, 1994:66), e nada fica sempre do mesmo jeito, a construção da memória como uma forma de compreensão é também uma reinvenção da vida e do mundo nos diz Bérgson (1990).

Por sinal, para este autor a memória seria o lado subjetivo do nosso conhecimento das coisas. Estando os indivíduos imersos neste vai e vem das ondas da subjetividade individual e coletiva, o rememorar seria, então, uma contextualização do presente, mas também uma atualização do passado processo esse realizado sempre por meio de uma complexa articulação entre imagem, imaginação e memória em busca de uma significação para o mundo e para a vida.

A imagem cinematográfica é a marca de um olhar possível, de um recorte, de uma escolha alimentada pela imaginação, pela experiência e pela memória. Ao articular várias imagens visuais e intelectuais (mentais, óticas, verbais, perceptivas e gráficas[3]), a imaginação imprime à visão um caráter de criação, qualidade extensiva à própria experiência. Criando e recriando a realidade e a experiência, imagem e imaginação, dão vida à memória que os reelabora num todo significativo no tempo. Os três se alimentam e se imbricam:

Imagens que nutrem a imaginação que, alimenta a experiência no mundo e a criação e fruição das imagens que, povoam a memória que, informa e forma as imagens e a experiência vivida no espaço e no tempo.

---

[1] Prof. Do Departamento de Ciências Sociais/UNIFESP

[2] Depoimento apresentado no filme Janela da Alma

[3] Imagens visuais são as que possuem formas visíveis e imagens intelectuais as que só existem no intelecto. Elas ainda podem sofrer nova clivagem: no campo das imagens gráficas temos como exemplos a pintura e o desenho. No campo das óticas temos as projeções e os espelhos. No campo das perceptivas temos as aparências e os dados sensíveis. Dentre as imagens mentais temos os sonhos, memórias e idéias e dentre as imagens verbais encontramos as metáforas e descrições. (Mitchell,1986).

Esse movimento nos remete a frase do poeta Manoel de Barros dita no filme "Janela da Alma" de Walter Carvalho e Luiz Jardim e que figura como epígrafe deste texto - "O olho vê, a memória revê e a imaginação transvê, transfigura o mundo" - e nos arremessa ao que me parece ser uma idéia bastante estimulante no contexto que trago aqui que é a do cinema como um articulador privilegiado destas instâncias de significação da vida. Imagens, imaginação e memória são mobilizados pelo cinema como este é mobilizado pelos homens na sua construção cotidiana da experiência.

Nesse sentido, podemos considerar certos filmes como narradores nos termos de Benjamim, ou seja, ele tem a força do vínculo que cativam nos espectadores, vínculos incalculáveis, vínculos que apenas podemos rastrear aqui e ali como faremos a partir do filme São Paulo Sinfonia e Cacofonia de Jean-Claude Berndadet. É importante dizer que ao utilizar a noção de narrativa de Benjamim ao mesmo tempo estou invertendo sua postura em relação à fotografia e ao cinema. Para Benjamim, estas linguagens, na sua relação com o espectador, não estariam na ordem da experiência, mas da vivência[4]. Contudo, alguns filmes tecem um forte vínculo com os espectadores provocando neles uma experiência de outra ordem, uma experiência cinematográfica. O que é narrado nesses filmes é tecido cuidadosamente, elaboradamente, no sentido de criar uma experiência significativa cujos limites são difíceis de perceber. A partir desses filmes construímos inúmeros outros. Com fios emprestados deles e de tantas outras referências que vamos escolhendo e articulando simbolicamente ao longo da vida vamos tecendo nossos próprios filmes, nossas próprias memórias e narrativas que alimentam nossa experiência diária como sujeitos no mundo.

O cinema tem uma vida fora das telas, uma vida dentro de cada um, invade nosso cotidiano como um filme feito de milhares de outros, se infiltra na nossa maneira de ver as coisas nos diria Jean-Claude Carriére.[5]

É nessa categoria de filmes, os filmes-narradores que São *Paulo Sinfonia e Cacofonia* realizado por Jean-Claude Bernardet em 1994-95 e foco desta reflexão, está sendo aqui considerado aqui.

Nesse filme sobre São Paulo, a cidade é vista e reinventada a partir do próprio cinema. São Paulo Sinfonia e Cacofonia é um filme montado a partir de imagens de mais de uma centena de outros filmes. A cidade agigantada aparece com insistência. Ela não é apenas cenário, é paisagem e personagem, interagindo com os demais com sua forma, seu vazio, sua beleza, sua desgraça. A cidade também é espelho: olhando para a metrópole os homens, personagens destes filmes, escolhem caminhos, desesperos e constroem sua identidade.

São centenas de cidades cinematográficas sendo rearticuladas em outras tantas. Uma espécie de efeito caleidoscópio. O interessante é que esse efeito nada tem de vertiginoso como poderíamos pensar a princípio, nem fixa um novo significado único para a cidade. Nele, podemos perceber imagens em fluxo, tanto da narrativa criada por Bernardet como das relações de significação que elas suscitam nos espectadores. Entre cada uma das imagens dos filmes utilizadas e

[4] Ver Benajmim "O Narrador. Considerções sobre a obra de Nikolai Leskov"e "Pequena História da Fotografia" In: *Obras Escolhidas*, 1985.
[5] "O cinema também existe, necessariamente, fora das salas de projeção; faz parte de nosso cotidiano, de como nos vestimos e de como andamos. (...) Um filme oculto, feito de milhares de outros, se infiltrou em nossa maneira de olhar as coisas." (Carriére, 1995 :195)

rearticuladas nessa nova narrativa existe um vão uma lacuna que é justamente a deixa para o exercício da imaginação e da memória do espectador. A narrativa do filme de montagem de Bernardet subverte o modelo Eseinsteiniano na qual o sentido se dá no encadeamento dos planos. No filme de Bernardet ele é possibilitado pelas lacunas. Pelo vão entre as imagens. Pela abertura dada pelas imagens escolhidas para a construção de uma nova cidade e um novo filme. Um filme de cada um. Reconhecemos algumas cenas, alguns filmes. Reconhecemos alguns lugares da cidade. Reconhecemos algumas situações. E a partir desses reconhecimentos vamos tecendo hipóteses de como será a próxima cena. Em cada cena vamos criando outras imagens. Tal qual num filme de suspense, vamos criando expectativas que ora são frustradas, ora são surpreendentes. É nesse jogo de imaginação e sensibilidade com o espectador que o filme se constrói. É preciso entrar nesse jogo para fruir a São Paulo cinematográfica de Bernardet.

A partir dessa idéia de que a montagem do filme permite as lacunas necessárias para provocar a experiência e avançando um pouco mais a partir da noção de narração de Benjamim na qual é possível, através da narrativa, expressar a experiência de uma vida, às vezes o *São Paulo Sinfonia e Cacofonia*, ao mobilizar elementos da memória e realimentá-los com a experiência individual, faz da própria vida uma experiência narrativa. A articulação entre elementos da cultura e da subjetividade - imagem, imaginação, memória e experiência vivida - nos possibilita criar e constituir o que há de mais individual: a cidade de cada um. A cidade em que vivemos está entranhada em nós, pois é aquela que construímos cotidianamente com nossas ações e sonhos. Ela nos impregna como se fosse um estado de espírito, um horizonte de sentimento, pensamento e experiência nem sempre explícito, mas sempre presente (Ianni, 2001:13). As imagens da cidade de São Paulo que vemos em São Paulo Sinfonia e cacofonia - suas ruas, casas, monumentos, esquinas, praças e prédios conhecidos – surgem como evocações de uma memória da cidade muitas vezes difícil de ser alimentada na experiência cotidiana. Dificuldade colocada pela fluidez e pelo caráter perecível do espaço urbano da grande metrópole paulista cuja transformação física é slogan utilizado com força em prol de uma idéia de "modernidade". Impulso de modernidade, que, no entanto, alimenta a fragilidade de uma memória que se baseia justamente nas pedras da cidade, a todo momento, movidas e removidas. Aliás no filme há uma seqüência de planos de implosões, demolições e uma cena bem interessante na qual aprece um homem deixando uma correspondência na caixa de correio de uma casa. O homem sai de quadro e a câmera se afasta e sobe para mostrar que da casa só resta a fachada.

A profusão de referências, imagens e objetos, oferecida pela metrópole também é presença recorrente no filme. Não são poucos os planos que apresentam os ícones da cidade como o edifício do Banespa, o Viaduto do Chá, as ruas do centro velho, o minhocão e etc... e mais, lojas de fliperama com máquinas reluzentes, displays eletrônicos gigantescos, luminosos, lojas exibindo TV´s ligadas, carros, ônibus, pés que se movimentam com rapidez, ou dificuldade. Faróis, luzes, néons. A massa de prédios, o horizonte verticalizado, os sons, muitos sons que se misturam a trilha sonora que, por sua vez, os potencializam.

Essa intensificação da vida nervosa, nos termos de Simmel (1979), no filme não parece imobilizar e engolir o indivíduo, ele provoca escolhas: sair correndo pela rua, procurar trabalho, encontrar amigos. A escolha é inevitável e às vezes desesperadora. São Paulo não parece fácil. Ora hostil, ora acolhedora. A metrópole paulista é a ambivalência presente em seus vários personagens, em seu tempo capitalista e sua vida subterrânea noturna. Na cidade desses filmes, plano após plano, os indivíduos estão fazendo escolhas e procurando uma cidade possível.

Nesse filme canibal de tantos outros, são muitas São Paulo apresentadas Várias cidades que oferecem não um universo de fragmentos superpostos, mas uma intersecção de totalidades. E interessante perceber que essas várias cidades estão presentes nas cenas, mas também no que não está em quadro. No chamado fora de campo. O fora de campo não é visível, mas é imaginável. Muitas também são as cenas nas quais a evocação de um lugar que não existe mais assim, de uma lembrança de uma situação já vivida é extremamente forte para quem habita a cidade. Mesmo para mim que só moro aqui há 20 anos enquanto o filme tem imagens de pelo menos 90 atrás. Essa superposição de tempos e lugares também possibilita essa articulação do visível e do invisível dentro do filme. Ao mostrar ostensivamente a cidade na tela, o filme evoca as tantas outras cidades que não estão lá. As nossas cidades.

Trazendo também uma idéia boa para pensar esse contexto, convidamos Deleuze para nossa conversa: o cinema seria uma das formas encontradas pelo homem para tornar visível o invisível, mas também de tornar o visível significativo. Através dele tenta-se expressar sentimentos, emoções e pensamentos criando para eles uma significação audiovisual. "É preciso que o cinema filme não o mundo, mas a crença neste mundo, nosso único vínculo" (Deleuze,1990:207).

Ao pensar a idéia de "memória canibalizada" tentei sintetizar em uma única expressão o movimento circular entre imagem, imaginação, memória e experiência vivida. Esse movimento circular não deixa que percebamos onde começa e onde se finda, qual é a fonte e quem dela se alimenta. "Imagem e memória são processos que podem se superpor no mesmo campo do conhecimento e ser empregados alternativamente, embora a memória seja constituída de imagens e é ela que alimenta a construção de outras imagens"(Moreira Leite, 1998:10). A idéia de uma memória canibalizada pelo cinema é a de que os filmes manobram elementos da memória coletiva e individual e são manobrados por estas num fluxo que possibilita criar uma São Paulo de imagens, que muitas vezes nada tem de concreto, mas com certeza é reconhecível. A cidade do cinema convive em nossas lembranças com a cidade da experiência cotidiana e a cidade da experiência cotidiana convive com as cidades imaginárias que abrigamos em nossas lembranças. "Este é o insólito jogo de espelhos: o que se vê adiante é o que está atrás. Parece situar-se lá longe, mas também está aqui. Sem o espelho não se exorciza o presente, se resgata o passado ou se imagina o futuro. São o indivíduo e a sociedade, muito reais e presentes, em seu sofrimento, nostalgia e esclarecimento, que mataforizam ou alegorizam o que pode ser o futuro ... (Otavio Ianni, 2001: 13)

São Paulo Sinfonia e Cacofonia está repleto de imagens do imaginário coletivo que povoam nossas memórias a respeito de São Paulo, mas ao mesmo tempo, possibilitam a produção de significações dissonantes desse imaginário, que também passam a povoar nossa experiência dela. São vários elementos visualmente elaborados que vão compondo uma São Paulo bem específica. Uma cidade revelada através dos planos, mas também dos *hors-champs,* dos planos fora do campo. Fora do campo não é fora de cena. É preciso perceber na cidade filmada o que está nela, mas não foi filmado. Porque esse é um jogo interessante de metonímias e metáforas criado pelo cinema. A sinfonia ou a cacofonia da cidade é a possibilidade de uma multiplicidade de cidades. É a São Paulo que compõe muitas São Paulo. As muitas possíveis de serem construídas e reconstruídas através do incessante fluxo entre o coletivo e o individual, entre o imaginário e a imaginação, entre a memória e a experiência.

Se na vida sensações, sentimentos e experiências indizíveis são construídos no percurso entre os mundos da imagem, da memória e da experiência, o cinema, como vimos, pode assumir, neste trânsito, um papel de destaque.

Bibliografia:

BENJAMIM, Walter. *Obras Escolhidas. Magia e Técnica, Arte e Política.* São Paulo: Brasiliense,1985.

_____. *Obras Escolhidas III. Charles Baudelaire um Lírico no Capitalismo.* São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. *Passagens.* São Paulo: Imprensa Oficial, Belo Horizonte: UFMG, 2006

_____. *Matéria e Memória*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BOSI, Ecléa. "Memória da Cidade. Lembranças Paulistanas" IN: *O Direito à Memória*. São Paulo: DPH, 1992.

_____. *Memória e Sociedade. Lembranças de Velhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CARRIÉRE, Jean-Claude. *A Linguagem Secreta do Cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

DELEUZE, Gilles. *A Imagem-Tempo.* São Paulo: Brasiliense, 1990.

IANNI, Otavio. "Cartografia da Humanidade".IN *O Estado de São Paulo*, São Paulo, Caderno Mais, 30 set 2001.

MITCHELL, W.J.T. *Iconology, Image, Text, Ideology*. Chicago: The University Of Chicago. Press, 1986

MOREIRA LEITE, Míriam L. "Imagem e Memória" IN: *Revista Resgate*, n.8,pp 9-16,1998.

SIMMEL, George. "A Metrópole e a Vida Mental" IN: Otávio Guilherme Velho (org.) *O Fenômeno Urbano*, Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

_____. *On Individuality and Social Forms*. Chicago: University of Chicago Press, 1971.

Testemunhos da Imigração Contemporânea em Portugal em *Gente como Nós*

Cantante, Maria Celeste, doutoranda em Literatura Norte-Americana[1]; celestecantante@gmail.com

A universalidade e quase intemporalidade da diáspora lusitana coloca-nos perante a visão majestosa da aventura de um povo que se projetou além fronteiras, "dando novos mundos ao mundo" e que sabe acolher no seu seio os homens que, no nosso país, procuram uma nova oportunidade de vivência humanista suportada no respeito pela individualidade, na solidariedade e na partilha.

Ao longo de, pelo menos, seis séculos, fluxos migratórios marcam os destinos de um povo circunscrito a um retângulo territorial minúsculo, situado na ponta da Europa, olhando, destemido, o horizonte infinito dos mares que alcançam paragens longínquas, povos desconhecidos, línguas, religiões e culturas diversificadas.

A partir da época da descolonização e da independência das colónias portuguesas, mais precisamente durante a década de 70 do século passado, assistimos a uma inversão muito significativa da tradição emigratória. Por outro lado, imigrantes originários de países do Leste europeu, bem como de outros pontos do globo, nomeadamente do Brasil, elegeram Portugal como país de acolhimento. Vagas sucessivas de imigrantes têm continuado a povoar o território nacional, pelo que "A imigração, concretamente em Portugal, (…) é uma realidade incontornável, na sua quantidade (…) e qualidade." (PINTO, 2003,p.9) [2] Palavras do Padre António Vaz Pinto durante o I Congresso Imigração em Portugal.

A pluralidade e multiculturalidade de um país como Portugal, o seu perfil social e cultural, a diáspora do seu povo, muniram-no de uma capacidade de diálogo com outros povos verificando-se uma coexistência suportada no respeito pelas diferentes etnias, culturas e religiões. Assim, estão criadas as condições para a promoção da identidade individual e de uma sociedade intercultural que se opõe ao choque de civilizações e culturas, às tensões sociais, aos conflitos religiosos ou xenófobos, na sociedade, na escola ou no trabalho.

A criação do Alto Comissariado para a Imigração e Minorias Étnicas -ACIME (denominado ACIDI - Alto Comissariado para a Imigração e o Diálogo Intercultural a partir de Março de 2007) veio em auxílio de uma política governamental norteada para a promoção da integração harmoniosa e sustentada dos imigrantes e minorias étnicas na sociedade portuguesa. Este organismo, o ACIDI, integra os Centros Nacionais de Apoio ao Imigrante (CNAI) em Lisboa, Porto e Faro, a linha SOS Imigrante, os Centros Locais de Apoio à Integração de Imigrantes (CLAII). A colaboração e as parcerias com associações de imigrantes e organizações da Igreja Católica constituem, do mesmo modo, uma enorme mais-valia no auxílio ao imigrante. O programa "Nós",

---

[1] Investigadora do CEMRI – Centro de Estudos das Migrações e das Relações Interculturais, Universidade Aberta.

[2] PINTO, António Vaz; **I Congresso Imigração em Portugal – Diversidade – Cidadania – Integração.** ACIDI- Alto Comissariado para a Imigração e Diálogos Interculturais. Dezembro 2003. Disponível em: http://www.alusoiberia.com/home.html. Acesso em 22 junho de 2011.

que inclui um programa de rádio nacional vocacionado para a sensibilização para o diálogo intercultural e o projeto "Escolhas" direcionado para os jovens imigrantes e não imigrantes com problemas de integração na comunidade constituem apenas dois exemplos da ação protagonizada pelo ACIDI.

A utilização dos meios audiovisuais tem sido uma constante neste processo de promoção da igualdade na diversidade. Realizadores como Sérgio Tréfaut que realizou *Lisboetas* (2008) e *Trans-Europa* (2010), têm dado continuidade a uma tradição cinematográfica que eleva a diáspora do povo português ficcionando uma realidade dolorosa e sofrida. Atestam-no obras cinematográficas sobre a emigração como: *Mudar de Vida* de Paulo Rocha (1966), *O Salto* de Christian de Chalonge (1967, *Les Cousins D'Amérique* de Philippe Costantini (1985), *Sem Ela* de Anna da Palma (2003), *Uma Vida Nova* de João Canijo (2006). Na atualidade, os meios audiovisuais como instrumentos de observação, transcrição e interpretação antropológica de testemunhos vivos, diretamente relacionados com o fenómeno imigratório, constituem ferramentas inestimáveis do estudo da antropologia.

Consciente da importância da sétima arte no impacto que pode ter junto do espetador, o Alto Comissariado para a Imigração e o Diálogo Intercultural (ACIDI) utilizou sabiamente o documentário fílmico, género cinematográfico autoral que busca, a verdade dos acontecimentos, através da observação e estudo de imagens da realidade. O documentário intitulado *Gente como Nós – Vidas de Imigrantes em Portugal* (2005) integra testemunhos vivos do fenómeno imigratório que apresenta numa dicotomia centrada numa visão humanista e utilitarista do imigrante em Portugal.

Através do filme supracitado, o espetador é colocado perante o imigrante que busca uma vida melhor no país de acolhimento e o país de destino que procura mão-de-obra que beneficie a sua economia. Todavia, o país não pode nem deve alhear-se da dimensão humana que esta problemática encerra. O imigrante constitui um instrumento de progresso para o país que o recebe, mas a concretização dos seus objetivos de vida cifra-se, não raras vezes, em custos elevadíssimos de sacrifício e sofrimento que se espelham em crises de identidade, relações grupais e intergrupais e intragrupais complexas, dificuldades de integração e de aceitação, aculturações indesejadas, desconfiança, atitudes xenófobas, baixos salários, trabalhos pouco qualificados, situações de clandestinidade, entre outras. Nas palavras do padre António Vaz Pinto:

> A palavra Imigração (…) é uma realidade que *encerra* pessoas, muito concretas, com as suas vidas, alegrias, esperanças e desejos. Por outro lado, é uma realidade viva, em movimento contínuo que não se deixa fixar nem parar. É um *puzzle* humano colorido, de inumeráveis cores, línguas sabores, tradições, culturas, religiões. (PINTO, 2003,p.10)

A mensagem humanista do reconhecimento do outro, nas suas diferenças de raça, língua ou cultura está patente neste documentário que registou acontecimentos, eventos e vivências sociais individuais e grupais, constituindo um documento de memória de dados deste fenómeno recente em Portugal. Do mesmo modo, contribui para a divulgação das diversas realidades em registo e facilita a qualidade da pesquisa e da análise dos dados em memória visual. *Gente como Nós* Constitui um documento de referência, um testemunho da verdade, uma fonte de conhecimento.

Gente como Nós contribui para um melhor e mais amplo conhecimento da sociedade portuguesa enquanto expressão da contemporaneidade. Na era global, a comunicação audiovisual eleva-se pelo uso da imagem em movimento, representando o real, constituindo uma referência enquanto documento testemunhal de factos, eventos, depoimentos. O documentário *Gente como Nós* impulsiona o entendimento de indivíduos e de grupos, promove o desenvolvimento de uma participação ativa de um indivíduo ou de um grupo ou comunidade. Do mesmo modo, possibilita a criação de laços de companheirismo na procura de soluções para problemas e mudanças no meio envolvente.

Gente como Nós – Vidas de Imigrantes em Portugal, "objetiva-se nas novas necessidades de aprendizagem inerentes à vida em sociedades multiculturais" (PAES, 2006,p.4). Descobrir os caminhos de *Gente como Nós* faz-nos percecionar que

> somos todos translocais, [re]construindo identidades heterogéneas, no sentido em que cada um vive cada vez mais próximo do diferente e do distante e é nesse confronto que também vai descobrindo, enriquecendo e "adotando" as suas referências identitárias.(PAES, 2006,p.4).

Deixa expressos os anseios, sonhos, dificuldades e realizações pessoais de homens e mulheres que escolheram Portugal para encetar uma nova vida. Estes homens e mulheres são *Gente como Nós*, desejando concretizar o sonho de uma vida melhor e contribuir para o desenvolvimento do país que os acolheu sem abdicar de uma individualidade própria e da sua dignidade enquanto seres humanos.

Este documentário fílmico contribui para a tomada de consciência da importância da coexistência de culturas diversas, fomenta uma maior coesão social sustentada na aceitação dessas multiculturas, promove a inclusão, desmonta estereótipos e clichés muitas vezes fatores desestabilizadores de harmonia e convivência saudável através de testemunhos vivos de histórias de inserção bem sucedidas.

Do mesmo modo, a sua metodologia de abordagem de conclusão aberta proporciona-nos pistas de observação e reflexão que são incentivos a novos estudos. De igual modo, encoraja perspetivas críticas de âmbito social, cultural e psicossocial enquanto espaço de testemunhos que encerram múltiplas dinâmicas, identidades e objetivos de vida. Este filme documental exalta a integração da diversidade, a descoberta da identidade, a complementaridade das diversas culturas em confronto, demonstrando uma gestão pacífica de prováveis choques culturais em situações específicas, individuais dos interlocutores desta ficção fílmica.

A natural reação de defesa e do medo do diferente esboroa-se perante as afirmações de "outros" que, sem ferir suscetibilidades, ultrapassaram alguns obstáculos inerentes à sua situação de imigrantes, nomeadamente as questões relacionadas com a comunicação (domínio da língua portuguesa, atitudes, valores e comportamentos, religiões) e se sentem identitariamente portugueses ou se afirmam integrados numa sociedade e numa cultura da qual não são originários. Estes imigrantes continuam a reconhecer-se entre culturas e a caminhar por entre os diálogos que as mesmas estabelecem e proporcionam.

As vivências transnacionais inscrevem-se num quadro nacional e internacional cada vez mais alargado que integra processos identitários, políticos, sociais e culturais transcontinentais e

multifacetados, razões que podem assistir à construção deste registo fílmico que nos coloca perante discursos de sujeitos em contextos específicos que reúnem situações diversas sem que seja construída uma sequência narrativa com vista à construção de um argumento ou de uma história. Todavia, a associação que lhe está subjacente sugere, alerta e promove a reflexão, na medida em que pode gerar uma interpretação da diversidade numa era global de intensa mobilidade populacional, fornecendo, do mesmo modo, pistas para a descoberta de novas realidades antropológicas e socioculturais.

De igual modo, uma montagem aleatória de testemunhos sugere uma diversidade de diásporas que se enquadra num quadro conceptual ilustrador de uma problemática antropológica que encerra o entendimento do que somos, a partir da realidade de outros. As afirmações dos diferentes imigrantes registadas em *Gente como Nós* permitem percecionar aspetos diversos do que somos enquanto portugueses, nomeadamente pela forma como acolhemos, promovemos a integração, aceitamos o imigrante, como lhe proporcionamos a realização de um sonho. O depoimento de Ana Maria Dias, fadista de raça negra, constitui um exemplo do que acaba de ser referido. O testemunho de Ana Maria é a demonstração cabal da concretização de um sonho enquanto fadista residente na casa de fados Taverna D'el Rei, no bairro lisboeta de Alfama há mais de vinte anos. Adotou a cultura portuguesa como sua, tendo tudo começado há mais de trinta anos ainda em Angola. Educada por portugueses, cresceu ao som da música lusa, cedo lhe nascendo a paixão do canto fadista e o desejo de conhecer e permanecer em Lisboa. Ao fim de trinta anos de persistência e otimismo gravou o primeiro CD que tem tido sucesso, sendo assim compensada pelo esforço e temeridade com que soube enfrentar o preconceito da raça. Uma mulher negra que canta Amália, há décadas, não pode deixar de ser referenciada pela coragem que teve para enfrentar uma sociedade que, embora tolerante, era ciosa do monopólio do fado, sobretudo os cantares de Amália, embaixadora por excelência da tradição e da cultura portuguesas no mundo. Cantar Amália foi um desafio conseguido. "Valeu a pena." Afirma Ana durante o seu depoimento no filme *Gente como Nós*, expressando uma integração conseguida e mostrando-se perfeitamente identificada com a cultura portuguesa. Ana escolheu Portugal como o seu porto de abrigo, a sua "casa" e, aqui, encontrou a sua identidade.

Os *racords* e pequenas narrações em voz *off*, que suportam notas explicativas ou constituem complementos à informação imagética e sonora dos diferentes planos, estabelecem uma ligação e criam algum sentido entre planos representativos de realidades inesperadas que vão surgindo no ecrã, sugerindo uma dimensão heterogénea de um universo recente. Este novo mundo aqui segmentarizado constitui uma ferramenta pedagógica facilitadora da compreensão deste novo fenómeno imigratório em Portugal.

A unidade na diversidade de *Gente como Nós* reside, sobretudo, na constatação de uma realidade nova que abarca múltiplas e diversificadas realidades sociais e culturais que representam identidades próprias do mundo contemporâneo com as quais nos confrontamos. Deste modo, torna-se urgente dar-lhes sentido procurando reconstruir uma nova identidade coletiva que encerre todas elas, sem contudo desvirtuar o que as distingue. A experiência da Escola Básica Número 1 de Lisboa constitui um bom exemplo de convivência sedimentada na tolerância e no respeito pelas diferentes raças e culturas. Uma Escola de Primeiro Ciclo do Ensino Básico com cerca de 120 alunos que integra 40 alunos dos mais diversos países do mundo, segundo as afirmações da narradora deste documentário fílmico, comemora O Dia Mundial da Tolerância e expressa a vontade de construir essa identidade coletiva suportada nos valores humanistas que nos identificam, isto é, no respeito pela diferença, na integração harmoniosa do que é diverso.

Durante estas comemorações os alunos partilham música e tradições, identificam países e pesquisam sobre os mesmos na *Internet* . Deste modo, transpõem-se os limites do espaço escolar e se alcança o mundo. Nas palavras de uma professora desta escola "As paredes de cada sala de aula são os limites da cidade de Lisboa e os limites da escola as fronteiras do mundo."

Este documentário dá-nos a conhecer a nostalgia das origens de uma imigrante, refugiada de guerra enquanto vai varrendo as ruas da cidade. O moçambicano Bahassan poeta, escritor, jornalista e pintor fala-nos da sua relação com a pintura. Amante da praia desde a infância, Bahassan declama um poema de sua autoria enquanto percorre, descalço, a orla da praia ao som do marulhar das águas tranquilas da Costa da Caparica. Na pintura expressa o seu mundo interior, no seu projeto livro (*Milandos de Um Sonho*), assim identifica a sua narrativa literária, ficciona e eterniza os feitos dos guerrilheiros moçambicanos da FRELIMO com quem contatou no final da guerra da independência de Moçambique. Este poeta relembra-nos a tradição portuguesa de "cantar" os feitos e os sofrimentos de um povo, à semelhança de Camões em *Os Lusíadas,* de José Régio em o "Fado Português" ou de Manuel Alegre em a "Trova do Vento que Passa". Segundo nos confidencia, atualmente divide o seu tempo entre os dois países, para melhor poder estabelecer as semelhanças e as diferenças entre Portugal e Moçambique, e vai, tranquilamente, fazendo as pontes, mantendo viva a comunicação entre as duas culturas que perfilha e que são duas das suas principais fontes de inspiração.

A jovem Danae narra uma história de vida curiosa. De berço cubano, residiu em Cabo Verde ficou contagiada pelo som dolente e melancólico da música das ilhas atlânticas. Estudou depois em Coimbra e encontrou Alfama há apenas alguns anos. Apaixonada por este bairro lisboeta, de violão às costas percorre os seus recantos e vielas, miradouros, escadarias neles se inspirando para cantar as mornas e os sons de um país que lhe deixou a nostalgia de lembranças prazerosas. Integrada num espaço quase único, conciliada com as gentes que a acolhem e respeitam sente-se preenchida e feliz. "Alfama é Lisboa. Alfama dá a sensação de coisa primeira. Acaba por ser uma pequena cidade dentro da grande cidade." Afirma Danae, em *Gente como Nós,* com o seu ar tranquilo, risonho e descontraído, envolta num espaço que já considera também seu. Os seus olhos perscrutadores descobrem a alma e as gentes dos que a acolhem e apreciam a sua arte.

A família ucraniana de Vladimir Bradovsky encontrou em Vila Nova de Milfontes o local certo para dar continuidade à prática de uma profissão valorizada no seu país de origem mas que em Portugal carece de incentivo e aceitação. Considerada uma atividade de elite não foi tarefa fácil implementá-la numa localidade provinciana, longe da capital do país. A ausência de oferta e a distância dos grandes centros facilitou a sua tarefa. Todavia, a resistência foi grande, mas os preconceitos foram ultrapassados e as aulas de *ballet,* de que tanto se orgulham, constituem uma realidade. A colaboração dos pais tem sido inestimável e tem conseguido colmatar as dificuldades de espaços, equipamentos e verbas. Os festivais de bailado quase não existem pois esta forma de arte está confinada, sobretudo às grandes cidades e a espaços específicos apenas acessíveis às classes de maiores proventos. Embora nostálgicos do seu país, conseguem ultrapassar os desânimos temporários que esta árdua demanda por vezes lhes provoca. "Nunca tinha havido aulas de *ballet* em Milflontes. " Palavras de Vladimir. "Agora os pais estão rendidos ao papel do *ballet* na formação das crianças.", conclui a narradora de *Gente como Nós*.

Deste modo simples e despretensioso *Gente como Nós* vai-nos apresentando uma visão ampla e diversificada do panorama imigratório em Portugal, bem como nos dá a conhecer um pouco

destes homens e mulheres, crianças e jovens que adotaram como seu, um país que lhes é estranho.

A fim de melhor fundamentarmos os nossos pontos de vista, pudemos contar, também, com o depoimento de uma jovem imigrante brasileira nascida no Estado de Minas Gerais que, há alguns anos, adquiriu também a nacionalidade portuguesa. Desempenha funções como Técnica num CLAII local próximo, num bairro carenciado e multicultural, o Bairro da Quinta da Fonte da Prata, situado no Concelho da Moita. A jovem estudante universitária e trabalhadora, sócia e voluntária em Associações de Apoio ao Imigrante e Movimento SOS Racismo, deixou-nos um testemunho valioso de experiência feito, que norteou parte da nossa abordagem.

Kátia Travassos, na qualidade de imigrante em Portugal falou-nos da nostalgia das origens evidenciando a saudade da família ausente no país de proveniência, bem como a privação do apoio direto e permanente do núcleo familiar. Embora admita uma proximidade cultural na distância que separa os dois países, não deixou de mencionar a saudade da forma de estar do brasileiro, por norma mais alegre e prazenteiro bem como algumas diferenças em termos de interação grupal e social menos espontânea nas comunidades portuguesas com quem tem privado. Em *Gente como Nós*, Diego, aluno de origem brasileira, de treze anos, da Escola Básica Número 1 de Lisboa e "instrutor" de Capoeira mostra-nos esta forma de estar demonstrando um alegre relacionamento com os colegas da escola. A nossa entrevistada acrescentou, ainda que a origem portuguesa do Brasil enquanto nação e país encerra uma riquíssima tradição cultural portuguesa que, na sua essência, se mantém viva. " A riqueza cultural Brasileira foi beber à cultura ancestral portuguesa e isso é, ainda hoje, uma mais-valia para o povo brasileiro." Afirmou Kátia no decorrer das suas declarações.

Durante o diálogo encetado destacou as dificuldades de comunicação dos imigrantes de origens não lusófona, sobretudo no início da permanência em Portugal e de brasileiros, segundo a sua opinião, devido às diferenças de sotaque, obstáculo maior para imigrantes oriundos de "zonas pequenas do interior do Brasil". Tal como em Portugal, as diferenças regionais de sotaque refletem-se na maior ou menor dificuldade de compreender o parceiro comunicacional. O jovem brasileiro, Júnior confirmou as dificuldades iniciais supracitadas no seu curto depoimento em *Gente como Nós*, afirmando que "os amigos, comida e a língua" eram muito diferentes. E ainda que "falavam muito rápido. Eu não conseguia entender." Todavia, a alegria expressa no rosto evidencia uma integração conseguida.

Questionada sobre questões de integração do imigrante na sociedade portuguesa, Kátia Travassos sustentou que o cidadão português, de maneira geral, recebe o estrangeiro de uma forma positiva e pouco habitual em países de acolhimento. Paulo, aluno português da Escola Básica Número 1 pode ser referido como exemplo desta prática salutar. O Paulo está consciente da diversidade que a sua escola encerra e considera a diversidade uma mais-valia pessoal, razão pela qual afirma o seguinte: "Conheço as culturas deles. Aprendo mais com eles (…) Eles tem uma cultura diferente. Eles agora não comem (…) comem só ao por do sol e nós não." Uma prática solidária de acolhimento enraizada na cultura portuguesa passa de geração em geração e apresenta-se como parte integrante da nossa cultura. A dificuldade de integração do imigrante reside, no seu ponto de vista, principalmente na questão dos estereótipos e clichés, fatores perturbadores de um melhor entrosamento entre os imigrantes e as populações locais. Estes fatores estão intimamente ligados a questões de género, a comportamentos, valores, conceitos divergentes nem sempre conciliáveis entre os dois intervenientes neste processo. As visões

estereotipadas dos indivíduos e até das instituições criam fossos que dificultam as relações interpessoais e interculturais, sendo necessário um trabalho conducente à harmonização das relações entre as duas partes. Do mesmo modo a adaptação e a inter-relação cultural carecem de aturada atenção pois podem conduzir a comportamentos problemáticos em bairros isolados e circunscritos às vivências desajustadas aos contextos sócio culturais envolventes.

A dificuldade de inserção ou reinserção no mercado de trabalho constitui uma das mais inquietantes realidades da imigração portuguesa na atualidade. O acesso ao mercado de trabalho apresenta diversas variantes dependentes do grau de escolaridade, da facilidade comunicacional, da experiência profissional, das necessidades do país de acolhimento, entre outras. As crises económicas e o desemprego consequente afetam, de modo significativo, a inserção neste campo o que resulta na deterioração das condições de sobrevivência e bem-estar das populações migrantes.

À semelhança de Ana Maria Dias, fadista em Alfama, em *Gente como Nós*, a motivação e a iniciativa pessoal de Kátia Travassos são duas das premissas que considera essenciais para a consecução dos seus objetivos. Embora a situação atual em Portugal se apresente difícil e complexa, Kátia defende que a realização do sonho individual de cada ser humano não tem como situação *sine qua non* a conjuntura envolvente, embora esta influencie os resultados que se pretendem obter. A não desistência, a perseverança, a motivação e a iniciativa constituem fatores essenciais para a construção de um percurso que conduza ao sucesso pretendido.

Nas suas convivências quotidianas a nossa entrevistada destacou, com especial relevo, a constatação da problemática da identidade das segundas e terceiras gerações de imigrantes, realçando a ausência de identidade, bem como os conflitos de identidade como problemas sérios e de difícil contorno. No seu ponto de vista, a questão da identidade não se coloca grandemente aos imigrantes de primeira geração, identificados que estão com a cultura, a tradição e a língua do seu país. Contudo, o mesmo não se verifica com os imigrantes da segunda geração confrontados com uma origem social e cultural que não corresponde ao meio cultural e social em que estão inseridos. De modo similar, colocados perante a questão da opção da nacionalidade, muitos, dependendo também das leis em vigor, podem ou não manter as duas nacionalidades e terem, por vezes, que fazer uma opção, deixa-os inseguros e fragilizados. Por outro lado, muitos imigrantes, nem sempre querem tornar-se cidadãos portugueses, imperando na sua decisão, a identificação individual com uma das culturas. A identidade pode não estar na nacionalidade. Esta situação frequente em imigrantes de segunda geração pode causar fragilidades de ordem vária, salientando-se as consequentes crises de identidade e a ausência de pertença a um grupo ou comunidade, o que, não raras vezes é causa direta de conflitualidades e de comportamentos desajustados e até desviantes. Por outro lado, a dificuldade de regularização das diversas situações de ilegalidade dificulta, de igual modo, a definição da identidade individual, embora a identidade seja interior e não legal. Em seu entender, ao nível antropológico a questão da identidade pode ser vista como um entrave ao bem-estar emocional, à identificação com uma cultura, um grupo social, à integração social.

No que respeita aos imigrantes de terceira geração, a situação não se apresenta tão complexa uma vez que, na opinião da nossa interlocutora, a terceira geração de imigrantes já tem como longínquos os referentes culturais dos seus avós. Muito mais integrada, esta geração apresenta-se menos conflituosa e problemática. Todavia, não podem deixar de se evidenciar as caraterísticas que trazem consigo enquanto membros de uma sociedade específica, que é a do

país de origem dos seus pais, o que nos coloca perante uma outra questão: nem todos os imigrantes são facilmente permeáveis à integração ou à aculturação. Há sempre um "mas", uma "diferença" que convém salvaguardar, conclui a jovem brasileira.

O depoimento de Kátia, bem como os testemunhos de imigrantes portugueses constantes no filme *Gente como Nós*, facilitam uma melhor compreensão de uma realidade recente e complexa que procurámos analisar, embora de forma breve e, do mesmo modo, apreendê-la e interpretá-la. Através das suas opiniões pudemos "ler" um pouco mais nas entrelinhas de um filme que exalta o imigrante perseverante que partilha connosco o seu universo de tradição e cultura e apreende as vicissitudes causadas pela mudança dos tempos, bem como as transformações irreversíveis com que todos nos confrontamos.

Testemunhos vivos de imigrantes residentes em Portugal demonstram que o favorável acolhimento da população portuguesa é facilitador de uma convivência integrada e solidária. A política humanista de imigração encetada demonstra que Portugal não se encontra numa encruzilhada, mas num percurso clara e corretamente delineado que se prende com a promoção do direito de viver em família e perspetiva a coesão social. Esta política deve ter em mente a vulnerabilidade do ser humano imigrante e o seu natural isolamento e proporcionar-lhe a dignidade, o direito à cidadania e até a nacionalidade.

A nossa ancestral tradição aventureira e combativa colocou-nos numa posição privilegiada para enfrentar um fenómeno inerente à mudança dos tempos. O fluxo imigratório em Portugal não é mais do que o espelho de transmutações profundas que os homens e mulheres do nosso conturbado mundo atual têm de enfrentar. A grandeza da alma do povo português pode ser apenas a ponta do *iceberg* que se ergue num mar gelado de paixões por ideais mais humanistas e, portanto, mais nobres para o homem comum que deambula perdido num mar de *ratings*, de bolsas e de *crashes* financeiros cujas nefastas consequências para si próprio muitas vezes não entende. Todavia, Portugal não deixa de dar um exemplo de solidariedade e de calor humano e de voltar a transgredir e a transpor o medo do novo Cabo das Tormentas da insegurança em relação ao futuro e mostra e demonstra que é sempre possível reverter aquilo que nos agride enquanto indivíduos e cidadãos, acolhendo de forma generosa o "outro" que se perdeu na mudança e procura reencontrar-se e reconstruir-se como pessoa. *Gente como Nós* remete-nos para um novo fenómeno antropológico que se prende com a aprendizagem urgente de novas vivências de unidade na diversidade, isto é, a unidade na heterogeneidade.

Referências

MARQUES, Rui. **Rompendo o Ciclo da Exclusão -Imigração em Portugal – Uma Visão Humanista**. Revista Net Cidade Solidária, Julho 2005. Disponível em: **http://ww3.scml.pt/media/revista/rev_14/ Imigra%C3%A7ao.pdf.** Acesso em 12 de junho de 2011.

ARAÚJO, Mauro Luciano de. **A Espessura do Imaginário no Documentário – A Imagem e a Ideologia**. Universidade Federal de Sergipe . Disponível em: http://www.bocc.ubi.pt/pag/araujo-mauro-espessura-do-imaginario-no-documentario.pdf. Acesso em 9 de junho de 2011.

GREGOLIN, Maíra. **Web - Documentário -Uma Ferramenta Pedagógica para o Mundo Contemporâneo**. Pontifícia Universidade Católica de Campinas. Disponível em: http://www.bocc.ubi.pt/pag/tomba-rodrigo-web-documentario.pdf. Acesso em 5 de julho de 2011.

MARTINS, António Joaquim Soto. **A Escola e a Escolarização em Portugal: Representações dos Imigrantes da Europa de Leste**. Universidade Aberta. 2005 Disponível em:http://repositorioaberto.univ-ab.pt/bitstream/10400.2/628/1/LC156.pdf paginas 196-203. Acesso em 25 de Julho de 2011.

PAES, Isabel**; Percursos ... em Nós – II Celebração da Diversidade**. ACIDI. Lisboa. 2006.

PINTO, António Vaz. I Congresso Imigração em Portugal – Diversidade – Cidadania – Integração. ACIDI- Alto Comissariado para a Imigração e Diálogos Interculturais. Dezembro 2003. Disponível em: http://www.alusoiberia.com/home.html. Acesso em 22 de junho de 2011.

---------; DN-**Diário de Notícias** de 10/07/2005**.** Disponível em: http://uk.groups.yahoo.com/group/saotome/message/11726. Acesso em: 22 de Julho de 2011

---------; PQ – **Jornal - Emigração Portuguesa**. Disponível em: http://www.pq-jornal.com/index.php?option=com_content&view=article&id=492:emigracao-portuguesa&catid=4:reportagem&Itemid=13. Acesso em: 25 de Julho de 2011.

Filmografia

GENTE Como Nós - Vidas de Imigrantes em Portugal. Edição Alto Comissariado para a Imigração e Minorias Étnicas (ACIME) – Presidência do Conselho de Ministros.. Programa Nós. Produção CAIS. Lisboa. 2005. DVD.

PERCURSOS... em Nós – II Celebração da Diversidade. Isabel Paes. ACIME - Alto Comissariado para a Imigração e Minorias Étnicas. Lisboa. 2006. DVD.

A imagem sem referente, as memórias de um cego.

PETRY, Daniel. Mestrando em Ciências da Comunicação[1]**;** danielpetry@gmail.com

Introdução

O artigo a seguir tratará de um personagem cego e sobre as imagens que o entornam. Imagens que foram usadas para retratá-lo, imagens de sua consciência etc. No entanto não há intenção alguma de discutir a situação social dele ou de outros cegos, como lidam com este mundo onde a imagem é cada vez mais relevante e mutável. Não foram consultadas pessoas com deficiências visuais para a elaboração deste, uma vez que a intenção principal é dialogar com o texto de Vilém Flusser, e não analisar empiricamente as memórias dos deficientes visuais.

Thomas de Tykwer

Tom Tykwer, diretor de cinema alemão, foi um dos convidados para realizar parte do filme *Paris, Eu te Amo* (Diversos, 2006), onde a cidade de Paris é retratada através de diversos curtas-metragens, cada um representa um bairro diferente. Apesar do título original ser "True"[2] (Tom Tykwer, 2002), em Paris Eu Te Amo o bairro em questão dá nome ao curta-metragem e, no caso de Tykwer, "True" o tornou-se "Faubourg Saint-Denis". O filme que começa com algumas imagens do bairro logo passa o foco para o personagem principal "Thomas", interpretado por Melchior Belson. Thomas, assim como Melchior, é cego. A cegueira do personagem torna-se perceptível pelo seu semblante e pelo equipamento que ele utilizando. No entanto a dica mais interessante é o conjunto deste com a maneira como são filmados seus dedos: a pequena profundidade de campo lembra uma das possíveis dificuldades de visão que um cego pode ter.

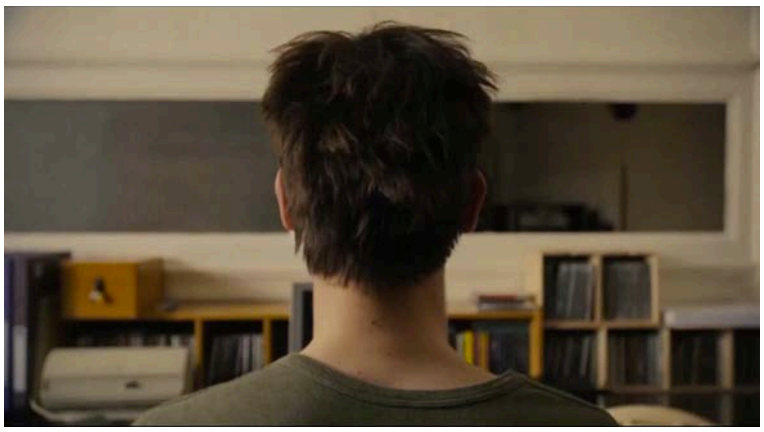


Fig. 1 – Enquadramento da nuca de Thomas

O telefone toca, Thomas atende e escuta chamarem-no pelo nome. Ao reconhece a voz de sua namorada Francine, interpretada por Natalie Portman, responde. Francine interrompe Thomas, pede que escute-a e lê um texto: ela fala de maneira poética sobre o frio e a morte do amor

[1] Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS)
[2] http://www.tomtykwer.com/Filmography/True

finalizando com um “cuide-se”. Thomas imediatamente desliga o telefone e o espectador é levado para dentro de suas memórias.

É neste instante que começa o tema aqui tratado: Tykwer, para levar-nos até as memórias de Thomas escolheu entrar para dentro da cabeça dele: a câmera vai ao encontro da nuca dele (Figura 1) e de lá podemos vê-lo, inicialmente envolto por um breu (Figura 2) em uma situação completamente diferente: Francine grita “deixe-me sair”, como quem sabe que está presa as limitações da imaginação de Thomas. A situação em questão é narrada por ele e refere-se ao primeiro encontro dos dois. Mas, se Thomas é cego, como são as memórias dele? São elas imagéticas, como nos propõe Tykwer?

“Entrar” na cabeça de Thomas foi uma escolha de Tykwer para deixar claro que a partir daqui estamos vendo as memórias dele. Outro artifício que reforça esta ideia é a narração, dada pelo próprio personagem, conjugada em primeira pessoa. No final do filme, ao “voltar das memórias” o mesmo efeito visual é usado, só que ao contrário.

Figura 2 – Thomas em sua própria memória.

Thomas de Flusser

“A comunicação dá-se de forma artificial.”(FLUSSER, 2007, p. 89). Portanto os idiomas, as letras e as imagens são formas que o homem, um animal alienado (FLUSSER, 2007, pg. 130), tem para se comunicar. O objetivo da comunicação seria somente de adquirir informações novas, que podem ser proveitosas para situações futuras (FLUSSER, 2007, p. 93). As imagens, sejam elas as pintadas nas cavernas, telas, desenhadas em rascunhos ou originadas através de telas de computadores, são todas partes de códigos. Códigos estes que de tão difundidos nem sempre são percebidos. O homem por estar tão acostumado a ver o mundo através deles pode acabar por tornar-se cego por situação, incapaz de discernir o mundo real do expresso através destes códigos.

Há no entanto uma diferença entre o aprendizado dos diferentes tipos de códigos:

> "Códigos imagéticos (como filmes) dependem de pontos de vista predeterminados: são subjetivos. São baseados em convenções que não precisam ser aprendidas conscientemente: elas são inconscientes. Códigos conceituais (como alfabetos) independem de um ponto de vista predeterminado: são objetivos. São baseados em convenções que precisam ser aprendidas e aceitas conscientemente: são códigos conscientes." (FLUSSER, 2007, p.114)

Para Flusser (2007), dependendo da nossa relação com estes códigos, devemos classifica-los de maneira diferente. Ele usa os seguintes exemplos: uma pedra, Brigite Bardot, informação genética, a guerra do Vietnã e partículas alfa. Para aqueles om os quais temos uma experiência imediata, ele utiliza a pedra. Para os que não temos experiência imediata: Brigite Bardot, informação genética, a guerra do Vietnã e partículas alfa. A experiência imediata seria a capacidade/possibilidade de lidarmos pessoalmente com os objetos representados por tais códigos. Ao falar em uma pedra temos a imagem dela em nossas mentes, mas se quisermos é possível ir até a rua para entrar em contato com uma. Já em relação a Brigite Bardot, guerra do Vietnã etc, podemos ter códigos/imagens (ou referências delas) em nosso imaginário, mas termos o contato diretamente, sendo eles os representados pelas imagens que conhecemos ou não, é mais difícil (ou, no caso da guerra, impossível). Mesmo que possamos ter imagens de todos, (pois podem ser representados por fotografias, mesmo que não completamente, mas ainda assim representados), só aqueles que temos o contato físico é que seriam os experimentados de maneira imediata.

Ainda assim podemos ser influenciados pelas experiências não-imediatas, ver fotos da guerra do Vietnã e de Brigite Bardot causam uma reação. Para Thomas a situação é mais complicada: ele não é capaz de ter uma experiência mediada por imagens com nada e tudo aquilo com que ele não poderá ter uma experiência imediata deverá ser mediado até ele por textos/linhas, mesmo que esta mediação seja a descrição/leitura oral de outras pessoas para ele.

Portanto a leitura e consequentemente a interpretação que Thomas faz das imagens é diferente da feita por alguém que as enxerga. Como os dois tipos de mediação são diferentes, mesmo que Thomas entre em contato com imagens mediado por uma narração, ele não será capaz de realizar mesmo tipo de leitura da imagem: o texto, que é considerado linha, e a imagem, que é superfície, são lidos e interpretados de maneiras singulares, e assim Thomas só receberia uma leitura alheia de uma imagem, nunca sendo capaz de fazer sua própria:

> "Ao lermos as linhas, seguimos uma estrutura que nos é imposta quando lemos as pinturas, movemo-nos de certo modo livremente dentro da estrutura que nos foi proposta. (...) Podemos de fato ler as pinturas do modo descrito, mas não precisamos fazê-lo assim. Podemos abarcar a totalidade da pintura num lance de olhar e então analisa-la de acordo com os caminhos mencionados. (...) De fato, esse método duplo de ler os quadros, essa síntese seguida de análise (...) é o que caracteriza a leitura dos quadros." (FLUSSER, 2007, p. 105)

Caso ele seja cego desde nascença, não possui referentes e sem estes não há código. Mesmo que o código imagético seja aprendido de forma inconsciente, ele é através de comparações. Se perguntarmos para Thomas o que ele imagina ao descrevermos Francine, ou uma pedra, objetos com os quais ele tem uma experiência imediata, ele irá responder simplesmente "Francine" e

"uma pedra", pois os códigos presentes em sua cabeça, mesmo não sendo imagéticos mas talvez sonoros ou táteis, o referem para estes nomes. Se descrevermos Brigite Bardot para ele e mais tarde perguntarmos sobre ela, ele a descreverá de volta, não como ela é, mas como foi descrita inicialmente a ele por nós. Ele criará a imagem dela a partir de nossa descrição. Mesmo que uma fotografia não seja diferente, pois passou pelo processamento do fotógrafo no aparelho, ela é, em um primeiro olhar, mais completa que a descrição em forma de texto.

> "Como podemos explicar o fato de que a leitura de textos escritos usualmente demanda muito mais tempo do que a leitura de quadros? (...) demora muito mais tempo descrever por escrito o que alguém viu em um pintura do que simplesmente vê-la." (FLUSSER, 2007, p.105-106)

Mas será que a descrição que Thomas fará de uma imagem que lhe foi relatada, se comparada com a de alguém que a viu, é realmente deficiente? Ou aquele que enxerga também será influenciado por sua imaginação?

A mediação de qualquer situação, seja um desenho ou uma fotografia, nunca é a representação total do fato. Criar esta imagem necessita de um afastamento, seja ele do pintor pré-histórico para chegar até a parede ou do fotógrafo, que calcula o enquadramento, exposição e depois fica impossibilitado de ver a imagem enquanto a luz sensibiliza o filme/sensor.

> "Para fazer a imagem de um cavalo é preciso, de algum modo, que se volte ao mesmo tempo para si mesmo. (Se não tivéssemos uma experiência própria nesse sentido, não acreditaríamos nessa afirmação.) Esse raro não lugar em que se pisa, ali onde são criadas as imagens, na tradição foi chamado de "subjetividade" ou "existência"." (FLUSSER, 2007, p. 163)

Portanto Thomas será incapaz de dar um relato preciso sobre uma imagem que lhe foi mediada, mas isso se deve não somente por ela ter sido mediada por ele, mas por ter sido mediada por humanos, seres subjetivos que mesmo ao ver uma imagem são incapazes de vê-la distanciando-se de seus referentes.

Thomas

Segundo Manovich (2001), a edição é a chave da tecnologia do século vinte para a criação de falsas realidades. Com o advento dos meios digitais, temos diversas ferramentas que nos possibilitam criar textos e imagens e, principalmente, alterá-los de maneira não-destrutiva. Isto é, fazer alterações que podem ser remediadas posteriormente sem deixarem marcas. Em épocas anteriores as digitais, a dificuldade era maior: não era possível de facilmente remover uma camada de tinta de uma tela sem deixar resquícios, ou apagar parte de um texto sem manchar a folha. O que nos interessa não é qualquer das impressões deixadas pela caneta ou pela impressora no papel, nem os rastros de tinta do pincel na tela ou das ferramentas dos programas de imagens, mas aquelas que descrevem imagens com a subjetividade humana.

> (...) as novas imagens são criadas para que se busque, entre as possibilidades dadas, o inesperado, de modo que a realização desse inesperado é experimentada apenas como uma espécie de manifestação paralela que ocorre quando tratamos do mundo dos objetos. (FLUSSER, 2007, pg.174).

Flusser ao falar da nova imaginação parece esquecer-se do que ele mesmo disse: que as imagens são códigos, que sem os referenciais não há mensagem. Mesmo que a intenção desta imaginação seja a "estética pura", sem referenciais não há possibilidades de descodificar tal código, que então referenciar-se-á ao nada. Seriam imagens que, nem para aqueles sem referencial de imagens teriam função. Até os fractais (Figura 3), que são mencionados no texto como exemplo, possuem um motivo e função: eles estão lá por culpa da reprodutibilidade. No entanto Flusser acerta: as imagens propostas, sem referentes e frutos de uma nova imaginação teriam somente função estética. Mas assim elas não seriam partes de um código e, portanto, não fariam mais parte da mensagem ou da comunicação. Flusser diz que é ousadia pensar nesta nova imaginação, no entanto a ousadia não está em pensá-la, mas acreditar que ela substituirá a imaginação já existente. Um cego, se pudesse enxergar as imagens sem referencial, não as distinguiria de uma imagem qualquer pois ele, assim como um surdo ao começar a escutar precisa aprender o que escuta, precisaria primeiro ter referencias para depois entender que aquela imagem não possui. Assim nem para uma pessoa sem referencias de imagens, imagens sem referentes teriam função comunicacional.

A maneira que Tykwer referencia a memória de Thomas no curta-metragem é, obviamente, voltada para espectadores que compreendem o código das imagens. Mas mesmo que Tykwer aceitasse a provocação de Flusser e buscasse representar as memórias de Thomas como ele as têm, o diretor encontraria dois problemas: o primeiro é que as "Thomas" precisaria descrever suas memórias e aí caíríamos na mesma questão já discutida ao descrever uma imagem: a descrição será distorcida pela subjetividade do descritor e dificilmente será suficientemente completa para substituir o vivenciar de tal memória/imagem. Portanto nem Tykwer ou Thomas conseguiriam descrever com precisão o que são as imagens que existem na memória de um cego. O segundo problema é que tal filme teria somente funções estéticas ou seria decodificado somente por aqueles que, assim como Thomas, só possuem referencias não imagéticas.

Apesar da provocação de Flusser ser interessante, imagens próximas as que ele se refere já existem: não nos fractais ou auroras boreais mas sim em quadros pintados por macacos, pinturas abstratas e imagens criadas por computadores através de dados aleatórios. Mas ainda assim todas estas possuem referenciais: a mente do macaco, o fluxo de consciência do pintor e os dados inseridos no programa. Ainda assim estas possuem um ponto em comum com as imagens sem referencias de Flusser: a sua única função é estética.

O filme acaba com Thomas voltando de suas memórias com outra ligação de Francine. Ela pergunta se o texto estava tão ruim, comenta que o acha exagerado mas que tem que encontrar uma maneira de fazer com que a fala funcione. Esta parte é possível de referenciar com a escrita de Flusser: na tentativa de continuar seu fluxo de consciência ele parece se perder e constantemente é necessário retomar o que já foi dito para poder chegar até as conclusões. O constante "ter que funcionar" acaba impedindo-o de mergulhar na própria provocação, de deixar levar-se.

No final Francine pergunta se Thomas a escuta, ele a responde dizendo "não, eu lhe vejo". Aí está uma vantagem de Thomas: para ele não há a necessidade de enxergar Francine para ter o código visual que a representa. Como ele nunca a enxergou, a imagem dela em sua mente dá-se ao ouvi-la no telefone. Apesar desta imagem ter referências, como os momentos compartilhados por

Francine e Thomas, as descrições que lhe foram feitas do rosto dela e os relevos do rosto nos dedo. Mas, mesmo tendo sido alimentada por tantos referenciais diferentes, nenhum deles é um referencial imagético. Portanto esta poderia ser a imagem sem referencial proposta por Flusser, mesmo que ela esteja presa em Thomas e só possa ser decodificada por ele.

Filmografia

TRUE/Faubourg Saint-Denis. Tom Tykwer. 2002. Blu-Ray

Bibliografia

FLUSSER, Vilém . **Mundo Codificado**. São Paulo**.** Cosac Naify 2007.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da Caixa Preta**. São Paulo. Hucitec 1985.

MANOVICH, Lev. **The Language of New Media**. Cambridge. MIT Press, 2001.

MCLUHAN, Marshall e FIORE, Quentin. **Os Meios são as Massa-gens**. Rio de Janeiro. Record 1969.

MCLUHAN, Marshall. **Os Meios de Comunicação como extensões do Homem**. São Paulo. Cultrix 1996.

Sites

Internet Movie Database

< http://imdb.com/> Acesso em: 25/06/2011.

< http://www.tomtykwer.com/Filmography/True> Acesso em: 25/06/2011

Imagens

Todas as imagens foram capturadas do filme.

Escrita fílmica de histórias de vida

Nunes, Maria Fátima, Doutora[1]; nunes.mfatima@gmail.com

Notas prévias

Desde a Grécia antiga até ao século XIX, só as classes dominantes tinham a oportunidade de ver as suas vidas contadas por escrito, os discursos sobre a vida das pessoas das classes populares ficavam confinadas à memória do seu grupo de pertença (a vila, o campo).

As histórias de vida eram usadas como uma resposta a uma preocupação estética do texto etnográfico. Foi com Paul Radin, com a publicação de *Crashing Thunder*, 1926, que a antropologia começou a a usar as histórias de vida como uma metodologia de recolha de testemunhos de pessoas singulares.

Destacamos algumas das pesquisas biográficas desenvolvidas no âmbito da sociologia e da antropologia: a de Thomas e Znaniecki, *The Polish Peasant in Europa an America* (1927), estudo pioneiro da abordagem biográfica em sociologia e um clássico da Escola de Chicago; as de Boas, a de Radin, *The Autobiography of Winnebags Indian*, redigida em 1913 e publicada em 1920, e outras da Escola de Chicago, no período entre as duas guerras mundiais.

O uso dado a esta metodologia de investigação foi diverso. Na época em que se fez antropologia de urgência (Boas), o inquérito por histórias de vida visava classificar, catalogar, fixar o passado de grupos ameaçados de desaparecimento e também constituir arquivos orais. Com Thomas e Znanieck e Jean Copans, a história de vida tinha a função de ilustrar o estudado. Para Copans, cabe ao etnólogo produzir sentido "analisando o mais rigorosamente possível as estruturas, as produções materiais e mentais da sociedade. Um vez realizada esta missão, ele pode servir-se da história de vida para ilustrar o funcionamento do que analisara anteriormente" (Copans, *cit. in* Morin, 1980: 330). Paul Radin, Camille Lacoste, entre outros concebem a história de vida como uma forma de "iniciação a uma sociedade". As histórias de vida podem também ser "reveladoras de interacções, conflitos, apostas sociais e políticas (Morin, 1980: 332), quando os investigadores visam estudar, por exemplo, as estratégias de vida dos atores sociais face a fenómenos sociais de rutura e de crise (Nunes, 1998).

Até ao fim da Segunda Guerra Mundial, a antropologia americana conta a vida dos índios da América do Norte apagando a modernidade da vida ameríndia, isto é, de povos considerados isolados, sem contacto com o mundo, como se não participassem na história. Do mesmo modo que os antropólogos americanos dos anos 1930, também alguns etnólogos franceses, perante as mutações que atingiram as sociedades tradicionais e "conscientes de estar em face das últimas testemunhas de sociedades agora desaparecidas" […] utilizaram "o método biográfico para recolher junto destes sobreviventes dados que a observação directa não permite encontrar" (Morin, 1980: 321).

[1] Investigadora do CELCC-CEL (uld 707 FCT), ISMAI - Instituto Superior da Maia; investigadora colaboradora do CEMRI - Laboratório de Antropologia Visual, Universidade Aberta.

Entre 1945 e os anos 1970, esta metodologia de inquérito foi abandonada porque considerada não apropriada para captar as mudanças pelas quais as sociedades estavam a passar e porque para o paradigma científico em vigor (o funcionalismo norte-americano e o estruturalismo europeu) a subjetividade era negada, as pessoas eram reduzidas a suportes passivos das estruturas. A partir da década de 70, as histórias de vida começaram a ser revalorizadas por várias disciplinas. No entanto, nos anos 1960, Sidney Mintz e Oscar Lewis recorreram à biografia para contar a vida de pessoas singulares do proletariado porto riquenho e mexicano, utilizando o gravador (tecnologia de registo cujo aparecimento data de final dos anos 1950, pouco vulgarizado nesta altura) para registar vozes até então silenciadas na antropologia.

Atualmente, devido à democratização dos *media*, as tecnologias digitais são acessíveis a um grande número de pessoas, que podem servir-se delas para se contarem por escrito, registarem em áudio ou em áudio e vídeo pedaços da sua vida, expor fotografias ou vídeos de si em locais e acontecimentos importantes vividos em situações de luta por direitos sociais, políticos e integrados em movimentos e grupos de cidadãos que combatem por ideais, por causas e ainda para se divulgarem nas redes sociais a um grande público.

Até que ponto o facto de os atores sociais serem agentes da escrita de si próprios com palavras, com fotografias, com vídeos, provoca alterações profundas na investigação em ciências sociais?

O investigador deixa de ser um mediador da recolha de histórias de vida junto de atores sociais, que escolhia por terem tido relevância social, cultural, política, por serem «representativos» de tomadas de decisão que contribuiram para a mudança das suas vidas, designadamente a emigração... Esta situação nova com que as ciências sociais se deparam hoje, conduz a uma reflexão epistemológica. Qual o lugar ocupado pelo investigador e pelo investigado? A informação recolhida e a informação interpretada, quem o faz? Quem tem/está investido de autoridade científica para o fazer? Como é construído o distanciamento do investigador?

Os testemunhos de vida de pessoas singulares não estão apenas acessíveis nas redes sociais. O Museu da Pessoa é também um espaço na rede que convida as pessoas a "compartilhar a sua história a fim de democratizar e ampliar a participação dos indivíduos na construção da memória social". Este programa começou no Brasil, tendo-se alargado posteriormente a outros países: Portugal, Canadá, Estados Unidos. Os seus objetivos são a preservação da memória social através da recolha de histórias de vida de pessoas singulares e a sua divulgação através de um espaço virtual.

O cinema é outro dos *media* que tem dado relevo a biografias de pessoas já desparecidas do mundo da pintura, da música, da literatura, da política… Não são esses filmes que nos interessam para este trabalho, mas os documentários ou as etnoficções que se servem da abordagem biográfica, isto é, de testemunhos de pessoas que se contam, se refletem no ato de se contarem, de falarem de si, da sua profissão, das experiências vividas, da história do seu país, das mudanças por que passaram ao longo da vida, dos projetos de vida; como suporte para a escrita fílmica. Pois é nossa intenção analisar a forma como as palavras, o corpo que fala de si, as imagens visuais e sonoras dos lugares do presente, da memória, do devir, o tempo (presente passado e futuro) são entrelaçados para urdir a narrativa fílmica biográfica.

Escolhemos *24 City* (2009) de Jia Zhang-ke , uma etnoficção, que conta a história de vida da Fábrica 420, em Chengdu, cidade do sudoeste da China, a partir do testemunho de antigos

trabalhadores, de um jovem novo rico, filho de um antigo trabalhador e de monólogos ficcionados ditos por três atores, ou seja, um filme que recorre à escrita fílmica para contar histórias de vida dos trabalhadores ligadas à vida da Fábrica e a própria história da China nos últimos sessenta anos, que afetou a vida dos cidadãos chineses.

24 City (2009) de Jia Zhang-ke

As coisas que pensámos e fizemos / espalham-se antes de desaparecerem/

como leite derramado sobre pedra

W.B. Yeats

Este excerto do poema de W.B. Yeats, citado num intertítulo, quase no fim do filme, é como o mote do que vamos ver. Um filme sobre o fim da Fábrica 420, que antes de desaparecer será espalhado através das palavras da memória de antigos trabalhadores e de palavras ficcionadas de atores.

Fig. 1 Hao Da-li

24 City abre com um grande plano da fachada da fábrica de Chendgu, fundada há sessenta anos e sediada em Chengdu há cerca de cinquenta. Conhecida com o nome de Fábrica 420 (código militar), "fábrica de Estado secreta. No início, chamava-se «Fábrica de mecânica Xindu». Depois tornou-se no Grupo Chengfa. Mas o seu nº de Estado foi sempre o 420. Era como um número de exército. Nunca mudou" (Hao Da-li[2]). O som de abertura é-nos dado por 4 notas semibreves de trompete a solo, que fazem lembrar o Toque de Silêncio (Alexander Kulish), seguidas de um coro chinês. Uma forma simbólica de iniciar o filme. O fim da vida deste espaço social e profissional. O dealbar do silêncio que marca o fim da Fábrica 420.

Em seguida, a câmara passa do exterior para um espaço interior da Fábrica, dos poucos ainda intactos. Ouvimos sons percutivos de máquinas obsoletas movidas a vapor, sons sibilantes, fortes e arrastados. Vemos, num espaço escuro e sem condições de segurança, jovens a trabalhar junto das máquinas emissoras desses sons. Temos a sensação de estar

[2] Lv Liping desempenha o papel de Hao Da-Li, operária de manutenção do ateliê 63 da Fábrica 420.

a assistir a uma performance para a câmara, visto que quando Jia Zhang-ke rodou o filme, a Fábrica já estava quase toda demolida, como o refere numa entrevista[3].

Mudança de plano. Multidão vestida com uniforme azul, movimentando-se em massa. Assistimos à cerimónia de despejo da velha fábrica do Grupo Chengfa, no dia 29 de dezembro de 2007. No palco da sala de espetáculos, estão os diretores e outros nomes importantes. Do outro lado, na plateia, apenas se divisa uma moldura de rostos de antigos operários, homens e mulheres dispostos geometricamente, que cantam em coro uma canção patriótica "A bandeira vermelha com cinco estrelas esvoaça ao vento/ alto e forte soa o canto da vitória/cantemos a nossa pátria bem amada/que caminha para a riqueza e a prosperidade", e depois ouvem atentamente as palavras ditas por um dirigente "Hoje, vai escrever-se uma nova página gloriosa do desenvolvimento do grupo Chengfa. Após ter atravessado 50 anos de vicissitudes, […], o grupo Chengfa encontra uma nova vitalidade e diz adeus ao bairro da velha fábrica". Estas palavras marcam o fim de um espaço de trabalho para 30 000 operários e de um espaço residencial para 100 000 familiares, e, ao mesmo tempo, constituem o ponto de partida para este filme, que se baseia mais em palavras do que na ação.

Palavras da memória de três antigos operários e do filho de um ex-trabalhador da Fábrica de Chengfu que, numa situação de entrevista biográfica, vão falando das suas experiências vividas nesta fábrica estatal de munições e de motores de aviões, e monólogos ficcionados de três atrizes, Joan Chen como Gu Minhua, Lv Liping como Hao Da-li e Zhao Tao, como Su Na e do ator Chen Jianbin, como Song Weidong. Mais uma vez, Jia Zhang-ke integra o documentário e a ficção.

Inicialmente a sua intenção foi a de realizar um documentário para registar a história oral dos antigos operários da fábrica. Para isso, entrevistou mais de cem durante um ano. As histórias que lhes ouviu contar, ligadas apenas ao trabalho, à estrutura onde são descritos por si mesmos como robots, mecanismos da engrenagem que não pode parar, porque a instituição vive não do esforço individual mas do conjunto; despertaram-lhe o desejo de imaginar o não dito, de "desvendar" o lado humano destes homens e mulheres. Partiu então para uma etnoficção, isto é, serviu-se da ficção enquanto instrumento heurístico na construção da verdade, neste caso, a verdade do cinema (Rouch).

> Eu pensei que só poderia compreender plenamente os sentimentos dessas pessoas reais através da imaginação. Não sou um historiador a escrever história, sou um realizador a reconstruir experiências que ocorreram na história.[4] (ZHANG-KE)

Para Jia Zhang-ke como para Rouch, não há separação entre documentário e ficção, "o cinema, a arte do duplo, é sempre a transição do mundo real para o mundo imaginário, e a etnografia, a ciência dos sistemas de pensamento dos outros, é um permanente cruzar de um universo conceitual para outro"

[3] Em 2006, Jia Zhang-ke diz ter lido uma notícia sobre a compra da fábrica de Zhengdu por um investidor que a demoliu para construir um novo complexo de apartamentos chamado 24 City (http://www.timeout.com/film/features/show-feature/9908/Invisible_cities-an_interview_with_Jia_Zhangke.html)

[4] Vide http://www.timeout.com/film/features/show-feature/9908/Invisible_cities-an_interview_with_Jia_Zhangke.html).

(Rouch *cit. in* Gonçalves, 2008:129).

Regresso ao ecrã. Plano fixo de uma parte de uma janela aberta, de onde sobressaem pedaços de vidros no parapeito, sobre os quais a chuva cai. Som do gotejar da chuva. A câmara inicia uma panorâmica que termina noutra janela, também aberta, mas agora um espaço ocupado por um homem de meia idade, com ar grave, ansioso, olhar fixo no vazio. Som de violinos, que nos dão a ideia de sobressalto, inquietação, nervosismo desta personagem. Passagem deste plano para o seguinte, uma parede com três janelas, através de um efeito de sobreimpressão. Momentaneamente, sobre o corpo fragmentado deste homem (apenas visível o rosto em Grande Plano), vemos desenhado este espaço também ele fragmentado. No meu entender, este efeito não tem apenas uma simples função de pontuação, mas sobretudo de criação de uma relação dialética entre o corpo fragmentado do homem e o espaço também ele fragmentado da Fábrica. Um momento de impregnação deste espaço no corpo e consequentemente na vida desta personagem. Um espaço como marca identitária deste corpo.

Após o fim do genérico, podemos ler o seguinte poema antigo "Hibiscos floresciam na cidade 24/Chengdu resplandecia e prosperava". Uma forma de situar o filme e de evocar o passado próspero da Fábrica 420? Ou o renascer, a reconfiguração deste espaço num local moderno?

No plano seguinte, vemos, em primeiro plano, uma máquina antiga e enorme dentro de uma carrinha de caixa aberta a deslocar-se numa rua de Chengdu. Depois deste percurso pela cidade, a câmara entra na antiga Fábrica e percorre um espaço vazio envolto em fumo, ouvem-se as palavras de He Xicun, antigo trabalhador, nascido em Chengdu, em 1948, que entrou para a Fábrica como aprendiz em 1964 para o ateliê 61, tendo-se juntado depois ao exército (durante a Revolução Cultural). Esta informação é-nos dada através de intertítulos. Para além destes dados escritos temos também acesso a um documento pessoal de He Xicun, a sua carta de trabalho emitida pela fábrica de Estado de mecânica Xindu. Jia Zhang-ke constrói este e outros atores sociais de modo semelhante ao dos biografados pelos investigadores em ciências sociais, ou seja, através de documentos pessoais (carta de trabalho de He Xicun, cupão de racionamento de 10 cêntimos de Hao Da-li) e da entrevista biográfica oral.

Fig. 2 He Xicun (PM e PG)

He Xicun fala do seu mestre (Wang), do trabalho, da situação próspera da Fábrica e do período de estagnação durante a Revolução Cultural:

> […] a 420 era uma grande fábrica. Sabia que era uma fábrica de armamento. Fabricava aviões e motores. Nós […] ocupávamo-nos da manutenção. […] Aquando das violências da Revolução Cultural, minas e fábricas foram paradas […] A fábrica estava quase deserta. Ao falar disto, o meu coração… o meu coração aperta-se (suspiro). (XICUN)

A dado momento da entrevista, He Xicun diz, com pesar, que não vê o seu antigo mestre há muito, por falta de tempo. Por isso, nos planos seguintes, a câmara de Jia Zhang-ke promove e testemunha o reencontro entre estes dois homens, um momento de grande ternura, sensibilidade e emoção de ambos. Uma ocasião para o cineasta mostrar que, para além do profissional, há também o homem, com sentimentos, amigos, ou seja, com uma vida social, esquecida, sacrificada, durante o tempo em que teve de se dedicar quase exclusivamente à sua atividade profissional. Volta a fazê-lo mas agora através dos testemunhos ficcionados e ditos pelos atores profissionais, que contam as histórias dos seus amores e desamores.

Fig. 3 Mestre Wang

A história da República Popular da China, nos últimos sessenta anos, começou a ser escrita/contada pelas palavras dos antigos operários da Fábrica.

Mestre Wang continua-a. Recorda a pressão a que ele e os colegas estavam sujeitos durante a Guerra da Coreia (1950-1953), trabalhando todos os dias da semana, inclusive aos fins de semana e até no Ano Novo Chinês[5]. Fá-lo com

algumas imprecisões, pois a memória trai-o. O que é legítimo pois a memória é uma atividade da mente humana que consiste na reconstrução do passado e do vivido, produtora das recordações, dos esquecimentos (Massolo, 1998). Marc Augé refere mesmo o papel do esquecimento, como equilibrador do presente:

[5] A Festa da primavera (chūnjié) é a festa mais importante para os Chineses, razão pela qual todos os serviços têm direito a três dias de descanso, exceto os estabelecimentos de venda de alimentação. Antigamente havia numerosas cerimónias religiosas. Hoje, continua a ser uma grande festa da família com grandes banquetes e presentes, normalmente envelopes vermelhos com dinheiro, para as crianças. "Os petardos crepitam toda a noite. As imagens do Ano Novo (*nianhua*) representavam outrora os deuses venerados nesta ocasião, agora foram-lhe acrescentados temas que celebram a construção ou a vida socialista" (Jan, 1980: 82).

> O esquecimento devolve-nos ao presente, ainda que se conjugue em todos os tempos: no futuro, para viver o início; no presente, para viver o instante; no passado, para viver o retorno; em todos os casos, para não o repetir. É necessário esquecer para estar presente, esquecer para não morrer, esquecer para permanecermos sempre fiéis. (AUGÉ, 1998:22).

Guang Fengjing, antigo chefe da secção de segurança da fábrica 420, aposentado, conta, a partir de uma sala de espetáculos, a própria história da construção da fábrica 420, situando-a durante a época da guerra da Coreia. Trabalhava, no nordeste da China, na fábrica 111, que foi mandatada pelo Estado para construir a Fábrica 420, no sudoeste da China. Diz ter sido um dos primeiros a ter sido mobilizado para a Fábrica 420 como chefe da secção de segurança.

Fig. 4 Guang Fengjing

Hou Lijun, operária de manutenção do ateliê 63 da fábrica 420, traz-nos informações novas acerca da história da China. Em 1994, foi despedida. O seu despedimento é coincidente com o novo período de mudanças na economia chinesa. A indústria acelera-se a um nível assombroso, mas o ímpeto capitalista, a competitividade empresarial, os despedimentos em massa, o encerramento das fábricas sobrelotadas de operários, não se conseguiram ajustar às necessidades da nova economia. No entanto, não foram apenas estas informações relativas ao mundo do trabalho e da economia que Hou Lijun nos trouxe. O seu testemunho incidiu mais sobre o seu papel de filha e de mãe, ou seja, os laços familiares e as suas preocupações em alimentar a família após o seu licenciamento, a procura de trabalho para satisfazer as necessidades de vida básicas (alimentação e educação do filho), a persistência e coragem para nunca parar. "Quer as circunstâncias sejam boas ou más, tenho de avançar". Foi este o lema que escreveu na parede e que todos os dias recitava em silêncio antes de sair à procura de trabalho.

Fig. 5 Hou Lijun

Nos planos que iniciam a nova sequência, o "olho da câmara" capta imagens fixas: cartaz onde se leem as seguintes palavras "Regras de funcionamento do espaço cultural" (referência a um dos espaços da Fábrica), imagens estáticas de homens e mulheres, de casais, em pose para a câmara. Provavelmente antigos trabalhadores da Fábrica que pouco ou nada quiseram dizer. Planos do dormitório dos operários da Fábrica 420.

Jia Zhang-ke não se deteve apenas nos vários espaços vazios da Fábrica, alguns dos quais momentaneamente "ocupados" por antigos trabalhadores (He Xicun, num espaço que outrora talvez tenha sido oficina), pela atriz Zhao Dao (no papel de Su Na, sala de aula do antigo liceu da Fábrica para filhos de trabalhadores, onde fez os seus estudos). Estes espaços funcionam como "inspiradores" das memórias pessoais e coletivas. A câmara registrou também os atores em espaços de sociabilidade (o café, a partir de onde o ator Chen Jianbin fala incorporando o papel de Song Weidong; o centro cultural onde Joan Chen, no papel de Gu Minhua[6], canta com as amigas e onde homens e mulheres de várias idades jogam *mah-jong*), em espaços de intimidade (a casa de Hao Da-li) e espaços públicos (ruas, espaços descampados onde estão abandonados jatos da Força Aérea).

A objetiva de Jia mostra-nos o caminhar de Hao Da-li (a atriz Lv Ling no papel de antiga operária da fábrica 420) na rua, o passar, num lugar ermo, por dois jatos da Força Aérea Chinesa que, com as insígnias descoradas, estão à espera de serem lançados para a sucata. Estes dois jatos, outrora o orgulho do país, são agora dois objetos sem utilidade que exprimem o sentido de perda, que está presente em todo o filme. Sentido de perda do trabalho e para Hao Da-li, também do filho de três anos, aquando da deslocalização dos operários que trabalhavam em Shenyang para a Fábrica 420, em Chengdu. Na viagem longa de 15 dias entre Shenyang (nordeste da China) e Chengdu (sudoeste), de comboio até Dalian, depois de barco até Shanghai, em Shanghai, apanhavam outro barco até Chongqing, onde tomavam o comboio até Chengdu, Hao Da-li perdeu o filho quando o barco parou no porto de Fengjie, por um período de duas horas. Como os passageiros a bordo eram todos conhecidos, formavam como que uma grande família, segundo Da-li, no momento dessa paragem descontraiu, foi com o marido fazer compras e só se apercebeu que o filho não estava junto dela quando faltava meia hora para a partida. Várias tentativas foram feitas por todos para encontrar a criança. Todas em vão. Teve de partir transportando consigo a dor e a mágoa. O trabalho impunha a partida sem possibilidade de ficar até encontrar o filho, porque

[6] O papel que representa é um pouco o de um espelho de si enquanto atriz. Chamam-lhe "Pequena Flor" por ser parecida fisicamente e por andar à procura de um companheiro tal como Joan Chen, num filme que protagonizou nos anos 1970.

> no momento do transfert de Shenyang para Chengdu, a nossa fábrica era gerida militarmente. Estávamos no armamento. A segurança do Estado dependia dos nossos menores gestos. Era um período de tensão. Dizia-se que Tchang Kai-shek ia desembarcar. (DA-LI)

Nestas palavras ditas por Da-li, pautadas por silêncios, num tom de voz emocionado, a experiência pessoal é carregada de informações de natureza política, que ajudam a escrita fílmica de Jia Zhang-ke. Uma escrita que ao contar fragmentos vividos ou ficcionados da vida de alguém, conta também a história do seu país e a forma como essa história agiu nas vidas das pessoas singulares.

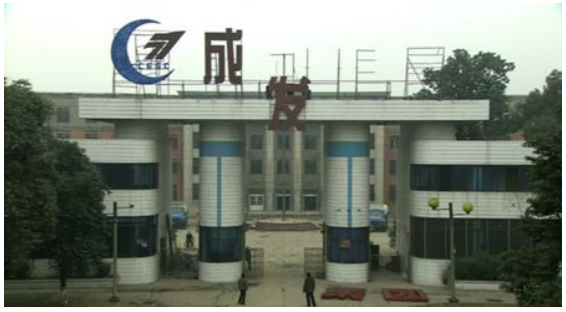


Fig. 6 Substituição do nome da Fábrica

Neste filme, Jia Zang-ke não aborda apenas o tempo passado. O tempo presente é o das imagens do interior da Fábrica (as operações de desmontagem das máquinas) e do exterior (a substituição do nome da instituição, quase no fim do filme, de Fábrica do Grupo Chengfa para *China Resources Landt Ltd: 24 City*), o nascimento de um complexo residencial de luxo. A notícia lida por Zhao Gang (jornalista, filho de um antigo trabalhador da Fábrica 420), no telejornal de um canal televisivo local, de que um conjunto moderno chamado 24 City erguer-se-á no local da antiga Fábrica 420 e o stand de vendas deste complexo, onde se pode ver a maquete deste projeto, apontam para o que será o tempo futuro deste espaço ocupado no passado pela Fábrica que, no presente, está a ser reconfigurado num novo espaço e no futuro será um complexo de apartamentos de luxo.

Fig. 6 Song Weidong

No passado, segundo as palavras ficcionadas, ditas pela personagem Song Weidon, este local funcionou como um mundo fechado,

> esta fábrica 420 constituía um conjunto de grande dimensão e integrado. Ela própria era um pequeno mundo. Eu, por exemplo, fiz toda a minha escolaridade, jardim de infância, ensino básico e ensino secundário nas escolas reservadas aos empregados da fábrica. […] Na fábrica, havia um cinema, uma piscina. No verão, a fábrica produzia a sua própria limonada […] A 420 não tinha ligações com Chengdu. Pensávamos que não tínhamos necessidade das pessoas que viviam ao lado. (WEIDONG[7]).

Um mundo bem representativo da situação de encerramento, defendida pelo Primeiro Plano Quinquenal (1953-1957) de controlo total da economia pelos sistemas estatais em que a China esteve mergulhada até à política de abertura económica de Deng Xiao Ping (1986). No entanto, os operários ou os seus filhos sentem-se bem neste espaço, não o sentem como uma prisão, como um espaço asfixiante, de incomunicabilidade entre os espaços fechados e o mundo exterior, mas como um espaço autossuficiente, um espaço de segurança.

Notas finais

Jia Zhang-ke escreve a história da Fábrica 420 e também da China ao longo de sessenta anos, a partir da voz de três gerações ligadas à Fábrica. Para isso, seleciona quatro entrevistas biográficas a antigos trabalhadores, de entre cerca de uma centena de entrevistas que fez, e ficciona outras tantas, a partir do não dito no material registado. Parafraseando Deleuze, essas palavras ficcionadas são uma «pseudoficção», um poema, uma ficção simuladora ou antes uma simulação da ficção" (Deleuze, 2006: 193).

A primeira geração é a dos operários mais antigos, quase todos migrantes, forçados a deixar a sua terra natal, normalmente no nordeste, onde trabalhavam na Fábrica 111 para vir trabalhar para Chengdu, para a nova Fábrica 420, pertencente ao Grupo Chengfa. A segunda geração, a dos filhos que, fizeram a sua escolaridade nas escolas da Fábrica para os filhos dos operários. Uns, assim que terminaram a formação ingressaram na Fábrica com qualificação mais elevada do que a dos pais e por isso, desempenhando funções ligadas à direção (Chen Jiabin no papel de Song Weidong, antigo assistente do Diretor Geral do grupo Chengfa). Outros, desistiram da formação, porque não queriam ser meros operários a desempenhar diariamente funções repetitivas, monótonas, e procuraram um emprego onde a criatividade fosse valorizada e onde fosse possível a mobilidade social, como é o caso de Zhao Gang, jornalista num canal televisivo local. Outros ainda, confessaram não gostarem de estudar e terem procurado um trabalho fora da empresa onde os pais trabalhavam, como é o caso da jovem Su Na (papel representado por Zhao Tao), que ganha a vida a fazer compras para senhoras da alta sociedade. A terceira geração é representada por uma criança, Yang Mengyue, que nunca tinha entrado na Fábrica nem na cidade construída para os trabalhadores e que, quando o realizador lhe pergunta se tem pais na Fábrica, responde que os pais trabalhavam lá.

[7] Palavras ditas pelo ator Jianbin Chen no papel de Song Weidong, antigo assistente do diretor geral do Grupo Chengfa.

Em síntese, as pessoas (a voz dos antigos operários e dos atores no papel de ex-trabalhadores; os rostos que mostram a dor, o vazio, o sentido de perda, as emoções, os afetos; os corpos que contêm o cansaço, a subjetividade, o vivido, o desespero); os documentos pessoais (carta de trabalho, cupão de racionamento, nº de registo no exame); as imagens visuais e sonoras de Chengdu e do interior e do exterior da Fábrica (espaços do presente, do passado e do futuro); as melódicas canções chinesas evocando o passado e as cantigas pop apontando para o presente e para o futuro; os tempos da memória; os intertítulos com informações sobre as personagens, os documentos, os espaços; são os fios usados neste filme para tecer a narrativa fílmica sobre a história da Fábrica 420. Jia Zhang-ke recorre ainda, ao longo de todo o filme, no momento em que vemos e ouvimos o testemunho dos atores, à «ausência da imagem» (Deleuze, 2006), o ecrã preto. Este negro mais do que uma função de pontuação, de interstício, de corte entre duas imagens, tem uma função simbólica. Sentido de vazio, de perda, de incompletude?

Referências bibliográficas

AUGÉ, Marc. **Las formas del olvido**. Barcelona. Gedisa. 1998.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo. Cinema 2**. Trad. Rafael Godinho. Lisboa.

GONÇALVES, Marco A. **O real imaginado. Etnografia, cinema e surrealismo em Jean Rouch**. Rio de Janeiro. Topbooks/ Capes. 2008.

LEWIS. Oscar. **Os Filhos de Sánchez.** Trad. Maria Cardoso. Lisboa. Moraes Editores. 1979.

MASSOLO, Alejandra. "Testimonio autobiográfico femenino: un camino de conocimiento de las mujeres y los movimientos urbanos en México". *In* Thierry Lulle, Pilar Vargas e Lucero Zamudio (coords.), **Los Usos de la Historia de vida en las Ciencias Sociales II**: 9-26.1998.

MINTZ, Sidney. **Worker of the cane**. New Haven, Conn. Yale University Press. 1960.

MORIN, Françoise. "Pratiques anthropologiques et histoires de vie". *In* **Cahiers Internationaux de Sociologie**. Vol. LXIX: 313-339. 1980.

NUNES, Maria. **Da visibilidade à visualização das pessoas singulares**. Dissertação de mestrado em Relações Interculturais. Porto. Universidade Aberta. 1998.

THOMAS, William; ZNANIECKI, Florian. **Le paysan polonais en Europe et en Amérique – récit de vie d'un migrant**. Paris. Nathan. 1998.

Filmografia

24 CITY. Jia Zhang-ke. MK2. 2009. DVD.

O Cotidiano como Espaço de Fluxos Identitários em 'O Céu de Suely'[1]

Holanda, Raquel[2], mestranda; raqueldeholanda@gmail.com

Pensar a identidade de um sujeito isolada das condições às quais ele está exposto é um caminho arriscado quando se pretende estudar as construções das identidades. A identidade é apreendida como algo em contexto, algo estruturado diante da interação de identidades diferentes que acabam por organizar um espaço de lutas e de produção de significados em constante mudança. Por ser algo presente e comum a qualquer sujeito não se deve deixar de lado as construções advindas das práticas cotidianas, da própria vivência do sujeito em sociedade que condiciona sua produção a suprir suas necessidades de vida, lazer, costumes, etc.

Na contemporaneidade, o sujeito assume uma função performática, moldável a todas as atividades que desempenha e esta fluidez de suas ações permeia todas as suas práticas, tornando-as algo apenas vivido e não pensado. Esta encenação de identidades inclui repertórios culturais específicos, constituídos a partir das relações as quais o sujeito pertence, assim como pelos os valores e significados partilhados nesta cultura. A partilha de uma cultura, tida aqui como uma experiência coletiva, transita em contínuo, na qual o processo de significação de sua relação com o global compreende o contexto das práticas coletivas de maneira mais ampla.

Essa disputa de sentidos dentro de uma cultura deixa transparecer este embate nas ações cotidianas, através dos símbolos, atores e conceitos construídos diante do modo de vida dos sujeitos. Essa combinatória de operações inseridas na cultura acaba por deslocar o foco de ações isoladas e fixadas apenas nos sujeitos, passando a dar visibilidade às ações sempre em contexto. Os espaços cotidianos de sociabilidade tornam-se, assim, marco para a identidade.

A identidade assume um caráter de mobilidade plural tanto de interesses como de prazeres, os comportamentos, encenações e estruturas rituais empregados pelos sujeitos se tecem em busca de um remanejamento da posição ocupada ou da satisfação de um desejo, e os instrumentos e produtos culturais utilizados para isto também constituem elementos importantes para que esta mobilidade flua.

Para a investigação dessas operações, mais importante do que o discurso que o sujeito emite é observar o lugar que ele ocupa, podendo ser estendido à compreensão dos próprios lugares dos objetos em sociedade. Segundo Michel de Certeau (2003), este posicionamento é considerado trivial ao se analisar a cultura:

> O enfoque da cultura começa quando o homem ordinário se torna o narrador, quando define o lugar (comum) do discurso e o espaço (anônimo) de seu desenvolvimento (CERTEAU, 2003, p.63).

[1] Pesquisa realizada com apoio da FACEPE.

[2] Universidade Federal de Pernambuco. Programa de Pós-Graduação em Comunicação. Linha Mídia e Estética.

Lugares e espaços são termos recorrentes no estudo da cultura e da identidade e suas distinções tornam-se essenciais para as análises que os inserem no cotidiano como elementos relevantes de significação sócio-cultural. O lugar, de acordo com Certeau, é o ponto de chegada de uma trajetória, não é um estado, mas algo que veio a ser; edificado, efemeramente, a partir das condições sociais que lhes foram propostas. Enquanto o espaço são os ambientes freqüentados, as áreas de atuação de um sujeito, a noção que permite perceber as posições e a distância dos objetos ao mesmo tempo e, que, posteriormente são identificados a fim de se tornarem lugares.

Os movimentos de sujeitos e de objetos em sociedade é uma prática comum, o desenho desta trajetória reduz o tempo e o próprio movimento, demarcando o trânsito temporal do espaço. A trajetória é a unidade de sucessões diacrônicas de pontos percorridos, composta por um patchwork de operações e histórias do cotidiano que por fim irá resultar numa projeção sobre um plano. Essa trajetória, por exemplo, pode ser percebida nos movimentos de Hermila (Hermila Guedes), protagonista de *O Céu de Suely*, que percorre espaços comuns aos demais habitantes de Iguatu, no sertão cearense, mas que traça espaços diferentes dos deles, edificando lugares próprios que coexistem com aquele de uma experiência coletiva. A reorganização dos espaços feita pela personagem oferece, a partir de ilusões e reempregos do sistema vigente, o possível ao lugar inexpugnável, por se tratar de um não-lugar, uma utopia.

Os usos populares e pessoais de cada sujeito fazem com que o funcionamento da cultura e do seu sistema social seja modificado constantemente, modelado pelas lutas de sentidos, que por vezes ocultam a ordem estabelecida e transformam os espaços em um canto de resistência. Como coloca Certeau, uma das maneiras de utilizar os sistemas impostos se dá pela

> resistência à lei histórica de um estado de fato e a suas legitimações dogmáticas. Uma prática da ordem construída por outros redistribui-lhe o espaço. Ali ela cria ao menos um jogo, por manobras entre forças desiguais e por referências utópicas.(CERTEAU, 2003, p.79).

Estar em sociedade e construir suas identidades a partir da vivência que se têm dela, leva os sujeitos a entrarem neste jogo de forças, no qual há inúmeras mais de se jogar e desfazer o jogo do outro, instituindo ou reordenando o espaço determinado por outros. Mais uma vez, retomando a exemplificação do filme *O Céu de Suely*, pode-se perceber as operações de ações de Hermila ao retornar para Iguatu, após um período afastada da cidade, e diante de conflitos de valores com sua avó ou tia, ao tentar se reestabelecer e encontrar barreiras nas formas como agir. Sentindo-se sozinha após ser abandonada pelo marido que não retornou para Iguatu conforme tinham combinado, Hermila procura meios de se adaptar a situação e sua nova condição.

Neste filme, o cotidiano apresentado mostra pessoas em situações de poucas oportunidades, a chegada à cidade se dá com a travessia de uma bicicleta sob a placa de recepção aos visitantes, logo após esta cena a estrada se faz presente. É uma cidade de passagem, seus habitantes convivem com o trânsito constante de caminhões e demais veículos pela estrada que a corta, cujos destinos ninguém reconhece, apenas sua passagem por Iguatu fica visível. Enquanto eles passam, na interior da cidade a bicicleta e a motocicleta são os meios de transporte mais comuns. O choque de Hermila com essa nova realidade a incomoda, os campos de futebol de terra batida, as ruas não pavimentadas, os orelhões espalhados pela cidade (fig.1), a prática de jogos de azar (fig.2) e as mesas espalhadas por mercados e feiras ao ar livre são elementos do

seu novo cotidiano. O posto de gasolina é um dos espaços mais freqüentados na cidade, sejam por seus moradores ou pelos que por lá apenas passam, este espaço é lugar de trabalho e lugar de diversão. A trajetória dos personagens do filme tece diacronicamente o sistema de uso deste espaço, e a protagonista se utiliza dessas duas características, é nele que trabalha como lavadora de carro, função não exercida por mulheres até então, e também neste mesmo espaço que suas noites ganham vida e diversão. Aqui, vê-se que o reemprego de um sistema através dos usos populares modifica o seu funcionamento

Fig. 1 . Cidade de Iguatu

Fig. 2. Hermila enquanto vende sua rifa pelos bares da cidade

Nas práticas cotidianas, os comportamentos podem ser analisados além do seu lugar (seja com a função de trabalho ou lazer), podem ser qualificados pelo fato de se colocarem em determinadas casas do tabuleiro social. Baseando-se segundo modalidades de ação e formalidades das práticas. Isto cria modos/maneiras de fazer sem sair do lugar onde se vive e que é imposto segundo uma ordem/lei, instaurando pluralidade e criatividade.

> Essas operações de emprego – ou melhor, de reemprego – se multiplicam com a extensão dos fenômenos da aculturação, ou seja, com os deslocamentos que substituem maneiras ou 'métodos' de transitar pela identificação com o lugar" (CERTEAU, 2003, p.93).

Como dito acima, na cidade em que se passa o filme *O Céu de Suely* a prática de jogos de azar, como jogo do bicho e máquinas de jogo, são comuns e a rifa também é uma prática corriqueira. Tanto que é a primeira opção de Hermila como fonte de renda, ela começa rifando uma garrafa de whisky. Até então, Hermila estava se moldando conforme o sistema já operante em Iguatu, no entanto com a falta de uma perspectiva do retorno do seu marido ou mesmo a possibilidade de ter uma vida que queria, a personagem se coloca como objeto de sua próxima rifa. Esta atividade é encarada com estranhamento por grande parte dos habitantes da cidade, o confronto de valores colocasse presente e Hermila passa a enfrentar discriminação e preconceito após sua ação.

Como esses conflitos tornam-se visíveis? A medida que se analisa não apenas aquilo que é usado pelos personagens, mas a maneira como estes elementos são utilizados e o contexto ao qual pertencem, assim como as práticas cotidianas experienciadas a partir das mudanças de comportamentos, é possível observar os conflitos existentes, as mudanças presentes nas relações sociais e quais estratégias são utilizadas pelos personagens a fim de definir um lugar próprio.

No contexto das relações, as estratégias (ações) utilizadas pelos sujeitos se constroem pelas relações de forças que se tornam possíveis, as quais também definem um lugar a partir do ponto de vista do sujeito que transforma as forças estranhas em objetos que se pode controlar, tornando-se visível a ele. Aqui, se fala na vitória do lugar, este próprio ocupado pelo sujeito, sobre o tempo.

> As estratégias são portanto ações que, graças ao postulado de um lugar de poder (a propriedade de um próprio) elaboram lugares teóricos (sistemas e discursos totalizantes) capazes de articular um conjunto de lugares físicos onde as forças se distribuem" (CERTEAU, 2003, p.102).

Ilustrando a discussão sobre estratégias em *O Céu de Suely*, pode-se associar a ação de Hermila ou assumir uma nova personalidade, Suely, diante as implicações que o fato de se rifar ocasionou entre os moradores da cidade um exemplo de estratégia utilizada por ela para estruturar um lugar de discurso, que seria capaz de articular seus valores com o lugar de poder já imposto socialmente. Usando-se de um codinome e assumindo-se como outra pessoa, Suely se coloca como objeto a ser rifado e consegue assim encontrar valores e razões que justifiquem tal atitude, resguardando sua vida particular e ganhando argumentos para serem utilizados quando abordada ou criticada por possíveis compradores ou mesmo pessoas que venham a criticá-la.

Inerente a este mesmo movimento, as táticas são ações do sujeito determinadas pela ausência do próprio, ou seja, o movimento que se faz dentro deste espaço controlado pelo outro, já que este outro é o possuidor deste espaço. A tática é o campo do não-lugar, e este não-lugar lhe permite, sem dúvida, uma mobilidade que aliada ao tempo é capaz de projetar-se e infinitas possibilidades oferecidas a cada instante.

> As táticas são procedimentos que valem pela pertinência que dão ao tempo – às circunstâncias que o instante preciso de uma intervenção transforma em situação favorável, à rapidez de movimentos que mudam a organização do espaço, às relações entre momentos sucessivos de um 'golpe', aos cruzamentos possíveis de durações e ritmos heterogêneos etc (CERTEAU, 2003, p.102)

Sendo a tática uma ação relacionada diretamente com o tempo, sua utilização estratégica lhe permite uma mobilidade de posições a serem ocupadas no espaço do outro, e por se tratar de uma questão que envolve incompletudes e instabilidade, enquanto forma, este não-lugar oferecido pela tática pode dialogar com o conceito de entre-lugar de Bhabha (2010).

A negociação constante na qual fruem a cultura e a identidade tende a ocupação de espaços híbridos, onde este movimento constante de redefinição é possível. A articulação entre diferentes culturas e/ou identidades aqui proposta para ocorrer neste espaço é identificada por Bhabha como entre-lugares, tidos como locais para a "elaboração de estratégias de subjetivação – singular ou coletiva – que dão início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a própria idéia de sociedade"(BHABHA, 2010, p.20).

A ocupação desses entre-lugares inclina-se ao encontro do novo com o passado e o presente, colocando em jogo a renovação do passado, que por sua vez, resignifica este espaço como um 'entre-lugar' que estabelece uma interrupção da atuação do próprio presente, que se desenha de maneira inovadora. Mas quando se fala em entre-lugar e na sua interferência nas noções de cultura é válido ressaltar que ele pode servir como um tempo de afirmações contraditórias. De acordo com Bhabha, este entre-lugar pode refletir não somente o poder subordinado, como também a repetição de uma tradição como forma de deslocamento, responsável pela transformação da autoridade da cultura. Com sentido semelhante, Certeau enfatiza que a cultura mantém seu caráter de mobilidade à medida que as práticas cotidianas "garantem continuidades formais e a permanência de uma memória sem linguagem, do fundo dos mares até as ruas de nossas megalópoles" (CERTEAU, 2003, p. 104).

Essas continuidades ou modificações na cultura e identidade se dão muitas vezes pelas simples conversas entre as pessoas, hábito ordinário e inerente a qualquer relação. São nas conversas que valores são negociados, são consumidos e consumados, e também são no interior delas que os conflitos se travam e as transformações de posições têm seus inícios. Como reforça Certeau:

> (...) a arte de conversar: as retóricas da conversa ordinária são práticas transformadoras de 'situações de palavra', de produções verbais onde o entrelaçamento das posições locutoras instaura um tecido oral sem proprietários individuais, as criações de uma comunicação que não pertence a ninguém. A conversa é um efeito provisório e coletivo de competências na arte de manipular 'lugares comuns' e jogar com o inevitável dos acontecimentos para torná-los 'habitáveis'. (CERTEAU, 2003, p.50)

Este lugar comum da cultura surgiu através da conversa, como também foi através de uma conversa que Hermila convenceu um morador de Iguatu a comprar sua rifa, o mototaxista tentava negociar a não pagar o valor total da rifa por não conhecer o produto que estaria comprando, e a protagonista utilizando-se de justificativas próprias e transferindo a situação para o dia-a-dia do seu cliente, quando comparou as corridas de mototáxi ao bilhete da rifa, contra-argumentou os motivos que o levariam a comprar o bilhete de 'Uma Noite no Paraíso' e transformou a situação de palavra.

As conversas instauram, assim como as demais práticas dos espaços, maneiras de freqüentar lugares, modos de se instalar uma confiabilidade nas situações sofridas. Os discursos se tornam um campo de onde se pode captar, registrar, transportar e abordar sentimentos, sensações,

significados e valores de um lugar seguro. Conseqüentemente, "o discurso produz efeitos, não objetos. É narração, não descrição. É uma arte do dizer." (CERTEAU, 2003, p.154).

Nesta arte do dizer elementos do presente e do passado se misturam e compõem a estrutura desses lugares comuns, como comenta Certeau "(...) as relíquias verbais de que se compõe o relato, ligadas a histórias perdidas e a gestos opacos, são justapostas numa colagem em que suas relações não são pensadas e formam, por este fato, um conjunto simbólico" (CERTEAU, 2003, p.188). Imersos neste contexto simbólico, as relações são necessárias para que possa se dar continuidade a essas práticas cotidianas e ao próprio fluxo de construções e desconstruções de significados, ingredientes que garantem o caráter pulsante e incessante da sociedade. A cada conversa, a cada relato se mergulha numa viagem particular do universo de cada um dos narradores, nestas viagens se realizam nada mais do que práticas do espaço.

Adentrar no mundo particular é se permitir compartilhar, muitas vezes, de imaginários (in)visíveis criados pelos narradores das conversas, relações mantidas por uma racionalidade e que coloca no discurso o indicador do seu lugar de produção. Ao observar esses imaginários é possível abordar que traços do cotidiano são usados para tal construção, quais táticas esses sujeitos utilizam para transformar o lugar do outro num próprio.

Em meio a esses deslocamentos de espaços ocupados e identidades assumidas, os sujeitos, muitas vezes, restauram fatos ou costumes ligados a uma tradição ou mesmo passado como modo de representar um poder reconhecido. Nesta pesquisa, ao se pensar esses espaços estar-se-á associando-o às paisagens imaginárias, através das quais se coloca presente a estrutura de um imaginário social. Como diria Certeau (2003): "A paisagem que coloca em cena esses fenômenos em um modo imaginário tem portanto o valor de corretivo e terapia global contra a sua redução por um exame lateral" (CERTEAU, 2003, p.106). Observar as representações de uma cultura e identidade a partir de construções que envolvem paisagens imaginárias é concebê-la como uma estrutura nunca findada, na qual suas contínuas reorganizações mobilizam questões de um passado através de formas diferentes, mas que negociam os mesmos valores. Isto reflete que esse retorno de algo traz como conseqüência o que restou da relação da experiência com este fato num passado e que ainda reverbera no presente e permanecerá nesta cultura.

As paisagens imaginárias "restaura aquilo que se indicava um dia sob o rótulo de 'cultura popular', mas para mudar em uma infinidade móbil de táticas aquilo que se representava como uma força matriarcal da história" (CERTEAU, 2003, p. 106). As (des)territorializações possibilitadas pelas paisagens imaginárias fundam imaginários que mesclam os valores antigos e novos, os conflitos entre eles é que dão o molde a esta nova construção. Como exemplo de paisagem imaginária observada em *O Céu de Suely* pode-se colocar o próprio ideal de fuga da protagonista como um imaginário, sua não adaptação à ordem social de Iguatu, sua expectativa de ter uma vida diferente e que só se concretizará se estiver distante dos problemas que esta cidade e suas lembranças lhe trazem, a levam a criar um ideal de que o quanto mais distante ela estiver esta realidade mais perto estará de atingir seu desejo. Com este intuito, Hermila vai a rodoviária para procurar informações sobre os valores de passagens para os lugares mais distantes dali, essa era a sua meta, vender rifas suficientes de 'Uma Noite no Paraíso' para lhe dar condições de fugir.

Cabe aqui um questionamento: se as paisagens imaginárias são construções subjetivas, motivadas por desejos e interesses, de que forma a mudança dos espaços físicos habitados por

um sujeito iria influenciar na sua relação com esse imaginário social? As relações ganham dimensões que se diferenciam entre o ser e o fazer e, por conseguinte, de dados visíveis e invisíveis.

A figura 3 ilustra esta relação segundo as concepções de Certeau, na qual "dado um estabelecimento visível de forças (I) e um dado invisível da memória (II), uma ação pontual da memória (III) acarreta efeitos visíveis na ordem estabelecida (IV)" (CERTEAU, 2003, p.160).

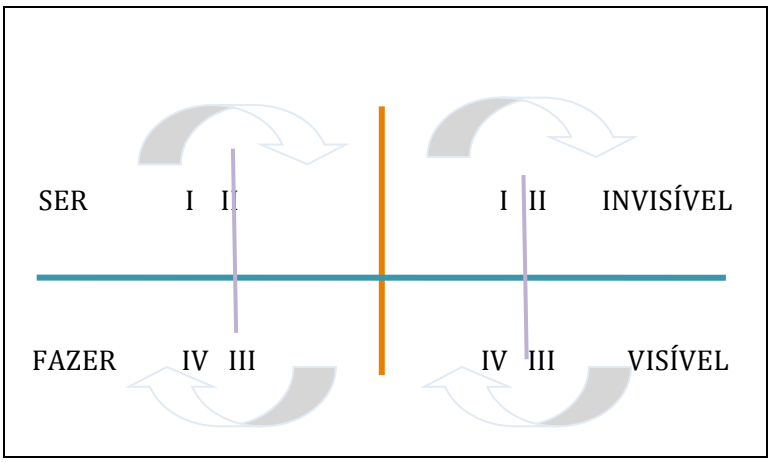


Fig. 3 . Diferença entre *ser* estabelecido e *fazer*.

Enquanto o fazer do sujeito está relacionado a momentos oportunos e situações criadas a partir de táticas e estratégias empregadas durante os movimentos da trajetória, resultando em efeitos visíveis na ordem social estabelecida, seja mantendo-a conforme o que já era determinado pela lei/ordem em questão ou instaurando mudanças e transformações. Já o ser está ligado, intrinsecamente, ao lugar constituído pelo sujeito, às suas ações em situações específicas e que as conseqüências dessas posições ocupadas e instituídas diante de seus processos de significação e operações de práticas sociais. E perpassando essas duas instâncias está o tempo, elemento definidor e modificador de significados e afetos, que se utiliza da memória e do presente para, habilmente, usar o *kairós* (momento oportuno). "A memória mediatiza transformações espaciais. Segundo o modo do 'momento oportuno' (kairós), ela produz uma ruptura instauradora. Sua estranheza torna possível uma transgressão da lei do lugar" (CERTEAU, 2003, p.162).

A memória como elemento formador de identidades e de culturas não define por si só a Organização que as práticas cotidianas tomaram, mas atribui significados a objetos, ações e momentos que se encaixam nas situações vividas. Ela está, portanto, habilitada a modificar o que acontece em ocasiões específicas, instalando-se ou tornando-se presente em momentos oportunos. Nos comportamentos cotidianos, a memória está sendo sempre requisitada, tocando o sujeito a quem pertence em certas circunstâncias e sendo regulada por um jogo múltiplo de alteração, onde o passado e presente disputam posições estratégicas. E como algo pertencente a apenas um sujeito, a memória ativa produções singulares, na qual seja um detalhe, um gesto ou uma palavra tem grande valor de significação para aquele sujeito. Neste verdadeiro quebra-cabeças que os processos de significação e as práticas cotidianas se tornam, as influencias da memória e dos imaginários (in)visíveis criam os lugares como:

> histórias fragmentárias e isoladas em si, dos passados roubados à legibilidade por outro, tempos empilhados que podem se desdobrar mas que estão ali antes como histórias à espera e permanecem no estado de quebra-cabeças, enigmas, enfim simbolizações enquistadas na dor ou no prazer do corpo. (CERTEAU, 2003, p.189).

O filme *O Céu de Suely* constrói sua narrativa neste movimento de histórias fragmentadas, mas não pertencentes a vários sujeitos, nele a trajetória contada é apenas de Hermila. Na primeira sequência do longa, lembranças da personagem (fig.4) do período em que engravidou são trazidas e na logo em seguinte o seu retorno para o sertão cearense ganha espaço.

Fig. 4 . Lembranças de Hermila do dia que engravidou.

Retomando o debate sobre cultura como um espaço de lutas, um território de incompletudes em permanente mudança, pode-se identificar em *O Céu de Suely* este diálogo sobre permanências e continuidades ao longo de toda a trama. O filme tem seu início e fim marcados, justamente, pelo movimento, chegada e saída, representações de fugas e uma contínua busca por um espaço de identificação. Com começo e término marcados pelo deslocamento visível de um espaço físico, isto deixa margem para se pensar um movimento bem mais intenso e subjetivo que se passa no imaginário invisível da personagem Hermila.

A narrativa do filme dá a impressão de um movimento dialético, ora de personagens que saem e retornam, ora daqueles que estão limitados a um movimento preso. Uma contradição que evidencia o caráter de imobilidade desta ação. A própria Hermila é uma personagem construída desta forma. As perspectivas de uma vida num lugar de passagem, como Iguatu, no qual todos permanecem não demonstra ser algo que lhe apraz.

As relações estabelecidas pela personagem com os moradores da cidade são muito tênues, de maneira que com a família chefiada pela avó é notória a rigidez de uma formação matriarcal, na qual as ações de qualquer membro da família devem ser aprovadas por ela. Embora Hermila tenha saído de Iguatu motivada pela paixão por Mateus, seu retorno para a cidade também marca a transição para o abandono deste sentimento que é confortado por João, um amigo da personagem que nutre uma antiga paixão pela mesma, ficando sempre a espera de um reencontro.

O confronto de valores também é um ponto forte das relações da cultura e, claro, algo bem visível em *O Céu de Suely*. A resignificação de valores de maneira contínua é percebida, por exemplo, tanto na ação de se rifar da personagem principal, como também na sua própria construção do conceito de prostituição, uma prática cotidiana da cidade e que tem sua presença marcante no posto à beira da estrada. Hermila insere sua experiência como fonte de mudança do que ela entende e coloca como exercer a função de prostituta. Para ela, o fato de se rifar não a torna uma prostituta, apenas ela se coloca como mercadoria para ser oferecida e que por trás disso, ela guarda a sua vontade de juntar dinheiro para mais uma fuga, mais uma tentativa de se encontrar num lugar qualquer. E por se comportar de maneira oposta à grande maioria dos que

vivem em Iguatu, Hermila vivencia esse campo de lutas que é a cultura, no qual são produzidos significados de maneira constante e a cultura se coloca como um mediador de todos esses valores simbólicos.

Nos momentos finais do filme, enquanto dá banho em seu filho, Hermila escuta uma voz, parecida com a de sua avó, chamando-a como Suely. Seria o seu inconsciente já antecipando a sua nova tentativa de encontrar o seu "céu", um lugar que possa se sentir pertencida, um lugar para chamar de "seu"?

Fundamentada na proposta da identidade como uma celebração móvel, formada e transformada continuamente diante das práticas cotidianas do sujeito, e subseqüentemente, na idéia da cultura como algo plural, acredito que tanto *O Céu de Suely* como grande parte da produção cinematográfica feita no Nordeste na contemporaneidade são coerentes com esses princípios, são coerentes com a realidade que se vive e com a multiplicidade de maneiras de *ser* dos sujeitos de hoje. Numa visão particular, o filme analisado neste ensaio me parece bem sensível a estas questões, a fluidez com que as ações acontecem, as histórias dos personagens se entrelaçam, personagens e locais são construídos em meio a uma disputa de valores, numa contínua negociação de relações simbólicas, onde valores, poder e a própria cultura estão em jogo.

Referências

BHABHA, Homi K. **O Local da Cultura**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: 1. artes de fazer / Michel de Certeau; tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 2003.

HALL, Stuart. **A identidade na pós-modernidade.** Rio de Janeiro: Dp&A Editora, 2005.

_____. **Da Diáspora. Identidades e Mediações Culturais**. Belo Horizonte/ Brasília, Ed. UFMG/Representação da Unesco, 2003.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

_____. **Resources of Hope.** Londres: Verso, 1989.

Filmografia

CÉU de Suely, O. Karim Aïnouz. Videofilmes/Rec Produtores. 2006. DVD.

Estrêla de Oito Pontas: cartografia do sensível.

Demarchi, Rita de Cássia, Doutora[1], ritademarchi@hotmail.com

Para iniciar...

> "Mudei para o mundo das imagens.
> Mudou a alma para outra coisa.
> As imagens tomam a alma da gente".
> **Fernando Diniz**

O estranhamento causado por *Estrêla de Oito Pontas* (1996) é um convite a um mergulho sensorial. No vídeo de animação experimental, Fernando Diniz (1918-1999) tece uma narrativa peculiar, à qual consideramos como parte de uma "cartografia do sensível", constituída por imagens, palavras e sons, registros de experiências de vida e devaneios, que transcendem o tempo e espaço lineares.

Integrante do Museu de Imagens do Inconsciente no Rio de Janeiro, Diniz apresenta uma produção abundante com base no desenho e pintura, reveladora de uma poética muito particular. Durante o longo período de confinamento no Centro Psiquiátrico Pedro II (Rio de Janeiro), a sua participação nos inovadores ateliês de terapêutica propostos pela Drª Nise da Silveira e o contato com outros artistas, possibilitaram a vazão a uma vastíssima obra. Um dos pontos altos de sua produção é o vídeo de animação *Estrêla de Oito Pontas*, que dialoga com outros tantos trabalhos.

Reconhecido por críticos de arte da envergadura de Pedrosa e Aguilar, Fernando Diniz participou de exposições de vulto no Brasil e no exterior, assim como *Estrêla de Oito Pontas* ganhou importantes prêmios[2]. Entretanto, o artista ainda permanece pouco conhecido do grande público.

Obviamente, nem todos os que passaram pelos ateliês de terapêutica apresentam uma produção com profundidade artística. Alguns encontraram meios para se revelar como artistas na proposta que incialmente era imbuída de um cunho expressivo e terapêutico. Por outro lado, parece-nos muito relevante pensar em ultrapassar a barreira dos estereótipos que inegavelmente rondam os artistas com distúrbios psiquiátricos, ainda nos nossos dias. Perante esse fato, não podemos deixar de mencionar o posicionamento inaugural de Pedrosa, diante da primeira exposição dos artistas-pacientes realizada em 1947:

> O artista não é aquele que sai diplomado da Escola Nacional de Belas Artes. Antes, do contrário não haveria artistas entre os povos primitivos, inclusive entre os nossos índios. Uma das funções poderosas da arte – descoberta da psicologia moderna – é a revelação do inconsciente, e este é tão misterioso no normal como no chamado anormal. As imagens do inconsciente são apenas

1 Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, Brasil

[2] A animação foi produzida com incentivo da bolsa Vitae. Entre os prêmios conquistados estão: Melhor direção, Melhor Montagem e Melhor Música no Festival de Gramado 1996 e Melhor Filme Animação no Festival de Havana 1997.

> uma linguagem simbólica que o psiquiatra tem por dever decifrar. Mas ninguém impede que essas imagens e sinais sejam, além do mais, harmoniosos, sedutores, dramáticos, vivos ou belos, enfim, constituindo em si verdadeiras obras de arte. (citado in Aguilar(org), 2000, p.39)

A fim de analisar e valorizar a obra de Fernando Diniz, bem como pensar na sua aproximação com o público, propomos a adoção de uma abertura fenomenológica - um olhar aberto e sensível, que dialogue diretamente com as imagens, sem se restringir a rótulos prévios.

Essa abertura não nos dá certezas e não constitui um método formatado, mas propomos que olhar para a qualidade do trabalho constitui uma possível chave para a interpretação e valorização do artista, que possui a particularidade de unir o impulso criador, a liberdade e o gesto expressivo com uma intensa pesquisa da linguagem visual.

Lançamos a idéia de que, ao partirmos de pontos trazidos em *Estrêla de Oito Pontas* , é possível estabelecer diálogos com outros trabalhos e com a sua obra como um todo. Obra reveladora da integração entre arte e vida, sensibilidade e conhecimento, que também requisita dos fruidores uma integração entre a racionalidade e sensibilidade.

Alguns pontos da cartografia.

> "A figura não foi feita para sonhar.
> A figura foi feita para trabalhar. "
> **Fernando Diniz**

As imagens em ritmo ágil se intercalam: formas geométricas, símbolos como letras e números, cenas do artista em produção (Fig. 1), frases significativas, personagens... ao fundo, uma trilha sonora inusitada, que reforça o caráter ora delicado, ora intenso das imagens.

Fig. 1. Fernando Diniz. Estrela de Oito Pontas. Imagem do artista em produção, capturada d**o** vídeo.

Estrêla de Oito Pontas tem criação e direção de Fernando Diniz. O artista também participa da trilha sonora e assina a direção, com produção do diretor de cinema e animador Marcos Magalhães e de Claudia Bolshaw[3]. Ao perceber o potencial da produção de Diniz, Magalhães (1998) apresentou-lhe a técnica artesanal de animação - desenhos elaborados em seqüência com o uso de uma mesa de luz - e o deixou trabalhar com o mínimo de interferência, como aconselhado pela própria Dra. Nise da Silveira (Melo, 2010). Trabalharam juntos por cerca de

[3] Marcos Magalhães é reconhecido como um importante diretor e animador. É um dos diretores do Festival Anima Mundi. Cláudia Bolshaw assumiu parte da direção da animação e desenvolveu tese de mestrado com o tema.

seis anos dentro da instituição psiquiátrica, foram mais de 40 mil desenhos para compor os 12 minutos do vídeo. O intenso trabalho e investigação é uma das marcas de Fernando Diniz.

Aqui, mais do que destrinchar passo a passo o roteiro de *Estrêla de Oito Pontas* ou adentrar em questões da área da psiquiatria[4], preferimos selecionar alguns pontos a partir da visualidade que nos permitiram refletir sobre este trabalho, bem como em seu diálogo com outros trabalhos de Fernando Diniz e seu processo de criação, que funde memórias, experiências de vida e devaneios. (Demarchi, 2006, p. 6). Vejamos os seguintes pontos:

Integração entre as partes e o todo

Segundo Melo (2010) e em consonância com o site do Museu de Imagens do Inconsciente, sabe-se que anteriormente à construção de *Estrêla de Oito Pontas*, o artista já havia sido bastante impactado pela imagem em movimento com a sua participação no filme *Em Busca do Espaço Cotidiano* de Leon Hirszman (1986), sendo possível notar as influências da linguagem cinematogrática em algumas séries de desenhos. Esta experiência também viria a repercutir na elaboração da animação.

Podemos considerar que a soma, a integração de processos e experiências artísticas é uma das marcas de sua obra. A apreciação do vídeo de animação evidencia temas recorrentes, estudos de linguagem, materiais e resultados visuais que apontam conexões com outras séries do artista, desenvolvidas ao longo de sua trajetória. Isso que nos revela um processo de criação que agrega experiências anteriores e possibilita a compreensão de sua vasta produção como um corpo harmônico, que integra as partes e o todo, onde cada parte pode ser analisada individualmente, ou em relação ao conjunto, compondo um tipo de rede ou cartografia orgânica, não linear.

Arte e vida: expansão de limites

Ao tomarmos conhecimento da biografia do artista, torna-se evidente que Diniz sensivelmente converte a sua história de vida simples e o contexto muito restrito em um riquíssimo repertório a ser explorado em diversas faces e fases, ao longo da sua existência.

"Sou meio preto, meio branco" é uma das frases do vídeo. Diniz teve uma infância pobre, onde acompanhava a mãe costureira à casa de ricas clientes no Rio de Janeiro. Décadas depois, esses ambientes luxuosos são retomados e se convertem em tema das pinturas e aparecem também em alguns momentos de *Estrêla de Oito Pontas*. Concordamos com Doctors, ao apontar que a profusão de suas composições indica a apropriação de elementos de requinte e luxo, e resulta na expansão de uma realidade excludente:

> Há luxo, há calma. Há volúpia nas suas imagens. É como se perseguisse um ideal burguês ao qual nunca teve acesso, mas do qual retirou a palpitação que alimenta o seu imaginário. Alijado, mas prisioneiro, devolve através de sua arte, uma profunda compreensão e admiração àquilo que nunca foi lhe dado ter. (Doctors in Aguilar(org), 2000, p.177)

O menino era bom aluno, pois seu sonho era ser engenheiro, um meio para realizar o sonho de se casar com Violeta, filha de uma cliente de sua mãe. Sonho este que nunca aconteceu. Aliás, segundo Melo (2010), a decepção de saber que a moça iria se casar com outro detona no jovem o processo de abandono da escola e desintegração.

"Esperei 50 anos para entrar na universidade" é outra frase impactante do vídeo. Quando confinado , os livros o acompanham e ele demonstra interesse em diversas áreas: astronomia, química, física nuclear e informática. Os relatos e a própria obra de Diniz evidenciam a avidez

[4] Consideramos o mérito incontestável e o pioneirismo da Dra. Nise da Silveira, que possibilitou a inovação e humanização do tratamento em instituições psiquiátricas com a inserção da prática artística, em conjunto com outras propostas. Contudo, para este trabalho, escolhemos não adentrar nas questões da Psiquiatria para fundamentar as interpretações das imagens realizadas por Diniz.

pelo conhecimento, inclusive o tecnológico. Surpreendentemente produz em 1989 grandes painéis abstratos geométricos - os "Tapetes Digitais". (Aguilar(org), 2000, p. 173). Esse campo do saber aparece no vídeo com a frase: "A partícula é uma parte de outra parte de outra partícula".

A pesquisa e a expansão de conhecimento, somadas à memória e aos devaneios, permitiram que a sua criação extrapolasse os muros da instituição psquiátrica, na qual o artista passou a maior parte de sua vida.

Infindáveis coisas do mundo.

A necessidade de estudar, registrar, catalogar, criar categorias para os infindáveis símbolos e objetos do mundo e organizá-los em seqüências aparece com força, tanto nas pinturas a partir da década de 50, quanto no vídeo. O artista é despertado para um deslumbre pueril, sensível e ao mesmo tempo científico, diante da infinitude do universo.

Essa infinitude resulta em uma incrível produção em termos de qualidade e quantidade. Além dos desenhos feitos para a animação, no acervo do Museu de Imagens do Inconsciente constam cerca de 30 mil trabalhos, sobretudo desenhos e pinturas que abarcam composições geométricas, mandalas, naturezas-mortas, cenas de interior, personagens e espécies de "catalogação" ou "inventários" de objetos. Vários desses símbolos e objetos ressurgem em *Estrêla de Oito Pontas*, como as notas musicais, os alfabetos e personagens típicos como a japonesa.

Dentre as tantas imagens componentes de *Estrêla de Oito Pontas,* um elemento especial se refere às "mandalas" [5]. As composições geométricas concêntricas, estáticas ou em movimento, geram desdobramentos e múltiplas configurações instigantes, como comentaremos a seguir.

Integração entre pulsão criativa e estudos da forma.

Entre tantos temas trabalhados por Fernando Diniz em sua trajetória, pensamos que as composições com mandalas explicitam visualmente de maneira muito interessante a integração entre pulsão criativa, liberdade expressiva e estudos e domínio da forma, como vemos nas inúmeras composições geométricas que se descortinam em *Estrêla de Oito Pontas* (Fig. 2 e 3).

Fig. 2 e 3. Fernando Diniz. Estrela de Oito Pontas. Imagens capturadas do vídeo de animação

Também no grande *Painel Caos Mandala,* vemos que o impulso criador é canalizado para a vontade construtiva, para a pesquisa da linha, cor, forma, composição. Exercícios incansáveis

[5] Segundo Jung (1964) *mandala*: diagrama composto de formas geométricas concêntricas. Em geral, significa o cosmos na sua relação com os poderes sobrenaturais. Está presente em diversas culturas e religiões, no hinduísmo, no budismo, no tantrismo, no cristianismo.

que desvelam a união entre razão e sensibilidade, entre uma aparente ingenuidade com uma profunda busca artística. Liberdade expressiva integrada à incansável pesquisa de composição e linguagem visual. O próprio título *Painel Caos Mandala* (Fig. 4) carrega a pulsão latente entre forças da ordem e do caos. Um olhar mais cuidadoso sobre um detalhe (Fig. 5) nos revela essa pulsão e a integração de suas forças.

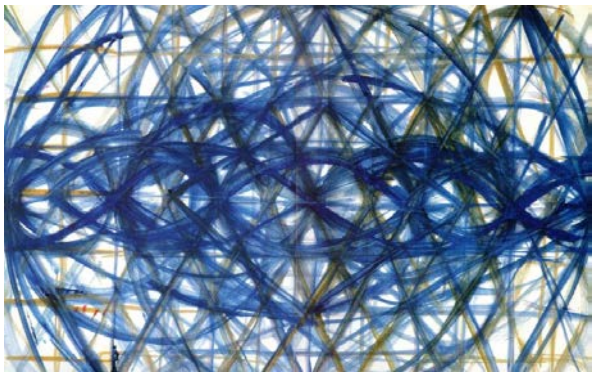


Fig. 4 e 5. Fernando Diniz. *Painel Caos Mandala*, sem data (detalhe). Óleo e guache sobre papel. Dimensão do trabalho completo: 250 x 500 cm. Acervo Museu de Imagens do Inconsciente. Disponível em Aguilar (org), 2000. *Imagens do Inconsciente.* Catálogo da Mostra do Redescobrimento. São Paulo: Associação Brasil 500 anos Artes Visuais.

Embora não tenha estudado arte formalmente, não nos parece exagero afirmar que o seu trabalho integra e dialoga, ainda que de forma inconsciente, com as duas principais matrizes da arte moderna – a expressionista e a construtiva.

Convocação da "razão sensível".

De nosso ponto de vista, a integração entre forças díspares como o gesto expressivo, a textura e a materialidade das tintas, perceptíveis nas pinceladas, somadas ao rigor formal, à exatidão das

formas geométricas geram imagens instigantes, complexas, vibrantes que tomam nosso olhar e requerem um modo de ver, ao mesmo tempo livre e aprofundado.

Essa tomada de atitude, essa abertura é coerente com a corrente fenomenológica, que tem como premissa um "alargamento da razão" por meio da sensibilidade e da percepção primeira. (Merleau-Ponty, 2006). Contudo, tanto o processo do artista quanto nossa investigação neste trabalho e o olhar do fruidor pertante as obras incluem a racionalidade. Nesse sentido, o conceito de "razão sensível" de Maffesoli (1998) nos parece muito apropriado. De nosso ponto de vista, essas imagens também nos requisitam a "razão sensível" e têm o potencial de nos convocar para uma possível integração entre percepção e conhecimento, razão e sensibilidade.

Reflexões sobre uma possível "cartografia do sensível".

Longe de esgotar o assunto, este trabalho propõe a aproximação com a obra de um artista cujas imagens consideramos particularmente ricas e instigantes, reveladoras de uma poética muito particular.

Um dos desafios a que nos propomos foi o de buscar uma vertente que partisse diretamente da visualidade, de nossa experiência e afetividade diante das imagens, constituindo um ponto de vista diverso de relevantes publicações sobre o assunto, ancoradas na Psiquiatria e Psicologia. Se por um lado, a abertura fenomenológica tem os seus limites e não é calcada em certezas, por outro lado, consideramos que essa base se mostrou coerente com o próprio objeto e com nossos objetivos de expandir o olhar e não nos deter em rótulos e conceituações pré-concebidos. Contudo, reconhecemos que há muito a ser pesquisado e aprofundado, com o estudo de outras referências bibliográficas, olhares e posicionamentos.

Para além da linearidade no tempo e espaço e para além da mera recorrência de temas, consideramos que a "cartografia" da obra de Fernando Diniz permite integrar *Estrêla de Oito Pontas* e a sua produção como um todo. Essa cartografia é constituída por uma rede de pontos que criam conexões diversas; desvelam diálogos entre arte e vida; revelam o desejo de estudar, compreender e representar as coisas do mundo; possibilitam a criação de mundos à parte de um contexto limitado e excludente; integram a pulsão criativa, a expressividade e incansáveis estudos da forma . Notamos que o processo de criação do artista acrescenta dados sensíveis à busca intelectual e integra experiências vivenciais e artísticas.

Há que se ter abertura para se compreender a cartografia traçada por intenso trabalho e sensibilidade no decorrer de uma vida. Assim como o artista se colocou em atitude de maravilhamento e curiosidade perante o mundo e expandiu os seus limites, a sua obra também requisita do apreciador uma abertura diante do novo. Assim como ele soube integrar sensibilidade e conhecimento em sua criação e processos, a sua obra nos requisita também um olhar integrador, no território da "razão sensível". Acreditamos que esse olhar, somado à pesquisa, constitui uma possível abertura para o acesso e a compreensão da obra de Fernando Diniz, a fim de ultrapassar rótulos e preconceitos.

Referências

O artista é feito um livro que não tem fim.

Fernando Diniz

AGUILAR, Nelson (org) (2000). *Imagens do Inconsciente. Catálogo da Mostra do Redescobrimento*. São Paulo: Associação Brasil 500 anos Artes Visuais

DEMARCHI, Rita. (2006).*Estrela de Oito Pontas - Material educativo para professor propositor***.** São Paulo: Instituto Arte na Escola. (DVDteca Arte na Escola).

MAFFESOLLI, Michel (1998). *Elogio da Razão Sensível***.** Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes.

MAGALHÃES, Marcos. Estrêla de Oito Pontas: uma experiência mental em animação. *Animation World Magazine***.** 1998. Disponível em: http://www.awn.com/mag/issue3.2/3.2pages/3.2diniz_port.html Acedido em 26 de julho de 2011.

MELO, Walter. Nise da Silveira, Fernando Diniz e Leon Hirszman: política, sociedade e arte. *Revista Psicologia USP*. São Paulo, julho-setembro 2010. Disponível em: http://www.scielo.br/pdf/pusp/v21n3/v21n3a11.pdf Acedido em 26/07/2011.

MERLEAU-PONTY ,Maurice (1996). *Fenomenologia da Percepção.* São Paulo. Martins Fontes.

MUSEU DE IMAGENS DO INCONSCIENTE. Disponível em http://www.museuimagensdoinconsciente.org.br/colecoes/fernando00.html Acedido em 25 de julho de 2011.

Filmografia

ESTRÊLA de oito pontas. Animação. Direção Marcos Magalhães e Fernando Diniz. Realização Sociedade Amigos do Museu de imagens do Inconsciente. Rio de Janeiro. 1996.

DESLOCOGRAFIA: O CINEMA COMO INSTITUIÇÃO DA SOCIEDADE EM MOVIMENTO NO FILME "NÃO POR ACASO"

Carlos Magno, Maria Ignês, Profª. Drª, unsigster@gmail.com
Gosciola, Vicente, Prof. Dr., vgosciol@uol.com.br

Introdução ao Universo Teórico e Fílmico da Deslocagrafia

O presente texto é parte de um projeto de pesquisa que procura investigar como o cinema representa as sociedades e os territórios construídos pelos sentidos e desejos de personagens que vivenciam nomadismos e deslocamentos contínuos e que são desafiados a gerar coletividades enquanto se deslocam, seja do sertão e suas paisagens como cenários constantes nos filmes que retratam a vida de retirantes ou de sonhadores em direção as cidades grandes, seja de personagens que se deslocam pelas ruas das cidades e pelas imagens da memória. O fundamental nesse estudo é o deslocamento porque é nele que o migrante quando vai ao novo território ou volta ao território de origem constrói sua utopia ou antiutopia, imaginando-a individualmente ou coletivamente. É nele também que o viajante dentro da própria cidade vivencia seus diferentes espaços, seus diálogos fragmentados, porém constantes, suas utopias ou antiutopias, suas lembranças que nem sempre estão diretamente relacionadas à cidade física, mas no tempo da memória cujos espaços da cidade interferem.

Propomos o conceito *Deslocografia* para identificar o modo como o cinema discute: as sociedades e os territórios imaginados sejam lineares ou complexos; as coletividades geradas por sentimentos em comum; as imagens e sons definidores de novas coletividades; os territórios construídos pelos sentidos; o nomadismo e deslocamentos contínuos como território articulador de sociabilidades. Lugares, que nos dias atuais não são apenas lugares antropológicos, mas condição e suporte de relações globais (SANTOS, 2005) para os que se retiram ou se deslocam esses lugares se transformam ao longo dos anos em lugares da memória, da saudade, da perda ou das transfigurações identitárias. Este estudo é inicial, não pretende esgotar o assunto e não se dirige a indicar um possível gênero, em que pese e nos motive o excelente estudo de Samuel Paiva (2009, 1-3) que se encaminha para definir os elementos que caracterizam o *road movie* brasileiro como um gênero em potencial. Referências e sentimentos que os filmes aqui trabalhados tornam visíveis nos diálogos das personagens, nas lembranças, nas cartas ou mesmo nas placas das estradas. Os filmes de guerra que lidam diretamente com as fronteiras e deslocame ntos por territórios não vêm ao caso porque as essas fronteiras são definidas e organizadas por instituições políticas, enquanto que os filmes estudados tratam dos deslocamentos sociais de iniciativas individuais ou de pequenos grupos de civis. Os filmes estudados são de um período na história do cinema brasileiro que a partir de 1982, retoma fôlego de público, isto é, as salas de cinema voltam a receber um grande volume de espectadores.

Nesse período, também, surgiu uma corrente teórica, de interesse em um multiculturalismo (STAM, 2003, 294-307), que buscava as evidências de uma filmografia do hemisfério sul e demais países periféricos. Robert Stam lembra um dos nomes dados a tal filmografia: "terceiro cinema" (STAM, 2003, 308). O conceito, ou "tercer cine" como surgiu pela primeira vez, foi criado pelos cineastas argentinos Fernando Solanas e Octavio Getino, do Grupo Cine Liberación, no manifesto "Por um Terceiro Cinema", publicado em 1969 na revista de cinema *Tricontinental* pelo OSPAAAL (Organização de Solidariedade com o Povo da Ásia, África e América Latina). Juntamente com o Grupo Cine Liberación, o manifesto incluiu o movimento Cine de la Base do

cineasta argentino Raymundo Gleyzer, o movimento brasileiro do Cinema Novo, o movimento do cinema revolucionário Cubano e o diretor boliviano Jorge Sanjinés. O manifesto afirma que o modelo de produção, baseado na estrutura de Hollywood, seria o primeiro cinema, em espetáculos de desvio da realidade e personagens individualistas, voltado para platéias passivas. Já o segundo cinema seria o filme de arte, especialmente o europeu, que não é comercial como o primeiro, mas centralizado no diretor-autor. O terceiro cinema, por sua vez, entende o diretor como integrante de um coletivo de técnicos e artistas, que realiza filmes para as massas de inspiração ativista.

De certa maneira, o processo de globalização foi fomentador de uma maior mobilidade e visibilidade povos e nações, anteriormente isolados cada qual dentro de suas linhas fronteiriças e, em parte, fomentador de exílios de pequenos grupos sociais a diásporas. São obras dos mais diversos realizadores, oriundos de várias escolas cinematográficas e, até mesmo, produzidos por aqueles que vivenciam o desafio diaspórico, conforme lembra Hamid Naficy (1999: 142). Neste panorama particular se inserem os filmes em que investigamos a deslocografia. Naficy desdobra seus estudos sobre os filmes diaspóricos e, em 2001, passa a chamar tais filmes de "accented cinema", entendendo-os como reflexos da subjetividade liminar e localização intersticial na sociedade e na indústria cinematográfica (NAFICY, 2001: 10)

Robert Stam entende que o conceito terceiro cinema avançou para a teoria pós-colonial, que seria mais complexa por consistir em um campo interdisciplinar que permite identificar uma filmografia de "identidades e subjetividades complexas e multifacetadas resultando em uma proliferação de termos associados a várias formas de miscigenação cultural" (STAM, 2003, 320). É Stam quem compreende que esta filmografia em questão está além da pós-modernidade, que instaurava uma atenção ao que era "eurocêntrico, narcisista, alardeando a eterna novidade do Ocidente" (STAM, 2003, 324). E, em termos de movimentos sociais, os deslocamentos não são exclusivos da atualidade, como define apropriadamente Robert Stam:

> A ênfase sobre a miscigenação nos textos pós-coloniais chama atenção para as identidades múltiplas, já existentes ao tempo do colonialismo, mas agora complexificadas pelos deslocamentos geográficos característicos da era pós-independência, e pressupõe uma moldura teórica, influenciada pelo antiessencialismo pós-estruturalista, que se recusa a praticar um policiamento identitário conforme linhas puristas da espécie do "ou isso, ou aquilo". Ao mesmo tempo, porém, em que reage contra as fobias colonialistas e o fetiche da pureza racial, a teoria contemporânea do hibridismo se contrapõe também às linhas excessivamente rígidas de identidade desenhadas pelo discurso terceiro-mundista. A celebração do hibridismo (por meio de uma mudança de valência no que antes eram termos com conotações negativas) confere expressão, na era da globalização, ao novo momento histórico dos deslocamentos pós-independência, responsáveis pelas identidades duplas ou mesmo multiplamente hifenizadas (franco-argelino, indo-canadense, palestino-libanês-britânico, indo-ugando-americano, egípcio-libanês-brasileiro). (STAM, 2003, p.324)

Entretanto, vivenciamos hoje tais eventos sociais de modo muito mais presente em nosso cotidiano graças às novas condições de comunicação possibilitadas pelos avanços tecnológicos que gera novas configurações sociológicas, como entende Robert Stam:

> A teoria pós-colonial trata de modo bastante eficiente as contradições e os sincretismos culturais gerados pela circulação global de povos e de produtos culturais em um mundo midiatizado e interconectado, de que resulta uma forma de sincretismo comodificado ou midiatizado. (STAM, 2003, 325)

Avançando um pouco mais nesse universo, esta pesquisa observa a filmografia que discute desde a ideia de internacionalização até a ideia de globalização. Sendo assim, nos filmes onde procuramos conhecer o processo de deslocografia, o transitório é país, é passagem, é o que articula as instâncias de conhecimento e de pertencimento, exatamente por acelerar a capacidade de associação entre informações e experiências e entre as pessoas que estão e que passam. Adiante do cinema de arte, é um cinema fundado em novas espacialidades, em terras imaginadas, em nomadismo ou deslocamentos contínuos, pelo desejo de futuro, de novos traçados de vida, de esperança, exigindo visibilidades mais complexas, densas e paradoxais.

Para a questão mais importante aqui tratada - como cada plano e o encadeamento entre os planos dos personagens em deslocamento proporcionam a construção das narrativas?-, tomamos como apoio dois desenvolvimentos teóricos. O primeiro é o estudo atento a um ponto de abordagem mais voltado para a materialização fílmica do deslocamento dos personagens enquanto substrato constitutivo da narrativa, assim entendido como aquilo que constitui cada plano e cada sequência de planos. Cada filme é aqui estudado na sua materialidade "pelas suas condições concretas de articulação e transmissão" (LYRA; SANTANA, 2006, 10). Nesse sentido vem iluminar o estudo não-hermenêutico da materialidade da comunicação desenvolvido por Hans Ulrich Gumbrecht (1998, 142-151.), que é orientado pela forma material da expressão, definido por ele como a "qualidade física" da expressão e não na condição "metafórica e relacionada ao discurso". O segundo desenvolvimento teórico imprescindível para este estudo -e que não intencionalmente é o desdobramento, ou sintoma, do primeiro- é o ferramental de estudo da tecnologia e estilo fílmico desenvolvido por Barry Salt (1992). Tal teoria considera que a forma dos filmes difere de um para o outro e que as variáveis usadas para estudá-la devem ser baseadas em conceitos realmente usados pelos cineastas, pelo levantamento e análise de dados concretos da sua especificidade. A tecnologia é entendida aqui como o conjunto de todos os instrumentos físicos de registro e edição de imagem e som, que por si só potencializam a expressão fílmica. O estilo é entendido aqui como o conjunto de procedimentos específicos do cinema, como a composição da imagem, a escala do plano, a angulação e o movimento de câmera, a iluminação, a edição, a direção, etc. O modo de configuração do estilo e da tecnologia aplicado a um plano e a todo o filme é o que organiza tudo aquilo a que o espectador assistirá durante a projeção (SALT, 1992, 24-25; BORDWELL, 1986: pp.49-51; XAVIER, 2005, p.192). Entre suas ferramentas de estudo utilizamos o *average shot length*, ASL, também chamado de *cutting rate* (SALT, 1992, 146), aqui considerada como a média da duração de plano, MDP. A MDP é calculada através da divisão da duração do filme pelo número de planos. O método é fundamental por permitir a exploração crítica de elementos vitais da estruturação narrativa audiovisual de um filme. Apesar de, a primeira vista, parecer uma análise estatística vai além da medição burocrática do tempo de um filme por estar longe de querer dizer que o diretor e o

editor tiveram como ponto de partida para a realização de um filme a duração final de cada plano.

Seleção dos filmes

Na primeira parte desse estudo, optamos por alguns filmes que têm a estrada e o deslocamento como preponderantes em termos de cenário e ação, como o lugar dos fluxos, do fugidio, do efêmero, das sociabilidades, das descobertas, da construção dos imaginários. São filmes que estão em um período para além do pós-modernismo que, pela sua natureza, assumiram e agregaram muitos aspectos de todas as tendências de estilo cinematográfico. Nesse período, comumente chamado de Retomada porque vem imediatamente depois de uma crise sem precedentes na história do cinema brasileiro, quando o plano de modernização econômica do governo Collor, a partir de 1991 determinou o fim do suporte estatal às produções cinematográficas no país o que praticamente inviabilizou lançamentos de novos filmes até 1994, está o foco central dos estudos. Mais especificamente, a partir de 1995 quando inúmeros filmes são lançados baseados em apoio financeiro determinado por lei de isenção fiscal principalmente de grandes bancos e da empresa nacional de petróleo, a Petrobras. De acordo com Stephanie Dennison e Lisa Shaw (2004,pp: 205-216), duas das características mais marcantes do cinema de Retomada são o internacionalismo (com personagens e atores estrangeiros) e uma revisão audiovisual do sertão brasileiro. Centramos, num primeiro momento do estudo, nosso olhar para os filmes da Retomada com esta última característica e que tivessem um forte componente narrativo durante os deslocamentos dos personagens. Em princípio, selecionamos os seguintes filmes: Carlota Joaquina (1995) de Carla Camurati; Terra Estrangeira (1996) de Walter Salles e Daniela Thomas; Baile Perfumado (1997) de Paulo Caldas e Lírio Ferreira; Central do Brasl (1998) de Walter Salles; Netto Perde Sua Alma (2001) de Beto Souza e Tabajara Ruas; O Caminho das Nuvens (2003) de Vicente Amorim; Deus é brasileiro (2003) de Carlos Diegues; Lisbela e o Prisioneiro (2003) de Guel Arraes; Árido Movie (2004) de Lírio Ferreira; A Máquina (2005) de João Falcão; Jogo Subterrâneo (2005) de Roberto Gervitz; Cinema, Aspirinas e Urubus (2005) de Marcelo Gomes; O Céu de Suely (2006) de Karim Ainouz; Não por Acaso (2007) de Philippe Barcinski.

Nesta lista, encontramos dois filmes que têm as narrativas construídas por deslocamentos, mas dentro da cidade de origem. Os filmes são Não por Acaso e Jogo Subterrâneo, ambos com uma intensa narrativa, praticamente desenvolvida enquanto os protagonistas se deslocam. Encontramos, também, filme com narrativas construídas por deslocamentos, mas entre países da Europa. O filme é Terra Estrangeira, em que os protagonistas saem do Brasil e se deslocam de Portugal para a Espanha, mas é um único título, o que compromete um levantamento de elementos comuns entre filmes. E também verificamos filmes que não constroem as narrativas durante os trajetos dos personagens; sabe-se que os personagens transitam, mas só os vemos já instalados em seus novos espaços ou, no máximo. Quando são apresentados em trânsito, são planos praticamente sem fala e sem nenhuma ação significativa para o desenrolar de suas vidas. Os filmes são: Carlota Joaquina, Baile Perfumado, Netto Perde Sua Alma, Lisbela e o Prisioneiro, A Máquina e O Céu de Suely. Sendo assim, os filmes que apresentam narrativas construídas durante os deslocamentos, no sertão brasileiro, produzidos a partir da Retomada que estudamos até o momento são os seguintes: Central do Brasil (locações em Raso da Catarina-Bahia e Rio de Janeiro-Rio de Janeiro), O Caminho das Nuvens (locações em Juazeiro do Norte-Ceará, Porto Seguro-Bahia e Rio de Janeiro- Rio de Janeiro), Deus é brasileiro (locações em Ilha de Itaparica, Jalapão-Tocantins, Maragogi-Alagoas e Recife-Pernambuco), Árido Movie (locações em

Pernambuco e São Paulo-São Paulo) e Cinema, Aspirinas e Urubus (locações em Cabaceiras, Patos, Picote, Pocinhos-Paraíba).

Críticas e primeiras conclusões da materialização filmográfica da deslocografia no sertão brasileiro.

Como um de nossos propósitos é o de discutir como o cinema brasileiro contemporâneo representa o imaginário dos seus personagens em trânsito para um novo território ou o retorno ao território de origem, selecionamos para essa primeira parte do estudo a análise dos seguintes filmes: Central do Brasil; O Caminho das Nuvens; Deus é brasileiro; Árido Movie; Cinema, Aspirinas e Urubus. Esses filmes apresentam narrativas construídas durante os deslocamentos no sertão brasileiro e foram produzidos a partir da Retomada: Central do Brasil tem locações em Raso da Catarina-Bahia e Rio de Janeiro-Rio de Janeiro, O Caminho das Nuvens tem locações em Juazeiro do Norte-Ceará, Porto Seguro-Bahia e Rio de Janeiro- Rio de Janeiro, Deus é brasileiro tem locações em Ilha de Itaparica, Jalapão-Tocantins, Maragogi-Alagoas e Recife-Pernambuco, Árido Movie tem locações em Pernambuco e São Paulo- São Paulo e Cinema, Aspirinas e Urubus tem locações em Cabaceiras, Patos, Picote, Pocinhos-Paraíba.

Em Central do Brasil, Josué e sua mãe pediram a Dora para escrever uma carta ao seu pai. Este é o ponto de encontro inicial que definiria o destino dos três personagens. Em frente à estação, Josué vê sua mãe ser morta por atropelamento. Josué sozinho não vai mais embora da estação até que pede ajuda a Dora, que acaba levando-o para a sua casa. São os 20 minutos iniciais do filme, por imagens ficcionais e documentais, em planos curtos encadeados por uma edição muito rápida. Esse início do filme -20 minutos de um total de 112, apenas uma sexta parte do filme-, que sela o vínculo entre Josué e Dora tem 231 planos que correspondem a 33% dos 691 planos de todo o filme. Utilizando a metodologia de Barry Salt, descrita no início deste estudo, verificamos que a MDP de todo o filme é 9,0 segundos por plano enquanto que a MDP dos 20 minutos iniciais é 4,9, de onde se depreende que há, no início do filme, um esforço extremo de articular as narrativas e os personagens, praticamente somente dentro da estação, de modo a prepará-los para planos mais alongados em que a câmera registra o deslocamento dos personagens em uma edição mais lenta, de modo a tornar mais intenso o diálogo entre eles. A materialização da deslocografia em Central do Brasil se observa em planos que registram as atividades e sentimentos comuns que integram e sensibilizam os personagens-Dora, especialmente, é re-sensibilizada, redescobrindo-se como mulher desejante, sedutora e protetora-, e em planos em que os personagens descrevem seus ideais e esperanças, em deslocamento do mar para o sertão. O tempo do filme em que Josué e Dora estão em deslocamento -entre a fuga do Rio de Janeiro até a entrada na casa dos irmãos de Josué em Vila do João no sertão do nordeste brasileiro- é de 48 minutos e 26 segundos, pouco mais de 45% da duração total. Praticamente a deslocografia está presente em metade de todo o filme. Em todo o período de deslocamento -de táxi, a pé ou de carona no caminhão- os protagonistas se deslocam da direita para a esquerda, ou do mar para o sertão. Entretanto, quando Dora se descobre desejante e tenta seduzir o caminhoneiro César, que foge por desconhecer os seus próprios sentimentos. O processo de redescoberta pessoal vivido por Dora, foi despertado pelo sentimento de proteção a Josué e estava plenamente compreendido por ela, levando-a a desenvolver a idéia de deixá-lo com sua família. Desde o instante da separação entre Dora e César, os deslocamentos se invertem, são todos da esquerda para a direita, do sertão para o mar: a origem de Dora.

O Caminho das Nuvens é orientado pelo sonho de Romão: viajar de bicicleta em direção ao Rio de Janeiro, arrumar um emprego que lhe pague mil reais, sustentar a mulher Rose e os cinco filhos. As relações e o destino de todos já está definido antes do início do filme, que permanece em deslocamento por todo o filme. A materialização da deslocografia pelos planos não se dá nas vilas ou cidades, mas nas estradas, através de planos em que os personagens, durante o trajeto, descrevem seus ideais e esperanças. Há pontuações narrativas demarcadas pelas separações dos integrantes da família, que segue se deslocando entre atividades que revelam os sentimentos comuns integrando-a e sociabilizando-a. A MDP de todo o filme é de 5,37 segundos por plano, uma média muito pequena para a filmografia brasileira. O fato de o filme ter uma edição muito ágil pode ser consequência da necessidade de manter a narrativa bastante descritiva quanto aos relacionamentos entre os familiares, mas, ao mesmo tempo, demonstrar plenamente a sua evolução entre as tantas estradas percorridas pelos protagonistas. O tempo do filme em que a família Romão se desloca é de 69 minutos e 15 segundos, o que corresponde a mais de 89% de toda a sua duração. Os deslocamentos são da esquerda para a direita, do sertão para o mar, mas, nos últimos planos do filme, a família que chegou ao Rio de Janeiro resolve voltar ao interior, só que agora pretende seguir para Brasília, quando a câmera alça vôo, da direita para a esquerda.

Deus é brasileiro e busca o escolhido para substituí-lo porque quer "tirar umas férias". Para tanto elege Taoca como seu guia, que ironiza no início, mas rapidamente é convencido, todavia ainda motivado a convencer Deus a escolhê-lo. Madá tenta seduzir Deus a levá-la para longe de sua casa. Deus e Taoca se vêem tocados por Madá. Estes relacionamentos se desenrolam por todo trajeto percorrido por eles até o momento em que Deus encontra Quinca das Mulas e recebe a negativa para ser o seu sucessor. A materialização da deslocografia é constituída nas atividades e sentimentos comuns que os integram e sociabilizam. O filme tem também quase que a totalidade de sua duração dedicada a descrever o deslocamento dos personagens: 88 minutos, que equivalem a 83%. A MDP também é muito rápida: 5,54 segundos por plano, denotando elaborada edição, necessária para cobrir todo o território percorrido pelos personagens. Nos deslocamentos, os personagens tentam mudar suas vidas, revêem seus ideais e renovam as esperanças. Todo o deslocamento dos protagonistas é da direita para a esquerda, do mar para o sertão, menos o último, quando todos voltam à ilha de Itaparica, o ponto de encontro e de despedida entre Deus e Taoca, que agora está com Madá.

Árido Movie, é a rota que leva Jonas ao seu destino: sua cidade natal, Rocha. Seu deslocamento, com o exclusivo objetivo inicial de enterrar o seu pai, arrasta consigo seus amigos e lhe oferece uma companheira e seu futuro filho. A materialização da deslocografia nos muitos planos em que os personagens tentam decifrar suas vidas e descrever seus ideais e esperanças. As pontuações narrativas pelas cenas de deslocamento têm os personagens desenvolvendo atividades e sentimentos comuns integrando-os em uma sociabilização mais perene do que a anterior. A totalidade de sua duração dedicada a descrever o deslocamento dos personagens é a menor entre os filmes aqui estudados: 34 minutos, ou 30%, dado que o período em que Jonas passa em Rocha, apesar de rápido se comparado com toda a sua vida, não é nada passageiro e deixará profundas marcas nele e em seus companheiros. Apesar de ser um período curto é no deslocamento onde o destino dos protagonistas se transforma. A MDP de todo o filme é de 11,95 segundos por plano, uma média muito alta entre os atuais filmes brasileiros, mas justificável por se tratar de um filme construído por planos longos e contemplativos entre muitas paisagens do sertão. O deslocamento dos personagens nos planos é absolutamente do mar para o sertão, ou da direita para a esquerda, precisamente para registrar que Jonas, apesar de no final já ter retornado à São Paulo, ainda está completamente ligado a Rocha.

Cinema, Aspirinas e Urubus, organizam o espaço, o tempo e o trajeto de Johann e Ranulpho que seguem pela mesma direção, mas em sentidos opostos. A materialização da deslocografia é obtida pelos planos que não constroem vilas ou cidades, mas estradas, onde os personagens tentam esquecer suas vidas anteriores. As pontuações narrativas são desenvolvidas por falas muito específicas em cada novo deslocamento. O tempo de filme que descreve o deslocamento dos personagens é o maior entre os filmes aqui estudados: 86 minutos, ou 91%. Entretanto, a MDP é de 18,88 segundos por plano, a média mais alta entre os cinco filmes aqui investigados. Não há, todavia, discrepância entre o tempo de deslocamento no filme e a MDP, ao contrário, justifica-se plenamente manter os protagonistas em deslocamento contínuo, sensação exatamente corroborada pelos longos planos que elevaram a MDP a tal patamar. O deslocamento é do sertão para o mar, seguindo o desejo de Ranulpho que agora conduz solitário o caminhão de Johann.

Sendo assim, a deslocografia constrói a paisagem que é "tudo aquilo que vemos, o que nossa visão alcança", "definida como o domínio do visível" e não "formada apenas de volumes, mas também de cores, movimentos, odores, sons" (SANTOS, 2005, p.61). Todavia, pelo que demonstram os filmes, podemos perceber que o não-lugar tem potencial socializador. Cada personagem, em seu deslocamento, ainda que centrado no objetivo de sua busca, desenvolve relacionamentos em seu percurso, que, por sua vez, compõe a própria temática das narrativas em desdobramento.

Não por Acaso: o cinema, a cidade e a sociedade em movimentos. Apontamentos iniciais para uma análise.

Vimos nesses corpos filmográficos estradas que atravessam as paisagens do sertão e narrativas que apresentam as tramas de uma fina dialética entre pessoas em deslocamento por territórios e fronteiras. E se os filmes analisados, a estrada ou as beiras das estradas eram ao mesmo tempo, cenários dos filmes e ação da vida dos imigrantes em direção a um sonho ou rotas de fugas de uma realidade em direção a outra, ou ainda se a estrada representava um retorno, o reencontro com as tradições e com o local de origem, o filme Não Por Acaso tem a cidade como cenário e local em que uma intensa narrativa é desenvolvida enquanto as personagens se deslocam. A cidade é São Paulo, a personagem central é Ênio, engenheiro de tráfego que tem o comando dos semáforos sejam os ditos inteligentes ou não. Pelo monitor da tela do computador e das inúmeras TVs da sala de controle, o diretor nos apresenta as personagens, as ruas e a história dessas personagens na mais caótica e polifônica cidade do país. As primeiras imagens são de sons do trânsito, de ruas e avenidas repletas de carros, de fios elétricos, de semáforos, de vozes ditando nomes de ruas, de bairros, de problemas e de desvios de trânsito. Pela câmera do diretor somos levados para dentro da sala de controle onde Ênio trabalha. Sentado em frente à tela do computador, move mecanicamente o mouse e com rápidos cliques nos mostra a cidade de dentro e de fora da tela. Com olhos fixos no monitor, além das ruas e do tráfego leva-nos até a rua onde está localizada a Livraria Letras e Formas. Após centralizar o foco, aproxima a câmera até entrar na livraria e nos apresentar as duas outras personagens: sua ex-mulher Teresa que e ao que tudo indica ainda ama e a filha Bia com quem nunca teve contato, apenas pelo monitor do computador porque acompanha seus movimentos pelas câmeras de controle do tráfego. Pela câmera do diretor e pelas telas dos monitores e televisores da sala de controle de Ênio acompanhamos duplamente a narrativa, a história das vidas das personagens do filme e da cidade que para além do ditado popular, efetivamente não para mesmo quando os faróis fecham, mesmo quando a noite quer escurecer o dia e ocultar as pessoas. Pela fotografia de Pedro Farkas

podemos ver o que Oswald de Andrade descreveu certa vez: que o entardecer em São Paulo é lilás. Pelas diferentes lentes e telas reconhecemos nos constantes deslocamentos das personagens pelas ruas, avenidas e viadutos alguns símbolos da cidade e as mudanças que o tempo a ela impôs. Mas, se a cidade real transformada em cidade da narrativa ficcional não conta seu passado porque "ela o contém como as linhas da mão, escrito nos ângulos das ruas, nas grades das janelas, nos corrimãos das escadas, nas antenas dos pára-raios [...] (CALVINO, 1990, p.14-15), nos carros, nos fios e nos cabos elétricos, a cidade real, pelas telas do monitor conta por meio da ficção o passado que Ênio guarda na memória e o presente que contempla fascinado mesmo que este esteja ausente: a mulher e a filha. O futuro, o acaso decidirá enquanto os protagonistas se deslocam pelas ruas da metrópole, pelos edifícios e viadutos, seja de carro, a pé ou de bicicleta. O acaso faz cruzar as vidas de pessoas que tem no controle, na necessidade do controle a substância da vida. Aparentemente porque ambas as personagens querem reencontrar os laços perdidos. Ênio controla o que existe de mais caótico de uma cidade grande, o trânsito, Pedro tem no jogo de bilhar a fixação de controlar as jogadas sob uma mesa de sinuca, que aliás ele as confecciona, como também produz a arte da marchetaria, arte que exige método, minúcias e paciência como a que dedica às jogadas do bilhar e Bia filha de Ênio que tem a determinação de conhecer e conviver com o pai. Se as personagens masculinas são metódicas, as femininas se definem por outros ângulos: Teresa é dona de livraria, onde a filha também trabalha e Lúcia se define como uma "operadora de futuros". No entanto, apesar de diferentes dos homens, aproximam-se deles e da cidade de alguma forma: vendem, portanto, trabalham com fluxos de mercadorias, sejam livros ou commodities. São partes de um sistema que pede o movimento constante e repetitivo como ensaiar os movimentos das jogadas de sinuca e o controle do trânsito. Apesar do movimento e dos deslocamentos, os fluxos são repetitivos. Como o trânsito e os dias, o filme trás inúmeras cenas e sequências em que a alternância das imagens mostram, ao mesmo tempo a cidade, o cinema e a sociedade. Na repetição do acidente envolvendo as personagens Teresa e Monica e na revelação das fotografias de Pedro e Monica dia antes da tragédia, como se fosse um filme com outro final, entendemos porque "a cidade é redundante: repete-se para fixar alguma imagem na mente [...] e "A memória é redundante: repete os símbolos para que a cidade comece a existir" (CALVINO, 1990, p.23).É no emaranhado de diferentes fios que formam o tecido da cidade e da vida,é em meio aos carros, viadutos, avenidas, faróis em que a narrativa do filme é construída que Ênio vai reencontrar o laço que até então era vivido no desejo, por trás da tela do computador controlador de tráfego e que o acaso por não existir permitiu.

Referências

BORDWELL, David,**Narration in the fiction film,**London: Routledge, 1986.

CALVINO, Ítalo,**As cidades invisíveis,**São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

DENNISON, Stephanie SHAW, Lisa,**Popular Cinema in Brazil 1930-2001,**Manchester: Manchester University, 2004.

GUMBRECHT, Hans Ulrich,**Corpo e forma: ensaios para uma crítica não-hermenêutica,**Rio de Janeiro: UERJ, 1998.

LYRA, Bernadette SANTANA, Gelson,**Cinema de bordas,**São Paulo: A Lápis, 2006.

NAFICY, Hamid,**Home, exile, homeland: film, media, and the politics of place,**New York: Routledge, 1999.

NAFICY, Hamid,**An accented cinema: exilic and diasporic filmmaking,**Princeton: Princeton University, 2001.

PAIVA, Samuel A propósito do gênero roadmovie no Brasil: um romance, uma série de TV e um filme de estrada, **Revista Rumores,**Edição 6, volume 1, Setembro-Dezembro de 2009, http://20014418942/ojs/index php/rumores/article/viewFile/6798/6141 2009, pp 1-11.

RIBEIRO, João Ubaldo,**Já podeis da pátria filhos,**Rio de Janeiro: Alfaguara Brasil, 2009.

SALT, Barry,**Film style and technology history and analysis,**2a ed London: Starword, 1992.

SANTOS, Milton,**Da totalidade ao lugar,**São Paulo, Edusp, 2005.

STAM, Robert,**Introdução à teoria do cinema,**Campinas: Papirus, 2003.

XAVIER, Ismail,**O discurso cinematográfico,**Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005.

Filmografia

A MÁQUINA, João Falcão, Brasil, Diler Globo Labo Miravista Quanta, 2005. DVD.

ÁRIDO Movie, Lírio Ferreira, Brasil, Cinema Brasil Digital, 2004. DVD.

BAILE Perfumado, Paulo Caldas e Lírio Ferreira, Brasil, Salci Filmes, 1997. DVD.

CARLOTA Joaquina, Carla Camurati, Brasil, Elimar Produções, 1995. DVD.

CENTRAL do Brasil, Walter Salles, Brasil e França, Canal+ Severiano Ribeiro VideoFilmes, 1998. DVD.

CINEMA, Aspirinas e Urubus, Marcelo Gomes, Brasil, Dezenove Filmes Rec Produtores, 2005. DVD.

DEUS é brasileiro, Carlos Diegues, Brasil, Columbia Globo Luz Mágica Quanta Rio Vermelho Teleimage, 2003. DVD.

JOGO Subterrâneo, Roberto Gervitz, Grapho Producoes Miravista Vagalume Producoes, 2005. DVD.

LISBELA e o Prisioneiro, Guel Arraes, Brasil, Estúdios Mega Globo Natasha, 2003. DVD.

NÃO por Acaso, Philippe Barcinski, Brasil, Buena Onda Fox Globo O2, 2007. DVD.

NETTO Perde Sua Alma, Beto Souza e Tabajara Ruas, Brasil, Piedra Sola Produções, 2001. DVD.

O CAMINHO das Nuvens, Vicente Amorim, Brasil, Luiz Carlos Barreto Filmes do Equador Miravista Globo MegaColor Quanta Lereby Productions, 2003. DVD.

O CÉU de Suely, KarimAinouz, Portugal, Alemanha, França e Brasil, Celluloid Dreams Fado Filmes Shotgun Pictures VideoFilmes, 2006. DVD.

TERRA Estrangeira, Walter Salles e Daniela .

Cinema e Sociedade

Linguagem, Teoria e Sociedade

Os Caminhos de Kieślowski: Invenção e Experiência na *Trilogia das Cores*

Triana, Bruna; mestranda[1]**;** brutriana@gmail.com

Eu não sou eu nem sou o outro,
Sou qualquer coisa de intermédio:
Pilar da ponte de tédio
Que vai de mim para o Outro.

Mário de Sá Carneiro

Cinema e Invenção

Cinema e antropologia são contemporâneos na história. Ambos "nasceram" nos fins do século XIX e, nesse começo, ambos voltaram seus olhos para a diferença encontrada nas distintas partes do mundo. No auge do colonialismo, a antropologia se apropriou das novas máquinas de reprodução imagética para registrar e documentar o Outro, o não-ocidental. Nessa trajetória de desenvolvimento das duas áreas, o cinema abriu novas visibilidades; se ele, num primeiro momento, trouxe o "exótico" para perto[2], também possibilitou que a antropologia aprofundasse o encontro com a diferença, procurando, mais que inventariar e hierarquizar, compreender as experiências e as concepções de mundo dos diversos Outros.Assim, a alteridade, podemos dizer, desde os primórdios, foi um problema antropológico. Como entender, lidar e descrever a diferença encontrada em campo é uma questão que assola os antropólogos. Roy Wagner (2010), nesse sentido, traz importantes contribuições a essas indagações – no que se refere às suas idéias de invenção[3], alteridade e antropologia. Wagner compreende que "cultura" é o termo que antropólogos inventaram para dar conta do choque com a alteridade. Logo, ele conclui que é a diferença que precipita a cultura, e que fazer antropologia é comparar antropologias. Ao argumentar que os antropólogos inventam a cultura que vão estudar, Wagner está afirmando que eles devem dar inteligibilidade à diferença que encontraram a partir de sua própria cultura. Assim, segundo Gordon (2005), Wagner entende a diferença como *potência*, como possibilidade de *alteração* – aproximando as idéias do antropólogo com a filosofia de Gilles Deleuze. O conceito de invenção envolve, nessa medida, uma dialética sem síntese entre convenção e invenção, sendo essa última um aspecto inerente a todo ato humano.

---

[1] Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

[2] No momento em que a antropologia voltava-se para a explicação da diferença entre os homens, o cinema e a fotografia eram utilizados em trabalhos de campo. Como afirma Morin (1970, p.27), o estrangeiro, que aparecia nas fotos e filmes no final do século XIX, tinha a qualidade do exótico, e mostrava-se, aos olhos ocidentais, "[...] com uma extrema estranheza, uma fantasmalidade que o bizarro dos costumes e da língua desconhecida ainda torna[vam] maior".

[3] O conceito de invenção de Wagner se refere a um componente positivo e esperado na vida social; assim, afirmar que algo é uma invenção significa afirmar seu caráter constitutivo e, metodologicamente, envolve as maneiras de como pensamos e construímos a antropologia e o Outro. Dessa forma, para Wagner (2010, p.23): "[...] realidades são o que fazemos delas, não o que elas fazem de nós ou o que nos fazem fazer".

> A necessidade da invenção é dada pela convenção cultural e a necessidade da convenção cultural é dada pela invenção. Inventamos para sustentar e restaurar nossa orientação convencional; aderimos a essa orientação para efetivar o poder e os ganhos que a invenção nos traz (WAGNER, 2010, p.96).

Dessa forma, o argumento de que o antropólogo "inventa" a cultura que estuda, significa que ele generaliza suas experiências, vivências e impressões em termos que façam sentido em sua própria cultura (WAGNER, 2010, p.61). Isso, porque, para serem comunicados, os símbolos devem ser compartilhados, o que gera a necessidade de se inventarem convenções para dar inteligibilidade ao mundo. Se um antropólogo deve tornar plausível sua invenção segundo as convenções acadêmicas, no caso do cinema, à invenção do cinematógrafo seguiu-se a convencionalização das técnicas e de suas funções significativas.

Em um contexto diferente do qual fala Wagner, acreditamos que suas idéias são profícuas para refletir em torno de nosso objeto, a obra *Trilogia das Cores*[4], do diretor polonês Krzysztof Kieślowski (1941-1996), produzida entre 1992 e 1994, na França e na Polônia, em celebração ao bicentenário da Revolução Francesa, de 1789, e, ainda, justamente quando se assinava o Tratado de Maastricht – em 7 de fevereiro de 1992 –, que instituia a hoje já consolidada União Européia (U.E.). Com efeito, ao homenagear os 200 anos da mais paradigmática revolução burguesa do ocidente, Kieślowski, um "não-europeu"[5], problematizou o lema universalizante dessa revolução, "Liberdade, Igualdade e Fraternidade", em situações concretas, particulares e, também, contemporâneas aos acontecimentos políticos da época da produção dos longas.

Os três longas receberam diversas indicações e prêmios em festivais de cinema, o que demonstra seu reconhecimento por parte dos profissionais do ramo cinematográfico[6]. Kieślowski realizou uma trilogia baseada nos ideais da Revolução Francesa, imbricando nessa construção cores, sons e tormentos. Com efeito, ele fabricou irônicas e misteriosas meditações sobre os três universais que compõem o lema da Revolução. Ambientados em Paris e Varsóvia, *Bleu*, *Blanc* e *Rouge* são constituídos por conturbadas relações humanas e frágeis encontros. Os longas são repletos de zonas de penumbra e indeterminação; as elipses, os cortes secos e descontínuos e as interferências (visuais e/ou musicais) nas seqüências dão um ritmo próprio a cada obra. Nessa medida, propomos como hipótese que a *Trilogia*, ao desconstruir o ideário tríptico de valores, problematizando, para tanto, a alteridade ao viver essas entidades absolutas no mundo que se constituía, inventa esses valores a partir de encontros e contingências, e propõe uma experimentação – do tempo, do espaço, do sujeito. Por conseguinte, acreditamos

[4] A *Trilogia das Cores* é composta pelos filmes *Bleu* (França, 1993), *Blanc* (Polônia, 1994) e *Rouge* (França, 1994). No Brasil, os longas foram traduzidos como: *A liberdade é azul*, *A igualdade é branca* e *A fraternidade é vermelha,* respectivamente. Ao longo do artigo, referir-nos-emos aos filmes pelo seu nome original, em francês.

[5] O diretor Krzysztof Kieślowski viveu e começou sua carreira cinematográfica na Polônia comunista, logo, num país considerado "não-ocidental". Quando da produção da *Trilogia das Cores*, a Polônia estava saindo do jugo desse regime político e logo entraria na recente, e "ocidental", União Européia, ainda que como um país marginal e "menos desenvolvido".

[6] *Bleu* ganhou o Leão de Ouro em Veneza, de 1993, como melhor filme, ganhando ainda os prêmios de melhor fotografia e melhor atriz, para Juliette Binoche. Binoche também ganhou o Cesar, em 1994, como melhor atriz, que também foi concedido ao filme nas categorias melhor montagem e melhor som. O filme também recebeu três indicações ao Globo de Ouro: nas categorias de melhor filme estrangeiro, melhor música e melhor atriz. *Blanc* deu o Urso de Prata de 1994, em Berlim, para Kieślowski como melhor diretor. *Rouge* ganhou o Cannes, em 1994, como melhor filme; no mesmo ano, ganhou o Cesar por melhor trilha sonora e foi indicado ao Globo de Ouro de melhor filme estrangeiro e ao Oscar de melhor direção, melhor roteiro e melhor fotografia.

que a desconstrução das idéias de liberdade, igualdade e fraternidade realizada por Kieślowski objetiva reinventá-las e rearranjá-las por meio de eventualidades e acasos cotidianos (FRANÇA, 1996, p.36). Essa esfera de invenção e desconstrução aparece nos três filmes em primeiro plano e em detalhes secundários, na forma da montagem e na história narrada.

Temos em *Bleu*, a trajetória de Julie, que perde o marido e a filha em um acidente de carro e isola-se do mundo e das pessoas por conta de seu sofrimento. A partir desse retraimento, Kieślowski vai acompanhar o processo de reabertura de Julie ao mundo e ao Outro. Nesse filme, encontramos a problematização da subjetividade da imagem, tendo em conta que a câmera só nos mostra Julie e seu mundo através de *closes* e primeiros planos; as cores e a música estão ligadas, diretamente, à Julie e à sua vontade de enxergar o Outro.

Por sua vez, o segundo filme, *Blanc*, retrata os (des)caminhos de Karol Karol, imigrante polonês na França. Este é, certamente, o mais nitidamente político dos filmes, pois revela como a "igualdade", mesmo a do novo "cidadão europeu", não é tão igualitária assim, como tentam expor as várias cartas de direitos humanos. Karol é tratado como indesejável pelo tribunal francês e por sua ex-mulher, Dominique. Esse filme já apresenta uma narrativa mais cadenciada: a câmera não se concentra apenas em Karol (como se concentrava em Julie, em *Bleu*), e, além disso, Karol age, ele toma atitudes frente aos problemas que lhe são colocados. Se Julie se fecha e se recusa a agir e a tomar decisões depois do acontecimento trágico que marca sua vida, Karol procura saídas, formas de se fazer ouvir, de se fazer ver por Dominique, ainda que isso implique ter de matar uma pessoa e simular sua própria morte.

Por fim, *Rouge* fecha a *Trilogia das Cores* com a história da modelo Valentine, que no decorrer da narrativa encontra-se com um juiz aposentado, Joseph. É nesse encontro que ambos começam a repensar suas vidas e valores, e, como amigos, desafiam e questionam um ao outro em gestos e atitudes, enxergando, então, que é na construção da relação entre si que esses valores poderiam ser vividos e concretizados, mediante o que eles mesmos sentiam. Esse filme, dentre os três da série, é o que faz a câmera mais se movimentar: os planos são mais abertos, o ritmo é mais rápido, haja vista que a câmera segue duas tramas paralelas.

Observa-se que Kieślowski faz, por intermédio dos filmes da *Trilogia,* uma leitura crítica do projeto de unificação européia. Sua obra nos coloca diante dessa Europa fragmentada e incerta sobre a solidificação da união geográfica (*Bleu*), interrogando a igualdade sub-reptícia do "europeu", o problema do imigrante e o posicionamento dos países marginais nessa nova "constelação" (*Blanc*), assinalando, por fim, as rachaduras desse projeto unificador (*Rouge*). Portanto, é importante ressaltar a conjuntura histórica em que se inserem tais filmes, para que possamos apreender alguns índices deixados na imagem que, ainda hoje, podem ser lidos como prenúncios das possibilidades inerentes ao projeto de uma U.E. que integraria países tão distintos e com realidades tão discrepantes sob a designação homogeneizante de "cidadão europeu". Procuramos entender como esses filmes, ao trabalharem o ideário iluminista, operam esses conceitos em circunstâncias singulares e pequenos encontros; compreendendo que a *Trilogia* não invalida esse ideário, questionamos de que maneira eles são desconstruídos e explorados em cada situação

Ao questionar esses longas sob a perspectiva da invenção da Europa que se instituía, da fabricação dos ideais de "Liberdade, Igualdade e Fraternidade" dentro desse mundo e, do mesmo modo, da invenção sobre as convenções cinematográficas, as idéias de Roy Wagner auxiliam e

instigam a abordagem do cinema como criação e invenção de mundo e de símbolos. Ora, como atos comunicativos, todo filme inventa uma leitura de um mundo possível; e isso porque o cinema trabalha com as convenções de nossa sociedade e cria histórias e significados que se tornam comuns e desejáveis. A repetição de clichês e de temas que lucraram muito, só demonstra que a indústria cinematográfica sabe inovar sobre essa significância já ordinária. Para Wagner (2010, p. 112), todas as mídias "[...] compartilham a mesmíssima intenção de investir os elementos triviais da vida em contextos provocativos e inusitados, que conferem a esses elementos novas e poderosas associações e recarregam seus significados convencionais".

Em Kieślowski, a construção fílmica opera transgredindo as convenções cinematográficas, já que sua invenção desloca significados convencionais para novos contextos, o que provoca um choque no espectador, que deve atualizar seu repertório imagético. Esses temas são entrevistos, por exemplo, no uso característico de técnicas e linguagens cinematográficas, utilizadas por Kieślowski em situações não-usuais. Como exemplo de subversão de técnicas convencionais para impactar o espectador, desconstruir conceitos e inventar mundos sensíveis e possíveis, Kieślowski faz o uso do de *fade in* e do *fade out* de maneira não usual. *Fade out* é o escurecimento ou clareamento gradual de uma imagem, até que ela desapareça totalmente. O *fade in* é o oposto, ou seja, de uma imagem totalmente preta ou branca voltar gradualmente à outra imagem. Esses efeitos são utilizados para transição, são técnicas empregadas convencionalmente para ir de uma cena a outra com o sentido de passagem de tempo. Em *Bleu*, por exemplo, toda vez que Julie é confrontada com alguma lembrança de seu passado, ocorre um *fade out* e a música "Concerto para Inauguração da Europa", que seu falecido marido estava compondo, arrebata-nos. Todavia, quando ocorre o *fade in* voltamos à mesma cena, com Julie em frente a alguém ou alguma coisa que a fez lembrar e entrar, ontologicamente, para dentro de si mesma. Assim, visto que o recurso técnico não é utilizado com o sentido que convencionalmente lhe é dado, se produz um efeito impactante no espectador, que deve buscar compreender e interpretar seu significado na narrativa.

Para Wagner (1972), a inovação é justamente esse deslocamento de significados de um contexto já habitual para outro. Porém, ao tomar o caráter inventivo da *Trilogia*, acreditamos que o diretor não está voluntariamente inventando novos significados, visto que ele pode inovar sobre as convenções, mas "[...] não pode estar consciente dessa intenção simbólica ao perfazer os detalhes de sua invenção, pois isso anularia o efeito norteador de seu 'controle' e tornaria sua invenção autoconsciente" (WAGNER, 2010, p.40). Desse modo, ao indagar sobre a fabricação da Europa e das novas maneiras de ser e estar nessa "constelação pós-nacional" e sobre as subversões formais realizados por Kieślowski, compreendemos que a invenção é essencial para o modo como a *Trilogia* problematiza a alteridade, os ideais universais a nova Europa. É a partir das características estilísticas do cinema de Kieślowski, dos vários elementos técnicos, da trilha sonora, das cores, das personagens e de suas angústias que são inventados olhares específicos de se viver e experimentar a alteridade.

Cinema e Experiência

O filósofo alemão Walter Benjamin (1994a, p.108), considera que "[...] é o homem que tem a capacidade suprema de produzir semelhanças", sendo a faculdade mimética uma de nossas "funções superiores". Nessa medida, o antropólogo Michael Taussig (1993a), retomando os trabalhos de Benjamin, afirma que as máquinas de reprodução imagéticas fizeram a capacidade mimética ressurgir na modernidade. Essas "máquinas-miméticas" abrem o inconsciente ótico

(BENJAMIN, 1994a), trazem os objetos para perto do observador, pela sua reprodução, e, dessa forma, alargam nossa percepção e compreensão do mundo. Com efeito, conforme resume o próprio Benjamin (1994a, p.189), o cinema explodiu nossa prisão cotidiana "com a dinamite dos seus décimos de segundo, permitindo-nos empreender viagens aventurosas entre as ruínas arremessadas à distância. O espaço se amplia com o grande plano, o movimento se torna mais vagaroso com a câmara lenta". É nesse espaço fragmentado e efêmero que uma nova percepção surge.

Estabelece-se uma relação com o espectador durante o filme, e apreendemos dessa relação alguma espécie de conhecimento sensível, pela mimesis apreendemos uma "experiência" (*Erfahrung*). A experiência, para Benjamin (1994a), assim como a narração, entrou em declínio na modernidade, com as vivências destrutivas da guerra. A capacidade de intercambiar experiências, de dar conselhos, de ouvir histórias parecia-lhe em retrocesso. No entanto, assim como o cinema faz ressurgir a faculdade mimética (TAUSSIG, 1993a), acreditamos também que ele atualiza a narração e provoca experiências. Exploremos essa hipótese.

No cinema, é o receptor quem conecta as imagens e cenas, quem dá continuidade e inteligibilidade aos cortes e elipses. Conforme a equação de Eisenstein (1990, p.28), "[...] todo espectador, de acordo com sua individualidade, a seu próprio modo, e a partir de sua própria experiência, [...] cria uma imagem de acordo com a orientação plástica sugerida pelo autor, levando-o a entender e sentir o tema do autor". Ou seja, é o espectador quem perfaz o discurso visual produzido, indo além das imagens e sentidos projetados e estruturados pelo diretor. Assim, as imagens, "[...] por um lado, estão eternamente ligadas a seu referente concreto, por outro, são passíveis de inúmeras 'leituras', dependendo de quem é o receptor" (CAIUBY-NOVAES, 2008, p.457).

Tomando, assim, esse caráter eminentemente aberto e incompleto das narrativas visuais, compreendemos que as imagens podem ser aproximadas das narrativas tradicionais, aquelas que são transmissoras de experiências, pois essas, de acordo com o filósofo alemão Walter Benjamin (1994a), caracterizavam-se por seu "não-acabamento" e por sua abertura a diversas possibilidades. De tal modo, considerando que Benjamin entrevia potencialidades positivas no cinema, entendemos que existem, nessa forma estética, vestígios dessa arte de narrar. Sendo então narrativas, os filmes conseguem transmitir, provocar experiências, causando impactos emocionais e marcando memórias, lembranças e atitudes.

Benjamin, conquanto crítico da modernidade pela perda da experiência (*Erfahrung*) e da própria arte de narrar, característicos desses tempos, avistava possibilidades de resistência, experimentação e aprendizado nas tecnologias do cinema e da fotografia. Assim, o pensador desvela os potenciais contidos nessas novas formas de arte e nota como essas inovações técnicas transformaram a percepção do homem contemporâneo e sua forma de olhar:

> Através dos seus grandes planos, de sua ênfase sobre pormenores ocultos dos objetos que nos são familiares, e de sua investigação dos ambientes mais vulgares sob a direção genial da objetiva, o cinema faz-nos vislumbrar, por um lado, os mil condicionamentos que determinam nossa existência, e por outro

> assegura-nos um grande e insuspeitado espaço de liberdade (BENJAMIN, 1994a, p.189).

Para o filósofo alemão (1994a, p.203-204), a arte da narrativa está em evitar explicações, pois o leitor "[...] é livre para interpretar a história como quiser, e com isso o episódio narrado atinge uma amplitude que não existe na informação", de tal modo que a narrativa "[...] conserva suas forças e depois de muito tempo ainda é capaz de se desenvolver". Essa assertiva nos leva ao conceito de Umberto Eco (1971) de "obra aberta", uma obra baseada, sobretudo, na sugestão de possibilidades, onde o leitor (ou o espectador) é o centro ativo que relaciona essas possibilidades de acordo com seu universo pessoal, suas memórias e experiências[7].

Nos três filmes, notamos que o diretor polonês mantém uma narrativa aberta, no sentido de que existem muitas lacunas, muitos espaços na imagem a serem completados pelo espectador: a irrupção da música em *Bleu*, as motivações de Karol em *Blanc,* os sentimentos das personagens em *Rouge*. Os espaços também aparecem no uso não convencional do *fade in*/*fade out*, da câmera subjetiva e dos *flashbacks e flashforwards*. Tomamos essa abertura como um elemento fundamental da narrativa de Kieślowski; sua imagem, além de polissêmica e repleta de detalhes, é ao mesmo tempo lenta, rarefeita. Dessa maneira, a desconstrução e a invenção de conceitos e de mundos realizada pelos longas, assim como do lugar da experiência nos filmes, são observados pela indeterminação e pelas lacunas de tempo e espaço, que tornam o filme um lugar aberto e criativo para a participação do espectador

Nesse sentido, também Taussig explora a potência narrativa e provocativa dos filmes. O cinema seria o contador de histórias do mundo moderno. Assistir a um filme é uma experiência cotidiana para a grande maioria das pessoas – seja no cinema ou em casa. O conceito de inconsciente ótico, de Walter Benajmin, acreditamos, é central para a compreensão das mudanças na percepção operadas pelas modernas tecnologias de reprodução, em especial a fotografia e o cinema – alterações estas a que, ainda hoje, estamos sujeitos. Michael Taussig, desse modo, atenta para o fato de que essas máquinas possibilitam o ressurgimento da faculdade mimética na modernidade, provocando um tipo de conhecimento sensível e alterando e atualizando a experiência, tal como concebida nos termos benjaminianos. O cinema, nesse ínterim, se coloca como o narrador moderno; e as histórias que ele nos narra são poderosas, elas inovam sobre a arte narrativa, sobre a relação artesanal em que "a alma, o olho e a mão estão [...] inscritos no mesmo campo" (BENJAMIN, 1994a, p.220), por conta, justamente, da abertura do inconsciente ótico, própria do cinema (TAUSSIG, 1993a).

A efemeridade descontínua, característica da modernidade benjaminiana – e característica também das imagens cinematográficas, eminentemente modernas –, provoca, no teórico do materialismo histórico, uma "iluminação momentânea", numa experiência que é capturada em forma de imagem, uma "imagem dialética", que tem como atributo a "ambigüidade" (BENJAMIN, 2006). E se o objeto com o qual Benjamin quer instaurar essa experiência é a história, o passado, pontuando suas "estranhezas" e "incoerências", nosso objeto (os filmes) se utiliza das "elipses" e das "emendas suspeitas", a fim de instaurar uma experiência com outra configuração de tempo, utilizando a montagem para interromper o fluxo, introduzir detalhes, construir espaços simultâneos e alheios à narrativa.

[7] É interessante observar que, como aponta Jeanne Marie Gagnebin (1994, p.12), o texto "O Narrador", de 1936, de Benjamin, apresenta e antecipa a teoria de "obra aberta" de Eco.

Kieślowski explora a estranheza do modelo fílmico, revelando suas inconsistências (por meio da revelação da câmera, por exemplo), estilhaçando os sentidos e as técnicas convencionais. Desse modo, o diretor arranca o filme de seu contexto e propõe novas significações[8]. Ao procurar "escovar a história [e o modelo fílmico] a contrapelo" (BENJAMIN, 1994a, p.225), Kieślowski subverte sentidos, interrompe a leitura e busca liberar a "[...] enorme energia da história que se encontra confinada no 'era uma vez' da narrativa histórica [e cinematográfica] clássica" (TAUSSIG, 1993b, p.15).

Ao escolhermos a *Trilogia das Cores* como objeto, compreendemos que estes filmes são paradigmáticos ao se interessarem tanto pelos grandes temas de sua época (os direitos humanos, a União Européia, os ideais iluministas etc) quanto pelas *constelações micrológicas* (os encontros, os relacionamentos desfeitos, as escolhas)[9].

Na abertura de *Blanc,* Kieślowski faz uso de *flash forwards*. Os cortes são rápidos entre uma mala no aeroporto e os passos de um homem. Nada foi apresentado ao espectador ainda. O close nos passos se abre e nos deixa ver Karol Karol, ele pára diante do tribunal, olha, com um olhar de quem tem lembranças contraditórias, simultaneamente, boas e ruins, as pombas, as escadas (que lembranças seriam essas? Quem é este homem?).

No final do filme temos o uso de *flashbacks,* que já foram utilizados nas cenas do começo, no tribunal. Mas em todas as utilizações deste recurso ele é subvertido, pois não é usado como usualmente apreendemos essas recordações de personagens nos filmes. Assim, perto do fim do filme ocorre um *flashback* do casamento de Karol e Dominique. Essa recordação, que já apareceu no começo, quando estavam no tribunal, agora é, aparentemente, uma reminiscência de Dominique, pois é nela que a câmera está centrada quando ocorre a lembrança. Nessa memória, Dominique caminha a frente da câmera, no corredor de uma igreja, em direção ao pátio. Corte. A câmera mostra Karol reflexivo, a se olhar no espelho. Corte. Voltamos à lembrança: Dominique olha para trás e encara a câmera. Esse recurso, bastante conhecido e utilizado, é chamado "câmera subjetiva", em que o aparelho é identificado com o olhar de uma personagem sobre a cena. É essa convenção que Kieślowski emprega fortuitamente. Nessa cena, o emprego desse recurso nos faz crer que é o olhar de Karol que estamos acompanhando, uma vez que Dominique caminha à frente da câmera – o que também nos faz questionar se essa seria uma lembrança dela, afinal, não é o seu olhar sobre a cena que se nos apresenta. Quando a câmera corta para Karol, e quando Dominique se vira para encarar a câmera, acreditamos, então, que aquele é o olhar de Karol sobre a cena, que é ele quem Dominique encara de fato.

Na realidade, não apenas o recurso ao *flashback* é subvertido com esses cortes secos, como a própria câmera subjetiva, afinal, ao se virar para encarar a câmera, Dominique se aproxima da lente para beijar a câmera/Karol, mas o aparelho se movimenta para trás, revelando a

[8] Além do recurso ao *fade in/fade out*, em *Bleu*, Kieślowski, faz uso da câmera subjetiva. Nesta técnica a câmera é identificada com o olhar da personagem sobre a cena. Em *Blanc* e em *Rouge*, o diretor utiliza diversas vezes a câmera subjetiva, só que esta gira até revelar a verdadeira posição da personagem sobre a cena e a posição da câmera, revelando, portanto, o próprio processo de filmagem.

[9] Assim também Canevacci (1990, p.149-150) justifica sua escolha por Benjamin como condutor de seus estudos sobre cultura visual: "[...] ele usou como plano para o seu trabalho não somente os 'grandes' produtos da cultura intelectual – como o nascimento da fotografia, a pintura impressionista, o programa urbanístico de Haussmann, a arquitetura *liberty*, a poesia de Baudelaire –, mas também e principalmente uma série de *constelações micrológicas* sobre os costumes, o modo de viver e de agir, tais como o colecionador, as multidões, o *flaneur*, a rua, a moda".

verdadeira posição do personagem, que é ao lado da câmera: notamos, então, que a câmera não era Karol, e damo-nos conta de que aquela era a perspectiva de um aparelho, e não a do personagem.

Destarte, ressalvamos que o cineasta polonês vai recorrer a variadas técnicas e convenções consolidadas no repertório imagético do espectador, para então questionar tanto as técnicas normatizadas – mostrando as diversas possibilidades de suas utilizações –, quanto o espectador – e suas certezas quanto às significações dessas técnicas –, mostrando-lhe a câmera, a encenação. Na cena descrita, percebemos que o *flashback* pode ser de ambos e que a perspectiva da lembrança era a da lente de uma câmera e não do próprio Karol. Essa cena é um exemplo de como Kieślowski nos induziu não ao erro, mas ao choque e à reflexão, pois, ao nos confundir com o *flashback* e com a câmera subjetiva, compreendemos que o repertório imagético do espectador foi aproveitado e subvertido pelo diretor.

Assim, com este exemplo, percebemos que espaços são criados, espaços vazios, novos espaços, que demandam a atenção e a participação do público. A narração compreende essa indecisão e subversão dos sentidos imagéticos. Benjamin (1994a) entende a citação como a técnica literária que corresponde à montagem cinematográfica, e esta é compreendida como uma práxis que intervém ativamente na percepção da imagem. Dessa forma, a função da montagem se encaixa na concepção benjaminiana de construir uma experiência com o passado e de como comunicar essa experiência. A montagem, em Kieślowski, tem a função de estilhaçar o fluxo de imagens e quebrar o *continuum* fílmico que preza pela causalidade. Se a citação em um texto deve "interromper seu contexto", compreendemos que a montagem, em Kieślowski, deve impactar o espectador e interromper sua visão. Como Döblin, em *Alexanderplatz*, também Kieślowski "[...] acompanha seus personagens, sem correr o risco de fazê-los falar. Como o poeta épico, ele chega até as coisas com grande lentidão. Tudo o que acontece, mesmo o mais repentino, parece preparado há longo tempo" (BENJAMIN, 1994a, p.57).

Considerações Finais

Os conceitos de experiência, montagem e mimesis, expostas por Benjamin (1994a; 1994b), permitem a consideração do cinema como forma de narrativa contemporânea. Ademais, o cinema possibilita, por sua mimesis, a transmissão e a vivência de experiências sensíveis. Nessa medida, Taussig (1993a), retomando os trabalhos do autor alemão, concebe a capacidade mimética como a disposição e a vontade de "tornar-se Outro". As máquinas de reprodução imagética, chamadas pelo antropólogo de "máquinas miméticas", excitam coisas banais e cotidianas – o "encanto da imagem", hipostasiado por Morin (1970) –, e exercitam nossa faculdade mimética de desejar "become and behave like something else" (BENJAMIN, 1999, p.720). Na *Trilogia das Cores* a narrativa se utiliza de elementos formais (subversão de técnicas, forte presença da trilha sonora, interferindo no próprio filme) e temáticos (as angústtias, as perdas e ausências, a rejeição, a amizade) para provocar uma experiência específica, que envolve

a reflexão, a apreensão mimética, e, assim, abarca, em alguma medida, uma potência de *alteração*.

Em *Pequena História da Fotografia,* de 1931, Benjamin (1994a, p.94) confere a algumas imagens uma magia: "[...] depois de mergulharmos suficientemente fundo em imagens assim, percebemos que também aqui os extremos se tocam: a técnica mais exata pode dar às suas criações um valor mágico que um quadro nunca terá para nós". Buscamos, na *Trilogia*, as centelhas do acaso, do aqui e agora, que chamuscaram essas imagens, procurando aquele "[...] lugar imperceptível em que o futuro se aninha ainda hoje em minutos únicos, há muito extintos, e com tanta eloqüência que podemos descobri-lo, olhando para trás" (BENJAMIN, 1994a, p.94). Essa magia da imagem é, podemos dizer, uma atualização da *aura*, elemento que abre ao receptor dimensões outras.

Assim, compreendemos que a *Trilogia das Cores* provoca impacto sensível e sensorial, provoca um conhecimento sensível que tomamos como campo, como experiência. Analisar a desconstrução da Europa e de seus ideais universais a partir das situações particulares das personagens e das subversões formais realizadas por Kieślowski, nos revela como a invenção, a montagem e a mimesis são fundamentais para a problematização da alteridade nessa "constelação pós-nacional". A invenção sobre as técnicas cinematográficas, o uso conceitual da montagem e a própria mimesis suscitam o despertar dessa sensibilidade para ver, nas imagens já cotidianas, o impenetrável, o longínquo, o insondável (BENJAMIN, 1994a). Por meio das subversões técnicas, das invenções narrativas, das cores, músicas e angústias, Kieślowski fabrica olhares de como se viver e experimentar a alteridade. Nesse sentido, para Taussig (1993b, p.139), a "[...] magia da mimese se encontra na transformação pela qual a realidade passa quando se descreve sua imagem"; e justamente, a experiência provocada pela *Trilogia* implica, por sua vez, uma transformação, um alterar-se e desejar-se Outro.

Referências Bibliográficas

BENJAMIN, W. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

_____. **Selected Writings, 1926-1934**. Cambridge: Harvard University Press, 1999.

_____. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1994a.

_____. **Rua de mão única**. São Paulo: Brasiliense, 1994b.

CAIUBY NOVAES, S. Imagem, Magia e Imaginação: desafios ao texto antropológico. **Mana**, Rio de Janeiro, 14(2), p.455-475, 2008.

CANEVACCI, Massimo. **Antropologia da Comunicação Visual**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

ECO, U. **Obra Aberta**. São Paulo: Perspectiva, 1971.

EISENSTEIN, S. **O Sentido do Filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

GAGNEBIN, J-M. *"Prefácio: Walter Benjamin ou a história aberta"*. In: BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1994a.

GORDON, F. **Manifesto do Nada**. 2005. Disponível em: www.sites.google.com/a/abaete net.net/nansi/abaetextos/manifesto-do-nada-fl%C3%A1vio-gordon. Acesso em: 22/01/2011.

MORIN, E. **O cinema ou o homem imaginário**. Lisboa: Moraes Editores, 1970.

TAUSSIG, M. **Mimesis and alterity**. New York: Routledge,1993a.

_____. **Xamanismo, Colonialismo e o Homem Selvagem**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993b.

WAGNER, R. **A invenção da cultura**. São Paulo: CosacNaify, 2010.

_____. **Habu: the innovation of meaning in Daribi Religion**. Chicago: University of Chicago Press, 1972.

Filmografia

A LIBERDADE é azul (**Trois couleurs: Bleu**). Direção: Krzysztof Kieślowski. Intérpretes: Juliette Binoche, Benoít Régent, Floence Pernel, e outros. Roteiro: Krzysztof Kieślowski e Krzysztof Piesiewicz. França: France 3 Cinéma, 1993. 1 DVD (97 min), son., color.

A IGUALDADE é branca (**Trois Coleurs: Blanc**). Direção: Krzysztof Kieślowski. Intérpretes: Zbigniew Zamachowski, Julie Deply, Janusz Gajos, e outros. Roteiro: Krzysztof Kieślowski e Krzysztof Piesiewicz. Polônia: France 3 Cinéma, 1994. 1 DVD (89 min), son., color.

A FRATERNIDADE é vermelha (**Trois couleurs: Rouge**). Direção: Krzysztof Kieślowski. Intérpretes: Irène Jacob, Jean-Louis Trintignant, e outros. Roteiro: Krzysztof Kieślowski e Krzysztof Piesiewicz. França: France 3 Cinéma, 1994. 1 DVD (99 min), son., color.

Desvendar imagens: o cinema segundo Walter Benjamin, Vertov e Chris Marker[1]

Koide, Emi; Doutora[2]; koide.emi@gmail.com

Cinema segundo Benjamin e Vertov

Para Benjamin, o cinema continha em si possibilidades revolucionárias, ainda que não deixasse de reconhecer que a invisibilidade do controle do aparato levasse à dominação sob jugo do capital e do fascismo. Uma vez que há claramente uma "utilização política" do cinema, será necessário esperar até que "o cinema se liberte de sua exploração pelo capitalismo, pois o capital cinematográfico dá um caráter contra-revolucionário imanentes a este controle" (BENJAMIN, 1993, p. 180). Possuindo forte função social, esta arte por excelência das massas, o cinema tem um caráter dialético que lhe é intrínseco, pois o que consiste a sua positividade depende também do seu "lado destrutivo e catártico" (BENJAMIN, 1993, p. 169). Ao mesmo tempo em que Benjamin anuncia a perda da experiência, o fim das formas tradicionais de narrativa e da obra de arte que requeriam um olhar contemplativo — experiências não mais possíveis na modernidade —, ele procura também outras formas estéticas e narrativas possíveis que tenham potencial político e criativo. Assim como para Marx, em Benjamin os sentidos são produtos sociais e históricos:

> [...] a forma de percepção das coletividades humanas se transforma ao mesmo tempo que seu modo de existência. O modo pelo qual se organiza a percepção humana, o meio em que ela se dá, não é apenas condicionado naturalmente, mas, também, historicamente". (BENJAMIN, 1993, p. 169)

Seja na tarefa da história, na escrita proustiana ou baudeleriana, ou no cinema, o autor vê possibilidades de abertura e de crítica na modernidade. A linguagem cinematográfica, por meio de seu aparato, poderia servir como treino à percepção em um mundo regido pelo choque. O filme, por corresponder à nova percepção do mundo submetido a choques constantes, é a expressão estética da modernidade que, devidamente apropriada, deve servir para preparar os indivíduos e despertá-los de sua alienação. O choque, assim como outros conceitos em Benjamin, mantém uma tensão dialética: é o que impossibilita a experiência no sentido tradicional, mas é também aquilo que permite a inauguração de outra percepção e entendimento do mundo. Tendo como função equilibrar a relação entre o homem e a máquina, o cinema revelaria aspectos desconhecidos, ampliando espaços e imagens pelo movimento da câmera, desvelando o tempo por meio da câmera lenta.

O treinamento para o choque operado pelo filme faz do cinema "a forma de arte correspondente aos perigos existentes mais intensos com os quais se confronta o homem contemporâneo" (BENJAMIN, 1993, p. 192), pois não se pode mais contemplar as imagens que se seguem umas às outras e suas rápidas modificações, requerendo uma nova percepção e atenção que são necessárias ao homem que vive na urbe. Tal prontidão é fundamental também para combater a ordem vigente e despertar

[1] Pesquisa realizada com apoio da FAPESP.
[2] Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo.

do mundo enfeitiçado das mercadorias, assim como o jogador com sua inervação corpórea. Tal inervação seria uma incorporação mimética criativa e não-destrutiva do mundo.

Consideremos também que o cinema que promove a revelação da nova realidade não diz respeito somente ao cinema clássico, mas, principalmente, ao cinema de vanguarda e às suas experimentações, como o cinema soviético, sobretudo a produção do cineasta Dziga Vertov. Ainda que o cineasta ou seu filme *O homem com uma câmera* (1929)[3] não sejam citados nominalmente no texto de Benjamin, podemos perceber nas descrições e análises a produção deste cineasta, bem como dos demais filmes de vanguarda e do próprio campo de debate sobre o cinema nos anos 20. O uso do aparato técnico como mecanismo revelador do que é imperceptível ao olho também está presente no cinema do cineasta soviético Dziga Vertov:

> Vertov concebe o desenvolvimento de um modo cinematográfico *não-convencional* que poderia ser universalmente compreendido a partir do momento em que se levasse em conta os componentes *invisíveis* da percepção, os fatos subliminares que afetam a compreensão da realidade, modificam nossa apreensão cognitiva do mundo visível e intensificam nossa resposta emocional (GERVAISEAU, 2000, p. 82).

Em um ensaio dedicado ao filme de Vertov, Annette Michelson (1978, p. 307-308) apresenta as particularidades e os elementos que compõem a radicalidade experimental que o marcam, tais como, a presença da tela como superfície de projeção, desfazendo a ilusão da profundidade do campo pela tensão criada de trens que se dirigem em diferentes direções; as técnicas de animação inseridas no decorrer do filme; a alternância entre diferentes velocidades e ritmos, entre câmera lenta e tempo normal; a apresentação do cinema e seus mecanismos, desvelando o aparato; o emprego de técnicas de distorção, repetição e sobreposição de imagens; o procedimento de montagem que preza por uma distanciação e não-identificação. Encontramos em Benjamin descrições e consonâncias a estes elementos explorados por Vertov e a revelação do novo mundo visual pelo inconsciente ótico:

> Por meio dos seus grandes planos, de sua ênfase sobre pormenores ocultos dos objetos que nos são familiares, e de sua investigação dos ambientes mais vulgares sob a direção genial da objetiva, o cinema nos faz vislumbrar, por um lado, os mil condicionamentos que determinam nossa existência, e por outro, ele nos assegura um grande e insuspeitado espaço de liberdade. Nossos cafés e nossas ruas, nossos escritórios, [...] nossas fábricas pareciam aprisionar-nos inapelavelmente. Veio então o cinema, que fez explodir esse universo carcerário com a dinamite dos seus décimos de segundo, permitindo-nos empreender viagens aventurosas entre as ruínas arremessadas à distância. O espaço se amplia com o grande plano, o movimento se torna mais vagaroso com a câmera lenta. É evidente que a natureza que se dirige à câmera não é a mesma que se dirige ao olhar (BENJAMIN, 1993, p. 189, grifo nosso).

A própria imagem do cinegrafista como cirurgião que interfere no mundo, "penetrando profundamente nas vísceras da realidade", cujas imagens são compostas por fragmentos,

[3] Ver Susan Buck- Morss. *Walter Benjamin entre a moda acadêmica e Avant Garde*. Texto apresentado pela autora em palestra na Universidade de São Paulo, em 1998. Disponível em: <http://www.unicamp.br/cemarx/criticamarxista/A_Buck-Morss.pdf>.

também parece corresponder ao ideal de cinema engajado e inventivo do cineasta soviético. No final dos anos 30, a adoção do estilo oficial do realismo socialista faz com que a arte soviética perca seu vigor e inventividade, junto à repressão do Estado totalitário. Dziga Vertov teve que limitar suas produções a tradicionais filmes de cine-notícia, veículos de propaganda do governo, impossibilitado de fazer suas experimentações. Mas, sem dúvida, sua produção estética é um marco no cinema, referência para tantas outras realizações inovadoras. É importante observar que Benjamin tecia suas considerações tendo em vista a diversidade da produção fílmica, em que há a exploração criativa da linguagem cinematográfica pelas vanguardas, que dividem, desde o início da história do cinema, o espaço ocupado pela produção narrativo-dramática da grande indústria, embora certamente esta última seja, desde então, hegemônica. Benjamin apostava na politização das artes e do cinema como instrumento emancipador das massas no comunismo, contra a estetização da política do fascismo, sobretudo na figura do futurismo italiano. Mas Benjamin não deixa de criticar também a esquerda e o marxismo ortodoxo, principalmente na figura da social democracia. Ele critica o conceito de progresso em *Sobre o conceito da história*, marcado pelo impacto do acordo entre Hitler e Stalin em 1939 (Gagnebin, 1993, p. 8), ainda que, na concepção dialética, a tarefa do historiador materialista seja precisamente a de interromper o curso da história e recuperar as vozes emudecidas dos vencidos, do que poderia ter sido e não foi, constituindo uma constelação entre presente, passado e futuro.

Segundo Jean-Louis Déotte (2006):

> O modelo benjaminiano é, indubitavelmente, *O Homem com uma câmera*, mesmo se não cita o filme. Esta produção da "testabilidade" vai ter consequências notáveis: ela vai conduzir à desidentificação social e política daquele que passa diante da câmera. Este será, por sua vez, verdadeiramente o reino do anônimo ou do ordinário; o ator do cinema não tem nada a ver com o ator do teatro. A "testabilidade" do teste emancipará o produtor do reino da máquina, pois ele não mais será filmado trabalhando, mas interpretando a si mesmo, dando-nos as aparências que escolheu nos dar. [4]

O filme de Vertov explora as possibilidades do cinema, não se pautando por uma dimensão dramática. Trata-se do próprio processo de realização fílmica, em que o cinegrafista aparece como um trabalhador registrando diversas imagens no desenrolar de um dia na cidade: os operários e o cotidiano, sendo que a câmera apresenta novos modos de filmar e investiga outras possibilidades do aparato técnico. Não se trata, portanto, de atores e personagens em cena, mas a massa, o operário, a cidade e seus movimentos trabalhados como motivos esteticamente compostos pela montagem. A sociedade urbano-industrial, que nos ambientes de trabalho e de controle é colocada à prova, testa constantemente os sujeitos, e não torna tal procedimento visível. É justamente isto que o cinema faz: ele torna "mostrável a execução do teste" (BENJAMIN, 1993, p. 179). Dado que grande parte das pessoas se submete aos testes em seu cotidiano – em seu trabalho fragmentado e repetitivo do cotidiano operando a máquina – no cinema, elas retomam a sua dimensão humana, não servindo mais ao aparato, mas utilizando-se dele, ou, antes, seria o lugar de vingança da massa de trabalhadores ao teste mecânico, pois o filme torna visível esta relação do homem com a técnica. Ou seja, o próprio trabalho do ator também é fragmentado, pois as tomadas podem ser realizadas separadamente e repetidas

[4] Jean-Louis Déotte, *Walter Benjamin, la question de la technique et le cinéma*. Disponível em: <(http://www.paris-art.com/etud_detail-508.html>. Acesso em: 10 nov. 2006. (Tradução nossa).

muitas vezes perante o aparato do cinematógrafo e ao grupo de técnicos (diretor, cinegrafista, entre outros), diferentemente do trabalho do ator de teatro, que requer continuidade em sua encenação única a cada apresentação e que se apresenta, não para a máquina, mas para os espectadores da sala de teatro – e revela uma "alegoria da (in)adaptação social da tecnologia" (HANSEN, 2004, p. 24). Assim, a inervação do ator[5] com o aparato técnico implicaria também a equipe de técnicos na produção da imagem, e não somente sua performance, e ela, vista pelos espectadores na sala de cinema, adquiriria a dimensão da inervação coletiva. Para Benjamin, o cinema é, essencialmente, arte destinada à coletividade, pois é, tecnicamente, a um só tempo, arte de produção e de reprodução. O seu custo demandava que sua difusão fosse para as massas, além de ser um produto da criação coletiva, e não de um único sujeito. O cinema soviético nos anos 20 buscava uma arte que expressasse o proletariado, a massa, suas potencialidades para conquistas e avanços, como atestam as produções fílmicas do período e cujo entusiasmo Benjamin (1993, p. 184) partilha: "muitos atores que aparecem nos filmes russos não são atores em nosso sentido, e sim pessoas que se autorrepresentam, principalmente no processo de trabalho".

Assim o cinema colocaria em cena a própria alienação, e, na medida em que o faz, ele a denuncia. A figura do ator que reproduz e mimetiza esta autoalienação do homem moderno é Charles Chaplin, pois sua performance de movimentos fragmentados e sincopados disseca o movimento humano, desmembrando um único gesto em outros pequenos interrompidos e coloca em cena, revela a própria composição do cinema, pois a película fílmica é constituída de fotogramas de imagens descontínuas, uma após a outra, que, na projeção, mostra-se como uma sequência em continuidade única. Esta seria a "dialética do filme" (BENJAMIN, 2002, pp. 94) em que a descontinuidade do filme intrínseca ao material é percebida como algo contínuo na recepção, do mesmo modo que o trabalho na linha de montagem da fábrica é descontínuo e se torna invisível no produto único na esfera do consumo. A atuação de Chaplin teria o grande mérito de encenar esta alienação e, assim, "o ser humano se integra na imagem do filme", com movimentos estanques decompostos ele "aplica as leis da imagem cinematográfica às funções motoras humanas" (Ibidem). Ao mesmo tempo em que torna visível o cerne do mecanismo ilusório do cinema, os movimentos fragmentados também mimetizam os gestos dos operários na fábrica, desvelando a alienação no cinema e no trabalho. Segundo Hansen (2004, p.26), esta fragmentação sofrida pelo corpo humano em contato com a tecnologia seria, ainda, um tema constante das vanguardas artísticas, mas, no cinema, esta alienação tornada visível permitiria à massa assisti-la e dar-se conta de sua alienação e da opressão que os domina. A inervação do ator com o aparato e das massas para com este se traduziria no riso coletivo por meio da identificação mimética proporcionada pelo cinema. Assim, um dos gêneros do cinema, cuja importância era significativa para Benjamin, seria a comédia, pois, assim como o cinema soviético experimental, proporcionaria a inervação do aparato junto às massas de modo emancipador. Mas este riso provocado pelo filme cômico se encontraria suspenso sobre um abismo de horror (Benjamin *apud* Hansen, p. 27). A repetição estaria presente tanto no jogar, no brincar, como na comédia e na ironia – o efeito do riso ocorreria pela reiteração, mas seria aqui uma repetição que ocorre como diferença que pode revelar o recalcado, esquecido, um conteúdo utópico.

[5] Hansen (2004, p. 24-25) afirma que "na medida em que a performance composta do ator do cinema alcança a inervação individual da tecnologia no nível da produção, esta deve desencadear a inervação coletiva no nível da recepção, no espaço corporal do público reunido na sala de cinema, por meio da identificação mimética específica do cinema [...]". (Tradução nossa).

Benjamin (1993, p. 190) afirmava também que mesmo "os filmes grotescos" de Hollywood teriam papel essencial na modernidade, criando um universo onírico coletivo, que produziria a catarse e evitaria, assim, que as psicoses de massa — consequências da tecnização crescente, da repressão social e de suas tensões — efetivassem-se, funcionando como "imunização", o que possibilitaria experimentar as fantasias por meio do mundo fictício trazido pelo cinema, consistindo-se, assim, em uma espécie de "explosão terapêutica do inconsciente". A figura do camundongo Mickey exemplificaria este modo do cinema operar esta inversão, pois as imagens do inconsciente, tais como os sonhos, pertencentes somente ao âmbito individual, poderiam se tornar partilhados na coletividade por meio do cinema (Hansen, 2004, p. 29). Como personagem do sonho coletivo, Mickey parece habitar, mais precisamente, um mundo de pesadelos, repleto de fantasias sádicas e masoquistas, em um mundo no qual a técnica causa a fragmentação e a psicotização das massas. Tal consideração nos leva a um debate sempre presente e bastante controverso acerca dos filmes e a representação da violência: há aqueles que defendem a posição de que a apresentação de fatos e episódios violentos leva à reprodução de tais atos, e, em contraposição, há os que, de modo similar a Benjamin, compreendem que a representação da violência em si no cinema não necessariamente leva a repeti-la, mas, antes, pode funcionar como espaço de escape para as pulsões. O aparato cinematográfico seria uma espécie de "antídoto contra o retorno violento de patologias reprimidas pela modernidade" (HANSEN, 2004, p. 29). O cinema seria um meio em que a repetição é inerente ao aparato, em que a reprodução não possui um original, na qual em todas as esferas – seja na produção, distribuição ou recepção, o mesmo filme é projetado. No entanto, o aparato tem o potencial de, por meio da repetição ou da reprodução, apropriar-se da tecnologia a seu favor, e reagir à subjugação da natureza e à normalização da técnica, revertendo a alienação humana.

O cinema – como arte da modernidade desprovida de sua aura e de sua função ritual e mágica seria expressão emancipada da tradição – é considerado, assim, dialeticamente, pois, se muitas vezes não cumpre seu potencial, tal fato se deve à fetichização das mercadorias e à naturalização dos processos sociais e históricos, processo no qual o que é desprovido de vida ganha vida e os constructos sociais e a dominação social e política são tornadas naturais, criando um ciclo de eterno retorno. Benjamin (1993, p. 174) afirma que "diante dessa segunda natureza, que o homem inventou, mas há muito não controla, somos obrigados a aprender, como outrora diante da primeira", ou seja, o habitante das metrópoles modernas deve aprender a lidar com estas forças por meio do próprio aparato técnico, segunda natureza que criou e que o domina, para se emancipar e se apropriar novamente de sua criação.

O cinema serve como contraposição à pseudoformação, trazendo em si potencial educativo neste novo universo perceptivo. O filme, produto da indústria, pode fazer despertar de sua dimensão de estereotipia e repetição, como aparato criado que deve ser apropriado pelos homens. Esta ideia de filme como constructo que se revela enquanto tal, rege *O homem com uma câmera* (1929) de Vertov. Trata-se do próprio fazer cinematográfico em cena, o trabalho do cinegrafista e da montagem tornam-se visíveis, sendo que é o agenciamento por meio da montagem de intervalos, ou seja, da organização das passagens de um movimento a outro, que um novo mundo se apresenta, cujo intuito é levar a percepção de outro sentido e tempo histórico. O filme inicia-se e termina na sala de projeção, explicitando o lugar de enunciação e lembrando ao espectador de que ele se encontra em uma sala de cinema, mostrando a atividade do cinegrafista em captar as imagens do desenrolar de um dia nas grandes cidades russas e o procedimento na mesa de montagem. Há uma sequência em que vemos o homem com a câmera captar as imagens de uma carruagem a partir de outro veículo em movimento. Logo após esta cena, assistimos ao

que o cinegrafista registrou e, repentinamente, a imagem para, congela. Subitamente interrompe-se o ritmo e o fluir do movimento e aquela cena congelada revela-se como um fotograma na sequência de outros na mesa da montadora, que escolhe e agencia as imagens. Procedimentos anti-ilusórios, que mostram a própria matéria do filme, constroem este filme de Vertov. Segundo Missac, é possível estabelecer uma relação entre o historiador benjaminiano e o filme, pois o cinema, como arte da duração que se desenvolve no tempo, possui em si a possibilidade de interromper o seu fluxo, trata-se de um tempo que se deve "tratar ativamente e até mesmo com brutalidade: reviravolta, interrupções, fragmentações" (MISSAC, 1998, p. 124), analogamente, ao "historiador materialista" que "explode o *continuum* da história", rompendo o correr do tempo.

Benjamin (1993, p. 107) já preconizava a necessidade de educar o olhar em uma sociedade regida por imagens — acerca da fotografia, ele diz: "o analfabeto do futuro não será quem não sabe escrever, e sim quem não sabe fotografar. Mas um fotógrafo que não sabe ler suas próprias imagens não é pior que um analfabeto?" Podemos ampliar esta observação para o cinema, como imagem em movimento no tempo. Este potencial educativo do cinema também era preconizado por Vertov (*apud* GERVAISEAU, 2000): "[...] centenas de milhões, milhões de cidadãos [...] quer eles não sejam instruídos, quer eles simplesmente fujam ao barulhento e agitado "hoje", deverão educar seus sentidos diante da tela iluminada do cinema".[6]

A montagem, como principal procedimento cinematográfico, faz com que o efeito do choque promovido por esta "torne-se um meio muito adequado para a investigação do imaginário coletivo" (BOLLE, 2000, p. 92). A montagem agenciadora de contrários e choques do cinema vertoviano, que faz o espectador despertar e tomar consciência da própria realização cinematográfica, também é análoga às atividades industriais ligadas às máquinas no cotidiano. A irrupção de novas significações por este procedimento antitotalizante de "montagem em forma de choque", adotado por Benjamin em sua própria escrita, apresenta-se também como método do historiador materialista e em um cinema outro que escapa às determinações deste meio. Assim "renuncia a qualquer interpretação explícita, realçando as significações somente por uma montagem dos materiais em forma de choque" (ADORNO *apud* BOLLE, 2000, p. 97).

Chris Marker – legado vertoviano e benjaminiano

Chris Marker possui muitos filmes que tratam do próprio cinema, assim como Dziga Vertov, que ele considera como um de seus mestres, conforme seu depoimento em um *Avatour* no *Second Life*[7]. Um destes filmes sobre o cinema, mas também da história do século XX – além de ser uma homenagem a um outro cineasta soviético, Alexandre Medvedkine, – é *Tombeau d'Alexandre* (1993), que traz imagens de produções do cineasta em questão, depoimentos do próprio e de seus conhecidos, além de películas de alguns compatriotas. Medvedkine também é uma figura inspiradora com seu *kino-trem*, que lhe permitiu, nos anos 1930, percorrer a República Soviética em um trem equipado com todos os aparatos cinematográficos para que sua equipe filmasse, revelasse, montasse e exibisse as produções no mesmo dia. Seu projeto consistia em fazer do

[6] Na tese de Gervaiseau, consta da nota de referência que tal citação foi retirada de Vertov, D. *L´essentiel Du cine-oeil* In: Kino. 3 de fevereiro de 1925.

[7] O Harvard Film Archive organizou paralelamente a uma mostra de filmes de Marker uma visita e encontro guiado pelo Museu de Chris Marker, localizado na ilha Ouvroir, no *Second Life*, em 16 de maio de 2009. Os conectados com seus avatares poderiam interagir com o avatar Sergei Murasaki, de Chris Marker.

cinema uma ferramenta da revolução, registrando os modos de produção dos trabalhadores, realizando o filme e exibindo-o aos operários, que se viam na tela e discutiam os problemas concernentes à sua própria realidade. Atravessando diferentes regiões, a empreitada possibilitava aos camponeses de lugares longínquos conhecer os modos, métodos e problemas de outras localidades. O cinema mostrava-se como instrumento utópico, prenhe de possibilidades de criar uma outra sociedade, uma outra relação entre homem e máquina, que visava a emancipação, tal como defendia Benjamin e Vertov. O entusiasmo e a crença na construção dessa nova sociedade guiavam a experiência do *kino-trem*, que, mesmo esquecida e proposta por um artista pouco conhecido e estudado, foi inspiradora para a formação de grupos de operários cineastas nas greves fabris do final dos anos 1960 na França, com o apoio de Marker e outros colegas e técnicos. Além disso, Medvedkine foi também um testemunho do século XX, da revolução e suas promessas utópicas e do terror sob o totalitarismo.

Mas, neste filme feito de imagens de arquivo, imagens de outros filmes, fotos, além de testemunhos, há também uma espécie de homenagem a Vertov. Em um trecho que trata do período pioneiro e de experimentação do cinema, o filme recupera justamente o trecho de *O Homem com a câmera* (1929), de Vertov, em que a sala de cinema é colocada em cena, a faísca liga a luz do projetor, através do uso de técnicas de animação, as cadeiras se movimentam para receber os espectadores, o espetáculo começa, e vemos os espectadores que assistem ao filme. Depois, sobre uma tela, sobrepõe-se a imagem do famoso cartaz gráfico que anuncia o cinematógrafo dos irmãos Lumière – neste a platéia se diverte assistindo *L'Arroseur Arrosé* (1895) – e cenas filmadas pelos dois pioneiros. O comentário cita Maximo Gorki, que tentava descrever o cinema, após ter assistido pela primeira vez filmes dos irmãos Lumière, para pessoas que nunca haviam assistido a uma projeção:

> Ontem eu estava no reino das sombras. Se vocês soubessem como é estranho... Nenhum som, nenhum odor. Tudo é cinza. Vocês veem uma rua de Paris, e, de repente, carros vêm em direção a vocês, pessoas aparecem e crescem aproximando-se de vocês. Crianças brincam com um cão, ciclistas passam. Os sorrisos deles são sem vida, o riso é silencioso. É assustador de olhar, mas é o movimento das sombras. Somente sombras (GORKI *apud* MARKER, 1993).[8]

O próprio cinema em seus primórdios, a primeira experiência dos espectadores aparece aqui como lugar de encantamento e estranhamento, frente ao aparato projetor de sombras em movimento. Esse mundo de sombras, para o espectador Gorki, se distinguia da vida real, pois era esvaziado, sem cores, nem odores e destituído de presença – ou seja, espetáculo de fantasmas. Aqui o cinema aparece como novidade ainda não integrada à vida, um espetáculo mais próximo da lanterna mágica e fantasmagorias populares desde o século XVIII, com suas animações de pinturas e desenhos projetados (Mannoni, 2003). A replicação do movimento é objeto de estupefação, sendo que neste período o percurso do cinema, sua conversão em espetáculo de massas que iria exercer enorme influência nos padrões de comportamento – e criar imagens duradouras para a história, servindo como instrumento ideológico – parecia ser um destino não dado. Mais adiante um desfile de imagens – quadros, pinturas, cartazes e filmes – da arte soviética dos anos 1920, em que a promessa de uma arte verdadeiramente revolucionária para o novo homem se expressava com uma liberdade de experimentação e inventividade, que contrastaria, posteriormente, com a arte sob o regime stalinista, tal como observa o comentário.

[8] Tradução nossa.

A manipulação da história e a manipulação da imagem – desde o começo do cinema os efeitos e trucagens já estavam presentes – além das encenações e reconstituições são um tema importante do filme. Trata- se desvendar estas imagens, dar outra legibilidade e significação como tarefa política. Uma sequência de um filme que seria um documentário sobre o encontro das tropas russas de Roman Karmen, cineasta militante russo, é exibida, através do comentário acerca de características reveladoras de que a filmagem foi encenada em uma *mis-en-scène* controlada, algo confirmado pelo próprio autor das imagens. Afinal a imagem, para Karmen, nunca fora objetiva; ela era instrumento político em uma guerra eterna, sendo absolutamente necessário ao artista engajado "escolher seu campo." Toda manipulação de imagem se fazia em nome de uma causa política, na qual é necessário tomar posição, mas que se revela também como horror e instrumento de amnésia: "Eisenstein iria refazer completamente a montagem de *Outubro* para fazer desaparecer Trotski, que acabava de ser expulso do partido" (MARKER, 1993). Como sabemos, foi prática corrente da censura stalinista apagar das fotografias as imagens daqueles que eram considerados como opositores ao seu líder, acusados de serem traidores, como a *damnatio memoriae* dos romanos – mas ao invés de estátuas e moedas, é das imagens fotográficas e fílmicas que os "traidores" são removidos da memória (Macdonald, 2007, p. 16-17). Muitos dos denominados "traidores" – políticos, artistas, atletas, dentre outros – eram literalmente eliminados, condenados e julgados em um tribunal encenado, por causas fictícias, e efetivamente desapareciam da vida – que mais se parecia com um pesadelo ou um filme de terror, em *looping* que não para de repetir e reencenar uma farsa macabra – e eram devidamente apagados do mundo de imagens também. Outra prática de manipulação falsificadora era a inclusão da imagem de Stalin em cenas historicamente importantes em que ele não esteve presente, bem como retoques para melhorar o visual do líder (retirada de rugas e marcas de expressão), anunciando o *Photoshop* 60 anos antes (Ibidem). Culpabilização de todos, censura e perseguição marcam este período stalinista em que mesmo os filmes de Medvedkine, que fielmente continuava a acreditar no partido, serão censurados, e as imagens do *kino-trem* que mostravam o lado negativo que a república não gostaria de ver serão proibidas, muitas inclusive vindo a desaparecer. Mas se o cinema prometido a ser ferramenta revolucionária fora convertido em instrumento de dominação sob o totalitarismo – seja este sob Stalin, sob Hitler, ou sob a anônima liderança do capital – aqui, ele é mais uma vez reapropriado para denunciar justamente esses apagamentos, recuperando as imagens recalcadas, perdidas e esquecidas, para exibi-las e remontá-las e fazer do filme uma arma que mais uma vez enseja a emancipação, mesmo em tempo sombrios. Enfim, o filme se torna produto coletivo a ser apropriado pela coletividade do público como ato político contra o esquecimento, como modo de se apropriar da própria história e de seus horrores.

Referências

ALTER, Nora. **Chris Marker**. Urbana : University of Illinois Press, 2006.

BENJAMIN, W. **Obras Escolhidas vol. 1 – Magia e técnica, arte e política** (5ª Ed.). São Paulo: Brasiliense, 1993, p. 222 - 232.

_____. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica In GRÜNEWALD, J. L. (org.) **A idéia de cinema**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

_____. Sobre alguns temas em Baudelaire. In **Obras Escolhidas vol.III – Charles**

Baudelaire – um lírico no auge do capitalismo (3ª Ed.). São Paulo, Brasiliense, 1994, p. 103-149.

_____. **Selected Writings Volume 3, 1935-1938**. Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press, 2002.

_____. **Selected Writings Volume 4, 1938-1940.** Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press, 2003

BOLLE, Wille. **Fisiognomia da metrópole moderna**. São Paulo: Edusp, 2000.

BUCK-MORSS, S. **Dialética do olhar – Walter Benjamin e o projeto das Passagens**. Belo Horizonte: Ed. UFMG; Chapecó, SC: Ed. Universitária Argos, 2002.

_____. **Walter Benjamin entre a moda acadêmica e Avant Garde.** Recuperado em 3 de outubro de 2006, de <http://www.unicamp.br/cemarx/criticamarxista/A_Buck-Morss.pdf>

COOPER, Sarah. **Chris Marker.** Machester: Manchester University Press, 2008.

DÉOTTE, Jean Louis. **Walter Benjamin, la question de la technique et le cinéma**. Recuperado em 10 de novembro, 2006 de http://www.paris-art.com/etud_detail-508.html

DUBOIS, Philippe (org.). **Recherches sur Chris Marker, Théorème, no 6**. Paris : Sorbonne Nouvelle, 2002.

GAGNEBIN, J.-M. Prefácio: Walter Benjamin ou a história aberta In **Obras Escolhidas vol. I - magia e técnica, arte e política.** São Paulo: Brasiliense, 1993, p. 7-19.

GERVAISEAU, Henri. **O Abrigo do Tempo : abordagens cinematográficas da passagem do tempo e da vida dos homens.** Tese de doutorado. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2000.

HANSEN, Miriam. Benjamin and Cinema – not a one way street In RICHTER(org.). **Benjamin's ghosts – interventions in contemporary literature and cultural theory.** Stanford, CA: Stanford University Press, 2002, p. 41-73.

_____. Room-for-Play: Benjamin's Gamble with Cinema. In **October** 109, Summer 2004, pp. 3-45.

_____. Benjamin's Aura. **Critical Inquiry**, vol 34, no.2, Winter 2008, p. 336-375.

LÖWY, M. **Walter Benjamin: aviso de incêndio – uma leitura das teses Sobre o conceito da história**. São Paulo: Boitempo, 2005.

LUPTON, Catherine. **Chris Marker – Memories of the Future**. London : Reaktion Books, 2004.

MACDONALD, Scot. **Propaganda and Information Warfare in the Twenty-First Century**. New York: Rooutledge, 2007.

MANNONI, Laurent. **A grande arte da luz e da sombra: arqueologia do cinema**. São Paulo: Ed. Senac/ Unesp, 2003.

MARKER, Chris. Le Tombeau d'Alexandre**. Positif**, n°391, setembro de 1993, p. 49.

MICHELSON, Anette. L´Homme à la Caméra: de la Magie à l'Épistémologie In NOGUEZ, D. (Ed.). **Cinéma: Théorie, Lectures**, Paris: Klincksiek, Numéro Spécial de la Revue d'Esthétique, 1978, p.295-310.

MISSAC, Pierre. **Passagens de Walter Benjamin**. São Paulo: Iluminuras, 1998.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico – a opacidade e a transparência**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

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

Filmografia

O HOMEM com a câmera. Dir. Dziga Vertov. Continental. 1929. DVD

LE TOMBEAU d'Alexandre. Dir. Chris Marker. ARTE Vídeo. 1993. DVD

Cinema impuro: contaminações entre cinema e vídeo a partir de um olhar sobre a série "História(s) do Cinema", de Jean-Luc Godard

Gabriela Machado Ramos de Almeida, Doutoranda *, gabriela.mralmeida@gmail.com

No clássico texto *Por um cinema impuro – Defesa da adaptação*, publicado originalmente em 1952 na coletânea *Cinéma, un oeil ouvert sur le monde*, organizada por Georges-Michel Bovay, e posteriormente no livro *Qu'est-ce que le cinéma?*, em 1958[1], André Bazin questiona se o cinema existiria como arte por si, totalmente independente das outras artes; se seria capaz de sobreviver sem as muletas da literatura e do teatro, ou estaria prestes a se tornar uma arte subordinada e dependente.

O contexto e o lugar de fala de Bazin devem ser tomados em consideração, uma vez que a influência da literatura sobre o cinema a partir da proliferação indiscriminada das adaptações a que o autor se refere diz respeito ao advento do cinema sonoro e, consequentemente, ao amplo emprego de obras literárias e teatrais como suporte – ou muleta mesmo - para os filmes, no âmbito da narrativa.

Bazin considera um bom roteiro original sempre preferível à uma adaptação, mas para ele as boas adaptações desmentem toda a crítica rasa e conservadora que reduz a prática a um exercício preguiçoso e sem valor; defende com afinco a adaptação literária, sem no entanto desconsiderar o valor do roteiro original e reconhecer que existem adaptações boas e ruins; elenca adaptações brilhantes feitas por cineastas que ele considera geniais e chega a brincar afirmando que o problema da adaptação é justamente não serem todos os cineastas geniais – se fossem, as adaptações seriam sempre boas e estaria solucionado o problema. Como exemplo de boa adaptação, Bazin cita o filme *Diário de um padre* (*Le journal d'un curé de campagne*, França, 1951), de Robert Bresson, adaptação do romance de Georges Barnanos. Bresson procurou uma identidade com a obra original e buscou seguir o livro página por página – tendo em mente, segundo Bazin, que a obra original era dotada de uma transcendência que ele já reconhecia e, de certo modo, jamais alcançaria. Nos domínios da linguagem e do estilo, a criação cinematográfica seria proporcional à fidelidade. Para Bazin, tanto a tradução literal não vale nada, quanto a livre demais parece também condenável. Na opinião do autor, a adaptação boa é a que respeita o texto e o espírito da obra original, não a que busca somente reproduzi-la. A adaptação de Bresson de Diário de um Padre é considerada exemplar pois seria um caso em que a fidelidade é alcançada por um respeito sempre criador (1991, pp. 96).

Para o autor, o advento do som não fez com que o cinema perdesse a sua "identidade" como arte em si mesma para se deixar "infiltrar" por outras artes como a literatura ou o teatro. A este respeito, Bazin diz:

> Vemos, portanto, que a pretensa pureza original dos primitivos do cinema não resiste muito à atenção. O cinema falado não marca o limiar de um paraíso perdido para além do qual a musa da sétima arte, descobrindo a sua nudez,

* PPGCOM da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

[1] Também uma coletânea, mas esta específica de artigos de Bazin. O livro ganhou edição brasileira em 1991, com o título *O Cinema: ensaios* (Ed. Braziliense).

> teria começado a se cobrir com trapos furados. O cinema não escapou à lei comum: ele sofreu a seu modo, que era o único possível dentro de sua conjectura técnica e sociológica. (ibidem, pp. 87)

E não só isso: o próprio cinema teria passado a influenciar a literatura também, num processo de contaminação mútua. Bazin questiona a tendência da crítica de considerar de antemão a adaptação um "quebra-galho vergonhoso", ainda que este seja um expediente comum a toda a história da arte, e ilustra a sua argumentação com exemplos extraídos da própria história do cinema, como a apropriação do music-hall, do circo e do teatro mambembe, que mostram que o cinema sempre foi uma arte de certo modo devedora a todas as outras.

A questão fundamental, para Bazin, seria a influência recíproca das artes e da adaptação em geral. No caso do cinema, ele seria necessariamente influenciado pelas outras artes em função da sua breve história, e tenderia naturalmente a evoluir a partir dos exemplos delas (sobretudo da literatura). Mais evoluído em sua trajetória histórica[2], o romance propõe ao cinema personagens mais complexos; na relação entre forma e conteúdo, propõe um rigor e uma sutileza aos quais o cinema não estaria habituado.

Se o romance a partir do qual um filme será feito tem uma qualidade muito superior à do cinema, dois usos são possíveis: ou o romance vai lastrear o filme, servir de "reservatório de ideias e garantia de qualidade", ou os cineastas se esforçarão não mais para transpor o romance à tela, ou simplesmente inspirar-se livremente no romance e adaptá-lo, mas sim buscarão "traduzir" o romance para o cinema. "Não apedrejemos os fabricantes de imagens que 'adaptam' simplificando. A traição deles, como dissemos, é relativa e a literatura nada perde com isso. Mas são obviamente os segundos que dão esperança ao cinema" (1991, pp. 94).[3] É como se a adaptação guardasse algo de mágico, e o exercício de produzir uma boa adaptação fosse talvez mais árduo do que produzir um bom filme baseado em roteiro original. Ele diz:

> A passagem de uma obra teatral para a tela comum requeria, no plano estético, uma ciência da fidelidade comparável à do operador na reprodução fotográfica. Ela é o termo de um progresso e o início de um renascimento. Se o cinema é hoje capaz de se opor eficazmente ao domínio romanesco e teatral, é porque, em princípio, ele está bastante seguro de si e é senhor de seus meios para desaparecer diante do seu objeto. É porque pode, enfim, almejar a fidelidade – não uma fidelidade ilusória de decalcomania – pela inteligência íntima de suas próprias estruturas estéticas, condição prévia e necessária para o respeito das obras que ele investe. Longe de a multiplicação das adaptações de obras literárias muito distantes do cinema inquietar o crítico preocupado com a pureza da sétima arte, elas são, ao contrário, a garantia de seu progresso." (ibidem, pp. 98).

A contaminação do cinema pela literatura não se localizaria somente no âmbito da adaptação, mas seria de ordem muito mais geral e abrangente. Bazin considera que certos episódios de *Paisà* (Roberto Rossellini, 1946) devem muito mais a Ernest Hemingway ou a William Saroyan

[2] Num outro momento, Bazin diz que o cinema estaria pelo menos 50 anos "atrasado" em relação ao romance.
[3] Para Bazin, os obstáculos a serem superados no caso da adaptação residiriam mais na vulgarização deste expediente do que no âmbito estético.

do que a adaptação de *Por quem os sinos dobram* (*For whom the bell tolls*, Sam Wood, 1943) ao seu respectivo "texto original". Seria o caso, portanto, de enxergar aquilo que os melhores filmes contemporâneos [à circunstância histórica do autor] devem aos romancistas modernos, o que estaria explícito mesmo num filme como *Ladrões de Bicicleta* (*Laddri di biciclette*, Vittorio De Sicca, 1948), que não é baseado numa obra literária.

O cinema seria devedor, portanto, da tradição narrativa da literatura e do teatro, mais do que especificamente da adaptação literária, e há de se considerar o sentido inverso - o romance passa também a ser influenciado pelo cinema: "(...) os novos modos de percepção impostos pela tela, as maneiras de ver em primeiro plano, ou de estruturar o relato, como a montagem, ajudaram o romancista a renovar seus acessórios técnicos." (ibidem, pp. 88-89). Para Bazin, trata-se de uma espécie de convergência estética que polariza simultaneamente várias formas de expressão:

> Se a influência do cinema sobre o romance moderno pode iludir bons espíritos críticos, foi porque, com efeito, o romancista utiliza hoje técnicas de relato, porque ele adota uma valorização dos fatos, cujas afinidades com os meios de expressão do cinema são indubitáveis (...). Porém, nesse processo de influências ou de correspondências, o romance foi mais longe na lógica do estilo. Foi ele, por exemplo, quem mais sutilmente tirou partido da técnica da montagem e da subversão da cronologia (...). (ibidem, pp. 91)

Bazin afirma que a contaminação mútua entre as artes não deve ser pensada em termos de concorrência ou substituição, mas de adjunção. A perspectiva do autor em defesa de um "cinema impuro" que entra em confluência com as outras artes justamente por ser "senhor dos seus meios" e dotado da "inteligência íntima de suas próprias estruturas estéticas" é o que mais interessa a este trabalho. É o que, a nosso ver, permite trazer à baila uma contribuição que, num primeiro olhar, pode parecer datada para discutir uma questão tão essencialmente contemporânea quanto as implicações estéticas dos cruzamentos entre o cinema e o vídeo, mas que de fato é representativa de uma preocupação que parece inquietar constantemente críticos e pesquisadores: a possibilidade de existência de um "cinema puro" e as reações antagônicas que este conceito levanta, num momento de uma certa "crise" da imagem e de valorização de um cinema impuro que canibaliza todas as demais artes e cujo valor se localiza justamente na forma como processa metalinguisticamente inúmeras referências, enquanto simultaneamente pensa o próprio fazer-cinema.

Se à época em que Bazin se ocupou do tema o cinema se via às voltas com a influência da literatura e a multiplicação das adaptações, a questão hoje diz respeito às fronteiras cada vez mais borradas entre cinema e vídeo, sobretudo com o uso em larga escala do vídeo de alta definição (HD). Ainda que o cinema industrial se valha do vídeo fundamentalmente como suporte para circulação e, em escala crescente, para a produção de filmes ainda calcados na gramática narrativa de um cinema mais "clássico", há também o crescimento e amadurecimento de um outro tipo de produção que é marcada por uma forte inflexão ensaística, que pensa o cinema a partir da apropriação de materiais advindos das mais diversas manifestações artísticas, como o vídeo, as artes visuais, a pintura, a música e a própria literatura.

A obra apontada como objeto de análise é a série *História(s) do Cinema*, de Jean-Luc Godard, conjunto de oito ensaios fílmicos produzidos em vídeo durante os anos de 1988 e 1998 sob encomenda da televisão francesa. À maneira de Bazin, a busca aqui não se dá no intuito de localizar especificidades na linguagem do cinema ou do vídeo com o intuito de diferenciá-los ou colocá-los em oposição, mas sim de pensar cinema e vídeo em uma relação de complementariedade (como, aliás, parece ter se dado desde sempre esta relação na própria trajetória de Godard como cineasta).

Arlindo Machado (1997, pp. 204) nota que Godard e Antonioni, justamente os dois cineastas que levaram mais longe o diálogo entre o cinema e os meios eletrônicos, foram os que fugiram de definições reducionistas a respeito do fim do cinema em suas respostas à apocalíptica questão de Win Wenders no filme *Quarto 666* (*Room 666*, 1982). Para Machado, a verdadeira questão seria a possibilidade de reinvenção do cinema a partir da incorporação dos meios eletrônicos – exatamente o que Godard e Antonioni alcançaram com as obras híbridas que passaram a produzir incorporando o uso criativo e autoral do vídeo não como mero suporte de registro, mas como escritura, como linguagem e estética próprias e passíveis de serem incorporadas pelo cinema, e também como mecanismo relacional entre o cinema, o próprio vídeo e as demais artes.

Muito antes de se debruçar sobre a monumental realização de *História(s) do Cinema*, Godard já havia realizado uma série de experiências em vídeo, com destaque para a sequência de ensaios-fílmicos produzidos durante a década de 1970: *Ici et ailleurs* (1974), *Numéro deux* (1975) e *Comment ça va* (1976). Se o trânsito de Godard entre o vídeo e o cinema parece sempre tão natural, é possivelmente porque ele não coloca os dois meios em oposição, não transforma as diferenças entre eles numa "questão", num "problema". De certa maneira, o diálogo do cinema com o vídeo na obra de cineastas como Godard dá continuidade "a um conjunto de atitudes conceituais, técnicas e estéticas que remontam às experiências não-narrativas ou não-figurativas de René Clair e Dziga Vertov no início do século (...)" (MACHADO, 1997, pp. 212).[4]

O vídeo aparece não como uma "evolução" na produção de Godard, mas como mais um meio expressivo incorporado ao repertório de materiais sensíveis que estão à sua disposição e dos quais ele lança mão na realização dos seus *filmes* (?). *História(s) do Cinema* é uma obra idiossincrática por natureza: uma história do cinema absolutamente personalística e autoral, contada por meio do vídeo e produzida para veiculação na televisão. Uma videoescrita, talvez, em lugar de uma cinescrita; o vídeo que reflete e inscreve o cinema: "uma videoescrita que incorpora o texto, a pintura, a música, a história, a filosofia e o cinema inteiro; algo que se abre diante de nós e é da ordem do abismo." (DUBOIS, 2004, p. 284).

Não por acaso, a máquina de escrever aparece como metáfora do instrumento do qual Godard se vale para contar as história(s) do cinema, sinalizando que para uma escrita desta natureza não mais é a câmera a sua ferramenta elementar e indispensável.[5]

---

[4] Ou seja, é muito mais natural a incorporação do vídeo por cineastas associados às vanguardas do que àqueles mais ligados à tradição cinematográfica griffithiana.

[5] A enunciação escrita nos filmes de Godard é bem anterior a *História(s) do Cinema* e mesmo às obras anteriores realizadas em vídeo. Ao mesmo tempo em que o vídeo se torna o suporte através do qual Godard passará a incorporar simultaneamente texto, pintura, música, história, filosofia e o próprio cinema, como nos diz Dubois, já em seus filmes realizados durante a década de 1960 os enunciados escritos aparecem e são relevantes, narrativa e plasticamente. A título de exemplo é possível citar os cartões postais de *Tempo de Guerra* (1963); os manuscritos do personagem protagonista, Pierrot, em *O*

> O fundamental para Godard não é ter feito um filme (ou preparar um) no sentido tradicional, com habituais etapas separadas e sucessivas. O fundamental é estar sempre fazendo um, esteja ele ou não em filmagem ou montagem. Fazer um filme, para Godard, é algo extensivo e total, é ser e viver, é estar sempre conectado às imagens, é ver e pensar ao mesmo tempo. 'Escrever' é tudo isso: conceber e receber. Assim utilizado, o vídeo se torna uma extensão da própria concepção da escrita. Ver, Pensar, Escrever não mais se distinguem, e tudo passa pelo vídeo. Eis que o vídeo como estado (um 'estado da matéria', um 'estado do pensamento', um 'estado do ser') corresponde tão bem ao modo mesmo de existência do cineasta. Eis por que Godard vive cotidianamente com o vídeo, como se este fosse sua própria respiração. (ibidem, p. 282-283)

Esta noção do vídeo como "estado" à qual se refere Philippe Dubois diz respeito à ideia amplamente disseminada do vídeo como processo, não como produto, como imagem que não pode ser desvinculada do dispositivo para/por meio do qual foi concebida – e aí reside a característica ensaística de boa parte da produção audiovisual contemporânea que busca inscrever nas próprias obras reflexões sobre a sua produção ou sobre o momento do cinema e do vídeo.

Enquanto nas narrativas cinematográficas mais tradicionais é apresentado ao apreciador um filme fechado, uma história com começo, meio e fim a ser apreciada a partir do seu conteúdo e forma, de um dado agenciamento dos materiais fílmicos como o objetivo de alcançar efeitos pré-determinados[6], nas obras de caráter ensaístico o apreciador é convidado a participar de outro jogo: é cúmplice do realizador num processo em que ele mesmo [o realizador] não parece tão preocupado com os efeitos, em que oferece questões muito mais do que respostas, um jogo aberto à real possibilidade de ganhar ou perder.

A impressão de realidade do cinema seria substituída por uma vertigem, a imagem em si oferecida como experiência. Trataria-se, assim, de uma lógica mais visual do que narrativa, mais um modo de pensar do que uma possibilidade de narrar (MACHADO, 2004).[7] O vídeo seria, por excelência, o *locus* da inquietação de um cineasta como Godard, que produz por meio do vídeo um metadiscurso sobre o cinema. Mais do que uma obra fechada, *História(s) do Cinema* se apresenta como fluxo de ideias – por isso o seu caráter de pensamento ao vivo. Este mesmo vídeo opera como mecanismo relacional e também como ambiente de desconstrução, contaminação e compartilhamento; circunscreve, por meio das centenas de citações e

---

Demônio das Onze Horas (1965), e os escritos no quadro negro e nas paredes em *A chinesa* (1967). Neste mesmo livro que serviu como uma das referências para este trabalho, *Cinema, Vídeo, Godard* (2004), Dubois apresenta um levantamento abrangente do uso das palavras no enunciado fílmico na obra de Godard no capítulo "Jean-Luc Godard e a parte maldita da escrita".

[6] Que vão operar com maior ou menor sucesso a depender de inúmeras variáveis, como o repertório, a enciclopédia e as disposições anímicas da instância de fruição, mas que de um modo geral a instância de produção busca instituir de antemão.

[7] A citação refere-se ao texto de apresentação do livro de Philippe Duboois, em que Arlindo Machado diz ainda: "O pensador de agora já não se senta mais à sua escrivaninha, diante de seus livros, para dar forma a seu pensamento, mas constrói suas idéias manejando instrumentos novos – a câmera, a ilha de edição, o computador -, invocando ainda outros suportes de pensamento: sua coleção de fotos, filmes, vídeos, discos – sua midioteca, enfim. Essa espécie de "cena inaugural" do pensamento audiovisual contemporâneo reaparece novamente em *História(s) do Cinema* (...)" (pp. 19).

referências oferecidas por Godard, várias manifestações artísticas, sobretudo a pintura, a música, a literatura e o próprio cinema.

Godard leva sua experiência a tal extremo e nela se faz presente de tal modo (não apenas como instância autoral, mas também fisicamente) que *História(s) do Cinema* acaba aproximando-se da performance. Segundo Alain Badiou – e Philippe Dubois é partidário desta premissa - a relação entre Godard e a sua matéria prima produtiva é intensa de tal modo que parece impossível dissociá-los: a concepção da imagem em Godard guardaria algo de espiritual.

As imagens de *História(s) do Cinema* estão situadas sempre entre o "horror incomensurável" e a "fatal beleza", entre a "necessidade de redenção" e o olhar do seu historiador - um arqueólogo virtuoso e triste, segundo Alain Badiou (2005, p. 280)[8] -, ao mesmo tempo fascinado, melancólico e um tanto descrente. No episódio 1A, Godard diz:

> "GODARD
>
> Se uma imagem, olhada à parte, exprime claramente algo, se comporta uma interpretação, não se transformará pelo contato com outras imagens. As imagens não terão nenhum poder sobre ela e ela não terá qualquer poder sobre as outras imagens. Nem ação nem reação."

O trecho se mostra bastante representativo do modo como Godard pensa a montagem, assunto que é trazido de forma mais direta e incisiva em alguns outros momentos ao longo da série (como nos episódios 2A e 3B, quando a ela se refere como "*Minha bela inquietação*"). Ainda que muitos cineastas mencionem a montagem como o que há de mais específico na linguagem cinematográfica, decerto diferem em suas posições a respeito dela.

Em certos casos - Godard incluído - a montagem é pensada num sentido mais amplo do que como apenas a etapa de ordenação de planos que procede à filmagem. E no caso de *História(s) do Cinema*, a montagem deve necessariamente ser pensada a partir do uso do vídeo como suporte para a materialidade da obra, ainda que aparentemente tão fluido e que isto pareça *a piori* um contra-senso. O poético na série se originaria, entre outros fatores, "dos saltos, lacunas, hiatos, borramentos, elipses, pela velocidade dos encadeamentos descontínuos ou violentamente contraídos" (YOEL, G. Apud. YSHAGHPOUR, 2005, p. 299)[9] – ou seja, da apropriação de uma estética que é típida do vídeo.

Yshaghpour recusa uma definição bastante comum de que *História(s) do Cinema* seria um "filme de montagem", pois Godard operaria não apenas na produção de conjunções, mas, principalmente, de "disjunções, brechas, intervalos, contradição e desequilíbrio ali onde, aparentemente, há uma simples unidade." (ibidem, p. 299). A montagem seria, então, separação, e não junção. Em *História(s) do Cinema*, toda imagem, antes de qualquer coisa, é indício de uma outra imagem e a montagem age muito mais para produzir o choque, a ruptura, do que para construir uma disposição harmônica de imagens e sons no filme. Alain Badiou também

[8] In: YOEL, Geraro (Org.). Pensar el cine 2: Cuerpos, Temporalidad y Nuevas Tecnologias. Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2005, p. 275-281. [Tradução nossa]
[9] [Tradução nossa]

considera que a classificação de"filme de montagem" fica aquém da amplidão de *História(s) do Cinema*:

> (...) [o filme] é um exercício de montagem extraordinário, mas a sobreimpressão é ali tão importante quanto a montagem propriamente dita, ou seja, a simultaneidade é tão importante quanto a sucessão e há uma relação vertical tão complexa quanto a relação horizontal. É o que Godard quer nos dizer sobre a imagem: uma imagem pode estabelecer associações horizontais, pode dizer algo na sucessão, mas tem também uma profundidade, uma profundidade que não é da montagem, mas sim que supõe um outro tipo de complexidade. (YOEL, G. , Apud. YSHAGHPOUR, 2005, 283-302)[10]

A história do cinema que Godard busca contar não é nada explícita, se conta nas referências, no subtexto, nas entrelinhas, nas associações, numa espécie de fluxo de consciência que foi transposto à montagem do filme e para o qual não importam possíveis relações causais entre as imagens e muito menos uma ordem temporal que se estabeleça entre elas, mas sim o fluxo da composição total. Esta sensação de fluxo confere a *História(s) do Cinema* um caráter de obra ao mesmo tempo aberta e sólida, fragmentada e una, o que certamente se deve ao uso do vídeo como meio expressivo para a sua composição e à forma como Godard manipula o vídeo com rigor, apesar da liberdade expressiva que fica explícita.

História(s) do Cinema seria, a seu modo, um exemplar da discussão atualizada sobre o "cinema impuro" segundo Bazin. Ciente das diferenças ontológicas entre a imagem cinematográfica e a imagem videográfica, Godard desde cedo se valeu do vídeo para pensar não as implicações técnicas das limitações da imagem em vídeo para a representação realista em oposição ao cinema (tão devedor da fotografia neste sentido), mas sim para pensar as questões que dizem respeito especificamente ao vídeo como meio expressivo autônomo que conquistou também a sua independência em relação às outras artes, mesmo mantendo com elas uma relação tão próxima e indissociável.

Referências

BADIOU, Alain. **Sobre *Histoire(s) du Cinéma* de Jean-Luc Godard**. In: YOEL, Geraro (Org.). Pensar el cine 2: Cuerpos, Temporalidad y Nuevas Tecnologias. Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2005, p. 263-274.

_____. **El Plus-de-Ver**. In: YOEL, Geraro (Org.). Pensar el cine 2: Cuerpos, Temporalidad y Nuevas Tecnologias. Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2005, p. 275-281.

BAZIN, André. Por um cinema impuro – Defesa da adaptação. In: **O Cinema**: ensaios. São Paulo: Ed. Braziliense, 1991

DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

ISHAGHPOUR, Youssef. **J.-L.G., Cineasta de la Vida Moderna – Lo poético en lo histórico**. In: YOEL, Geraro (Org.). Pensar el cine 2: Cuerpos, Temporalidad y Nuevas Tecnologias. Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2005, p. 283-302.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas e pós-cinemas**. São Paulo: Papirus, 2002.

[10][Tradução nossa]

As imagens más: ponderações sobre cinema e violência[1]

Carvalho, Marcelo, doutorando em Comunicação (UFRJ)[2]; marcelocarvalho.0001@yahoo.com.br

Introdução

Algumas questões, a princípio evidentes, resolvidas e sem nuances, escondem depressões no relevo, altitudes lancinantes e zonas de penumbra. O que seria uma imagem violenta no cinema? De que forma identificamos uma imagem cinematográfica violenta? Como nos conectamos a elas? Tais imagens sempre foram motivo de controvérsia para públicos os mais variados, gerando condenação ou fascínio; basta lembrarmos todo novo lançamento de um filme de Quentin Tarantino ou, no Brasil, de Cláudio Assis. Mas, a conceitualização de tais imagens e a forma como atuam em nós é algo por si só problemático. Enfim, haveria imagens intrinsecamente violentas ou o grau de violência contido em tais imagens não passaria de um condicionante cultural, indissociável dos códigos morais e de conduta?

Nossa investigação envolverá descobrir quais relações existiriam entre os esquemas sensório-motores e as imagens violentas (recorreremos, para tanto, a conceitos de Henri Bergson); pensar a emergência da imagem da cotidianidade e a função que o desmonte da ação no cinema traria para tais imagens (a partir da argumentação de Gilles Deleuze); acompanhar o retorno do cinema ao barbarismo como natureza interior da imagem cinematográfica com Pier Paolo Pasolini; e descobrir o uso estrutural das imagens violentas no cinema a partir das perspectivas de Nöel Burch e de Glauber Rocha. Deveremos, por fim, também diferenciar a violência das imagens ativas das imagens que abandonaram a ação.

A imagem violenta

Partamos de uma hipótese, uma resposta preliminar como tática para iniciar nossa procura, mesmo que tenhamos que refazê-la mais tarde: *uma imagem violenta é uma imagem que nos violenta*. Tal hipótese corre o risco de nos jogar para fora da imagem, pondo a carga apenas em quem a consome. Precisamos desta "prova dos nove". Peguemos um exemplo pouco violento e longe do cinema, as séries de culinária que inundam a televisão atual, como o *Bizarre Foods* (*Comidas Exóticas*), apresentado por Andrew Zimmern, ou o *World Café Asia* (*Ásia: Sabor e Cultura*), apresentado por Bobby Chinn, ambos veiculados no Brasil pelo canal por assinatura Discovery Travel & Living.

Sabemos o quanto os hábitos alimentares são idiossincráticos e dependentes de uma tradição culinária que, muitas das vezes, responde a um desafio conjuntural: fome, escassez por guerra, excesso de oferta etc. Há muito que se falar quanto ao asco despertado por imagens exploradas por esses programas, mas detenhamo-nos nos pratos que envolvem a ingestão de animais vivos ou de partes de animais ainda com vida. A imagem que para culturas alheias àqueles costumes é de uma violência quase insuportável (como as iguarias preparadas com cobras vivas experimentadas por Chinn), para a cultura autóctone é parte dos afazeres diários. Enquanto o

[1] Pesquisa apoiada por bolsa de doutorado do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

[2] PPGCOM da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO/UFRJ).

chef americano Zimmern se esforça – algumas vezes, com sucesso – para naturalizar a ingestão voluntária de partes de animais vivos (como o abdômen de lagosta), seus entrevistados, vivendo no interior da cultura que adota o costume, não se sentem particularmente agredidos, nem demonstram qualquer estranheza frente a uma imagem que traria desconforto a audiências que não adotam os costumes apresentados. Tais exemplos pareceriam corroborar nossa intuição primeira de que a agressão que sentimos dependeria do grau de aceitação cultural às imagens as quais somos expostos. No entanto, a questão talvez seja bem mais complexa do que aparenta.

Avancemos na hipótese inicial. Em vez do aforismo, *uma imagem violenta é a imagem que nos violenta*, propomos um detalhamento mais preciso, ainda do ponto de vista exterior à imagem: *perante uma imagem violenta não encontramos nenhuma justificativa*. Sim, comer animais vivos faz parte de determinadas culturas e aqueles que comungam delas estão mais propensos a aprovar o hábito e a gostar de ingeri-los dessa forma. Mas os costumes e hábitos, sejam eles quais forem, precisam organizar os "esquemas sensório-motores", cuja constituição e organização nos seres vivos foi tematizada pelo filósofo Henri Bergson em *Matéria e Memória*. Segundo a tese de Bergson, em meio ao universo acentrado das imagens (a matéria seria um conjunto de imagens, circulação ininterrupta de movimento ou propagação infinita de luz, trata-se da mesma coisa) que se conectam cineticamente por todos os seus pontos a todos os pontos do universo, surge um intervalo de movimento. Tal intervalo de movimento definiria a própria vida ao estabelecer um ponto de inflexão onde o movimento encontra uma barreira (ou a luz encontra um anteparo que a revela, já que movimento e luz seriam a mesma coisa) instaurando na matéria inerte, agora animada, uma face perceptiva (sentidos) e uma face motora (as partes do organismo responsáveis pela locomoção e pelos movimentos em geral), criando "entre" as duas faces um núcleo temporal onde afecções de todo tipo se instaurariam (Bergson, 1990).

Temos uma gama muito variada de esquemas sensório-motores organizados, isto é, de circuitos vitais cujos pontos extremos são os estímulos perceptivos acolhidos por nossos sentidos e reações motoras que respondem o mais imediatamente possível segundo uma economia de maior utilidade e menor esforço. Na verdade, precisamos deles para os hábitos mais elementares como o de escovar os dentes pela manhã, guiar um automóvel ou caminhar todos os dias de volta para a casa, atos que se inscrevem num automatismo que dispensa ou mesmo necessita que sejam relegados a uma simples reação. São clichês percepto-ativos, sobre os quais se organizam nossas reações. Tais circuitos nos auxiliam também a suportar o que de outra forma seria insuportável ao ativar justificativas sensório-motoras (com vistas à utilidade) para o que não tem justificativa em si.

Mas, tais esquemas sensório-motores estariam apenas na recepção do filme ou poderíamos falar de esquemas sensório-motores *no* filme? Para Gilles Deleuze, também o cinema seria um intervalo de movimento tal como o vivo, um intervalo de movimento ou... uma tela que serve de anteparo e revelação à luz (uma imagem, de todo modo, cara ao cinema). A imagem cinematográfica, então, desenvolveria esquemas sensório motores como o vivo, apresentando inclusive imagens perceptivas (a imagem-percepção, identificada aos planos bem abertos, como o plano geral), afectivas (a imagem-afecção, primeiro plano, *close-up*, ou quaisquer outros momentos afectivos no filme) e ativas (a imagem-ação dos planos americano e de conjunto) (Deleuze, 1985).

A violência dos filmes de ação tende a ser neutralizada, ou pelo menos domesticada, já que os esquemas sensório-motores presentes nos próprios filmes – e que se conectam ao sensório-

motor do espectador, esperando que ali nasça uma correspondência percepto-afectiva entre ambos, filme e espectador – justificam tanto a reação a uma agressão quanto o genocídio. A imagem da violência da ação, por mais absurda que seja, tem de antemão uma justificativa que a avaliza segundo diferentes graus de utilidade. Um homem é morto covardemente, mas sua morte, de certa forma, já era esperada, pois este também era um facínora e recebeu o que merecia. A mocinha está sofrendo horrores, mas nos tranquilizamos, pois no final chegará sua redenção. Nos *westerns* clássicos a realidade está pré-determinada: há os brancos civilizados e bons (a despeito de algumas exceções desviantes) que, partindo do leste, legitimamente viriam ocupar uma terra habitada por povos sem o grau civilizatório dos descendentes dos fundadores das treze colônias. E há os indígenas que – mesmo com algumas exceções que compreendem que o avanço dos brancos sobre suas terras seja positivo – não ocupariam de verdade aquelas terras, são violentos por natureza e selvagens por carência de civilização. Se a tribo é massacrada, o foi porque ousou lutar pela "causa errada". Uma parte essencial e considerável dos grandes filmes americanos de altos investimento dos anos 1930, 1940 e 1950 foi calcada em tais justificativas, daí o embaraço contemporâneo ao assistirmos esses filmes, divididos entre o prazer estético que a grande obra nos causa e a possível condenação sócio-política sobre o conteúdo dessas imagens.

A violência do cotidiano

Chegamos a um importante ponto de inflexão em nossa procura. Poderíamos deduzir uma natureza violenta intrínseca à imagem cinematográfica, em certas disposições da imagem, *se* estas tiverem seu esquema sensório-motor – típico dos filmes de ação – desorganizado, desmontado. Neste caso, haveria algo além das condicionantes externas às imagens cinematográficas (sejam elas psicológicas ou culturais) condicionando seu grau de violência. Podemos arriscar uma nova formulação: *perante uma imagem violenta não conseguimos organizar nenhum esquema sensório-motor que a justifique, pois a própria imagem já teve seus esquemas sensório-motores desmontados*.

Mas, onde encontrar imagens no cinema que escapem aos esquemas sensório-motores? Não, evidentemente, nos filmes de ação ainda hoje realizados (toda a série dos "rambos" e "velozes e furiosos"). Com seus mecanismos de identificação afetiva (Xavier, 1984), seus meios geográficos e históricos muito bem determinados (é fácil determinar qual época e lugar se passa um filme de ação) e sua montagem (todo o procedimento de montagem que remete a David W. Griffith, paralela e alternada, convergente e concorrente e inserção do primeiro plano como unidade afetiva (Eisenstein, 1990)), só resta a tais filmes exacerbar quantitativamente (mais mortes, mais tiros, mais sangue, mais ação!) uma violência que já não choca as plateias, mas ainda as entretém, pois não são violentas o suficiente para desestabilizá-las. A violência desses filmes não passa de uma encenação vazia, sendo (em certo sentido) risível e (pela inocuidade de seus resultados) ingênua.

O cinema de ação, ou, na expressão consagrada por Deleuze, da imagem-ação, segundo este mesmo autor, entrou em crise mais ou menos no final da Segunda Grande Guerra Mundial. Uma crise da ação ou, de outra forma, uma crise dos esquemas sensório-motores no cinema e fora dele. Deleuze reorganiza o cinema em dois grandes regimes de imagem, da *imagem-movimento* e da *imagem-tempo*. No regime da imagem-movimento, do cinema clássico, estão, entre outros, os filmes do realismo americano, a vanguarda

cinematográfica soviética dos anos 1920, o expressionismo alemão e as vanguardas francesas do pré-guerra. O tempo, nestes filmes, apareceria de maneira indireta (cronológica) e submetido ao movimento "normal" (regras de continuidade), estando sempre no presente (mesmo que utilizando o recurso do *flash-back*). Seria na imagem-movimento que encontraríamos imagens-percepção, afecção, ação etc. (imagens sensório-motoras que dão nascimento à narração), sendo a primazia, de uma forma geral, da imagem-ação. Há na imagem-movimento um "real" suposto, pré-determinado nos meios bem localizados social e historicamente, sendo a imagem reportada a um centro perceptivo (personagem, câmera). É quando o universo se curva sobre este centro, formando um horizonte de ação sobre a situação a ser modificada: é este o espaço que o herói dos filmes de ação habita, seja ele *cowboy* ou detetive. A narração, aqui, aspira ao verdadeiro (Deleuze, 1985).

O regime da imagem-tempo é o do cinema moderno, identificado, *grosso modo*, com os cinemas surgidos no pós-guerra. Aqui o tempo aparece diretamente (tempo não-cronológico) na imagem, tornando o movimento "anormal", aberrante, descontinuo (os cortes entre os planos tornam-se "aparentes"). Surgem as imagens óticas e sonoras puras (isto é, desconectadas das ações). O passado já não se atualiza em uma imagem presente, antes, passado e presente, indiscerníveis, tendem a trocar de papéis constantemente (o que Deleuze chama de "imagem-cristal", inorgânica)[3]. A narração desliga-se dos prolongamentos motores, as ações já não se constituem no principal da imagem, que se conecta à memória do mundo, às potências do falso na narração, ao pensamento etc., em descrições que substituem os objetos contradizendo, deslocando ou modificando as descrições precedentes (real não suposto, mas constantemente reconstruído concomitantemente em que instaura-se uma crise da "verdade" enquanto formatação autoritária de mundos) (Deleuze, 1990).

A passagem entre os dois regimes de imagens se deu por uma crise que teve como desencadeador a quebra do vínculo do homem moderno com o mundo[4], rompimento que aparece no cinema como uma inoperância do esquema sensório-motor: os personagens já não agem ou estão impedidos de agir, entregues a uma pura vidência. O primeiro aspecto desta crise é histórico. A esperança do cinema clássico esteve ligada a um despertar do "autômato espiritual" como potência do pensamento em prol do impulso revolucionário das massas (cinema soviético), de uma composição de movimentos entre a máquina e o homem (cinema francês do pré-guerra), dos EUA como cadinho cultural (cinema americano). No entanto, ali também se encontrava o autômato psicológico: o expressionismo alemão foi pródigo em compor personagens despossuídos de seu próprio pensamento, hipnotizados, alucinados, sonâmbulos (*O Gabinete do Dr. Caligari* (1919), de Robert Wiene; *Metrópolis* (1927), de Friz Lang; *O Golem* (1920), de Paul Wegener etc.). O expressionismo intuiu o nazismo, a ascensão de Hitler na alma alemã (Kracauer, 1988), e a esperança do pensamento automático transformou-se no pesadelo da automatização e sujeição das massas, na encenação de Estado (*O Triunfo da Vontade* (1934), de Leni Riefenstahl). A "veracidade" da imagem-movimento havia levado o cinema a um impasse.

[3] Como no filme *O Ano Passado em Marienbad*, de Alain Resnais e Alain Robbe-Grillet, ou na obra de Federico Fellini.
[4] Um tema caro para artistas e filósofos que pensaram a modernidade como Charles Baudelaire, no séc. XIX, e Walter Benjamin, na primeira metade do XX.

Mas as causas externas da crise não se resumem ao nazismo. "A crise que abalou a imagem-ação dependeu de muitas razões que só atuaram plenamente após a guerra" (DELEUZE, 1985, p. 253), daí a nova imagem ter surgido coletivamente com o Neo-Realismo italiano. Deleuze cita de roldão a guerra e seus desdobramentos, a vacilação do sonho americano, a emergência da consciência de minorias, a inflação das imagens, a influência de novas formas da literatura, a crise – financeira, de público, de idéias – de *Hollywood* e a falência dos gêneros.

No entanto, há uma motivação interna à imagem para a crise. A imagem-movimento traria, de maneira latente, as condições de sua própria dissolução. Cineastas como Yasujiro Ozu, Orson Welles e mesmo Alfred Hitchcock, que não se pensava como um cineasta moderno, deram nascimento à nova imagem mesmo antes da Segunda Guerra. Portanto, Deleuze chama a atenção para o fato de que é na própria imagem que se deveria procurar a passagem para o cinema moderno, em uma crise que tornaria a situação lacunar e dispersiva e não mais globalizante; trocaria a ação pela perambulação; romperia a ligação entre uma situação dada e a ação de um personagem (ligações frágeis); e patrocinaria permutações constantes entre o principal e o secundário. Deleuze identifica tais características nos autores americanos fora de *Hollywood* ou que têm perante *Hollywood* alguma independência, como Robert Altman (*Nashville* (1975)), Martin Scorsese (*Taxi driver* (1976)), Sidney Lumet (*Um dia de cão* (1975)) (Deleuze, 1985, p. 254 a 255). O que manteria funcionando esta realidade sem totalidade nem encadeamento seriam os clichês, o grande complô dos clichês, contra os quais o cineasta Win Wenders – cuja relação com o cinema americano sempre foi de admiração e crítica – dirigiu sua obsessão: em *Tokio Ga* (1985), Wenders não perdoa a sociedade japonesa por ter abandonado uma vivência mais autêntica (retratada no filme pela ambiência criada pelo cineasta Yasujiro Ozu em seus filmes) em prol dos jogos eletrônicos e da comida de plástico (clichês da sociedade industrial).

O que importa-nos ressaltar aqui é que a crise do esquema sensório-motor no cinema é concomitante à ascensão das imagens óticas e sonoras desligadas da ação, onde nenhuma ação comanda, tampouco uma missão pré-estabelecida está instaurada. As características identificadas por Deleuze no cinema de transição entre a imagem-movimento e a imagem-tempo foram originalmente desenvolvidas por André Bazin para caracterizar "formalmente" o neorrealismo italiano (Bazin, 1991). É no neorrealismo que encontraremos uma forte incursão das imagens cotidianas, imagens que ainda guardam conexões perceptivas e afectivas. Mas estas imagens são apenas um solo sobre o qual as novas potências da imagem poderão aparecer. As grandes missões desaparecem: o roubo da bicicleta em *Ladrões de Bicicleta* (1950), de Vittorio De Cica e Cesare Zavatini, invalida a missão inicial, que sai de cena em prol de uma perambulação cujas iniciativas serão sempre frustradas. Em *Umberto D* (1952), também de Vittorio De Cica e Cesare Zavatini, é trazido à tona o cotidiano das pequenas ações automáticas, lá onde um encontro verdadeiro (para usar uma expressão de Zavatini) seria possível: é em meio à ação mais rotineira, a arrumação da cozinha, que a pobre empregada "lembra-se" que está grávida ao olhar para a própria barriga – o encontro com o filho, mas também com um futuro que imagina cheio de dificuldades e privações.

> (...) se a banalidade cotidiana tem tanta importância, é porque, submetida a esquema sensório-motores automáticos e já construídos, ela é ainda mais capaz, à menor perturbação no equilíbrio entre a excitação e a resposta (como na cena da empregadinha de *Umberto D*), de escapar subitamente às leis desse esquematismo e de se revelar a si mesma numa nudez, crueza e brutalidade visuais e sonoras que a tornam insuportável (...) (DELEUZE, 1990, p. 12).

A cotidianidade instaurada pelo neorrealista dará oportunidade, enfim, a que as imagens violentas possam surgir. Em *Stromboli* (1950), de Roberto Rossellini: Karin (Ingrid Bergman) se encontra em um pequeno barco na costa da ilha de Stromboli, horrorizada com a matança dos atuns, mas sem ter como fugir da situação, vendo a água ensangüentada e os animais sendo mortos. Essa sequência nos dá uma mostra do grau de violência a que uma imagem desconectada da ação (uma imagem ótica e sonora) pode chegar. Evidentemente, a morte dos atuns cumpre um papel crucial para a comunidade de pescadores da ilha. Nesse sentido, a matança está justificada e as conexões sensório-motoras se organizam com o intuito de suportar àquela imagem: os atuns morrem para que as pessoas possam sobreviver... Mas todas as imagens dos pescadores, filmadas durante uma pesca real com pescadores da região a partir de uma aproximação documentarista, está inserida num filme onde a protagonista, uma imigrante lituana do pós-guerra, nada compreende das rações sociais da imagem que presencia, restando apenas a terrível beleza da pesca. Para ela é uma matança sem sentido, pois a força da imagem supera quaisquer justificativas, a excede. Mas essa questão não concerne apenas à personagem: o esquema sensório-motor do espectador já não encontra eco no filme, estes não mais coincidem. Ao espectador e ao filme, sem a ação como guia e sem justificativas sensório-motoras para as imagens, resta procurar novas conexões em outros lugares. A imagem, assim, abre-se para a violência em si.

O barbarismo das imagens

Mas, a imagem violenta, não sensório-motora, já não teria surgido bem antes do neorrealismo, da crise da ação? Afinal, como encarar *Um Cão Andaluz* (1928), de Luis Buñuel e Salvador Dali? Referimo-nos ao filme como um todo, às aproximações oníricas típicas do surrealismo, mas, notadamente, à sequência inicial, na qual um barbeiro (o próprio Buñuel) afia sua navalha, vai à varanda, vê uma nuvem passar sobre o equador da lua, volta-se para uma mulher sentada e, sem que nada antes ou depois justifique tal atitude, corta o olho da mulher ao meio com sua navalha. As imagens não partem de um sonhador que, reconectando as ligações sensório-motoras da vigília, acorda em determinado momento do filme e diz, "foi um sonho", nem há qualquer estado de loucura identificado no filme que nos faça reler retroativamente todo o delírio como fruto de alguém que delira (como em *O Gabinete do Dr. Caligari*). Em *Um Cão Andaluz* é o filme que sonha, tributário de potências elementares e violentas da imagem do cinema.

Isso teria algo a ver com a argumentação do cineasta e semiólogo Pier Paolo Pasolini. Seria útil examinarmos nesse momento a questão da poesia da imagem cinematográfica. Em seu texto *O Cinema de Poesia* (1982), Pasolini chama-nos a atenção para o fato de que existe um patrimônio comunicativo institucionalizado em qualquer língua, o patrimônio lexical, o que permite que as palavras sejam passíveis de serem catalogadas e organizadas: cada falante participa sempre de maneira incompleta da comunidade dos falantes de determinada língua. Este dicionário (sistematizado ou suposto) das palavras de uma língua é a base onde o escritor trabalha. A situação seria bem diversa no cinema, onde o cineasta precisaria *supor* um dicionário sistematizado de imagens (*im-signos*) significativas a partir do caos das imagens encontráveis. Só depois de tal operação, o cineasta estaria em uma posição análoga a do escritor, qual seja, tornar cada imagem (puramente morfológica) uma expressão individual. Se a operação do escritor é estética (tratar a palavra de forma singular a partir da historicidade significativa que a palavra possui), a do cineasta teria que ser, em primeiro lugar, linguística (supor, apenas supor uma comunicação entre imagens pelo caráter onírico destas), para só depois ser estética. Essa

prática, que segundo Pasolini norteou o trabalho majoritário dos cineastas até a década de 1960, constituiu a tradição cinematográfica até então como sendo a de um "cinema de prosa".

No entanto, para Pasolini, essa não seria a natureza íntima e primeira do cinema. O suposto "dicionário cinematográfico" não lidaria com termos abstratos, mas com imagens, sendo estas sempre "concretas". Por isso, o cinema seria linguagem artística e não racional. O elemento irracional e onírico do cinema não poderia ser cerceado completamente; portanto, trata-se de uma "prosa particular e sub-reptícia, porque o elemento fundamental irracional do cinema é, por outro lado, inelimitável" (PASOLINI, 1982, p. 141). Isso teria acontecido, pois o cinema logo foi capturado pela indústria de evasão. Seu maior trunfo, ser a arte das massas, foi também seu mais forte desvio. O comercialismo violentou-o: "todos os elementos irracionais, oníricos, elementares e bárbaros foram contidos abaixo do nível da consciência"; e sobre estes elementos foi construída no cinema a "convenção narrativa que pertence indubitavelmente, por analogia, à língua da comunicação da prosa" (PASOLINI, 1982, p. 141). Mas tal hegemonia de um cinema de prosa já não se verificaria em 1965. Neste ano, Pasolini apresentou seu manifesto *O Cinema de Poesia* na primeira Mostra Internazionale del Nuovo Cinema de Pesaro, Itália (Amoroso, 2002, p. 63). O que Pasolini identificou em muitos dos filmes presentes no festival foi o ressurgimento da tendência eclipsada do cinema, onírica e bárbara, sua vertente mais intrínseca, que o cineasta chama, justamente, de "cinema de poesia".

O problema de Pasolini é o da possibilidade de existência de algo como um cinema de poesia. Sua estratégia para provar tal existência consiste em trocar a pergunta "uma língua da poesia é possível no cinema?" pela questão: "a técnica do discurso indireto livre é possível no cinema?" (PASOLINI, 1982, p. 143). Assim, Pasolini condiciona a existência de um cinema de poesia não ao lirismo poético das imagens, mas aos procedimentos formais de superação do objetivo e do subjetivo cinematográficos, identificados em certo estado de discurso indireto livre encontrável no filme, mais precisamente, em uma *subjetiva indireta livre*. Cinema de poesia seria, então, a subjetiva indireta livre cinematográfica, "onde o verdadeiro protagonista é o estilo" (PASOLINI, 1982, p. 151).

Mas, o que significa tal subjetiva indireta livre? Tradicionalmente em cinema identificam-se dois pólos da imagem, quer esteja associada ao ponto de vista de um personagem no interior da cena (imagem, câmera subjetiva), quer apresente um ponto de vista que se considere *neutro*, dissociado de qualquer personagem (imagem, câmera objetiva) – sendo a câmera subjetiva o discurso direto no cinema, e a câmera objetiva, o discurso indireto. E como definir esse estado híbrido do discurso indireto livre no cinema? Trata-se "da imersão do autor na alma da sua personagem e da adoção, portanto, pelo autor não só da sua psicologia como da língua daquela" (PASOLINI, 1982, p. 143). "Não há mistura ou média entre dois sujeitos que pertenceriam cada um a um sistema, mas sim diferenciação de dois sujeitos correlatos em um sistema ele próprio heterogêneo" (DELEUZE, 1985, p. 97).

Mas Pasolini nos diz que a subjetiva indireta livre não corresponde ao "verdadeiro" discurso indireto livre. O escritor serve-se de sua língua com toda a gama de diferenciação que é inerente a ela (os *falares* específicos de uma língua). Desta forma, escrever com o discurso indireto livre é ter a escrita como consciência aguda de pertencimento a um grupo social: o escritor-criador diferencia-se do personagem criado, pois este (quando este) pertence a outra classe que não a sua, compondo sua própria voz com a voz do personagem. Mas a situação no cinema é outra, pois não haveria uma "língua institucional do cinema":

> Isso faz com que a 'Subjetividade Indireta Livre' no cinema implique, teoricamente pelo menos, uma possibilidade estilística muito articulada; ela liberta assim as possibilidades expressivas sufocadas pela tradicional convenção narrativa, numa espécie de regresso às origens: até encontrar nos meios técnicos do cinema as suas qualidades oníricas, bárbaras, irregulares, agressivas e visionárias. É, em suma, a 'Subjetiva Indireta Livre' que instaura uma tradição possível de 'língua técnica da poesia' no cinema (PASOLINI, 1982, p. 145 e 146).

O que surge com a subjetiva indireta livre, com o cinema de poesia, é o *pôr-se em evidência* da câmera e a *auto-exibição* da montagem. Ou seja, movimentos e enquadramentos *anormais* que denunciam a presença de um ponto de vista não compatível com o da percepção natural (*sentir* a câmera: alternância de diferentes objetiva, enquadramentos insistentes e obsedantes, ângulos extraordinários, excesso de *zoom* movimentos anormais e paradas de movimento etc.); e procedimentos de montagem que se põem contrariamente às regras de montagem (montagem invisível) do cinema clássico. Seriam duas maneiras diferentes de se pensar o cinema, a clássica (cinema de prosa) e a moderna (cinema de poesia). Estamos diante de um "fazer sentir a câmera" numa imagem autônoma de seu conteúdo: jogo propriamente cinematográfico onde o personagem que age no (e vê o) mundo é observado pela câmera/autor que vê o personagem e o mundo onde ele se insere.

No cinema de poesia os personagens são vitimados por "algo", estão estranhamente afetados. Na verdade, cada autor teria que contar com personagens problemáticos que impregnassem a atmosfera do filme, fornecendo ao cineasta a oportunidade de exercer um alto grau de liberdade estética e estilística. São como que duas vias distintas em um mesmo filme, a do cineasta, com suas intervenções formais anti-realistas; e a da subjetiva indireta livre, onde o cineasta serve-se do estado psíquico em desordem da personagem que torna-se dominante no filme. As obras de Jean-Luc Godard, Bernardo Bertolucci e Michelangelo Antonioni dão a Pasolini a chance de exercitar sua tese. Sobre os personagens de Godard, diz Pasolini serem "doentes", mas que "não se encontram em tratamento. São casos gravíssimos, mas vitais, aquém dos limiares da patologia: representam simplesmente a média de um novo tipo antropológico" (PASOLINI, 1982, p. 149).[5]

> Em *O deserto vermelho*, Antonioni (...) olha o mundo identificando-se com a sua protagonista neurótica, revivendo os acontecimentos através do olhar dela (que, desta vez, não é gratuitamente que está para lá dos limites clínicos: tendo já sido tentado o suicídio). Através deste mecanismo estilístico, Antonioni produziu o seu momento mais autêntico: pôde, finalmente, representar o mundo visto pelos *seus olhos, porque substituiu, em bloco, a visão do mundo de uma neurótica pela sua própria visão delirante de esteticismo*: substituição em bloco justificada pela possível analogia das duas visões (PASOLINI, 1982, p. 147).

A imagem violenta, enfim, encontra seu desafio radical na concepção que tem Pasolini sobre o cinema. O onirismo e o barbarismo, antes sufocados pelas condicionantes sensório-motoras, liberam agora a imagem cinematográfica de suas amarras. A brutalidade da imagem surge, então, no jogo subjetivo indireto livre, como intercomunicação no interior do filme entre o autor que afirma sua liberdade estilística e os personagens em contato com o universo material que o

[5] Lembremos, por exemplo, de Michel, de *À bout de souffle* (*Acossado*, 1959); ou Ferdinand Griffon, de *Pierrot le fou* (*O demônio das onze horas*, 1965), ambos interpretados por Jean Paul Belmondo.

filme recria. Pasolini irá exercer até o mais alto grau essa liberdade e intercomunicação em seus filmes, conectando, a partir de sua poética, o abjeto, o mundano, o decadente ao sagrado e ao divino, em *O Evangelho Segundo São Mateus* (1964), *Teorema* (1968), *Medea* (1969) etc. Mas será com *Saló ou os 120 Dias de Sodoma* (1975) que a brutalidade inerente ao cinema esposará a violência da imagem. O filme – diretamente influenciado por *120 Dias de Sodoma* de Marquês de Sade e adaptado à realidade sócio-política da República de Saló, estado criado por Benito Mussolini já no final da Segunda Guerra Mundial e apoiado pela Alemanha nazista – reúne num palácio elementos ligados à elite social do estado fascista, um nobre, um bispo, um político e um magistrado. Com o fim da guerra se aproximando, eles capturam e mantêm cativos dezenas de jovens com o único intuito de usufruir de seus corpos (as manifestações de individualidade, desejo, insatisfação etc. são duramente reprimidas), levando ao máximo as práticas fascistas no interior de uma cotidianidade. O filme é um desfile de imagens quase intoleráveis, violentíssimas, de humilhação, assassinato, coprofagia, mutilação física e tortura.

Conclusão

Façamos algumas considerações sobre nossa investida. A primeira delas é a de que a imagem violenta é um recurso do cinema a ser usado como qualquer outro. Nöel Burch (1992) analisou as estruturas cinematográficas de agressão, assinalando a própria posição do espectador como apropriada para que, "sentado dentro de uma sala escura, subitamente só diante da tela, fique inteiramente à mercê do realizador, que passa a poder violentá-lo a qualquer momento e por qualquer meio" (BURCH, 1992, p. 152). Esse poder do cineasta não estaria em outro lugar que não na própria imagem, ao compor cuidadosamente o filme para que as imagens violentas criem um jogo rítmico com o resto do filme, daí resultando uma tensão propriamente estrutural. Como em *Le Sang des Bêtes* (1949), de Georges Franju, o exemplo trabalhado por Burch. Franju lida exatamente com a diferença entre as imagens ao intercalar cenas tranquilas da vida pacata dos bairros periféricos com tomadas no interior de matadouros, onde os animais são abatidos indiferentemente e em escala industrial. Trata-se de um filme realmente forte para aqueles por demais sensíveis ao sofrimento animal, imagens tão cruas que transformam nossas possíveis justificativas (precisamos da carne para nos alimentarmos) em repulsa e aversão (nosso sensório-motor é anulado).

Glauber Rocha também atentou para a possibilidade de utilizar o potencial de violência da imagem cinematográfica. Desde, pelo menos, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) que Glauber utiliza estruturas de agressão em sues filmes, numa constante subjetiva indireta livre entre, por um lado, sua consciência estética e político-revolucionária, e, por outro, personagens cujas motivações são as da necessidade de sobrevivência onde os mitos (do misticismo e da violência contra si próprio) escondem os mecanismos sociais de dominação.

Em 1965, Glauber publica (na Revista Civilização Brasileira) *Uma Eztétyka da Fome*, que ganhou o sugestivo título de *Esthétique de la Violence* ao ser publicado na França (e pela primeira vez no exterior, na revista Positif) em 1966. Nesse texto, o cineasta faz severas críticas tanto ao crítico "colonizador" quanto ao autor "colonizado", irmanados na estetização estéril da miséria dos países pobres, o primeiro consumindo-a nos filmes como um dado formal sem encará-la como um sintoma de uma desgraça, enquanto o segundo lamenta a situação, mas usufrui do prestígio que a posição lhe confere. A solução encontrada por Glauber para ultrapassar o impasse é pôr o mundo (do cinema e da política) em transe, tirando da miséria toda espetacularização, exibindo-a como algo insuportável e inadmissível – ou, pelo menos, que não se deveria suportar ou

admitir. Pois admitir a fome enquanto dado administrável é encontrar razões para a existência dela enquanto tal; de outra forma, é organizar esquemas sensório-motores que a justifique como estado possível, neutralizando sua face horripilante. "E a mais nobre manifestação cultural da fome á a violência" (ROCHA, 1996, p. 128).

> (...) uma estética da violência antes de ser primitiva [é] revolucionária, eis aí o ponto inicial para que o colonizador compreenda a existência do colonizado: somente conscientizando sua possibilidade única, a *violência*, o colonizador pode compreender, pelo horror, a força da cultura que ele explora. Enquanto não ergue as armas o colonizado é um escravo (...) (ROCHA, 1996, p. 129).

Seria necessário voltarmos também à apartação, à diferenciação na maneira como a violência aparece nas imagens do cinema. Com alguma licença, poderíamos chamar de "imagens da violência" aquelas imagens em filmes de ação ou em sequências de ação em filmes em geral, seja com o tom alarmante da denuncia, seja espetacularizando tais imagens, endossando-as, tornando-as belas ou mesmo desejáveis. Por outro lado, temos a "imagem violenta", a "imagem má" que responde a uma violência intrínseca à própria imagem desconectada das amarras da ação. *Irreversível* (2002), de Gaspar Noé, talvez seja exemplar na exploração do potencial violento da imagem cinematográfica ao inverter a ordem da montagem das sequências, exibindo em primeiro lugar o último acontecimento e daí retroagindo até encontrar o casal numa ambiência irreal que confunde o sonho com o pesadelo. Das duas cenas de extrema violência do filme, o assassinato do estuprador com um extintor de incêndio e a cena do estupro na passagem subterrânea, é a primeira que caberia alguma justificação. Mas ela é uma das sequências iniciais do filme que está montado ao inverso, portanto, não nos é dado a conhecer o porquê de estar ocorrendo tal atrocidade no momento exato em que ela ocorre. E tal justificação sensório-motora deste ato já não nos serve de nada: ao final do filme (que, na verdade, é o acontecimento mais antigo) já sabemos aonde tudo aquilo vai levar e nos damos conta da irreversibilidade do destino do casal.

Resta-nos um último movimento, que nos jogará para o início do próprio cinema: se o desmonte do esquema sensório-motor leva à tona o barbarismo da imagem cinematográfica, sua natureza íntima – como apontou Pasolini –, a situação não seria a mesma durante o período no qual o esquema sensório-motor ainda não estava organizado completamente no cinema entre o final do século XIX e início do século XX? Há exemplos, como *Electrocuting an Elephant* (1903), filme de Thomas Alva Edison, um dos inventores do cinema. Trata-se, como diz o título, da eletrocussão (Edison pesquisava na época a corrente elétrica contínua) de uma elefanta que havia matado seu treinador e mais duas pessoas em um ataque de fúria. O filme não nos informa nada sobre o contexto, apenas exibe a morte do animal. *Electrocuting an Elephant* é um primeiro indício da vocação da nova imagem, um sinal claro e inequívoco de suas potencialidades e ameaças.

Referências bibliográficas

AMOROSO, Maria Betânia. **Pier Paolo Pasolini**. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

BARROSO, Miguel Angel. **Pier Paolo Pasolini** – La Brutalidad de la Coherencia. Madrid: Ediciones Jaguar, 2000.

BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BAZIN, André. **O Cinema** – ensaios. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BURCH. Nöel. **Práxis do Cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

DELEUZE, Gilles. **A Imagem-Movimento**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. **A Imagem-Tempo**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

EISENSTEIN, Sergei. **Dickens, Griffith e Nós**. In: *A Forma do Filme*. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1990.

KRACAUER, Siegfried. **De Caligari a Hitler –** Uma História Psicológica do Cinema Alemão. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

PASOLINI, Pier Paolo. **O Cinema de Poesia**. In: *Empirismo Herege*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982.

ROCHA, Glauber. **Eztétyka da Fome**. In PIERRE, Sylvie. *Glauber Rocha*. Campinas: Ed. Papirus, 1996.

XAVIER, Ismail. **O Discurso Cinematográfico** – a Opacidade e a Transparência. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

Referências audiovisuais

ACOSSADO. Jean-Luc Godard. 1959.

BIZARRE Foods (Comidas Exóticas). Série televisiva apresentada por Andrew Zimmern. Veiculado no Brasil pelo canal por assinatura Discovery Travel & Living.

DEUS e o Diabo na Terra do Sol. Glauber Rocha. 1964.

ELECTROCUTING an Elephant. Thomas Alva Edison. 1903.

lRREVERSÍVEL. Gaspar Noé. 2002.

LADRÕES de Bicicleta. Vittorio De Cica e Cesare Zavatini. 1950.

LE SANG des Bêtes. Georges Franju. 1949.

MEDEA. Pier Paolo Pasolini. 1969.

METRÓPOLIS. Friz Lang. 1927.

NASHVILLE. Robert Altman. 1975.

O ANO Passado em Marienbad. Alain Resnais e Alain Robbe-Grillet. 1961.

O DESERTO vermelho. Michelangelo Antonioni, 1964.

O EVANGELHO Segundo São Mateus. Pier Paolo Pasolini. 1964.

O GABINETE do Dr. Caligari. Robert Wiene. 1919.

O GOLEM. Paul Wegener. 1920.

O TRIUNFO da vontade. Leni Riefenstahl. 1934.

PIERROT le Fou. Jean-Luc Godard. 1965.

SALÓ ou os 120 Dias de Sodoma. Pier Paolo Pasolini. 1975.

STROMBOLI. Roberto Rossellini. 1950.

TAXI DRIVER. Martin Scorsese. 1976.

TEOREMA. Pier Paolo Pasolini. 1968.

TOKYO Ga. Win Wenders. 1985.

UMBERTO D. Vittorio De Cica e Cesare Zavatini. 1952.

UM CÃO Andaluz. Luis Buñuel e Salvador Dali. 1928.

UM DIA DE CÃO. Sidney Lumet. 1975.

WORLD Café Asia (Ásia: Sabor e Cultura). Série televisiva apresentada por Bobby Chinn. Veiculado no Brasil pelo canal por assinatura Discovery Travel & Living.

Prospero's Books: uma leitura intersemiótica de Shakespeare na contemporaneidade

Atik, Maria Luiza Guarnieri, Doutora[1], mlatik@mackenzie.br
Helene, Célia Guimarães, Mestre[2], celiahelene@mackenzie.br

A literatura sobre a teoria do cinema é, hoje, bastante vasta e, geralmente, está vinculada a uma "mescla de crítica literária, comentário social e especulação filosófica", nas palavras de Robert Stam (2003, p.19). Os primeiros escritos sobre o cinema foram, em sua maioria, produzidos por escritores. Posteriormente, teóricos e críticos procuram demonstrar as potencialidades artísticas do cinema, a sua relação com as demais artes e em que medida a arte cinematográfica se consolida como um artefato estético diferenciado dos demais.

Os estudos recentes, sobre as relações entre literatura e o cinema ou sobre a arte da adaptação colocam em pauta novas questões: quais convenções do gênero romanesco são transponíveis para o discurso cinematográfico? Quais convenções devem ser descartadas, transmutadas, suplementadas ou substituídas? Quais são as relações entre o texto-fonte e o texto-alvo ou entre as artes e as mídias?

Se, em seus primeiros passos, o cinema preferiu seguir o modelo convencional dos romances do século XIX, contando uma estória com começo, meio e fim, ao longo do século XX até os dias atuais, o discurso cinematográfico criou e consolidou uma linguagem própria, graças às novas tecnologias midiáticas, as quais lhe possibilitaram dinamizar o próprio texto literário em suas releituras ou em diferentes adaptações de um mesmo texto-fonte.

Entretanto, nas palavras de Peter Greenaway, em sua palestra sobre o futuro do cinema, ministrada em Utrecht, na Holanda, em 2003, o cinema depois de 112 anos de atividade não apresenta nada de novo, "we have a cinema that is dull, familiar, predictable, hopelessly weighed down by old conventions and out worn verities [...], and out-of-date and cumbersome technology"3 (GREENAWAY, 2003, p. 99). Para o cineasta, o cinema narrativo, de enredo cronológico, configurado por linguagens tradicionais se exauriu, embora se possa constatar que na Inglaterra e nos Estados Unidos ainda exista um grande apoio para produções cinematográficas baseadas em textos literários. Posicionando-se contra essa vertente, Greenaway (2003, p. 102) ressalta que "We do not need or want or desire a writer's cinema. We need a cinema-maker's cinema. The cinema should no be an adjunct to the bookshop, servicing, illustrating literature"4.

Para quem assiste ao filme Prospero's books (1991), recriação cinematográfica da peça A tempestade (1611) de William Shakespeare, sem prévio conhecimento de outros trabalhos do

[1] Universidade Presbiteriana Mackenzie
[2] Universidade Presbiteriana Mackenzie
[3] "é chato, previsível, e inapelavelmente carregado de velhas convenções e verdades gastas [...] e com uma tecnologia obsoleta e desajeitada"(GREENAWAY. *Caderno Videobrasil*, 03, p.89).
[4] "Nós não precisamos e nem queremos um cinema baseado no texto. Precisamos de um cinema de cineasta. O cinema não deve ser um anexo da livraria, servindo, ilustrando a literatura" (*Caderno Videobrasil*, 03, p.96).

diretor inglês Peter Greenaway nos domínios do cinema, da ópera, da literatura, das artes plásticas e das mídias digitais tem dificuldade de apreender de imediato este produto "tecnoestético" em toda a sua complexidade.

Distanciando-se do viés utilizado por muitos diretores no processo de adaptação de textos clássicos da literatura, Peter Greenaway não reconstitui pela imagem o fio narrativo da matriz shakespeariana, mas transfigura-o, criando um mosaico de imagens, vozes e textos. Demonstrar as imbricações desse mosaico, enriquecido com elementos de outras semioses, mídias ou hipermídias, em seu diálogo com o texto shakespeariano, é, pois, o desafio a que nos lançamos neste breve estudo.

A Tempestade, última peça escrita por Shakespeare antes de aceitar a colaboração de John Fletcher, foi apresentada à corte de Jaime I no palácio de Whitehall e, provavelmente por seu grande sucesso na época, o seu texto inicia o First Folio (Primeiro Fólio), como a primeira das comédias shakespearianas. Publicado após a morte do escritor, em 1623, graças aos esforços dos atores John Heminges e Henry Condell, o First Folio é a primeira coletânea da obra teatral de Shakespeare. Do total de trinta e seis textos no Fólio, dezoito nunca haviam sido publicados.

O enredo da peça The Tempest é uma história de vingança, amor e conspirações oportunistas que acompanha o destino de Próspero, duque de Milão. Por dedicar a maior parte de seu tempo aos livros, especialmente aos de magia, ele afasta-se dos assuntos de Estado, e tem o seu ducado usurpado pelo próprio irmão, Antônio, que em sua busca de poder passa a persegui-lo com o intuito de aniquilá-lo. Com a ajuda de Gonzalo, conselheiro do rei de Nápoles, Próspero foge com a filha Miranda para uma ilha, no meio do Mediterrâneo. Gonzalo supre a embarcação com as provisões necessárias, roupas e livros. Na ilha mágica, Próspero tem a seu serviço o escravo Caliban, criatura metade humana e metade monstro e Ariel, um espírito servil, que pode se metamorfosear em água, ar e fogo. O grande objetivo de Próspero é vingar-se de seus traidores. Doze anos depois, Alonso, rei de Nápoles e sua comitiva viajam para o casamento de sua filha Claribel. Ao retornarem de Tunís, na África, uma grande tempestade coloca a embarcação de Alonso à deriva, obrigando a todos os tripulantes a abandonarem o barco. Os náufragos sobrevivem e vão se aportar na ilha de Próspero. Não sabem, contudo, que a tempestade, provocada por magia com a ajuda de Ariel, e a dispersão dos tripulantes estavam nos planos de vingança de Próspero. Entretanto, em vez de subjugar seus inimigos, Próspero acaba por perdoá-los, reconquistando ao mesmo tempo o seu ducado.

O filme Prospero's Books de Greenaway é considerado por muitos críticos como uma adaptação excêntrica de The Tempest de Shakespeare. E embora o artefato estético de Greenaway aproxime-se do texto clássico de Shakespeare com toda a reverência necessária, as imagens que surgem na tela não têm a função de reproduzir fielmente o eixo da sucessão dos fatos do texto dramático.

Em outras palavras, o cineasta transforma visualmente certas passagens do texto-fonte, articulando as imagens sobrepostas com a leitura, em voz alta, que o ator John Gielgud empreende da versão original da peça. Assim, os cinco atos que compõem o texto de Shakespeare se fazem ouvir literalmente.

Se os filmes anteriores de Greenaway eram uma reflexão sobre uma forma artística, Prospero's Books é o primeiro filme em que o cineasta leva as telas do cinema um argumento alheio. A

própria escolha do título do filme nos indica o procedimento adotado por Greenaway na sua releitura texto shakespeariano, ou seja, a peça é recriada a partir dos "livros" de Próspero. Todos eles têm um "caráter infinito ou monstruoso" e reunidos "compõem uma espécie de biblioteca fantástica", uma "versão resumida da 'Biblioteca de Babel' (MACIEL, 2002). Assim, é a partir da descrição dos vinte quatro livros fantásticos da biblioteca do protagonista que o discurso cinematográfico se constrói, transfigurando visualmente passagens do texto-fonte. Os artifícios de animação cinemática e de manipulação das imagens possibilitam que os livros ganhem vida na ilha mágica de Próspero.

Às reproduções visuais derivadas do próprio texto de Shakespeare, somam-se as imagens extraídas do repertório canônico da história da arte ocidental, compondo um todo dinâmico que abarca e amplia os vários elementos amalgamados no texto-fonte: espíritos, fantasmas, bruxas, monstros, símbolos mágicos, elementos próprios do universo medieval que se entrelaçam com os valores humanistas e a mentalidade renascentista de Próspero e com o sonho utópico de Gonzalo, o da criação de uma comunidade ideal.

Os livros dessa grande biblioteca fantástica têm uma dupla função como instrumento de isolamento e de interação de Próspero com o mundo exterior, em seu duplo papel: o de criador e o de criatura. Nas palavras de Herbert Klein (1996),

> Prospero's Books is an ideal portrayal of cognitive and pragmatic change. The crucial precondition for this process is Prospero's dual role as writer and protagonist. Whilst the writer can only move within the world of the imagination, the protagonist can change the world by his imagination. Writing […] is the "conditio sine qua non" for the existence of this world and the audience is constantly reminded of the fact that the production of a literary work is taking place by the image of a pen or by its scratching noise on paper. The activities of writing and imagining are located in Prospero's writing cell: a transportable box located within the library, his retreat where he can shut out the external world. In his writing cell there are also his books, which form his most important link to the external world and are also his instrument to control it. […]. Although Prospero rules over the island inhabitants with the aid of his books, he still withdraws to his writing cell and continues to write more books which fill up his library. Thus the books have a dual role as the instrument of isolation and of interaction, of total unrelatedness and at the same time, of connectedness (KLEIN, 1996)5.

---

5 *Prospero's Books* é um retrato ideal de mudança cognitiva e pragmática. A condição essencial para este processo é duplo papel de Próspero, como escritor e protagonista. Embora o escritor só pode se mover dentro do mundo da imaginação, o protagonista pode mudar o mundo pela sua imaginação. A escrita [...] é a "conditio sine qua non" para a existência deste mundo e o público é constantemente alertado para o fato de que a produção de uma obra literária está ocorrendo com a imagem de uma caneta ou pelo seu ruído de riscar no papel. As atividades de escrita e de imaginação estão situadas na "cela-escritura" de Próspero: uma caixa transportável situada dentro da biblioteca, local onde ele pode se fechar para o mundo externo. Em sua "cela-escritura" há também os seus livros, que estabelecem o seu elo mais importante com o mundo externo e que é também o seu instrumento de controle. [...] Embora Próspero domine os habitantes da ilha com a ajuda de seus livros, ele ainda retira-se para sua "cela-escritura" e continua a escrever mais livros que enchem a sua biblioteca. Assim, os livros têm um duplo papel como instrumento de isolamento e de interação, de total falta de conexão e, ao mesmo tempo, de conexão (Tradução nossa).

Os vinte e quarto livros visualizados ao longo da projeção fílmica, são descritos por Peter Greenaway em sua obra Prospero's books - a film of Shakespeare's The Tempest, que se configura como um compósito de diferentes modalidades textuais. Além do roteiro do filme Prospero´s Books, há a publicação de um ensaio do cineasta a respeito do processo de criação do filme, micronarrativas ficcionais construídas a partir de alguns temas extraídos da peça The Tempest e reproduções do próprio texto de Shakespeare.

A estrutura do filme Prospero´s Books é definida pela apresentação sucessiva e cronológica dos vinte e quatro livros que pertencem à biblioteca de Próspero. Greenaway criou os livros utilizando-se da televisão de alta definição, o que tornou possível, segundo Jorge Gorostiza (1995, p. 177-178),

> superponer tres imagenes al mismo tiempo o los textos que se estan diciendo sobre cada uno de los personajes, de forma que la metáfora y la realidad se puedan ver al mismo tiempo. El director relaciona este procedimiento narrativo, que ya habia empleado em Death in the Seine, com el cubismo donde se representan al mismo tiempo varios aspectos diferentes de um mismo objeto6.

Os livros, apresentados por meio de um jogo de imagens sobrepostas e pela voz over de um narrador, durante as pausas narrativas, revelam-se como uma vasta compilação dos saberes do Renascimento, que vão desde a astrologia, passando pela geometria, pela arquitetura, pela cosmografia, etc.

The Book of the Earth, o primeiro dos três livros de ciências naturais, é descrito da seguinte forma: “its pages are impregnated with the minerals, acids, alkalis, elements, gums, poisons, balms and aphrodisiacs of the earth” (GREENAWAY, 1991, p. 20-21)7. A *Harsh Book of Geometry* é o número seis. É um livro encapado em couro, com números gravados em dourado e que quando

> opened, complex three-dimensional geometrical diagrams rise up out of the pages like models in a pop up book. [...]. Angles are measured by needle-thin metal pendulums that swing freely, activated by magnets concealed in the thick paper” (GREENAWAY, 1991, p.20)8.

Planos e diagramas saltam também das páginas do *Book of Architecture and Other Music*.

> There are definitive models of buildings constantly shaded by moving cloud-shadow. Noontime piazzas fill and empty with noisy crowds, [...] and music is

---

[6] sobrepor três imagens ao mesmo tempo ou textos que aparecem sobre cada um dos personagens, de modo que a metáfora e a realidade pudessem ser vistas ao mesmo tempo. O diretor relaciona esse procedimento narrativo, que havia sido utilizado em *Morte no Sena,* ao cubismo, que representa diferentes aspectos de um mesmo objeto (Tradução nossa).
[7] suas páginas são impregnadas de minerais, ácidos, alcalinos, substâncias, gomas, venenos, bálsamos e afrodisíacos da terra (Tradução de Maria Esther Maciel - dez. 2006/jan. 2007).
[8] aberto, complexos diagramas geométricos em três dimensões saltam das páginas, como em um livro *pop-up*. [...]. Os ângulos são medidos por finíssimos pêndulos de metal que balançam livremente, ativados por ímãs ocultos no papel espesso (Tradução de Maria Esther Maciel - dez. 2006/jan. 2007).

> played in the halls and towers. With this book, Prospero rebuilt the island into a palace of libraries that recapitulate all the architectural ideas of the Renaissance" (GREENAWAY, 1991, p. 21)9.

O mundo é, pois, percebido e reconstruído por meio de uma rede de referências.

As imagens especulares, recorrentes nas obras do cineasta, ampliam essa rede de referências. Em Prospero's Books, Greenaway utiliza-se dos espelhos para revelar o que ocorre por detrás das câmeras, rompendo, deste modo, com os esquemas narrativos do cinema tradicional. As imagens especulares instauram um jogo instigante entre o leitor e seu duplo, entre o real e o imaginário, entre estável e o transitório, como podemos constatar no Book of Mirrors.

> Some mirrors simply reflect the reader, some reflect the reader as he was three minutes previously, some reflect the reader as he will be in a year's time, as he would be if he were a child, a woman, a monster, an idea, a text or an angel. […] One mirror simply reflects another mirror across a page. There are ten mirrors whose purpose Prospero has yet to define (GREENAWAY, 1991, p. 17)10.

A imagem do primeiro espelho que o espectador vê, surge na mesma água em que se encontrava Próspero na sequência de abertura do filme. Nessa sequência, uma gota d' água, filmada em primeiro plano e em câmera lenta, cai em uma piscina escura. Outras gotas caem, consecutivamente, alternando-se com os primeiros créditos, apresentados sobre um fundo negro. Surge, então, o primeiro livro, A *Book of Water*, repleto de

> drawings of every conceivable watery association - seas, tempests, rain, snow, clouds, lakes, waterfalls, streams, canals, water-mills, shipwrecks, floods and tears. As the pages are turned, the watery elements are often animated. There are rippling waves and slanting storms " (GREENAWAY, 1991, p. 17)11.

Concomitantemente as imagens do *Book of Water*, as associações, que o filme estabelece com a água, com o "roman-bath" de Próspero, com a urina de Ariel e com o barco de brinquedo enfrentando uma tempestade, remetem-nos à cena inicial do texto shakespeariano, quando se ouve "ruído de tempestade, trovões e raios" e entram em cena o Mestre e o Contra-Mestre, ordenando aos marinheiros que se mexam, pois o naufrágio parece ser iminente (Ato I, Cena i, I.4). As imagens verbais sugeridas no texto de Shakespeare, na tradução intersemiótica de Greenaway ora evocam a tempestade e o desejo de vingança de Próspero, ora simbolizam o perdão de Próspero, como o bom soberano da ilha mágica.

---

[9] Há modelos definitivos de prédios constantemente escurecidos por uma nuvem de sombras móveis. Praças de mercado se enchem e se esvaziam de multidões ruidosas [...], ouve-se música nos salões e nas torres. Com este livro, Próspero reconstruiu a ilha, convertendo-a em um palácio cheio de bibliotecas que recapitulam todas as idéias arquitetônicas da Renascença (Tradução de Maria Esther Maciel - dez. 2006/jan. 2007).

[10] Alguns espelhos simplesmente refletem o leitor, alguns refletem o leitor tal como ele era há três minutos, alguns refletem o leitor tal como ele será em um ano [...]. Outro simplesmente reflete um outro espelho através da página. Há dez espelhos cujos propósitos Próspero ainda precisa definir (Tradução de Maria Esther Maciel - dez. 2006/jan. 2007).

[11] desenhos de todas as associações aquáticas concebíveis: mares, tempestades, chuvas, neve, nuvens, lagos, cachoeiras, córregos, canais, moinhos d'água, naufrágios, enchentes e lágrimas. À medida que as páginas são viradas, os elementos aquáticos se animam continuamente. Há ondas turbulentas e tempestades oblíquas (Tradução de Maria Esther Maciel - dez. 2006/jan. 2007).

> O percurso vai desde as imagens avassaladoras, do turbilhão de sobreposições na tela, até outras imagens mais amenas, que se aproximam da narratividade convencional o cinema" (VIEIRA; DINIZ. 2000, p.78).

No filme de Greenaway, o último livro, *Thirty-Six Plays*, é entregue a Prospero pelas mãos de Ariel. I é assim descrito:

> This is a thick, printed volume of plays dated 1623. All thirty-six plays are there save one - the first. Nineteen pages are left blank for its inclusion. It is called The Tempest. The folio collection is modestly bound in dull green linen with cardboard covers and the author's initials are embossed in gold on the cover - W.S (GREENAWAY, 1991, p. 25)12.

Na cena final do filme temos a seguinte sequência: lê-se, primeiramente, na tela a dedicatória: "*To the reader*". Logo em seguida, surgem as inicias WS sobre a capa da encadernação de couro e em uma folha de papel, a palavra "b*oatswain*". Ouvimos uma voz que enuncia a palavra "*boatswain*". Uma voz "*off*" nos remete a fala inicial: "E esta é a trigésima sexta peça, The tempest. Solenemente, despido de suas veste de Duque, Próspero atira o volume no mar. Caliban resgata o livro. E Próspero liberta Ariel".

Todos os livros são fechados e lançados, um por um, à água. As explosões ácidas e os fogos que artifícios que compõem visualmente a cena, representam a destruição e a dispersão dos saberes. Entretanto, dois livros são salvos, o das peças de Shakespeare e um livro fino, que estava sendo escrito por Próspero.

Próspero de Shakespeare renega a arte da magia, quebra a sua vara e enfia-a "muitas braças dentro à terra" (Ato V, Cena i, II) e ainda mais profundo "que a mais funda sonda" enterra o seu livro (Ato V, Cena i, II). Nas palavras de Harold Bloom, o gesto de Próspero significa lançar ao mar "a obra de toda a vida", pois o livro era "fruto de trabalho árduo, envolvendo leitura, reflexão e prática, no que concerne ao controle de espíritos" (2000, p. 811).

Próspero de Greenaway, por sua vez, configura-se como um compósito de suas leituras, seu corpo aparece, em diferentes cenas, coberto por palavras, graças ao efeito visual de sobreposição de telas. A palavra escrita simboliza a sua cultura superior, bem como um instrumento de poder que Próspero possui contra seus inimigos e contra o seu selvagem e iletrado escravo Caliban.

A materialização da palavra escrita pode ser apreendida desde a primeira cena. O diretor apresenta os créditos em duas etapas. Na cena inicial, quando Prospero veste seu casaco mágico, os nomes dos atores e da equipe técnica se sobrepõem à imagem. Um close-up sobre o tecido bordado do casaco em tom de azul serve de transição para a inserção dos outros créditos. A seguir, num lento travelling lateral, a câmera segue os passos de Prospero que atravessa uma

[12] É um grosso volume impresso de peças teatrais datadas de 1623. Todas as trinta seis peças estão lá, menos uma: a primeira. Dezenove páginas foram deixadas em branco para a sua inclusão. Ela é chamada "A Tempestade". O fólio é modestamente encadernado em linho verde-escuro, com uma capa de papelão onde se destacam as iniciais do autor, gravadas em ouro: W.S (Tradução de Maria Esther Maciel - dez. 2006/jan. 2007).

longa galeria ornada por arcos, acompanhado de seus súditos. O titulo do filme aparece em primeiro lugar, seguido pelos créditos finais. Um novo close-up sobre o tecido do casaco indica o termino dos créditos. Mas desta vez, a cor azul se transforma gradualmente, e o casaco ganha a coloração vermelha. Ao final do filme figuram apenas as palavras *The End,* no centro da imagem e a menção aos direitos do autor aparece em pequenos caracteres, na parte inferior da tela (BOUCHY, 2008).

O manto azul e o manto vermelho servem, por sua vez, para diferenciar, ao longo do filme, o protagonista em seu duplo papel: Próspero-dramaturgo, que age como o escritor da peça encenada ao longo do filme e Próspero-ator, que atua como as outras personagens sob o julgo da pena e do comando do dramaturgo.

> Próspero-escritor (ou dramaturgo) estabelece uma relação entre a imagem construída por Próspero e o processo de criação da Shakespeare. Utilizando-se da palavra manuscrita materializada na tela e de sua relação com próprio processo de escrita, o cineasta mostra em "close-up" objetos como a tinta, a pena e o tinteiro (VIEIRA; DINIZ. 2000, p.77).

Tais objetos sugerem que os textos pertencem ao passado e evocam visualmente o processo de transmissão cultural do passado para o presente. Além disso, para Peter Greenaway, a escrita, ou melhor, a caligrafia propriamente dita, deveria ter no processo fílmico uma dimensão maior. Segundo Karine Bouchy (Janv. 2008) "Greenaway avait une idée précise du rôle qu'il voulait donner à la lettre manuscrite en movement. C'est pourquoi il lui fallait un collaborateur". O encontro de Greenaway com Brody Neuenschwand possibilitou, pois, a exploração de novas possibilidades fílmicas. O cineasta desejava inscrever no espaço diegético uma escrita semelhante a de Shakespeare. A formação em história da arte de Neuenschwand e seus estudos de manuscritos na universidade permitiram-lhe analisar e reproduzir a mão de Shakespeare". Entretanto, como assinala Karine Bouchy (2008),

> les seuls documents sur lesquels le calligraphe pouvait se baser se limitent à quelques signatures, ce qui est loin d'être suffisant pour établir un style et un alphabet entier. Mais pour Peter Greenaway, le cinéma n'est pas affaire de reproduction, de réalisme ou d'authenticité. L'écriture de Shakespeare n'était qu'un point de départ pour déterminer un rythme graphique. Il était plus important encore que cette écriture soit lisible, car l'intention première de Greenaway était d'explorer les interactions entre le mouvement du tracé, le mot lu, le même mot prononcé en voix- *off* et l'image13.

Assim, sob uma alegórica tempestade de palavras, imagens e vozes, Greenaway propõe-nos um jogo interminável de enigmas, um labirinto de signos em movimento que nos obriga à descoberta ou à identificação de alusões, de citações, de deslocamentos, de palavras sob

[13] os únicos documentos com os quais o calígrafo poderia contar limitavam-se a algumas assinaturas, o que estava bem longe de ser suficiente para estabelecer um estilo e um alfabeto inteiro. Mas para Peter Greenaway, o cinema não é um processo de reprodução, de realismo ou autenticidade. A escritura de Shakespeare era um ponto de partida para determinar um ritmo gráfico. Era mais importante ainda que esta escritura fosse legível, pois a intenção primeira de Greenaway era explorar as interações entre o movimento do traço, da palavra lida, e a mesma palavra pronunciada em voz-*off* e a imagem (Tradução nossa).

palavras, de um texto sob outro texto, de imagens sob outras imagens. Nesse labirinto, contudo, nada é aleatório, todos os elementos têm a sua funcionalidade.

Um olhar atento sobre a obra Prospero´s Books, como um todo, nos convida, ainda, a uma outra leitura relacional. Sob a profusão de enquadramentos, de molduras dentro de molduras, de multiplicidade de formas de representação, há a recriação do universo pictórico barroco em diálogo com inscrições imagéticas renascentistas. Analisando alguns frames do filme, Denise Guimarães destaca que embora os elementos escultóricos e arquitetônicos, como "o cenário, com seus arcos, colunas e abóbadas", remeta-nos "às construções da Renascença", "o filme explora este ambiente na semi-obscuridade, recriando o chiaroscuro barroco" (2008, p.65). Trata-se, pois, como assinala Guimarães,

> de um procedimento típico das propostas estéticas pós-modernas, em sua predileção por formas ecléticas, disjuntivas e paródicas.
>
> A ligação entre as duas épocas torna-se irrefutável, diante da ambivalência cultivada pelo cineasta, tanto na ruptura técnica com os modos contemporâneos de fazer cinema, quanto na composição deliberadamente intertextual, que vai redimensionar a semiose fílmica, impondo-lhe um diálogo constante com as demais artes (2008, p.58).

Na caracterização de Próspero de Greenaway, pode-se também apreender o jogo entre essas duas linguagens estéticas. A face de Próspero apresenta traços análogos ao de "Santo Jerônimo" pintado por de Georges de La Tour, utilizando-se da técnica do *chiaroscuro* barroco, enquanto sua vestimenta assemelha-se a de um doge veneziano, ou seja, a do "Doge Loredan" do pintor renascentista Giovanni Bellini.

No processo compositivo de cenas e cenários, telas de Botticelli, de Rubens e de Rafael Sanzio são transcritas pelo cineasta, com impressionante semelhança, dentre outras apropriações ou citações visuais. Nas palavras de Florence Besson,

> the tempest in Prospero's library is blown by the Boticelli winds (*from The Birth of Venus*), the library itself pays homage to Michelangelo's Laurenziana Library, and Prospero's writing room comes from St Jerome's by Da Messina" (BESSON, 2006).

Por sua vez, as telas barrocas, ornamentadas com figures, flores e frutos, "como los del Louvre de Rubens sobre la vida de María de Medicis, sirven", segundo Gorostiza, "para ambientar los interiores" (1995, p. 167).

Outras influências imagéticas contribuíram para construir o universo visual de Prospero´s Books. O próprio Greenaway confessa ter se inspirado "en la magia" do cineasta Georges Méliès, tanto como no filme Star Wars de George Lucas e "sobre todo en las imágenes que ideó Cocteau para *La bella y la bestia* y *El testamento de Orfeo*" (Gorostiza, 1995, p. 167).

Em Prospero´s Books, Peter Greenaway propõe a valorização da adaptação cinematográfica como uma "construção híbrida", que propicia a dissolução das fronteiras entre linguagens de diferentes sistemas sígnicos e suportes, estabelecendo uma rede de relações intertextuais e

intersemióticas. Assim, é nesse lugar limítrofe, que o teatro, o cinema, as artes plásticas, a tecnologia eletrônica, a computação gráfica e a mídia digital confluem, para refazerem juntas o drama de Próspero.

Referências

BESSON, Florence. *Prospero´s Books* by Peter Greenaway (1991): reflections of/on Shakespeare´s *The Tempest.* International conference : « Re-writing/ Reprising in lit. and the arts»Lyon2 , oct. 06. Disponível em: conferences.univ-lyon2.fr/index.php/reprise/reprise/paper/view/34/64 ; acesso em 29/05/2011.

BLOOM, Harold. **Shakespeare : a invenção do humano**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

BOUCHY, Karine. Generique et Calligraphie. Le cas Greenaway/Neuenschwander. Université de Montréal / Université Paris 7 Denis Diderot Texte inédit publié sur Générique & Cinéma, Janv.2008. Disponível em: www.generique-cinema.net/.../greenaway.html. Acesso em 29/05/2011

COHEN, Rosa. **Motivações pictóricas e multimediais na obra de Peter Greenaway**. São Paulo: Ferrari, 2008.

GOROSTIZA, Jorge. **Peter Greenaway**. Madrid: Cátedra, 1995.

GREENAWAY, Peter. **Prospero's Books: A Film of Shakespeare's The Tempes***t.* London: Chatto & Windus, , 1991.

GREENAWAY, Peter. Cinema is dead, long live cinema?, Disponível em: www.sescsp.org.br/.../20080326_202040_Ensaio_PGreenaway_CadVB3_P. pdf . Esta é uma versão reduzida da palestra sobre o futuro do cinema ministrada em Utrecht, na Holanda, em 2003, que foi resumida pelo autor especialmente para o *Caderno Videobrasil*, 03. Acesso em29/05/2011

GUIMARÃES. Denise A. Duarte. Inscrições renascentistas sob a "pele" barroca: uma leitura de Prospero´s Books, de Greenaway. In: *Imagíbrida: comunicação, imagem e hibridização.* ARAÚJO, Denize Correa. BARBOSA, Marialva Carlos (orgs.) Porto Alegre: editorialplus.org., 2008.

KLEIN, Herbert. "The far side of de mirror": Peter Greenaway´s Prosperos´s Books. EESE, 12/ 1996. Disponível em: webdoc.gwdg.de/edoc/ia/eese/cont96.html.

MACIEL, Maria Esther. "Exercícios de ficção: Peter Greenaway à luz de Jorge Luis Borges". *Revista de Cultura* # 23 - Fortaleza, São Paulo - abril de 2002.

MOURTHÉ, Claude. *Shakespeare.* Tradução de Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2007.

SHAKESPEARE, William. *A tempestade.* Tradução de Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Lacerda Ed., 1999.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema.* Tradução de Fernando Mascarello. Campinas, São Paulo: Papirus, 2003.

VIEIRA, Erika V. C.; DINIZ, Thaís F. N. "*A Última Tempestade,* uma tradução intersemiótica inserida na contemporaneidade", *Cadernos de Tradução.* vol.1, n. 5, 2000. Disponível em www.periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/issue/.../428. Acesso em 29/05/2011.

Cinema e Sociedade

Produção, Prática e Criação

Imagens e Sonoridades Migrantes – Mobilidade dos Povos e as Imagens em Movimento

Ribeiro, José da Silva, doutor em Antropologia[1]; jsribeiro.49@gmail.com

1. O movimento nas imagens em movimento – percursos de saída e retorno em imagens

O cinema foi também a primeira forma artística que desde sempre se confrontou com o movimento do mundo moderno. Não nos referimos apenas ao estudo do movimento das primeiras experiências de registo e análise do movimento dos animais, das plantas ou dos homens quando em Palo Alto, entre 1873 e 1880, Eadweard Muybridge criou um dispositivo constituído por uma bateria de 24 máquinas fotográficas, colocadas em linha, a curta distância umas das outras e, utilizando placas fotográficas cada vez mais sensíveis, conseguiu outras tantas fotografias que decompunham o movimento do cavalo, ou quando Étienne-Jules Marey inventou um complexo método gráfico para estudar o voo das aves e mais tarde a cronofotografia para estudo do movimento, ou ainda quando Thomas Alva Edison (1888) inventa o Cinetoscópio ou Cinetógrafo (*Kinetograph*) destinado a registar as imagens animadas, e a Auguste e Louis Lumière, o cinematógrafo (Cinématographe) simultaneamente câmara de filmar e projetor.

Também não nos deteremos no registo do movimento das máquinas e das cidades como elementos estruturantes do mundo moderno e motor de migrações: *Berlim, Sinfonia de uma Metrópole* (1927) de Rutman, *O Homem da câmara de filmar* (1929) de Vertov, *Douro Faina Fluvial (1931)* de Oliveira ou *Metropolis* (1927) de Lang e *Tempos Modernos* (1931), em que se associam as imagem do movimento às estruturas ideológicas e/ organizacionais da sociedade, às cadeias de montagem. Ocupar-nos-emos da mobilidade dos povos no cinema e, dentro deste fenómeno de todos os tempos, dos processos migratórios e mais especificamente dos da emigração portuguesa.

O cinematógrafo, invenção dos irmãos Lumières, como uma das máquinas da modernidade e do espírito positivista da época, inscreveu-se e acompanhou a expansão industrial europeia. Os operadores lumières espalharam-se pelo mundo trazendo para a Europa a representação do contacto do cinema com a diversidade do mundo. Os irmãos Lumières incentivaram inúmeros operadores a percorrerem diversas partes do mundo com a dupla missão: realizar filmes para alimentar o repertório do cinematógrafo e organizar sessões de projeções em praças públicas ou em salas alugadas. Um dos temas centrais realizados por estes operadores foi os "retratos das cidades" que atraíram os primeiros espectadores ávidos por descobrir países e costumes estrangeiros, e os nativos que se deleitaram reconhecendo pessoas, lugares e situações familiares. O cinema e mais tarde a televisão e outros *media* viriam a tornar-se uma notável força de atração de imigrantes aos países desenvolvidos e ao turismo nos países longínquos e exóticos.

Também as expedições científicas se fizeram acompanhar pelas tecnologias da imagem e do som – Alfred Cort Haddon, em 1898, incluiu na expedição científica ao estreito de Torres, empreendida pela Universidade de Cambridge, câmaras fotográficas, um cinematógrafo e um fonógrafo.

[1] CEMRI – Laboratório de Antropologia Visual, Universidade Aberta de Lisboa.

Concebida como um trabalho de equipa e destinada à recolha de um reportório etnográfico sistemático sobre a vida material, a organização social e as religiões, utilizando uma bateria completa de meios de registo, esta expedição com a inovação de utilização das imagens permitiu a recolha de uma valiosa coleção documental de danças, ritos e cerimónias constituída pelos primeiros filmes etnográficos de terreno, rodados por operadores profissionais e utilizando o cinematógrafo Lumière. Serviu também de modelo e incentivo aos antropólogos que o acompanhavam, C.G. Seligman e W.H. Rivers, que viriam a instituir as cadeiras de antropologia (visual desde o início) nas Universidades de Cambridge, Oxford e na London School of Economics. Haddon aconselhou ainda Baldwin Spencer que, com Frank Gillen, filmou os Aranda na Austrália, e Rudolph Pöch, encorajado pelos resultados anteriormente obtidos, filmará na Nova Guiné (1904-1906) e na África do Sul, Kalahari (1907-1909) os bosquímanos, equipado com câmaras de cinema e aparelhos de fotografia, procedendo no local ao tratamento da película a fim de poder corrigir, em campo, os erros técnicos à medida que obtinha as imagens e as apresentava. O desenvolvimento da película no terreno viria a ser adotado mais tarde por Robert Flaherty no filme *Nanook of the North* (1922) colocando a relação, a participação e a colaboração no centro da atividade de pesquisa. As primeiras tentativas de registar som (voz) e imagem só viriam a acontecer no início do século XX. Em 1901, Baldwin Spencer com Frank Gillen – um apaixonado pelas línguas aborígenes, registam, na Austrália com os Aranda, simultaneamente nos cilindros Edison e numa câmara Warwick, a primeira ligação entre o som e a imagem. Estas tentativas, embora não passando de tímidas e caras experiências que só o desenvolvimento das tecnologias viria a tornar mais acessível e realizável, marcavam o interesse dos antropólogos pela observação e registo das sonoridades e das interações verbais e da sua relação com a componente não-verbal registada pela imagem. A observação tornava-se audiovisual e o registo constituía um novo traço documental das inscrições etnográficas de terreno. Os manuais de etnografia começavam a referir a utilização dos meios de registo dos sons e das palavras locais.

Também os agentes económicos deram particular importância às imagens e às imagens em movimento no início do século XX. O banqueiro Albert Kahn, atualmente muito estudado, desenvolveu uma coleção notável "*Archives de la Planète*". Entre 1909 e 1930, colecionou 72 000 fotografias a cor, 183 000 metros de filmes rodados em 50 países constituindo hoje, em muitas situações, o único documento histórico deste período. Fê-lo com o objetivo de conhecer a diversidade de mundo para o melhor desenvolvimento das atividades económicas relacionadas com as diversidades culturais. Este movimento/mobilidade de cientistas, homens de negócios e aparelhos administrativos (administração colonial) europeus é premonitória da emigração europeia. Em primeiro lugar, dos próprios cineastas que atravessam o atlântico rumo a Hollywood que viria a tornar-se o centro de oportunidades criado pela indústria cinematográfica que atrairia os cineastas desinteressados pela Europa devido aos limites à liberdade de expressão, dificuldades de financiamento, fragilidade da indústria europeia de cinema, às perseguições políticas (Chaplin, Kazan). Um outro factor contribuiu para a migração de cineastas para os Estados Unidos: "a indústria cinematográfica norte-americana, consolidada ao longo do Século XX, foi moldada conforme as especificidades desta sociedade, com feições mais democráticas, como resultado do convívio de imigrantes de várias origens e classes sociais" enquanto o cinema europeu se ressentia do facto de a "sociedade europeia do final do século XIX e início do Século XX apresentar uma acentuada distinção entre as classes, demarcada também nas manifestações culturais sob rótulos de "alta" e "baixa cultura" (Machado, 2009: 77).

2. Imagens em movimento e mobilidade dos povos

Esta mobilidade dos cineastas orientava-se pelas mesmas razões que as populações emigrantes, como o mostra Elia Kazam em *America America* (1963) – a emigração dos gregos para os Estados Unidos motivados pela perseguição política e a esperança desmedida ao avistar a estátua da Liberdade. O filme centra-se na história de um jovem grego que assiste a perseguições étnicas e tem uma vida miserável na Turquia a vender gelo no mercado da aldeia. Embora descriminados e perseguidos pelos turcos, os gregos recusam deixar a terra dos seus ancestrais. O Jovem porém não aceita a humilhação diária migrando para Constantinopla onde procura e consegue concretizar o seu sonho de «fugir» para a América.

Também Charles Chaplin documenta, num pequeno filme de 1917, *O imigrante*, o gueto judeu de Londres, "todo um gueto é trazido para a ponte do navio", na viagem de migração para os Estados Unidos. Este filme, o décimo primeiro de Charles Chaplin para o Lone Star/Mutual Film Corporation, foi considerado por muitos críticos como o melhor deste período. Tem uma forma muito bem integrada e a trama uma progressão lógica excelente. O filme inspirou-se numa velha canção chamada "Mrs. Grundy" de uma ternura melancólica que sugeriu algumas cenas do filme. *O imigrante* é dividido em duas metades – o navio e o restaurante. O filme começa a bordo de um navio cheio de imigrantes a caminho da América. Dois grupos se tornam relevantes no navio – Edna e sua mãe são as mulheres sós embarcadas no Navio e os jogadores de poker. Na América é no restaurante que se revela a relação entre os imigrantes e instituições americanas. O desembarque é a fronteira e lugar da primeira forma de violência. A apresentação desta cena do filme foi censurada, sendo cortada uma sequência criteriosamente planeada e montada por Chaplin – apinhados na ponte do navio que entra no porto, os emigrantes maravilhados contemplam através do nevoeiro a estátua da liberdade, no plano seguinte surge um polícia que repele os emigrantes e cercando-os por uma corda (sendo uma gestualidade típica nos portos, no filme ganha uma densa conotação simbólico); começam então as operações de controlo e de desembarque descritas de uma maneira rápida e desumana que evoca a triagem (seleção) dos animais numa feira. Chaplin critica assim os processos dos serviços de emigração dos Estados Unidos. Esta crítica é genérica e dirige-se a todos os processos burocráticos, nos Estados Unidos ou em qualquer lado. Prova disso é a repetição destes processos no restaurante. Charlot entra esfomeado num restaurante supondo ter no bolso uma moeda. A situação da sequência transforma-se continuamente com a perda da moeda, com o reencontrar a moeda, a entrada da jovem, a intervenção do artista. Charlot não se considera numa situação clara de insolvente num restaurante mas numa situação mutável caleidoscópica (ambígua como na situação de imigração) de perda e reencontro da moeda de encontrar adjuvantes. Vive com o que sobra, o que cai no chão (o trabalho que ninguém quer) – a moeda que está no chão ou que cai no restaurante, as sobras do dinheiro dos outros; numa situação de subordinação das culturas imigrantes (classificadas de selvagens) – hábitos, costumes e rituais de mesa; sitiado pela desconfiança de todos os movimentos de todas as formas de expressão – até o dinheiro se torna necessário validar (verificação se a moeda é falsa), repressão brutal de pequenas faltas. A saída da situação surge pela solidariedade dos iguais, de migrantes em situações semelhantes, e pelo artista – uma interessante nota autobiográfica remetendo vagamente para um percurso de Chaplin: o papel do cinema no processo migratório. Na verdade, o cinema não apenas ensinou aos migrantes a língua mas também a sociedade e a cultura americanas.

Como vemos no pequeno filme de Chaplin, a América de todos os sonhos, e *Hollywood* como a indústria/imagem da América, "o cinema é americano", continha também uma ameaça ao cinema sobre a mobilidade dos povos, sobre as migrações. Ela fez desaparecer por trás da grande narrativa

de um fim feliz as condições concretas de vida e o conflito com a sociedade de acolhimento. Por trás dos interesses afirma o desejo de maior aprofundamento de conhecimento da sociedade. O cinema europeu também não dá particular relevo às migrações e à vida concreta dos migrantes. Foi sobretudo um cinema de autor, de atores e diretores que dificilmente superaram as fronteiras de sua própria sociedade e cultura.

A migração é um fenómeno de todas as épocas. Desde que existem seres humanos, os povos sempre estiveram em movimento, são perseguidos, saem em busca de outras formas de vida, à procura de um lugar onde haja melhores condições de vida. A migração é um "fenómeno social total" histórico, social, político, jurídico, estético, mas sobretudo individual, absolutamente concreto, algo irrepetível e incomparável. A arte do cinema consiste em associar esses dois aspetos, não trair os homens e mulheres concretos e seus dramas, mas também o sonho e a esperança que, por mais ficcional ou ideológica que seja, está diretamente ligada à estrutura das sociedades onde se insere.

Nas duas últimas décadas houve profundas mudanças no modo como o cinema aborda as migrações e a mobilidade dos povos. Por um lado, a grande narrativa do movimento de pessoas deixou de se esconder por trás da mitologia do género. O tema das migrações tornou-se concreto. Já não trata heróis e símbolos, mas pessoas e trajetórias concretas. E a meta da narrativa não é mais o modelo da integração sem obstáculos, mas sim a representação dos problemas e conflitos. Na sociedade atual não há alternativa a um cinema da migração, a uma forma (ou espaço simbólico público) de os migrantes manifestarem o seu ponto de vista, de tornarem audível sua voz, de se exprimirem; mas também a filme de denúncia das condições migrantes de mobilidade dos povos. Há razões para esta transformação: nos países determinados pela migração de trabalho, nos que têm que lidar com uma herança colonialista, ou naqueles que são especialmente visados pelos fluxos migratórios ou naqueles em que já existe uma *terceira geração* da imigração. Por outro lado, as tecnologias tornaram-se progressivamente disponíveis à comunidade de migrantes permitindo o que a cineasta iraniana, Samira Makhmalbaf, afirma como os três métodos de controlo externos que reprimiram o processo criativo dos cineastas do passado: o político, o financeiro e o tecnológico podem estar resolvidos hoje com a revolução digital – a câmara (e os sistemas de edição digital) pode ignorar essas formas de controlo e estarem disponíveis ao realizador.

3. As imagens em movimento acompanharam as principais teorias e problemáticas das migrações

3.1. As razões que levam ao abandono do lugar de origem

O crescimento demográfico e a consequente escassez de recurso ou de terras, o desemprego, baixos salários ou mesmo a opressão e a perseguição de regimes políticos não democráticos, constituem fatores de repulsa em relação ao país de origem e a procura de alternativas noutras paragens onde as condições de vida constituem um fator de atração.

Em relação à emigração portuguesa para França, estas questões são tratadas por Manuel Madeira, no filme *Chroniques d'émigrés* (1979). Ao longo de dois anos, Manuel Madeira registou o quotidiano dos membros da "Associação Portugal Novo", constituída por emigrantes portugueses residentes em Colombes, uma zona industrial, Île-de-France – periferia nordeste de Paris. Recolheu depoimentos nas casas, nas fábricas, nos cafés, nos locais de festa e compôs um retrato da emigração portuguesa, tirado a partir "de dentro". Enquanto se esforçam por organizar o presente, revelando as suas expectativas, os seus projetos e as suas angústias, os protagonistas desta história

referem sobre o passado e o regime ditatorial que primeiro os oprimiu, e depois os excluiu, "o passado de cidadãos oprimidos por um regime egoísta e déspota que os exclui violentamente do seu património geográfico e cultural" (MADEIRA, 2007, p. 58) Este é um dos primeiros filmes realizados de dentro da comunidade, primeiros olhares de um português, enraizado na comunidade, portador da experiência, da voz e do olhar dos pioneiros da emigração para França. Trata-se de um trabalho inaugural de uma genealogia filmográfica que, pouco a pouco, ao longo dos anos 1980 e 1990 se debruçará sobre a experiência da emigração portuguesa em França. Manuel Madeira[2] é imigrante, professor de cinema em França, fundador da associação *Memória Viva*. Os filmes, realizados em condições financeiras muito duras, recorrendo frequentemente a película fora da validade, propõem uma compreensão do cinema (Edgar Morin) como instrumento de extrospeção sociológica e não como instrumento de introspeção psicológica.

3.2. Salto ou as circunstâncias dramáticas e, por vezes trágicas, das viagens de partida e a fuga, com o constante medo da expulsão

Esta temática é tratada num dos primeiros filmes sobre a imigração portuguesa em França, *Le Saut* (1967), de Christian de Chalonge, militante comunista francês e assistente de Jean Renoir. O filme é uma ficção a preto e branco que segue o percurso de um trabalhador português do Norte do País, marceneiro de profissão que, depois de decidir migrar para Lisboa (não quer ser imigrante em França), decide tentar a sua sorte através da (na) emigração. Incentivado pela carta de um amigo, decide emigrar em plena guerra colonial e ir trabalhar para França. A maior parte do filme é rodada nos *bidonvilles* onde habitam os portugueses. Acompanha também o percurso clandestino dos migrantes portugueses. O filme tornou-se emblemático e uma referência política retomada frequentemente por outros cineastas. Esta primeira análise da imigração portuguesa em França – essencialmente social e política e orientada por um projeto de denúncia – revela a intenção de escrever uma história do presente, enunciada na legenda colocada no início do filme – "Todos os dias, 300 portugueses passam a fronteira para uma viagem clandestina para procurar trabalho em França. Eles chamam à viagem o *salto*. O filme é inspirado em factos rigorosamente autênticos".

3.3. Construção da identidade – a chegada, os primeiros contactos com a outra cultura e formas de afirmação perante essa cultura

Muitos filmes documentam as formas como emigrantes construíram e construem a sua identidade ao longo do processo migratório e da presença no país de acolhimento. Umas mais ingénuas outras politicamente mais elaboradas e/enquadradas em contextos de militância.

La crèche portugaise (o presépio português) é um filme de Manuel Madeira (1977) em que a aldeia de Reguengo do Fetal, freguesia portuguesa do concelho da Batalha, é reconstruída pelos emigrantes portugueses num presépio (comunidade imaginada) numa igreja situada no Boulevard

[2] Manuel Madeira diz ter fugido para Paris no início de 1962. Percorreu 400 km a pé em território espanhol após passar a fronteira a salto. Depois apanhou o Sud-Express, mas não sofreu grande controlo: "Era ainda o início da emigração." Foi só no ano seguinte que os portugueses, fugidos ao regime, uns, em busca de melhores condições de vida, outros, "começaram a desembarcar em Austerlitz aos milhares". Em 2003, juntamente com um grupo de amigos, funda a associação Memória Viva, que visa preservar a história da emigração portuguesa em França. A associação elegeu o Sud-Express como símbolo e lançou o sítio na web www.sudexpress.org. Considera o mítico comboio como "um verdadeiro veículo de libertação através dos tempos" e é de opinião que a estação de Austerlitz, aonde o Sud chega, devia ser "monumento nacional".

de la Chapelle, em Paris. Como uma fotografia, revela a estrutura social da aldeia e as suas atividades (regresso imaginado).

Um outro filme documenta os processos identitários. *Portugais d'origine* (1984) é, por muitas razões, um filme singular sobre a emigração portuguesa em França. Em primeiro lugar, é uma obra coletiva, Coletivo Centopeia, constituído apenas por mulheres filhas de emigrantes portugueses. Escolhendo como terreno de pesquisa a condição social das mulheres de origem portuguesa, o filme decompõe este subgrupo em categorias estruturais – a ameaça permanente no contexto familiar de um retorno definitivo a Portugal; a emancipação feminina em relação a uma cultura fortemente patriarcal, as pressões infringidas pelas instituições escolares francesa e portuguesa às crianças migrantes; a carreira profissional das mulheres no mundo do trabalho qualificado e o ativismo sindical. É um filme, como *Chroniques d'émigrés*, que procura constituir com marcas evidentes um olhar sistematizado e até apresentar uma visão totalizante sobre os portugueses em França. O filme *Portugaises d'origine* é também uma reflexão – meta cinematográfica, que nos dá um discurso acerca da construção identitária, dos regimes de representação (teatro, vídeo, vida quotidiana, processos de filmagem e de encenação/dramatização teatral) – tornado mais complexo pelas referências teatrais – os exercícios de dramatização do grupo de teatro *Manifesto*, e da sua relação com as instâncias tecnológicas nomeadamente a nível da democratização do vídeo e da convergência dos momentos de registo, do visionamento instantâneo da imagem e de sua receção pública. Esta mediação acerca das instâncias de produção das imagens e consequentemente das mudanças tecnológicas e estéticas não tinha sido antes objeto de criação cinematográfica/videográfica e de reflexão.

Um terceiro filme que questiona a construção da identidade em contexto migratório português é o filme de Nicholas Fonseca, *Bien Mélanger* (2006), realizado no Canadá (Montreal). O filme leva-nos para uma realidade de alguém que cresce entre vários grupos étnicos e questiona o sentido de pertencer e se encaixar numa determinada realidade, ao mesmo tempo que questiona a própria identidade na sociedade global da atualidade. *Bien Mélanger*, realizado por um canadiano luso-descendente, que fala mais de dois idiomas (inglês, português e francês), é um documentário sobre a identidade através da perspetiva de jovens filhos de emigrantes, designadamente os pertencentes à comunidade portuguesa no Canadá, sobre questões como a mundialização e o turismo. O filme conta ainda com os depoimentos de vários estudiosos da globalização, entre os quais encontramos Anthony Giddens, Pico Iyer, Neil Bissoondath, Francesco Bonami, Marie-Laure Bernadac e Patrícia Lamarre e tem como pano de fundo as cidades de Montreal, Londres, Paris, Nova Iorque, Veneza e Lisboa.

Selecionámos para esta temática e para esta breve comunicação estes três filmes. No entanto, esta é uma das temáticas mais prolixas na produção cinematográfica sobre a emigração portuguesa.

3.4. O regresso

Na temática do regresso, o filme de José Vieira, *Le pays où l'on ne revient jamais* (2005), trata-se de um documentário autobiográfico sobre o percurso de emigração do realizador e da sua família, não hesitando em interrogar o próprio pai, numa conversa emocionante sobre as relações que ambos tiveram em França. «Nunca se volta ao país que se deixou» diz José Vieira. «Porque mesmo quando se volta, esse país já é outro». E o filme conta percursos de sonho, daqueles que emigraram e que prometeram voltar. Mais do que o regressar a Portugal, José Vieira mostra que «mesmo se o regresso acontece, quando acontece, é uma nova rutura» e garante que «a emigração deixará para

sempre marcas, em quem emigra». O percurso de três famílias que regressaram a Portugal e que continuam a sonhar com a França que deixaram, é o tema principal deste documentário.

3.5. O filme como imagem caleidoscópica

Frequentemente as temáticas das migrações sobrepõem-se umas às outras em narrativas mais complexas desenvolvidas num filme ou numa sequência de filmes. Como imagens ou pensamento caleidoscópico, um olhar as coisas, os fenómenos sociais de diferentes perspetivas, juntando o velho com o novo, disposto a mudar tudo se a possibilidade se apresenta. Um olhar desenvencilhado do dever-ser e expandido em novas realidades, novas oportunidades que juntam a memória e o projeto, o novo ciclo ou uma nova reconfiguração de oportunidades. Escolhemos dois filmes, duas situações e dois contextos de produção que ilustram esta forma de fazer cinema e do processo migratório.

Robert Bozzi, em *Les Gens des baraques*, Paris, 1995, trata a emigração portuguesa em duas épocas diferentes – 1970 e 1995 – e duas formas cinematográficas. Filma a mudança nas migrações e a mudança das alterações na forma de fazer cinema. Bozzi parte das imagens filmadas 25 anos antes, em *Temps des baraques*, 1970, no bidonville de Franc-Moisin, em Saint-Denis onde encontra numa barraca uma mãe e seu filho recém-nascido. Vinte e cinco anos depois, o olhar da criança e de sua mãe persistiam na memória do cineasta. Esta imagem levaria a um percurso de pesquisa a partir da fotografia, primeiro em Paris e depois em Portugal e na Suíça, até à identificação do agora jovem (25 anos) emigrante na Suíça, depois de ter crescido em Portugal. Duas gerações sucessivas de emigração – depois da emigração dos pais para França, a emigração do filho, nascido em França e regressado a Portugal, para a Suíça. O filme contém formas inovadoras de relação com a comunidade estudada. Robert Bozzi, em *Les Gens des baraques*, esboça uma crítica de olhar construído em torno do êxodo português propondo uma perspetiva histórica capaz de ultrapassar o discurso ideológico como os de *Le Sault* e do seu próprio filme *Le Temps des baraques*. Depois de *Le Temps des baraques*, filme militante, *Les Gens des baraques* parte de uma relação emocional, a fotografia de uma mãe e do seu filho recém-nascido que havia registado no primeiro filme vinte e cinco anos antes. A fotografia apresentava os dois (mãe e filho) na cama, no interior de uma barraca, após ter dado à luz. Rejeita, no segundo filme, um olhar doutrinal procurando estabelecer uma relação mais pessoal com as pessoas que se deixam registar pela câmara e filmar a relação, passando além da fórmula encontrada em *Le Temps des baraques* em que "não sabia quem eram, nem mesmo o nome". As imagens, fotografias e o filme são objeto de partilha com as populações locais e com pessoas filmadas na reconstituição da memória durante o processo de pesquisa. Há nesta situação uma lógica de apropriação emocional das imagens pelas pessoas filmadas, de integração das imagens das pessoas filmadas, de narrativa multisituada e construída a múltiplas vozes (gente vulgar, não os líderes políticos, nem voz *ower*).

O segundo filme, subfunda situação e contexto de produção é protagonizado pela produção do filme *Immigration portugaise en France, mémoire des lieux* (2006) do cineasta Pierre Primetens e da etnóloga Irene dos Santos, lusodescendentes[3] que, numa oficina de trabalho sobre a emigração portuguesa, organizaram três grupos que desenvolveriam seu trabalho em três etapas. Deste projeto resultou o filme composto de três partes. A primeira parte, *Aujourd'hui*, foi filmada em Paris

[3] Pierre Primetens, 33 anos, fez várias curtas-metragens documentais. Algumas delas focalizadas na temática das migrações e na procura das suas próprias origens: *Un voyage au Portugal,* ao reencontro da mãe portuguesa, e *Des vacances à l'Ile Maurice,* em busca das origens do pai.

e procura, através de uma montagem de seis autorretratos, responder à seguinte pergunta: O que é ser um jovem oriundo da imigração portuguesa hoje em França? A segunda parte, *Hier*, realizada em Champigny-sur-Marne, local emblemático da imigração portuguesa nos subúrbios parisienses, explora a questão do passado, da marca e da transmissão intergeracional através de outros seis autorretratos, todos baseados num inquérito individual realizado no seio das famílias. A terceira parte, *Là-bas*, filmada em Viana do Castelo, pretende, através das realizações de jovens franceses de Portugal, responder às seguintes perguntas: Qual é hoje a relação dos imigrantes com o seu país de origem? Como são vistos em Portugal? Será possível regressarem à sua terra?

Esta experiência cinematográfica retira a representação da emigração portuguesa da clausura das abordagens tradicionais baseadas nas dificuldades dos pioneiros, na saudade e no regresso, no fechamento em si própria e nas dificuldades de incorporação da sociedade francesa. Reconstitui a memória em *Hier* como o documenta o testemunho de Milène da Costa, a viver em Champigny-sur-Marne, onde, nas décadas de 1960 a 80, chegaram milhares de emigrantes portugueses em busca de trabalho: "Pergunto ao meu pai como é que ele veio para França. Ele tem vontade de falar disso, mas também tem reservas, porque foi uma história dura, e não é fácil falar disso abertamente. É como se fosse um filme e não a vida real. A travessia parece-me que foi algo inventado, mesmo se são coisas que ele viveu verdadeiramente". Enquanto Milène fala, o seu pai está sentado no sofá da sala, silencioso, cansado, e a sua mulher trata-lhe de uma pequena ferida na mão. Nas imagens seguintes, pai, mãe e filha folheiam o álbum de fotografias já amarelecidas pelos anos, com o (então) jovem pai retratado na praia ou junto a um carro. Memórias que ele desfia em silêncio. *Hoje* questiona seis jovens das segundas e terceiras gerações de emigrantes sobre a sua situação e sobre as dificuldades de integração/incorporação no mercado de trabalho e na sociedade francesa atual. O terceiro filme, *Là-bas*, procura descrever as relações com o seu país de origem, sua recetividade e a possibilidade e o sentido do regresso a um país em mudança cujas fronteiras se diluem com processos de globalização.

No seu conjunto, *Mémoire des lieux,* traça um retrato inédito e recupera a memória coletiva da emigração, que até aí estava fechada nos acervos afetivos de cada emigrante. "Tenho consciência de que os seus relatos transmitem algo de universal e que toda a emigração portuguesa é composta por estes fragmentos de histórias. É como se abríssemos um velho baú cujo conteúdo diz respeito não apenas à nossa família mas aos portugueses em geral", diz no seu filme Eurydice da Silva, ao mesmo tempo que passeia com o seu pai na gare de Austerlitz, onde milhares de emigrantes chegaram a Paris no comboio Sud-Express.

Pierre Primetens quis, com o seu projeto, "confrontar emoções e palavras numa visão difusa da identidade que não se confina a uma noção de pátria", o filme concretiza esse objetivo através de um dispositivo cénico e estético pouco vulgar neste género de documentarismo: colocar cada jovem luso-descendente a realizar o seu próprio filme, a reconstituir a sua história. Primetens ligou essas histórias-fragmentos através de uma montagem simples mas eficaz.

Como Chaplin, a cineasta de origem Chilena, Marilu Mallet, imigrante e exilada depois do derrube do Governo de Unidade Popular por golpe militar, em Montreal começou a realizar documentário. A maioria de seus trabalhos abordam as experiências de imigração para o Canadá, usando uma técnica em que mistura ficção e realidade, colocando os atores sociais em situação de atuar (representar) as suas próprias situações. O seu melhor e mais conhecido filme é *Jornal inacheve* (1982), constituindo uma reflexão sobre sua experiência do exílio. *Les Borges* é um filme que constitui um olhar sobre a comunidade portuguesa de cerca de 30.000 pessoas que vivem em

Montreal, especialmente a família de Manuel Borges que chegou em Quebec em 1967. Ele define bem, com nuances e sensibilidade, os problemas causados pelo *status* de imigrante e como aprendem a viver num país que querem fazer seu. Presente a imagem da guerra colonial e a imagem de um país da era marcelista em que para si escassearam as oportunidades e sobrava o trauma de participação na guerra colonial.

Conclusão

A génese da representação cinematográfica da emigração portuguesa é o filme militante, *Le sault*, 1967, marcado por um lamento exterior à comunidade. Este género conheceu um desenvolvimento claro em direção ao cinema na primeira pessoa (*Gens de Barraque*, *Chroniques d'émigrés*, *Portuguais d'origine*). No filme *Immigration portugaise en France, mémoire des lieux* (2006), os jovens emigrantes portugueses em França tentam traçar a história dos seus pais e procuram situar-se face aos principais marcadores sociais – produtores sociais da diferença. Esta a cinematografia mais consistente e continuada sobre a emigração portuguesa. Perguntar-se-á: O que é que hoje o cinema nos permite descobrir além da materialidade do filme e dos signos que os compõem? Com certeza prevalecem os filmes documentos e representação de fenómeno histórico da emigração fixados em suportes que prevalecem suscetíveis de múltiplos visionamentos, mas também o direito, que Walter Benjamim refere, de homens e mulheres afastados da centralidade dos processo sociais e políticos serem filmados. Os filmes tornam estes homens e mulheres e suas histórias visíveis, torna-os cidadãos de um universo cinemático que produz um homem imaginário, tanto no ecrã como no público que deles se apropria. Nesta apropriação há sempre uma dimensão afetiva, estética, poética, mesmo que dramática.

Todos esses filmes, tão diferentes e ao mesmo tempo tão relacionados entre si, não consistem somente de narrativas, imagens e ideias que migrantes carregam consigo em suas andanças voluntárias ou involuntárias, talvez como memória mas também como presente. Eles também contêm narrativas, imagens e ideias geradas pela própria migração. A narrativa da migração como *work in progress* é uma das narrativas mundiais mais importantes da nossa época, e o cinema, sempre que se puder manter independente, solidário e curioso e atento, continua a ser meio de expressão artística, de representação científica, de entretenimento e uma forma, como acima refere Jean-Louis Comolli, de escapar à opressão da sociedade do espetáculo generalizado sem o cinema, único meio capaz de virar contra ela algumas das suas armas. É a narrativa que mais se aproxima do estado real do mundo em todos os seus aspetos do real e do imaginado. São porém, por vezes, imagens de esperança mas sobretudo imagens nada elogiosas sobre os países recetores e sobre as estruturas de poder. A narrativa da migração é sempre uma narrativa de origem, da terra perdida, do lugar que a pessoa teve que abandonar e conseguiu manter consigo ou eventualmente reencontrar, como terra prometida, no processo de migração.

Referências

BARRETO, António, PONTES, Joana. **Portugal, um retrato social**. (1-7 vol.). Portugal. RTP/Público. 2007.

BENJAMIM, Walter. **Sobre Arte, Técnica e Linguagem Política**. Lisboa. Relógio de Água. 1992.

CASTELLS, Manuel. **O poder da Identidade**. São Paulo. Paz e Terra. 1999.

COMOLLI, Jean-Louis. "O Futuro do Homem", in: **O olhar de Ulisses, o homem e a câmara**. Porto. Cinemateca Portuguesa. 2001.

*HILY, Marie-Antoinette, MEINTEL, Deirde. **Fêtes et Rituels dans la Migration.** *Revue Européenne des Migrations Internationales* (vol. 16, n.º 2). Poitiers. AEMI. 2000.

HORTA, Ana Paula Beja. "Diáspora, Narrativas de Vida e Imagens: Desafios da Representação Antropológica", in: ROCHA-TRINDADE, Maria Beatriz, CAMPOS, Maria Christina (orgs.) **Olhares Lusos e Brasileiros**. São Paulo. Usina do Livro. 2003.

_____. **Contested Citizenship: Immigration Politics and Migrant's Grassroot Organizing in Post-Colonial Society**. New York. Centre for Migration Studies/Centro de Estudos das Migrações e das Relações Interculturais. 2004.

MADEIRA, Maria João (coord). **25 de Abril no cinema – antologia de textos**. Lisboa. Cinemateca Portuguesa. 1999.

PRIMETENS, Pierre, SANTOS, Irene dos. **Immigration portugaise en France, mémoire des lieux**. França. ARCADI. 2006.

RIBEIRO, José da Silva. **Cola S. Jon, Oh Que Sabe! As imagens, as palavras ditas e a escrita de uma experiência ritual e social** (Ph.d. thesis). Lisboa. Universidade Aberta. 1997.

_____. "Cinema e Guerra Colonial, representações da sociedade portuguesa e construção do africano", in: **Guerra Colonial, ficção e realidade** (pp. 285-296). Lisboa. Editorial Notícias. 2001.

_____. **Antropologia Visual, da minúcia do olhar ao olhar distanciado**. Porto. Edições Afrontamento. 2004.

_____."As palavras e as imagens na investigação em antropologia", in: ROCHA-TRINDADE, Maria Beatriz, CAMPOS, Maria Christina (orgs) **História, Memória e Imagens das Migrações** (pp. 189-211). Lisboa. Celta. 2005.

_____. "Cinema e Migrações em Portugal", in: BORGE, Julio Hernández, LOPO, Domingo L. González **Cine y Emigración**. Compostela. Universidade de Santiago de Compostela. 2009.

_____. "Ética, investigação e trabalho de campo em Antropologia e na produção audiovisual", in: **Doc Online n.º 07** (pp. 29-51). Disponível em: <http://www.doc.ubi.pt>. 2009.

_____. "Música e Sonoridades na Investigação em Antropologia", in: ROCHA-TRINDADE, Maria Beatriz **Migrações, Permanências e Diversidades**. Porto. Edições Afrontamento. 2009.

_____. "Cinema e território", Painel temático Antropologia e Novas Tendências Turísticas, in **IV Congresso de Antropologia da Associação Portuguesa de Antropologia**, ISCTE, 9,10 e 11 de Setembro de 2009 (aguarda publicação).

*_____, HORTA, Ana Paula Beja, **Imagens e Sonoridades das Migrações**. Base de Dados. Disponível em: http://www.itacaproject.com/. Lisboa. ACIDI. 2010.

ROCHA-TRINDADE, Maria Beatriz, **Sociologia das Migrações**. Lisboa. Universidade Aberta. 1995.

SOLER, Llorenç., "Do Homo Sapiens ao Homo Zapping, o documentário perante a manipulação do meio televisivo", in: **Odisseia nas Imagens**. Porto. 2001.

MATOS-CRUZ, José de, **O Cais do Olhar**. Lisboa: Cinemateca Portuguesa. 1999.

PIAULT, Marc-Henri, **Anthropologie et Cinéma**. Paris: Nathan Cinéma. 2000.

Filmografia

A FOTOGRAFIA Rasgada. . José Vieira. Filme França. 2005. DVD.

AMERICA, America. Elia Kazan. Filme. Estados Unidos da América. 1963. DVD.

BERLIM, Sinfonia de uma Metrópole. Walter Ruttmann. Filme. Alemanha. 1927. DVD.

CHRONIQUES d'émigrés. Manuel Madeira. Filme. France. 1979. VHS.

DOURO Faina Fluvial. Manoel OLIVEIRA. Filme. Portugal. 1931. DVD.

FADO Blues. José Vieira. Filme. CEDEP/ISM. França. 1987. DVD.

GENS du salto (6 documentários). José Vieira. Filme França. 2005. DVD.

IMMIGRATION portugaise en France, mémoire des lieux. Pierre Primetens e Irene dos Santos. Filme. ARCADI. França. 2006. DVD.

LA CRÈCHE portugaise. Manuel Madeira. Filme. France. 1977. VHS.

LA DOBLE vie des Rodrigues. . José Vieira. Filme. ZDF/ARTE. França. 1995. DVD.

LA LOI au college (Série documental). Mariana Otero. ARTE. France. 1994. VHS.

LES Borges. Marilu Mallet. Filme., Filme. Office National du Film du Canada. 1978. DVD.

LES GENS des baraques. Robert Bozzi. Filme. France. 1995. DVD.

LE PAYS où l'on ne revient jamais. José Vieira. Filme. La Huit. França. 2005. DVD.

METROPOLIS. Fritz Lang. Filme. Alemanha. 1927.DVD.

O DIA DO emigrante (n.º 1). Instituto Português do Cinema – IPC – Unidade de produção cinematográfica. Filme. 1975. VHS.

O HOMEM da câmara de filmar. Dziga Vertov. Filme URSS. 1929. DVD.

PÁTRIA incerta. Inês Gonçalves e Vasco Pimentel. Filme. Portugal. 2006. VHS.

PORTUGAIS d'origine. CENTOPEIA. Filme. France. 1984. VHS.

TEMPOS modernos. Charlie Chaplin. Filme. Estados Unidos da América. 1936. DVD.

THE immigrant. Charlie Chaplin. Filme. Estados Unidos da América. 1917. DVD.

WAITING for Europe (À Espera da Europa). Christine Reeh. Filme. Portugal. 2006. VHS.

WEEK-END en Tosmanie. José Vieira. Filme. CEDEP/ISM. França. 1985. DVD.

Webgrafia

CORDEIRO, Albano. "Comment interpréter la faible participation civique des Portugais de France? Exception ou conformisme ambiant?", in: **Cahiers de l'Urmis**, **n.º 9, Portugais de France, immigrés et citoyens d'Europe**. 2004. Disponível em: <http://urmis.revues.org/document34.html> Acesso em janeiro de 2008.

MACHADO, Mariângela. **A formação do espectador de cinema e a indústria cinematográfica norte americana**. 2009. Disponível em: <http://caioba.pucrs.br/geacor/ojs/index.php/famecos/article/viewFile/6475/4705> Acesso em junho de 2010.

MOREIRA, Humberto. "Emigração Portuguesa (Estatísticas retrospectivas e reflexões temáticas)", in: **INE**. 2004. Disponível em: <http://www.be-global.org/documentos/red38-3.pdf> Acesso em novembro de 2007.

MOTA, Miguel da. **Bibliographie sur l'immigration portugaise.** 2007**.** Disponível em: <http://barthes.ens.fr/clio/revues/AHI/ressources/biblios/port.html> Acesso em 17 de outubro de 2007.

SUDEXPRESS. **Mémoire et Histoire d'imigration en France**. 2007. Disponível em: <http://www.sudexpress.org/> Acesso em 3 de novembro de 2007.

A PERSPECTIVA DA CULTURA XAVANTE NOS FILMES DE DIVINO TSEREWAHÚ

Silva, Fernanda O., mestranda; fernandaoliveira.sociais@gmail.com

Ao propor um trabalho a respeito dos filmes realizados por Divino Tserewahú Tsereptse, um realizador indígena Xavante ou como ele se autodenomina: um cineasta indígena[1], parto do pressuposto de que é possível, através das imagens, compreender o que Divino chama de "a cultura de seu povo". Dedico atenção aos filmes indígenas desde 2005, momento em que iniciei pesquisa para o trabalho de conclusão de curso da graduação em ciências sociais[2]. Nesse período tive contato com alguns filmes da Organização Não Governamental (ONG) Vídeo nas Aldeias (VNA), de modo que decidi enviesar a pesquisa por essa área de diálogo entre antropologia e imagem, sendo que os filmes que mais me chamaram à atenção para tal empreitada foram justamente os que haviam sido realizados por indígenas[3].

Em decorrência do tempo que restava para a finalização da pesquisa, selecionei dois filmes para o trabalho, que foram: "Shomõtsi" (2001) do realizador Valdete Pinhanta - Ashaninka e "Wapté-Mnhõnõ: iniciação do jovem Xavante" (1999), filme em que Divino Tserewahú assinou a direção em parceria com outros indígenas Xavante e Suyá[4]. Nesta monografia eu proponho, por meio da discussão desses filmes, que as realizações de indígenas podem ser consideradas um tipo específico de cinema que eles estão construindo, um "cinema menor", devido à linguagem cinematográfica e as suas particularidades (tais como a temática privilegiada, os cortes de câmera, a narração, as falas em suas línguas nativas, etc.).

Esse termo foi empregado em analogia ao conceito "literatura menor", proposto pelos filósofos franceses Deleuze e Guatarri na obra em que analisam a literatura de Franz Kafka[5]. Eles denominaram a literatura de Kafka como "literatura menor", não por ser inferior, mas por suas características e principalmente por sua linguagem, no caso, os autores se referem a ela como sendo um "alemão artificial", "linguagem de papel" afastada das massas, portanto, este alemão funcionava na época de Kafka como uma língua desterritorializada, própria para estranhos usos menores, visto que Kafka era judeu e o seu alemão era marcado por um sotaque, refletido em seus textos.

Penso que os filmes indígenas também podem ser considerados próprios para estranhos usos menores, pois além de suas particularidades pertencentes às escolhas das construções narrativas, como os usos específicos da câmera, da narração - dentre tantos outros - os índios são uma minoria étnica no Brasil e podem através da narrativa cinematográfica alcançar um

[1] Expressão de Divino durante a entrevista que me concedeu no dia 09/10/10 na aldeia Guarani Ribeirão Silveira em Bertioga-SP. Mais informações sobre Divino podem ser encontradas no site do Vídeo nas Aldeias: http://www.videonasaldeias.org.br/2009/realizadores.php.
[2] Graduada em Ciências Sociais pela universidade Estadual Paulista – campus Marília, em 2006.
[3] Os primeiros filmes dos diretores indígenas são geralmente resultados de oficinas ministradas pelo Vídeo nas Aldeias, sendo que partes do processo cinematográfico são feitas em parceria com profissionais da ONG. Maiores Informações a respeito dos realizadores indígenas podem ser encontradas em: http://www.videonasaldeias.org.br/2009/.
[4] Informações dos filmes podem ser encontradas no site do Vídeo nas Aldeias, citado na nota 3.
[5] Ver obra de Gilles Deleuze e Felix Guattarri, "Kafka: por uma literatura menor" RJ: Imago, 1977.

vasto público e também conquistar direitos. E assim como a literatura, esse cinema é realizado por minorias na linguagem da maioria, no caso de Kafka a língua alemã e no caso dos índios, a linguagem do cinema. O sotaque marcando um povo específico está presente nesse cinema[6].

Dessa maneira, tal discussão iniciada na graduação longe de ter sido concluída me incitou inúmeras perguntas a respeito do "cinema menor", que foram o primeiro passo para esta pesquisa, tais como: Quem são esses sujeitos que se autodenominam cineastas indígenas e por que eles estão fazendo filmes? O que eles querem com a realização desses filmes e para quem eles estão falando? Sobre o quê eles estão falando e como se dá o processo de realização dos filmes? E foi movida pelo desejo de obter respostas para tais questões que ingressei em 2010 no Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal de São Paulo, mas dessa vez tendo como problemática central da pesquisa a proposta de entender de que maneira Divino Tserewahú se apropria e utiliza a linguagem cinematográfica para apresentar o que chama de "a cultura de seu povo" [7]. Partindo da narrativa construída por esse cineasta presente fundamentalmente em seus sete filmes, todos realizados no âmbito do VNA[8], considero fundamental a operacionalização dos termos cultura com aspas e comunicação intercultural e, dessa forma, trago-os à discussão.

> Imagens muito diversas e contraditórias a respeito dos índios convivem hoje na mídia. Retratos exóticos ainda são convencionais e continuam inspirando representações acerca do primitivismo, que pretendem nos iludir em relação à distância que separaria os povos indígenas do convívio com nossas sociedades. Os índios, ao contrário, têm acessado cada vez mais amplamente imagens e discursos que produzimos a seu respeito, dos quais eles se apropriam como objetos de reflexão. Em outra extremidade deste variado painel de interpretações a respeito da distância entre "eles" e "nós", realizadores indígenas tomaram a iniciativa de falar deles mesmos, de seus modos de viver e pensar. (GALLOIS, 2000, p.1).

Os povos indígenas têm se apropriado das tecnologias e das diferentes linguagens dos não índios para seus interesses e, principalmente, existe a intenção de mostrar para os não índios, de acordo com Divino, "quem somos nós, os Xavante" [9]. Para esse cineasta os filmes são uma maneira de mostrar isso ao mundo. Essa fala de Divino é bastante elucidativa e se justifica a partir da comparação que se pode fazer entre suas realizações (ou de outros indígenas) com outros filmes que abordam a temática indígena, dada a existência de uma vasta filmografia realizada por não indígenas. Tais filmes, por sua vez, contribuíram para a criação de um imaginário na sociedade brasileira e até mundial acerca de quem são os povos indígenas no Brasil, como bem demonstra Cunha:

---

[6] A ideia de cinema menor pode se estender a diversas populações minoritárias, quer sejam religiosas, periféricas, étnicas ou outras que realizem um cinema específico, com sotaque.
[7]Expressão utilizada por Divino Tserewahú em entrevista que me concedeu mencionada em nota de rodapé 1.
[8] Todos os sete filmes de Divino Tserewahú podem ser consultados e comprados no site do Vídeo nas Aldeias (http://www.videonasaldeias.org.br/2009/). São eles: 1-"Hepariidub'radá: Obrigado irmão" (1998); 2-"Wapté Mnhõnõ: A iniciação do jovem Xavante" (1999); 3-"Waiá Rini: O poder do sonho" (2001); 4-"Vamos à luta" (2002); 5-"Daritidzé: Aprendiz de curador" (2003); 6 -"Tsõ'rehipaãri: Sangradouro" (2009); e 7 –" Pi'õnhitsi: Mulheres Xavante sem Nome (2009)".
[9] Conferir citação de Divino Tserewahú no campo: realizadores indígenas, disponível no site Vídeo nas Aldeias (http://www.videonasaldeias.org.br/2009/realizadores.php?c=25).

> Quando se utiliza a palavra "índio", em nossa sociedade, existe a referência a uma entidade genérica que grande parte das vezes pouco tem a ver com as sociedades indígenas reais, pois, sob esse termo comum temos uma diversidade cultural, linguística e social enorme, que acabam por ficar encobertas aos olhos dos não especialistas, nas grandes cidades e centros urbanos. (2000, p.2).

Para Cunha, esse índio genérico foi construído historicamente, juridicamente e cientificamente ao longo do tempo e isso reflete a maneira como a sociedade nacional entendeu sociedades tão diversas entre si e acabou, por sua vez, homogeneizando grupos tão distantes culturalmente. Ainda para este autor, a construção das imagens a respeito do índio brasileiro ocorreu de diferentes formas e diversos significados foram mobilizados de acordo com o modo que se encarou a questão indígena nos diferentes períodos históricos, e há registros da imagem do "índio" no cinema brasileiro desde a década de 1920.

Protagonismo indígena

A construção discursiva dos povos indígenas no Brasil pela valorização do que se chama genericamente de cultura, começa a ter evidência nos anos de 1970. Segundo Viveiros de Castro (2006), surgiram diversos órgãos de militância indigenista tais como "Comissões Pró-Índio e as Anaís (Associação Nacional de Ação Indigenista)[...] o Centro de Trabalho Indigenista (CTI) e o PIB, o "Projeto Povos Indígenas no Brasil" do CEDI [...]", em oposição à política ditatorial então vigente, que tinha o projeto jurídico de emancipar os indivíduos que haviam deixado de ser índios. Nesse contexto, apoiados pelas organizações em defesa dos povos indígenas é que foi possibilitada a contestação da crença predominante no Brasil que eles estariam fadados ao extermínio ou destinados a serem "assimilados" à sociedade nacional, rumo ao "civilizado," como defendia a política estatal indigenista de pacificação e assimilação nos anos de 1970. Foi justamente contra essa ideia do "selvagem rumo ao civilizado", que militantes e lideranças indígenas se posicionaram e passaram a ter destaque na sociedade brasileira.

É a partir desse momento que indígenas de diversas etnias começam a ter maior visibilidade na reivindicação de seus direitos e ao contrário do que previa a então política indigenista, eles se posicionaram reafirmando sua identidade, como atores políticos (Viveiros de Castro, 2006). Na década de 1980 houve uma retomada no crescimento da população indígena e com a constituição de 1988 que lhes garantiu direitos específicos, a questão do seu desaparecimento foi substituída pela questão de sua permanência (CARNEIRO DA CUNHA, 2009, p.261).

> O "índio" deu lugar à "comunidade" (um dia vamos chegar ao "povo" – quem sabe), e assim o individual cedeu o passo ao relacional e ao transindividual, o que foi desnecessário enfatizar, um passo gigantesco, mesmo que esse transindividual tenha precisado assumir a máscara do supra-individual para poder figurar na metafísica constitucional, a máscara da Comunidade como Super-Indivíduo. Mas de qualquer modo o individual não podia deixar de ceder ao relacional, uma vez que a referência indígena não é um atributo individual, mas um movimento coletivo, e que a "identidade indígena" não é "relacional" apenas "em contraste" com identidades não indígenas, mas relacional (logo, não é uma "identidade"), antes de mais nada, porque constitui coletivos transindividuais intra-referenciados e intra-diferenciados. Há indivíduos

> indígenas porque eles são membros de comunidades indígenas, e não o inverso. (VIVEIROS DE CASTRO, 2006, p. 4).

Em meio a esse cenário de evidência de lideranças indígenas e reivindicação de identidades[10], se inicia o movimento de apropriação de tecnologias e linguagens por parte dos mesmos, mais especificamente da câmera de vídeo e da linguagem cinematográfica[11]. Esse processo de apropriação por parte desses povos ocorreu de diversas maneiras, mas principalmente por meio de pesquisadores, como os antropólogos, e como demonstra Turner (1993) que trabalhou com os Kayapó, foi pelo interesse no registro proporcionado pelas imagens, particularmente do vídeo, que índios no Brasil começaram a usar tal tecnologia como forma de resistência, conservação e afirmação de sua identidade.

Por volta de 1985 tiveram início alguns projetos no Brasil, tendo dentre outros incentivadores o Centro de Trabalho Indigenista (CTI) que colaborou com a aprendizagem dos índios no manejo das câmeras de vídeo, com a finalidade de proporcionar aos índios a autonomia do próprio registro. Em 1987 é criado o projeto "Vídeo nas Aldeias", liderado pelo fotógrafo e videomaker Vincent Carelli em parceria com antropólogos do CTI, tais como Gilberto Azanha e Virgínia Valadão[12], e inspirados pelo cineasta Andrea Tonacci, que na época estava realizando filmagens em terras indígenas e havia sugerido anteriormente para Carelli um projeto de trocas de imagens interétnicas[13]. Tal projeto se torna referência na instrumentalização de tecnologias de povos indígenas no Brasil e no ano 2000 se desvincula do CTI e passa a ser uma ONG de formação de realizadores indígenas.

Divino e o cinema

> Divino diz fazer uso de uma linguagem cinematográfica de abordagem do real. Se aceitarmos que a realização documentária que tem como objeto *culturas* ou *parte delas* pode ser uma forma de produção e transmissão de conhecimento antropológico, podemos tratar os documentários indígenas como documentos etnográficos e investigar o que temos a aprender com eles. (GONÇALVES, 2006, p.3).

Para entendermos os usos que Divino Tserewahú faz da linguagem fílmica falarei brevemente a respeito do caminho que o levou ao posto de cineasta indígena. Divino é um indígena Xavante morador da aldeia Sangradouro no Mato Grosso[14] e a sua história com as imagens tem início por meio dos trabalhos do VNA nesta aldeia. O VNA chegou até a aldeia Sangradouro em 1988

---

[10] Veja o artigo "Uma etnologia dos "índios misturados"? Situação colonial, territorialização e fluxos culturais" de João Pacheco de Oliveira. Revista MANA 4(1): 47-77, 1998.
Disponível em: http://www.scielo.br/pdf/mana/v4n1/2426.pdf.

[11] A apropriação tecnológica não acontece apenas com os povos indígenas do Brasil, mas também com diversos povos ao redor do planeta, por exemplo, com os aborígines australianos, inuit canadenses, indígenas bolivianos, dentre outros.

[12] Este projeto surge permeado pelo movimento brasileiro de reafirmação étnica e como parte do programa de intervenção direta do CTI, no princípio, apenas contou com o registro das imagens dos diferentes povos indígenas e um trabalho de comunicação intertribal ou trocas interétnicas.

[13] Andréa Tonacci realizou muitas filmagens em terras indígenas nos anos de 1977 até 1983 por meio da parceria com Sidney Possuelo e Gilberto Azanha, que resultaram na finalização do filme Conversas no Maranhão (1979) e na série veiculada na tevê bandeirantes Os Arara (1983).

[14] Informações a respeito do povo Xavante podem ser encontradas no site do Instituo Sócio- Ambiental, Disponível em: http://pib.socioambiental.org/pt/povo/xavante.

através de convite feito pelos próprios Xavantes[15] (mediado por Lucas Ruri'õ), pois eles desejavam que um de seus rituais fosse filmado – o Wai'á – um importante ritual de iniciação masculina para esse povo[16]. A partir dessa entrada o VNA realizou diversos outros trabalhos em aldeias Xavante, tendo ministrado oficinas e formado alguns cinegrafistas, como o Caimi Waiassé, Jorge Protodi e Divino Tserewahú, sendo que foi Divino quem deu continuidade exclusivamente ao trabalho de realização de filmes com a ONG, pois Caimi e Jorge desenvolveram trabalhos paralelos também com outras instituições. Divino assume para todos em narração feita em seu primeiro filme como diretor: Hepari Idub'rada: Obrigado irmão (17´, 1998), "Eu já falei pra ela também *(esposa),* a minha profissão é a filmagem, só pra isso que eu nasci, só pra filmar, não é pra enxada, não é pra pegar machado, não é pra fazer a roça... já falei isso pra eles *(comunidade da aldeia).*"

Como nos conta no filme supracitado, Divino começa a filmar quase por acaso, aos 16 anos, devido ao seu irmão Jeremias, que era o cinegrafista escolhido da aldeia de Sangradouro e que desistiu desse ofício para fazer outro trabalho, dessa forma passou a função para o irmão. Em entrevista que me concedeu, Divino relata que faz mais de 20 anos que filma diversas situações em sua aldeia.[17] Mas foi só em 1997/1998 quando é convidado a participar do VNA que finaliza o seu primeiro filme e pode finalmente integrar o grupo de realizadores indígenas formados pelo projeto, que também foi sua escola e lhe proporcionou muitas viagens para estudar as técnicas de realização do cinema em locais especializados, como Havana (Cuba), Madri (Espanha) e Paris (França). Divino é casado, tem 37 anos e é pai de oito filhos e assim como muitos jovens Xavante no período da infância e adolescência, estudou no colégio da missão Salesiana, que ainda está presente em Sangradouro. E como nos conta Gonçalves (2008, p.2) em uma entrevista que realizou com esse cineasta, ele também estudou:

> [..] em Cuiabá dos 12 aos 15 anos, e em São Paulo por mais um ano e meio. Voltou de Cuiabá porque estava 'preocupado com a cultura', e de São Paulo para 'furar a orelha', a iniciação do jovem Xavante à vida adulta. Neste ritual as noivas são apresentadas aos iniciados. Divino já tinha sua noiva, mesmo sem conhecê-la. Logo após a apresentação, marcaram o seu casamento. Ele resistiu como pôde, pois queria continuar a estudar. Casou-se em 1992 e fixou residência em Sangradouro.

Atualmente Divino mora em Sangradouro e trabalha no Museu das Culturas Dom Bosco em Campo Grande, além de integrar uma organização de realizadores indígenas. Ele ainda desenvolve projetos em pareceria com o VNA, sempre que surge uma situação oportuna, mas agora de maneira independente e possui uma grande rede de contatos que lhe proporcionam trabalhos como, por exemplo, ministrar oficinas de audiovisual em outras aldeias indígenas. Foi em uma dessas ocasiões que pude conhecê-lo pessoalmente, quando fui acompanhar a oficina de audiovisual na aldeia Guarani Ribeirão Silveira em Bertioga-SP, convidada por por Cristine Takuá, minha amiga e esposa de Carlos Papá (ambos indígenas Guarani).

---

[15] Vide o texto de Vincent Carelli, "Crônica de uma oficina de vídeo". Disponível em: http://www.videonasaldeias.org.br/2009/biblioteca.php?c=24

[16] O filme realizado pelo VNA foi o "Waiá, O Segredo dos Homens" (1988), dirigido por Virgínia Valadão e não por acaso esse ritual também foi filmado posteriormente por Divino Tserewahú em Sangradouro e São Marcos – originando os filmes: "Wai'á Rini: o poder do sonho" (2001) e "Daritidzé: Aprendiz de curador" (2003).

[17] Entrevista citada em nota 1.

Papá é formado em audiovisual pela Escola de comunicação e artes (ECA/USP) e já desenvolveu diversos projetos em sua aldeia, tendo obtido a viabilização de um ponto de cultura através de financiamento estatal, além de ter realizado dois filmes e a gravação de um CD de músicas Guarani-Mbyá cantadas pelas crianças e jovens, além de oficinas de fotografia que resultaram em exposições (projetos realizados com parceiros como Cristine Takuá, Teresa Silveira e outros). Mais recentemente, junto com sua esposa, viabilizou uma oficina de filmagem para a realização de um filme feito pelos alunos Guarani[18]. Nessa ocasião tive a oportunidade de realizar uma entrevista com Divino, além de conversas informais, momento bastante importante para criar maior proximidade com esse realizador que estranhou em princípio o fato de eu estar fazendo um trabalho acadêmico a respeito de seus filmes. Divino inicialmente demonstrou uma desconfiança comigo, entretanto, estabelecemos o começo de um diálogo e então Divino se mostrou extremamente bem humorado e bastante envolvido com as questões que envolvem tanto os Xavante como outros indígenas. Assisti ao processo de realização da oficina e pude entender um pouco a respeito desse trabalho. Porém, o que trago para este texto é uma breve reflexão acerca das formas utilizadas por Divino para falar sobre "sua cultura", considerando que esta "cultura" é uma construção deste cineasta presente nos discursos fílmicos. Cito um trecho da entrevista que ele me concedeu para iniciar essa questão [19].

> [...] Eu aprendi muita coisa de comunicação, filmagem, registro, tudo. E antes eu filmava todo dia e mostrava pra todos (da aldeia) e eles se animavam com as suas imagens. Eu nunca realizei os filmes, sozinho, e como sempre fui diretor considero muito os velhos, nunca fiz um filme só da minha vontade. As vontades que eu tenho, às vezes, falo com eles, e o que eles não concordam eu concordo com eles. [...] Os nossos velhos estão acabando e antes disso eu já aproveitei muito a memória, a sabedoria, eu já aproveitei muito , então eles consideram o filme, o vídeo, tipo um livro, uma memória do povo Xavante, então eles gostam de qualquer coisa, se eu perder alguma coisa de importante eles ficam bravos, eles me cobram: "ó, você perdeu, não filmou, e agora? vai faltar nunca ninguém vai mais ver". [...] É importante pra sociedade não-indígena entender também cada um dos povos e como é que é a vida na aldeia, isso ajuda. Também através do trabalho que faço, das viagens, descobri várias culturas do povo Xavante e outros povos indígenas do Brasil.

A valorização da cultura, com aspas

Para iniciar essa discussão retomo a categoria analítica de cultura com aspas, desenvolvida por Carneiro da Cunha (2009) [20]. Destaca-se neste texto a maneira como povos indígenas e tradicionais se apropriam do conceito de cultura e por esta ser uma categoria não indígena a autora propõe que ela seja entendida no interior do discurso desses povos, como cultura com aspas. Para desenvolver tal categoria analítica a autora discorre detalhadamente sobre uma questão que permeia os debates contemporâneos - conhecimentos tradicionais e direitos intelectuais - e que não reproduzirei aqui. Contudo, proponho a utilização desta categoria

[18] Este último projeto foi proposto por Estevão Nunes , que já foi editor do Vídeo nas Aldeias, e que convidou Divino Tserewahú para ministrar a oficina em parceria com ele e alguns convidados do CTI. Aconteceu em três etapas, mas estive presente somente na terceira, de 07 a 10 de outubro de 2010 na aldeia de Ribeirão Silveira em Bertioga-SP. Esse projeto teve o apoio das lideranças da aldeia.
[19] Entrevista realizada com Divino Tserewahú citada anteriormente em nota 1.
[20] "Cultura" e cultura: conhecimentos tradicionais e direitos intelectuais, Cosac Naify, 2009.

analítica no intuito de apontar tal apropriação nos vários discursos que permeiam os filmes de Divino Tserewahú.

Podemos partir de certos discursos de indígenas apresentados na mídia, por exemplo, relativo à demarcação de território - processos extremamente complexos, dado o conflito com latifundiários e Estado - e que se apresentam em primeira instância como a garantia da sobrevivência da cultura, pois a terra garante a reprodução da vida. A cultura com aspas é utilizada nessa ocasião como um instrumento político na esfera de negociações burocráticas que envolvem profissionais da sociedade não indígena, sejam antropólogos ou outros, responsáveis pela emissão de laudos antropológicos que "provam" para a sociedade não indígena a extensão da área a ser demarcada.

De acordo com Carneiro da Cunha (2009) a ideia de cultura com aspas foi aprendida principalmente com missionários, indigenistas e antropólogos, de modo que tal categoria teria sido apropriada e posteriormente ressignificada, visto que os povos indígenas ao aprenderem o seu significado (sem entrar no mérito das tantas definições já pensadas para a categoria na história da antropologia) não a utilizam de modo idêntico aos não índios. No caso, o que seria a cultura sem aspas, aquela em todos vivemos/estamos, quando apropriada pelos indígenas passa por um processo de ressignificação e, dessa forma, é retornada para a sociedade não indígena com outros sentidos. Como afirma a autora: "Desde então, a 'cultura' passou a ser adotada e renovada na periferia. E tornou-se um argumento central – como observou pela primeira vez Terry Turner – não só nas reivindicações de terras como em todas as demais" (CARNEIRO DA CUNHA, 2009, p.312). Tal categoria, já considerada como central nos estudos antropológicos foi questionada por diversos antropólogos e reafirmada por outros, como Marshall Sahlins.

> Mas a "cultura" não pode ser abandonada, sob pena de deixarmos de compreender o fenômeno único que ela nomeia e distingue: a organização da experiência e da ação humanas por meios simbólicos. As pessoas, relações e coisas que povoam a existência humana manifestam-se essencialmente como valores e significados — significados que não podem ser determinados a partir de propriedades biológicas ou físicas. (1997, p.1).

Portanto, a cultura não está apenas posta nos debates acadêmicos, sobretudo está sendo operacionalizada pelos povos ditos tradicionais. A questão das aspas na ideia de cultura é justificada por Carneiro da Cunha quando ela se refere ao que é dito acerca da cultura, dessa forma, deve-se entender que há uma reflexividade no termo, pois ele se refere à consciência que alguém tem sobre a cultura (2009, p.359). Em coexistência com a ideia reflexiva de "cultura" continua existindo também a cultura sem aspas, vivenciada diariamente. Para a autora, a reflexividade tem efeitos dinâmicos e uma das consequências é a coletivização do que seria em princípio privado. A cultura com aspas implica em coletivização, todos compartilham e a possuem, ela passa a expressar algo de todos e não apenas de alguns, e a exemplo dos indígenas, ela expressa valores da comunidade.

A explicação para a apropriação da palavra cultura pelos povos indígenas pode ser entendida a partir do que a autora ressalta no tocante ao acordo de lingüistas sobre a tradução de palavras de uma língua para outra, os lingüistas dizem que sempre é possível encontrar equivalentes na língua vernácula, mesmo que seja com a criação de neologismos, dessa forma, a manutenção de certas palavras estrangeiras pode ser vista como uma escolha deliberada. Escolha que ocorre

pelo fato da palavra marcar um registro específico, pois elas constituem sua própria chave de interpretação. "A escolha do termo de empréstimo *cultura* indica que estamos situados num registro específico, um registro interétnico, que deve ser distinguido da vida cotidiana da aldeia". (CARNEIRO DA CUNHA, 2009, p.370).

Fazendo referência a Sahlins (1997), a cultura sem aspas quando apropriada pelos indígenas, torna-se "indigenização da cultura" e ocorre de maneira peculiar. A existência da cultura e da cultura com aspas "produz efeitos e conseqüências" (CARNEIRO DA CUNHA, 2009, p.317). Os filmes de Divino Tserewahú são capazes de demonstrar esses efeitos e conseqüências? Pode-se notar em seus filmes que a cultura com aspas é acionada para reafirmar identidade, além de instrumento político na luta pela obtenção do respeito dos não indígenas. E como me disse em entrevista:

> [...] nós temos que valorizar muito a nossa tradição que é muito importante. Nós não podemos mudar nunca, nasci como Xavante nunca vou ser como branco, o branco que pensa que vai viver junto com o povo Xavante e vai ser como o Xavante, nunca será, vai aprender a respeitar a cultura do povo Xavante, pois as culturas dos povos indígenas do Brasil são muito diferentes entre si. O que eu penso também é que a sociedade Xavante nunca vai perder a sua cultura, porque sua raiz é muito forte. (Trecho da entrevista que Divino Tserewahú me concedeu. Citada em nota de rodapé 1).

Os filmes de Divino são repletos de sinais diacríticos que reafirmam o discurso pela valorização da "cultura" Xavante, seja por meio de suas narrações, pela fala dos anciãos ou de outros Xavante. Em seus filmes a temática do ritual é predominante. Talvez a escolha de Divino em filmar tantos rituais esteja ligada ao que Delgado (2008, p.418) aponta em sua tese de doutorado ao afirmar que os Xavante na atualidade estão conservando sua cultura devido ao ritual, que pode ser entendido "como algo extraordinário ao cotidiano para considerá-lo como igualmente inserido em distintas situações sociais e contextos de interação", e o contexto atual vivido pelos Xavante "potencializa os rituais", que são realizados mesmo na ausência de materiais/produtos outrora considerados tradicionais e fundamentais, como o milho para a preparação dos bolos usados nas trocas rituais, que pode eventualmente ser substituído por trigo. Ainda para este autor, o uso de tecnologias (filmadoras, câmeras fotográficas, etc.) são ferramentas que contribuem para que o ritual continue após seu término oficial, afinal, por meio delas os rituais podem ser vistos e revistos.

Percebemos a cultura com aspas principalmente nas falas explicativas, por exemplo, em Wapté-Mnhõnõ: a iniciação do jovem Xavante (1999, 52'), filme que mostra o ritual de passagem dos meninos adolescentes para a vida adulta, tem-se a explicação dos velhos a respeito das etapas a serem realizadas e o apoio à filmagem, como demonstra Valeriano Raiwa, "Eu entendo a importância da imagem, por isso aprendam a filmar para que os Xavante possam gravar suas festas. Nós sabíamos que vocês viriam para filmar, todos ficaram felizes, sejam bem-vindos". Outra característica interessante desse filme é que todos os cinegrafistas se apresentam para a câmera e falam algo sobre a filmagem, e no momento da apresentação de Winti Suyá ele nos conta porque acha importante a filmagem de uma festa como essa: "Tem que mostrar a cultura do outro para o outro". Essa declaração chamou à atenção de Bernadet (2004), que em artigo escrito a respeito dos filmes realizados por indígenas do VNA, afirma acreditar que nesses filmes existe demonstração de alteridade, pois não há a visão de centro do sujeito que fala, aqui esse

centro se desloca, permitindo desse modo que a alteridade aconteça quando quem emprega a palavra "outro", aceita ele mesmo ser o "outro".

Como apontei anteriormente, há a preferência por parte de Divino em filmar rituais e dos seus sete filmes como diretor, apenas dois mudam a temática, como podemos ver em TSÕ'REHIPÃRI: Sangradouro (2009, 29'), em que são retratadas as preocupações dos mais velhos com as mudanças que estão ocorrendo na vida da comunidade desde a chegada dos Xavante na missão Salesiana[21]. O ancião diz: "aqui aprendemos português, mas não perdemos nossa tradição como o Wapté Mnhõnõ, o Waiá, a nominação das mulheres, mantivemos tudo, nenhum ritual foi perdido, tudo isso sempre viverá, minha casa é de alvenaria, mas eu falo minha língua". O filme é permeado por imagens que mostram as mudanças ocorridas na estrutura física da aldeia e as mudanças no comportamento dos jovens Xavante desde a década de 1950 e assim como é relatado na fala anterior, as casas são de alvenaria, tem televisão, antenas parabólicas, carros, comidas da cidade e problemas de saúde. Durante a narração, Divino conta que muitos têm diabetes e o espectador pode assistir a cenas que são contrapostas pelos discursos dos mais velhos ao dos mais jovens, os primeiros acusando os jovens de não quererem mais saber da "cultura" Xavante e os segundos afirmando que não dançam as músicas de "fora" o tempo todo, só em alguns momentos.

Já o filme: Vamos à luta (2002, 18') é a respeito da reunião dos índios Macuxi em comemoração aos 25 anos da luta pela demarcação da terra indígena Raposa Serra do Sol. Ele foi realizado através do convite dos Macuxi à Divino. É possível assistir às tensões provenientes de tantos anos de conflito nessa área através das imagens e da narração feita pelo cineasta. Seja nos filmes de rituais como em "Sangradouro" ou "Vamos à Luta", a questão da valorização e permanência da "cultura" é constante.

Os filmes e os seus possíveis usos

É sabido que os Xavante assim como todos os indígenas no Brasil estão inseridos na sociedade brasileira de diferentes maneiras e lutam pela manutenção de suas culturas, com aspas, pois são conscientes de que essa é uma categoria de negociação com os não indígenas, em qualquer esfera que haja negociação.

> Para atingir seus objetivos, porém, os povos indígenas precisam se conformar às expectativas dominantes em vez de contestá-las. Precisam operar com os conhecimentos e com a cultura tais como são entendidos por outros povos, e enfrentar as contradições que isso possa gerar. (CARNEIRO DA CUNHA, 2009, p.330).

Neste sentido os povos indígenas perceberam que entender como os não indígenas pensam é fundamental, por exemplo, sobre os conhecimentos tradicionais e direitos intelectuais, lembrando de Carneiro da Cunha, para que possam usar a "cultura" de maneira que lhes favoreça.

> O fato de que povos indígenas no Brasil usem a palavra cultura indica que a lógica de cada um desses sistemas é distinta. E já que cultura fala sobre cultura,

[21] No filme Sangradouro os Xavante nos contam que foram buscar apoio dos Salesianos por estarem vivenciando muitos problemas enquanto grupo.

> como vimos, cultura é simplesmente o termo de empréstimo nativo para aquilo que chamei de "cultura". (2009, p.371).

Em consonância com esta autora acredito que o movimento de reorganização e reinvenção da cultura com aspas, possa prosseguir indefinidamente e atualmente enxergamos esse movimento nas realizações fílmicas, artísticas, literárias, dentre outras que estão sendo produzidas pelos povos indígenas do Brasil. E segundo Gallois (2000) é importante que haja um debate acerca das novas formas de produção das diferenças culturais, nesse sentido, a produção de imagens pelos diferentes grupos indígenas pode ser considerada pertencente a esse campo de discussão. Podemos considerar os filmes de Divino novas formas de reafirmar a cultura com aspas do povo Xavante, assim como considerá-lo um ator político, que tem um papel fundamental neste processo, é um realizador de filmes que veicula idéias e comunica anseios. No filme "Obrigado irmão", Bartolomeu Patira que é professor em Sangradouro faz um depoimento interessante no qual deposita esperanças e responsabilidades em Divino, quando diz: "Vão reconhecer o trabalho dele como propagar as culturas dos Xavante, na cidade, nas escolas...o trabalho não foi reconhecido, mais tarde vai ser reconhecido".

Podemos afirmar que Divino teve o seu trabalho reconhecido tanto pela comunidade de Sangradouro como em muitas outras pelo Brasil afora, assim como por muitos não indígenas atentos a esta questão, por isso ele pode se definir como cineasta e aos poucos o seu trabalho está chegando a lugares onde antes nem se imaginava que ainda existiam indígenas, ainda mais fazendo filmes. Através dos discursos presentes nos filmes, em entrevistas concedida à mídia e a mim, percebo que as tecnologias e as diferentes linguagens além de terem sido incorporadas pelos Xavante (no caso, me refiro à aldeia de Sangradouro) são pensadas como fundamentais para a comunicação desse povo com a sociedade não indígena e estão sendo utilizadas de diversas maneiras, dentro e fora da aldeia, como reafirmação de sua cultura com aspas, como instrumento político, como registro, como reinvenção do que é "ser Xavante". E, além disso, filmar e ser filmado suscita outras implicações importantes que não são aqui desenvolvidas, mas em consonância com Pellegrino (2007, p.148) "Os alucinógenos, assim como o audiovisual e os grafismos indígenas, correspondem ao que Vidal (1992) denominou de "sistemas de comunicação visual", que permitem a visualização do que normalmente não está visível". O encontro com a própria imagem desencadeia outros processos, como os de mudança, necessários ao convívio interétnico.

Portanto, suponho que se os filmes de Divino Tserewahú podem veicular o discurso da valorização e manutenção da cultura com aspas, do povo Xavante, aquela aprendida fora de sua sociedade e operacionalizada conscientemente nas negociações com os não indígenas e podem suscitar outras questões a partir do encontro com a própria imagem, como ressalta Pellegrino, e ainda potencializar o processo ritual, de acordo com Delgado, este cinema que Divino está construindo pode ser considerado um "cinema menor", com aspas, que tem o sotaque de uma minoria na linguagem de uma maioria. Dessa forma, este autor demonstra para a sociedade não indígena que ele é um ator político contemporâneo, um sujeito que negocia em diferentes esferas para realizar seus filmes (com a comunidade, com as lideranças da comunidade, com a ONG, com os não indígenas, etc.), que estão repletos de significações, para dentro e fora das aldeias, e o seu uso extrapola o político.

Referências

BERNARDET, Jean-Claude. **Vídeo nas aldeias, o documentário e a alteridade**. Disponível em**:** http://www.videonasaldeias.org.br/2009/biblioteca.php. 2004. Acesso em 10 de junho de 2011.

CUNHA, Edgar Teodoro da. **A imagem do índio no cinema brasileiro.** Mnemocine, São Paulo, v. 1, p.3, 2000.

CUNHA, Manuela Carneiro da. **Cultura Com Aspas.** São Paulo: Cosac naify, 2009.

DELGADO, Paulo Sérgio. **Entre a estrutura e a performance:** ritual de iniciação e faccionlismo entre os Xavante da terra indígena São Marcos. 2008, 450f. Tese (Doutorado) – Departamento de Antropologia da Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2008.

GALLOIS, Dominique T. **Intercâmbio de imagens e reconstruções culturais**. Revista Sinopse, CINUSP, USP, mai.2000. Disponível em: http://www.institutoiepe.org.br/infoteca/artigos.html.Acesso em 10 de junho de 2011.

GALLOIS, Dominique T.; CARELLI, Vincent. **Brasil, Vídeo e Diálogo Cultural** - Experiência do Projeto Vídeo nas Aldeias. Revista Horizontes Antropológicos. Porto Alegre, ano1, n.2, p.61-72, jul./set. 1995.

GONÇALVES, Cláudia Pereira. **Eu, Divino Tserewahú, aprendi a valorizar a minha cultura através do vídeo**. Devires, Belo Horizonte, v. 3, p. 163-181, 2006.

PELLEGRINO, Sílvia Pizzolante. **Antropologia e visualidade no contexto indígena**. In: Cadernos de campo, São Paulo, n. 16, p. 139-152, 2007.

SAHLINS, Marshall. O "pessimismo sentimental" e a experiência etnográfica: por que a cultura não é um "objeto" em via de extinção (parte l). MANA 3 (1):41-73, 1997.

TURNER, Terence. **Imagens desafiantes.** Revista de Antropologia, São Paulo, v.36, p.82-121, USP, 1993.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **No Brasil, todo mundo é índio, exceto quem não é.** In. Renato Sztutman (org.) Encontros: Eduardo Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, p.132-161, 2006.

Filmografia

HEPARIIDUB'RADÁ: Obrigado irmão. Divino Tserewahú. Vídeo nas Aldeias. 1998. DVD

WAPTÉ MNHÕNÕ: A iniciação do jovem Xavante. Divino Tserewahú. Vídeo nas Aldeias. 1999. DVD. (Box)

WAIÁ RINI: O poder do sonho. Divino Tserewahú. Vídeo nas Aldeias. 2001. DVD (Box)

VAMOS À LUTA. Divino Tserewahú. Vídeo nas Aldeias. 2002. DVD.

SANGRADOURO. Divino Tserewahú. Vídeo nas Aldeias. 2009. DVD. (Box)

Narrativas fílmicas interculturais sobre a cultura pomerana

José Walter Nunes, doutor[1]; nunesjw@gmail.com

"Uma rosa não diz a uma tulipa: tu não existes."

A temática da narrativa intercultural fílmica faz referência, por princípio, às questões que envolvem a *construção social do outro* e, ao mesmo tempo, a construção social do próprio realizador do filme, sobretudo se tais narrativas são fundamentadas na memória e experiência dos personagens envolvidos neste processo (BENJAMIN, 1987), (GAGNEBIN, 1997), (NUNES, 2005). Tal assertiva vem de uma inquietação da minha prática de pesquisa como historiador e documentarista, preocupado com as relações que são constituídas no processo de realização fílmica, cujos desdobramentos implicam interpretação de trajetórias de vida de pessoas e grupos, seguida de reconstrução de suas identidades sociais(POLLAK, 1992)[2].

As questões que coloco neste texto são, na verdade, um recorte e, ao mesmo tempo, continuidade mais detalhada de uma pesquisa mais ampla que desenvolvo com grupos pomeranos brasileiros do estado do Espírito Santo[3]. Como parte desta investigação, venho analisando um material audiovisual colhido nas várias etapas da pesquisa, no qual dimensões de alteridade vieram à tona.

Começo a reflexão pelos filmes de Martin Boldt, pomerano de Sta Maria de Jetibá, morador do distrito rural de Belém, que dedicou parte de sua vida ao trabalho com a terra e, gradativamente, passou a interessar-se pelo cinema. Adquire alguns equipamentos, busca compreender a linguagem cinematográfica, os caminhos metodológicos de realização de um filme, enfim, torna-se cineasta autodidata, e nunca deixou seu povoado para acessar a uma formação universitária. Na sua casa, atualmente, trabalha com dois computadores, mini-câmeras, equipamentos de luz e som e outros acessórios, e tem como assistente um de seus filhos.

Segundo Boldt, seus filmes são fundamentados na sua experiência como pomerano, nas histórias que vivenciou ou escutou, ao longo de sua vida, e que continua vivendo e escutando, agora de maneira organizada, porque procura as pessoas já com o propósito de colher suas histórias para transformá-las em argumentos, roteiros, ou seja, em filmes de ficção. Assim, pesquisa, roteiriza, faz direção de produção, de arte, de atores – pessoas da comunidade local - dirige a filmagem e faz a edição digital.

No seu estúdio e em sua companhia, assisti a dois de seus filmes. O primeiro deles, *Germanos,* cuja concepção narrativa e montagem permitem assisti-lo também por partes separadas, pois são vários contos, articulados entre si, mas cada um encerrando um aspecto temático. Num desses contos fílmicos, são narradas, na perspectiva de comédia, as relações de vizinhança no

[1] Professor da Universidade de Brasília – Programa de Pós-Graduação em História e Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento, Sociedade e Cooperação Internacional.
[2] Pollak observa que muitos pesquisadores fazem de suas origens a origem de suas pesquisas. Ele mesmo pode ser incluído nessa situação, pois suas reflexões sobre memória, esquecimento, identidade estão referenciadas à sua cultura judaica.
[3] Trata-se do Projeto memória, história e identidade em Sta Maria de Jetibá/ES – em desenvolvimento desde 2006, com apoio financeiro dos Editais do Decanato de Pesquisa e Pós-Graduação da UnB.

meio rural. Há um personagem denominado *invasor*, que faz intrigas e, quando alcoolizado, costuma invadir as festas e fazer o papel de desmancha-prazeres ou de "estraga-festas".[4] Posteriormente, e às escondidas, seus vizinhos lhe fazem pequenas e cômicas maldades, como forma de vingança. Quando o invasor descobre os autores dessas ações, transforma-se em um homem ameaçador. O medo leva muitos pomeranos para vários esconderijos, principalmente para debaixo das camas. É sempre assim, a cada ação de um lado, uma reação do outro. As situações criadas são divertidas, hilariantes e ambos os lados se vêem em circunstâncias embaraçosas, criadas para provocarem o riso, o gargalhar.[5]

Em outro conto fílmico, o filho do invasor encontra-se doente, e numa rede é carregado pelo seu pai e mãe, que marcham rumo à cidade, à procura de atendimento médico. Os vizinhos se solidarizam com o extenuado casal e assumem a tarefa de transportar nos seus ombros o jovem. Este, no final da narrativa, recupera sua saúde e esses dois lados – invasor e vizinhança - apaziguam-se. Esta trama não provoca risos, pois as cenas e os diálogos expressam dor e sofrimento, sugerindo sentimentos de compaixão, solidariedade e perdão.

A profundidade das relações sociais representadas na tela se harmoniza com o estilo e leveza da linguagem fílmica utilizada: os planos, os enquadramentos, os ângulos, os movimentos de câmera dialogam entre si com suavidade, mesmo nas cenas mais tensas e de maior movimentação dos personagens. A escolha, quase sempre, de locações em espaços externos, abertos, sob luz solar, realça o contexto cultural dos personagens, evidenciando outros elementos ou temas como casa e arquitetura, roçado e formas de produção camponesa, animais domésticos e alimentação, entre outros que compõem a poética fílmica.

Boldt, sem dúvida, traz uma interpretação singular acerca de sua cultura, e o faz em oposição à cultura do invasor, personagem que representa o *outro,* o diferente, o outro grupo cultural, embora seja semelhante aos demais naquela comunidade, pois todos são personagens camponeses, com reduzido poder político, econômico e sem prestígio social. Em outras palavras, as relações não são de classe, mas há busca de poder, há disputa entre os grupos, a partir das diferenças nos costumes, nas regras e normas sociais definidoras de modos de ser, estar e viver.

Entretanto, os valores culturais do invasor, perturbadores de uma ordem social, pelas *encrencas* burlescas que cria nas relações sociais do dia a dia, suscita no vizinho pomerano seu lado *encrenqueiro* e cômico também, revelando a constituição de identidades pelas interações que se dão no cotidiano. Assim, relações calcadas inicialmente nas diferenças, transformam-se e vão ter como base as semelhanças, ensejando, além do riso, outros valores culturais como solidariedade e cooperação, principalmente nas situações em que a vida do outro se encontra em perigo, vida esta que pode ser compreendida simbolicamente como o mundo cultural do outro.

Estigmas e preconceitos antes atribuídos reciprocamente nesse quadro identitário se dissolvem, em nome da necessidade de preservação e continuidade cultural dos dois grupos. Ficam as diferenças culturais, mas cada lado incorpora costumes do outro, em função das transformações vividas, historicamente, a partir dos contatos, caracterizados por rejeição e aceitação, conflito e

[4] Assinalo que o invasor pode significar também a figura daquele que, no passado, invadia e tentava se apropriar da terra de alguma família descendente de imigrante pomerano.
[5] Os filmes de Boldt são exibidos lá em Sta Maria de Jetibá, em lugares públicos. Segundo informações verbais que obtive, a freqüência a esses eventos é muito concorrida, e a recepção popular aos filmes é significativamente positiva, com momentos de muito riso e aplausos.

apaziguamento. Tal situação esboça uma idéia de cultura não só como modos de viver, mas de lutar, em que harmonia, tensão e consenso se fazem presentes(THOMPSON, 1984).

Portanto, Boldt revela, nesse seu filme, uma idéia de identidade étnica enquanto construção fundada na experiência histórico-social desses dois grupos, nas relações que eles estabelecem entre si num tempo e num espaço determinado, passível de mudança e transformações ao longo do processo histórico, o que nega a crença de que a identidade ou identidades étnicas e sociais já são dadas a priori, porque estariam na essência dos grupos sociais(WEBER, 2006: 246).

Assim, ao reconstruir, no campo da ficção fílmica, as relações entre dois grupos diferenciados, Boldt se expõe e, com seu sensível olhar, deixa antever que ao (re)construir o outro, (re)constrói a si mesmo, a partir de suas memórias e experiências, no universo da diversidade e pluralidade cultural da sociedade brasileira – por ele vivida na pequena cidade serrana capixaba de Sta Maria de Jetibá - o que alarga as possibilidades de compreensão dessas questões(BHABHA, 1998).

No filme *Casamento Pomerano*, também realizado enquanto ficção, Boldt coloca esse emblemático rito de passagem como foco para (re)apresentar seu mundo cultural, sempre a partir de suas memórias e experiências e de seu arguto olhar sobre a cosmologia pomerana. Os detalhes enfocados, articulados com a linguagem audiovisual, e a maneira de reconstruir as relações presente-passado testemunham singular sensibilidade, que resulta num alargamento do conhecimento existente sobre este tema(JACOB e FOERSTE, s/d).

Com efeito, há no imaginário pomerano a versão de que no passado longínquo, medieval, a noiva pomerana se vestia de negro, com uma faixa verde na cintura, em sinal de protesto à obrigatoriedade de ter que passar a primeira noite de núpcias com seu senhor feudal da Pomerânia, território que nunca se constituiu em Estado-Nação. Há outras versões sobre o uso do vestido preto. Uma delas relaciona os altos preços dos tecidos brancos à época e o baixo nível de renda dos servos pomeranos. Outra diz que o vestido negro significava a morte social da noiva, uma vez que ela se separava de sua família e passava a viver nas terras da família do noivo. Posteriormente, e em terras brasileiras, a partir de meados do século XIX, quando chegam ao Brasil, os imigrantes pomeranos passam, gradativamente, a adotar no ritual de casamento o vestido branco.[6].

É essa noiva vestida de branco que Boldt traz para sua representação fílmica. Destaca, assim, a mudança neste aspecto da tradição cultural pomerana, que ele conhece e reconhece, através de suas memórias e experiências. Ao conhecer e descartar a representação da noiva vestida de negro, atualiza essa imagem no presente, mostrando que o novo costume não significa uma

[6] Em 2004, Patrícia Stur, descendente pomerana do município de Pancas/ES, casou-se vestida de negro, reconstruindo tal tradição, para chamar a atenção da mídia. Conforme seu depoimento, a mim concedido em 2006, tentava expressar sua indignação pela ameaça de perda da terra que pairava, naquele momento, sobre sua família e mais quinhentas outras, em função da criação do Parque Nacional dos Pontões Capixabas, naquela área, no final do governo FHC(2002), sem que seus moradores sequer tivessem sido consultados. Em 2008, essas famílias, após várias mobilizações e batalhas – Patrícia foi uma das lideranças desses movimentos - reconquistaram o direito de permanecer na terra, após transformar o parque em Monumento Natural, anulando assim, o decreto anterior. Tais acontecimentos colocaram o casamento pomerano na mídia e o recolocaram no seio dessas comunidades que, agora, parecem disputar entre si a "autenticidade" dessas representações, tanto no cotidiano quanto nas realizações fílmicas e fotográficas.

ruptura absoluta da tradição ou imaginário social, conforme se verá mais adiante, já que outros detalhes do ritual seguem existindo, também de forma modificada.

Existência essa que aponta a continuidade – transformada - das práticas culturais anteriores. Outras lembranças são projetadas no filme: o noivo, quando hóspede na casa da noiva, dorme no quarto do seu futuro cunhado, e a noiva, no quarto dos pais. Na véspera e durante o casamento, mulheres organizadas em mutirão trabalham incansavelmente na feitura da comida. Ainda, no dia anterior ao casamento, vê-se o ritual do Quebra-Louças, com a fala-declamada da oficiante, fala que é, na verdade, uma reza, uma oração à vida conjugal nascente.

Mais cenas são mostradas: a festa de casamento, o som da concertina, as canções, a dança... Em meio a essa alegria, a câmera, entretanto, por várias vêzes, procura captar o olhar de preocupação e tristeza da noiva. Segundo Boldt, estas cenas foram roteirizadas para expressar um passado não tão distante, em que as mulheres temiam a idéia de ser mãe, porque quando a parteira não conseguia realizar o parto normal, a mulher e a criança acabavam morrendo, dada a ausência de assistência médico-hospitalar nas proximidades. Tal questão, resumida no olhar, expressa a delicadeza da proposta fílmica do diretor, cujo lugar de fala é interno ao grupo pomerano, não fala aqui dos *outros*, mas de si mesmo e do seu grupo social, enfim, reflete e expõe o processo de construção de identidade étnica e social do seu grupo de pertencimento.

Direciono agora minha reflexão para o programa televisual denominado Os Pomeranos, realizado em 1977, pela TV Gazeta do Espírito Santo, sob a direção de Vladimir Godoy, e texto de Amylton de Almeida. Neste trabalho, de trinta anos atrás, esse grupo étnico é retratado do ponto de vista de pessoas externas a ele.

No início do documentário há uma abertura – ou chamada jornalística –bombástica, feita por uma apresentadora negra - Maura Miranda – que comunica ao telespectador:

> uma pomerana capixaba, loura, de olhos azuis, como todos da sua raça, conheceu um mineiro de cabelo pichainho, lábios grossos, pele e olhos negros. Meses depois, ela entrou em pânico, porque estava grávida. O menino nasceu mulato, de olhos pretos e cabelo pichainho. Quando o marido chegou para conhecer o filho, ela contou essa história: estava andando pela mata, de repente, tropeçou em um toco de árvore queimada. Com o susto, ficou grávida. Neste programa, você vai conhecer esta e outras histórias dos pomeranos, imigrantes nórdicos, refugiados no interior do estado do Espírito Santo, desde 1870. Mantêm-se fiéis aos seus avós nos costumes, dialeto, vestuário, bebida, lazer e atividade agrícola (...). O máximo que esse povo quer é um carro para transportar até a capital [Vitória], os 80% das frutas e verduras que o capixaba come.

Em seguida, são mostradas, sob chuva, imagens de um cemitério, tumbas e inscrições, acompanhadas ou cobertas por uma dramática voz, em off, que fala dos tempos da morte e da miséria, ligados ao momento da chegada dos pomeranos ao Brasil. Prossegue a narração com imagens de desenhos de embarcações marítimas, de cobras, índios e mata densa, sugerindo perigo permanente. Após essa introdução, entra-se no tempo presente, com a locução apresentando os pomeranos como hortigranjeiros e plantadores de café, fala esta articulada com imagens de homens, mulheres e crianças na roça, sorrindo e divertindo-se com a presença da

câmera, indicando que a equipe de filmagem foi bem acolhida naquele contexto sócio-cultural. Mesmo assim, a implacável e poderosa locução, que tudo explica, adverte: “eles são arredios com quem não é da sua raça!”.

O programa está organizado em blocos de questões, mesclando pequenos trechos de depoimentos para confirmar o que a locução narra. No bloco Os Pomeranos na Lavoura, *a voz que tudo sabe* fala das dificuldades de cultivo, transporte, preços dos produtos agrícolas, entre outras. No bloco seguinte, O Colono e a Igreja, tenta-se mostrar as relações entre essas partes, enfatizando a exploração econômica desta instituição sobre os fiéis. No bloco Adultério Com Amor, um pomerano reconta, nos mesmos termos, só que em tom jocoso, a mesma história contada na abertura do programa, qual seja, o encontro furtivo entre um homem negro e uma pomerana, concluindo, às gargalhadas, que o marido dela acreditou no fenômeno da fecundidade do toco queimado de árvore.

Durante esse depoimento, tem-se uma imagem em plano médio do entrevistado. No final da sua fala, entra, bruscamente, uma imagem, em zoom in, de um toco queimado, numa área desmatada, para reiterar a fala do entrevistado. Este, pela montagem que se fez, volta em plano médio, e conclui, às gargalhadas, que o marido dela acreditou no fenômeno da fecundidade do toco queimado.

A locução, com cenas de alguns casamentos, explica, a seu modo, o significado do casamento pomerano: “manter a continuidade da raça”, pois há sempre o “receio de se misturar com outras raças”. Ao mostrar cenas de músicos tocando concertina, interpreta que a música - muito presente na vida pomerana, também “é uma forma de preservar a cultura desta raça”. Com imagens de atividades na roça, tem-se a seguinte explicação para a relação do pomerano com a terra: “essa raça só pensa em explorar as dádivas da terra, e não os outros”.

A sociedade brasileira encontrava-se, naquele momento da feitura deste programa(1977), ainda sob a égide do regime militar. As discussões conceituais sobre minorias, grupos étnicos, diversidade, pluralidade e diferenças culturais, localizadas na academia e grupos de pesquisa, começam a ser debatidas, apropriadas e transformadas pelos diversos grupos sociais que começavam a se organizar enquanto movimentos político-culturais, tendo em vista a busca de um lugar numa democracia que já se colocava no horizonte político brasileiro.

Nesse cenário político, o autor ou o grupo que realizou este programa televisivo, ao tematizar os pomeramos, toca, sem dúvida, na questão da diversidade cultural brasileira, porém, pela escolha que faz em termos de narrativa fílmica, não oferece ao telespectador um espaço de reflexão sobre o assunto, uma vez que suas idéias pré-concebidas e dominantes em toda a narrativa – verbal e imagética - obstruem essa possibilidade. De fato, a linguagem telejornalística – beirando em alguns momentos ao sensacionalismo – ocupa o lugar da linguagem documental.

Na construção social do outro, ou seja, dos pomeranos, a direção do programa ignora as noções de cultura e de grupo étnico já em debate na sociedade e adota uma perspectiva racial para abordar essas memórias e experiências. Já na abertura, conforme frisei, reforça e contrasta, no plano oral e visual, a idéia de raça, ao colocar uma apresentadora negra comentando um suposto comportamento adúltero de uma mulher branca. Duas mulheres, um mesmo gênero, duas tradições culturais - afro e germânica – ambas brasileiras e alvo de estigmas. Uma delas, num lugar de fala midiático, torna sua voz e imagem cúmplices de uma visão negativa da outra,

embora do ponto de vista político-cultural fosse negativo para ambas, ou para o gênero feminino.

Contudo, a questão deve ser examinada de modo mais amplo. Conforme Tressmann(2005), nessa região de Sta Maria de Jetibá, até a década de trinta, professores alemães e pastores – da Igreja Luterana Alemã no Brasil – ao perceberem a ocorrência de alguns casamentos pomeranos fora do grupo étnico, passam a pregar contra tal prática. Segundo ele, na revista intitulada *Combatentes Jovens,* editada pelo pastor Fischer, este "admoestava ao 'jovem combatente', [grupo por ele criado], que não se deveria misturar com outras 'raças' e melhor seria que não casasse, para que não trouxesse 'desonra para seu povo'".(TRESSMANN, 2005, p. 275).

Em sua pesquisa, Tressmann, ao analisar as canções pomeranas de baile – executadas em casamentos e festas comuns – constata que elas tematizam relações de gênero, conflitos e desenlaces matrimoniais, além de questões relacionadas à herança. Em uma dessas letras cantadas, observou que "a condição étnica é o gatilho", e comenta " o pertencimento ao mesmo grupo é um dos critérios nas escolhas matrimoniais, o que evidencia o alto índice de casamentos endogâmicos na região estudada. O namoro e o casamento exogâmico são motivos de críticas e de severo controle social" (p.275).

Portanto, a invenção da grotesca *estória* da relação entre uma mulher pomerana e um homem negro - invenção que pode ter sido feita tanto dentro como fora da cultura pomerana - deve ser inscrita dentro desse contexto de relações interétnicas, construídas historicamente, em que disputas de valores, modos de vida entre grupos estão em jogo. Essas imagens do outro, construídas no passado, articulam com o presente do filme analisado, não como elemento questionador para a superação, a redenção ou a reparação histórica de atitudes racistas, mas para a reafirmação de estereótipos e estigmas, daí as repetidas ilações raciais da locução: o casamento só tem a função de "manter a continuidade da raça", a música "é para preservar a raça", "essa raça só pensa em explorar as dádivas da terra", e assim por diante. Enfim, a equipe do programa, ao construir socialmente o *outro,* legitimando representações raciais ou atributos negativos ao gênero feminino, revela-se a *si mesmo*, expõe sua identidade.

Esta fábula parece cumprir a finalidade de encerrar um sentido moral: a mulher que praticar o adultério, principalmente fora do seu grupo de pertencimento e, sobretudo com um homem negro, expõe de modo indefensável sua transgressão, dada a contundente oposição branco-preto, no processo de fecundação, caso ela ocorra. Finalmente, por mais ingênua e grotesca que seja essa estória, ela soa como um mecanismo de controle social para preservar valores e modos de vida pomeranos, com a finalidade de frear ou impedir ou retardar mudanças de comportamentos individuais e coletivos interétnicos ali manifestos.

Vale assinalar que, na realização de um filme – documentário ou de ficção – seu realizador tem diversas opções de narrativa fílmica(NICHOLS, 2005). No trabalho de Martin Boldt, seu estilo narrativo coloca o realizador interagindo com os personagens, fazendo parte das experiências narradas. Cria-se uma relação que atua "não apenas na temática, mas também na linguagem"(BERNARDET, 2003: 9). No filme de Godoy e Almeida não há essa interação. Por isso, acredito que, si a intenção deles era revelar que os pomeranos são vítimas do Estado brasileiro, no passado e no presente– como às vezes deixam transparecer – acaba perdendo tal sentido, porque tratam as tradições culturais, as histórias e estórias que escutam e filmam de modo congelado e fetichista.

Resulta daí uma construção identitária fixa desse *outro,* ou seja, do pomerano, na qual podem ser vistos também, conforme assinalei, aspectos da identidade do grupo realizador do audiovisual. Por outro lado, mesmo não sendo intenção dos realizadores, é possível ver que em algumas cenas – principalmente quando ignoramos o som da voz onisciente – as imagens em si abrem espaço para que se possa atribuir-lhes outros significados: nas festas de casamento, por exemplo, o ritual do quebra-pratos, a dança dos noivos, e a dança deste casal com os demais; o trabalho familiar coletivo, a fé religiosa, entre outras imagens. Por fim, tais cenas expressam ambigüidades nessa construção fílmica, as quais parecem não ser percebidas por seus realizadores.

Estas reflexões, como disse, são parte de um trabalho de pesquisa maior, em andamento. Por isso, considero-as ainda preliminares de uma análise mais abrangente que realizo, na qual venho articulando os trabalhos fílmicos(mais de uma dezena) com os relatos que colhi nos trabalhos de campo realizados em Sta Maria de Jetibá. Assim, como conclusão provisória deste texto, cito Satguru Baba Ji, que em uma entrevista afirma que "quando duas culturas diferentes se encontram, devem florescer juntas. Tal como acontece num jardim, onde uma rosa não diz a uma tulipa: tu não existes." Este autor indica que é possível pensar uma perspectiva de cinema intercultural, na qual não há espaço para as teorias e visões binárias, tendo em vista a heterogeneidade, a ambiguidade e a dimensão fronteiriça dessas culturas.

Referências

BHABHA, Homi K. **O local da cultura.** Ed. da UFMG, 1998.

BABA JI, Satguru. http://www.europarl.europa.eu/sides/getDoc.do

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**. RJ, Zahar Ed., 2005.

BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas. Volume 1**. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 3ª ed. Brasiliense, São Paulo, 1987

BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e Imagens do Povo**. SP, Companhia das Letras, 2003.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. **Sete Aulas Sobre Linguagem, Memória e História**. RJ, Imago, 1997.

JACOB, Jorge Kuster e FOERSTE, Irineu**. Pommerhochtied. Um casamento Pomerano no Espírito Santo**. Coleção Memórias Pomeranas. Nova Venécia, Gráfica C, s/d.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Tradução de Monica Saddy Martins. Campinas, SP: Papirus, 2005

NUNES, José Walter. **Patrimônios Subterrâneos em Brasília**. SP, Annablume, 2005.

POLLAK, Michel. "Memória e Identidade Social", in **Estudos Históricos**. RJ, vol. 05, nº 10, 1992.

THOMPSON, E. P. La política de la teoria, in SAMUEL, *Raphael (Ed.).* **História popular y teoria socialista**. Barcelona; Editorial Crítica S.A., 1984.

TRESSMANN, Ismael. Da Sala de Estar à Sala de Baile. Estudo Etnolinguístico de comunidades camponesas pomeranas do Estado do Espírito Santo. Dissertação de doutorado apresentada ao Departamento de Linguística da Faculdade de Letras, da Universidade Federal do Rio de Janeiro. RJ, 2005.

WEBER, Regina. “Imigração e identidade étnica: temáticas historiográficas e conceituações”. **Revista de História da UFES**. Vitória: Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais, n° 8, 2006.

Filme e Antropologia Compartilhada em Cidade Tiradentes[1]

Hikiji, Rose Satiko, doutora[2]; satiko@usp.br
Caffé, Carolina, bacharel em Ciências Sociais[3]; carolina.caffe@gmail.com

Ilha de edição. Nos reunimos para assistir o material registrado pelos rappers do Relato Final com a *handycam* que entregamos para a dupla no final de semana. Na cena, vemos Duda se arrumando para o show que acontecerá na igreja evangélica em Cidade Tiradentes. Duda sai de toalha do banho, veste a camisa, a corrente dourada e o relógio. Verifica a carteira, carrega a máquina fotográfica, lustra o tênis Nike. A casa se deixa ver em seus detalhes: a parede azulejada, a mesa de vidro, o tapete de sisal, o mobiliário novo. Nada daquilo havíamos pedido para ele registrar. A sugestão era que a dupla gravasse os momentos preparatórios do show. A cada novo plano, nos surpreendíamos com a forma pela qual o rapper evangélico escolhia para sua auto-apresentação: sua imagem se constituía intimamente ligada à relação com os objetos que possui.

Esta situação é vivida no processo de edição do filme etnográfico que realizamos em Cidade Tiradentes, distrito da periferia paulistana. Uma das linguagens escolhidas para esta produção foi a *câmera-bastão*, *handycam* que passávamos para os protagonistas do filme. O resultado desta experiência pode ser pensado a partir do fenômeno dos vídeos caseiros tão popularizados e difundidos hoje em dia com a revolução das TICs (Tecnologias da Informação e Comunicação). A habilidade narrativa do vídeo gravado pela esposa do rapper revela intimidade com instrumentos e linguagem audiovisual. O resultado são vídeos em que os sujeitos escolhem o que e como representar, destacando elementos e relações aos quais não teríamos acesso de outra maneira.

A produção e difusão massiva de materiais audiovisuais caseiros impõe à antropologia visual novos desafios metodológicos e teóricos. Apresentamos neste artigo as experiências de produção do *Mapa das Artes de Cidade Tiradentes*, coordenado pelo Instituto Pólis com apoio Centro Cultural da Espanha – SP, e dos filmes etnográficos *A arte e a rua e Lá do Leste*, apoiados pelo edital Etnodoc 2009, com co-produção Movieart, LISA (Laboratório de Imagem e Som em Antropologia da Universidade de São Paulo), Instituto Pólis e WF Produções, destacando algumas formas de apropriação das novas tecnologias por um projeto de *antropologia compartilhada*.

Mapa das Artes de Cidade Tiradentes

O Mapa das Artes da Cidade Tiradentes, projeto que antecedeu a produção fílmica, é um mapa virtual e interativo da comunidade artístico-cultural deste distrito[4].

---

[1] Esta pesquisa obteve apoio da FAPESP (Fundação de Apoio à Pesquisa do Estado de São Paulo), do Insituto Pólis e do Centro Cultural da Espanha – SP. O filme etnográfico que é aqui discutido foi realizado com apoio do edital Etnodoc 2009.
[2] Universidade de São Paulo.
[3] PUC-SP.
[4] Pode ser acessado em www.cidadetiradentes.org.br

Cidade Tiradentes, o maior conjunto habitacional popular da América Latina, foi construída há cerca de 30 anos como cidade dormitório, fruto de um planejamento estatal para deslocamento de populações atingidas por obras públicas. Distante mais de 35 km do centro de SP, Cidade Tiradentes localiza-se no extremo leste da capital paulista. Possui hoje mais de 50 mil unidades habitacionais, quase 300 mil pessoas. É "onde a cidade começa", segundo o subprefeito Renato Barreto, ou "onde a cidade termina", na opinião de Daniel Hylario, ativista cultural morador do distrito[5].

O mapa apresenta as informações da comunidade por meio de vídeos, fotos, músicas e textos, utilizando-se da tecnologia Mashup, que cruza plataformas virtuais como Google Maps, YouTube, Flicker para criar um novo serviço personalizado. Organizado sobre um mapa físico e geográfico do distrito da zona leste, nele é possível localizar pessoas, grupos, espaços e eventos relacionados às linguagens da música, dança, audiovisual, artes plásticas, literatura e teatro. Outras questões relacionadas à vida cotidiana das pessoas do bairro são apresentadas numa série de temas como juventude (ver em http://youtu.be/jbsr_GA3E_I), negro (http://youtu.be/YgsiMSn4soE), mulher (http://youtu.be/mpHCpgV2gkY), trabalho (http://youtu.be/cCq8dc8I5Ec) etc.

Inicialmente as informações do Mapa das Artes foram postadas pelos organizadores do site, mas toda a comunidade da Cidade Tiradentes pode participar se cadastrando no site e postando suas próprias informações. Desta forma o mapa se mantém em desenvolvimento permanente. O site também apresenta um fórum, onde os usuários podem propor discussões e comunicar-se uns com os outros.

O Mapa das Artes é o resultado do projeto *Cartovideografia Sociocultural da Cidade Tiradentes*, que teve como objetivo contribuir para o fortalecimento da cidadania cultural dos moradores da Cidade Tiradentes; revelar e potenciar os saberes, fazeres e poéticas culturais do bairro pela ampliação da visão dos próprios agentes locais sobre suas práticas; favorecer o conhecimento e valorização dos espaços do bairro pelos seus habitantes, incidindo também na representação que pessoas de outros bairros tem sobre a Cidade Tiradentes; e favorecer a interlocução entre diferentes grupos e dinâmicas locais para criação de espaços comuns e potencialização de redes[6]. Uma apresentação audiovisual do projeto pode ser vista em http://youtu.be/B77LpJQlWE0

O projeto da *cartovideografia* procurou explorar "tanto os aspectos topográficos quanto biográficos que nos falam das problemáticas de diferentes grupos. Assim, além do reconhecimento do território físico, e a sua nomenclatura local, ela buscou os territórios subjetivos, afetivos, existenciais, constituídos pela experiência cotidiana"[7].

Para dar conta de tal objetivo, o projeto previa o "envolvimento de atores locais visando a construção do produto final de forma participativa". Este aspecto participativo foi determinante para a concepção metodológica posterior do filme etnográfico

[5] Daniel e Renato são alguns dos protagonistas do filme *Arte e a Rua*. Renato Barreto era o subprefeito de Cidade Tiradentes na época das filmagens (2010).
[6] Apresentação do projeto Cartovideografia Sociocultural da Cidade Tiradentes em www.cidadetiradentes.org.br
[7] Texto do projeto Cartovideografia Sociocultural da Cidade Tiradentes, elaborado pela área de Desenvolvimento Cultural do Instituto Pólis (2009).

Pesquisadores-moradores

A equipe do projeto foi composta por pesquisadores do Instituto Pólis, consultoria etnográfica e audiovisual, e quatro moradores de Cidade Tiradentes que, no bairro, desenvolvem atividades em diversas linguagens artísticas. Nós, autoras deste artigo, compúnhamos esta equipe[8].

Nos primeiros encontros semanais, nos reunimos para refletir sobre a natureza dos mapas, como instrumentos de representação *e* produção da realidade, e entender as motivações políticas de cada pesquisador morador de Cidade Tiradentes.

Ouvíamos dos pesquisadores-moradores suas histórias de vida, narrativas sobre o distrito, e começávamos a conhecer as *categorias* locais acerca do território, da sociabilidade, do campo artístico, dos problemas sociais.

Cláudia Canto é escritora, autora dos livros "Morte as vassouras – diário de uma jornalista que se tornou empregada doméstica em Portugal", "Bem vindo ao mundo dos raros - contos e crônicas de uma psiquiatria", "Mulher moderna tem cúmplice". Mora em Cidade Tiradentes, mas até participar do projeto não conhecia muitos artistas na localidade. Define sua participação na cartovideografia como o momento em que efetivamente conheceu a produção artística da localidade. A escritora foi responsável pela produção de textos de apresentação de todos os artistas mapeados no site. "Cidade Tiradentes, de menina a mulher" é sua mais recente publicação, resultado direto da participação de Cláudia Canto no projeto. A apresentação de Cláudia no *Mapa das Artes* pode ser acessada em http://youtu.be/Bhxv0btNDUI

Tio Pac desenvolve projetos audiovisuais na comunidade, filmes, oficinas, exibições. No processo da cartovideografia (ver vídeo em http://youtu.be/1bHRPpfR_KQ), sempre trouxe a preocupação com a sustentabilidade do projeto e das produções artísticas. Realizou as gravações de parte dos vídeos que constituem o mapa. Para Tio Pac, a importância do Mapa das Artes está em fortalecer a produção artística local a partir de sua divulgação e da troca de informação imediata entre os artistas. Após a finalização do projeto, Tio Pac vem desenvolvendo trabalho em um Ponto de Cultura que produz TV comunitária em Cidade Tiradentes (ver http://www.livestream.com/webtvctdiaadia).

Bob Jay é rapper do RDM – Rapaziada do Morro. Conheceu os integrantes do grupo há 11 anos, em momentos de mutirão, quando "levantavam fileiras de bloco" na construção de suas casas. As letras do RDM cantavam a realidade da vizinhança, e o processo de criação se dava na rua. Na Cartovideografia, Bob Jay também participou da realização das entrevistas para os vídeos do projeto e destaca a importância do registro para o fortalecimento da "luta" e memória dos artistas locais. O vídeo do projeto sobre o RDM pode ser visto em http://youtu.be/ix53E3MOQ5A

Daniel Hylario, por fim, é um ativista cultural, "filósofo" de Cidade Tiradentes, como gostávamos de chamá-lo em nossas acaloradas discussões. Foi também responsável pelas gravações, seguiu sendo o moderador do site após seu lançamento e atuou como o principal mobilizador da Rede

[8] Carolina Caffé, Hamilton Faria e Luis Eduardo Tavares compunham a equipe de coordenação do projeto pelo Instituto Pólis, Rose Satiko foi a consultora etnográfica, Eliane Caffé participou da fase inicial como consultora audiovisual. Daniel Hylario, Bob Jay, Cláudia Canto, e Cláudio Tio-Pac foram os pesquisadores-moradores.

de Artistas que se formou durante o desenvolvimento do projeto. Daniel também foi "mapeado": http://youtu.be/O_BXJLqwIts

A Rede de Artistas reuniu um grupo de artistas moradores da região que se encontrava mensalmente durante todo o projeto para debater os principais desafios da produção cultural no bairro, desenvolver cartas de reivindicação para o poder público, organizar produções colaborativas em espaços públicos, aprofundar o conhecimento e o fortalecimento da cultura local. Foram pioneiros no debate da economia solidária da cultura (http://youtu.be/_CUfCmCQZtk); criaram o evento Rua + Cultura – que contou prioritariamente com o trabalho e equipamento dos próprios artistas e comerciantes locais (*produção colaborativa*, com mínimo apoio da subprefeitura) e que buscou complementar a lei N 12.264 das ruas de lazer (http://youtu.be/En0Lrn39yGs).

Com estes pesquisadores-moradores, construímos questões e problemas, que foram a base do roteiro de entrevista que iriam compor o Mapa das Artes de Cidade Tiradentes. Com uma câmera de vídeo em mãos e este roteiro, os pesquisadores registraram mais de 50 entrevistas. O roteiro pré-formulado era apropriado diferentemente conforme cada situação. Aos poucos, soluções criativas foram sendo experimentadas: entrevistas a noite, iluminadas pelo farol de um carro; questões do roteiro anotadas em papéis eram sorteadas e respondidas pelos entrevistados; encenações eram criadas para apresentar os "personagens"; conversas mais informais surgiam em algumas entrevistas, resultando no desenvolvimento de novos temas.

Os produtos das conversas gravadas lembram o que Bill Nichols (2005) chamou de "documentário performático", ou documentário "em primeira pessoa". São filmes marcados por uma "subjetividade social", filmes produzidos por aqueles que tradicionalmente são mal ou sub-representados nos documentários. Para Bill Nichols, o modelo "nós falamos sobre eles para nós" é substituído nas produções *performáticas* por "nós falamos sobre nós para nós".

Para Bill Nichols, neste estilo de documentário é adotado um modo de representação distinto, "que sugere que conhecimento e compreensão exigem uma forma inteiramente diferente de envolvimento". As gravações e questionamentos são realizados por aqueles que compartilham com os entrevistados a experiência da vida no bairro, as dificuldades, as lutas, as estratégias de sobrevivência, as conquistas pela arte.

Não só o roteiro de perguntas foi elaborado em conjunto com os pesquisadores-moradores. Os critérios de seleção dos artistas que seriam (entrevistados) também foram resultado de ampla discussão com a equipe, que definiu, por fim, três critérios: a) distribuição: a presença dos grupos escolhidos na extensão do território (os grupos deveriam ser representativos dos 13 setores do distrito); b) reconhecimento: o grau de reconhecimento dos grupos no distrito; c) diversidade: o mapeamento deveria abordar os diferentes estilos de cada modalidade artística. Hamilton Faria, coordenador geral do projeto, reconheceu ainda mais um critério: a subjetividade de cada pesquisador, ou seja, na produção do mapa não deveríamos ignorar a rede de conhecimento dos pesquisadores. Este é um elemento fundamental para entender que o mapa nunca é neutro, e que tem como ponto de partida os sujeitos e suas histórias, gostos e percursos no território. O mapa, além de representar, produz a realidade, destacando elementos e omitindo outros.

Por fim, cabe destacar o processo de edição dos vídeos produzidos pelos pesquisadores-moradores. Convidamos o Núcleo de Comunicação Artística (NCA)[9], coletivo de realização de vídeos da periferia Sul de São Paulo, para editar os materiais audiovisuais da Cartovideografia. Considerávamos importante o olhar externo ao material produzido, mas, simultaneamente, pensamos que seria importante que os editores conhecessem a periferia, compartilhassem, com os pesquisadores, a experiência de viver cotidianamente a realidade das "quebradas", em seus termos. As produções já feitas pelo NCA, indicavam, além da proximidade com as questões periféricas, o interesse em experimentar com a linguagem audiovisual, que correspondia, de certa forma, ao nosso desejo de experiência com o site. O resultado pode ser conferido nos vídeos editados pelo coletivo, postados no site www.cidadetiradentes.org.br

Antropologia Compartilhada

A opção pelo uso do audiovisual como ferramenta da cartovideografia associado à metodologia participativa faz necessária a referência ao trabalho pioneiro do antropólogo-cineasta Jean Rouch. Este autor, que tem inspirado diversos trabalhos em antropologia visual, percebeu - já nos anos 1950 - no cinema uma forma de produzir conhecimento *com* os africanos com os quais realizava suas pesquisas. Os filmes, diferentemente das teses acadêmicas – poderia ser visto e discutido por seus interlocutores. Nos filmes, a co-autoria vinha sendo experimentada de forma radical por Rouch e seus amigos africanos.

Como nota Piault (2000), os filmes de Rouch vão se tornando progressivamente uma produção coletiva da qual participam ativamente os atores-sujeitos, alguns dos quais se tornarão co-autores:

> Aqueles que se exprimem (nos filmes) falam em seus nomes e não são atores submissos a um roteiro pré-concebido, eles contribuem em sua elaboração, participam assim da construção de um lugar antropológico de interrogação. Neste espaço a priori abstrato da pesquisa antropológica se criará uma situação concreta, uma história vai se desenvolver, aquela do encontro de pessoas que não pertencem a uma mesma cultura e questionam abertamente entre elas seus pertencimentos, seus desejos, seus prazeres e suas obrigações. (PIAULT, 2000: 217; trad. nossa).

A antropologia compartilhada foi experimentada nesta pesquisa de diversas maneiras: na colaboração intensa com os artistas moradores de Cidade Tiradentes, convidados a atuar como pesquisadores na equipe do projeto; no uso do audiovisual como ferramenta para a realização das entrevistas e gravações com 50 dos 200 grupos mapeados; no produto da pesquisa, um *website* interativo, fruto do objetivo de que o conhecimento produzido *na* e *com* a comunidade fosse efetivamente apropriado por ela.

Lá do Leste, A Arte e a Rua

Enquanto produzíamos o Mapa das Artes de Cidade Tiradentes percebemos a riqueza do contexto que adentrávamos, e delineamos um projeto de filme etnográfico a partir daquela pesquisa. Inscrevemos este projeto no Etnodoc - Edital de Apoio a Documentários Etnográficos

[9] http://ncanarede.blogspot.com/

sobre Patrimônio Imaterial (IPHAN), e fomos um dos 16 projetos selecionados em todo o país para realização de um filme de 26 minutos que seria exibido primordialmente na TV Brasil.

O projeto, intitulado, "A arte e a rua", previa a abordagem das transformações da arte de rua em Cidade Tiradentes. Selecionamos quatro dos 200 grupos mapeados como "personagens" de nosso filme, que tinha como questão mais geral o diálogo entre os artistas e os processos de transformação do território.

A versão mais curta do filme, intitulada *Lá do Leste* (e exibida em julho de 2011 na TV Brasil), acompanha a experiência de quatro grupos ligados ao Hip Hop, que cresceram junto com Cidade Tiradentes, e em suas obras dialogam com seus desafios e sonhos: grupo de grafite 5 Zonas; grupo de rap RDM - Rapaziada Do Morro; grupo de dança Tiradentes Street Dancers e grupo de rap gospel Relato Final. Uma nova versão em média metragem está em fase de finalização, e incorpora, além da apresentação dos grupos, as reflexões de Daniel Hylario sobre as transformações no bairro e a arte em Cidade Tiradentes.

A construção da questão central que orientou a produção fílmica (a transformação do território advinda da urbanização da periferia e o diálogo dos artistas de rua com esta transformação) é resultado do critério subjetivo na produção do Mapa das Artes. Explicamos. Os quatro pesquisadores-moradores convidados a participar da elaboração e produção do mapa virtual são artistas que nasceram ou cresceram na periferia de São Paulo na década de 1980. Estão vinculados com o movimento hip hop, e foram escolhidos para o projeto pelo reconhecimento de suas trajetórias políticas na região e por seu pensamento crítico sobre as disputas culturais locais.

Apesar de hoje ser o funk a linguagem musical hegemônica na comunidade, o Mapa das Artes apresentou majoritariamente vertentes da arte de rua, e do movimento hip hop. Isto se deu em função da "rede de contatos" e de conhecimento dos pesquisadores envolvidos no projeto, mais próximos da geração artística dos anos 1990 que da juventude, propriamente, ou mesmo de artistas mais velhos. Resultado deste "recorte" não planejado pelo projeto foi a constatação de *uma* história do distrito, da transformação do território e dos grupos ligados à arte de rua. É o olhar destes artistas e moradores, profundamente marcados pelo hip hop e pela vivência nesta periferia urbana, que buscamos apresentar nos filmes etnográficos *A arte e a rua* (*trailler* em http://vimeo.com/31923255) e *Lá do leste*[10].

Linguagens e narrativas

Três formas narrativas são entrelaçadas na confecção dos filmes. A primeira é a apresentação do que chamamos de etnografia dos grupos: uma descrição de seus deslocamentos no território, os equipamentos e espaços que utilizam para apresentações e ensaios, suas práticas artísticas, sua sociabilidade, e suas reflexões. Para dar conta desta narrativa, experimentamos técnicas do cinema de observação e do participativo[11], em registros das ações cotidianas, das performances e de depoimentos e conversas informais.

[10] O filme *Lá do Leste* pode ser visto na íntegra em http://vimeo.com/lisausp
[11] Utilizamos aqui terminologia do cinema documental que ficou conhecida por meio de autores como Bill Nichols (2005).

A segunda narrativa explora a metodologia da "câmera-bastão". No filme, propusemos a alguns dos nossos personagens que levassem a câmera providenciada pela produção para registrar elementos de seu cotidiano: poderiam gravar seu trabalho, o distrito, os preparativos para as apresentações, além de filmar livremente o que achassem interessante. No filme, Daniel Hylario, Bob Jay e Michelle Fleury, a esposa de Denilson, o rapper evangélico, empunharam a câmera para gravar o seu universo sem a presença da equipe. Os resultados foram tão surpreendentes que formam parte significativa do corte final do filme.

A terceira narrativa do filme é a que chamamos de "experimental". Foram co-produções em que equipe e atores sociais produziram produtos audiovisuais que expressam suas formas artísticas em uma linguagem mais livre. No curta *Lá do Leste*, esta linguagem foi experimentada principalmente no *stop motion* com o grupo de grafite 5 Zonas, dirigido por Andre Farkas e Arthur Guttilla. Um videoclipe com o grupo RDM (http://youtu.be/xeAlNFrC224), dirigido por nós e editado por Ricardo Berro, integra o *Arte e a rua,* a versão em média metragem do curta.

Cinema de observação e participação

Em um bar de Cidade Tiradentes, reunimos alguns membros da família RDM – Rapaziada do Morro[12]. Um tema qualquer (por exemplo arte e território em transformação) surgia espontaneamente ou era proposto por nós. Bob Jay começava a falar sobre a época "da guerra", quando o pessoal das Casinhas não podia descer para o setor do Barro Branco[13] sem passar por um conflito, e às vezes tinha até morte. Gabuks, PH e outros membros da família RDM entravam na conversa lembrando de mais histórias. Cada um puxava um fio da memória, lembrança de um amigo, de um acontecimento, de cenas do cotidiano, fazendo associações que jamais apareceriam em um contexto de entrevista individual. Quando se via, estavam todos rindo (ou chorando) lembrando e cantando alto um trecho de uma canção que falava sobre aquele momento, aquela realidade. Explosão de criatividade, memória e intimidade ao falar de um tema da família, com e na linguagem da família.

Percebemos que era exatamente aquilo que queríamos buscar no filme. O Bob Jay que conhecemos nas salas do Instituto Pólis no centro da cidade durante a produção do Mapa das Artes não era nem de perto o mesmo que víamos e ouvíamos em volta dos seus amigos e no seu bairro ao falar da sua realidade e produção.

Antes de roteirizar o filme, desde as nossas conversas com os grupos, quando ainda não levávamos gravador para o campo, percebemos que quando eles deixavam de falar diretamente com a gente (diretoras ou equipe do filme) e passavam a falar entre eles (ainda que com a nossa presença) o discurso e a qualidade da informação eram bastante diferentes.

---

[12] Família, também chamada de "banca", é um termo do universo do Hip Hop que designa o grupo de familiares e amigos que acompanham a banda. Bob Jay nos traduzia "banca" como "uma galera, uma organização de várias pessoas em um só ideal". Seu grupo, o RDM, se define, por exemplo, como uma "banca", que chegou a juntar 70, 80 pessoas num ônibus para ir a um show. *Família* implica "compromisso social e cultural".

[13] Casinhas e Barro Branco são setores de Cidade Tiradentes. Em nossas conversas, os pesquisadores-moradores explicitavam a relação com cada um destes setores com a história de ocupação do território. Casinhas foi o setor ocupado por famílias que vieram da zona sul e Barro Branco, da zona leste da cidade. Setor G, por sua vez, foi ocupado por famílias deslocadas da zona norte, e a maioria destes deslocamentos se deu em função de obras públicas empreendidas pelo Estado.

Antes de começar a gravar propriamente, conversamos muito entre nós sobre quais filmes etnográficos, metodologias ou estilos de documentários nos marcaram e desejávamos adotar como horizonte referencial para a nossa produção. Não queríamos produzir um documentário com entrevistas diretas com os atores sociais ou voz em *off*.

O cinema de observação – que tem no *cinema direto* norte-americano sua expressão mais evidente, mas que é desenvolvido no cinema etnográfico por diversos autores e escolas[14] - foi uma referência central para nossa produção, principalmente para dar conta do que definimos como a "etnografia dos grupos", que buscou a descrição e detalhes da ação.

Partíamos de um ano de trabalho com entrevistas na localidade – no processo do mapeamento - o que fez deste tipo de interação e registro uma linguagem não menos importante para a construção do nosso filme etnográfico. A escolha do cinema de observação resultava, entretanto, de nossa aposta em uma linguagem narrativa que destacasse o fazer artístico dos nossos personagens, uma metodologia que registrasse os discursos que rodeiam os momentos cotidianos e de organização de nossos personagens: o discurso político presente nas letras de música, didático e identitário nas falas do professor de *street dance* em sala de aula para seus alunos, descontraído, sentimental ou enérgico na roda de conversa de rua entre os amigos - e não o discurso produzido *para* a câmera.

Cabe notar, entretanto, que a observação, em nosso cinema, não se pretende neutra, distanciada e objetiva. É fruto de intensa relação com os atores sociais. Cada situação filmada, evento público ou cena íntima, foi, de alguma maneira, pautada ou roteirizada em parceria com os protagonistas da história. Por isso, em nosso filme, observação não se separa de participação. Nestes momentos de criação conjunta de situações, enredos e narrativas é que nos aproximamos mais do ideal rouchiano de compartilhar a antropologia por meio do filme.

O diálogo entre um dos protagonistas do filme com sua esposa, cena que foi registrada nas filmagens durante cerca de 30 minutos, é significativo. Com pouquíssima gente da equipe na sala, o casal sentiu-se extremamente a vontade para *representar* a sua relação usual, cotidiana. A cena mostra preocupações do casal, carinho e até discussão. Nossa câmera, operada neste momento pelo diretor de fotografia do filme, Rafael Nobre, não é, sem dúvida, a "mosca na parede", para usar a terminologia que definiu o tipo de presença desejada pelos autores do cinema direto. No cômodo de cerca de seis metros quadrados, o fotógrafo, seu tripé e a câmera ocupam um espaço considerável... Como compreender a naturalidade com que o casal discute a vida e a sua relação? Para Rouch, é somente por meio da *ficção* que podemos acessar algumas verdades. A câmera é, mais que observadora, provocadora. Talvez possamos pensar que foi exatamente a presença da câmera que gerou o espaço e oportunidade para o casal colocar alguns temas "em pratos limpos".

Bill Nichols (2005) opõe à "mosca na parede" - o cinema de observação - a "mosca na sopa" - o cinema de provocação. É o que faz Jean Rouch: provoca ao propor performances para o filme,

[14] Jean Rouch e seu *cinema-vérité* associa o cinema de observação a metodologias participativas. David MacDougall pode ser pensado como um dos principais realizadores do cinema observacional no campo antropológico. A Escola de Manchester tem formado gerações de realizadores com ênfase no cinema observacional. Para discussões sobre o cinema de observação, ver Nichols (2005), Da-Rin (2004), MacDougall (1995) e Barnow (1993), entre outros.

explorar com a criação de ficções uma aproximação com o real, criar com seus interlocutores a dramaturgia que filma.

Um de seus filmes, *Tourou et Bitti, Les tambours d'avant* (1967), é um plano seqüência de cerca de dez minutos, sobre uma cerimônia de caça e dança religiosa. Rouch filma enquanto adentra o espaço ritual, aproxima-se dos músicos que tocam os tambores, aguarda o transe até que este acontece, e em seguida afasta-se. Ao falar sobre o filme, Rouch reconhece o papel provocador da câmera:

> Existe uma **relação toda especial entre estas pessoas e o cinema**. Eles têm perfeita noção de que as coisas observadas pela câmera são especialmente destacadas. **A câmera passa então a ter um papel ativo na cerimônia.** Se por acaso eu cometo um erro e desvio minha atenção para um participante antes dele merecer o destaque – isto é, dele entrar transe – eles protestam: "Não! Não é o que você deve filmar agora". (ROUCH in AVELLAR, 2008; grifos nossos).

A relação dos artistas de Cidade Tiradentes com o filme foi sem dúvida *especial.* A câmera tem papel ativo no agenciamento de ações e reflexões. A câmera é provocadora, participativa, observadora e observada. Dirigimos e fomos dirigidas. Criamos juntos, equipe e artistas do distrito, a Cidade Tiradentes que apresentamos nos filmes.

Câmera-bastão

A expressão câmera-bastão nos foi apresentada por Eliane Caffé. Nas suas primeiras experiências cinematográficas documentais, Eliane usou a metodologia para a construção narrativa de *Milágrimas (2008)* sobre o espetáculo do bailarino Ivaldo Bertazo criado com dançarinos que moram na periferia da cidade. A metodologia consistia em entregar uma handycam para os bailarinos de Bertazo depois dos ensaios. Cada um devolvia para Eliane um "pedaço" de suas vidas, uma forma de representação de sua realidade na periferia da cidade.

Como diretoras dos filmes *Lá do leste* e *A arte e a rua*, antes de "passar o bastão" para nossos protagonistas, não impusemos um roteiro de gravação; oferecemos ideias de como a câmera poderia ser posicionada, sugerimos situações que poderiam ser registradas, mas sublinhávamos sempre que a câmera estava totalmente disponível para um registro livre do que eles quisessem mostrar.

Foi extremamente complementar este material para o documentário que produzimos. Estas imagens compõe boa parte do curta-metragem e nos sensibilizaram profundamente. Descobrimos, nós diretoras, elementos da vida de cada personagem que não conhecíamos mesmo com o extenso período de pesquisa anterior às gravações, elementos como a longa duração do deslocamento de Bob Jay para o trabalho, a organização da casa e a importância dada a certos acessórios pela dupla Relato Final, a emoção na performance de uma nova música, quando esta é gravada por um membro da "família".

Com a câmera-bastão nos aproximávamos mais da ação de cada personagem, ganhava corpo tudo aquilo que eles nos contavam. Uma frase que Carolina lembrou durante as filmagens sintetiza nossa sensação ao receber cada vídeo que nos era entregue com a câmera: "quando você me diz, eu esqueço. Quando você me mostra, eu lembro. Quando você me envolve, eu

compreendo". Conhecimento envolvente, este que nos era oferecido por nossos interlocutores nos cartões de memória da pequena *handycam.*

Vídeo Experimental

Podemos dizer que muito do que consistiu nossa produção com o cinema de observação, de participação ou com a câmera-bastão foi um tanto experimental. Mas a terceira linguagem que desenvolvemos era, para nós, o principal campo de experimentação: buscamos dialogar principalmente com a arte de nossos interlocutores, na linguagem e no tempo da arte propriamente.

Partimos da concepção do audiovisual como meio privilegiado para adentrar o universo sensorial e estético, especialmente nas formas expressivas que abordamos – música, dança, artes visuais. Em imagens e sons é possível apresentar aspectos das práticas artísticas nem sempre tradutíveis pela palavra: timbres, ênfases, movimentos, no caso da música; cores, formas, intenções, no caso das artes visuais; técnicas e expressões corporais, estilos, no caso da dança; a transformação dos sujeitos em um momento de *performance,* em todas as artes. O vídeo, como analisa o antropólogo e cineasta David MacDougall (1998), sugere modos alternativos de expressar a experiência sensorial e social.

A opção pelo desenvolvimento de vídeos experimentais que dialogassem com o fazer artístico dos grupos foi um consenso entre nós, as diretoras do filme. Nos primeiros encontros com cada um dos grupos, propusemos a criação de um vídeo artístico com o trabalho de cada um. Todos os participantes ficaram muito animados com esta ideia, mas conseguimos concretizar este projeto com apenas dois dos quatro grupos.

O grafite nos parecia desde o início uma das formas mais visuais de expressão artística dentre os universos que abordamos no filme. Pesquisas com criações artísticas e audiovisuais que dialogavam com o grafite, nos levaram a proposta de criação de um filme em *stop motion* com o grupo 5 Zonas. O *stop motion* é uma técnica de animação que cria a ilusão de movimento a partir da montagem de *frames* fotográficos. No filme criado por Andre Farkas e Arthur Guttilla, as latinhas de spray ganham vida, assim como os desenhos grafitados pelos integrantes do 5 Zonas.

O trabalho foi realizado em sessões de grafite e fotografia durante dois dias consecutivos, e editado pela dupla. Nos filmes *Lá do Leste* e *A arte e a rua*, nos apropriamos da criação, sobrepondo depoimentos de transeuntes que passavam pela rua durante as filmagens da ação de grafitagem à animação.

Um videoclipe com o RDM é o segundo vídeo experimental de nosso projeto. O experimentalismo, neste caso, é menos o da linguagem - uma vez que o videoclipe é talvez uma das formas mais consolidadas de associação de música e vídeo – mas o do processo, de duas realizadoras de documentários atuarem como diretoras de um clipe de rap.

A construção ficcional de uma ação na rua foi a forma que encontramos para traduzir uma das letras do RDM: "Barro Branco", que fala justamente do setor no qual os membros do grupo se conheceram, cresceram, e onde vivem até hoje. O vídeo, que foi incorporado no média-metragem *A arte e a rua*, já foi apropriado pelo grupo, que o postou no YouTube com a descrição: "VIDEO CLIP OFFICIAL BARRO BRANCO".

Antropologia em Rede (de volta ao YouTube)

Faz seis anos que pudemos nos familiarizar com o YouTube. Este, que se tornou o site mais popular do mundo, permite que qualquer um carregue e partilhe qualquer tipo de vídeo produzido (exceto materiais protegidos por *copyright*, apesar deste material ser encontrado em abundância no sistema), que ainda pode ser disponibilizado em blogs e sites pessoais, estendendo e relacionando sua funcionalidade.

Esta ferramenta social, somada ao intensivo desenvolvimento e barateio dos instrumentos tecnológicos caseiros, mudou para sempre a maneira de se pensar a imagem, trazendo novas questões para a antropologia visual.

A febre do YouTube nos remete ao momento privilegiado de experimentações cinematográficas dos primórdios do cinema, no final do século XIX, com o cinema de atrações e os curtos filmes documentais de Lumiére, de Willianson, Skladanowsky, Armitage, entre outros. Como os filmes deste primeiro cinema, as postagens do YouTube são resultado do encanto com a técnica e descompromisso ou liberdade com a linguagem (lá atrás, ainda inexistente, aqui, muitas vezes desconhecida, ignorada ou efetivamente reinventada).

Por outro lado, é fundamental refletir sobre como estas novas tecnologias se relacionam com novas formas de participação nas disputas simbólicas, políticas e culturais da contemporaneidade. Em um "curto" espaço de tempo, observamos amplas transformações políticas, sociais e culturais que contaram com estes recursos tecnológicos, e com as redes sociais virtuais, como na revolução do Egito, nas manifestações por um novo sistema político na Líbia, nas reivindicações massivas dos jovens espanhóis pela garantia de empregos, ou não tão longe, na crescente participação dos cidadãos brasileiros no mundo dos abaixo assinados internacionais, como Avaaz ou Petição, nos processos de decisões pontuais da cidade e do país.

Neste artigo, não pretendemos aprofundar a discussão sobre os efeitos das novas TICs (Tecnologias da Informação e Comunicação), mas trazer questões a partir da experiência de apropriação de algumas destas tecnologias por jovens artistas e ativistas de Cidade Tiradentes em dois processos que acompanhamos (o mapeamento virtual e o filme etnográfico).

A tentativa foi contribuir para uma tarefa antropológica que consideramos fundamental neste momento: desenvolver e fortalecer metodologias de pesquisa e/ou produção junto a estas novas tecnologias, desvelando (ou para quem preferir, *construindo*) sentidos ocultos de materiais produzidos por atores sociais que se apropriam das novas tecnologias, travando relações entre a apropriação das TICs e processos de transformação social, e mesmo potencializando tímidas manifestações (colaborando na sua difusão e debate).

Referências

BARNOW, Erik. "Observer". In **Documentary – a history of the non-fiction film**. Oxford/New York, Oxford University Press, 1993.

DA-RIN, Silvio. **Espelho Partido. Tradição e transformação do documentário**. RJ: Editora Azouge, 2004.

MACDOUGALL, David. “Beyond observational cinema”. In HOCKINGS, Paul. **Principles of Visual Anthropology.** Berlin e Nova Iorque, Mouton de Gruyter, 1995.

_____. **Transcultural Cinema**. Princeton, Princeton University Press, 1998

NICHOLS, Bill. “Que tipos de documentários existem?”. In **Introdução ao documentário**. Campinas, Papirus, 2005, pp.135-177.

PIAULT, Henri. **Anthopologie et cinema**. Paris: Nathan, 2000.

ROUCH, Jean. Entrevista. In AVELLAR, José Carlos. “Le *maître fous* do cinema-verdade”. In **Escrever cinema.** Disponível em http://www.escrevercinema.com/rouch_verdade.htm. Acesso em 07/11/2008.