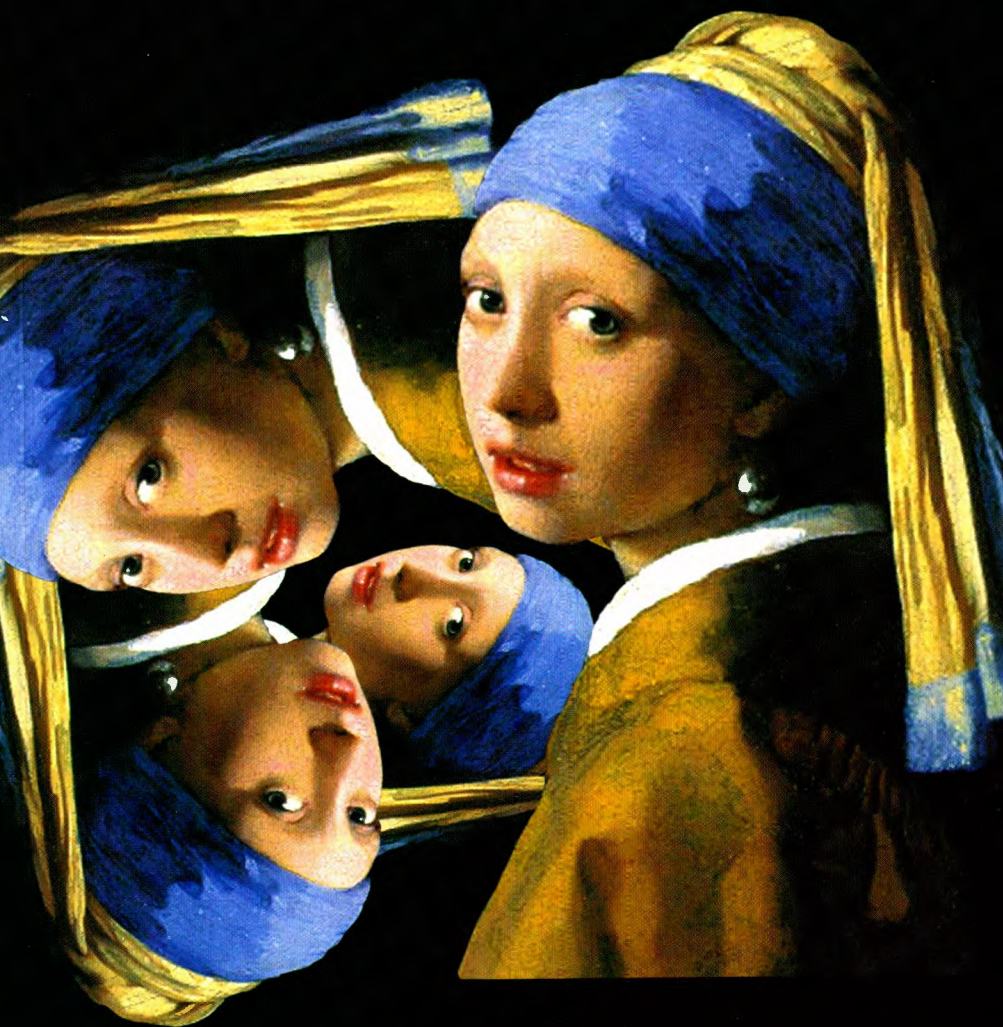


Revista de Cinema

ISSN 1516-4330

primavera - verão 2006

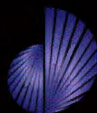
26



USP
ecc

DEPARTAMENTO DE CINEMA
RÁDIO E TELEVISÃO


ANNA BLUME



Centro de Pesquisa em
Poética da Imagem

Sígnificaç.õn

revista brasileira de semiótica

Significação

RBS - primavera-verão 2006 26



Centro de Pesquisa em
Poética da Imagem



Comissão Editorial

Eduardo Peñuela Cañizal
Eric Landowski
Etienne Samain
Maria Dora Genis Mourão
Eduardo Victorio Morettin
Rubens Luís Ribeiro Machado Junior
Esther Império Hamburger

Conselho Científico

Muniz Sodré
Eugênio Trivinho
Gilberto Prado
Ismail Xavier
Janete El Haouli
José Luiz Aidar
José Manuel Pérez Tornero
Maria de Fátima Tálamo
Mauro Wilton de Sousa
Mayra Rodrigues Gomes
Norval Baitello Junior
Arlindo Ribeiro Machado Neto
Henri Pierre Alencar de Arraes Gervaiseau
Robert Stam
Philippe Dubois
Marcus Freire
Michael Renov

Editores

Eduardo Peñuela Cañizal
Geraldo Carlos do Nascimento

Coordenação Editorial

Eduardo Victorio Morettin

Capa

Lyara Apostólico

Diagramação e Editoração Eletrônica

Haydée Silva Guibor
Marcia R. Trayczyk Ribeiro

Centro de Pesquisa em Poética da Imagem / CEPPI
Departamento de Cinema, Rádio e TV - ECA/USP
Eduardo Peñuela Cañizal (Coordenador)

Agradecimento

Aos pareceristas que colaboraram com este número

SIGNIFICAÇÃO
é uma publicação do Centro de Pesquisa em
Poética da Imagem / CEPPI do Departamento de Cinema,
Rádio e Televisão da ECA/USP
Av. Prof. Lúcio Martins Rodrigues, 443
CEP 05508-900 - Cidade Universitária
São Paulo - SP - Brasil



Conselho Editorial

Eduardo Peñuela Cañizal
Norval Baitello Junior
Maria Odila Leite da Silva Dias
Celia Maria Marinho de Azevedo
Maria de Lourdes Sekeff
Cecília Almeida Salles
Pedro Jacobi
Gustavo Bernardo Krause

Coordenação editorial
Joaquim Antonio Pereira

impressão: primavera-verão de 2006

ANNABLUME editora . comunicação

Rua Padre Carvalho, 275 . Pinheiros
05427-100 . São Paulo . SP . Brasil
Tel. e Fax: 11 3812-6764 . Televendas: 3031-9727
<http://www.annablume.com.br>

Sumário

- 07 Apresentação
- 09 O conceito sócio-filosófico de Alfredo Schütz e suas implicações epistemológicas para o campo da Comunicação
ULRIKE SCHRÖDER
- 27 Campo de migrações: Fabiano, Manuel, Ranulfo e os anônimos do sertão
ISMAIL XAVIER
- 43 Limiares: Histoire(s) du cinéma de Jean-Luc Godard
HENRI GERVAISEAU
- 87 Homogeneización y difusión de la moda en los medios de comunicación audiovisual - En torno a *El Sistema de la Moda* de Roland Barthes
CHARO LACALLE
- 99 Estética e cibercultura: arte no contexto da segregação cromocrática avançada
EUGÊNIO TRIVINHO
- 123 Configurações da luz em Moça com brinco de pérola
GERALDO CARLOS DO NASCIMENTO
- 139 Authorship in the interstices of history, biography, reality and memory: *Histoire(s) du Cinema* and *Cabra Marcado para Morrer*
CECÍLIA SAYAD
- 173 Sobre Walter George Durst e a arte de roteirizar
ANNA MARIA BALOGH E ANTÔNIO ADAMI
- 187 Walter Murch: a revolução da trilha sonora cinematográfica
EDUARDO SANTOS MENDES
- 225 Normas para publicação

Apresentação

Em seu 26º número, a revista *Significação* reúne nove artigos que, mesmo com temáticas e pontos de vista diferenciados, poderão despertar a atenção dos leitores para aspectos que estão sendo desenvolvidos em pesquisas que têm como convergência assuntos atinentes ao campo comunicacional.

O artigo “O conceito sócio-filosófico de Alfredo Schütz e suas implicações epistemológicas para o campo da comunicação”, assinado por Ulrich Schröder, mostra como, a partir da teoria de uma sociologia interpretativa, Schütz encontra um fundamento teórico básico para estudos empíricos no campo da comunicação em nossos dias, retomando a análise que o pensador faz do “mundo da vida” (*Lebenswelt*), para acentuar que o sentido não representa uma realidade objetiva, mas sim uma realidade interpretada e válida intersubjetivamente.

Em “Campo de migrações: Fabiano, Manuel, Ranulfo e os anônimos do sertão”, Ismail Xavier compara filmes brasileiros recentes – *Baile perfumado* (1996) e *Cinema, aspirinas e urubus* (2005) – com clássicos do Cinema Novo, como *Vidas Secas*, *Os fuzis* e *Deus o diabo na terra do sol*. O autor destaca a maneira como os filmes concebem seus personagens principais e dão sentido às suas experiências, tanto em conexão com a representação de tipos sociais para os quais a migração é uma necessidade (Cinema Novo), quanto a representação de indivíduos que enfrentam encontros inesperados e vivem a migração como uma experiência singular, revestida de um caráter transnacional (produção das últimas décadas).

Henri Gervaiseau aponta, em seu artigo, as principais características da série videográfica *Histoire(s) du cinéma*, de Jean Luc Godard, e discute de que modo o realizador estabelece nesta obra uma trama poética que implica relações entre a história do século XX, a história do cinema e a sua própria história.

Charo Lacallé, em “Homogeneización y difusión de moda en los medios de comunicación audiovisual”, convoca *El sistema de*

la moda, de Roland Barthes, como referência teórica a fim de determinar o papel dos meios audiovisuais na homogeneização e difusão da moda, ao mesmo tempo em que faz uma homenagem, mesmo que tardia, como acentua, ao livro do semiólogo francês.

Em “Estética e Cibercultura: arte no contexto da segregação dromocrática avançada”, Eugênio Trivinho contextualiza e problematiza a relação entre estética e suportes virtuais no recorte dos anos 90 em diante, priorizando os pressupostos, os paradoxos e os horizontes teóricos e artísticos implicados. O texto provê, como contribuição ao debate, novos indicadores conceituais para apreender a redefinição que o estatuto e o papel cultural da produção artística de ponta sofreu no contexto contemporâneo.

Em “Configuração da luz em *Moça com brinco de pérola*”, Geraldo Carlos do Nascimento pretende chamar à atenção, amparando-se basicamente num texto de Greimas e num estudo de Jacques Fontanille, para aspectos da linguagem visual do filme *Moça com brinco de pérola* (2004), de Peter Webber, obra inspirada na tela homônima do pintor holandês Vermeer.

Cecília Sayad, em “Authorship in the interstices of History, Biography and Memory: *Histoires(s) du cinéma* and *Cabra marcado para morrer*”, discute a questão autoral no cinema e a repercussão que esse fenômeno tem ainda hoje.

Anna Maria Balogh e Antônio Adami, em “Sobre Walter George Durst e a arte de roteirizar”, resgatam conceitos e observações do roteirista levantados em encontros, cursos e conferências na academia.

Com a intenção manifesta de acentuar a importância de Walter Murch na mudança do pensamento sonoro dos filmes norte-americanos de ficção, Eduardo Santos Mendes estuda em “Walter Murch: a revolução da trilha sonora cinematográfica”, o uso do ruído nas trilhas realizadas por Walter Murch na década de 1970, em especial no seu trabalho em *O poderoso chefão* (1972) e em *Apocalypse* (1979), filmes dirigidos por Francis Ford Copola.

O conceito sócio-filosófico de Alfredo Schütz e suas implicações epistemológicas para o campo da Comunicação

ULRIKE SCHRÖDER

Professora visitante e leitora do DAAD -
Serviço Alemão de Intercâmbio Acadêmico/FALE
FAFICH (Pós-Graduação na Comunicação Social)
Universidade Federal de Minas Gerais/UFMG

Resumo

No seu conceito de uma sociologia interpretativa, o sociólogo Alfred Schütz procura realizar uma análise profunda do nosso “mundo da vida” (*s*), partindo da convicção de que este mundo de sentido não representa uma realidade objetiva, mas sim, uma realidade interpretada e válida intersubjetivamente. Por isso, também não vivemos simplesmente em um uni-verso fixo, mas sim, em multi-versos, cada um marcado por um outro estilo epistemológico. O artigo apresenta as características essenciais da teoria de Schütz, focalizando a atualidade do seu conceito, que indica possibilidades de tornar este fundamento teórico base para estudos empíricos no campo da comunicação hoje em dia.

Palavras-chave

mundo da vida, fenomenologia, multi-verso, estilo epistemológico, universos simbólicos

Abstract

With his concept of an Interpretative Sociology, the sociologist and philosopher Alfred Schütz strives for a basic analysis of our life-world proceeding on the assumption that this world of means does not represent an objective reality, but always a reality already interpreted and intersubjectively valid. Therefore, we do not simply live in one persistent universe, but in multiple realities, and every single universe is characterized by its own epistemological style. The following article devotes to a presentation of the essential characteristics of Schütz' theory focussing on the actuality of his concept by indicating opportunities to turn this basic matrix of social world into a foundation for empirical studies in the field of communication today.

Key words

life-world, phenomenology, multiple realities, epistemological styles, symbolic universes

Introdução

Com o intuito de investigar a realidade em que as pessoas vivem, por meio de uma perspectiva das Ciências Sociais, primeiro, impõem-se muitas perguntas quanto ao assunto focalizado: o que é realidade? De onde vem a idéia que nos faz considerar a realidade na qual vivemos como indiscutível? Como reconhecemos a realidade? Tais perguntas sempre foram objeto de pesquisas epistemológicas.

Em toda sua obra, Alfred Schütz,¹ tanto filosófica, quanto sociologicamente, concentra sua atenção na estrutura do mundo do sentido comum da vida cotidiana. Sua obra *Der sinnhafte Aufbau der sozialen Welt. Eine Einleitung in die verstehende Soziologie*, publicada pela primeira vez em 1932, faz uma alusão ao livro *Der logische Aufbau der Welt* (1928), escrito pelo positivista Rudolf Carnap. Mas Schütz escolhe outro ponto de partida. Com seu subtítulo *Einleitung in die Verstehende Soziologie*, ele refere-se à intenção de Max Weber que coloca outras premissas para as Ciências Sociais que não para as Ciências Naturais.

1. Alfred Schütz nasceu em 1899 em Viena. Lá, depois de terminados os seus estudos em Direito, Economia e Sociologia, trabalhou num banco. Entretanto, ao mesmo tempo, continuou se dedicando muito à Sociologia, e estudou Husserl, Parsons, Simmel, Scheler e Weber. Em 1937, emigrou aos Estados Unidos. A partir de 1943, começou a ensinar na New School of Social Research, em New York, onde se encontravam muitos emigrantes europeus. Lá, em 1952, tornou-se professor de Sociologia e de Psicosociologia. Morreu em 1959, em Nova Iorque.

Com seu ponto de partida interpretativo, Schütz dá prosseguimento à fenomenologia transcendental do filósofo Edmund Husserl, *Transzendente Phänomenologie*, transferindo-a à Sociologia, e a desenvolvendo. Com seu aluno Thomas Luckmann, Schütz publica a obra *Strukturen der Lebenswelt*. Mais tarde, em co-autoria com o sociólogo da religião Peter L. Berger, Luckmann, por sua vez, lançou o tratado *Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit*,² hoje em dia conhecido mundialmente, em que os autores, além de retomarem Schütz, recorrem à Sociologia do Conhecimento (*Wissenssoziologie*) de Max Scheler e Karl Mannheim.

Em seguida, serão apresentados os elementos básicos da teoria de Schütz, que, até hoje, tem grande influência nas Ciências Sociais. Depois disso, será focalizada a relevância do seu conceito dos multi-versos para estudos empíricos, especialmente hoje em dia, dentro do contexto de uma globalização crescente.

A construção significativa do mundo social

Fenomenologia significa a ciência das aparições (dos fenômenos). O ponto de partida desta direção do pensamento não-racionalista e não-positivista forma a hipótese de que um objeto necessariamente sempre seja referido a um sujeito assim que a realidade perde sua autonomia perante a consciência pura.

Para o filósofo Edmund Husserl, o mundo não é uma realidade que se deixa descrever independentemente da vida e, por isso, somente é compreensível em sua referência ao sujeito que experimenta o mundo como "Urstätte aller objektiven Sinnbildungen und Seinsgeltungen" (Husserl, 1972, p. 102),³ ou seja, a fenomenologia localiza a compreensão da realidade dentro da experiência das pessoas, e não pergunta pelas coisas por si, mas sim, por sua aparência.

Schütz segue esta idéia, e define o termo *Lebenswelt* como o conjunto de todas as realidades que o homem experimenta (cf.

2. "A construção social da realidade"

3. "Origem de todas as formações e validades de significado"

Schütz/Luckmann, 1975, p. 41). Ela representa uma realidade dada de forma indiscutível, e, sendo assim, é o centro enquanto objetivo das nossas ações, pelo fato de a encarmos por meio de uma atitude natural (*natürliche Einstellung*), como Husserl a chamou.

No entanto, para Schütz, não se trata de um mundo privado ou solipsista, mas sim, intersubjetivo e, com isto, social. Ele necessita de uma interpretação permanente dos indivíduos que atuam nele e para ele. Pois somente através de uma interpretação e de um aproveitamento dos meus acontecimentos passados e dos acontecimentos dos outros é que posso orientar-me no *Lebenswelt* e experimentar sentidos. Com isto, dentro da sua fenomenologia mundana (*Mundanphänomenologie*), Schütz afirma que a constituição do mundo começa com o ato da interpretação: não existem percepções sensitivas puras de um mundo externo, somente construções em que o objeto percebido se constitui:

All our knowledge of the world, in common-sense as well as in scientific thinking, involves constructs, i.e. a set of abstractions, generalizations, formalizations, idealizations specific to the respective level of thought organization. Strictly speaking, there are no such things as facts, pure and simple. All facts are from the outset facts selected from a universal context by the activities of our mind. They are, therefore, always interpreted facts [...] (Schütz, 1973, p. 5)

Assim, com vista ao mundo, Schütz fala de um já interpretado em que o homem, o “animal symbolicum”, é nascido por dentro, e somente pode orientar-se “with the help of appresentational relations” (Schütz, 1973, p. 356).

Com este ponto de partida interpretativo, Schütz propõe um *multi-verso*, ao invés de um *uni-verso*: como a existência depende basicamente da interpretação de sujeitos singulares, por consequência, também haverá tantas áreas de existência como haverá mundos de sentido gerados de forma interpretativa. Partindo desta premissa básica, Schütz descreve esses processos fundamentais que constituem

o mundo, e apresenta um esboço de uma *matriz universal* do mundo socialmente feito que, por sua vez, oferece um quadro básico para pesquisas sócio-empíricas.

Dentro dessa matriz universal, a natureza da *realidade por excelência* como *realidade predominante* (Schütz, 1973, p. 218-219) da nossa vida cotidiana radica-se na perspectiva *ego* de cada indivíduo: dentro da perspectiva espacial e temporal, meu ambiente social delimita-se frente ao meu *domínio da realidade social dos contemporâneos* (*Mitwelt*) e ao meu *domínio da realidade social dos predecessores* (*Vorwelt*).⁴ A estratificação temporal e espacial do mundo é impregnada por zonas de *alcance atual, restabelecível ou obtenível* (*aktueller, wiederherstellbarer oder erlangbarer Reichweite*). O mundo de alcance potencial abrange o mundo de alcance restabelecível com sua estrutura temporal do passado, assim como o mundo de alcance obtenível com sua estrutura temporal do futuro.⁵ Esta vida cotidiana, *Alltagswelt*,⁶ na qual nós nos movimentamos todos os dias, nos é dada como inquestionável, não é posta em dúvida, e oferece uma pauta de certezas, cujo processo de criação não é questionado. Quem manifesta dúvidas sobre a natureza (*So-Sein*) da vida cotidiana, ou questiona suas certezas básicas com declarações como “Por que nós penduramos quadros nas paredes?”, sem ficar cognitivamente dentro de um quadro do discurso científico, sem ser estrangeiro, ou ter três anos, poderá ser tido como louco. Uma das maiores certezas nesta vida cotidiana irrefutável forma a suposição de que a nossa realidade seja um mundo único e dividido intersubjetivamente: se trocarmos os pontos de vista, continua o mesmo.

-
4. O ponto zero do meu sistema de coordenadas do qual eu ordeno esferas de realidade diferentes é meu *Aqui e Agora*. Portanto, as coisas são classificadas em referência ao meu corpo através das categorias *direita e esquerda, em frente e atrás, em cima e embaixo, perto e longe* assim como em referência à perspectiva temporal *antes e depois* (cf. Schütz, 1971a, p. 255).
 5. Na sua reflexão sobre a estrutura temporal, Schütz recorre a Husserl (cf. Schütz, 1973, p. 284 e Schütz, 1993, p. 66).
 6. Na transição da fenomenologia transcendental de Husserl, passando pela fenomenologia constitutiva de Schütz, até a fenomenologia cotidiana de Berger/Luckmann, a noção de *Welt* muda-se (transforma-se) do abstrato ao concreto: *Lebenswelt* (Husserl); *Sozialwelt* (Schütz); *Alltagswelt* (Schütz e Berger/Luckmann).

Dentro de nossas experiências atuais, ou nós poderíamos viver puramente direcionados aos objetos dela, ou nós nos direcionaríamos às nossas experiências a partir de uma atitude reflexiva, e nos perguntaríamos a respeito do seu sentido (cf. Schütz, 1993, p. 62).⁷ Somente nesse segundo nível, a consciência registra o significado das suas experiências passadas sem sair do fluxo de consciência, delimitando um acontecimento de modo retrospectivo e, com isso, tirando-o do seu ambiente. Por conseguinte, o sentido não é inerente às experiências que fazemos *per si*, mas sim, apresenta uma interpretação pré- ou pós-feita: seja como for, em todo o caso, apresenta uma interpretação reflexiva de uma experiência (cf. Schütz, 1973, p. 210). Nessa perspectiva, somente o vivido, sob a forma do experimentado, mas nunca a vivência por si, pode obter sentido assim que as fronteiras da lembrança também marcam as fronteiras do que é possível ser racionalizado (cf. Schütz, 1993, p. 69).

Quando o sentido é gerado durante o ato de se dirigir a atenção a uma vivência passada, mas, ao mesmo tempo, é ligado ao fluxo de consciência atual, deve haver *modificações atencionais do significado* (*attentionale Modifikationen von Sinn*) produzidas pelas mudanças contínuas do fluxo de consciência dependente do respectivo ponto de vivência dentro da minha consciência temporal linear no qual a significação é produzida; automaticamente, também o sentido atribuído é modificado continuamente.

Porém, uma tal atribuição de sentido não se realiza em frente a um bastidor vazio, mas sim, sempre dentro de um horizonte intencional de fases de atividade mais tardias, sob a forma de um *etcétera* (*Und-so-weiter*): o presente cresce do passado, e já antecipa o futuro.

Em conformidade a isso, as nossas experiências nunca são isoladas e separáveis umas das outras, mas, sim, aparecem o tempo inteiro num contexto de sentido dentro de um horizonte com *orlas abertas*:⁸ dentro de um horizonte interior, a parte da frente da casa

7. Com a distinção dessas duas esferas de vivência, Schütz recorre a Bergson, que opõe o viver simples, dentro do fluxo de consciência como tomar e sumir, contínuo de qualidades potencialmente múltiplas, à vida dentro do mundo abstrato de tempo e espaço, com seu tempo homogêneo, especializado, descontínuo, e quantificável (cf. Bergson, 1889).

8. O termo *fringes* foi introduzido por James; cf. James 1950a: p.258ss.

remete à sua traseira, a fachada ao interior, o telhado aos fundamentos invisíveis, etc; dentro de um horizonte exterior, a árvore remete ao meu jardim, o jardim à rua, a rua à cidade, etc.⁹ Cada experiência à qual atribuímos um significado é definida também por seu horizonte: o que ouvimos, quando o trovão rebenta, por conseguinte, não representa o trovão puro, mas, sim, „thunder-breaking-upon-silence-and-contrasting-with-it“ (James, 1950a, p. 240). Portanto, sentido sempre é dado com referência a outras coisas.

Como tais mundos de sentido, uma vez criados, são experimentados, e reproduzidos? Para responder a essa questão, Schütz faz uma descrição do modo como a nossa vida cotidiana, o mundo de sentido mais indiscutível, põe-se diante de nós, e aponta três dos seus traços fundamentais:

Unsere Alltagswelt ist von vornherein intersubjektive Kulturwelt: intersubjektiv, weil wir als Menschen unter anderen Menschen in ihr leben, mit ihnen verbunden zum gemeinsamen Wirken und Werken, andere verstehend und anderen zum Verständnis aufgegeben; Kulturwelt, weil uns die Lebenswelt von vornherein ein Universum von Bedeutsamkeiten ist, von Sinnzusammenhängen, die wir zu deuten haben, und von Sinnbezügen, die wir erst durch unser Handeln in dieser Lebensumwelt stiften; Kulturwelt auch deshalb, weil wir uns ihrer Geschichtlichkeit immer bewusst sind, einer Geschichtlichkeit, die uns in Tradition und Habitualität entgegentritt und befragbar ist, weil alles Fertig-Vorfindliche auf eigene oder fremde Aktivität rückverweist, deren Sediment es ist. (Schütz, 1971a, p. 155)
(Desde o princípio, a nossa vida cotidiana representa um mundo de cultura intersubjetivo, já que vivemos nele como homens junto com outros homens, ligados nele, realizando trabalhos em conjunto, compreendendo os outros, e fazendo os outros nos compreender; mundo de

9. Os termos do *inneren* e *äußeren Horizontes* (*horizonte interior e exterior*) remontam a Husserl (cf. Husserl, 1972, pp. 26-45).10.

cultura porque, desde o princípio, o *Lebenswelt* representa um universo de significados, de contextos de sentido que devemos interpretar, e de relações de sentido que criamos somente através de nossas ações nesse *Lebenswelt*; mundo de cultura, também, porque sempre estamos conscientes da sua historicidade, uma historicidade que nos enfrenta pela tradição e pelos costumes e que é questionável pelo fato de que todas as coisas encontradas de forma feita remetem-se às suas próprias atividades ou àquelas de um outro das quais elas são uma sedimentação).

Esta citação não somente faz uma alusão ao caráter intersubjetivo e à determinação cultural da realidade, mas sim, também, à dependência histórica da vida cotidiana. Nisso, Schütz fala da *sedimentação* (*Sediment*), um termo que ele recebeu de Husserl. Este último vê na história “die lebendige Bewegung des Miteinander und Ineinander von ursprünglicher Sinnbildung und Sinnsedimentierung” (Husserl, 1976, p. 380).¹⁰ Com o tempo, as comunidades de cultura diferentes do mundo objetivam *gêneros comunicativos* (*kommunikative Gattungen*), e formam *tradições de criação de sentido* (*Sinnsetzungstraditionen*), que, por sua vez, contribuem para camadas da realidade de acordo com o ponto de vista. Tais tradições da criação dos sentidos baseiam-se na institucionalização e em atos repetidos que servem para que não haja a necessidade de se redefinir objetivos e motivos sempre novamente, pois são recorrências já comprovadas (cf. Schütz/Luckmann, 1984, p. 13).

Essas instituições, guias de comportamento, receitas cotidianas, ou padrões de papéis como respostas tipificadas a perguntas também tipificadas, sobretudo, são resultados de processos comunicativos. Por meio da língua, podem-se abstrair do momento 'here and now' esferas da realidade separadas em contextos de sentido e, ainda, criar relações superiores:

10. Os termos do *inneren* e *äußeren Horizontes* (*horizonte interior e exterior*) remontam a Husserl (cf. Husserl, 1972, p. 26-45).

In this way, my biographical experiences are ongoingly subsumed under general orders of meaning that are both objectively and subjectively real. Because of its capacity to transcend the 'here and now', language bridges different zones within the reality of everyday life and integrates them into a meaningful whole. The transcendences have spatial, temporal and social dimensions. (Berger/Luckmann, 1967, p. 54)

Dessa maneira, todas as coisas que nós experimentamos têm um lugar no universo simbólico e obtêm significado (Berger/Luckmann, 1967, p. 54-72): Assim, religião, economia, literatura ou ciência compreendem campos semânticos: objetivações que oferecem significados para acontecimentos decorrentes, e, que, em sua especificidade em respectivos esquemas de ordenação, se delimitam dos outros universos simbólicos.

Com complexidade crescente, essa rede lingüística também produz "second-order objectivations of meaning", (Berger/Luckmann, 1967, p. 110) mecanismos conceituais da manutenção, (como mitos ou teorias científicas), cujas tarefas são explicar e justificar instituições. Portadores de tais conceitos de apoio como, por exemplo, o Shamã, o sacerdote, ou o cientista que dão respostas a perguntas críticas, são *especialistas*, de acordo com a respectiva visão do mundo de uma cultura. Paralelamente, nascem papéis para a legitimação de papéis, como aqueles dos economistas que, por exemplo, vendem para nós o monopólio de conhecimento das análises e previsões econômicas, assim como a credibilidade da respectiva instituição (cf. Berger/Luckmann, 1967, p. 89-99).

Com tudo isso, universos simbólicos como „matrix of *all* socially objectivated and subjectively real meanings" (Berger/Luckmann, 1967, p. 114) trazem ordem à vida das pessoas e ao todo social. Pessoas divergentes que causam caos são sancionadas por medidas coercitivas, diretas ou sutis, como prisão, desterro, ou exclusão da respectiva comunidade. Nesse contexto, parece interessante que, dentro de nossas sociedades, cada vez mais complexas e globais, encontrem-se, progressivamente, indivíduos que neguem alguns desses modelos do

Lebenswelt e, em lugar disso, preferiam outros contextos de sentido do mundo, e formem, por consequência, comunidades específicas como uma subcultura como o movimento Hip Hop ou uma seita religiosa. É certo que a pessoa desviante vive, numa tal comunidade, uma realidade alternativa, exclusivamente válida para ela, embora ela se mova dentro do quadro significativo do *Lebenswelt* superior. O satanista, por exemplo, que é ao mesmo tempo agente financeiro, pode agir segundo os contextos significativos da economia, e ser, no sentido profissional, completamente integrado à sociedade. As comunidades desviadas da realidade formam ilhas de realidades estrangeiras no meio da realidade geral e objetivamente válida: elas transcendem partes do *Lebenswelt*, mas, todavia, de forma nenhuma, são soltas das suas estruturas e dos seus princípios de conteúdo de modo geral.

Enfim, experiências que foram colocadas em diversas esferas da realidade são integradas num mundo de sentido superior com ajuda de atribuições de sentido superiores. Assim, é certo que a nossa vida se passa em vários palcos: no universo do trabalho, na família, no ambiente de amigos, no clube de tênis, e no movimento popular etc; não obstante, criamos um conceito de vida superior, uma biografia que guarda em conjunto todas as esferas distintas e atribui a elas um sentido total. Aí, seria necessário perguntar até que ponto o homem ainda consegue realizar isso diante do nosso mundo globalizado em que relações de sentido fixas cada vez mais se deterioram.

Lebenswelt como ponto de partida para pesquisas no campo da comunicação

O multi-verso que Schütz coloca no lugar do universo forma ponto de partida para sua análise sobre as realidades diferentes no artigo *On Multiple Realities* (Schütz, 1971a).¹¹ Apoiando-se no psicólogo e filósofo norte-americano William James, Schütz define a

11. Schütz recebe o conceito das realidades múltiplas dos *sub-universa of reality* de William James (cf. James, 1950b, p. 292-293). Com isso, James refere-se a mundos como religião, mitologia, ou literatura. Porém, na teoria de Schütz, esses mundos de sentido obtêm um caráter mais intersubjetivo.

realidade atualmente dada como horizonte de sentido que aparece e desaparece junto com a atenção:

Each world whilst it is attended to is real after its own fashion; only the reality lapses with the attention. (James, 1950b, p. 293)

Se a realidade se constitui através da forma específica como o homem se direciona às coisas, ela nasce na maneira da sua atitude perante as coisas. Portanto, mudanças na atitude cognitiva mudam o mundo também. Nesse momento, o homem adentra em uma área de sentido nova, em que predomina um outro estilo epistemológico. Nesse ponto, as áreas de sentido de Schütz são fechadas. Portanto, apenas minha atitude cognitiva, e não minha mudança espacial, é decisiva para o experimentar em e através de diversas realidades. O homem pode experimentar mais do que apenas uma realidade no mesmo espaço. Um exemplo par excellence seriam os cada vez mais numerosos mundos virtuais. Schütz chama o momento de uma tensão de atenção a outra como “pulo” ou “choque”: depois de ter acordado, preciso voltar a mim, depois do final de um filme mostrado no cinema, preciso adaptar-me à luz ofuscante da sala novamente, depois de uma noite de festa, preciso tomar uma aspirina para ver claramente de novo. Enquanto o homem anda entre os seus estilos epistemológicos, no campo de conteúdo, ao mesmo tempo, também mudam os contextos significativos constituídos intersubjetivamente.

Então, poderia ser falado de uma mudança das relevâncias de conteúdo, do tempo da vivência, da tensão da atenção, assim como dos significados:

In verschiedenen Welten ist Verschiedenes wahr.
(Goodman, 1984, p. 31) *Em mundos diferentes, coisas diferentes são verdades.*

A respectiva realidade reflete-se em uma própria língua. Obedecendo às gramáticas cotidianas, esta se torna sistema de apresentações simbólicas, impregnadas por palavras e expressões idiomáticas exclusivamente válidas no respectivo universo simbólico. Assim, a língua cria semânticas que refletem e manifestam a

respectiva realidade. Um exemplo seria o mundo de um quartel militar, no qual designações de patente como “primeiro-sargento” estabelecem hierarquias dentro da comunicação, e onde atos de fala, como “retirar-se”, referem-se a contextos de sentido especiais e constroem uma realidade no quartel a partir de um comportamento não-verbal, rigorosamente normalizado e ritualizado.

Ao contrário dessa realidade séria, também há realidades não-sérias que estão fora do cotidiano, como construções sociais ou subjetivas sem conseqüências na vida cotidiana: espaços de ilusões ou universos do prazer. Uma análise interessante de tais universos de prazer foi feita pela especialista em comunicação Claudia Schirrmeyer em sua pesquisa “Schein-Welten im Alltagsgrau. Über die soziale Konstruktion von Vergnügungswelten”.¹² A autora ilustra a atualidade dos fundamentos sociológicos de Alfred Schütz partindo da hipótese de que mundos de prazer oferecem um abandono das exigências do cotidiano que é legitimado socialmente por ele próprio. Enquanto a quebra ou o desrespeito das premissas e relevâncias cotidianas, geralmente, são sancionados rigorosamente, os mundos de prazer, nem poucas vezes, são produtos programados feitos ou pelo menos justificados pelo mundo cotidiano (cf. Schirrmeyer, 2002, p. 55-61). Em seguida, Schirrmeyer diferencia entre heterotopias passivas como cinema, teatro, concerto, em que a realidade específica se constitui de modo subjetivo, e heterotopias ativas como jogos, festas, clubes de férias, bordéis, discotecas ou mundos de cyberspace, que representam mundos sociais e desenvolvem sociedades “como-se-fosse”.

Um outro exemplo que mostra a capacidade de realizar uma análise profunda do nosso mundo da vida a partir das premissas de Schütz seria a transferência da arquitetura do *Lebenswelt*, assim como das suas implicações metodológicas, às pesquisas interculturais. Partindo das construções que são responsáveis pela criação da vida cotidiana, Schütz afirma que também as ciências não têm nenhum acesso privilegiado à realidade. Ele fala das construções de segundo

12. “Mundos brilhantes no cotidiano cinza. Sobre a construção social dos mundos de prazer”

grau para realçar que não se trata de declarações que são feitas de um ponto de referência externo, mas, sim, cujas raízes têm que ser procuradas na vida cotidiana. A pesquisa recente „Brasilianische und deutsche Wirklichkeiten – eine vergleichende Fallstudie zu kommunikativ erzeugten Sinnwelten“ (Schröder 2003),¹³ que analisa conceitos significativos baseados em atos comunicativos no Brasil e na Alemanha, baseia-se nessa diferenciação que propõe que cada método que deve servir para uma investigação de conceitos significativos de uma cultura ou subcultura, primeiramente, tem que se direcionar à perspectiva do perguntado. Como Schütz formulou claramente, numa superação da perspectiva objetivista, a pergunta central teria que passar da pergunta ”O que o mundo social significa para o observador?“ para a pergunta ”O que o mundo social significa para o ator observado dentro desse mundo, e o que ele mesmo quis dizer com sua atividade nele?“:

The safeguarding of the subjective point of view is the only but sufficient guarantee that the world of social reality will not be replaced by a fictional non-existing world constructed by the scientific observer. (Schütz, 1971b, p. 8)¹⁴

Assim, as perguntas dos questionários desse estudo de campo comparativo, assim como as entrevistas foram fundados neste procedimento qualitativo: foram elaboradas perguntas abrangentes

-
13. “Realidades brasileiras e alemãs – um estudo comparativo sobre universos de sentido gerados de forma comunicativa”
14. Ao mesmo tempo, dentro da Antropologia e da Etnologia, também se observa uma discussão metodológica sobre o procedimento correto do etnólogo. O etnólogo britânico Bronislaw Malinowski explicita esse problema na sua concepção do *observador participante*, opondo-o ao procedimento objetivista: „The goal is, briefly, to grasp the native’s point of view, his relation to life, to realise his vision of his world.“ (Malinowski, 1978, p. 25). Desde então, exigências semelhantes encontram-se sempre de novo para a pesquisa sócio-empírica (veja a exigência de uma perspectiva *ênica* em vez de uma *ética* dentro da *Etnografia da Comunicação* (cf. Pike, 1971, p. 25-43), a exigência de uma descrição densa em lugar de uma superficial na Antropologia Semiótica (cf. Geertz, 1973) ou a exigência de uma perspectiva *comunicativa* ao invés de uma *extra-comunicativa* na Comunicação Social (cf. Ungeheuer 1972).

como, por exemplo, “O que significa *família* para você?” para as pessoas darem respostas dissertativas a partir das quais poderia ser feita uma análise dos conceitos, dos estilos comunicativos, das metáforas, estruturas etc. divergentes. Além disso, a concepção dos questionários, assim como das entrevistas realizadas no Brasil e na Alemanha, foi apoiada na arquitetura do conceito *Lebenswelt* de Schütz: a vida cotidiana foi dividida em sub-universos significativos como família, relação amorosa, amizade, trabalho, universidade. O sentimento temporal foi registrado a partir das perguntas sobre a constituição da própria biografia (passado – presente – futuro). As relações com os outros, e com isso também o espaço de percepção, foram subdivididos em: ambiente social, domínio da realidade social dos contemporâneos, e domínio da realidade social dos predecessores. No centro da pesquisa, encontrou-se uma comparação entre Alemanha e Brasil, considerando a estruturação simbólica feita desses universos significativos pelos entrevistados.

Bibliografia

- BERGER, P. L./LUCKMANN, T. 1967. *The Social Construction of Reality. A Treatise in the Sociology of Knowledge*. London: Allen Lane The Penguin Press.
- BERGSON, H. 1889. *Essai sur les données immédiates de la conscience*. Paris: F. Alcan.
- GEERTZ, C. 1973. *The Interpretation of Cultures. Selected Essays by Clifford Geertz*. New York: Basic Books, Inc.
- GOODMAN, N. 1984. *Weisen der Welterzeugung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- HUSSERL, E. 1976. *Husserliana: Gesammelte Werke. Band VI. Die Krisis der Europäischen Wissenschaften und die Transzendente Phänomenologie. Eine Einleitung in die Phänomenologische Philosophie*. Den Haag: Martinus Nijhoff.
- HUSSERL, E. 1972. *Erfahrung und Urteil. Untersuchungen zur Genealogie der Logik*. Hamburg: Felix Meiner Verlag.
- JAMES, W. 1950a. *The Principles of Psychology*. Volume One. New York: Dover Publications.
- . 1950b. *The Principles of Psychology*. Volume Two. New York: Dover Publications.

- LAMNEK, S. 1995. *Qualitative Sozialforschung*. Band 1. Methodologie. Weinheim: Psychologie Verlags Union.
- MALINOWSKI, B. 1978. *Argonauts of the Western Pacific. An Account of Native Enterprise and Adventure in the Archipelagoes of Melanesian New Guinea*. London, Henley: Routledge & Kegan Paul.
- PIKE, K. L. 1971. *Language in Relation to a Unified Theory of the Structure of Human Behavior*. The Hague, Paris: Mouton & Co.
- SCHIRRMEISTER, C. 2002. *Schein-Welten im Alltagsgrau. Über die soziale Konstruktion von Vergnügungswelten*. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag.
- SCHRÖDER, U. 2003. *Brasilianische und deutsche Wirklichkeiten. Eine vergleichende Fallstudie zu kommunikativ erzeugten Sinnwelten*. Wiesbaden: Deutscher Universitätsverlag.
- SCHÜTZ, A. 1993. *Der sinnhafte Aufbau der sozialen Welt. Eine Einleitung in die Verstehende Soziologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- _____. 1973. *Collected Papers I. The Problem of Social Reality*. The Hague: Martinus Nijhoff.
- _____. 1971a. *Gesammelte Aufsätze I. Das Problem der sozialen Wirklichkeit*. Den Haag: Martinus Nijhoff.
- _____. 1971b. *Collected Papers II. Studies in Social Theory*. The Hague: Martinus Nijhoff.
- SCHÜTZ, A./LUCKMANN, T. 1975. *Strukturen der Lebenswelt*. Neuwied: Luchterhand.
- _____. 1984. *Strukturen der Lebenswelt. 2. Band*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- UNGEHEUER, G. 1972. *Sprache und Kommunikation*. Hamburg: Helmut Buske Verlag.

Campo de migrações: Fabiano, Manuel, Ranulfo e os anônimos do sertão*

* Este artigo é a transcrição de uma conferência proferida na abertura da International Conference "Cultures in Transit", ocorrida na University of Ottawa, de 4 a 6 de maio de 2006. Para o leitor brasileiro, há aqui passagens sobre o Cinema Novo que são resumos de textos já publicados, mas não era o caso de suprimi-las, dado o risco de perda de unidade. Quanto às observações sobre o contemporâneo, o que digo sobre *Baile Perfumado* e o "encontro inesperado" está relacionado com a minha entrevista à revista *Praga* n.9 (junho de 2000).

ISMAIL XAVIER

Escola de Comunicações e Artes – ECA/USP

Resumo

Esse artigo compara filmes brasileiros recentes - "Baile perfumado" (1996) e "Cinema, aspirinas e urubus" (2005) - com clássicos de Cinema Novo, como "Vidas secas", "Os fuzis" e "Deus e o diabo na terra do sol". Seu objeto é o deslocamento ocorrido nos anos 1990 na representação da experiência migratória do sertão. A análise destaca a maneira como os filmes concebem seus personagens principais e dão sentido às suas experiências, tanto em conexão com a representação de tipos sociais para os quais a migração é uma necessidade social (Cinema Novo), quanto a representação de indivíduos que enfrentam encontros inesperados e vivem a migração como uma experiência singular, revestida de um caráter transnacional (produções das últimas décadas).

Palavras-chave

cinema brasileiro, Cinema Novo, cinema contemporâneo, sertão

Abstract

This article compares recent Brazilian films - "Baile perfumado" (1996) and "Cinema, aspirinas e urubus" (2005) - with classic Cinema Novo films, like "Vidas secas", "Os fuzis" and "Deus e o diabo na terra do sol". It focuses on the displacement that took place in the representation of the experience of migration in the sertão from the 1990's on. The analysis concentrates in the way the films conceive their main characters and give meaning to their experience, either in connection with the representation of social types living migration as a social need (Cinema Novo) or in connection with the representation of particular individuals who face unexpected encounters and live migration as a singular experience of a transnational character (films from the last decades).

Key words

brazilian cinema, Cinema Novo, contemporary cinema, wilderness

Introdução

Coloco aqui três termos em relação: um lugar (o sertão), uma experiência (a migração) e um meio de representação (o cinema). E meu percurso, desta feita, tem como ponto de chegada o filme *Cinema, aspirinas e urubus* (2005), de Marcelo Gomes, que o inspirou.

No Brasil, o sertão é um lugar mítico dentro do processo de construção de identidade nacional, com forte presença nas formulações do século XIX e da primeira metade do século XX: a vasta região do semi-árido do interior brasileiro (centro-oeste e nordeste) é a região emblemática da seca e da miséria ligada à concentração da propriedade da terra, herança dos tempos coloniais. Tomando as célebres referências literárias, há o sertão do buriti e “dos gerais” (norte de Minas e Goiás, o mundo de Guimarães Rosa), e há o sertão de Canudos e das vidas secas, o mundo de Euclides da Cunha e Graciliano Ramos.

Dentro de uma certa ordem de idéias, esta distinção não ganha maior relevo, e há uma tradição de crítica literária que pensa essas duas regiões como elos de uma continuidade que permite fazer a ponte entre esses escritores. Eles são diferentes, mas partem do mesmo eixo de questões referidas ao complexo cultural, social, econômico da “civilização do couro” (assim chamada porque cresceu com a criação de gado, sua principal atividade por muito tempo). Deste complexo cultural, a literatura e o cinema deram ênfase à constituição de um tipo, o vaqueiro, com seu modo de ser que se contrapõe à vida e à cultura em outras regiões. Vale então, na ficção, a idéia do sertão como unidade, e prevalece a análise das formas

como essa identidade foi sendo concebida a partir do regionalismo literário do século XIX, num processo onde se ressaltou, de modo crescente, uma "lógica interna", ou seja, formas próprias de cultura e de distribuição do poder, traços a partir dos quais se passou a explorar o significado dessa unidade para além de sua condição regional. O sertão se torna um símbolo, ou uma síntese, de totalidades mais amplas, saltando do particular para o universal, como em *Grande sertão: veredas*, onde o sertão é o mundo.

O cinema herda esta tradição e, a partir do Cinema Novo, há um variado percurso que tem como referência maior a trilogia dos anos 1963-1964:

- (1) *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos, um filme que adapta o romance de Graciliano Ramos e busca uma forma de olhar o sertão e a família de sertanejos em sua rotina (seu trabalho, sua luta contra natureza, suas migrações), explorando o espaço, a luz e a duração das imagens;
- (2) *Deus e o diabo na terra do sol* (1963), de Glauber Rocha, que dialoga com Euclides da Cunha e José Lins do Rego, para evocar a Guerra de Canudos, em que os beatos seguidores de Antônio Conselheiro foram massacrados pelo exército brasileiro, em 1897, e o mundo dos cangaceiros seguidores de Lampião; Glauber escolheu uma representação alegórica com um viés totalizante, e a jornada dos protagonistas se organiza como a peregrinação à procura de um Bem, a Justiça. Trata-se de uma alegoria do Brasil que impressionou a todos, pela força do estilo, com uma invenção formal que permitiu aproximações com o paradigma "Guimarães Rosa" no confronto entre mito e história.
- (3) *Os fuzis* (1963), de Ruy Guerra, filme que focaliza o confronto entre uma massa de retirantes, sertanejos pobres migrando para fugir da seca, e um grupo de soldados da polícia militar enviada ao sertão para proteger propriedades; aqui, o estilo é realista e se concentra no estranhamento, distância radical, entre o habitante do sertão e o olhar do cidadão (que se identifica com o do cinema).

Desde então, a imagem do sertão tem sempre retornado no cinema, compondo já uma iconografia feita do diálogo entre muitos filmes. Fenômenos como o da peregrinação messiânica em busca da salvação, ou ciclos de violência endêmica gerados pelas ações de bandidos sociais (Hobsbawn, 1975) como o cangaceiro, são temas constantes, e o sertão permanece a referência maior quando se trata de escolher um imaginário pré-urbano, pouco afetado pela modernização do país até, pelo menos, os anos Juscelino Kubitschek (1956-1960). Vê-se aí uma espécie de reservatório de identidade que, pela constância e suposta homogeneidade, é tomado como um dos emblemas maiores da brasilidade por nacionalistas obcecados pela idéia de raízes e pela preservação da cultura regional popular.

Cinema de autor dos anos 60 tomou a região como espaço recorrente de debate, em parte em função dessa simbologia em torno da identidade nacional, mas concentrou as suas forças na representação do sertão como um problema político, preocupado com as heranças coloniais, a pobreza e a religião, a violência do poder e a ausência de justiça. Nesta perspectiva, fez do camponês pobre que se afasta da fome indo para o litoral ou para o sudeste, um personagem típico, como se vê na trilogia. É na condição de vaqueiro (quando inserido num ciclo de trabalho sob comando de um "coronel"), ou de retirante, que o sertanejo aparece, em situações nas quais o que interessa representar é seu modo de vida como exemplo de carência extrema, e sua mentalidade como exemplo de devoção religiosa nos termos de um catolicismo popular que pode se canalizar, em casos extremos, para a experiência messiânica. Quanto à sua relação com a violência, esta pode estar inserida na rotina, dentro do quadro das disputas de poder entre os coronéis (o sertanejo compõe o exército de jagunços), ou pode fazer parte de seu exílio diante da ordem do trabalho, quando escolhe entrar para o cangaço (muitas vezes porque não tem outra saída) e ligar seu destino ao do bando a que adere. De distintas formas, compõe-se um *campo das migrações*, que pode ser do simples retirante em fuga, do beato à busca da salvação da alma ou do cangaceiro em seus movimentos táticos na condução de sua guerra. Nesse campo, o cinema encontrou o material dramático para compor as suas histórias, enfrentando o desafio de

inventar um olhar para este espaço, pois ele é uma *mescla de identidade mítica e de alteridade efetiva*. Este senso de alteridade é mais radical nos filmes dos anos 60, onde os traços de modernidade se fazem ausentes do sertão, o que torna a própria presença do aparato do cinema um dado preliminar dessa migração exploratória. Antes de tudo, é o cineasta que se desloca para, filmando em locação, ter o embate com este mundo.

Posto este problema em sua dupla direção ou seja, a da relação do sertanejo com o mundo da técnica moderna, e a da relação do próprio cinema com o sertão – vou apontar aqui a mudança de enfoque e de sensibilidade que se constata entre os anos 1960 e o ano 2000, mudança que inclui o modo como o cineasta olha para tal mundo e a sua própria auto-imagem ao conceber seu papel social. Trata-se, enfim, de uma comparação que se apóia no fato de que, tanto a trilogia de 1963, quanto os filmes recentes que vou comentar narram experiências que tiveram lugar no mesmo período histórico, anos 1930-40, mas que são representadas de modo bem diferente. Destacarei um deslocamento revelador: partimos de uma imagem do sertão como unidade isolada, espaço coeso e homogêneo na conformação de habitantes que revelam um tipo humano característico, à margem de qualquer modernidade, e chegamos a uma imagem do sertão como mundo permeável, lugar de encontros inesperados entre o sertanejo e figuras que vem de outros lugares e outras culturas, indicando a inserção desse espaço geográfico no circuito de trocas que incluem bens de consumo modernos, o comerciante árabe, o funcionário alemão e o próprio mundo do cinema.

Migrações no Cinema Novo

O Cinema Novo apresentou, nos anos 1960-70; um número considerável de filmes com nítido empenho em formular um diagnóstico geral da situação brasileira. Procurou formas de representação centradas na idéia do nacional, que tornassem as personagens encarnações de forças sociais em conflito (eixo político-econômico) ou encarnações de um “perfil brasileiro” de comportamento e valores (eixo da identidade). A história do país foi

observada como um o terreno para alegorias, representações do passado voltadas para a construção de um diagnóstico do país referido ao presente e ao futuro, como em *Deus e o diabo na terra do sol*, filme que recapitula episódios decisivos da história do sertão para evidenciar uma tradição de violência aí presente. A jornada do casal de camponeses - Manuel e Rosa - é vivida como uma sucessão de etapas de uma procura, e temos uma representação que transfigura a história (tempo) nos termos de uma aventura feita de deslocamentos espaciais. Neste caso, associam-se valores a lugares, e uma certa teleologia da história (tempo) torna-se visível, porque o estilo do filme a expressa no seu desenvolvimento, no estilo de suas imagens e nas suas metáforas. A idéia é, de início, denunciar a exploração do trabalho e expor as condições materiais de vida, ou seja, a mesma faina de todos os dias, também presente na vida de Fabiano, o vaqueiro de *Vidas Secas*. Em termos de estilo, tanto o realismo de Nelson Pereira quanto a alegoria de Glauber Rocha procuraram a representação da experiência limite, de famílias isoladas no sertão, distantes da cidade; a filmagem em locação buscava produzir um sentimento de partilha, proximidade, no espectador. Ambos, neste sentido, criticaram o lado monumental do filme de cangaço de aventuras, como em *O Cangaceiro*, de Lima Barreto, feito em 1953, filme em que a hipérbole nacionalista se fez espetáculo e a experiência do cangaço se tornou um "filme de gênero", como o *western*. Daí a procura de um novo estilo de captar a luz, de definir o lugar da natureza em função de sua relevância para a vida prática, de compor o rosto, o gesto e a palavra segundo o imperativo da autenticidade. Inventar um olhar que atravessasse a distância - *Vidas Secas* - ou a denunciasse, como o fez Ruy Guerra, em *Os Fuzis*, que trabalha o contraste irremediável entre a fisionomia de um mundo (os soldados que exibem a "nossa" psicologia) e a do outro (os camponeses com seu rosto opaco, sinalizador da diferença radical).

Vidas Secas trabalha o ciclo da alternância entre a chuva, forte e efêmera, e a seca, longa, geradora do inferno. O sertão é homogêneo, e a família de Fabiano traz a aflitiva dificuldade de uso da palavra, lutando na fronteira entre o "ser bicho" (como eles próprios dizem) e ser humano. Encontramos a família de Fabiano em plena

migração, à procura de um lugar, que finalmente encontram quando vem a chuva. Feito o acordo com o dono da terra, Fabiano faz o orgulho dos meninos quando assume a identidade do vaqueiro enérgico, e mostra sua destreza na sela e no controle dos animais (que pertencem ao coronel). Mas o período de trabalho se esgota, e a seca gera nova peregrinação. A cena final do filme nos mostra a família novamente em marcha, numa experiência completamente isolada, como no início, quando a câmera a encontrou só no sertão. Quando eles se afastam, nossa memória retém este senso de dignidade do trabalho (apesar de tudo), da habilidade no confronto com a natureza e inabilidade no confronto com os homens, sinal de um futuro nada promissor na cidade, seu destino.

Deus e o diabo condensa o que vemos em *Vidas Secas* em um preâmbulo onde Manuel cuida do gado e Rosa trabalha a terra; mas a morte de algumas reses e a trapaça do coronel na hora da partilha geram a revolta em Manuel que, não sem antes muito pensar e hesitar, finalmente explode e mata o seu patrão. Transgressor, ele se torna um “cabra marcado para morrer”, o que o leva a buscar proteção e se ligar a Sebastião, o líder messiânico. Esta adesão à experiência religiosa o leva ao isolamento em Monte Santo, quando, para evocar a história de Canudos (1897), os beatos são massacrados. O casal, sobrevivendo, é levado ao encontro de Corisco, o cangaçeiro também sobrevivente de um outro massacre: o do bando de Lampião (1938). Podemos ver aqui a jornada alegórica, condensando o tempo histórico e separando bem as fases da jornada de Manuel e Rosa: O que interessa é definir uma gradual aquisição de consciência, uma gradual superação das formas equivocadas de revolta, pois a violência do cangaço também não traz justiça: é pura vingança. O cangaço, em declínio, é experiência histórica condenada. O reconhecimento desta verdade e o discurso franco de Corisco são os méritos maiores do último cangaçeiro, personagem que é visto como uma etapa preparatória à efetiva Revolução que se anuncia na repetida metáfora central do filme: o sertão vai virar mar e o mar virar sertão Tal futuro certo é concretizado pelo filme na imagem final: morto Corisco, Manuel e Rosa correm pelo sertão e a imagem do mar invade a tela, reafirmando a certeza da futura Revolução. Glauber estabelece a

oposição entre presente (de sofrimento) e futuro (de felicidade), em termos da oposição de lugares sertão/mar. O movimento migratório típico que se repete na história - a ida para o litoral - é aqui transfigurado num movimento simbólico definitivo que vai mudar tudo. Mas a Revolução ainda está fora do alcance: Manuel não chega ao mar, nem seria esta a sua perspectiva, pois o que combinou com Rosa foi o ato de ter um filho, caso sobrevivessem ao ataque de Antônio das Mortes, o matador de cangaceiro. A fábula do filme de Glauber internaliza tudo, para isolar o sertão e fazê-lo um microcosmo capaz de simbolizar a nação, eis porque o agente repressivo é também uma figura simbólica, Antônio das Mortes, jagunço que pertence ao imaginário local; não é a polícia ou o exército que vem da cidade (elemento externo). Manuel, enquanto herói, traz a hesitação, ruma seus pensamentos, mas nele se faz valer o impulso de justiça, a revolta do oprimido, sem a qual não haveria mudança. Seu limite é sua consciência acanhada, muito presa a uma convicção visionária da salvação.

Na trilogia dos anos 60, a quebra da homogeneidade do sertão se dá em *Os Fuzis*. Lá estão os Manueis ou os Fabianos, mas a câmera está mais próxima dos fuzis, ou seja, dos soldados que os controlam; o drama está do lado de cá, destes homens da ordem que nos representam lá no sertão, pois o sertanejo está agora distante da câmera (não fisicamente, mas na troca dos olhares). Permanece anônimo; oferece um rosto que só reitera sua opacidade, não porque haja arrogância no olhar do cinema, mas por cautela, reconhecimento, pela recusa em representar esse Outro radical. Enigmático, o retirante leva consigo a religião, mas está aqui impulsionado pela fome, já sem forças, passivo diante dos homens da cidade.

Deslocamentos: os anos 1990-2000

Antes do salto, vale o brevíssimo resumo de um longo processo para poder dar o salto aos dias de hoje.

A trilogia do Cinema Novo se fez no momento em que o golpe de 1964 instalou a ditadura militar, momento a partir do qual houve nítidas mudanças no tratamento da experiência do oprimido,

ou mesmo do Brasil como um todo. Glauber Rocha, em particular, viveu o seu momento de desencanto barroco expresso no teatro de *Terra em Transe* (1967) e, em 1969, fez *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, cuja representação do sertão já reconhecia a sua contaminação pelo moderno, a sua nova condição de lugar de passagem, com estradas, flores de plástico e caminhões. Para isto, porém, localizou a sua fábula na própria década de 1960, tomando a presença do cangaceiro como ensaio e repetição, sobrevivência de uma reserva moral de rebeldia já condenada pelos deslocamentos do país e pela temporalidade do avanço técnico a se impor diante da cultura e das formas de poder locais. Nos anos 1970, a tônica dos filmes passa a ser de amarga melancolia ou sarcasmo no reconhecimento da derrota do projeto político da década anterior. Há a emergência do indígena e da Amazônia como pólo de reflexão e de alegoria política, pois o nativo era a figura do massacrado por excelência. *Macunaíma* (1969), *Como era gostoso meu francês* (1971) e *Iracema* (1974) são exemplos dessa representação a partir da ótica dos vencidos. E essa tônica anti-épica no trato da experiência prevaleceu até os anos 1980, quando o cinema acentuou problemas e fracasso ao focalizar uma variedade de imigrantes atrelados a sonhos de riqueza na nova terra, viessem de onde viessem: Paraguai, Japão, interior do Brasil (Amazônia, nordeste, centro-oeste).

O que chamamos de “cinema da retomada” abordou esses temas com nova sensibilidade, introduzindo nuances, voltando-se mais para experiência individual, dando mais atenção a situações atípicas. Passamos da migração como “necessidade social” para a migração como contingência, experiência singular, individual. Há nesse cinema dos anos 1990-2000, a presença maior do estrangeiro, personagens em trânsito, o que dá ensejo a encontros que atravessam culturas, tal como é freqüente no cinema contemporâneo, um traço transnacional que o cinema brasileiro vem partilhar, numa alteração de sensibilidade que se projeta até mesmo nos filmes que focalizam experiências do passado. Os grandes deslocamentos espaciais, as interações que envolvem o local e o estrangeiro, tiveram seu efeito na estrutura dramática do cinema recente, em vários países. Ganhou força no cinema a representação do que chamei de “encontro inesperado”,

presente em muitos filmes recentes, não só brasileiros (Xavier, 2003). Houve mudanças na composição de personagens e nos enredos, mudanças que criaram uma nova configuração para a questão da identidade, mais fluida, de contornos menos rígidos, e o motivo do encontro inesperado se torna uma nova figuração da contingência. Esta se afirma pela irrupção de um momento especial que reúne dois indivíduos que se interceptam sem antes ter nada em comum. Claro que encontros inesperados não são novos na ficção, mas no novo contexto eles criam um paradigma que, observado de filme a filme, expressa a busca de uma nova percepção no trato de temas clássicos do cinema – da violência urbana às migrações. A força da contingência, como traço marcante da experiência a tematizar, tem no *campo das migrações* um terreno fértil de manifestação e interesse dramático, tal como vemos nos filmes que focalizam o sertão, não apenas o que se inscreve no Brasil de hoje, mas também aquele sertão de 1930-40 que vimos na trilogia do Cinema Novo. Agora, o que interessa é o evento singular que se produz quando dois indivíduos, representando figuras de radical alteridade um para o outro, se encontram em uma situação explorada com talento em *Baile perfumado* (1996), de Paulo Caldas e Lírio Ferreira, e em *Cinema, aspirinas e urubus* (2005), de Marcelo Gomes.

Baile perfumado

Devo, primeiro, esclarecer que os imigrantes estrangeiros tiveram um enorme papel na prática cinematográfica do início do século no Brasil. Os estudos históricos nos trazem esta presença dos então excluídos da cultura legítima como grandes impulsionadores da atividade. Tal fato teve lugar nas cidades grandes. Em São Paulo, por exemplo, os imigrantes italianos pobres, em alguns casos em associações culturais de operários, fizeram cinema – quase sempre documentário (Galvão, 1975). E era comum no Brasil a experiência de um imigrante vindo da Europa ou do Oriente Médio, familiarizado com a técnica e com o comércio, viajar para fazer registros de famílias e fazendas, enfim de gente rica, como um ganha pão. A crítica de cinema não os apreciava; eram chamados “cavadores”, vistos como

“sem compromisso” com a Arte do Cinema. E são raras as homenagens a tais figuras nos filmes brasileiros.

Baile perfumado sinaliza, então, duas alterações na sensibilidade dos cineastas. De um lado, destaca a história do cinegrafista que filmou Lampião nos anos 30 e acentua, pela primeira vez, o fato de que Benjamin Abrahão era um imigrante libanês, de forma a pautar a relação entre o cineasta e o cangaceiro como algo pertencente ao arco de “encontros transnacionais”. De outro, há um tratamento de Lampião que reflete a cultura jovem dos anos 90, ativadora de uma iconografia que mescla o antigo e o pós-moderno, inscrevendo o cangaceiro num contexto de citações dentro do qual ele recebe homenagem póstuma como um ícone a que podemos nos ligar pelo carisma da figura, mais do que por uma discussão aprofundada do sentido social de sua prática. Com tais parâmetros, a representação do espaço do cangaço como “zona de fronteira” muda também de natureza, pois, ao contrário do que acontecia em *Deus e o diabo na terra do sol*, a ênfase agora é dada à rede de contaminações do rural pelo urbano, num circuito onde se insere o cangaceiro endinheirado como consumidor de bens importados. Altera-se o estatuto do sertão. Antes este era um microcosmo fechado, espaço mítico onde se profetizavam revoluções; agora é um território inserido no sistema de trocas comerciais - que abriga um modo de vida “aburguesado” em plena caatinga.

A figura do bandido social dissolve suas conotações românticas e mergulha no espaço em que tudo é circulação de mercadorias, mundo da troca que conecta o sertão e o mar. Perfumes, garrafas de whisky, tudo tem seu lugar no sertão, e Lampião e Maria Bonita vão à cidade e ao cinema. Por seu lado, Benjamin Abrahão filma os cangaceiros no sertão. O eixo de *Baile perfumado* é este encontro singular no qual o homem com a câmera se faz protagonista maior da história que nos revela a forma como capturou as imagens que serviram de inspiração para Paulo Caldas e Lírio Ferreira, e para o título que evoca ironicamente a vaidade do cangaceiro. No filme de Glauber, havia o orgulho e a vaidade, mas não o consumo, e havia o sacrifício e a busca de justiça típica à figura do bandido social. Com o declínio deste tipo, o Lampião de *Baile perfumado* é apenas

ambicioso, e chega a compor uma fisionomia de farsa. A música e o estilo da montagem o celebram como um item peculiar numa galeria de máscaras que deslocam a política para compor outra ordem de construção mítica. Do romantismo passamos ao *pop*.

Baile perfumado compõe uma nova auto-imagem do cineasta. O encontro singular de Benjamin Abrahão com Lampião acentua a habilidade e esperteza do cineasta na viabilização do que se julgava impossível: filmar o cangaceiro em seu próprio terreno. A identificação de Paulo Caldas e Lírio Ferreira com o cineasta dos anos 30 não supõe um mandato político, nem qualquer utopia. Há o relato de uma contingência histórica feita da conexão entre o filme de Abrahão e a modernização que acabou resultando na morte de Lampião, figura incompatível com os projetos do Estado Novo, poder centralizador que não podia aceitar a imagem dos cangaceiros nas telas, um sinal do que considerava um arcaísmo a exterminar. O legado de Benjamin Abrahão, embora satisfaça um anseio de posteridade na ótica de Lampião, é um documento precioso que se fez também signo de morte, para os cangaceiros e para o cineasta.

A morte é então o destino partilhado, mas não há a preocupação de compor uma moldura ideológica a unificar o bandido e o cineasta. Ambos se destituem de seu apelo revolucionário, e Benjamin se exhibe como o homem inquieto que buscou Lampião a partir de um senso de oportunidade, de ousadia. Teve tino comercial, talento na negociação com os poderosos, intuição da importância da imagem na cultura e sua rentabilidade. O filme dele se aproxima com olhar simpático diante de suas negociações e de seu carisma que seduziu até Lampião. Há uma narração em voz *over* que expõe o seu pensamento que se expressa em língua árabe, de forma a ressaltar sua cultura de origem. Ele faz um diário, anota, escreve; ao contrário das pessoas com quem interage. Há em sua voz *over* a presença de uma subjetividade-alteridade que adensa a sua figura, pois o seu sotaque “em cena” e as suas manobras poderiam gerar um estereótipo. Desse efeito, Benjamin escapa, pois o seu ponto forte é a urbanidade, a condição de homem do mundo cujas andanças o tornaram, a uma certa altura, o secretário de Padre Cícero em Juazeiro.

O que vale para os cineastas dos anos 90 é o pragmatismo, não a revolução; este traço simbólico comum que unia o bandido social ao cineasta com ele identificado, como Glauber Rocha com Corisco.

Cinema, aspirinas e urubus

Cinema, aspirinas e urubus focaliza um jovem alemão que conduz seu caminhão pelo sertão. Leva consigo equipamento de cinema – projetor e tela – mostrando pelos vilarejos um filme de propaganda sobre o progresso de São Paulo e sobre as virtudes da aspirina. É um funcionário da Bayer a trazer a novidade para este quase deserto, vendendo o remédio como se fosse milagroso, depois da magia do cinema preparar o clima. O encontro inesperado lembra aqui o filme de Wim Wenders, *No decorrer do tempo* (1976): um profissional conectado ao cinema dá carona a um desconhecido. Esta é ocasião para um reconhecimento mútuo, uma travessia de distâncias culturais e sociais, sondagem de interesses comuns. No caso, tais interesses ficam logo evidentes: Johan, o alemão, se beneficia da presença de Ranulfo, o sertanejo, que joga como mediador cultural e o auxilia, mas reivindica um salário e aulas para manusear o projetor e dirigir o caminhão. A viagem se torna, para Ranulfo, uma escola da qual ele não hesita em tirar proveito. O ponto final da travessia é um vilarejo de nome irônico - Triunfo, um lugar onde eles são recebidos pelo prefeito que exalta o progresso e quer comerciar, interessadíssimo na aspirina. Ele quer ser moderno e recusa ser chamado de “coronel”: sou empresário, ele corrige.

Os dados da modernidade chegam ao sertão. Na imagem de abertura, o excesso de luz que invade a tela não abate, neste caso, o ânimo dos retirantes, como em *Vidas Secas* e *Os fuzis*; a luz destaca um espelho retrovisor, um caminhão, uma estrada, um motorista. Instala-se de imediato um *road-movie* em plena terra do Sol e da seca. A pobreza continua visível, mas agora mantida a uma certa distância, o que não a impede, às vezes, de passar junto da câmera com figuras tão enigmáticas quanto os anônimos que encaramos em *Os fuzis*.

Em sua singularidade, o sertanejo que interage com o visitante parece uma figura já curtida por outras viagens, sabe ler e tem fala solta, é hábil no uso dos provérbios, e não pára de se queixar de sua terra - “lugar infame”, como ele diz. Fica surpreso com as reações do alemão que vê interesse em tudo; por seu lado, Johan denuncia a má vontade de Ranulfo com seus conterrâneos, como se ele não fizesse parte do sertão. Quando perguntado por tal pertinência, responde com um gesto que sugere, “sim e não”. Pondo-se à parte, ele olha o sertão como um “fim de mundo” a que nada chega, nem as guerras (veremos que está errado). Reitera, a seu modo, o clichê da excepcionalidade brasileira. As suas frases, sobre o sertão como um mundo à parte, trazem a ambigüidade já conhecida pelos brasileiros: a exclusão é aí vivida, ao mesmo tempo, como condenação e privilégio. Na dúvida, a sua postura é a da esperteza de quem sabe aproveitar a oportunidade. Não é um Fabiano, ingênuo e bronco; tem consciência de outros mundos, fala do Rio de Janeiro, embora com ressentimento, a partir de relatos de viagem que depois dirá serem mentira. Enfim, faz seus jogos e, apesar da rabugice, conquista a amizade de Johan. Seu movimento inclui o interesse, mas seu afeto o faz leal ao amigo, até o fim. A despedida será solidária.

A viagem de Ranulfo não é uma peregrinação à procura da justiça; é a ocasião do cultivo da amizade. Ele não entra no caminhão para representar uma coletividade, embora expresse em seus modos e em sua fala a inserção numa cultura a partir de alguns cacoetes, como a má vontade com o Brasil e o auto-elogio. Com sorte e pragmatismo, ele vê o seu destino se alterar de forma abrupta.

Estamos em 1942, e as notícias da Guerra Mundial chegam ao caminhão pelo rádio de Johan, pontuando a jornada. Perto do final do filme, vem o anúncio de que o Brasil declarou guerra à Alemanha; na seqüência seguinte, Johan recebe pelo correio um documento que explica a intervenção oficial na Companhia Bayer, e a ordem para que ele vá para um campo de concentração em território brasileiro, ou vá embora, aceitando o destino de soldado alemão, condição de que ele fugiu e de que se julgava livre nos confins do sertão, onde afinal a Guerra chega. Resta jogar fora de vez a sua identidade alemã (o passaporte) e ir para um lugar mais distante. Ele parte para a

Amazônia, junto com uma massa de retirantes nordestinos, os ditos “soldados da borracha”, a mão de obra de um projeto do governo brasileiro inserido no esforço de guerra: produzir borracha para os USA. A deriva de Johan o torna um retirante sem nome que partilha o destino de brasileiros pobres ironicamente enredados na Guerra. Seu gesto de desterritorialização implica em escolher uma das alternativas postas pela malha dos poderes nacionais que sempre rejeitou em nome de uma disposição humanista ao diálogo sem fronteiras.

A uma certa altura, ele diz a Ranulfo “não quero matar gente”. No final, quando a declaração de guerra os torna “em princípio” inimigos, eles brincam e, numa cena notável, matam-se simbolicamente aos risos, para celebrar a amizade. Na despedida, Ranulfo ganha um presente: a chave do caminhão. Feliz, assume a direção, mas não fica claro para onde vai, pois é pouco provável que assuma o emprego do seu amigo nas novas circunstâncias. De qualquer modo, adquiriu novos saberes que o distanciam do sertanejo comum; está livre no curto prazo. Não é o Fabiano – pobre caminhante que vai ser explorado na cidade. E não é o Manuel de Glauber Rocha, cuja corrida despojada pelo sertão imenso é alegórica, tanto quanto o mar que invade a tela no final. Na direção do veículo, Ranulfo é o sertanejo que sorri como um menino porque a Guerra lhe deu um encontro inesperado e um presente de que pode usufruir sem culpa. Se, no futuro imediato, estiver fora do lugar, pelo menos não terá sobre si o peso da crise de identidade e do senso de exílio dos conterrâneos de Johan que, nos anos 70, vimos nos filmes de Wim Wenders a se deslocar num país estranhado com seu próprio passado. Observar Ranulfo neste final é evocar um momento de inocência, um simpático lampejo de felicidade trazido por uma contingência que ele incorpora como um lance individual de curto prazo que nos encanta.

Ao volante, o sertanejo avança “leve e solto”, pois seu movimento não supõe desdobramentos históricos de grande monta. É a fruição da contingência, a captura do momento, em contraste com a penosa corrida de Manuel que, alegoria da esperança, carregava, no entanto, em sua performance o que hoje é comum se observar, com alívio ou angústia, como o fardo da utopia.

Bibliografia

- BENTES, I. 2003. The *sertão* and the *favela* in contemporary Brazilian film. In: NAGIB, L. (org.). *The New Brazilian Cinema*. Londres: I.B.Tauris.
- BOAVENTURA, M. C. 2002. Redescobrimdo o sertão. In: GUIMARÃES, C.; VAZ, P. B.; SILVA, R. H.; FRANÇA, V. *Imagens do Brasil: modos de ver, modos de conviver*. Belo Horizonte: Autêntica.
- GALVÃO, M. R. 1975. *Crônica do cinema paulistano*. São Paulo: Ática.
- HOBSBAWN, E. 1975. *Bandidos*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária.
- XAVIER, I. 2000. "O cinema brasileiro dos anos 90". Praga - estudos marxistas, São Paulo, vol. 9, p. 97-138.
- _____. 2003. Brazilian cinema in the 1990s: the unexpected encounter and the resentful character. In: NAGIB, L. (org.), *The New Brazilian Cinema*. London: I.B.Tauris.

Filmografia

- BAILE PERFUMADO. 1996. Diretor: Paulo Caldas e Lírio Ferreira
- CINEMA, ASPIRINAS E URUBUS. 2005. Diretor: Marcelo Gomes
- COMO ERA GOSTOSO MEU FRANCÊS. 1971. Diretor: Nelson Pereira dos Santos
- DEUSE O DIABO NA TERRA DO SOL. 1963. Diretor: Glauber Rocha.
- IRACEMA. 1974. Diretor: Jorge Bodansky e Orlando Senna.
- MACUNAÍMA. 1969. Diretor: Joaquim Pedro de Andrade
- NO DECORRER DO TEMPO. 1976. Diretor: Wim Wenders
- O CANGACEIRO. 1953. Diretor: Lima Barreto.
- O DRAGÃO DA MALDADE CONTRA O SANTO GUERREIRO. 1969. Diretor: Glauber Rocha.
- OS FUZIS. 1963. Diretor: Ruy Guerra
- TERRA EM TRANSE. 1967. Diretor: Glauber Rocha.
- VIDAS SECAS. 1963. Diretor: Nelson Pereira dos Santos.



Limiares: Histoire(s) du cinéma de Jean-Luc Godard

HENRI GERVAISEAU

Escola de Comunicações e Artes - ECA/USP

Resumo

Neste artigo apresentamos a série videográfica *Histoire(s) du cinéma*, de Jean Luc Godard, apontamos as suas principais características, e efetuamos um primeiro exame da ordenação dos seus dois primeiros episódios. Discutimos de que modo Godard estabelece, nesta obra, uma trama poética de relações entre a história do século XX, a história do cinema e a sua própria estória enquanto sujeito enunciador.

Palavras-chave

Godard, memória, história, cinema, século XX, poética

Abstract

This article provides an introduction to the video series *Histoire(s) du cinéma* de Jean Luc Godard, explaining its main features and looking in more detail at the first two episodes. We discuss how Godard establish, in this work, a poetic web of relations between the history of XX century, cinema history and his own story, as enunciator.

Key words

Godard, memory, history, cinema, XXth century, poetic

A série

Através de uma recomposição fragmentada da trajetória de sua memória, o objetivo central de Godard quando da elaboração do projeto da série *Histoire(s) du cinéma*¹ parece ter sido o de instituir, simultaneamente, uma memória da história do cinema e uma legenda do século, produzindo *um conjunto de ensaios audiovisuais* que traduzam a passagem do tempo, sempre relacionando seu discurso às práticas e aos dispositivos técnicos próprios da sétima arte.

Numa primeira aproximação poderíamos dizer que a elaboração de uma trama de relações entre a história do século XX, a história do cinema e a do sujeito enunciador constitui a base primeira do projeto². De modo mais preciso, a sua base fundamental é a elaboração de uma série de relações entre a memória do indivíduo Godard, a memória da geração de cineastas da *Nouvelle Vague* ao qual pertenceu, e a memória das gerações de cidadãos europeus que

-
1. *Histoire(s) du cinéma* é composto por oito episódios, que vieram à luz progressivamente: os episódios 1A (*Toutes les histoires*) e 1B (*Une histoire seule*) em 1989; os episódios 2A (*Seul le Cinéma*) e 2B (*Fatale Beauté*) em 1994; os episódios 3A (*La monnaie de l'absolu*) e 3B (*Une vague nouvelle*) em 1996; os episódios 4A (*Le contrôle de l'univers*) e 4B (*Les signes parmi nous*) em 1998. Na nossa tese de doutorado, ainda inédita, evocamos cada um dos demais episódios que compõem a série, e procedemos a uma análise detalhada da articulação das diferentes matérias de expressão que compõem o último episódio, *Os signos entre nós* (Gervaiseau, 2000).
 2. Como nos parece importante diferenciar a figura poética do enunciador do indivíduo que a encarna, designaremos, na maior parte do tempo, o indivíduo Jean-Luc Godard, autor e diretor da série, mas também o cineasta célebre, assim como os seus porta-vozes, por esta simples palavra: *o enunciador*.

viveram e sofreram, no século XX, a odisséia da utopia da emancipação social e política da humanidade e foram profundamente marcados pelo trauma histórico do holocausto.

Ao situar seu projeto na fronteira entre história e memória, Godard optava por trabalhar no limiar do esquecimento e da lembrança e buscava exprimir uma experiência do tempo que se dá, como dizia Benjamin, num instante presente onde toda a temporalidade encontra-se repentinamente implicada e, deste modo, de mostrar as superposições e os saltos temporais propôs a experiência da rememoração³.

Leitor atento de Bergson e cineasta, ele sabia que a sobrevivência das imagens é a condição de possibilidade da memória, e que esta sobrevivência, a sobrevivência *latente* das marcas psíquicas de uma impressão vivida dentro da memória, permite o reconhecimento, ato concreto pelo qual apreendemos o passado no presente, ato mnemônico por excelência que vem coroar o trabalho de busca (*anamnese*) ou de reencontro casual com o passado (*reminiscência*). Ele sabia, em outros termos, da ligação íntima existente entre a memória e as imagens que constituem o seu conteúdo e fazem ressurgir o tempo⁴.

Buscava, por isso mesmo, trabalhar no limiar dos traços materiais (os fotogramas) e dos traços psíquicos (as imagens imateriais que formam o conteúdo da nossa memória), e subseqüentemente, de tirar partido do papel estratégico da imagem de base fotográfica enquanto suporte de rememoração, enquanto traço material da presença efetiva, no passado, de seres hoje ausentes.

Eis porque buscava, também, como apontou Bergala, produzir uma imagem de nova natureza que, depois de uma dolorosa passagem pelo esquecimento, pudesse ressurgir, no presente, e, se comunicar, neste ato, com um instante passado. Esta imagem deveria, além disso, no curso da série, poder ser repetida, e remeter, a cada vez, a uma

3. Retomamos, num outro contexto, a idéia deste tipo de experiência do tempo a W. Benjamin (ver Lissovski, 1998, p. 96).

4. Retomamos aqui observações de Macron e de Ricoeur sobre o pensamento de Bergson (Macron, 2000; Ricoeur, 2000, pp. 32-47).

nova configuração temporal, a um novo modo de inter-relacionamento do presente, do passado e do futuro (Bergala, 1999).

O holocausto, momento axial que impõe o dever de memória, constituiria o núcleo memorial central da série, em torno do qual se condensaria um conjunto de questões que diz respeito tanto à história do cinema e à memória do cineasta (relação entre realidade e ficção) quanto aos temas candentes da atualidade (conflito entre israelenses e palestinos, guerra da Bósnia).

A série de ensaios projetada devia ter a dimensão de uma verdadeira epopéia. A exemplo da epopéia, a série deveria celebrar um conjunto de tradições perdidas do mundo do cinema, evocar um complexo de representações sociais, políticas e religiosas às quais o mundo da história do cinema foi ligado — cada episódio combinando, em graus diversos, elementos míticos, lendários, históricos. A série deveria também favorecer uma reflexão crítica sobre esse mundo e propor, nesse contexto, um código moral, uma estética. A epopéia projetada constituiria, por outro lado, uma legenda das vítimas, uma memória do sofrimento dos vencidos da história do século XX, as vítimas de Auschwitz sendo, na série, os delegados, por excelência, de todas as vítimas desta história, pela própria singularidade do extermínio planejado de todo um povo, que atinge o elo de solidariedade entre o gênero humano⁵.

No curso da série o enunciador, a semelhança do narrador da epopéia, deveria relacionar os eventos evocados com a sua experiência. As histórias relatadas pelo enunciador, grande ancestral, permitiriam estabelecer uma ponte entre a memória e o passado histórico. Através da imagem e da palavra do enunciador, seria possível tecer a rede formada pela multiplicidade de fatos esparsos que todas as histórias contadas evocariam. Ao tentar dar conta de uma constelação de eventos, o enunciador buscaria demonstrar os seus encadeamentos, articulando, no curso da série, temporalidades heterogêneas, de curta e de longa duração. Neste quadro, alguns dos

5. Sobre esta interpretação da Shoah, ver Alencastro (2000). Sobre a preservação da memória do sofrimento dos povos e as vítimas de Auschwitz como delegados junto a nossa memória das vítimas da história ver Ricoeur (1985).

eventos evocados revestiriam uma dimensão de sintoma de pontos de ruptura, de brusca ou lenta deterioração de fenômenos históricos de longa duração⁶.

Os traços materiais que constituem os fotogramas dos filmes produzidos no curso da história do cinema, autênticos vestígios do passado, funcionariam como índice, como prova das relações de acontecimentos estabelecidas pelo enunciador. A relação estabelecida entre estes vestígios e o mundo ao qual pertenciam permitiria, além disso, uma figuração do contexto social e cultural deste mundo⁷.

Tratava-se, em última instância, para Godard, de promover o encontro de um conteúdo semântico com uma forma poética para exaltar a força central do cinema como lugar de memória redentor capaz de esclarecer desafios do tempo presente. O canto que a série comporia devia poder tornar-se uma espécie de dádiva do sujeito enunciador ao mundo do cinema - ao qual ele pertence - tendo em vista a instauração de uma harmonia nova para ele e para a coletividade virtual constituída pelos espectadores de cinema⁸.

A forma de abordagem escolhida, que trabalha de forma deliberada e consciente a ambigüidade da posição do sujeito produtor de um saber sobre seu objeto deve, para Godard, ser associada a uma *postura poética*, em que, através do eu de um sujeito singular, é feita uma reflexão sobre a relação essencial de cada um no mundo.

O enunciador seria, na série, um ser sensível e pensante, que exteriorizaria, pela palavra, pensamentos e emoções. Através do percurso que a multiplicidade dos discursos enunciados desenhariam, o enunciador das *Histoire(s)* estaria em busca de si mesmo, estando em jogo o estabelecimento da sua identidade no tempo, no limiar da história do século XX e do cinema.

A postura poética evocada tem por pressuposto uma colocação em evidência do que os signos têm de palpável, de sensível e a procura de um ritmo próprio à expressão de suas combinações. A

6. Sobre a integração narrativa entre evento, conjuntura e estrutura ver Ricoeur (2000), pp. 307-320.

7. Sobre a relação entre vestígio e figuração ver Ricoeur (1985), p. 335.

8. Retomamos aqui, em outro contexto, considerações de Revel sobre a epopéia como dádiva do sujeito enunciador (Revel, 1998).

obra poética que Godard se propunha criar devia então poder funcionar como uma totalidade de relações complexas em que cada elemento contribui para a significação, seja da ordem do escrito, do falado, do sonoro e do visual, através um cruzamento incessante desses diferentes materiais e de um referimento constante de cada um desses elementos ao outros, a fim de assegurar a coerência e o dinamismo do conjunto⁹.

Uma gama muito rica de interpretações de cada episódio, e no interior de cada segmento de cada episódio, devia ser tornada possível, em função do recurso a uma forma de composição dos fragmentos caracterizada por uma grande polifonia semântica. Se uma grande liberdade devia presidir à reunião sucessiva e/ou simultânea dos diferentes materiais de expressão utilizados, e se o objetivo da reunião podia corresponder a finalidades heterogêneas, tanto de ordem semântica quanto de ordem mais propriamente rítmica ou emocional, todavia o jogo das inter-relações seria raramente gratuito.

Se não devia haver aí a institucionalização de um sentido unívoco para cada segmento e se, muito pelo contrário, os sentidos deviam se escalonar, como em toda obra poética, o leque de significados a propor não teria por objetivo afirmar sua equivalência generalizada. Seu objetivo seria sobretudo, através da progressão gradativa necessária ao desenvolvimento da obra, compor algumas propostas semânticas mais importantes, deixando livre curso à expressão de suas nuances as mais delicadas. Nesse contexto, o espectador seria levado a decifrar essas propostas, através do entrelaçamento progressivo das cadeias de significações.

Observemos que em função da extrema densidade da composição dos segmentos que constituiriam cada episódio, foi previsto o recurso constante, na série, a uma grande variedade de meios mnemotécnicos. Os mais próximos dos utilizados nos textos poéticos sendo, certamente, o retorno regular de sonoridades, de palavras, de associações de palavras ligadas ao próprio título da série: *Histoire(s) du cinéma*.

9. Retomamos aqui, em outro contexto, uma série de considerações de Aquien sobre a linguagem poética (Aquien, 1996, pp. 424-430).

O mais importante princípio poético da série devia consistir, como disse o próprio Godard, em “aproximar coisas que até então nunca tinham sido aproximadas nem pareciam passíveis de aproximação”¹⁰.

A aplicação desse princípio poético encontra-se no centro da elaboração do projeto¹¹. Antes de explicitar o porquê, convém apontar brevemente a particularidade e a grande diversidade dos materiais utilizados.

Ao lembrar os métodos de trabalho de Godard durante a realização da série, Jean Douchet se refere com humor à existência de um “bando das quatro” fitas, que define: 1) “a que mantém a fita de imagens”; 2) “a que entrega as palavras”; 3) a que “transporta os barulhos”; 4) a que “se reserva à música” (Douchet, 1998, p. 30-31).

É entre essas quatro fitas que, após uma seleção, deviam ser distribuídos os materiais pacientemente coletados no curso dos longos anos de amadurecimento do projeto. Tentemos estabelecer uma relação, indicativa e sintética, dos materiais selecionados para cada uma dessas fitas.

Na fita das imagens dos diversos episódios da série, podem figurar:

- 1) imagens extraídas: dos mais diversos filmes de ficção, de documentários, de noticiários, de filmes de família, de filmes pornográficos. Notemos, com Bergala, que foi necessário, para Godard “comprar, registrar, percorrer milhares de fitas de vídeo para levar a cabo a sua série”, para reencontrar os planos que

10. Esta frase aparece escrita na tela no curso do episódio IV A (*Les signes parmi nous*). Phillippe Forest lembra que André Breton, no *Manifesto Surrealista* de 1924, citando o poeta francês Pierre Reverdy, “evoca essa ‘luz da imagem’ que nasce da aproximação como que fortuita de dois termos ou ‘realidades distantes’. A imagem é uma criação pura do espírito. Ela não pode nascer de uma comparação, mas de uma aproximação de duas realidades mais ou menos distantes. Quanto mais distantes e justas forem as ligações das duas realidades, mais a imagem será forte — mais ela terá poder emotivo e realidade poética” (Forest, 1998, pp.18-19).

11. Para uma análise detalhada de diversas modalidades concretas de aplicação deste princípio na organização da alternância dos planos do episódio 4.B (*Os signos entre nós*), ver Gervaiseau (2000).

não se encontravam disponíveis para a convocação na sua memória voluntária, já que “na sua memória do cinema, como em qualquer memória, há muito mais informações virtualmente disponíveis do que informações acessíveis”. Foi preciso então, para Godard, “contar em parte com o acaso (ou o pré-consciente, mas é às vezes a mesma coisa) para encontrar o plano do qual precisava, com o sentimento que ele se encontrava, sem dúvida, em algum lugar, mas como uma agulha no palheiro”. Bergala observa que o modo de aparição das imagens do passado se dá, na série, sobre o *fundo negro* de volta das imagens na memória involuntária. Como lembra Bergala, o próprio Godard declarou que somente após ter terminado o conjunto da série, ele percebeu o retorno constante de alguns planos, como se, observa Bergala, “o trabalho da memória inconsciente tivesse predominado sobre a sua preocupação em controlar rigorosamente o ‘tempo de antena’ de cada cineasta convocado na série” (Bergala, 1999, p. 141). Praticando, no curso da realização da série, o exercício da memória involuntária, Godard parece compartilhar a crença de Proust segundo a qual o passado pode encontrar-se escondido “em um objeto material qualquer, fora do âmbito da inteligência e do seu campo de ação. Em qual objeto, isso não sabemos. E é questão de sorte se nos deparamos com ele... ou se jamais o encontramos.” (Proust, apud Benjamin, 1991, p. 106).

- 2) reproduções de fotografias e de quadros célebres e anônimos;
- 3) atores e atrizes especialmente convidados pelo cineasta, que dizem trechos de diversos textos selecionados e algumas vezes, mais simplesmente, meditam ou andam no intervalo entre duas leituras;
- 4) imagens do próprio cineasta, apoiado às prateleiras de sua biblioteca, retirando livros, dos quais consulta as capas e folheia páginas; ou trabalhando à mesa de montagem ou; ainda, mais simplesmente, sentado e pensativo, charuto à boca;
- 5) além disso, podem coexistir, sobre essa mesma *banda*, diversas imagens através de efeitos de mixagem e de sobreimpressão, assim como inscrições verbais: títulos de filmes, de romances, trocadilhos, notas musicais, palavras de ordem, expressões consagradas, palavras atrofiadas, trechos de críticas cinematográficas, etc.

Na fita “que entrega as palavras” dos diversos episódios da série, podemos ouvir: a voz do realizador, de atores e atrizes e de diversas outras pessoas que lêem trechos de poemas (Eluard, Baudelaire, Valéry, Rimbaud, Pound, etc); de romances (Faulkner, Duras, Bernanos, etc.); contos (Borges); obras de filosofia (Wittgenstein, Heidegger, Foucault, etc); de peças de teatro (Beckett, Shakespeare etc); de epopéias (Homero); de estudos e ensaios históricos, literários, sociológicos e outros (Braudel, Benjamin, Péguy, Blanchot, etc); de canções (Ferré, Ibañez, Cocciant e etc); de estudos de história da arte (Faure, Malraux etc); de artigos e ensaios sobre a arte cinematográfica (Bazin, Epstein, Bresson, Rossellini etc); de enunciados científicos (J. Ort); de diálogos de filmes sem os filmes; de entrevistas e depoimentos de cineastas (Ophuls, de Oliveira, Renoir); de trechos de trechos de conversação; etc.

Na fita que “transporta os barulhos”, pode-se ouvir: 1) barulhos de vozes humanas: gritos de desespero, sussurros, etc; 2) sons da natureza: o barulho do trovão, do raio, do vento, da água que cai ou que corre, etc; 3) sons e barulhos de objetos produzidos pelo homem: sons de sinos, de buzinas, de metralhadoras, de bombas, de máquina de escrever, de bobinas de filmes girando em uma mesa de montagem, etc.

Na fita “que se reserva à música”, podemos ouvir: 1) canções clássicas, populares ou de variedades; 2) música clássica e contemporânea.

Como vemos, a obra composta pela série foi estruturada com base em uma grande quantidade de fragmentos de obras, de materiais tangíveis e cotidianos, conjunto de coisas que até então nunca haviam sido *aproximadas nem pareciam passíveis de aproximação*.

Qual foi o princípio mais importante que comandou a combinação dessas quatro fitas – entre as quais, como bem viu Douchet, tratava-se de criar um vai-e-vem constante, em forma de interferências, de ressonâncias e de repercussões? (Douchet, 1998).

Parece, em primeiro lugar, que um papel essencialmente rítmico e emocional foi destinado à fita “que transporta os barulhos”

e à parte instrumental da fita que “se reserva à música”. Parece, em segundo lugar, que a produção das proposições semânticas mais importantes das quais falamos anteriormente foi tornada possível, no essencial, por meio da combinação da fita de imagens com aquela que “entrega as palavras”, embora uma dimensão rítmica e emocional de primeiro plano esteja também presente na apresentação dos materiais dessas duas fitas.

Mas, poderíamos nos perguntar, como a combinação de um mosaico de citações de obras escritas e de uma grande quantidade de fragmentos de obras pictóricas, fotográficas, cinematográficas, televisivas, etc, pôde, progressivamente, constituir o discurso audiovisual da série?

Parece-nos que a empreitada se tornou possível pelo fato de que *Histoires(s) du Cinéma*, ensaio crítico de um novo gênero, relato odisséico da travessia de um mundo originário, história de uma memória, é uma obra em que a palavra do sujeito enunciator – como acontece na epopéia – desempenha um papel de primeiro plano.

Os textos ditos em voz alta pelo enunciator e por seus porta-vozes, quer se trate de trechos escritos por terceiros ou redigidos pelo próprio realizador, não são apresentados como tais ao longo da série. Por meio do retorno da voz no texto (Certeau, 1987, p.177) dos enunciados, essas inumeráveis citações textuais se encontram de súbito metamorfoseadas, imersas no presente que o ato enunciativo instaura.

Nesse contexto, as imagens, qualquer que seja sua origem, fazem figura de passado, e é a exploração das relações existentes entre essas imagens do passado e as palavras proferidas no presente da enunciação que permite estabelecer novas proposições semânticas.

Assim, para Godard, no contexto da série, uma imagem montável não é apenas – como indicou Aumont – uma imagem “que comporta pelo menos um aspecto pelo qual ela vai poder entrar em relação com outras”. Ela deve também poder comportar pelo menos um aspecto pelo qual vai poder entrar em relação com uma palavra e assim conter “uma reserva virtual que não se esgota no que ela

comunica ou exprime”. Como observou judiciosamente Aumont, assim compreendida a montagem se torna uma atualização desse virtual, um modo de agenciar imagens sonoras e em movimento para fazer surgir o virtual que elas comportavam (Aumont, 1999, p.18).

Até então esse virtual não havia podido se atualizar na medida em que, salientemos, essas imagens sonoras e em movimento *nunca haviam sido aproximadas e não pareciam passíveis de aproximação*.

Estas imagens e estas palavras ressurgem, como apontou Bergala, desconectadas dos filmes, das estórias, e dos textos dentro dos quais encontravam-se inseridas e vão formar, através da montagem, novas constelações, novos arranjos imprevisos, que correspondem a deslocamentos de intensidade psíquica e temporal inesperados e produzem novos sentidos. Arranjos e constelações percebidas fugazmente que, pela força do seu impacto emocional, intelectual e plástico, permanecem vivas na nossa memória de espectadores e parecem devolver a arte cinematográfica a sua aura perdida.

O reencontro da aura é também a celebração, elegíaca, da memória das vítimas e do sofrimento. Frente ao fracasso das utopias e a constatação da permanência da miséria, “*último fundamento da comunidade moderna*”, não há entretanto, para o neo-humanismo de Godard, resignação, mas celebração da epifania do gesto humano engajado na circunstância, na busca do resgate da camada mais profunda da solidariedade entre os humanos que se procurou aniquilar em Auschwitz.

Nos limites do presente artigo, nos limitaremos a um primeiro exame – introdutório, sintético e indicativo – da ordenação dos dois primeiros episódios que compõem a série, sem nos preocuparmos em produzir, para cada um dos episódios, uma análise específica da articulação das diferentes matérias de expressão, tais como o som e a imagem, buscando oferecer uma primeira compreensão da ordenação e da articulação progressiva dos temas destes dois episódios, bem como identificar, dentro de seu encadeamento, algumas proposições poéticas maiores, observar as retomadas e as passagens temáticas de um episódio a outro.

Episódio 1A: *Toutes les Histoires*

Parece-nos que este episódio introdutório, possui, num primeiro momento, um conjunto de objetivos de ordem geral, São eles: afirmar a existência de uma pluralidade de territórios da história do cinema – *todas* as histórias; precisar o objeto da série – as histórias que *aconteceram*; chamar a atenção do espectador para dimensões esquecidas por essa história – exemplo: a história dos filmes *que jamais foram feitos*; introduzir de forma elíptica temas que serão ulteriormente retomados em outros episódios – exemplo: o cinematógrafo, instrumento de comunicação com o mundo dos mortos (*a morte nos faz promessas através do cinematógrafo*).

Por outro lado, o episódio 1A possui uma série de objetivos específicos. O primeiro parece ser o de demonstrar a instrumentalização, feita pela indústria de Hollywood – com a chegada de Thalberg à *Metro Goldwyn Mayer* –, da capacidade do cinema de nos transportar, a baixo custo, para um alhures – “para um mundo que esteja de acordo com nosso desejo” – com vistas a erigir uma espetacular potência de ficção, sem que seja levada em consideração a questão central dos efeitos possíveis dessa potência sobre o mundo real.

O segundo objetivo parece ser o de exaltar, por oposição, através do exemplo do *pobre cinema das atualidades* produzido durante a Segunda Guerra Mundial, a capacidade singular e única do testemunho do cinema, sua aptidão a tornar visível, sensível, a atualidade da história. Nesse contexto, duas questões centrais são levantadas: da relação do cinema com o mito e a dos efeitos da ficção sobre o real. Como conclusão, é introduzida uma primeira meditação sobre a arte do recolhimento e da expressão dos traços deixados pela História.

No início do episódio, ao surgirem as primeiras imagens, dois enunciados enigmáticos são propostos, parecendo sugerir uma dupla chave de leitura para o espectador: “que cada olho negocie por si próprio” e “não mostre todos os lados das coisas, guarde para si uma margem de indefinição”. Na seqüência dessas duas frases, aparece, inscrito diretamente sobre os fotogramas dos filmes que aparecem

na tela – entre outros: *The Band Wagon*, *La Règle du Jeu*, *Les Amants Crucifiés*, *Rancho Notorious* –, um dos enunciados centrais do primeiro episódio: “O cinema substitui o nosso olhar por um mundo que esteja de acordo com nosso desejo”.

A partir daí, na primeira parte do episódio, Godard se esforça para mostrar – inicialmente através do exemplo de Thalberg – que a indústria do cinema vai rapidamente aproveitar-se da força que o cinema possui de nos transportar para esse outro lugar de encantamento, “porque está de acordo com nossos desejos”. O relato logo adquire, como aliás acontecerá com muita frequência ao longo de toda a série, uma dimensão mitológica e trágica – “a fundação, o pai fundador, o filho único e foi preciso que essa história passasse por aqui [...] para que isso se ponha a existir [...] isso, a potência de Hollywood, a potência da Babilônia.”

Notemos que quando a voz em *off* de Godard diz “a potência de Hollywood”, dois breves enunciados, em inglês, aparecem na tela. Depois, quando ele diz “a potência da Babilônia”, surge mais um enunciado. Esse três enunciados constituem as citações de slogans criados pela indústria de cinema norte-americana: *Trade follow films* [O comércio segue os filmes], *A film is a girl and a gun* [Um filme é uma garota e um fuzil], *The world for a nickel* [O mundo por um níquel].

Encontram-se assim destacados, inscritos sobre imagens de filmes: a) a importância da indústria do cinema na difusão dos produtos comerciais dos Estados Unidos da América; b) a importância para a indústria do cinema americano das histórias que relacionem o sexo (*a girl*) e a morte (*a gun*) – temas imbricados aqui, que o enunciador retomará no episódio seguinte, dizendo que *as grandes histórias* da indústria do cinema foram o sexo e a morte; c) uma das principais razões do imenso sucesso dessa indústria: é o acesso a esse mundo que nos encanta a todos, porque está de acordo com nossos desejos, encontra-se ao alcance da mão, ou antes, do bolso de todos, já que não custa quase nada, apenas um níquel.

Salientemos que a escolha muito precisa de planos em que esses enunciados vêm se inscrever dá, por vezes, uma base quase documental à dimensão mitológica adquirida pela referência à

potência de Hollywood (igualada à potência da Babilônia). A citação de plano mais significativa, a esse respeito, é a da reconstituição da Babilônia no filme *Intolerância* de Griffith¹². É sobre essa imagem que virá inscrever-se a primeira parte do enunciado: *The world for a nickel*.

No fim do primeiro segmento, dedicado a Thalberg, estabelece-se uma sutil ligação entre a fábrica de sonhos constituída por Hollywood e o cinema soviético dos primeiros tempos; a idéia proposta por esse novo segmento parece ser a de que mesmo o comunismo sonhou em um dia adquirir a capacidade de nos transportar para um alhures.

No caso da URSS – concernida aqui em altíssimo grau –, esse outro lugar é paradoxalmente ligado a um horizonte de esperas e utopias que remetem, em última instância, a necessidades relacionadas à atualidade de sua história, razão pela qual, pouco após o enunciado “uma fábrica de sonhos, e fábricas assim o comunismo esgotou-se de tanto sonhá-las”, aparece na tela a expressão vertoviana *kino pravda*, enquanto escutamos a voz em *off* de Godard dizer: “história do cinema, atualidade da história, história das atualidades.” De imediato, não se dá uma seqüência a esse tema, que só ressurgirá com força na segunda metade do episódio.

Entretanto, notemos que uma das leituras possíveis deste último enunciado, é que a história do cinema é também a da história da emergência da possibilidade de novas formas de presentificação da história.

Na história do cinema, a forma histórica dessa presentificação foi a das *atualidades*, categoria de filmes que rapidamente foi instrumentalizada, desde os primeiros anos do cinematógrafo, pelos poderes públicos e pelos políticos, em função de uma gama diversificada de interesses, como já mostramos. Se a força de testemunho dessa nova forma cinematográfica de

12. Numa entrevista concedida à Rádio France Culture, Godard destaca: “no primeiro episódio das *Histoires (s)*, associo a potência de Hollywood à potência da Babilônia. Mas o texto vem após imagens em que se vê a reconstituição da Babilônia para *Intolerância*. Se não fosse assim, a imagem permaneceria vaga, pois tomar-se-ia uma fórmula que podemos esquecer.” (Bergala, 1988, p. 318).

presentificação da história foi assim desviada, resta ainda a possibilidade de distinguir essa força, virtual, de suas atualizações, e é que o episódio de Godard, a sua maneira, nos permite melhor compreender, como o veremos.

Após uma nova e elíptica referência à boa estrela do “pai fundador” – “e, além disso, casado com uma das mais belas mulheres da terra” –, um novo enunciado, enigmático, dito pela voz em *off*, propõe-se à nossa reflexão: “o que passou pelo cinema e conservou uma marca dessa passagem, não pode mais entrar em outro lugar”¹³. A expressão *em outro lugar* liga-se imediatamente à idéia do sonho, e a palavra *sonhar* vem inscrever-se na tela, sobre o rosto de uma moça de expressão grave. Por sua vez, esta última palavra traz o retorno do tema da potência de Hollywood, através, dessa vez, da evocação de um outro grande produtor, Howard Hughes.

Em seguida, o enunciador retoma, de forma subliminar, o fio de sua intervenção inaugural, na qual ele enfatizava a importância de dizer “todas as histórias [do cinema] que aconteceram”, passa bruscamente a um outro tema e evoca, de modo elíptico, uma dimensão esquecida da história do cinema: “todas as histórias dos filmes que nunca foram realizados” – sendo que a referência mais significativa parece ser aqui o projeto do filme de Orson Welles sobre *Don Quixote*, nunca realizado em razão de inúmeras dificuldades financeiras. Em seguida, faz-se uma alusão sarcástica à difusão dos filmes televisivos – cópias, reproduções¹⁴.

Subseqüentemente, um novo enigma nos é proposto: “A felicidade não é alegre”, enigma que somos progressivamente levados a decifrar, no decorrer do episódio e da série. Depois, de modo brusco, surge a temática que dominará todo o resto do episódio, se bem que pareça por vezes, de repente, esvanecer em função de muitas

13. Uma das leituras possíveis desse enunciado, baseado no desenrolar do resto do episódio, poderia ser a de que o cinema deixa uma marca inegável na História e que, por sua força de penetração no coração e no espírito das massas, pode tornar-se irreversivelmente um ator maior da História.

14. Aumont salienta, com alguma razão, que para Godard “o reconhecimento da aura cinematográfica está contida na oposição cinema/televisão (aquele que faz erguer o olhar/aquela que faz abaixar os olhos)” (Aumont; 1999, p. 203).

digressões poéticas. A primeira referência à Segunda Guerra Mundial que surge no texto do enunciador é uma data: “mil novecentos e quarenta”. Em seguida, uma série heteróclita de enunciados se liga através da enumeração sucessiva dos anos da guerra: “trinta e nove, quarenta, quarenta e um, quarenta e dois, quarenta e três, quarenta e quatro” e, no fim do episódio, “trinta e nove, quarenta e quatro”.

A primeira data liga-se a um enunciado que estabelece uma relação entre os atores do teatro francês e o avanço do exército alemão. Graças a essa referência ao teatro, introduz-se a idéia de que “o teatro é algo demasiadamente conhecido e que o cinematógrafo é algo demasiadamente desconhecido até agora”.

O retorno subsequente do enunciado “História do cinema, atualidade da história, história das atualidades”, acompanhado de uma imagem de Hitler agitando os braços, sugere que está sendo apresentada uma dimensão desconhecida dessa história, e nos leva ao cerne da temática que evocávamos anteriormente, que é a da relação do cinema com a atualidade de seu tempo, ponto destacado de maneira provocadora por um jogo de palavras que vem logo em seguida ao enunciado: “histórias do cinema com S, com SS, acompanhado de uma enumeração de datas: trinta e nove, quarenta e quatro”.

Uma breve digressão evoca a passagem serena de um outro tempo, o das estações. As palavras “Ó mês de florações” e “Maio que foi sem dor” se inscrevem diretamente sobre reproduções de quadros de Seurat mostrando instantes de lazer na região parisiense, misturados à inscrição do título da série *Histoire (s) du Cinéma*, situado, subsequente, entre duas imagens que remetem a destruições provocadas pela guerra.

Depois, à tração da rádio opõe-se — poeticamente — o engajamento do cinema na discussão dos problemas de seu tempo, através da evocação de filmes (*Le Testament du Docteur Mabuse*, *M*, *Siegfried*, *Le dictateur*) e de um diretor, Lubisch, autor de um filme antinazista, *To be or not to be*.

Surge então um enunciado central, voluntariamente peremptório, que põe em epígrafe a capacidade de testemunho do cinema de atualidade. “Quarenta, quarenta e um, mesmo marcado

pela morte, um simples retângulo de trinta e cinco milímetros salva a honra de todo o real”¹⁵.

Se a afirmação é peremptória, segundo parece, é porque ela se quer fundadora, ela visa acentuar a importância ética e moral desse fato simples: “ser aí, estar aí” quando for preciso, para que a memória de um instante ao mesmo tempo qualquer e decisivo da história possa inscrever-se na memória dos homens. O enunciador introduz uma das idéias centrais da série, através da associação desse enunciado – envolvendo o conceito heideggeriano de *Da Sein*, palavras alemãs que aparecem sobre a tela e que traduzimos como *ser-aí* – a um simples retângulo de trinta e cinco milímetros que nos mostra, em plano médio, o cadáver estirado no chão de um ser humano desconhecido, com os membros já meio corroídos.

A idéia de que o cinema estava aí encontra-se, imediatamente após, reafirmada: “quarenta e um, quarenta e dois, e se as pobres imagens ainda nos atingem, sem cólera e sem ódio, como faz o açougueiro, é que o cinema está-aí.”

Essas “imagens que ainda nos atingem”, que testemunham “o que aconteceu”, nos mostram, nesse caso preciso, inicialmente, duas moças que vibram de exaltação histérica na passagem dos dignitários nazistas – e, ao que parece, de Hitler –; depois uma tomada em *plongée* de uma assembléia nazista, e no primeiro plano, a silhueta encravada na sombra de dois braços erguidos, fazendo a saudação nazista, palmas estendidas para frente, imagens provavelmente extraídas de um filme de atualidades.

Um novo plano, mais aproximado, nos mostra o cadáver de um soldado morto, estendido no chão, com o rosto já descomposto, plano associado a uma cena de *Metropolis*, em que se vê a heroína do filme cercada por crianças. Pode-se ler, no fotograma do filme de Lang, as palavras “na perturbação sagrada” ao passo em que a voz em *off* exalta, de forma elíptica, o cinema mudo: “o mudo, com sua humilde e formidável potência de transfiguração, quarenta e dois, quarenta e três, quarenta e quatro”.

15. Aumont observa, com razão, que no enunciado a honra salva não é somente a do cinema, mas a de *todo o real* (Aumont, 1999, p. 42).

Notemos que o uso do adjetivo *humilde* visa, sem dúvida, salientar que é precisamente porque as imagens são mudas que elas possuem essa formidável potência, levando o espectador a concentrar sua atenção na imagem, a aguçar sua visão, e assim poder melhor perceber a transmutação das figuras que surgem na tela.

Com a ajuda de uma breve referência, o enunciado assume de repente uma dimensão mais assumidamente poética, com o enunciador afirmando que “o que mergulha na noite é a repercussão do que submerge o silêncio, o que submerge o silêncio prolonga na luz o que mergulha na noite”, palavras acompanhadas por um plano de *Lili Marlene*, onde se destaca a cruz gamada de uma bandeira nazista, seguido de um segundo plano que nos mostra o avançar de um tanque no alto do qual emerge a silhueta de um soldado.

Note-se que o tema introduzido aqui dos ecos e das correspondências da noite, do silêncio e da luz – e que será retomado no episódio 4A –, parece designar poeticamente, no presente segmento, o combate que opunha diversas forças no decorrer da Segunda Guerra, sem que a filiação dos adversários a um determinado campo seja explicitada¹⁶.

O início da parte seguinte do episódio é marcado por um enunciado que vem inscrever-se na tela: “a ficção contra o real”. Observe-se, antes de prosseguir em nossa apresentação sucinta do desenrolar do episódio, que essa oposição é, para o enunciador, característica da tradição hegemônica do cinema espetáculo, e que ele exaltará em episódios posteriores da série – em especial nos episódios 3A e 3B – outras tradições cinematográficas que souberam, contrariamente, “estabelecer uma fraternidade” e uma “igualdade” entre realidade e ficção.

Um segundo enunciado, dito pela voz em *off*, encontra-se ligado ao que acabamos de comentar: “Imagens e sons, como pessoas que se conhecem na estrada e não podem mais se separar.”

16. Além disso, pareceria possível, através de um exame atento desse segmento, compreender melhor a alusão subliminar feita à problemática do combate entre sombra e luz própria ao expressionismo, posteriormente instrumentalizada pelo cinema nazista.

A idéia sugerida parece aparentemente simples, mas sua ligação com a seqüência do discurso do enunciador é menos evidente: é no decorrer da história do cinema, em marcha, que imagens e sons se conhecem.

“Para prová-lo,” prossegue o enunciador, “as massas amam o mito e o cinema se dirige às massas. Mas se o mito começa em *Fantômas*, ele acaba em Cristo. O que as massas ouviam ao escutarem São Bernardo pregar? Algo de diferente do que ele dizia. Talvez. Sem dúvida.”

Notemos que o enunciador nos entrega apenas a primeira parte de seu raciocínio, que diz respeito à relação do cinema com o mito. O que parece ser sugerido no primeiro segmento do enunciado é o seguinte: uma vez que, inicialmente, as massas amam o mito, e o cinema se dirige às massas, o cinema se organiza para criá-los, retomá-los ou mesmo atualizá-los. Em segundo lugar, o mito tem um percurso, e este pode desembocar numa tragédia. Em terceiro lugar, há uma hiância entre o enunciado do mito e sua interpretação. Este último ponto, que remete à leitura do mito pelas massas; e portanto ao seu efeito sobre elas, será retomado um pouco mais adiante, como veremos.

Mais do que todos os outros, o seguinte enunciado – “mas como negligenciar o que compreendemos no instante em que esta voz desconhecida mergulha na parte mais profunda de nossos corações?” –, só pode ser compreendido em relação às imagens que o acompanham e à seqüência do raciocínio do enunciador. De fato, enquanto essas palavras são pronunciadas, vemos um avião soltar uma bomba que cai lentamente antes de explodir e penetrar na terra.

O presente enunciado remete tanto ao enunciado precedente – como negligenciar o que compreendemos do mito que nos é enunciado, uma vez que essa mensagem ou a voz que a traz parece atender ao mais íntimo de nossos desejos, de nossos sonhos, sentimentos e preocupações?” – quanto à imagem que nos é apresentada, intimamente ligada, como mostraremos, à exposição seguinte.

Antes de apresentá-la, mas à luz do conhecimento de seu conteúdo, podemos adiantar a seguinte hipótese de uma leitura possível da frase citada no início do parágrafo: a voz desconhecida à qual se

faz referência não remeteria, em última instância, à voz humana, mas designaria, antes disso, poeticamente, o próprio fenômeno que nos é apresentado, a bomba que cai.

Nesse contexto, o enunciado proposto poderia ser lido do seguinte modo: como não levar em conta, para compreender o sentido de um fenômeno que se produz diante de nós, o que já compreendemos intuitivamente – já que estamos na escuta da própria voz que emana do fenômeno que observamos – quando, pela primeira vez, sentimos, em nosso âmago, o impacto que o fenômeno observado cria em nós?

De fato, o que diz o próximo enunciado, que abre o movimento final da última grande parte do episódio, centrada em torno da idéia de uma lição das atualidades?

“Eis a lição das atualidades, de *Nascimento de uma Nação*, de *Espoir*, de *Roma, cidade aberta*: o cinematógrafo nunca quis fazer um acontecimento, mas antes disso, uma visão. Porque a tela – não é isso? – é feita com o mesmo tecido branco que faz a camisa do samaritano, o que as câmaras leves, inventadas por Arnold e Ritcher, reterão para não serem alcançadas pelo sonho e pelo pesadelo. Não é sobre a tela que o apresentaremos, mas sobre um sudário.”

Nos limites deste artigo, não tentaremos estabelecer um comentário exaustivo dessa passagem – por si só capaz de suscitar uma ampla discussão –, basta apenas pensarmos na referência feita a três filmes-chave da história do cinema. Portanto, deixaremos de lado, provisoriamente, essa referência para concentrarmos-nos no essencial do argumento proposto, relativo à lição das atualidades.

Uma leitura possível do enunciado poderia ser assim adiantada: que lição as atualidades dão ao cinematógrafo? Ao contrário do que um certo tipo de cinema espetáculo propõe – do qual o trabalho de Leni Riefenstahl foi, à sua maneira, um êmulo –, a vocação original do cinematógrafo é a de testemunhar, de registrar e recolher os traços (o sudário) a fim de tornar possível uma visão, uma apreensão do acontecimento, e não a de construir ou de erigir um espetáculo.

Em seguida, uma referência alusiva e elíptica é feita às personagens e situações que não discernimos claramente, uma vez que essas referências estão, além disso, associadas a um novo enigma: “E se a morte de Puig e de Negus, a morte do Capitão de Boieldieu,

a morte do coelhinho, foram inaudíveis, é que a vida nunca devolveu aos filmes o que ela lhes roubara”. Entretanto, notemos que se faz referência aqui a dois filmes premonitórios de Jean Renoir: *La Grande Illusion* e *La Règle du Jeu* – filmes incompreendidos na ocasião de seu lançamento – e que a afirmação paradoxal, relativa à relação entre a vida e os filmes, visa suscitar no espectador, segundo nos parece, uma interrogação sobre o que vida roubou dos filmes.

O enunciado que segue: “e que o esquecimento do extermínio faz parte do extermínio”, encontra-se, como veremos, ligado ao precedente pela conjunção *e*, conjunção que constitui por si só um novo enigma. Salientemos, sem tentar resolver esse enigma, que este último enunciado apresentado poderia ser compreendido desta maneira: o extermínio físico programado dos indivíduos encontra seu acabamento no esquecimento da existência efetiva, no passado, da materialidade desse fato, e do sofrimento moral, espiritual e corporal dos seres humanos exterminados.

Um pouco adiante, o tema da relação das massas ao imaginário produzido pela indústria do cinema, provisoriamente suspenso, encontra-se retomado, através de um enunciado de ordem mitológica: “Há quase 50 anos que, no escuro, a população das salas obscuras queima o imaginário para aquecer o real. Agora este aqui se insurge e quer lágrimas verdadeiras e sangue real”.

Notemos que este enunciado parte da constatação de um fato histórico inegável: pela força de seus meios de expressão, o cinema, durante meio-século, transportou os espectadores para um alhures ficcional e sedutor que modificou sua visão e sua percepção do mundo.

Através desse enunciado mitológico, que afirma o desejo dramático do real de ver as tragédias da ficção se encarnarem na História, pode-se tentar, talvez, descobrir uma idéia central que, segundo nos parece, deve ser guardada: a da necessidade de o historiador considerar os *elos recursivos* existentes entre o domínio da ficção e o do real na história do cinema¹⁷.

17. O princípio do elo recursivo é, para Edgar Morin, um dos grandes princípios do pensamento complexo. O recurso a esse princípio permitiria, segundo ele, compreender melhor as situações em que os efeitos podem se transformar em causa e vice-versa (Morin, 1997 e 1999).

No enunciado seguinte, o tema da vingança prossegue, desta vez associado a um outro tema, a ser retomado no antepenúltimo episódio da série, isto é, o da responsabilidade do cineasta diante dos efeitos que sua obra pode produzir nos espectadores: “Mas de Viena a Madri, de Siodmak a Capra, de Paris a Los Angeles e Moscou, de Renoir a Malraux e Djoventko, os grande diretores foram incapazes de controlar a vingança mil vezes encenada por eles”.

“*Histoire(s) du Cinéma*, histórias sem palavras, histórias da noite”, retoma o enunciador, antes de efetuar um novo balanço, poético, do papel histórico representado pelo pobre cinema de atualidades. Enquanto ele diz esse texto, dois planos se alternam na tela: um plano simples e sóbrio, exterior diurno, extraído de um filme de atualidades, que nos mostra um jovem sendo amarrado a um poste por um soldado, antes de ser fuzilado; e um plano eminentemente lírico, em que Gene Kelly dança em círculos com sua parceira, durante a noite, sobre um cais às margens do Sena.

O enunciador afirma: “É o pobre cinema das atualidades que deve lavar todas as suspeitas de sangue e de lágrimas, como deve-se limpar o calçamento quando já é demasiado tarde, e o exército já disparou sobre a massa”, enquanto aparece esta frase sobre o fundo negro da tela: “Escrevo teu nome”, e vemos, em plano de conjunto, um outro homem, de costas para o muro, com os olhos vendados, cair crivado de balas.

O sangue e as lágrimas devem ser lavados de toda suspeita de ficção, já que o papel do pobre cinema de atualidades encontra-se justamente aqui: registrar os traços do acontecimento, despojados de todo artifício representativo, para que ele possa se inscrever em nossa memória – para que o sangue e as lágrimas possam ser nomeadas –, ainda que já seja muito tarde, e, por ser re-presentado, já fará parte do passado.

Se de fato é assim, destaca ainda o enunciador, certamente não é porque nas *atualidades da guerra* não haveria nenhum cinema, ou em outros termos, estabelecimento de um ponto de vista sobre a cena registrada:

“O que há de cinema nas atualidades da guerra não diz nada, não julga, nunca faz closes: o sofrimento não é uma *star*. Nem a

igreja incendiada, nem a paisagem devastada. É a vez dos espíritos de Flaherty e de Epstein, e é Daumier e Rembrandt e seu terrível preto e branco. Poucas panorâmicas, uma *plongée* talvez, mas é porque uma mãe chora pelo filho assassinado.”

Além disso, ou melhor, aquém tanto das referências a esses grandes nomes da pintura e do cinema, quanto das novas dimensões introduzidas pelo interrelacionamento do texto e das imagens, que lição nos é proposta com esse enunciado?

Pareceria possível, com o risco de empobrecer seu sentido, de dizer o seguinte: o registro dos traços é uma operação sempre seletiva, não somente porque se efetua através de um instrumento criado pelo homem, que possui suas particularidades e seus limites, mas também porque ainda há, da parte do cinegrafista, a escolha de um ponto de vista, de certos ângulos e enquadramentos (o que há de cinema nas atualidades de guerra).

O dever do cinegrafista é assim o de ter uma consciência clara dos possíveis efeitos a serem engendrados pela seleção que ele pretende operar, adotando uma atitude de reserva que não acentue artificialmente os elementos dramáticos que a cena real registrada já possui – “nunca o close: o sofrimento não é uma *star*”.

No fim do enunciado, pouco após o momento em que o enunciador diz “Poucas panorâmicas, uma *plongée* talvez, mas é porque uma mãe chora pelo filho assassinado”, um plano médio, em leve *plongée* – extraído de um filme de atualidade –, nos mostra o corpo morto de uma mulher idosa, estirado no chão e ligeiramente coberto por um lençol branco; depois, um segundo plano, um pouco mais próximo, de origem indistinta, nos mostra uma mulher apertando em seus braços um bebê cujo corpo parece praticamente invisível, já que está envolto por vários tecidos; em seguida, um terceiro plano, extraído do filme *La passagère*, nos mostra uma orquestra de deportados, interpretando, ao ar livre, uma música de aparência clássica.

É então que, progressivamente, esta última imagem se funde com um quadro de Goya surgindo lentamente, com o rosto sobressaltado de um rapaz e seus grandes bigodes, até a imagem permanecer sozinha, por um breve instante, sobre a tela.

Aproveitando essa fusão, que se segue ao enunciado precedente, escutamos a voz em *off* do enunciador concluir seu raciocínio “e é porque desta vez, e somente desta vez, a única arte que verdadeiramente tenha sido popular reencontra a pintura, isto é, a arte, isto é, o que renasce do que foi queimado.”

Através dessa ligação inesperada, completa-se o estabelecimento da relação entre o pobre cinema de atualidade e a pintura, introduzida por um enunciado anterior. A idéia sugerida, segundo nos parece, é a de que cinema de atualidade e pintura podem se encontrar, como instrumentos de recolhimento e meio de expressão dos traços do passado.

No fim desse enunciado, o rosto desenhado por Goya desaparece progressivamente sob uma reprodução do quadro *Impression, soleil levant*, de Monet, e depois aparece uma antiga gravura de uma virgem com um bebê adormecido em seus braços.

O enunciado seguinte liga a temática anterior à temática do esquecimento e da lembrança, girando em torno da oposição entre o que “se esqueceu” e o que “se lembrou”, oposição binária que será retomada posteriormente, mais particularmente no episódio 4A, quando o enunciador evocar os filmes de Alfred Hitchcock.

O enunciador prossegue: “Esquecemo-nos dessa pequena cidade, e seus muros brancos, cercados por oliveiras, mas nos lembramos de Picasso, isto é, de *Guernica*”, maneira de dizer, talvez, que se esqueceu da dimensão pitoresca da cena em que o acontecimento se produziu, mas que foi possível conservar a memória de sua existência, porque Picasso soube recolher os traços e construir a partir deles uma expressão.

O enunciado subsequente retoma o mesmo tipo de oposição entre memória e esquecimento, para enfatizar, mais uma vez, a potência da memória que parece inscrever-se em certas obras da pintura: “Valentin Feldman, o jovem filósofo fuzilado em 43, foi esquecido Mas quem não se lembra de pelo menos um prisioneiro, isto é, de Goya.” A referência ao esquecimento de Valentin Feldman e a evocação simultânea das circunstâncias de sua morte visam, segundo nos parece, contribuir para lembrá-lo. Notemos que assim que esse texto é dito, aparecem na tela imagens de jovens desconhecidos, enforcados, seguida por vários desenhos de Goya.

A exploração do tema das atualidades prossegue ainda um instante, antes do balanço poético final, e permite-nos compreender melhor o sentido de um enigma apresentado logo no início do episódio: “a felicidade não é alegre”.

De fato, o que nos diz neste momento o enunciador, junto a essas imagens de um amontoado de cadáveres de deportados, seguido de um plano aproximado de um deportado moribundo, arrastado pelo chão, puxado pelo colarinho de sua veste, e depois de uma imagem da jovem Elizabeth Taylor sentada com seu maiô, o rosto de Montgomery Clift deitado em sua perna, enquanto ela passa suavemente a mão em seus cabelos? “E se Georges Stevens tivesse sido o primeiro a utilizar o primeiro filme de dezesseis, em cores, em Auschwitz e em Ravensbruck, sem dúvida, jamais a felicidade de Elizabeth Taylor teria encontrado seu lugar ao sol.” A idéia de um vínculo entre o reconhecimento da dor e a possibilidade de apreciação da felicidade é, indubitavelmente, uma das idéias fortes da série.

É então, ao que parece, que se estabelece o movimento final do episódio, com a última retomada, sintética, da enunciação dos anos da guerra, e a aparição de uma das últimas cenas de *Alemanha, Ano Zero*, de Roberto Rossellini, em que se vê um garoto hesitar por um instante, antes de se lançar do alto de um imóvel. Em seguida, o banho de Elizabeth Taylor, com o fotograma de *Um lugar ao sol* incrustado, através de um efeito de íris, no centro de uma imagem religiosa, na qual se vê o corpo de uma figura em posição de levitação, situado sobre a borda superior do quadro, os braços jogados adiante como se desejasse, de algum modo, preparar sua aterrissagem, ao mesmo tempo em que observa fixamente diante de si uma mão que surge na parte inferior do quadro, e que parece, por sua posição, fazer-lhe um apelo.

O enunciado que encerra a referência aos anos de guerra e que, simultaneamente, introduz uma nova dimensão poética no movimento final do episódio é o seguinte: “trinta e nove, quarenta e quatro, martírio e ressurreição do documentário. Ó maravilha, poder olhar o que não se vê, ó milagre de nossos olhos cegos”.

Uma leitura possível da ligação estabelecida pelo enunciado poderia ser: uma vez que estivemos ausentes da cena do

acontecimento, a atualidade nos dá, doce milagre, a possibilidade de reconhecer os traços que permaneceram.

Certamente, a incorporação das imagens que tentamos descrever dá toda uma outra repercussão ao conteúdo do texto, tornando mais complexo, como é habitual na série, o movimento da compreensão de seu sentido no contexto audiovisual em que se encontra inserido e suscitando, no espectador, uma inquietação interrogativa sobre o significado das associações estabelecidas – inquietude que o conteúdo dos planos inseridos parece multiplicar.

O enunciado seguinte nos leva a uma outra dimensão da história do cinema, a da geopolítica da indústria cinematográfica, o tema sendo reintroduzido com um tom aparentemente negligente: “além disso, o cinema é uma indústria e, se a Primeira Guerra Mundial permitira que o cinema americano arruinasse o cinema francês, o nascimento da televisão e a Segunda Guerra lhe permitiram financiar, ou seja, arruinar todo o cinema europeu.”

Não cabe aqui comentar o balanço histórico estabelecido, o que por si só exigiria toda uma análise minuciosa. Mais simplesmente, notemos apenas que, a introdução de um novo dado, representado pelo nascimento da televisão – nascimento intimamente ligado à história da Segunda Guerra Mundial –, insere também a idéia de que sua incorporação à cena acarretará a ruína do cinema na Europa – território central da história do cinema contada pelo enunciador.

Em seguida a esse enunciado, retornamos ao tema da cegueira, enquanto aparece um plano dos *Nibelungen*, de Fritz Lang, mostrando o herói atravessado por uma lança; o corpo curvado em direção ao chão. Esse movimento de propulsão do corpo para frente – ligado à morte – sendo retomado, de certa maneira, no plano seguinte, que nos mostra o garoto de *Alemanha, Ano Zero* hesitando um último instante, e colocando suas mãos fechadas sobre os olhos antes de lançar-se no vazio e morrer. O texto do enunciado é o seguinte: “Tens duas mãos?, pergunta o cego. Mas não vai ser olhando que eu vou ter certeza. Sim. Por que confiar em meus olhos, se estou assim desconfiado? Sim, sim. Por que não serão meus olhos que vou encontrar ao olhar, se já vejo minhas duas mãos?”

Observemos que a oposição final entre os olhos e as mãos pode ser considerada como sendo uma oposição entre olhar (olhos) e apreender (mãos). Note-se, além disso, que a tragédia representada pelo suicídio da criança de *Alemanha, Ano Zero* parece multiplicar-se com as relações entre imagem e texto, já que a criança não confia mais em seus olhos e utiliza suas duas mãos como não um substituto provisório de um olhar cego, mas para poder perder-se definitivamente na noite.

Antes do aparecimento, ao lado de um rosto de uma outra criança de olhar intenso, da inscrição *a seguir*, um antepenúltimo plano nos mostra, encravado na sombra por uma íris que o cerca, o célebre ator cômico do cinema mudo francês, Max Linder, andando sobre uma praia, com a sentença “últimas palavras de Max Linder” vindo então inscrever-se na tela, enquanto a voz em *off* diz: “socorro”.

Episódio 1B: *Une seule histoire*

No decorrer da parte introdutória desse episódio, a idéia de uma história só, presente no título, encontra-se ligada ao tema do silêncio – brevemente evocado em meio ao episódio precedente – e depois à idéia de uma escuta solitária de um sussurro, trazendo a idéia poética de uma solidão da história, ela própria geradora de uma sucessão de enunciados, que mantêm diversas relações com o título do episódio.

Inicialmente, escutamos a voz em *off* dizer: “Esteja certo de ter esgotado tudo o que se comunica pela imobilidade e o silêncio”¹⁸. Em seguida, surge uma série de subtemas ligados uns aos outros em virtude de sua sucessão.

Um dos enigmas do episódio precedente é inicialmente repetido: “O que passou pelo cinema conservou sua marca e não pode mais entrar em outro lugar”. Compreenderemos, no decorrer

18. Notemos que, para o enunciador, uma das principais singularidades do cinema é seu *poder de evocação do indizível e do invisível*. Porém, essa capacidade singular do cinema só será evocada no episódio 2A, associado a esse mesmo enunciado.

deste episódio, que essa afirmação tem relação com a dificuldade, essencial para o enunciador, da introdução da arte do cinema no dispositivo da televisão.

Depois, o enunciador verbaliza, ironicamente, uma interrogação sobre a relação entre sua história pessoal, o universo audiovisual da série e o fragmento em que seu discurso se encontra inserido, agindo na relação entre zonas de sombra e de obscuridade. “Mas para mim, inicialmente, a minha, minha história. E o que tenho a ver com tudo isso, toda essa claridade, toda essa obscuridade”¹⁹.

Sem responder à questão lançada por ele mesmo, ele prossegue prontamente o seu discurso, assumindo um outro tom: “Às vezes, durante a noite, alguém sussurra em meu quarto, desligo a televisão, mas o sussurro continua”. Notemos que a referência à televisão sugere a idéia de um dispositivo tagarela, havendo, simultaneamente, a constatação da existência do sussurro e a dúvida sobre a sua natureza. Além disso, uma série de enunciados desse episódio e de diversos episódios subseqüentes joga com essa idéia de um murmúrio enigmático.

A dúvida sobre a natureza do sussurro traz a idéia da possibilidade da existência de um vento vindo do fundo das eras – “será o vento ou meus ancestrais” – e, imediatamente após, a da “história da solidão”; a escolha das imagens associadas parece tornar mais tangível a realidade dos enunciados. Note-se que o enunciador tenta compreender o sussurro seja como índice de uma energia exterior invisível, mas efetivamente presente (o vento) e da presença em sua lembrança de seres desaparecidos (meus ancestrais). Pode-se também considerar a idéia poética do vento como um tipo de rumor murmurado do *ente*.

Observa-se que o tema poético do sussurro será ligado, dentro deste episódio, ao da projeção e, de modo subliminar, à figura de Langlois, grande ancestral, que ao projetar na cinemateca da *Avenue de Messine* os filmes de um cinema até então invisível, “ofertou um passado metamorfoseado em presente” à geração da *Nouvelle Vague* – como enunciador o mostrará no episódio 3A.

19. Notemos que a questão levantada por essa relação será metodicamente abordada no próximo episódio.

Após a referência à história da solidão, o tema do vento, tornado visual, associa-se à idéia – enunciada verbalmente – de uma *solidão da história*, estabelecendo assim uma passagem para o próximo segmento, em que se começa a explorar o tema central do episódio: o da singularidade da narrativa do cinema²⁰.

É porque, segundo nos parece, o título da série – *Histoire(s) du Cinéma* – é então inserido sobre o fundo negro da tela.

Para explorar o tema da narrativa, o enunciador recorre ao relato de uma lenda poética, que é, de certa forma, um mito de origem: “O cinema projetava e os homens viram que o mundo estava lá. Um mundo ainda quase sem história. Mas um mundo que conta”.

Assim – poder-se-ia pensar –, os homens descobriram, graças à capacidade nova e única da projeção própria ao cinema, e sobretudo através de seus relatos, um mundo que até então lhes era invisível. O homem redescobria o mundo, originário, ainda sem relatos e, simultaneamente, a capacidade que esse mundo possuía de contar relatos²¹.

A próxima questão evocada relaciona-se aos temas privilegiados sobre os quais esses relatos se edificaram. Entretanto, antes que a voz em *off* anuncie com ênfase o ponto de vista defendido, um outro enunciado, mítico, nos é apresentado: “A imagem virá no tempo da ressurreição / A imagem virá, ó tempo da ressurreição”²².

20. Observemos que, para Godard, a idéia da solidão da história também remete à idéia de um afastamento da *História* com relação aos homens. Dirigindo-se a um auditório alemão, por ocasião da atribuição do prêmio Adorno em Frankfurt-sobre-Main, Godard declarou: “Minha idéia é a de que a história está sozinha, longe do homem.” (*Apud.* Bergala, 1988, p. 402).

21. “Para Pierre Janet, lembra Bachelard, não é a recepção quem cria a humanidade, mas a narração.” (*Apud.* Candau, 1996, p. 32).

22. Godard salienta, em duas entrevistas, o sentido do uso dessa expressão: “Quando leio em São Paulo que a imagem virá no tempo da ressurreição [...] após trinta anos de montagem, começo a compreender: para mim, a montagem é a ressurreição da vida.” “São Paulo disse: a imagem virá no tempo da ressurreição. Não se deve tomar a palavra ressurreição no sentido de que o sujeito vai para o céu. Antes disso, trata-se da ressurreição de alguma coisa que passou” (*Apud.* Bergala, 1988, p. 246 e 430). O tema do vínculo entre imagem e ressurreição será retomado no episódio 4A.

Esse enunciado se inscreve sobre a tela, entrecortado por fragmentos de cenas do filme *Duelo ao sol*, no qual vemos a personagem interpretada pela atriz Jennifer Jones retesar-se sob o impacto de um tiro disparado pela personagem interpretada por Gregory Peck; depois ela cai no chão, ao lado de seu fuzil; em seguida, ela se ergue e se arrasta pelo chão com a arma na mão, antes de alongar-se ao lado de Peck e, agitada e perplexa, acariciar-lhe o rosto.

Observemos que esses fragmentos de cenas, mostrando uma moça com um fuzil, vem jogar, num primeiro momento, com a memória do espectador, já que no episódio precedente, quando se evocava a história de Hollywood, havíamos visto o slogan “O filme é uma moça com uma arma” inscrever-se na tela. Convém, em segundo lugar, assinalar o sentido que o realizador dá ao enunciado mítico apresentado, uma vez que esse permanece em suspenso, ao que parece, para a maior parte dos espectadores. Para Godard, é o relato constituído pela montagem que dá vida às imagens, fazendo-as ressurgir do passado.

Antes que o fim do enunciado se inscreva sobre a tela, escutamos a voz em *off* dizer: “Mas para instalar a idéia e a sensação em vez da incerteza, as duas grandes histórias [da indústria do cinema] foram o sexo [a moça] e a morte [a arma]”.

Interrompamos um instante a nossa apresentação do desenrolar do episódio 1B Para tentar compreender, pelo menos parcialmente, o sentido desse enunciado, já que essa compreensão é essencial à compreensão das idéias centrais da série.

Para isso, precisamos nos referir a um outro enunciado, presente no início do episódio 2B: “O instante fatal sempre virá nos distrair”. Como esse segundo enunciado pode nos ajudar a compreender o primeiro? Nossa idéia é a seguinte: se o amor, terreno fértil da incerteza, se resume ao sexo, o que conta é o instante fatal do gozo, e é essa a sensação buscada antes de qualquer coisa; se, além disso, não se dá lugar à incerteza humana sobre a possibilidade da existência de uma passagem espiritual a uma outra dimensão após a morte física do corpo, o instante em que a morte se produz sempre é irrevogável, decisivo, e, por conseguinte, facilmente transformável num espetáculo dramático

capaz de produzir um impacto violento em nossa sensibilidade – um impacto *sensacional* ²³.

Após afirmar que as duas grandes histórias foram o sexo e a morte, o enunciador encadeia a seqüência lógica e peremptória de seu raciocínio, a fim de problematizar o lugar de pertença do cinema: “Em suma, histórias de beleza, a beleza, a maquiagem. No fundo, o cinema não faz parte da indústria da comunicação, nem da do espetáculo [lugares habitualmente reconhecidos como próprios do cinema], mas da indústria das máscaras, que, em si, não é senão uma pequena filial da indústria da mentira.”

Note-se que a série de equivalências peremptórias estabelecidas sugere – uma vez que a indústria do cinema está assimilada à dos cosméticos –, que a indústria do cinema é uma indústria produtora de traços aparentes, sedutores e enganadores. Como veremos, há no fim do episódio uma sugestão poética da idéia de um outro cinema, capaz de ler, à maneira do poeta, os traços inaparentes dos deuses evadidos.

A seqüência do enunciado parece seguir a mesma lógica problematizante. Observemos aqui a introdução de um novo tema, o da herança recebida da fotografia, assim como a idéia de que a tentativa de ser mais verdadeiro do que a vida conduz à mentira: “Histórias do cinema, é por aí que se retorna ao espetáculo, não se pode explicar de outro modo, já que por ser herdeiro da fotografia, o cinema sempre quis ser mais verdadeiro do que a vida.” Além disso, o vínculo do cinema com a morte encontra-se simultaneamente destacado através da inscrição, sobre extratos de filmes desfilando na tela, do enunciado: “Uma indústria da morte”.

Imediatamente, o enunciador introduz uma idéia central, que o espectador parece predisposto a aceitar, já que, confuso em meio à abundância das proposições semânticas que lhe são ofertadas, ele já

23. Ora, a série nos diz que, após a morte, traços de nossa passagem, efêmera, permanecerão no mundo dos vivos, nem que seja apenas na lembrança dos vivos. A partir disso, o cinema é visto como um potente e único instrumento de conservação da lembrança, como um lugar privilegiado de sua inscrição, já que, após nossa morte, somente ele pode transmitir uma imagem viva, em movimento, de nós.

não sabe, nesse instante do desenrolar da série, em que se apoiar: “Eu dizia: nem uma arte, nem uma técnica, um mistério.”

A idéia subjacente à inserção deste último enunciado parece ser a de destacar que o cinema, além de sua dimensão artística e da instrumentalização de suas técnicas pela indústria – ser mais verdadeiro do que a vida, dar a vida como um espetáculo, para que ela pareça mais verdadeira do que realmente é, etc. – possui uma outra qualidade, ainda não desvelada, misteriosa, que se trata de descobrir.

A idéia de um mistério do cinema é imediatamente associada à da solidão, através do duplo enunciado “história da solidão, solidão da história”. *História da solidão* parece sugerir a idéia de uma solidão da história do cinema. Já *solidão da história* parece, antes disso, remeter à idéia da história contada, como veremos a seguir.

Em seguida, retornamos mais uma vez à noção do cinema como indústria da mentira: “*Assassins et voleurs*, o último filme de Guitry. Logo, a cada manhã, não haverá mais a necessidade de ir ao mercado onde são vendidas as mentiras. Logo, não ela não estará mais, todo alegre, ao lado dos vendedores. Registrei essa frase de Brecht, e pedi a Fritz Lang que a dissesse a Brigitte Bardot. Chamei esse filme de *Le Mépris*”.

Escutamos a voz de Godard dizer esse enunciado e, após a apresentação de alguns extratos de filmes, vemos o rosto de Godard surgir na tela, deformado por uma série de superposições. Lemos então sobre a tela: “a história, não quem a conta”.

Notemos que esse comentário é feito no momento em que o pronome pessoal *eu* é utilizado de modo reiterado pela voz em *off* de Godard, como um outro modo de dizer: “cuidado, mesmo quando falo de mim, de minha experiência, não me concedam demasiada importância, sou apenas o enunciador de uma história, o mais importante é a história em si, o relato de uma trajetória – resultado de toda uma vida”. Notemos, por outro lado, que há, simultaneamente, uma auto-ironia: “estou lhes dizendo que o importante não sou eu, mas é de mim que falo, logo eu também posso mentir”.

Subseqüentemente, retornamos às origens do cinema – “bem no início” –, no tempo original a partir do qual a história do cinema se desenvolveu, e de onde surgiram, em conseqüência, todas as histórias do cinema.

A evocação adota inicialmente um tom humorístico – “a história de dois irmãos, eles poderiam se chamar *abajur*, mas eles se chamavam *Lumière* [luz], e eles tinham quase a mesma *bobine* [bobina e ao mesmo tempo rosto]” –, antes de assumir uma dimensão mais propriamente lendária, a fim de que se possa estabelecer a origem mítica do mistério aludido há pouco.

O enunciador então nos ensina: “Para se fazer cinema, há sempre duas bobinas, uma que se enche, outra que se esvazia. Como por acaso, chama-se a bobina da esquerda de escrava e a direita de mestra”. O uso da palavra *escravo* vai permitir, dentro em breve, um jogo de palavras complementar, versando sobre a idéia de uma memória escrava.

Pouco depois, uma imagem nos mostra o close de um homem e uma mulher, olhando fixamente em frente, rostos colados num pequeno projetor, sobre o qual há superposta a imagem de uma bobina que gira a toda velocidade²⁴. Um segundo close se segue, revelando desta feita o rosto de Greta Garbo duplicado por um espelho, com as palavras “Sem futuro” inscritas sobre sua pele, ao passo que, simultaneamente, o enunciado das origens começa a ser dito: “É porque, pela última vez, a noite reúne suas forças para vencer a luz. Mas é pelas costas que a luz vai atingir a noite”.

Notemos o jogo de duplo sentido da palavra *luz* e sua subsequente oposição ao termo *noite*. Graças a essa oposição, surge a idéia do combate decisivo e trágico, vindo das eras mais remotas, entre as forças da noite e as forças da luz, combate que vai estar na origem do advento da projeção luminosa – como se sabe, ela vai do fundo em direção à frente, perfurando, literalmente, o escuro das salas de projeção. Observe-se também que a inserção simultânea de imagens religiosas, rigorosamente escolhidas, reforça com muita sutileza o conteúdo poético do segmento.

Posteriormente, num momento-chave do episódio 4B, reveremos uma dessas imagens, a reprodução de uma fotografia do rosto esculpido de uma virgem, com a face suavemente iluminada e

24. Notemos que a imagem desse casal ao projetor é uma das imagens que retomam com mais frequência na série. Ela será mais particularmente presente no episódio 4B.

investida de uma serenidade atenta, em meio à profundidade do escuro da noite.

A imagem subsequente, de difícil decifração em virtude de seu jogo de sobreimpressões, nos revela, entre outros elementos, a silhueta de um cinegrafista em ação, com as palavras “O homem com a câmara” vindo inscrever-se na tela. Depois, uma outra imagem nos mostra uma janela entreaberta; sobre o vidro aparece, de modo bastante apagado, o rosto de Henri Langlois, enquanto o enunciador retoma o tema do sussurro do início do episódio, ligado aqui à idéia de um mistério original, insondável, que o homem teria desvendado antes mesmo de existir: “E inicialmente muito suave. Como se não se quisesse amedrontá-lo. O sussurro que o homem já desvendou. Há muito tempo. Ó, tanto tempo, muito antes de o homem existir.”

Observe-se que a idéia de um sussurro bem suave remete, poeticamente, à idéia do cinema originalmente mudo, e que o enunciado passa a associar-se a um plano de um filme mudo de Dreyer, *Les fiancées de Glomdal*, que tem um papel capital na série, uma vez que está associado, particularmente no episódio 2A, ao mito de Orfeu e à figura de Caronte, barqueiro que transportava a alma dos mortos para levá-los ao reino de Hades. O plano aqui inserido nos mostra um barqueiro – de pé na proa de uma barca, as mãos ocupadas com um longo bastão, a cabeça virada – e ao fundo da barca uma mulher deitada, podendo estar adormecida, desmaiada ou morta.

A voz em *off* destaca a repetição de um sussurro – “o sussurro recomeça” – depois o discurso muda mais uma vez de tom: “É que um projetor de filmes é obrigado a lembrar-se da câmara e que o cinema só é uma indústria da evasão, porque é antes de mais nada o único lugar em que a memória é escrava.”

Mais uma vez, notemos o apelo aos aforismos²⁵, às afirmações paradoxais e a um princípio dialógico que une enunciados

25. Em uma entrevista, Godard fala de “sua inclinação ao uso de aforismos, sínteses, provérbios”, e salienta que esse gosto advenha “talvez das fórmulas científicas. O aforismo resume alguma coisa ao mesmo tempo em que permite outros desenvolvimentos. Como um laço: ele poderia ser feito em outro sentido, o que não impede que quando ele é feito, o sapato fique bem assim. Não é o pensamento, mas um traço do pensamento” (Bergala, 1988, p. 437).

aparentemente contraditórios, para poder destacar o vínculo existente entre a capacidade de projeção para um alhures, proporcionada pelo dispositivo cinematográfico, o efeito de evasão criado por este dispositivo, e a capacidade de conservar materialmente traços de cenas passadas. Sucintamente, observemos um dos ensinamentos da lógica paradoxal desse enunciado: é justamente por conservar a memória, fazendo dela o seu único lugar, que o cinema favorece uma fuga do sujeito para fora do presente.

Subseqüentemente, a voz em *off* retoma o tema da herança da fotografia: “Sim, herdeiro da fotografia. Mas ao herdar essa história, o cinema não herdava somente direitos de reproduzir uma parte do real, mas sobretudo seus deveres.” Notemos que dois enunciados inscritos sobre a tela completam o sentido de dever: “A sombra de uma dúvida; a lei do silêncio”, e que há aqui a afirmação implícita da idéia de um vínculo obrigatório do cinema ao real — ou, pelo menos, a uma de suas partes — através da herança da fotografia.

O tema da herança prossegue e alcança a literatura e a pintura; a natureza dessa herança estando enigmaticamente indicada em torno da idéia poética do álbum de família — que poderia ser compreendido como representando uma realidade próxima, cotidiana; pertencente à experiência temporal própria ao artista: “E se ele herdou de Zola, por exemplo, não foi de *A taberna*, nem da *Besta humana*, mas, primeiro, de *um álbum de família*; isto é, de Proust e de Manet”.

Retorna então, com toda força, o tema da ficção contra o real; como vimos, esse tema representou um papel central no episódio precedente: “Para ir do início ao fim deste livro imenso, com o qual os homens violaram desesperadamente a natureza para nela semear a potência de sua ficção; para ir de Giotto a Matisse e de Madame de la Fayette a Faulkner, será preciso cinco vezes menos tempo do que fora preciso para a que primeira locomotiva se tornasse o trem bala”.

Observemos que junto a essa alusão peremptória, metafórica e mítica do percurso desse livro imenso vem a introdução das idéias que parecem essenciais e fecundas: com o advento da indústria da evasão constituída pelo cinema, acelera-se a passagem à ficção e ao estabelecimento de relatos mentirosos — a violação da natureza —; com o cinema, evoluções que foram seculares na história das outras

artes passam a ocorrer muito mais velozmente. A alusão à rapidez da evolução das técnicas parece, em si, servir para destacar que o estabelecimento de relatos mentirosos ocorre bem mais rapidamente do que a evolução, já acelerada, das técnicas.

Com a determinação desse trágico percurso histórico de um certo cinema, o enunciador retorna, implicitamente, isto é, visualmente – através de da escolha de extratos de filmes – *Jeanne au bûcher*, *Procès de Jeanne d'Arc*, *Ordet*, *Um cão andaluz*, *Marnie*, *La terre tremble*, *Paisa* –, a um outro cinema e, explicitamente, isto é, oralmente, ao tema central do episódio, o relato do cinema.

Ele se preocupa em distinguir este último relato do relato histórico: “O cinema, assim como o cristianismo, não se funda sobre uma verdade histórica. Ele nos dá um relato, uma história, e então nos diz: creia”.

Uma das leituras possíveis do enunciado apresentado é que o cinema, do mesmo modo que o cristianismo, nos oferece relatos fundadores, pedindo-nos que creiamos neles, em função de uma verdade que não saberíamos identificar de imediato.

Notemos que Godard, ao caracterizar a operação realizada pelo cinema, evoca também sua própria *démarche*, já que, como sabemos, a longa narrativa constituída pela série é o resultado de toda a sua vida de cineasta, de crítico e de homem: “Não conceda a esse relato, a essa história, a fé que convém à história, mas creia, o que quer que aconteça, só poderá ser o resultado de toda uma vida. Eis aqui um relato, não o trate como se fosse um dos outros relatos históricos.” Vê-se então sobre a tela imagens extraídas de *Ordet*, de Dreyer. “Dê-lhe um lugar diferente”.

Nesse momento, aparece na tela uma série de fotogramas de *O cão andaluz*, de Buñuel, mostrando-nos dois dedos da mão esquerda de um homem separando as pálpebras de uma mulher, para poder, com a faca presa na mão direita, cortar seu olho. Quando o enunciador diz “Dê-lhe um lugar diferente em sua vida”. Antes da inserção do close da faca cortando o olho, surge uma pintura antiga, de atmosfera doce, em que se pode perceber duas crianças.

Em virtude da associação das palavras e das imagens, sugere-se subliminarmente que uma das razões que faz com que o espectador tenha de conceder um outro lugar para o relato do cinema em sua

vida, está no fato de que a construção desse relato tem como base um procedimento técnico e semântico próprio ao cinema: a montagem.

Pouco depois, reaparecem dois enunciados apresentados anteriormente. O primeiro encontra-se escrito sobre a tela: “A imagem virá no tempo da ressurreição”. O segundo é introduzido oralmente por essas palavras: “Isso para dizer que o cinema...”; seguido pela inscrição “O cinema, diga-o de novo”, entremeado por fotogramas de extratos de *La terra trembla* e de *Paisa*. Depois, retorna o enunciado, ligeiramente modificado e truncado: “Isso para dizer que o cinema nunca foi uma arte e ainda menos uma técnica”.

Essa afirmação é justificada pelo exemplo da evolução da câmera no decorrer da história do cinema, com o enunciador constatando a ausência de mudanças fundamentais e defendendo a idéia de que os dispositivos anteriores podem ser melhores do que os seus sucessores. “A *Panavisium platinum* é menos aperfeiçoada do que a *Debrie 7*”.

Em seguida, após ter evocado de maneira elíptica os argumentos contrários, tendo-os refutado de maneira também elíptica, o enunciador retorna à idéia principal e evoca com humor, mais uma vez, os dois irmãos, evocação graças à qual, como acabamos de ver, reintroduz-se o tema da televisão: “Não é uma técnica nem mesmo uma arte, uma arte sem futuro, desde o princípio os dois irmãos gentilmente nos advertiam”.

Antes de prosseguirmos a transcrição do enunciado, observemos a referência implícita à opinião declarada dos irmãos Lumière – segundo a qual o cinema era uma arte sem futuro – que permitira ao enunciador estabelecer uma equívoca entre *arte sem futuro* = *arte do presente*, razão pela qual introduz-se, após a alusão aos dois irmãos, o enunciado “em primeiro lugar”, ao qual se seguirá, mais adiante, “aliás” – anúncio uma digressão –, e, pouco depois, “e em seguida”.

Retomemos o fio do enunciado: “Inicialmente – e isso não faz nem cem anos – vê-se que eles tinham razão e que se a televisão realizou o sonho de Léon Gaumont, levar o espetáculo do mundo inteiro até o mais miserável quarto de dormir, foi em função da redução do céu gigante dos pastores”. Vemos então sobre a tela o ator Charlton

Heston abrindo os braços durante a passagem do Mar Vermelho no filme *Os dez mandamentos*, enquanto as palavras *Dark Victory* vêm se inscrever sobre os fotogramas do filme *A la hauteur du Petit Poucet* [à altura do pequeno polegar].

Note-se que o enunciador, inicialmente, dá crédito às proposições dos dois industriais de Lyon, os Lumière, para enfatizar o amargo destino que a televisão reservou ao cinema, realizando a antiga idéia de colocar o mundo ao alcance dos espectadores.

Graças a um novo jogo de palavras – *petit poucet X enfantin* [pequeno polegar X infantil], o enunciador introduz então uma breve digressão, evocando o barão Enfantin, um dos dois sacerdotes supremos do colégio dos santos Simonienses, que estabeleceu, em meio ao século XIX, uma leitura cada vez mais redutora da doutrina de São Simão, ignorando o movimento socialista então em desenvolvimento, e modificando seu interesse progressivamente para a construção das estradas de ferro, razão pela qual o enunciador conclui sua alusão com as palavras “a caminho, o sonho se havia mecanizado”. No plano seguinte, o fim do enunciado introduz um novo jogo de palavras, com a inscrição sobre a tela das palavras: “Sangue por vir”.

Observe-se que há a sugestão, nesse segmento, da idéia de que a televisão, além de reduzir o céu gigante dos pastores à altura do pequeno polegar, mecaniza nossos sonhos. A idéia do *sangue por vir* associada ao fim do enunciado permanece em suspenso.

O enunciador retoma então o fio de seu raciocínio, ao defender a idéia de que os irmãos Lumière foram mal compreendidos; graças a essa mudança de direção, a plenitude do mistério do cinema começa a ser poeticamente desvelada: “E em seguida eles foram incompreendidos, eles diziam sem futuro, isto é, uma arte do presente, uma arte que dá, e recebe antes de dar, digamos, a infância da arte”.

Note-se o jogo poético das equivalências e sua progressão: a idéia da ausência de futuro conduz à do presente, a do presente à do dom, e esta última permite a introdução da idéia de uma nova arte que recebe (registra) antes de dar (projetar); esta última, por sua vez, traz a idéia da criança – que, de fato, recebe a vida como um dom, antes de poder, mais tarde, também dar a vida. A noção de

infância conduz à da infância da arte, que nos leva à da primeira era do cinema, era do cinema mudo – como se sabe, *infans*, em latim; designa aquele que não fala.

À idéia do cinema como infância da arte se segue a de que sua emergência é contemporânea à abertura das portas da noite.

Após o último enunciado, surge na tela uma imagem de Charcot na Salpêtrière, segurando em seus braços uma histérica adormecida; depois vem uma imagem de Griffith filmando sobre uma calota de gelo, imagem sobre a qual pode-se ler as palavras *As portas da noite*; depois, um fotograma de um de seus filmes – *Órfãos da tempestade* – em que se vê Lilian Gish deitada sobre a calota de gelo.

A voz em *off* diz: “E é a noite do século XIX, é o início dos transportes públicos e é a aurora do século XX, são os debates sobre o tratamento da histeria, é o velho Charcot que abre ao jovem Freud as portas do sonho. A ele de encontrar a chave dos sonhos. Mas onde está a diferença entre Lilian Gish deitada em sua calota de gelo [repete-se o plano com Lilian Gish] e Augustine na Salpêtrière [surge uma fotografia de Augustine deitada numa cama na Salpêtrière].”

O próximo enunciado nos encaminha para o fim do episódio, onde se estabelece um tipo de balanço poético final da primeira parte, composta pelos dois episódios 1A e 1B.

Surge um outro tom, desta feita elegíaco, intimamente ligado, segundo nos parece, ao tema da televisão, cuja imagem poética na série tem múltiplas relações com a visão de uma estreiteza do mundo. Se o advento do cinema é poeticamente ligado, no segmento precedente, à abertura das portas da noite, a televisão, no conjunto da série, parece ser, junto à fome e à miséria, um dos sintomas maiores da existência de um tempo do desalento.

O enunciado – que apresentaremos de uma só vez por comodidade de exposição – é o seguinte: “Mas o pior ainda se enuncia quando deus falta. Não somente deus e os deuses fugiram, mas o esplendor da divindade apagou-se na história do mundo. O tempo da noite do mundo é o tempo do desalento, pois este mundo torna-se a cada dia mais estreito. Ele chegou a tornar-se tão estreito que não é nem mesmo capaz de abrigar a falta de deus como uma falta”.

Imediatamente depois, é introduzida a idéia de uma perversão do estado da infância – que a arte do cinema representava em seu início. Essa idéia liga-se às duas guerras mundiais: “Em seguida, bastará uma ou duas guerras mundiais para perverter esse estado infantil e para que a televisão se transforme nesse adulto imbecil e triste, que se recusa a ver o buraco de onde nasceu e se isola então em criancices”²⁶.

Lembremos que foi na Alemanha, sob o regime de Hitler, durante as Olimpíadas de 1936, que houve a primeira transmissão televisiva. Sem dúvida, foi por essa razão que se inseriu uma imagem do ditador pouco depois do momento em que a voz em *off* diz: “E para que a televisão transforme...”.

Em seguida a essas referências históricas elípticas, enuncia-se, de modo fragmentado, o último grande mito de origem desse episódio, ligado de forma subliminar, segundo nos parece, ao tema do holocausto, vinculado de forma explícita ao tema do luto. Além disso, esses temas representam um papel fundamental na série como um todo.

Por comodidade de exposição, apresentaremos o texto de uma só vez: “Porque eis o que aconteceu: na madrugada de século XX, as técnicas decidiram reproduzir a vida. Inventou-se, assim, a fotografia. Mas como a moral ainda era demasiadamente forte e que se preparava para retirar da vida até mesmo a sua identidade, vestiu-se o luto desse assassinato e é com as cores do luto, com o negro e com o branco, que o cinema passou a existir”.

Observe-se que quando o enunciador diz as últimas palavras, vemos sobre a tela um dos planos de *Ordet* de Dreyer, filme em que o tema da ressurreição cumpre um papel fundamental.

Salientemos, brevemente, dois aspectos da lenda que nos está sendo contada: o papel atribuído às técnicas que se teriam outorgado a decisão de reproduzir a vida – em seguida a essa decisão, a foto teria sido inventada; o apelo à idéia paradoxal de vestir o luto de uma morte que ainda não ocorreu.

26. Lembre-se de que o enunciador havia, no fim do episódio precedente, ligado o nascimento da televisão à história da Segunda Guerra Mundial.

Note-se, em seguida e também brevemente, que o segmento “que se preparava para retirar da vida até mesmo sua identidade”, suscetível de uma diversidade de leituras, sugere a idéia de que a representação – de base fotográfica – seria um roubo²⁷, e que a associação desse segmento com o seguinte – *vestimos o luto desse assassinato* – sugere a leitura de uma programação de assassinato da vida, noção suscetível de ser ligada, por sua vez, à temática do holocausto.

Parece-nos importante destacar um último ponto: quando é dito “é com as cores do luto, com o negro e com o branco”, vemos surgir na tela, incrustados sobre fotogramas de filmes, as palavras “que a vida devolva ao cinema o que ela roubou dele”. Uma das múltiplas idéias sugerida pela associação dos enunciados é, certamente, que a vida devolva ao cinema as outras cores que lhe haviam sido retiradas.

O enunciado subsequente retoma a temática dos deuses evadidos e constitui, como já destacamos, um balanço poético final da parte composta pelos dois primeiros episódios.

O balanço se estabelece em torno da idéia da necessidade que o poeta tem, em tempos de desalento, de estar atento ao traço inaparente dos deuses em fuga, para poder traçar para os mortais, seus irmãos, o caminho do reviramento.

Parece possível, à luz do percurso composto pelas duas partes, sugerir a hipótese de que, sob a figura do poeta podemos encontrar o traço da figura do cineasta. É, sem dúvida, por essa razão que, no início do enunciado que iremos transcrever, o enunciador colocou uma imagem com o rosto de Carlitos – sobre qual se inscreve as palavras “Oh! that cello” – e, que no fim do enunciado e do episódio, quando o enunciador diz “no tempo da noite do mundo, o poeta diz o sagrado”, vemos surgir uma imagem de *Vertigo*, filme de Hitchcock, que, segundo o enunciador, é “o único que, juntamente com Dreyer, soube filmar um milagre” – frase extraída do episódio 4A.

27. É o próprio autor quem propõe essa leitura. Durante uma conferência em 1989, na FEMIS, pouco antes da estréia desse primeiro episódio, Godard observava: “Eu diria do meu modo que, a partir do momento em que se roubava da vida a sua própria imagem, em que a representação era um roubo, era mesmo necessário vestir o luto” (p. 245).

O último texto, que transcreveremos de uma única vez, é o seguinte: “Os poetas são aqueles dentre os mortais que, cantando gravemente, ressentem o traço dos deuses evadidos, permanecem nessa trilha e traçam para os mortais, seus irmãos, o caminho do reviramento. Mas quem dentre os mortais é capaz de identificar um traço desse tipo? Esses traços se caracterizam com frequência justamente por serem inaparentes, sendo sempre o legado de uma atribuição quase impressentida. Ser poeta em tempos de desalento é, então, cantando, estar atento aos traços dos deuses evadidos. Eis porque, no tempo da noite do mundo, o poeta diz o sagrado.”

Limitemo-nos a salientar alguns pontos de forma sucinta, propondo uma primeira leitura: o dom que, por graça, o poeta, simples mortal, recebeu é um dom de recolhimento e de expressão; em virtude da graça que o habita, ele sente a ausência de Deus como uma perda e canta gravemente, exerce seu dom de expressão para poder, através dele, colocar-se em posição de recolher, intuitivamente, o traço inaparente dos deuses evadidos.

Sua missão não se resume a identificar a existência de traços, nem mesmo a descobrir do que eles são índices. Ele precisa, mais do que isso, restabelecer o percurso da perda e retrazar esse percurso para outrem, para poder, a partir desse momento, tornar possível a iniciativa coletiva do reviramento.

Imemorial, já que contemporânea da morte dos deuses, a atribuição, que permitirá identificar o caminho da mudança, é sagrada.

Eis talvez porque, no tempo da noite do mundo, o poeta diz o sagrado.

Bibliografia

- ALENCASTRO, L.F. de. 2000. ‘O holocausto e a “incultura do mal”’. NO, 3 de out.
- AUMONT, J. 1999. *Amnésies. Fictions du cinéma d’après Jean-Luc Godard*. Paris: P.O.L.
- AQUIEN, M, 1996. “Introduction à la poétique”. In: AQUIEN, M. e MOLINIÉ, G. *Dictionnaire de Rhétorique et de Poétique*. Paris: Éditions Le Livre de Poche.

- BENJAMIN, W. 1991. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Editora Brasiliense.
- BERGALA, A (org.). 1988. *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*. Paris: Cahiers du Cinéma.
- _____. 1999. "L'ange de l'histoire". In: BERGALA, A. *Nul mieux que Godard*. Paris: Cahiers du Cinéma., p. 221-249.
- CANDAU, J. 1996. *Anthropologie de la mémoire*. Paris: PUF.
- CERTEAU, M de. 1987. "Lacan: une éthique de la parole". In: CERTEAU, M. de. *Histoire et psychanalyse entre science et fiction*. Paris: Gallimard, p. 168-196.
- DOUCHET, J: 1998. "Images arrachées au journal du siècle". *Art Press*, Hors Série: Le siècle de Jean-Luc Godard / Guide pour "Histoire (s) du Cinéma". p. 27-31, nov.
- FOREST, P. 1998. "La rose dans la poussière de l'acier". *Art Press*, Hors Série: Le siècle de Jean-Luc Godard / Guide pour "Histoire (s) du Cinéma". p.13-26, nov.
- GERVAISEAU, H. 2000. *O abrigo do tempo. Abordagens cinematográficas da passagem do tempo e do movimento da vida dos homens*. Rio de Janeiro: Tese de doutorado. ECO-UFRJ.
- LISSOVSKI, M. 1998. "Signo: Tigre. Ascendente: Lontra. História, fotografia e adivinhação em Walter Benjamin". *O Percevejo*. Rio de Janeiro: Uni-Rio, v. 6, nº 6, p. 92-106.
- MACRON, E. 2000. "La Lumière blanche du passé. Lecture de La mémoire, l'histoire, l'oubli de Paul Ricoeur". *Esprit*. nº 266-267, p. 16 - 31, août., sept.
- MORIN, E. 1997. "Le besoin d'une pensée complexe". In: CANDIDO MENDES (org.). *Représentation et complexité*. Rio de Janeiro: Edições Unesco/ISSC/EDUCAM, p. 85-96
- _____. 1999. "Da necessidade de um pensamento complexo". In: MARTINS, F. (org.). *Para navegar no século XXI*. Porto Alegre: Sulina Edipucs, p. 19-42.
- REVEL, N. 1998. Verbete "Épopée". In: *CD-Rom Multimedia Encyclopædia Universalis*. France S.A.
- RICOEUR, P. 2000. "Aux origines de la mémoire, l'oubli de reserve". *Esprit*, nº 266-267, p. 32 - 47, août., sept.
- _____. 1985. *Temps et récit. 3. Le temps raconté*. Paris: Seuil.
- _____. 2000. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Seuil.

Homogeneización y difusión de
la moda en los medios de
comunicación audiovisual -
En torno a *El Sistema de la
Moda* de Roland Barthes

CHARO LACALLE

Facultad de Ciencias de la Información
Universitat Autònoma de Barcelona

Resumen

El sistema de la Moda constituye, en este trabajo, la referencia teórica desde donde se intenta determinar el papel de los medios audiovisuales en la homogeneización y la difusión a escala planetaria de la Moda. Al mismo tiempo, esta comunicación se plantea como homenaje a un libro cuyo (tardío) reconocimiento en cuanto texto *ejemplar* de la semiología no termina de hacer justicia a su aportación teórico-metodológica a la semiótica. En la última parte de esta comunicación se esboza una tipología de los transmisores de la Moda en el cine y, tras constatar la ausencia de *shifters* propios en la televisión, se define el papel de la pequeña pantalla en cuanto amplificador de los transmisores de Moda de las revistas y del cine.

Palabras clave

moda, barthes, semiótica, audiovisual, cine, televisión, shifters

Abstract

The System of Fashion is the main reference and the starting point to determinate the contribution of audiovisual media on homogenization and worldwide transmission of Fashion. At the same time, this paper intends to pay tribute to a book whose (late) appreciation as a paradigmatic text of the early structuralism applied. Semiotics (*Sémiologie*) is still far from recognise is theoretical and methodological contribution to general Semiotics. The final section on this paper presents a typology of Fashion shifters in movies and examines the role of TV in amplifying the Fashions shifters of movies and magazines.

Key words

fashion, barthes, semiotics, audiovisual, cinema, television, shifters

La profunda reflexión sobre la Moda llevada a cabo por Roland Barthes entre 1955 y 1967, incluye una docena de aportaciones breves (entre artículos y entrevistas)¹ preludio de *El sistema de la Moda* (1967), un libro centrado en el análisis del texto escrito de las revistas de Moda² que, salvo contadas excepciones, se ha visto rodeado de un silencio inmerecido. Considerado como el texto *ejemplar* del análisis semiológico (Marrone, 1995; Calefato 2003) o incluso como la carta institucional de la semiología (Mallac y Eberbach, 1982), “la obra que sintetiza toda la actividad semiótica de Barthes” (Greimas, 1987:303) constituye una especie de *discurso del método barthesiano*, que se enraíza ideológicamente en *Mitologías* (1957) y culmina metodológicamente en el tan aplaudido microanálisis de *S/Z* (1970), cuya fortuna crítica no impidió a su autor embocar sucesivamente derroteros tan diferentes como *El grado cero de la escritura* (1972) o *El placer del texto* (1973)³.

El incierto destino de *El sistema de la Moda* reside precisamente en ese carácter *ejemplar* que, al convertirlo en el epígono de la semiología, lastró su vocación *sincrónica* (atemporal) con una contingencia historicista que situaba el análisis del “vestido escrito” en las antípodas de la nueva semiótica del relato. La dependencia

1. La reflexión sobre “Barthes y el vestido” que Olivier Burguelin realiza en el número 63 de *Communications* (1996) se centra en los diferentes artículos y entrevistas a Barthes sobre el tema.
2. El corpus de análisis de *El sistema de la Moda* comprende los ejemplares de *Elle* y *Le jardin des modes* publicados entre 1958 y 1959.
3. “Si, por un lado, *El Sistema de la Moda* se considera un texto ejemplar del análisis semiológico, por otro lado no se comprende por qué el trabajo de Barthes se dirige, a partir de 1967, hacia direcciones completamente diferentes” (Gianfranco Marrone, 1995:140, nota 5).

saussureano-hjelmsleviana del ejercicio de Barthes contradice los postulados de cientificidad del giro semiótico que se produce hacia finales de los años sesenta, como se pone de relieve en la crítica al método semiológico que Greimas lleva a cabo en el primer volumen del *Diccionario*:

A partir de El sistema de la moda, la más hjelmsleviana de las obras de Barthes (donde para describir la semiótica vestimentaria se sirve de la mediación de la "moda escrita"; pero considera, sin embargo, que es por cuestión de comodidad y no de directiva metodológica), se llega a concebir la semiología de la pintura como el análisis del discurso sobre la pintura. El malentendido se remonta a la época en que los teóricos de la lingüística, como R. Jakobson, luchando contra el psicologismo del "pensamiento" expresado por este "útil" que es el lenguaje, afirmaban vivamente el carácter indisoluble de esas dos "entidades" (Greimas y Courtés, 1983, voz Semiología)

Por otra parte, la elección del "vestido escrito", que para Barthes constituía el "objeto más puro posible, basado en una única sustancia" (1967b:428) del sistema de la Moda, implicaba una inexorable restricción del campo de análisis que también generó insatisfacción e incompreensión allende el estructuralismo. Eco califica el libro de Barthes de "clásico", pero sostiene que la limitación del objeto de estudio le impide "abordar inmediatamente la moda como un lenguaje visual debidamente articulado" (Eco, 1972:15), mientras que Dorfles considera *El sistema de la Moda* "un hábil (y poco útil) ejercicio de léxico más que un auténtico análisis semiológico de la moda" (Dorfles, 1979:135, nota 19). Como señala Gianfranco Marrone, el libro "nace ya viejo" y no satisface ni a la "futura semiótica" ni a los "apóstoles del sentido común" (Marrone, 1995:140).

Frente a las acusaciones de futilidad a *El sistema de la moda* desde ámbitos como el deconstruccionismo (Culler, 1995), la filosofía postmoderna (Baudrillard, 1976), la crítica literaria (Thody, 1979) o la perspectiva cultural (Barnard,

1996)⁴, corresponde a la semiótica recuperar una obra que, pese a la admiración y el respeto profesados a su autor, ha producido siempre una cierta incomodidad⁵. Una semiótica sin complejos y sin temor a diluirse en el intercambio multidisciplinar, que dialogue con otros saberes y reivindique abiertamente ese “afortunado carácter *bastardo* de las ciencias del hombre”, propugnado precisamente por Barthes a partir de *El sistema de la Moda*:

[El sistema de la Moda] no es el resultado terminal de una creencia en la objetividad de la ciencia, sino el momento incoactivo de una toma de conciencia más amplia: la del afortunado carácter “bastardo” de las ciencias del hombre, especialmente de la semiótica, que hace del lenguaje el objeto y, a la vez, el sujeto de su propio análisis (Marrone, 1995:143)⁶.

A reparo de la usura del tiempo por el desinterés generalizado hacia el libro, *El sistema de la Moda* ha sobrevivido a los propios vaivenes de la semiótica y despliega, tanto dentro como fuera de sus más controvertidas páginas de inspiración lingüística, una magnífica e imperecedera reflexión sobre la Moda devenida referente ineludible de cualquier aproximación hodierna al tema. En esta ocasión, el análisis del “vestido escrito”, que Barthes consideraba el baluarte de la significación de las revistas de Moda (1967^a:25), nos sirve de referencia para confrontar el papel de los diferentes medios de comunicación en la difusión de la Moda.

El carácter voluntariamente limitado de la travesía barthesiana por la Moda se pone de manifiesto en la ulterior reducción del objeto de estudio llevada a cabo por el autor, que se centra

-
4. Apelando precisamente a Johnatan Culler y a Philip Thody, Malcom Barnard califica, el libro de Barthes de “desastre semiológico” (Barnard, 1996:92).
 5. “¡Mirad *El sistema de la Moda* de Barthes, una obra de la que ahora se prefiere no hablar: es el resultado de un trabajo de diez años, revisado en tres ocasiones!” (Greimas, 1987:303).
 6. En relación al diálogo de la semiótica con otras disciplinas en los estudios sobre Moda véanse G. Ceriani y R. Grandi (1995) y el número 1 de *De Signis* editado por L. Escudero.

únicamente en uno de los dos sistemas de la Moda (A y B) revelados por el análisis del vestido escrito: el “sistema A” (Barthes, 1967b:430). La “moda A” es el resultado de las correspondencias que el texto escrito establece entre el vestido y sus posibles *usos, caracteres, estaciones o funciones sociales* (“los estampados se llevan en las carreras”), mientras que el sistema o “moda B” (que Barthes no incluye en su análisis) renuncia al principio de equivalencia de la moda A y se centra en la dimensión *poética* del “vestido escrito” (“el azul está de moda”)⁷.

Tras la estela de las *Mitologías*, pero convertido ahora en microanálisis semiológico, el estudio de la “moda A” revela, en *El sistema de la Moda*, los mecanismos subyacentes a la “alienación” (connotación) de la Moda, que consiste en “naturalizar” un significado latente por el mero hecho de hacerlo explícito: “la moda se oculta a la manera de un dios omnipotente y que sin embargo finge dejar al estampado plena libertad de significar *naturalmente* en las carreras” (1967^a:319). La proyección de la “moda A” en el modelo de la comunicación de Jakobson (1960), un autor cuya influencia fue decisiva en *El sistema de la Moda*, nos permite circunscribirla a la función *referencial* de los procesos comunicativos sobre los que reposa su “naturalización”. Por consiguiente, las otras cinco funciones definidas por Jakobson nos sirven para determinar las relaciones que mantiene entre sí los diferentes elementos que integran los procesos comunicativos del sistema de la moda.

Usos, caracteres, estaciones, funciones sociales (Sistema A)
referencial

Tendencia (Sistema B)
poética

Diseñador/pasarelas
emotiva

Medios
fática

Consumidor
persuasiva

Estilo
Metalingüística

7. Contrariamente a cuanto ocurría en los años cincuenta, el sistema B detecta en la actualidad la función más importante de las actuales revistas de moda: determinar las *tendencias* a partir de las propuestas estacionales de las pasarelas.

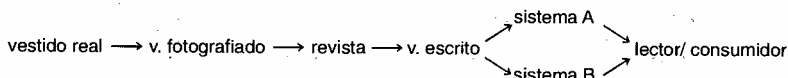
Los profundos cambios experimentados por la Moda en los años sesenta determinaron la configuración de un nuevo sistema, cuya progresiva saturación culmina en los años ochenta tras la consolidación de un *estilo* (clásico o barroco) *de los estilistas* (Calabrese, 1992; Lacalle, 2001), figurativizado en los diferentes *estilos* de mujer a los cuales remiten sistemáticamente las propuestas de los grandes diseñadores: *profesional* (Armani), *sexy* (Versace), *chic* (Chanel), etc. La concepción, en términos de esencias, que subyace a los diferentes *estilos* de mujer definidos por los estilistas, añade al juicio estético de la Moda una dimensión *estésica* (afectiva y pasional), que desplaza la centralidad de la moda *referencial* e indicativa (“sistema A”) hacia la moda *poética* y prescriptiva del “sistema B”: la moda determina “lo que se lleva” y el usuario “cuándo y dónde se lleva”. La moda B traduce el *estilo de los estilistas* (función *metalingüística*) y sus propuestas de pasarela (función *emotiva*) en *tendencias* y convierte la estructura del proceso comunicativo (diseñador-medios-consumidor) en el eje del sistema.

Frente a la especificidad de las revistas de Moda⁸, que conceptualizan “lo que se lleva” a partir de la representación paradigmática (colores, formas, largos, etc.) de las propuestas sintagmáticas (pasarelas) de los diseñadores, el papel de los medios audiovisuales en la difusión de Moda es mucho más difuso. Aunque la influencia del *star-system* en la Moda es de sobras conocida⁹, cada vez tiende más a rebasar el límite de las películas y a extenderse a todos aquellos eventos protagonizados por las estrellas de cine (ceremonia de entrega de los Oscar, festivales cinematográficos, estrenos de gala, etc.), los *magazines* televisivos dedicados específicamente a la Moda no terminan de afianzarse¹⁰, ni tampoco

-
8. Un informe del Estudio General de Medios (EGM), realizado entre octubre de 2003 y mayo de 2004, atribuye a las nueve revistas de Moda incluidas en el mismo (Cosmopolitan, Clara, Elle, Vogue, Glamour, Telva, Woman, Ragazza, Marie Claire) un 24,5% de lectores (3.929 sobre un total de 15.194), una cifra muy elevada si se tiene en cuenta que dichas revistas representan tan sólo el 18% de los 50 títulos comprendidos en la muestra.
 9. Sobre la relación entre el cine y la Moda veáanse, por ejemplo, P. Calefato 1999 y 2001; N. Marziotti, 2001; S. Bruzzi y P. Church Gibson, 2000 (tercera parte).
 10. En 2004, Fashion TV (Digital+), el único canal dedicado específicamente a la moda en España, no forma parte del sistema de medición de audiencia de TNS.

parece que la influencia de los famosos televisivos sea particularmente relevante.

El concepto jakobsoniano de *shifter* (transmisor), utilizado por Barthes para explicar la traslación entre las distintas “estructuras” que integran el proceso de difusión de la Moda (tecnológica o vestido real, icónica o vestido fotografiado y verbal o vestido escrito)¹¹, es el parámetro que utilizaremos para determinar las características de la comunicación de la Moda en lo medios audiovisuales. La tercera traslación definida por Barthes (la traslación del vestido fotografiado al vestido escrito), que funda tanto la “moda A” como la “moda B”, se realiza a través de los elementos anafóricos de la lengua “suministrados en grado pleno” (“*este*” traje sastrero, “*el*” vestido de shetland) o en “grado cero” (“*rosa prendida en el cinturón*”) y denominados por Barthes “transmisores elípticos” (Barthes, 1967:24). El itinerario descrito por Barthes se puede esquematizar de la siguiente manera:



A diferencia del “vestido escrito” de las revistas, la Moda raramente se enuncia ni en el cine ni en la televisión, salvo excepciones en la ficción que no constituyen *transmisores* en el transmisor sentido barthesiano, sino más bien metadiscursos, como el film *Prêt-à-porter* (Robert Altman, 1994), el serial colombiano *Yo soy Betty la fea* (RCN 2000) o la serie estadounidense *Sexo en la ciudad* (HBO, 1998-2004), por mencionar tan sólo un par de ejemplos destacados. Pero, aunque los lenguajes

La audiencia de los otros tres canales temáticos que cuentan con espacios dedicados a la Moda es más bien modesta: en la temporada 2003-04 Cosmopolitan ocupa el lugar número 20 (280.000 espectadores), People & Arts el 49 (62.000) y Estilo el 55 (24.000). Las cadenas generalistas tan sólo incluyen noticias esporádicas sobre moda (principalmente desfiles) en los programas del corazón.

11. Jakobson denomina *shifters* a los elementos que median entre el código y el mensaje (Jakobson, 1963).

audiovisuales no cuenten con un equivalente preciso de los “transmisores elípticos” adaptados por Barthes al “vestido escrito”, utilizaremos el concepto de Jakobson en sentido figurado para denominar a todos aquellos *personajes/actores y tipologías de películas o programas que contribuyen a la transmisión de la Moda*.

En el cine, la capacidad de sugestión del *sex symbol* lo convierte en un transmisor privilegiado de modas (actitudes, comportamientos, vestido...); pero tan sólo algunos actores han asumido históricamente el rol de difusores de Moda (Grace Kelly, James Dean, Audrey Hepburn, Gwennyth Paltrow...) ¹². A diferencia de la idiosincrasia propia de las personalidades individuales, es posible agrupar las películas que han actuado como transmisores de Moda mediante una clasificación orientadora, que nos permita comprender, de manera general, la relación entre el cine y la moda:

- 1) *Movies & Designer*: la colaboración de un diseñador afirmado en una película constituye un verdadero ejercicio metadiscursivo, que puede ser de tipo *estético (look)* o *estésico* (actitud). Como ejemplo del primer caso podemos citar el vestuario diseñado íntegramente por Armani (con la colaboración de Jane Yates) para *De-Lovely* (Irwin Winkler, 2005) ¹³. Vivienne Westwood realiza, por el contrario, un ejercicio de carácter *estésico* en *Leaving Las Vegas* (Mike Figgis, 1995), al trasladar las reminiscencias radicales y existenciales de un estilo coartífice y heredero de *punk* (Lacalle, 2001) a la ropa de unos personajes abocados a la autodestrucción irremisible.
- 2) *Trend Movies*: algunas películas, como *Le amiche* (Antonioni, 1955) o *La dolce vita* (Fellini, 1960), influyen notablemente en la difusión de un determinado estilo y se

12. El carácter icono de la Moda de Jennifer Anniston – en este caso una actriz televisiva – se conforma principalmente a raíz de su relación con Brad Pitt.

13. Un film sobre Linda Porter (la esposa del músico Cole Porter), interpretado por la glamorosa actriz Ashley Judd.

convierten en emblema de una etapa de la historia de la moda Moda (representada en Italia por las hermanas Mícol y Giovanna Fontana).

3) *Cult Movies*: desde la aparición de los *Teddy Boys* a finales de los años cincuenta, en el Sur de Londres, con sus tupés y sus chaquetas *eduardianas*, la recíproca influencia entre las tribus urbanas y la Moda viene jugando un papel decisivo en la configuración de estilos y en la sucesión de tendencias¹⁴. Los ejemplos más representativos de este grupo se pueden subdividir, a su vez, en otros tres apartados:

3.1) *Anticipación*. El film de Jim Sharman *The Rocky Horror Show*, estrenado el mismo año en que Vivienne Westwood lanza su primera colección (*Sex*, 1975), influyó de manera tan notable como esta última en la configuración del *look punk*, algunas de cuyas aportaciones se han convertido en verdaderos *estilemas* de diseñadores como Versace, Gaultier o Galliano.

3.2) *Conceptualización*. *Quadrophenia* (Frank Roddman, 1979), o *Hair* (Milos Forman, 1979) constituyen un verdadero paradigma de los estilos *mod* y *hippie* respectivamente, reconstruidos *a posteriori* de manera casi filológica y convertidos en auténticos *decálogos* de Moda a partir de los años noventa.

3.3) *Recuperación*. *Zoot Suit* (Luis Valdez, 1981) recupera el estilo *pachuco* (25 años después del estreno del musical del mismo nombre dirigido por el propio Valdés) y se convierte en una película de culto, que vuelve a poner de moda en los ochenta las americanas largas de hombros anchos y los pantalones bombachos característicos de los *zooters*¹⁵.

14. Por ejemplo, la influencia del *punk* ha sido determinante en Versace, Gaultier, Galliano o Mügler; los *zoots* y los *teddy boys* sirvieron de inspiración al estilo de los ochenta, mientras que otras tribus urbanas como los *rockers* o los *skinheads* inciden ciclicamente en las tendencias de diferentes periodos de la Moda.

15. *Zoot Suit*, el legendario drama musical de Valdez, está basado en un hecho real: la condena, de profundos matices racistas, a un grupo de jóvenes chicanos (*zooters* o *pachuchos*) acusados de asesinato.

La cotidianidad de los diferentes escenarios televisivos y la creciente simbiosis entre los programas y los espectadores (*realities*, concursos, telediarios, ficción...) cancelan la distancia entre destinatarios y destinatarios sobre la que se sustenta el glamour de las revistas de moda¹⁶ y el *star-system*, mientras que la ausencia generalizada de *transmisiones* en la televisión lo confina, por tanto, al papel de mera caja de resonancia, que se concreta en los reportajes sobre eventos de la Moda (pasarelas) y de la crónica social de los programas del corazón. La demanda ingente de contenidos televisivos que se producirá tras el apagón analógico (previsto en España para enero de 2012) tiene ante sí todo un territorio virgen aún por explorar y explotar.

Bibliografía

- BARNARD, M. 1996. *Fashion as Communication*. Londres-Nueva York: Routledge.
- BARTHES, R. 1957 *Mythologies*. París: Seuil.
- _____. 2003. *El sistema de la moda y otros escritos*. Barcelona: Paidós. 1967. *Le système de la Mode*, París: Seuil.
- _____. 1967. "Sobre el Sistema de la Moda", entrevista con Frédéric Gausse, *Le Monde*, 19 abril.
- BRUZZI, S-CHURCH GIBSON, P. 2000. *Fashion Cultures. Theories, Explorations and Analysis*. Londres: Routledge.
- BURGELIN, O. 1996. "Barthes et le vêtement", en *Parcours de Barthes, Communications*. n. 63, pp. 81-100.

16. El espacio dedicado a la moda en la prensa de élite es bastante exiguo. La investigación sobre los periodistas de moda realizada en Gran Bretaña por Angela McRobbie pone de manifiesto que casi todos se ven a sí mismos más como creativos que como periodistas. Por otra parte, el origen social de muchos de ellos (procedentes de clases medio alta y alta), la inestabilidad de un trabajo realizado mayoritariamente por *freelances* y la dependencia de los diseñadores han sido decisivos a la hora de configurar el carácter "promocional" del periodismo de moda, que raramente es polemiza con los eventos que refiere (McRobbie, 2000).

- CALABRESE, O. 1992. "Lo stile degli stilisti". En P. Calafato (comp.), *Moda y mundanidad*. Bari: Palomar.
- CALEFATO, P. 2001. "El cuerpo vestido, los sentidos y la escritura: entre la moda y el cine". En *DeSignis*, n. 1, págs. 213-224.
- _____. 2003. "...con una seconda nascita, la scienza di tutti gli universi immaginati": il Sistema de la Moda de Roland Barthes", en G. Manetti y P. Berretti, *Semiotica: testi esemplari*, Turín, Costa & Nolan.
- _____. 1999. (comp.). *Moda e cinema*. Genova: Costa & Nolan.
- DAVIS, F. 1992. "Do clothes speak? What makes them fashionk". Chicago: The University of Chicago Press.
- DORFLES, G. 2002. *Moda y modos*. Valencia: Engloba. Mode & Modi. Gabriele Marzotti Editore.
- ECO, U. 1976. "El hábito hace al monje". En VV.AA. *Psicología del vestir*. Barcelona: Lumen, págs. 9-23.
- FLOCH, J. J. 1995. *Identités visuelles*. Paris: PUF.
- GREIMAS, A. J. 1987. "Algirdas Julien Greimas mis à la question". En M. Arrivé y J. C. Coquet (comps.), *Sémiotique en jeu. A partir et autour de l'œuvre de A. J. Greimas* (Actas del Convenio de Cerisy-la-Salle, 4-14 agosto, 1983), Hadès-Benjamins.
- GREIMAS, A. J.-COURTÉS, J. 1979. *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. París: Hachette (*Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos, 1983).
- MARRONE, G. 1995. "Barthes: il processo della moda", en G. Ceriani y Roberto Grandi (comps.). *Moda: regole e rappresentazioni*. Milano: Angeli, págs. 138-153.
- MARZIOTTI, N. 2001. "Ado(r)adas de la cabeza a los pies: el vestuario de las estrellas de cine latinoamericanas de los años 1930 a 1950". En *DeSignis*, n. 1, págs. 225-237.
- MacROBBIE, A. 2000. "The return to cultural production. Case study: fashion journalism". En J. Curran y M. Gurevitch (comps.). *Mass Media & Society*. Londres: Arnold, 3ª ed.
- RAGONE, G. (ed.). 1976. *Sociologia dei fenomeni di moda*. Milano: Angeli.
- SCHIER, F. 1983. "Speaking through our clothes". *New York Times Book Review*, 24 de Julio.

**Estética e cibercultura:
arte no contexto da segregação
democrática avançada**

EUGÊNIO TRIVINHO

**Programa de Estudos Pós-Graduados em
Comunicação e Semiótica PUC - SP**

Resumo

O ensaio contextualiza e problematiza, não sem intenção polêmica, a relação entre estética e suportes virtuais no mencionado recorte social-histórico – o dos anos 90 em diante –, priorizando os pressupostos, as contradições, os paradoxos e os horizontes tecnológicos e artísticos implicados. A partir da dissecação do *modus operandi* da cibercultura (articulado por um *neodarwinismo dromocrático* de proporções mundiais) e da crítica ao *ciberufanismo estético internacional* (que faz a arte participar, *involuntária* e *indiretamente*, da segregação social fundada na informatização e na interatividade), o texto provê, como contribuição ao debate, novos indicadores conceituais para apreender a redefinição que o estatuto e o papel cultural da produção artística de ponta sofreu no contexto contemporâneo.

Palavras-chave

cibercultura, neodarwinismo dromocrático, estética, ciberufanismo, princípio da politização

Abstract

The essay puts into context and problematizes, not without provocative intention, the relation between aesthetics and virtual supports in the above mentioned socio-historical outline – the one from the nineties on –, prioritising the technological and artistic premises, contradictions, paradoxes and horizons involved. From the dissection of cyberculture's *modus operandi* (articulated by a worldwide *dromocratic neodarwinism*) and from the criticism of international *aesthetic cybercelebration* (which *involuntarily* and *indirectly* involves art in the social segregation based on the widespread use of information technology and interactivity), the text provides, as a contribution to the debate, new conceptual indicators for the understanding of the redefinition that the 'statute' and the cultural role of the state-of-the-art artistic production has undergone in the contemporary context.

Key words

cyberculture, dromocratic neodarwinism, aesthetics, cybercelebration, principle of politicisation

*A MARCA DE UMA MORDIDA em lugar algum.
Também a ela tens de combater, a partir daqui.*
Celan (1999, p. 123)¹

*A identidade estética deve defender o não-idêntico
que a compulsão à identidade oprime na realidade.*
Adorno (1970, p. 15)

Nota introdutória

Aninguém que tenha se dedicado à história da cultura escapa o fato de que a autonomia da arte sempre foi precária. Refém sistemática do finalismo fetichista na ordem tribal, da racionalidade transcendental da iconografia cristã, da astúcia filantrópica da custódia aristocrática, do maneirismo mercantil da burguesia abastada, do nepotismo mítico da raça ariana e da cooptação ideológica em nome do proletariado, a arte viu-se, a partir de meados do século passado, imersa em seu cativeiro mais sedutor: parceira indispensável do processo de produção e/ou senhora de sua própria trajetória no capitalismo, segue tutelada pelas leis do mercado, articulada, a partir de dentro, pela linguagem dos negócios (Trivinho, 2001b). A insistência tardia dessa circunstância histórica atirou-a, com efeito, num emaranhado não menos comprometedor e, ao que tudo indica, de tendência longeva: o mencionado jugo, na fase tecnológica mais avançada da vida humana, se refrata, cumulativamente, na fusão – não raro desacompanhada de tratamento conceitual mis acurado – entre estética e suporte hipermediático,

1. Destaques da edição original.

assim tornado isento de toda reserva crítica. O fato, que, salvo juízo mais completo, foi até agora pouco notado, tem óbvia inserção na grade de reflexões teóricas sobre a cibercultura, tal como adiante caracterizada. Todavia, os principais núcleos temáticos aí pressupostos não têm sido apropriada ou satisfatoriamente tratados, do ponto de vista da categoria da crítica teórica, na literatura ensaística disponível. Por certo, desde, ao menos, meados dos anos 80, a produção teórica sobre a cibercultura é pródiga. Em torno dela, vê-se, aliás, reacender a fermentação intelectual antes intensamente coagulada no debate internacional sobre a sociedade pós-industrial e, anos mais tarde, cumulativamente, sobre a relação entre a modernidade (e seu projeto) e a cultura pós-moderna. Essa notação, entretanto, segue de par com a evidência de que expressiva parte das intervenções ensaísticas atuais sobre arte e cibercultura ancora-se numa metodologia descritivo-constatatória e/ou terminológico-classificatória, muitas vezes não sendo senão um panegírico (mesmo quando velado), flagrantemente laudatório, em prol das tendências da época, no todo ou em parte –, neste último caso, com o referendo, quase sempre tácito, a algum aspecto prático então tomado como vantajoso. Além disso, não é difícil perceber que os termos do debate estão mal colocados.

Mutatis mutandis, esse arrazoado se projeta, com enfática validade, para as formas cibertecnológicas de presença da produção estética, aí inclusa a sua correspondente representação teórico-epistemológica.

Nas áreas de Ciências Humanas e Sociais, mormente no âmbito da Comunicação – que se tornou *locus* científico e cultural privilegiadamente estratégico para a compreensão da dinâmica e da estética da civilização contemporânea, suplantando, nesse pormenor, nas últimas três décadas, até mesmo o potencial então granjeado, durante século e meio, pela Sociologia e, há mais de dois milênios, pela Filosofia –, é urgente, pois, a conjugação de esforços teóricos de avaliação de ambos os problemas e, sobretudo, das estratégias epistemológicas e práticas voltadas para a sua, senão superação, ao menos mínima neutralização. O presente ensaio pretende contribuir, no que puder, para suprir essa

lacuna². Não por outra razão, ele se dedica às estruturas e condições contextuais de base (sociais, culturais e transpóliticas) da relação entre estética e tecnologia comunicacional avançada, no que concerne, especificamente, à situação da produção artística inovadora em sua relação com os materiais e suportes digitais e, por dedução, com a própria natureza e tendências do contexto social-histórico no qual e a partir do qual se realiza tal produção³. Em termos mais precisos, o estudo demanda a caracterização problematizadora dos *aspectos de fundo* – não raro, objetos de olvido – implicados no recorte assinalado, pressupostos *sine qua non* que, envolvendo as contradições, os paradoxos e/ou as aporias da dinâmica simbólica do contexto, exercem, em reverso, direta ou indiretamente, pressão sobre *o estatuto, o papel e o destino da produção artística na cibercultura*. Tais aspectos de fundo estão diretamente relacionados à dimensão mais sutil dos processos simbólicos calcados na lógica invisível da velocidade (cf. Virilio, 1984a, 1984b, 1984c, 1996, 2002).

Não se trata, pois – fique previamente assente –, de reflexão teórica sobre a arte propriamente dita⁴. Com efeito, a leitura, pelo

-
2. A perspectiva teórica e epistemológica aqui adotada põe-se na esteira de diversos escritos (do autor) sobre a condição, o estatuto e o destino da crítica teórica na civilização mediática avançada. No que isso diz especificamente respeito à cultura pós-moderna e à cibercultura, alguns desses trabalhos foram reunidos em Trivinho (2001a), outros permanecem esparsos em coletâneas e periódicos científicos brasileiros.
 3. A argumentação envolve, em único fôlego – e isto não sem a devida consciência do autor acerca da eventual impropriedade desse procedimento, não obstante ser ele o mais adequado a diminutas condições de espaço –, o arco de ramificações e propostas estéticas abrangidas pelo conceito de *arte digital* ou *ciberarte*, que sinonimizam, *mutatis mutandis* – haja ou não direto vínculo com o *cyberspace* –, com os conceitos de arte virtual, arte numérica, arte hipermediática, arte hipertextual, arte interativa, arte telemática, *Web art*, “artemídia” avançada, arte fractal, arte holográfica eletrônica, infografia e demais variantes.
 4. O argumento é encaminhado menos por motivos de ordem metodológica do que por dever de ética no âmbito da produção intelectual. Consigne-se que, não sendo o autor propriamente um artista, no rigor histórico e profissional da palavra – muito cedo, após célere passagem pela literatura e outras artes, transitou ele desse universo de expressão para o campo igualmente aberto da reflexão teórica –, o lugar da elaboração epistemológica a partir do qual se tece a presente contribuição e se vislumbra saldar a lacuna antes mencionada só poderia ser, no caso, o da perspectiva esboçada, centrada, frise-se, no contexto social-histórico contemporâneo e na condição da arte nele.

prisma do social-histórico, do que de sociotécnico *se projeta* na arte digital é, em si mesma, argumentação de contextualização dessa mesma produção; e, sem dúvida, tal leitura constitui, em filigrana, e prevê, significativamente, argumentação sobre a arte propriamente dita ou sobre aspectos que lhe são identitários. (Inversamente, uma reflexão teórica centrada nos materiais e suportes da arte virtual é, pelo mesmo prisma, simultânea e necessariamente, reflexão sobre os fatores contextuais aos quais os materiais e suportes estão, umbilical e incondicionalmente, atados.) Evidentemente, a condição epocal da arte não será devidamente apreendida exceto se tomar como objeto de dissecação a especificidade tecnocultural de seu próprio cenário.

Cibercultura: dromocracia⁵

A fim de cumprir a agenda prevista, tece-se, a seguir, um conjunto de considerações sobre a cibercultura e suas relações com a dromocracia, o terror e as novas formas de segregação social. Na seqüência, retomar-se-á a questão da arte.

Dromocracia cibercultural

A noção de cibercultura nomeia a fase contemporânea da civilização tecnológica. Abrange, como bloco social-histórico, o estirão mais avançado da mundialização do capital, fincada nas tecnologias do virtual e em redes interativas. Não *marca*, portanto, *tout court*, uma nova era; confunde-se, antes, com ela: é-a. Assim encarada – em sua real amplitude, vale dizer, como universo material, simbólico e imaginário não redutível aos processos exclusivamente constatados na interioridade do

5. Não sendo possível, no momento, o detalhamento da temática deste tópico – não constitui ela, aliás, o objeto precípua da reflexão –, vale registrar que uma análise completa a respeito encontra-se em Trivinho (2001a, p. 209-227, 2002, 2003). Cumpre-se, na seqüência, uma sinopse reescalada do essencial sobre a matéria.

cyberspace⁶, como sói fazer a literatura ensaística especializada, no Brasil e no exterior –, a cibercultura radica no próprio contexto *a priori* de relação com os *media* e redes interativos, com o imaginário socialmente erigido a partir deles, em torno deles e para eles, com os discursos e práticas (inclusive as referentes aos usos sociais) que os promovem e com as linguagens específicas que representam e que doravante precisam ser dominadas.

A cibercultura é talhada, de ponta a ponta, pela dromocracia. O conceito de dromocracia, cunhado por Virilio, em 1977, num contexto de discussão sobre as relações entre campo político e campo bélico no âmbito da história ocidental⁷, refere-se a uma dinâmica societária subordinada ao imperativo da velocidade. Como tal – *dromos*, prefixo grego, significa rapidez, agilidade –, o conceito abrange as profundas mudanças por que a vida humana tem passado nas últimas décadas, em função da aceleração tecnológica levada a cabo em todos os setores (esfera da produtividade, mercado de trabalho e de consumo, comunicação, urbanização, modelos e modismos, relacionamentos e assim por diante). Sob a tutela dromocrática, o mundo e seus pertences, na cibercultura, liquefazem-se em lapso de tempo historicamente ultracurto, a efemeridade não se alçando senão, como valor, à condição de “útero” de todas as coisas e, simultaneamente, também de seu epitáfio⁸.

A matéria merece sucinta inflexão no âmbito diacrônico. Se a lógica da velocidade sempre pautou a existência humana, nem sempre, porém, constituiu-se como regime específico, vale dizer, como

6. O termo segue no original inglês por razões de *política da teoria* (id., 1999, Introdução, tópico III). Ao que provém do campo bélico e em torno de cuja origem se insiste em produzir, mormente na área de Comunicação, um estranho olvido não cabe tratamento epistemológico condescendente, sob pena de inocência política.

7. Espectro temático fundamental de *Velocidade e política*, conforme dados bibliográficos mais adiante.

8. No fundo, é o vetor dromológico, tal como vislumbrado por Virilio, que contextualiza, com originalidade epistemológica, a célebre passagem de *O manifesto comunista*, de Marx (como, de resto, o pensamento deste sobre a função social-histórica da “classe social detentora dos meios de produção”), segundo a qual, no reino do capital, “tudo o que é sólido desmancha no ar”, mote mais tarde retomado por Berman (1987), como metáfora da modernidade industrial.

eixo estrutural de reconfiguração e reescalamento de sentidos existenciais e valores sociais, hábitos e práticas, relações e processos. Nos marcos do presente estudo, a dromocracia é, no rigor da palavra, fenômeno antropológico e sociotranspolítico que aflora apenas em condições históricas especiais, infotecnologicamente saturadas. A mutação observada no estatuto sociocultural e político-econômico da velocidade no transcurso dos últimos séculos, sobretudo a partir do advento da fase industrial da formação capitalista e, mais tarde, (do advento) da configuração mediática da vida social – uma enorme mudança: *grosso modo*, de princípio de modulação de práticas a vetor prioritário de projeção e modulação de toda uma dinâmica sociotecnológica –, demarca *pari passu* o talhe social-histórico da dromocracia como estrutura dinâmica que refunda a questão da hierarquia em escala planetária⁹. Vice-versa, a emergência da dromocracia, tal como aqui caracterizada, assinala, ao mesmo tempo, o reescalamento formal, embora sutilizado, e a nebulosa banalização, em vias de saturação terminal, do vetor da velocidade ao nível intersticial da vida cotidiana, desde a esfera do trabalho à do tempo livre. Nessa esteira, ao longo das últimas três décadas, a dromocracia entrou em sua fase cibercultural¹⁰. É, com efeito, equivocada a impressão de que a linha de desenvolvimento de um fenômeno cruzou o percurso histórico do outro. Na verdade, a cibercultura internacional provém justamente do longo estirão econômico-dromocrático de industrialização e pós-industrialização ocidental. A cibercultura, como arranjo societário mais avançado da civilização mediática, tendo otimizado, às últimas conseqüências, o vetor da velocidade, com a instituição cotidiana do tempo real interativo, cooptou e fagocitou, em si e para si, em caráter definitivo,

-
9. Ela reinventa, dentro e fora das nacionalidades, não somente um novo critério de estratificação social, como também a realiza. Veja-se, a respeito, Trivinho (1999, Parte I, Cap. V, 2001a, p. 224-225, 2002, p. 270-271, 2003).
 10. A inovação teórica trazida para esse âmbito temático radica justamente no estabelecimento conceitual mais rigoroso dessa relação, traduzida, precisamente, na inserção estratégica do referido conceito no contexto da cibercultura, a fim de melhor apreendê-la e explicá-la. Em outra oportunidade (Trivinho, 2001a, p. 220), registrou-se que “a dromocracia se tornou, mais que tudo, a lógica do regime próprio da cibercultura”.

o modelo dromocrático de funcionamento, dissipando-se, por conseguinte, qualquer distinção ou divisa entre os dois âmbitos considerados. Assim como os *media* incrustaram-se, para o bem e para o mal, no coração da cultura e de sua produção hodierna – de maneira tal que todo e qualquer estudo sobre estas tenha, doravante, que contemplar, em algum grau de intensidade, mas sempre privilegiadamente, o imperativo comunicacional, sob pena seja de extemporaneidade, seja de anacronismo ou defasamento (cf. Trivinho, 2001a, p. 86) –, a dromocracia vige, com sinete de ferro e fogo, no epicentro da dinâmica descentrada da cibercultura, de modo que qualquer consideração sobre a primeira acaba por ser, via de regra, elocução sobre a segunda, e vice-versa. A dromocracia é o motor invisível da cibercultura. A imperícia metodológica quanto ao valor social dessa relação torna lacunar a reflexão teórica sobre um e outro tema e, bem assim, compromete os resultados atingidos. Sob tais injunções, se, por um lado, a cibercultura já nasceu dromocrática, há razões, entretanto, para, por outro lado, falar-se, com pleonasmos zero, em *dromocracia cibercultural* (id., 2001a, p. 219-227, 2002, p. 264-271, 2003)¹¹. É essa formação sociotecnológica que, mais precisamente – para reciclar um dado lançado acima –, designa, pois, a fase contemporânea do desenvolvimento histórico do capital. Com um detalhe de monta, em geral parcamente notado (e que aqui não pode ser senão destacado *en passant*): a dromocracia cibercultural é da ordem da transpolítica (id., 2006). A maioria dos processos e fenômenos que nela nascem, se desenvolvem e desaparecem não perpassam mais o território das instituições convencionais da política herdada, tampouco são por elas administráveis ou controláveis. Sob a chancela das formações voláteis, flutuantes, sempre precocemente agônicas, de significação sobremaneira obtusa em sua máxima transparência, a lógica da transpolítica, capilarizada no imperativo informático, enquadra-se na espiral irrefreável, infinita, de ocorrências auto-referentes, anômalas, hipertélicas e não-transcendentes¹².

11. A rigor, pleonasmos haveria se a explicitação do fenômeno se fizesse sob a expressão “cibercultura dromocrática”.

12. A temática é retomada mais adiante no contexto da estética.

Neodarwinismo sociodromocrático cibercultural

Esse mosaico de fatores começa, com efeito, a revelar a sua real complexidade quando se nota que, ao longo da segunda metade do século XX – sobretudo depois do surgimento da Internet, no final dos anos 60, e do da Web, no início dos 90 –, a dromocracia passou a articular-se, mais definidamente, como terror¹³. Um terror, porém, de feições especiais: à violência dissuasiva própria da política institucionalizada, capitaneada por Estados nacionais, com apoio ou não em organizações multilaterais¹⁴, e por grupos guerrilheiros, político-religiosos e/ou étnicos a lógica da cibercultura acumula – e mesmo sobrepõe – a ameaça vinculada à sua própria exigência: o imperativo do *ser veloz*. Impessoal, desprovido de núcleo de gestação e comando, o *terror dromocrático-cibercultural* traduz-se como coação tecnológica processada nas e pelas injunções das pressões sociais pantópicas, já intensamente introjetadas no e pelo imaginário do capital (esfera da produção e mercado), das instituições e do tempo livre. Ele se recria e pulsa a partir do modo como se configura o social contemporâneo, sobretudo nas metrópoles e cidades de médio porte. Trata-se, por isso, de uma sorte de terror inclinado ao interstício. No que tange às individualidades, ele não provém de fora; gesta-se, antes, de dentro, fustigando, em especial, o que é íntimo: a mentalidade cotidiana, no que nela há de vínculo particularmente com o inconsciente.

O conceito fundamental dessa problemática necessita, cada vez mais, de grifo: *dromoaptidão*. Conforme especificado em outra oportunidade (id., 2001a, p. 209-227, 2002, 2003), a *dromoaptidão* – de clara inspiração na noção de dromocracia, de Virilio – concerne às condições materiais e propensões subjetivas que, de acordo com o discurso tecnológico da época, precisam ser doravante totalizadas para se consubstanciar o pleno domínio (a partir do domo, no caso

13. Toda a *energia dromológica do social* gira, doravante – mais além dos próprios *media* interativos –, em torno da rede imaterial internacional em que se converteu o planeta.

14. Conforme disso nos dão bem notícia Negri e Hardt (2001).

das individualidades) do objeto infotecnológico (completo e atualizado, incluindo o conjunto de *softwares* requeridos), da rede interativa (língua inglesa e acesso *wireless*, via cabo ou mesmo por linha telefônica pressupostos), do estatuto social de ente teleinteragente, do capital cognitivo correspondente e da capacidade de acompanhamento das reciclagens estruturais tanto do objeto infotecnológico, quanto do capital cognitivo¹⁵. Tais elementos, abrangidos pelo conceito de *sociossemiose plena da interatividade* (cf. Trivinho, 2003), funcionam, de maneira cada vez mais cerrada, como *linguagem tecnológica de acesso (senhas infotécnicas)* ao modelo predominante de existência, seja presencial (em geral, na esfera do trabalho e do tempo livre e de lazer), seja virtual [no *cyberspace*, o mais recente universo tecnossimbólico/imaginário do multicapitalismo tardio, espaço renovado de atuação humana e, portanto, um direito (ainda não devidamente transformado em objeto de Estado e de políticas públicas)].

A voz múltipla e altissonante da época, subordinada a agressivo fluxo publicitário fragmentariamente estandardizado, assim proclama, com inflexão pantópica: se dromoaptidão é *ethos* interativo, não há, em caso diverso, que se falar em *ser*. No rigor do conceito, *dromoaptidão cibercultural* é, portanto, capital social *sine qua non*, em sua reconfiguração mais recente como capital propriamente simbólico (cf. Bourdieu, 1982, 1983, 2002) exigido para *se ser* – e, por aí, alcançar-se cidadania (teleinteragente) no mundo. Trata-se de regra sumária, inescapável quanto irrecorrível, que cartografa desde subjetividades individuais a países inteiros, enquadrando, por pressuposto, grupos, instituições e corporações.

Define-se, *tout court*, nos bastidores desse caleidoscópico de fatores, a contemporaneidade ou a extemporaneidade da relação para com a época e para com a forma da vida nela e por ela

15. Se dromoaptidão é, fundamentalmente, dinamismo eficaz, passível de comprovação a qualquer momento, doravante tal premissa recai sobre todas as demandas da cibercultura: dos conhecimentos teórico-técnicos às habilidades pragmáticas e capacidades adaptativas, das chances de aquisição e renovação de objetos e produtos ciberculturais às possibilidades de fruição respectiva, e assim por diante.

incentivada¹⁶. É a dromoaptidão que, em sua unidade processual, contém, consubstancia e fomenta, a um só tempo e integralmente, a dromocracia cibercultural como fase hodierna da civilização mediática.

A dedução do exposto resulta, de certa maneira, óbvia. A quem ou à instância social que não é concedido o domínio pleno (tanto mais privado quanto possível) das senhas infotécnicas a dromocracia cibercultural cifra a acentuada ameaça de amputação simbólica do devir. Essa condição – a da inexistência do domínio indicado – caracteriza inapelavelmente a *dromoinaptidão*. É pela recolocação da divisão esquemática entre aptos e inaptos, alicerçada na distribuição social aleatoriamente desigual dos acessos como capital simbólico, que o *modus operandi* da cibercultura realiza a forma de segregação técnica doravante mais avançada, incomparavelmente mais eficaz, porque impassível de fácil identificável em meio ao emaranhado de sulcos e desvios da pródiga fenomenologia dos processos cotidianos. Sobre o dorso de um indivíduo ou grupo, sobre o conjunto das vigas de uma instituição ou corporação, sobre um país inteiro [assim socialmente considerado(a)] dromoinapto o *neodarwinismo cibercultural* flexiona o peso de sua violência simbólica: desterro de todos os elementos e setores nos quais e/ou a partir dos quais se forjam os rumos mundiais da existência contemporânea.

Esses apontamentos – para retomar a temática do terror –, embora demarquem o aspecto essencial do problema, não o esgotam. Algo mais relevante precisa ser ainda computado. Se o *modus operandi* da dromocracia sempre foi da ordem da violência (Virilio, 1996; Trivinho, 2001a, 2002, 2003) e se as tintas desse pertencimento, agora fincado nos vetores da cibercultura, constam acentuadas, a própria dromoaptidão – e não já a dromoinaptidão socialmente produzida – encerra, por conseguinte, a violência em bloco desse mundo, legitimada e irradiada *especialmente* pelos ventos normativos

16. As senhas infotécnicas de acesso à cibercultura constituem os pilares de um tipo de *religare* inédito, totalitário, porque *indexador* e *onipresente*, fundamento tecnológico de uma nova religião, laica, mercantil e obliterada, que não se dá nem se nomeia como tal.

da esfera da produção. Um ser veloz, em cujo corpo a dromoaptidão se incrustou como *habitus*¹⁷, representa, em estado avançado, como figura psíquica típica da época, a introjeção dessa nova modalidade de violência.

Note-se o que, na ausência de maior aproximação com o processo, tende-se a tomar como contradição: ao mesmo tempo que a época assimila o *ser dromoapto* à modalidade prioritária de *ser*, ela dispõe a dromoaptidão como agressão sofisticada. Em outros termos, a cibercultura nos põe de frente com a barbárie e, simultaneamente, nos convida, mediante ameaças doces, sempre não notadas, a ingurgitá-la. O capital cognitivo necessário à inserção na cibercultura, promovido diuturnamente como solução, não constitui senão, no fundo, problema. Não se trata, absolutamente, de contradição ou paradoxo de época, mas da própria coerência interna desta: violência sofisticada do imaginário tecnológico instituído.

A tutela avançada da aceleração tecnológica em todos os setores sociais acabou, de uma forma ou outra, se convertendo em drama humano requintado, tão invisível quanto difuso, como a maioria dos fatores do contexto do qual ele se nutre.

É nesse quadro que se apresenta, de maneira renovada, a questão da morte simbólica. Pressupondo, no caso, em sua base constitutiva, o terror dromocrático-cibercultural, ela soa, logicamente, como a reverberação social colateral, até agora incontrolada, de boa parte da empiria implicada na explanação anterior.

A forma da morte própria da cibercultura corresponde a óbito desacompanhado da destruição física de corporeidades. Trata-se de falecimento efetivo (de indivíduos, empresas, governos etc.) *enquanto em vida* – bomba de nêutrons: produção de carcaças no quadro geral da deterioração flexível de tudo o que é espiritual (simbólico). Em termos mais específicos – para uma simples referência àquilo de que se trata –, a *ausência da posse plena do acesso ao capital de acesso* (ao objeto infotecnológico, à rede e ao capital cognitivo conforme) equivale, no todo ou em parte, à angariação, dia menos

17. Aloca-se, para esse trecho, a significação que ao termo empresta Bourdieu (1982, 1983, 2002).

dia, de uma pena capital, decreto de *desterro no local*: morte abstrata, mas efetiva, por *denegação pantópica* por parte do contexto¹⁸; por fabricação social de impotência para os acessos requeridos; morte por *dromoinaptidão socialmente induzida* – eliminação simbólica sumária por *miséria propriamente informática*. Nisso reside, *grosso modo*, o *neodarwinismo sociodromocrático* da cibercultura.

Arte: condição social-histórica e função estética

Tais condições sociotecnológicas, tanto mais por sua gravidade, não somente redefinem, no âmbito político da estética, o estatuto da arte, senão ainda sugerem o reescalamento de seu papel social e cultural.

Posto que os novos materiais e suportes com os quais e a partir dos quais a arte tem construído a sua imagem mais recente constam aí implicados e, ainda, em virtude de motivos justificados na e pela própria *epistème* engajada no mapeamento feito, a produção tecnoartística avançada não pode(ria) deixar de levar em consideração as injunções desse cenário, nem de dar respostas esteticamente consistentes a ele. Não podendo (ou não devendo), por constituição originária e/ou por princípio identitário, desvincular-se da lógica do entorno – melhor, do estado da arte dele –, não pode (ou não poderia), por conseguinte, esquecer-se dos processos simbólicos invisivelmente predominantes (em especial, o terror dromocrático e a eliminação simbólica em série), sob pena já não tanto de anacronismo, mas, a partir dessa “disritimia” temporal, de ingenuidade política.

18. Sabe-se que corpos e mentes tornados dromoinaptos encontram-se aleatoriamente distribuídos em toda parte. Mesmo que hoje tal condição (de não-acesso, excetuados os casos de auto-exclusão voluntária) represente mercado – haja vista que o caixa de órgãos, empresas e entidades civis responsáveis pela ciberalfabetização social gravita em torno disso – o dromoinapto não é senão, em geral, objeto de ínfima atenção pública, não raro entrecortada por menoscabo. Contra ele a época faz recair um novo tipo de preconceito, ancorado na absolutização da velocidade como valor social (Trivinho, 2002, p. 269).

Ciberufanismo estético

A recente trajetória dos fatos torna tal preocupação legítima. Assim como, segundo o célebre axioma estético-estratégico de Benjamin (1978, p. 240), o fascismo da primeira metade do século passado, havia espetacularizado a política – e, nesse caso, a resposta a tal barbárie deveria ser a politização da arte –, as tendências majoritárias da cibercultura acabaram, de certa forma, por cooptar a produção artística em prol de sua própria perpetuação (da cibercultura) e por fazer da arte, em todos os domínios digitais, instrumento da construção da imagem do próprio futuro (daquela, cibercultura) e de suas possibilidades supostamente legítimas. De maneira tal que, na atualidade, é impossível não reconhecer que a arte digital acabou por vigorar, involuntariamente, como emblema exponencial das tendências (cada vez mais acentuadas e que, aliás, viraram mote acadêmico) de *fusionismo dessimbólico entre ente humano e aparato informático* e de, por assim dizer, “*promiscuidade*” *apolítica tácita entre corpo, subjetividade e cyberspace*¹⁹. O argumento em prol do contrário parecer, há muito, ter perdido o seu momento de validação histórica. Dificilmente contornáveis a médio ou a longo prazo, trata-se de tendências que, salvo melhor juízo, vigoram amputadas da autoconsciência necessária acerca de suas próprias conseqüências.

A resultante desse processo de tensão (quase) zero entre sujeito e objeto não se apresenta senão – à falta de melhor expressão – como *ciberufanismo estético*, procedimento de celebração (direta ou indireta) da dromocracia cibercultural que, traduzido, em essência, no seguir (e na colaboração para) o curso preponderante da época (sob o pressuposto vitalista de que somente a isso se pode chamar

19. A omissão quanto ao fato de que, muitas vezes, é a própria arte que adere, voluntária e desavisadamente, aos declives do contexto, subtrairia, com efeito, boa soma de verdade a qualquer explanação a respeito. A rigor, a arte não tem deixado de contribuir para a (afirmação da) tendência de aceitação social ampliada do suporte (com as implicações antes demonstradas) no qual hoje ela se vê amplamente embrenhada (não raro, sem prontidão reflexiva mais criteriosa) quando, antes, deveria pô-lo sob reserva e suspeita.

vida), pretende representar o envelhecimento do ideal de politização da arte (agora nos termos assentados adiante).

O fato merece flexão especial, em palavras mais objetivas. A desautorização programada ou a desabilitação aleatória da tensão para com o que, no perímetro da preocupação estética, é próximo e/ou íntimo – os materiais e suportes, o projeto e o processo criador, a forma imediata e mediata do existente –, vale dizer, a demissão do que aqui se compreende como o *fundamento estratégico da crítica*, equivale, no contexto social-histórico da cibercultura, ao *crash do princípio estético da arte*, isto é, ao desmerecimento desta como vetor antropológico prioritário de explicitação das contradições do existente e de contraponto a ele, e como fonte de (re)criação e proposição de uma autonomia subjetiva mínima, satisfatória, incondicional e, por isso – se se quiser –, autêntica do ser no e perante o mundo. Tudo adquire ar mais sério e inquietante ao se considerar que, em particular, o *entrançamento dessimbólico* (voluntário ou involuntário) da arte com o *cyberspace* não deixa de significar, em certa medida, peremptoriamente, “promiscuidade” com o principal eixo de sustentação e reprodução do multicapitalismo cibernético globalizado, pressuposto no mapeamento anteriormente feito. Essa especial injunção lança, em reverso, luz sobre o todo: a significação essencial de uma aderência a materiais e suportes digitais desacompanhada da preocupação sistemática em relação ao âmbito social-histórico não encerra senão *reacionarismo ao nível da dimensão política da estética – neo-regressão política por abraço ao futurismo tecnológico*, como, de resto, à sua representação publicitária corrente²⁰; no sentido diametralmente oposto – aproveite-se o ensejo para dizê-lo –, agir segundo o critério da autonomia, da

20. Depois das erosões no tecido da metafísica ocidental pela discussão internacional sobre o pós-moderno, inaugurada na década de 80 do século passado, tudo o que, em estética e em política, se liga à categoria do futuro prende-se, direta ou indiretamente, à imagem desse neo-reacionarismo típico. Tal premissa, aliás, não deixa de demonstrar o quanto, em regra geral, futurismo em estética representa posição e visão de mundo politicamente reacionárias. Para uma contextualização desse argumento, fincada na relação entre modernidade e pós-modernidade, veja-se Trivinho (2001a, p. 39-78).

tensão produtiva e, quando o caso, da resistência, tal é a imagem do que, nesse mesmo âmbito, representa (e preserva) avanços em matéria teórica, em prol da autenticidade e da dignidade do trabalho do conceito²¹.

Princípio da politização multilateral - transpolitização do real pela arte

À produção tecnoartística atenta às ciladas e dissuasões desse contexto o horizonte acena com uma mínima mas indispensável possibilidade: a politização da cibercultura, de seus vetores de sustentação (em especial, o *cyberspace*), de sua lógica dromocrática e de seus prováveis horizontes. Tal politização se cumpre, formalmente, com a ativação permanente de uma categoria incondicional de crítica durante a práxis reflexiva (seja em arte, seja fora dela). Crítica é, a um só tempo, epicentro de mediação imanente do trabalho intelectual, desempenho diuturno de alerta às cooptações do existente e às ilusões em relação ao devir e, sobretudo, procedimento estratégico de tensionamento simbólico. Politização é método teórico-prático específico de relação com o mundo (em sua imediatidade e integralidade), bem como com os seus elementos constitutivos. A crítica compreende, em essência, a politização. A politização, por seu turno, é a dinâmica da crítica, a sua representação cinética, por assim dizer. É a politização que, no fundo, tensiona. Nesse aclave estratégico, a crítica não deixa de ser – à falta de melhor termo – método.

Em palavras contextualizadas, politizar significa, nessa perspectiva, transformar em fonte de questionamento público o que insiste em subtrair-se ao campo da visibilidade, menos por carência de explicitação (fato normalmente assimilado à clássica ocultação) do que por excesso de transparência (o que envolve a produção

21. Trata-se, de toda forma, de questão banalizada. Tal inversão de valores se consumou há bom par de anos, desde que os *códigos da informatização, da virtualização e da cibericonização hipertextual se tornaram o paradigma publicitário padrão da cibercultura, e a interatividade, a sua práxis publicitária matricial.*

cultural da obviedade como valor, sempre dissuasiva em função da letargia que instila no conjunto dos sentidos percepçionais)²²; e, de maneira conjugada, (politizar significa) focar (isto é, estabelecer como destino reflexivo) as tensões inexoravelmente existentes na relação com o objeto em contexto e, ao mesmo tempo, elaborá-las no plano do conceito.

Se, em matéria teórica, somente a categoria da crítica politiza, além da relação com o objeto, o processo de pensamento e a sua fundamentação, a tessitura discursiva, a proposta epistemológica e a relação com os principais interlocutores envolvidos e com as tendências teóricas e práticas do mundo (cf. Trivinho, 2001a, p. 161-174), essa *politização multilateral* tem, em matéria estética, com efeito, expressão obviamente peculiar, a começar pelos precedentes históricos próprios a esse campo. *Arte é [ou deve(ria) ser], mais que outra expressão humana, heterodoxia, desconstrução e/ou ruptura*. Do contrário, oblitera-se o que lhe é mais caro: a identidade a si própria, sustentada no pressuposto originário de mutação contínua, seja em seu próprio âmbito, seja no do social-histórico. Nessa perspectiva, *tensionamento estético e da estética e, por esta, do real* implica em *(re)politização multidimensional da arte* (tanto em seu momento de concepção, quanto em sua *práxis*), não, todavia, no sentido de Benjamin (1978), *stricto sensu* falando – posto que não se trata de política em prol de uma visão teleológica de mundo, como o marxismo, ou programática, como a do partido ou da vanguarda (cuja potência desmoronou nas últimas três décadas, juntamente com o edifício da modernidade) –, e sim, no mínimo, na perspectiva do que está bem além da política de ofício (de direita ou de esquerda), espetacularizada e engessada, forjada no terreno do Estado e de suas instituições, dos *media* e do mercado. Nisso se encerra expressiva soma do que se pode designar como *politização transpolítica*. Eis que, quando aqui se evoca a *politização estética e da estética*, faz-se, a rigor, remissão à *transpolitização da arte*.

22. O excesso de transparência do mundo – a exuberância (sempre crescente) da explicitação dos signos – logra acerca do fundamental a ser notado; gesta, paradoxalmente, a taxa (quase) nula da percepção relevante.

Essa associação expressiva, longe de constituir trocadilho, merece comentário extra e especial, conforme segue.

Os conceitos de politização e de transpolítica têm, cada qual, sentido polissêmico no presente ensaio. Com efeito, ambos confluem, de maneira definida, embora, a rigor, vigorem em dimensões diferentes de significação. Há um sentido de transpolítica (cf. Trivinho, 2006) que não pode ser perdido de vista e que, não se reduzindo à mencionada empiria processual, coincide inteiramente com o princípio da politização, sem perda de nexos imanentes de coerência. Se politizar – vale, aqui, a ênfase – significa tensionar a forma de organização sociotecnológica do real por meio da crítica teórica orientada, para além de qualquer vínculo com a política *stricto sensu* e com o imaginário político instituído – fato que envolve a característica primeira da transpolítica, aquém mesmo de seu traço de escape de todas as formas de administração, gerenciamento e controle por parte das instituições políticas modernas, herdadas do iluminismo francês e do liberalismo inglês do final do século XVIII –, transpolítica, por seu turno, além de equivaler à fenomenologia aleatória do mundo tecnológico, inclui, em seu conteúdo, como *procedimento*, o *tensionamento metapolítico programado da organização do existente, fora também da política stricto sensu e sem envolver, a princípio ou necessariamente, a referida ausência de controle*. Essa ambigüidade positiva mostra que o conceito de transpolítica pressupõe ruptura possível de seu vínculo interno – só aparentemente exclusivo – com o universo sociotecnológico instituído e pode ser concebido, com inflexões diferenciais, como traço idiossincrático de uma forma particular de mobilização da categoria da crítica em relação ao e/ou contra a configuração do existente. Perceber tais nuances epistêmicas é fundamental para compreender como o caráter inadmissível, não-gerenciável e incontrolável dos fenômenos e tendências contemporâneos por parte das instituições modernas convive, no mesmo conceito, com a proposta de contrapolitização do real e de sua empiria processual transpolítica.

O princípio da politização abordado neste ensaio implica, pois, a transpolítica em acepção específica, embora a transpolítica *per se*, isto é, tal como se põe na literatura ensaística especializada (*ibidem*),

não pressuponha tal princípio. Nessa perspectiva, a expressão *politização transpolítica* não deixa de encerrar certo pleonasm (fora, claro, do plano dos significantes) – justificado, porém, pelas filigranas nela envolvidas. *Transpolitizar*, como categoria, teria, assim, a vantagem de cumular a significação dos dois termos, sem ecos internos.

Politizar (ou transpolitizar) é, em síntese, mais que tomar consciência da própria transpolítica como fenômeno contemporâneo e da transpolitização da vida social como processo multilateral dela derivado. Politizar é tensionar/desafiar diretamente o real de maneira que o questionamento (teórico-prático) não se subordine nem se reduza aos elementos constitutivos das instituições modernas.

Trata-se de um projeto reflexivo que, no âmbito estético e fora dele, não pode ser realizado – nunca é demais frisar – senão pelo crivo de uma crítica teoricamente reconstituída, epistemologicamente reavivada e metodologicamente reorientada²³.

Mutatis mutandis, em tempos dromocráticos avançados, a arte precisa nutrir-se do paradoxo de sua própria inserção contextual: precisa ser *tensionalmente identitária* ao seu objeto, o mundo tecnológico transpolítico. Isso significa: mimese (o que também implica a faturação do suporte) e, ao mesmo tempo, reserva radical – desconfiança *a priori* a partir de dentro. A politização ou é imanente ou não o é.

Doravante, a repolitização da arte (na acepção aqui sugerida) deve, assim, levar em conta a transpolítica da civilização mediática avançada e, em sentido inverso e simultâneo, lidar/“jogar” com ela atentando contra os seus fundamentos, manifestações e tendências, sem utilizar as categorias que sustentam o imaginário político instituído, renúncia consciente que a produção artística pós-68, em especial, não tem, de toda forma, deixado de exercitar de maneira abundante e diversificada.

Se, nessa esteira, (trans)politizar a arte significa, especificamente, politizar a relação com o *insight* e com o projeto artístico, com o processo criador, com os materiais e suportes, com

23. Uma abordagem mais acurada tanto sobre a natureza da crítica e da politização, quanto sobre como elas se configuram no campo da technoarte avançada escapa evidentemente ao presente ensejo. Parâmetros mais avançados a respeito, exclusivamente relacionados ao primeiro tema, no que ele implica a cultura pós-moderna, encontram-se em Trivinho (2001a, p. 161-174).

as técnicas utilizadas, com a obra e sua destinação, com o público e com o contexto social-histórico (imediate e mediato), tal premissa fixa e refunde, em seu pontilhado, o sentido sequencial da elocução. No limite, sob a radicalização necessária das hipóteses, politizar significa, como tese prioritária e aberta, questionar a tecnociência, sua natureza e suas tendências predominantes, através da estética permitida e produzida a partir da própria tecnociência; e, simultaneamente, explorar os limites desta contra ela mesma – o que, por certo, não implica somente questionar, pela arte de ponta, o mundo fundado na racionalização e no cálculo informáticos²⁴. Em perímetro mais estrito, politizar significa, *tout court*, jogar o conservadorismo latente das técnicas, da tecnologia e dos *media* contra ele mesmo – vale dizer, os materiais e suportes contra eles mesmos –; e, por pressuposto, em perímetro mais alargado, (jogar) a cibercultura contra ela mesma, a dromocracia contra ela mesma, o *cyberspace* contra ele mesmo, e assim por diante²⁵. Trata-se, numa palavra, de *pentear o ciberufanismo a contra-pêlo*²⁶.

24. Evoca-se, aqui, obviamente, a arte digital dotada de autonomia integral em relação à lógica do mercado.

25. Esses apontamentos não vislumbram, muito menos encerram, evidentemente, nenhum programa para a arte; não pressupõem, absolutamente, a renovação do ultrapassado adágio de seu engajamento institucional ou, pior, partidário. Sequer sugerem o desencadeamento de um modelo de arte dromocrática, tampouco de seu oposto, a arte da desaceleração. Antes, chamam, com ênfase, a atenção para um fato óbvio e, por isso, olvidado. A rigor, a arte não se define pelo uso puro e simples dos materiais e suportes, mas na e pela relação específica que estabelece consigo mesma, com sua história (a partir da relação técnica e estética com aqueles) e com a dinâmica material e simbólica do contexto social-histórico. É em virtude desse núcleo de referência que determinada proposta estética estabelece ruptura com as tendências artísticas herdadas, sela a sua mensagem aos contemporâneos e legítima os horizontes que vislumbra. *Relação corr*: é de critério, pois, nesse âmbito, que se trata. Isso significa, em suma, tão-somente aceno – aqui feito – para um princípio doravante fundamental em arte, a saber, o da necessidade de produção, por tal ou qual vertente estética, de tensão (tanto mais conceitualmente firme quanto possível) com o imperativo da velocidade e com o modo de organização do mundo nela fincada e por ela fomentada.

26. Para reescrever a estrutura de uma conhecida expressão certa vez usada por Benjamin, no âmbito teórico da filosofia da história. Se a história, como processo de disputa, distribuição e consolidação de poder não é senão a história dos vencedores – enquanto os vencidos jazem no chão, em meio à destruição generalizada, que remanesce depois invisível, sempre indiferentemente progressiva, sem possibilidade de redenção –, era preciso, sugeriu Benjamin, penteá-la a contra-pêlo.

Somente essa *compreensão transpolítica crítica do contexto e do social-histórico* – crítica de si mesma, antes de tudo – está à altura do desafio lançado pelos fenômenos tecnológicos contemporâneos e, por isso, pode encará-la de frente sem ser “vista” como extemporânea pela “inteligência” segredada do próprio desafio como processo, mesmo que a sua eficácia simbólica e/ou prática (a da mencionada compreensão transpolítica) tenha de ser sempre posta em dúvida. Nisso reside o sentido pleno da *transpolitização da produção artística como contrapolitização determinada do real transpolítico. Transpolitizar o real pela arte é pôr em cheque a transpolitização operada pela própria dromocracia cibercultural*. De todas as formas de produção cultural (tomadas na acepção antropológica) atualmente prevalentes – incluindo a ciência e o jornalismo –, somente a arte, com sua incomparável liberdade (ainda que condicional) de criação semiótica, parecer estar à altura da dimensão abstrata envolvida no cumprimento dessa contra(trans)politização.

A possibilidade de explicitação da violência simbólica difusa através de um *princípio de desafio* que lhe é identitário não denota senão a suma importância da posição da arte e de sua função estética no processo de articulação internacional dos esforços de avaliação crítica da lógica da cibercultura. Quer-se crer que, a esse respeito, o presente estudo, embora sinóptico, tenha sido, de alguma forma, útil.

Se, conforme antes sinalizado, politizar significa, em sentido genérico, trazer à luz os dados empíricos da época, a fim de arrancá-la do limbo sombrio que mantém o seu *modus operandi* tecnológico, simbólico e imaginário geralmente livre de questionamento, a ativação estética do princípio teórico sugerido – e isto em fidelidade à complexidade progressiva das práticas artísticas e em nome da diversidade das formas e expressões até mesmo em uma única ramificação ou tendência – não deixaria de ser, na atualidade, um dos mais nobres préstimos intelectuais que a arte, como reflexão específica sobre a existência, poderia prestar à história contemporânea do pensamento.

Esse procedimento, com efeito, somente poderia ser levado a cabo – sublinhe-se – pelo prisma de uma categoria incondicional

de crítica, desprovida, por pressuposto, da ilusão corrente de se considerar que tais e quais aspectos particulares das tecnologias interativas e do *cyberspace* são, em si – mormente pelas possibilidades pragmáticas que entreabrem –, positivos ou vantajosos²⁷. O procedimento contém, como valor imensurável, o que, de resto, continua a ser verdade histórica em estética: a autonomia mais radical que sempre se pode buscar, mesmo a duras penas, em determinada época, sempre dignificou, em reverso – onde o ápice é mais alto –, o labor da arte.

Bibliografia

- ADORNO, T. W. 1970. *Teoria estética*. Lisboa: Ed. 70.
- BENJAMIN, W. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: LIMA, L. C. (Org.). *Teoria da cultura de massa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, p. 209-244.
- BERMAN, M. 1987. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras.
- BOURDIEU, P. 1982. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva. (Col. Estudos.)
- _____. 1983. A economia das trocas lingüísticas. In: ORTIZ, R. (Org.). *Pierre Bourdieu: Sociologia*. São Paulo: Ática, p. 156-183. (Col. Grandes Cientistas Sociais, 39).
- _____. 2002. *O poder simbólico*. 5. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- CELAN, P. 1999. *Cristal*. São Paulo: Iluminuras.
- NEGRI, A.; HARDT, M. 2001. *Império*. Rio de Janeiro; São Paulo: Record.

27. Não é raro, na produção ensaística direta ou indiretamente versada na problemática da cibercultura, que o ciberufanismo vigente entre por essa porta (em geral, da frente) da construção teórica. No âmbito da reflexão sistemática, a concessão metodológica, em especial a fincada em simpatias pré-simbólicas e protoconceituais para com determinados aspectos do objeto, representa o caminho mais curto para a afirmação – voluntária ou involuntária – da ingenuidade política.

- TRIVINHO, E. 1999. *Cyberspace: crítica da nova comunicação*. São Paulo: Biblioteca da ECA/USP. 466 p.
- _____. 2001a. *O mal-estar da teoria: a condição da crítica na sociedade tecnológica atual*. Rio de Janeiro: Quartet.
- _____. 2001b. Horizonte negativo da arte na era da saturação estética. *Significação-Revista Brasileira de Semiótica*. São Paulo: Annablume, n. 15, p. 61-106.
- _____. 2002. Velocidade e violência: dromocracia como regime transpolítico da cibercultura. In: PORTO, S. D. (Org.). *A incompreensão das diferenças: 11 de setembro em Nova York*. Brasília: IESB, p. 257-272. (Série Comunicação).
- _____. 2003. Cibercultura, sociossemiose e morte: sobrevivência em tempos de terror dromocrático. *Fronteiras: estudos midiáticos*, São Leopoldo, v. V, n. 2, p. 97-124.
- _____. 2006. A condição transpolítica da cibercultura: ruína do Estado e da política na civilização mediática avançada. São Paulo: 2005. Cópia reprográfica e digital. 15p. [Texto a ser publicado na revista *Famecos: mídia, cultura e tecnologia*, editada pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC/RS, Porto Alegre: EDIPUCRS, n. 31, dez. 2006.]
- VIRILIO, P. 1984a. *L'horizon négatif: essai de dromoscopie*. Paris: Galilée.
- _____. 1984b. *L'espace critique*. Paris: Christian Bourgois.
- _____. 1984c. *Guerra pura: a militarização do cotidiano*. São Paulo: Brasiliense.
- _____. 1996. *Velocidade e política*. São Paulo: Estação Liberdade.
- _____. 2002. *L'inertie polaire: essai*. Paris: Christian Bourgois

Configurações da luz em
Moça com brinco de pérola

GERALDO CARLOS DO NASCIMENTO
Universidade Paulista / UNIP

Resumo

Este trabalho pretende chamar atenção, amparado basicamente num texto de Greimas e num estudo de Fontanille, para aspectos da linguagem visual do filme *Moça com brinco de pérola* (2004), dirigido por Peter Webber, que se quer fiel ao modo de composição da tela homônima – uma das obras-primas e, talvez, a mais poética, do pintor holandês Johannes Vermeer.

Palavras-chave

cinema, pintura, linguagem visual, luz, cromatismo

Abstract

This article, based on studies of Greimas and Fontanille, aims at calling attention to visual language aspects of Peter Webber's film *Girl with a pearl earring* (2004). To a certain extent, the film follows the composition style of the homonymous painting – one of Johannes Vermeer's masterpieces and perhaps the most poetic work of the Dutch painter artist.

Key words

cinema, painting, visual language, light, chromatism

O que se pretende com este trabalho é chamar a atenção para alguns aspectos da construção da linguagem imagética do filme *Moça com brinco de pérola* (2004), dirigido por Peter Webber, que se quer fiel, ao que tudo indica, ao modo de composição do quadro homônimo do pintor Johannes Vermeer (1632-1675).

Mais do que narrar a história, transmutada para o cinema a partir do romance de Tracy Chevalier (2004), o filme procura, pelo menos segundo a leitura que dele fazemos, reconstituir as articulações e configurações que a luz, filtrada por uma janela, ganha ao adentrar o interior do atelier do pintor – um tema recorrente do mestre de Delft, e que no referido quadro, ao ser explorado a partir de um mínimo de elementos, da escuridão para a claridade maximizadas, revela ao mesmo tempo a beleza-brilho sintetizada numa pérola e a emoção contida no semblante iluminado de uma mulher, figuras que, ao se duplicarem metaforicamente numa espécie de abismo reversível, conferem à obra um encanto poético único, que o filme, ao tentar esboçar não só o tema mas também o processo de construção do quadro, procura, a partir das coerções de sua própria atividade linguageira, insinuar.

Para evidenciar tais articulações, buscamos apoio no capítulo “A cor da obscuridade” do livro *Da Imperfeição* (2002), de Greimas, que nos inspirou, e em dados levantados em *Sémiotique du visible* (1995), de Jacques Fontanille, livro no qual o autor estuda as articulações entre os “estados da luz”: intensidade da fonte, ou seja, as modulações das tensões entre obscuridade e claridade, cromatismo e matéria (forma de ocupação do espaço tornada perceptível pela luz), para viabilizar um tratamento semiotizado da visibilidade.

Por uma teoria semiótica da luz

A teoria semiótica da luz, proposta por Jacques Fontanille, e da qual somos aqui tributários, articula-se sobre a concepção da luz como fenômeno físico e, ao mesmo tempo, sobre a noção de luz como fenômeno psicológico, sem se confundir nem com uma nem com outra destas noções. Vincula-se, isto sim, a uma teoria semiótica geral, de inspiração greimasiana. Assim, do lado do plano da expressão, os efeitos semióticos da luz derivariam das coerções que a regem no mundo físico e que respondem pelas primeiras articulações da substância da expressão, ou seja, informam sua manifestação discursiva; do lado do plano do conteúdo, estes mesmos efeitos semióticos derivariam das condições da percepção luminosa, que informam a substância do conteúdo. Estes efeitos, no entanto, no campo de uma semiótica do visível, entram em ressonância com o conjunto das articulações semióticas do discurso e obedecem as condições de homogeneidade e autonomia da existência semiótica, onde a distinção entre “efeitos físicos” e “efeitos psicológicos” deixam de ser pertinentes.

O mundo visível

A luz é uma forma de energia¹ que produz excitação, mais ou menos intensa, nas terminações nervosas visuais. De acordo com Fontanille, se a luz é visível, é porque ela será configurada semioticamente, ou seja, dotada de um mínimo de articulação do conteúdo, e que a percepção que temos estará sob o controle desta configuração: deste ponto de vista, a luz pertence, seja ao espaço, à matéria, aos contrastes cromáticos, aos efeitos de superfície, etc. Assim, seja qual for o modo de acesso à configuração, imagem ou

1. A substância da luz, do ponto de vista do plano de expressão, comporta pouca informação: o mundo físico é negro e obscuro, atravessado por energias das quais as frequências vão ao infinito. E seria em uma franja da energia, situada entre $0,4\mu$ e $0,8\mu$, que entra em interlocução com o sistema humano da visão, que surge, por meio desta interação, o mundo visível. (Fontanille, 1995, p. 29)

texto, os estados significantes da luz reenviam às articulações constantes e comuns.

A questão que se coloca a uma semiótica da luz será, então, a de determinar em que medida a configuração é dotada de um plano de conteúdo minimal, independentemente dos investimentos semânticos, figurativos ou narrativos que ela pode receber nos discursos concretos, sejam eles verbais ou não verbais, e de que natureza poderia ser este plano do conteúdo e suas articulações.

Propriedades da luz

Costuma-se atribuir à luz três propriedades: luminância, tonalidade e saturação. A estas propriedades, as teorias contemporâneas da percepção acrescentaram o que se pode denominar três pregnâncias da luz: a difusão, a intensidade da fonte e o cromatismo.

A *luminância* seria entendida como uma intensidade ligada à fonte, podendo ser interpretada como uma modulação gradual, repousando sobre o conflito central entre a escuridão e a claridade, de onde emergiria o visível.

A *tonalidade* resulta de uma reação qualitativa do alvo (objeto) iluminado; converteria qualitativamente, a partir da resistência e da reação do alvo, a ação da fonte.

A *saturação* é uma variação gradual da tonalidade (a proporção da mistura de branco), decorrente do conflito secundário entre cor e ausência de cor.

Considerando estes fatores, pode-se defender que a semiótica do visível tem por objeto a luz ela mesma, suas propriedades, suas interações com o entorno, e seus efeitos sobre os eventuais sujeitos que aparecem em representação. A teoria semiótica da luz pode afirmar a autonomia de seu objeto em relação à visão e em relação com o mundo físico; ou seja, a configuração semiótica não será derivada nem disto que se vê como um eventual sujeito, nem das propriedades do mundo físico, mas se apresentará como uma construção da qual as categorias constitutivas deverão permitir a

descrição dos efeitos de sentido nascidos das interações (dêiticas, modais, passionais, etc) entre a atividade perceptiva-enunciativa de um sujeito e de um gradiente de energia.

A história das teorias da luz é marcada pelo conflito entre duas correntes; a primeira, acentua Fontanille, remonta a Aristóteles, e considera que a luz branca é homogênea e a cor seria obtida pela alteração desta homogeneidade; a outra, de origem mais imprecisa, considera que a luz é heterogênea e se decompõe em cores homogêneas. Os dois principais representantes modernos destas correntes são, respectivamente, Goethe e Newton. À primeira corrente vinculam-se os filósofos da Natureza alemães, como, Hegel Schelling, Schopenhauer e a fenomenologia; a segunda é assegurada pela física moderna e contemporânea.

Para os primeiros, a cor é uma modulação de um termo complexo (sombra + luz): De acordo com Schelling, a cor aparece nos confins da sombra, no limite onde se produz uma combinação dinâmica de luz e de obscuridade².

Para a outra corrente, “a luz do sol é composta de raios diferentemente refrangíveis”, disso segue-se que:

*Todas as cores saem indiferentemente dos confins da sombra sem alteração, e conseqüentemente as causas que originam as cores diferentes uma das outras não são pontos de diferentes confins das sombras por onde a luz seja diferentemente modificada, como os filósofos acreditavam até aqui. (Newton – *Traité d'optique*), (apud Fontanille, p. 28).*

Do ponto de vista semiótico, apesar das profundas divergências que as opõem, estas duas correntes reconhecem os principais efeitos de sentido próprios à configuração; os goethianos seriam mais sensíveis à cor e a matéria; concebem a luz como um princípio de difusão e

2. Nos *Aforismos para a introdução da filosofia da natureza*, pode se ler, na citação de Schelling feita por Fontanille: “Isto que é colorido é somente a imagem engendrada quando vista de maneira unitária isto que só em si é visível (a luz) e isto que por si é invisível (a não luz e as trevas)”.

expansão; já os newtonianos centrar-se-iam na luminância e na iluminação, e conceberiam a luz como um princípio de circulação vetorial. Tal divergência, no entanto, poderia ser considerada como uma diferença de ponto de vista sobre a mesma configuração – objetiva (abordagem física) e subjetiva (abordagem fenomenológica).

Os quatro efeitos de sentido constitutivos da configuração

Para a semiótica, as propriedades substanciais da luz (luminância, tonalidade, saturação) não serão arranjadas em categorias do plano do conteúdo, e, conseqüentemente, semiotizadas, senão no ato da enunciação que as constrói. O instante dessa enunciação, que passa por todos os avatares do percurso epistemológico, desde a sensação elementar até a significação, é construído ao mesmo tempo que a configuração à qual se procura dar conta. No final do percurso, a enunciação deictiza e modaliza a luz e o mundo visível. E isso pressupõe uma outra dimensão do mundo visível: o espaço, que poderia ser considerado o substrato que as propriedades da luz permitiriam articular, uma vez estabelecida a existência semiótica propriamente dita, e que forneceria um plano de conteúdo à energia. Assim, a configuração da luz, articulando um espaço atravessado por energias, daria nascimento a uma semiótica do visível.

A análise de numerosos discursos concretos e de diferentes teorias da luz faz aparecer quatro efeitos de sentido principais, que constituem o esboço intuitivo da configuração: 1) os efeitos de *luminância*³, que localizam as concentrações de energia; 2) os

3. A luminância não se confunde com o efeito-fonte (que participa da iluminação e não pode ser pensada sem um alvo). Ela se sustenta em si mesma e pode afetar um lugar específico do campo visível ou o campo inteiro. Mas, seja qual for sua extensão, a luminância se caracteriza sempre por uma concentração de energia, que tende a se reduzir a um ponto; se a zona de luminância é um lugar inteiro, ela será organizada enquanto luminância em torno de um centro onde é máxima, voltada por bordas circulares onde tende a decrescer. A categoria subjacente a este efeito é a da intensidade em sua versão localizada.

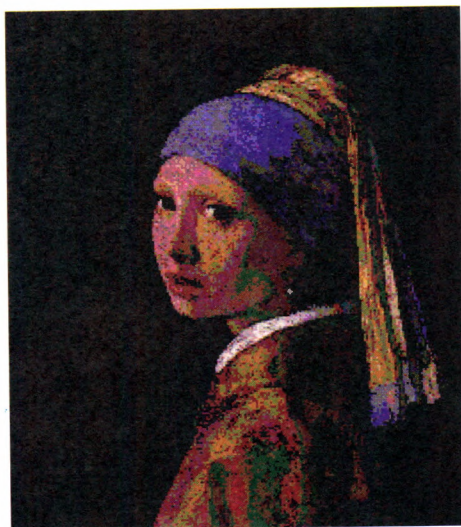
efeitos de *iluminação*⁴, que especificam na extensão os modos de circulação e de parceria fonte/alvo; 3) os efeitos de *cromatismo*⁵, que se relacionam a lugares definidos e localizados, e determinam de qualquer modo os lugares; 4) os efeitos de *matéria*⁶, de ocupação e de difusão.

A emergência destes efeitos da luz no espaço tensivo tem por consequência 1) a aparição de actantes posicionais, que traduzem em termo topológicos as diferenças de potencial tensivo, e 2) a convocação de valências, que traduzem as modulações quantitativas e qualitativas da intensidade.

4. Se bem que se tenha por hábito no domínio da análise da imagem de reduzir a questão da luz à da iluminação Fontanille, esta não é, do ponto de vista semiótico, senão uma dimensão da luz, aquela que estabelece uma relação entre uma fonte e um alvo, controlada pela intensidade da fonte, e que repousa sobre as propriedades vectoriais do espaço; todas as noções de sombra e claridade, de raio e obstáculo, de fonte e lugar iluminado dela são decorrentes.
5. As cores não dependem da intensidade da fonte luminosa; não há mais fonte e alvo no cromatismo, mas somente lugares. Neste caso, a intensidade luminosa encontra-se de modo intrínseco ao objeto ou ao lugar: as cores quentes ou frias, saturadas ou dessaturadas podem então ser interpretadas como variações de intensidades luminosas próprias aos lugares, variações que engendram de um lado os tons e de outro, os valores (no sentido pictural do termo). Em suma, tudo o que localiza e situa a luz em um espaço heterogêneo engendra e/ou seleciona a cor. Do ponto de vista dos actantes posicionais, nos termos de Fontanille, a cor resulta da seguinte transformação: a porção de extensão que faz papel de alvo absorve certa intensidade luminosa e a converte em cor. Quer dizer que um outro actante emerge do dispositivo, pois o alvo se transforma enquanto tal, e se faz lugar para um local colorido, podendo fazer eventualmente papel de uma fonte secundária.
6. Quanto à luz-matéria convém entendê-la como uma forma de ocupação do espaço tornada perceptível pela própria luz: é essa luz que informa a presença de poeiras, volumes, superfícies e texturas, em um espaço considerado intuitivamente como um continente ocupado por um conteúdo que revela a luz. A luz-matéria participa com o cromatismo de um princípio de localização por obstáculo, e assim efetua uma representação heterogênea do espaço; neste sentido, ela poderá ser explorada para situar os lugares no espaço do visível e para produzir efeitos de profundidade: as superposições de volume, de recobrimentos de formas materiais constituem uma outra maneira de situar os objetos e os lugares em relação a um observador. Mas ela partilha com a iluminação e as relações fonte/alvo um certo nível de homogeneidade: a luz materializada, tornada poeira, volume, superfície e linha, diferencia os lugares mas sem especificar os sítios; assim, se o cromatismo aparece como uma propriedade de cada sítio, a iluminação, como uma propriedade global e local, a luz matéria faculta a interação entre o global e o local.

O quadro que deu origem ao filme

Nossa hipótese é de que o filme Peter Webber faz uma leitura do quadro *Moça com brinco de pérola*, de Vermeer, e a partir dela procura desvendar o modo de produção do pintor procurando reencontrar seus princípios, realçando suas técnicas e, particularmente, sua visão a respeito do tratamento da luz e o emprego do cromatismo. Não sem motivo, como veremos, a metáfora da câmera escura ganha no filme relevante papel.



A composição do quadro se efetua a partir da articulação de luz e trevas. Seu tema único, a efigie da moça, recortada à semelhança de um plano cinematográfico americano, enfatiza seu rosto que parece emergir das trevas, que tomam conta do aposento atravessado obliquamente pela luz intensa provinda de uma janela pressuposta à sua esquerda. A moça volta o rosto ligeiramente para trás, seu olhar dirige-se para o pintor fora de campo e que se encontra, como sugere o percurso da luz, na penumbra. A incidência da luz no rosto da moça estabelece uma relação que Fontanille classifica de fonte-alvo, própria do que define como iluminação; ela é captada num ângulo que acentua

sua intensidade, que quase alcança o limite extremo do brilho (próprio da luminância), como deixam entrever os reflexos que partem dos olhos, dos lábios e do brinco de pérola na orelha esquerda da moça retratada; pontos de luz que constituem fontes secundárias e descolorem partes de extensões cromáticas dos objetos-alvo em função da intensa luminância que neles incide. É, então, por graças de um sutil movimento de cabeça da moça para a sua esquerda que surgem espaços levemente protegidos da luz direta, de onde emergem as cores que localizam os traços que compõem o perfil da mulher e revelam características específicas dos diferentes tecidos orgânicos com que são formados olhos, nariz, boca, dentes, pérola. Cobre a cabeça da moça um turbante composto por dois lenços: um azul, situado na parte frontal, um tanto deslocada em relação ao foco direcional da luz, e que circunda a toda a cabeça da moça, e outro amarelo-dourado, com reflexos intensos e manchas de sombreamento provocadas por pequenas dobras; este lenço cai do ponto mais alto onde forma uma espécie de laço em direção a posição mais bem iluminada. Parte do tecido azul sai por trás dele, mais à direita, e cai mais para o lado da sombra.

O dorso da moça deixa entrever um casaco amarelo-amarronzado, na parte iluminada; ele se torna cada vez mais escuro à medida que vai sendo encoberto pela sombra, que toma conta da parte posterior do corpo da moça que, embora visível para um dos pontos de vista do pintor, fica fora do foco da iluminação, envolto pelas trevas.

O quadro deixa evidente a proposta pictórica de Vermeer, que, como se sabe, inspirava-se nas concepções óticas de Kepler, algo diferente dos pressupostos renascentistas dos italianos que prescreviam o enquadramento do mundo de um ponto fixo externo, representado metaforicamente por uma janela, a pintura holandesa do século XVII explorava diferentes pontos de vista, situando o “olho” como que no interior do mundo:

Em Saerendam e Vermeer, o quadro manifesta um olho kepleriano móvel e ubíquo que multiplica os pontos de vista e as perspectivas, todos presentes simultaneamente

na tela onde se cruzam olhares das personagens e os vários lugares por onde passa o olho do pintor. (Chauí, 1996, p. 116)

Os quadros de Vermeer exploram com frequência os efeitos da luz-iluminação, colocando seus modelos sob a luz que adentra o interior na penumbra por uma janela, e o embate entre luz e sombra se estabelece e manifesta-se com efeitos de claro-escuro próprios da estética barroca, na sua versão holandesa. Neste quadro em especial, o pintor holandês chega a um máximo de requinte, pureza e simplicidade. As cores parecem brotar do jogo entre luz e sombra e revelam os objetos a partir da resistência que oferecem ao percurso luminoso. Do amarelado, quase-luz, ele passa pelo vermelho, pelo azul, chegando às sombras profundas. Ou seja, sai da luz brilho, da luminância, para a iluminação, que estabelece seu percurso extensivo atravessando a janela até encontrar objetos resistentes, que vão se revelando, como ocorre com todo o mundo visível, à medida que se instaura o cromatismo. A luz então toma conta do espaço e materializa os objetos, revelando seus contornos e formas, mas sempre limitada pelas sombras e pelas trevas.

Nesse jogo percebe-se ainda uma manipulação de ordem teórica, o vínculo do pintor com uma concepção das cores pressupõe que o cromatismo nasce exatamente deste embate entre luz e trevas. Não por acaso, as cores convocadas – amarelo, azul, vermelho – as cores que se combinam no quadro, quando somadas resultam no preto:

Compreende-se então melhor o sentido dessa abordagem gerativa do objeto: a obscuridade, concebida como uma aglomeração de corpúsculos, produz matéria negra que se deixa ver, na superfície fenomênica, como um objeto estético. Por outro lado, é sabido que se um pintor mescla amarelo, azul, vermelho, obtém cor preta. (Greimas, 1987, p. 51/52)

Tem-se, então, em Vermeer uma espécie de reversão: as cores que saem da obscuridade a ela podem voltar. Os efeitos da luz

bordam seu caminho na escuridão, que, como revela Tanizaki no referido texto comentado por Greimas, também as podem ocultar num “bater de pálpebras” ou, quem sabe, num leve deslocamento do ponto de vista, como o quadro de Vermeer deixa entrever. Senão vejamos.

Caso a moça efetuasse um leve movimento no sentido contrário ao que realizou – em vez da direita para a esquerda, da esquerda para a direita – este movimento a situaria diretamente no foco da luminância eliminando as zonas de sombra de seu rosto; ele então brilharia, como brilha o brinco de pérola, e nenhuma cor, nenhum objeto conhecido poderia nele ser discernido. As cores e o quadro, por conseqüência, não apareceriam, como na obscuridade desapareceram as fagulhas multicoloridas que, por um instante, haviam encantado o personagem de Tanizaki ao contemplar as trevas de um interior, como citado por Greimas. Esta conversão de rosto em brilho, faz com que entre a moça e o brinco de pérola se estabeleça uma relação metafórica em abismo: ela brilha como o brinco, a jóia rara, ao se dispor de frente para a luz.

A leitura que o filme faz

O filme de Péter Webber tem a ambição de incorporar em sua linguagem procedimentos pressupostos no quadro de Vermeer, apresentando uma solução imagética para as sugestões e hipóteses desenvolvidas no texto romanceado de Tracy Chavalier. Segue o livro de perto, mexendo pouco na ordem dos episódios e não alterando sua estrutura narrativa; efetua uma ou outra mudança apenas para melhor se adequar à linguagem imagética, quando precisa ficar mais próximo do mostrar do que do contar, para criar um efeito ao mesmo tempo visualmente mais impactante e mais próximo de uma solução cinematográfica.

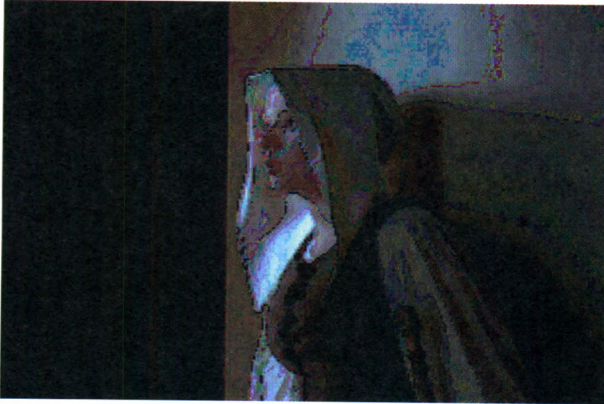
Começa com a cena em que Griet – o nome que a moça recebe na história – corta legumes coloridos e com diferentes formatos e os distribui cuidadosamente numa travessa de cozinha, compondo um arranjo estético. É o primeiro traço do perfil que o filme aos

poucos vai compondo da personagem que, por questão de tendência natural, gosto e temperamento, parece já estar destinada para o encontro crucial que viria ter com o pintor. O trajeto de mudança da moça da casa paterna para a residência dos novos patrões é aproveitado para fazer tomadas áreas da cidade de Delft, mostrar o casario; as ruas, os canais, cenas do cotidiano, com animais, galinhas e patos, circulando entre transeúntes, compondo uma reconstituição de época convincente, uma vez que já conhecida pela documentação efetuada por uma vasta tradição pictórica holandesa. Tal procedimento é reiterado sempre que Griet sai às ruas para ir às compras na praça do mercado – e se pode assistir a passagem do tempo pela chegada do inverno, que muda a configuração da cidade. Na fotografia do cenário, o tratamento da luz tenta ser cuidadoso e o filme procura sugerir a atmosfera encontrada em outros quadros de Vermeer, e mesmo de outros pintores holandeses. Mas são nas cenas de interiores, particularmente as noturnas, que tal verossimilhança procura encontrar maior eficácia – propicia o jogo claro-escuro de modo mais acentuado e remete o procedimento à estética barroca.

As cenas noturnas são iluminadas pela luz avermelhada de tochas, que produzem um círculo de luminância limitado, e isso confere à relação luz-trevas um dinamismo estético de que o filme soube tirar partido. Em cenas mais abertas, como a do banquete em que se comemora o batizado de Francisco, o filho então recém-nascido de Vermeer, a iluminação à vela, provinda de castiçais dispostos nos quatro cantos da sala de jantar, provoca o efeito de uma luz mais clara e amarelada, capaz de iluminar toda a grande mesa com os convivas. A cena, uma subjetiva de Greit, feita a partir da escada que dá acesso ao sótão e que tira partido, ainda, da transparência de uma vidraça, compõem uma imagem que lembra uma cena pictural. Fixar algumas cenas por alguns instantes e aproximá-las de telas picturais é uma solução reiterada pelo filme, que nunca deixa o espectador esquecer de que seu tema básico é a pintura, mas faz as devidas aproximações com as imagens cinematográficas e, sempre que possível, chama a atenção para o tratamento da luz.

O efeito dos reflexos provocado pelo brilho das tochas que iluminam os barcos nos canais, e os espelhos que as águas formam,

aqui e ali, duplicando as imagens, contribuem para criar uma atmosfera, que o filme procura associar ao universo pictural de Vermeer. A pouca informação bibliográfica sobre a vida do pintor parece ser compensada ou ilustrada – desde as soluções encontradas pelo romance –, por uma aura de mistério e silêncios alusivos que cercam sua figura. O filme procura traduzir isso, por olhares furtivos, sempre à espreita de algo, por *travellings* vagarosos e hesitantes ao longo de corredores, e com a câmera que estanca frente a uma porta entreaberta, situação em que o claro-escuro se materializa em dois blocos: o de fora com a luz estourada e o interior na penumbra:



Mas são com as idealizações sobre a figura de Griet – personagem inteiramente fictício – que o filme paga seu maior preço em favor de uma narrativa feita para contentar o público: além de musa inspiradora, a moça é representada com sensibilidade suficiente para fazer sugestões e mesmo “ensinar” procedimentos ao mestre pintor.

Não obstante certo exagero e alguns deslizes, o filme apresenta soluções engenhosas na tematização de certas concepções e técnicas adotadas por Vermeer. Neste sentido, o episódio que trata do emprego da câmera escura é exemplar.

A narrativa fílmica neste ponto afasta-se da do romance, comprometida com o modo de narrar verbal, para encontrar uma



solução cinematográfica, fundada no mostrar. Assim, em vez de Griet ter informações sobre a câmera escura pela narrativa de uma criada, como acontece no livro, depara-se diretamente com ela no atelier e é convidada pelo pintor a examiná-la. Seu espanto, que não tem a mesma força no livro, motiva a explicação que o pintor faz do funcionamento da “caixa” e vincula as imagens, picturais e cinematográficas, a um mesmo processo que tem como raiz um quadro de luz que surge das trevas.

O filme encontra ainda uma solução cinematográfica para mostrar o brinco de pérolas de modo a enfatizar o relevante papel temático e actancial que a jóia teve na narrativa. Na versão cinematográfica, destacada em *plongée*, Griet recebe o brinco como presente (ou pagamento?) num tempo indefinido, diferentemente do que acontece na narrativa romanesca: a jóia chega cuidadoso embrulho, acondicionada entre lenços amarelo e azul, as cores mais próximas, respectivamente, da luz e das trevas. Na imagem em destaque, também uma subjetiva de Griet, evidenciam-se diferentes efeitos da luz:



Bibliografia

- CHAUI, M. 1996. "Imanência e Luz: Espinosa, Vermeer e Rembrandt", in *Discurso* Nº 26 (ISSN 0103-328x), São Paulo.
- CHEVALIER, T. 2004. *Moça com brinco de pérola* (trad. Beatriz Horta). Bertrand Brasil.
- FONTANILLE, J. 1995. *Sémiotique du visible – Dés mondes de lumière*. Presses Universitaire de France: Paris.
- GOETHE, J. W. 1993. *Doutrina das cores* (trad. Marco Giannotti). Nova Alexandria: São Paulo.
- GREIMAS, A. J. 2002. *Da Imperfeição* (trad. Ana Cláudia de Oliveira). Hacker: São Paulo.
- SCHOPENHAUER, A. 2005. *Sobre a visão e as cores* (trad. Erlon José Paschoal). Nova Alexandria, São Paulo.

Authorship in the interstices of
history, biography, reality and
memory: *Histoire(s) du Cinema* and
Cabra Marcado para Morrer

CECÍLIA SAYAD

Doutoranda – New York University

Resumo

Este artigo contrasta *Histoire(s) du cinéma* de Jean-Luc Godard e *Cabra Marcado Para Morrer* de Eduardo Coutinho, estão engajadas com a questão da autoria no cinema. Enquanto a imagem de Godard enfatiza a capacidade que tem um filme de transmitir a visão de mundo pessoal de um artista, a presença de Coutinho na tela funciona menos como um meio de subjetivar a obra do que como um catalizador instigando certas reações nos “atores” filmados.

Palavras-chave

cinema, autoria, Godard, Eduardo Coutinho

Abstract

This essay contrasts Jean-Luc Godard's *Histoire(s) du cinéma* and Eduardo Coutinho's *Cabra Marcado Para Morrer*, examining how these works engage with the issue of film authorship. While Godard's image stresses film's ability to convey an individual artist's worldview, Coutinho's on-screen presence functions less as a means to subjectivize the work than as a catalyst instigating certain reactions in the filmed “actors”.

Key words

cinema, authorship, Godard, Eduardo Coutinho

The examination of Jean-Luc Godard's *Histoire(s) du cinéma* (1989-1998) and Eduardo Coutinho's *Cabra marcado para morrer* (1984) engages the intricate issue of film authorship within the domains of the essay and the documentary films. While Godard's image stresses the medium's ability to convey an individual artist's subjectivity, Coutinho's on-screen presence, rather self-effacing, functions less as a means to subjectivize the work than as a catalyst instigating certain reactions in the filmed "actors." The comparison between the two works reveals the intricate ways in which film makes manifest a personifiable author not through unique, untouched and genuine displays of interiority and worldviews, but by means of the articulation of images that escape the domains of the directors' subjectivity – images either produced by others or revealing of the experiences of others.

Godard forges the history of cinema in four two-part episodes relying exclusively on a montage juxtaposing scenes from films, cartoons, photographs, and paintings, to excerpts from books quoted in voice-over, film dialogues and music. His enterprise constitutes a type of authorial self-inscription that relies on citation, on the works of others. The fabric for Coutinho's *Cabra*, in turn, is the experiences of others. His documentary brings back to life a film suspended by the 1964 coup d'état in Brazil. The aborted film, initially conceived as fiction, dramatized a real event; namely, the assassination of militant peasant João Pedro Teixeira by the police and landowners. Shot during the transition to redemocratization in the 1980's, *Cabra* rescues the first film by documenting the director's search for the peasants who partook in the revolutionary movement, especially Elisabeth, João Pedro's widow. The result is a documentary contemplating, in equal

amounts, its own making, the country's political trajectory, and the effects of the coup d'état in the lives of a group of peasants – individuals who, 20 years before, had in fact been hired by Coutinho to act out the story of the assassinated leader.

The case study of *Histoire(s)* and *Cabra* reveals how the two directors choose friction, or conflict, as their main *modus operandi*. Godard's history of the medium elects Eisensteinian montage to explore *relations* between historical facts, rather than the facts themselves. Coutinho's history of the nation privileges the *encounter* between camera and subject filmed; what matters to him is not so much the content of the subjects' speeches, but how the presence of director and apparatus shape these subjects' discourses. To wit, the two filmmakers blend in autobiographical accounts to their films, brining to them another kind of friction – that between the collective and the individual, the public and the private spheres.

The analysis of the types of authorial self-representation in works pertaining to different genres – essay film and documentary – also allows for a comprehensive investigation of issues of history, memory, self-inscription and self-examination within the framework of films displaying their own directors on screen in the role of auteurs. This study illustrates, in addition, the different ways in which each work dialogues with a national tradition of film authorship, and how these traditions relate to each other.

Indexicality for the author-in-the-text

The discussion of authorship that ensues from the comparison between *Histoire(s)* and *Cabra* engages with the negotiation between the medium's potential for documentation and the author's self-expression (the tension between film's ontological and discursive qualities), the implications of intertextual practices, and the balance between collective and individual. Central to the examination of authorial self-inscription in the two works is the impact of the physical presence of Godard and Coutinho, both onscreen and through voice-over commentary, on the question of authorship in cinema; in other words, the implications of the director's corporality for those

conceptions of film authorship in which disincarnated “entities,” “agencies,” and “functions” stand in for the artist’s name, cautious as such conceptions are in assigning authorship to a single person in a medium notable both for its collaborative modes of production and for its heterogeneity.

The Platonic opposition between showing (*mimesis*) and telling (*diegesis*), thoroughly explored within the domains of film narratology and semiotics, contrasts a model in which the narrator “hides” behind the events shown, letting them speak for themselves, to one that renders explicit the marks of enunciation. Commenting on Plato’s distinction between *mimesis* and *diegesis* in *Narrative Discourse*, Gérard Genette notes that in the mimetic mode we find “direct speech in the manner of drama,” whereas in the diegetic mode we find a “poet,” or an expressing voice, who “himself is the speaker and does not even attempt to suggest to us that anyone but himself is speaking” (162). In a hypothetical scenario where *mimesis* and *diegesis* could be easily set apart, the former would efface any marks of enunciation, condemning to seclusion the thereby untraceable narrator.

In cinema, the distinction between showing and telling is nearly unsolvable, for films combine devices associated with both modes, as Tom Gunning and André Gaudreault have argued. Taking further the project to define film’s narrating stages carried out by authors such as Etienne Souriau, Gunning establishes a model for filmic discourse that interrelates the staging of elements to the camera in the pro-filmic, the framing of the image and the editing (18). Nonetheless, Gunning calls attention to the evidence of narrative intentions behind choices related to acting style, lighting, set designs, and so on (19). Gaudreault, meanwhile, recognizes that films show and tell at the same time (101). The heterogeneity of film narrative hence raises a number of questions, ranging from the validity of divorcing showing from telling to the possibility of locating a narrator and the question of whether or not narrator and author may ever coincide; a possibility that is likely to appall literary theorists, who have long argued, often rightly, for the distinction between the two.

Both *Histoire(s)* and *Cabra* present their directors on screen in the role of commentators; rather than tell a story, they comment on

the images they orchestrate, and, in the case of Coutinho, instigate. The directors' onscreen presence solves two of the aforementioned problems – that of locating the enunciating agency in film and that of relating this agency to the author. *Histoire(s)* and *Cabra* merge onscreen and voice-over commentators with the films' auteurs, fleshing out that discursive function both with their voice and identifiable faces, providing it with a name and an indexicality. Regardless of the extent to which the two directors perform to the camera, or the degree of artifice that, in the case of Godard, is used to manipulate the texture, speed and pitch of his vocal utterances, this type of directorial inscription endows these films with a first-person voice that is as palpable as its source is concrete. Asserted as the expression of identifiable authors – which varies in degree from *Histoire(s)* to *Cabra* – these works openly display film's discursive mode. Furthermore, the extended use of the possessive in *Histoire(s)*, where Godard discloses the partiality of his historical account, and the references to Coutinho's own career in *Cabra*, whose trajectory parallels the country's political life, leave no doubt about the personal dimension of these projects, however variable. The films grant us even the confiding creator dismissed as a myth in Roland Barthes's "Death of the Author" (209), with Godard confessing his historiographical anxieties and Coutinho sharing his obsession with his aborted project – most importantly, with both directors partially integrating the topic of their own investigations.

Another personal element evoked by Coutinho and Godard is the very nature of their projects. Both *Cabra* and *Histoire(s)* occupy a large time span in the careers of their respective directors; in fact, the English version of the Brazilian title (*Twenty Years After*) stresses the temporal interval between the shooting of the initial project (1964) and the release of its documentary version (1984) – an information that is nonetheless absent in the film's original title. The episodes of *Histoire(s)*, in turn, range from 1989 to 1998; yet their origins can be traced back to a series of lectures that took place in Montreal, 1978, which generated a book entitled *Introduction à une véritable histoire du cinéma*, published in 1980. The lectures were initially supposed to be delivered by Henri Langlois, who passed away

that year and was then replaced by Godard (MacCabe 294). This literary genesis,¹ which makes *Histoire(s)* as long a project as *Cabra* (even if both present discontinuities), at the same time emphasizes the multimediatic quality of Godard's project, evident in the film's use of paintings, photographs, cartoons, music and literature, and equally in the director's decision to extrapolate the video format, expanding it both to audio CD and book form. Concomitantly, *Histoire(s)*'s literary origin stresses Godard's multifaceted approach to the history of film – one that perpetuates a French tradition placing the director as theorist, critic and poet, at once researcher and object of research, implicated as Godard is in the very history he “writes” (or edits).

Instead of asserting their directors as the sole producers of the material of their expression, and rather than staging the auteurs as the only expressive agency in their works, *Histoire(s)* and *Cabra* constitute an amalgam of the voices of others – other films and other artists which form *Histoire(s)*'s intertextual basis, including voice-over speeches uttered by actors, directors, intellectuals, and politicians; and, in *Cabra*, other crew members, two narrators who share with the director the voice-over commentary, and Brazilian peasants, the real actors of the investigated events. While undoubtedly expressive (even if to varying degrees), these directors embody the role of what in literature Mikhail Bakhtin called orchestrator², and in cinema Christian Metz theorized as great image-maker, or master of ceremonies (21)³. Far from annihilating authorial expression, the incorporation of other voices in the two examined works empowers the directors with the ability to re-signify and intervene in a tradition. Revisiting discussions about film authorship, Gunning states that “the film-maker functions less as a *scriptor* than a fashioner of palimpsests, texts written over other texts creating new meanings from the superimposition of old ones” (Films of Fritz Lang 6). Both the act of

1. Collin MacCabe suggests that the first draft of *Histoire(s) du cinema* is a 1966 speech entitled “Thanks to Henri Langlois,” published in *Le Nouvel observateur* on Jan. 12 (202).

2. See Bakhtin, M. M. *The Dialogical Imagination: Four Essays*. Ed. Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 2001.

3. Metz borrowed this term from Albert Laffay's *Logique du cinéma*

quoting in *Histoire(s)* and the act of recollecting in *Cabra* entrust Godard and Coutinho with the ability to forge a collective memory via the orchestration of discourses uttered by others, restoring agency to the film author.

The author between the images

Relying mostly on a montage of pre-existing images shot by various filmmakers, and made neither for the cinema nor for TV, *Histoire(s) du cinéma* is, in Céline Scemama's terms, an "erratic" work (10). The series lacks both a site of shooting and a site for projection (10); it is neither easily classifiable as a cinematic work (the closest category is the essay film), nor is it a historical document in the strict sense. *Histoire(s)* lacks linearity or any concern with causal relations, and openly dismisses documental accuracy. The historian, here, is also a filmmaker, poet, sociologist and philosopher.

Nonetheless, Godard's project ultimately comprises several of the elements expected from the possible historiographical approaches to film. The great-man history is evoked in the focus on inventors (the Lumière brothers), producers (Irvin Thalbergh, Howard Hughes), theorists (André Bazin, Sergei Eisenstein, Serge Daney), and directors (Jean Renoir, Charles Chaplin, Robert Bresson, Roberto Rossellini, Alfred Hitchcock, François Truffaut, Glauber Rocha). Consonant with the great-man view is a hierarchization of artists, with Godard either simply neglecting young names or asking, in voice-over, "For 50 Cecil B. De Mille, how many Dreyers?" *Histoire(s)* displays also a social-political approach to the history of cinema, with the privileging, for example, of World Wars I and II. A technological history is articulated in musings about the impact of the light cameras invented by Richter and the negative repercussions of television. "If American cinema ruined French cinema after WWI," meditates Godard, "after WWII the TV allowed American cinema to finance – that is, to ruin – all of European cinema" (episode 1A). In sum, the series covers the history of the medium from the multiple standpoints adopted by film historians, from the accounts grounded on "great men," to the aesthetic, social-political, and technological histories.

Histoire(s) also revisits theoretical issues – the relationship between images and reality are articulated in mottos such as “dream factory,” “the successor of photography,” and cinema’s desire to be “more real than reality.” The controversial relations between film and other art forms supplement the series’ theoretical repertoire. These relations are epitomized in *Histoire(s)*’s multimediatic aspect, as well as in references to literature via, firstly, the organization of the episodes in “chapters;” secondly, the use of the recognizably Godardian intertitles, with letters arranged in the mode of concrete poetry; and thirdly, through images of Godard flipping through the pages of books, reciting their titles, reading, and typewriting. A believer in the primacy of the image, Godard is, however, far from dismissive of texts. On the contrary, he explores texts’ visual and aural qualities, both in the graphic disposition of phrases and in the exploration of the rhythmic aspects of words and sentences. Finally, the series is also about how Godard relates to both historicizing and theorizing the cinema.

Histoire(s) is divided in four two-part videos. Chapter 1A is entitled “Toutes les histoires” (All Histories); 1B, “Une histoire seule” (Only One History); 2A, *Seul le cinéma* (Cinema Only); 2B, *Fatale beauté* (Fatal Beauty); 3A, “La monnaie de l’absolu” (The Currency of the Absolute); 3B, “Une vague nouvelle” (an inversion of *Nouvelle Vague*); 4A, “Le contrôle de l’univers” (The Control of the Universe); and 4B, “Les signes parmi nous” (The Signs Among Us). The relations between the series’ different chapters, with their titles sometimes opening an episode, sometimes appearing in the middle of it, in itself reveals how organizational principles such as demarcations of beginning, middle and end are subverted in *Histoire(s)*—echoing the director’s sarcastic approach to narrative linearity (in a debate with Henri-Georges Clouzot early in his career, Godard famously stated that he agreed that films should have a beginning, a middle, and an end, but not necessarily in that order)⁴.

Histoire(s)’s chapters stand in a dialogical relationship with each other; themes announced in intertitles recur in all episodes.

4. Jean-Pierre Gorin describes the now legendary event in an interview featured in the Criterion DVD of *Masculine, Feminine*

“Darkness Answers” flashes in different parts of the series; just as the titles of some chapters reappear in others as intertitles. Repetition acquires rhythm, endowing the episodes with both a poetic and a musical structure. The reappearance of ideas in the videos’ different parts creates the equivalent of poetic rhymes connecting all of them – rhymes that are both aural (when these ideas are heard on the soundtrack) and visual (when they appear in the form of either repeated intertitles or recurring film images). These reverberations are also comparable to musical choruses, and Godard imprints the series with his signature by creating a soundtrack that is by no means submitted to the images, even if its juxtaposition to the visual material generates different meanings. *Histoire(s)*’s soundtrack has a life of its own. Godard’s voice-over repetitions of “Histoire with an ‘s’” in a monotonic yet cadenced mode, along with the rhythmic sound of a typewriter, lingers on in the spectator’s memory until after the end of episode 1A. Yet, after one viewing one would have difficulty to point out which images were juxtaposed to this “music.” In the end, the very decision to release the series on audio CD is indicative of the soundtrack’s relative self-sufficiency.

Likewise, the publication of *Histoire(s)* on book form suggests the autonomy of images and texts as pictorial and literary objects – the books are composed by stills taken from the videos and texts arranged in the form of verses. The musical structure contaminates the visual track; the flashing of both intertitles and images compose visual choruses, with on the one hand titles appearing in sometimes regular, sometimes irregular, intervals, and on the other, flickering shots adding rhythm to dissolves and superimpositions. Sound and image exist in counterpoint, functioning as independent melodies played simultaneously, both contrasting with each other and affecting each other’s meanings – two autonomous objects in constant dialogue, perpetuating the director’s signature use of visual and sound tracks.

The organization of pre-existing images and sounds in new relations is at the basis of *Histoire(s)*. In his analysis of Godard’s non-linear history of cinema, Junji Hori calls attention to the presence of a dynamics once defined by Gilles Deleuze as “the method of the between.” In Hori’s words, “Godard wishes to show what lies

'between' two periods of history. What matters for him is not simply to follow chronologically a historical past, but to perceive an 'echo' between several times by means of a 'cinematographic scan of history'" (Hori 338). Godard's interest lies not in the historical events themselves, but in what he calls "the history of history;" his, says Hori, is "an attempt to examine an historical relationship that is not simply reduced to causality" (338).

What ensues from this is an emphasis on unexpected (non-causal) relations, constituting a discourse that, though made of pre-existing images, constantly re-invents them, giving these images new meaning and, consequently, new life – Deleuze said that Godard's focus is not on the content of the image, but on form, "its means and functions, its falsifications and creativities" (Time-Image 10). Different temporalities and political conflicts are brought together when Goya paintings are used in a segment dedicated to WWII (1A); or when, in 4B, Godard chains scenes of *Ivan the Terrible* with newsreels footage of Stalin and the close-up of a bloodstained man in Chechnya (Hori 339). This juxtaposition, in turn, evokes Eisenstein – the "man" becomes the "idea" lying between the images⁵. Back to 1A, a microphone invades the frame where Godard stands and moves towards his face, calling to mind both the radio era and the microphone in close up from Orson Welles's *Magnificent Ambersons* (1942). In that film, which ironically escaped the director's control in post-production, the microphone had marked Welles's authorial input, revealing the director to spectators by tying the voice of the narrator to that of the author. This indirect reference not only brings two temporalities together by evoking the 1940's, but also creates an analogy between Godard and Welles (himself a radio man), brothering them as mavericks.

It follows that Godard's historical methodology privileges montage over chronology – as usual, the director reasons by means of associations rather than causality and linearity. Central to the opposition between the two is the issue of remembrance. Chapter

5. Hori calls attention, however, to the fact that Godard, unlike Eisenstein, exerts no control over the "third image" obtained by the collision of the other two (356).

2A depicts a long conversation between the director and Daney about the very possibility of telling the history of cinema. Godard claims that this history has been “fairy-taled, but never really told,” calling attention to the artificiality of imposing linearity to historical facts. Daney, conversely, argues that French New Wave directors occupied a privileged position in the history of cinema – a thought that betrays a concern with linearity:

The New Wave is the only generation of the 50's and 60's that found itself in the middle of both the century and perhaps of cinema. That was a great privilege. It occurred in the middle of the century, and also in the middle of cinema ... Your good fortune was to start at the right time; you inherited a history already rich and complicated, and you all took a lot of time to see a lot of movies, first as film-lovers, then as critics. You had a personal idea of what was important in that history ... That Griffith came before Rossellini, that Renoir came before Visconti. You had a sense of your emergence in a history still capable of being told ... You had enough knowledge and passion to determine the before and the after. We live before something and we live after something. Having begun in the middle of the century, knowing what you'd inherited, what you'd rejected or accepted.

Godard, nevertheless, states his difficulty in understanding the notion of before and after; his concern about historicizing is also a concern about temporality, ultimately manifested in the director's merging of past and present by means of citational practices. Citation, as Monica Dall'Asta notes in her essay on *Histoire(s)*, is where past and present meet, where “past becomes incorporated into a present praxis;” it is, in addition, the site where “passivity and activity come to coincide” (360), where the spectator of films appropriates pre-existing images in order to articulate a different discourse.

The fusion between different temporalities articulated in Godard's appropriation of past images into a present articulation evokes philosophies of memory. In *Le Bergsonisme*, Deleuze recapitulates Henri Bergson's concept of *mémoire-contraction* – the idea that two moments fuse into one another in the act of remembering; the belief that memory compresses, or condenses, past and present (46). To be sure, Bergson does believe in an ontological past that is different from the psychological experience of it in the present (Deleuze 51). The indissociability between past and present lies in the fact that the past event has once been a present event – by the same token, the present is bound to become past (Deleuze 54). Deleuze's own conceptualization of the "time-image" defines the collapsing of different temporalities within one cinematic image – after WWII, says Deleuze, the cinema started to produce images instilled with *duration*, which, to Bergson, is defined less by the succession than by the coexistence of different temporalities (Bergsonisme 56)⁶.

By arranging film images from the past in new configurations, Godard condenses past and present by attaching new meanings to specific shots – meanings that spring from a current state of mind, or from a current necessity. When the director matches an image of Giulietta Masina in *La Strada* with takes of the young boy jumping to death in Rossellini's *Germany Year Zero* (1A), he adds a new meaning to the Fellini film. Gelsomia's solitude and abandonment, which brothers her to the boy, can be also read as compassion and piety – feelings certainly shared by the director⁷. Though undeniably nostalgic for the past invoked by these images, Godard nonetheless refuses to simply reconstruct this past. On the contrary, it is by refashioning past images that he maintains them alive.

A cinematic memory may thus be *fabricated*, as the dialogue with Daney also suggests. This idea is rescued in the last part of the

6. See also Deleuze, Gilles. *Cinema 2: The Time-Image*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.

7. Jacques Rancière analyzes the same sequence in "Godard, Hitchcock, and the Cinematographic Image." In *For Ever Godard*. Ed. Michael Temple, James S. Williams and Michael Witt. London: Black Dog Publishing, 2004. 227.

series – “If I force a souvenir all of a sudden I understand that what comes to me I imagine; I no longer remember” (4B). In short, the historian’s account might be just as artificial as any piece of fiction, as suggested in intertitles from the opening of chapter 2A: “To give a precise description of what never happened is the work of the historian.” Writing on *Histoire(s)*, Eduardo Gruner reminds us of conceptions of history in which “to access the truth is to produce it.” Such an approach, Gruner argues, “refutes the empirical scission between subject and object, and the consequent contemplative conception of knowledge, substituting it for a type of knowledge and interpretation that are active” (84). Godard’s insistence on stressing the biased, and, most importantly, artificial aspects of his version of the history of cinema entails a form of historiography that favors construction over re-construction. Perpetuating Godard’s narrative strategies, *Histoire(s)* follows a logic that is more associational than causal, dictated by collage rather than linearity. Godard’s historical discourse resorts to graphic and sonic montage to the detriment of chronology and continuity, and privileges poetry and analogy over a commitment to factuality. The director proceeds by free interpretation and confusion rather than by accuracy and clarity: Chaplin and Renoir are matched by the juxtaposition of the clown’s image with the words “the rules of the game;” likewise, Godard’s account suggests that, “if George Stevens hadn’t been the first to use the first 16mm color film in Auschwitz and Ravensbruck, Liz Taylor’s happiness might never have found a *Place in the Sun*,” thus fabricating causal relations between horror and splendor, while also revealing the director’s penchant for puns and wordplay. The juxtaposition between Taylor’s face and images of concentration camps, according to MacCabe, “analyzes the force of Taylor’s smile in terms of Steven’s desire to celebrate life after his experience of death” (299) while shooting the horrors of the Holocaust. If Godard somehow redeems Stevens, he also reiterates, via the usual clashes, one of his main theses: cinema’s lamentable indifference to the abuses of WWII.

In his discussion about cinema’s relations to war Godard condensates the teachings of André Bazin with the strategies of Eisenstein – obsessing about cinema’s indexical potentials (the

importance of registering the real) while operating according to the technique that consecrated cinema's capacity to rearrange the real in new configurations. As Hori puts it, *Histoire(s)* incessantly alternates between "iconophilia and iconoclasm, the religion of image and the science of montage" (334).

Himself a victim of the war that most obsesses Godard in *Histoire(s)*, Walter Benjamin also underlies the director's methodology. The fusion between past and present in the fabrication of a cinematic memory accommodates Benjamin's theories in "Theses on the Philosophy of History." In the director's free-associative and citational practices, the past does not exist as a fixed, immutable series of events; rather, it gains meaning through the current interpretation of such events, which in turn reflects a present necessity (Theses 225). Explaining Bergson, Deleuze claims that it is a mistake to assume that the past ceases to exist. "We confuse," says Deleuze, "the Being with the present-being" – the past simply ceases to act, but it continues to exist, albeit in abstraction (Bergsonisme 49). As unclosed entity, the past is thus open for new articulations.

Godard's intertextual history of cinema, in turn, evokes the German philosopher's procedures in *The Arcades Project* – the unfinished history of the Parisian 19th century arcades.⁸ In the words of Howard Eiland and Kevin McLaughling, Benjamin considered the arcades "the most important architectural form of the 19th century ... which he linked with a number of phenomena characteristic of that century's major and minor preoccupations" (Arcades ix). Defined by Benjamin himself as "the theater of all my struggles and all my ideas" (x), *The Arcades Project* displays the fragmentary, montage-like, and citational structure found in *Histoire(s)*. Both Benjamin and Godard conform to the conception of the historian as collector of pre-existing material; in their Foreword for the American edition of the *Arcades*, Eiland and McLaughling define the book as an "ostensible patchwork," "the working of quotations into the framework of montage, so much so that they eventually far outnumber the commentaries" (xi).

8. I am indebted to Ismail Xavier for calling my attention to the usefulness of *The Arcades Project* for the understanding of *Histoire(s) du cinéma*

Arcades and *Histoire(s)* use cultural and artistic manifestations (architecture and cinema) to meditate on the political history of a century. Such a dynamic is found, for instance, in Godard's musings on cinema's inefficiency in documenting the horrors of the Second World War. Likewise, Benjamin establishes a parallel between Napoleon's failure to understand "the functional nature of the state as an instrument of domination by the bourgeois class" and the architects' failure to understand "the functional nature of iron, with which the constructive principle begins its domination of architecture" (Benjamin *Arcades* 4). In both cases, director and philosopher freely associate art and politics.

Furthermore, *Arcades* and *Histoire(s)* constitute enterprises of epic proportions. Benjamin never concluded his historical project, abandoning it in the spring of 1940, when he left Paris to escape the advancing German army. Similarly, Godard refuses to conclude *Histoire(s)* – the open ended structure of each episode avoids closure, while the images from the past are resuscitated in different associations, given new life at each new articulation, thus resisting death. Most significantly, Godard recently edited a shorter version of the series, released as an 84-minute-long film entitled *Moments choisis des 'Histoire(s) du cinéma'* (2004) – as if the project refused to be given a full stop, remaining open for new articulations.

Benjamin's unfinished, open-ended project evokes his "Theses" through the idea of a lively, mutable past, of a past that refuses to be fixed in time and is re-interpreted according to the circumstances of the time of its interpretation; an idea that endows the historian with the power of intervention. Likewise, Godard's free-associational and montage-based rhetoric, which reorganizes the canon through unexpected relations, uses his history of cinema as a means to advocate his own philosophy rather than to forge an empirical reconstitution of the past as hypothetical "as it was." Rather than simply bowing to a tradition to which he nevertheless is indebted (as suggested by his tributes to Italian neorealism and Hitchcock), Godard transforms this tradition – and the director's image and voice-over commentary give body to the agent of such transformation.

The arbitrariness of Godard's historical account emphasizes an element of personal expression, evident in the inclusion of his own

self as object of study. In the lecture that opens *Introduction à une véritable histoire du cinéma*, Godard compares talking about the history of cinema with psychoanalysis, the object being himself and his work; not his personal past, but his (by then) 20 years of filmmaking (Godard 24). The Montreal lectures included a retrospective that bore a comparative structure – Godard’s films were shown alongside films by different artists. The counterpart for the Godard film, selected by the director, was always a work that he considered relevant for his career. To look at moving images from the past, he claimed, would constitute a form of self-psychoanalysis, a means to understand his very decision to make films (22).

Godard’s own works contain elements of self-historicization, examples of which are, among many others, the self-criticism and self-revisionism of *Weekend* (1967), whose closing titles (“End of Cinema”) announce both the transition to collective practices (the first Ciné-tracts date from 1968) and the self-criticism of *Tout Va Bien* (1972), which questions the role of intellectuals in social struggles. The Canadian lectures – the director’s first draft of *Histoire(s)* – were already tinged with self-contemplation, something the series renders explicit. While chapter 1B warns against such a personal dimension, printing the screen with titles reading “history, not the one who tells it,” in 2B Godard alerts the viewer about the subjective tone of his discourse: “But to me, at first, mine, my history” and “these stories that are now mine, how to tell them?” flash throughout the episode. 1A displays a close-up of Anna Karina in *Band of Outsiders* followed by the director’s image by his shelf saying *Farewell My Lovely* – a type of juxtaposition that constitutes both a cinematic and a personal tribute by means of intertextual play. Godard introduces an autobiographical element, but one in which his life blends with cinema (Karina used to be both his wife and muse). *Histoire(s)* constantly deploys film titles to articulate personal thoughts; here, Godard resorts to intertextuality to look back at his own past (both personal and professional) with melancholy.

Godard’s authorial agency is also materialized through the orchestration of filmic and photographic images of the director with

his speech, as Roland-François Lack notes in his analysis of the director's voice as self-inscribing element⁹. Impersonal in its robotic aspect, Godard's rhythmic, monotonic, often whispered voice-over requires an effort on the part of the spectator – instead of reaching the audience, Godard's vocal interventions have to be sorted out, discriminated among the many sounds (film dialogues, music) that accompany it. The eventual slowing down of the narration's speed and the exploration of post-production effects such as echoes and reverberations de-personify Godard's utterances. At other times Godard's voice assumes a corporeal quality. The emphasis on texture and gutturalness displayed, for example, in the first episodes of the series, with Godard repeating words such as “the rules of the game,” renders the director's voice almost palpable. These words simultaneously inscribe him into the film by way of the first-person pronoun – in French, notes Lack, the phrase constitutes a pun, “La règle du jeu [game]” being heard as “la règle du je [I]” (322).

Godard's voice thus “colors the image with its inimitable grain,” as Jacques Aumont had written in *Amnésies* (11). The corporeal quality of Godard's narration ultimately recalls the idea of “writing aloud,” or “vocal writing,” that Barthes explores in *The Pleasure of the Text*. Rather than expressive, argues Barthes, writing aloud

leaves expression to the pheno-text, to the regular code of communication; it belongs to the geno-text, to significance; it is carried not by dramatic inflections, subtle stresses, sympathetic accents, but by the grain of the voice, which is an erotic mixture of timbre and language ... Due allowance being made for the sounds of the language, writing aloud is not phonological but phonetic; its aim is not the clarity of the messages, the theater of emotions; what it searches for (in a perspective

9. Roland-François Lack, 'Sa Voix,' in Michael Temple, James S. Williams and Michael Witt (eds.), *For Ever Godard*. London, Black Dog Publishing, 2004, 312-333.

of bliss) are the pulsional incidents, the language lined with flesh, a text where we can hear the grain of the throat, the patina of consonants, the voluptuousness of vowels, a whole carnal stereophony: the articulation of the body, of the tongue, not that of meaning, of language (66-7).

Godard's complex manipulation of his own voice-over discourse gives body to the director's vocal qualities, fully exploring cinema's ability to "capture the sound of speech in *close-up* ... and make us hear in their materiality, their sensuality, the breath, the gutturals, the fleshiness of the lips" (Pleasure 67). The author is thus materialized in the filmic text – as Barthes would put it, he *figures* in it. Barthes's idea of figuration (which is distinct from representation) defines the moments in which the text evokes the author, who appears "not in the guise of direct biography (which would exceed the body, give a meaning to life, forge a destiny)" (Pleasure 56). It follows that Godard's intertextual appropriations do not constitute foreign, alien elements. On the contrary, he blends these exterior objects into the textual (and vocal) "tissue" in which "the subject unmakes himself" (Pleasure 64).

In the end, *Histoire(s)* gives full body to the expressive filmmaker conceived by Astruc and embraced by the politique. Godard's practices rescue the multi-faceted director aligned with a French tradition of blending writing criticism and theory with filmmaking. To be sure, Godard never ceased to perform film criticism – if he has often claimed that reviewing films was a way of making films,¹⁰ his works had always been a way of "reviewing" other works through both citation and revisionism. In short, Godard's films have frequently amounted to a subjective and reflective historicization of cinema. The director's obsession with reinventing the medium incessantly evokes the past. The film program of the Montreal lectures, for example, indicates that he finds affinities between *Breathless* and *Fallen Angel* (1945) (Godard 25), and both the generic elements of his films from the 1960's and the self-referencing elements

10. MacCabe refers to Godard's conflation of film criticism and filmmaking (42)

found throughout his career betray a constant concern with past and future – of cinema as a whole and of his own individual career.

Memory is ultimately pivotal in Godard's self-inscription; it constitutes a tool for the director's citation-based self-expression, one which incessantly evokes previous texts and images – thus the New Wave filmmaker as historian – while refusing to fix them in an indisputable past. What is more, the very ephemeral quality acquired by the brief and oftentimes abstract articulation of one image with the next, or of images and sounds, corroborates Godard's refusal to fix these cinematic reminiscences into any stable configuration. The absence of linearity prevents, for example, the memorization of specific juxtapositions, when it not simply separates, in the viewer's recollections, sounds from images. Finally, the series' erratic quality (the difficulty to locate a place of shooting and a place for projection) and its open-endedness on the levels of both meaning and structure add to *Histoire(s)* yet another element of instability.

While fleshing out an authorial voice, imprinting audio and visual tracks with his presence, Godard also “dissolves” into his images – to the point that he becomes the images themselves, as Scemama has argued (10, 25). Rather than confining such images to the palpable domains of his body, Godard expands the limits of his body, explodes it, opens it up to the multiplicity and infinitude of his *Histoire(s)*, whose innumerable relations he inhabits. Speaking of Hitchcock in episode 4A, the director conflates style and man. The plural of the series' title multiplies the man – presenting him as Godard(s), and finally rhyming author and oeuvre on both an audible and a visual level.

The author between camera and reality

While relativizing what he admits to be his version of the history of cinema, Godard nevertheless fabricates a repertoire which, again, draws on a pre-existing canon. Concurrently, he articulates an historical account open to public access (the series was aired on French television). The tension between the individual and the collective that lies in the film's evoking of a subjective history, one that is nonetheless manufactured from elements of a collective

archive, finds echo in Coutinho's documentary. Regardless of the extent to which *Histoire(s)* is useful or accessible as historical source, its very designation as History automatically integrates the film into an archive. Yet this archive that both feeds and is fed by *Histoire(s)* inventorial practices, though shared by a cultural community made of spectators, artists and intellectuals, is certainly not the patrimony of a specific nation – even if, as stated above, Godard's historical discourse finds its genesis in his practices as a French New Wave director. Coutinho's documentary, conversely, reflects on the political trajectory of Brazil, albeit by means of the parallel between the lives of peasants and the life of an aborted film. Its national dimension takes the form of allegory, which in fact aligns Coutinho with a Brazilian tradition. Whereas Cinema Novo's translation of precariousness into style allegorized underdevelopment,¹¹ *Cabra* allegorizes Brazil's transition from military rule to redemocratization by means of the trajectory of a censored film project brought back to life.

The tension between the individual and the collective found in Godard's appropriation of a cultural patrimony to articulate a subjective discourse goes beyond intertextual practices in *Cabra*, as in Coutinho's documentary the issue of nation takes the front seat. Both Ismail Xavier and Robert Stam have argued that Coutinho's incorporation of footage from his 1960's film in the final product displays a difference in style that is revelatory of the political transformations endured by the country throughout the 20 years that separate the original feature from the accomplished documentary.¹² Coutinho's initial project was sponsored by both the Movement for Popular Culture of Pernambuco and the Center of Popular Culture, a branch of the Brazilian student movement that encouraged political militancy and didacticism. As Stam, Xavier and João Luiz Vieira point out in "The Shape of Brazilian Cinema in the Post-Modern Age," the

11. See Xavier, Ismail. *Allegories of Underdevelopment*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.

12. Stam, Robert, and Ismail Xavier. "Transformation of National Allegory: Brazilian Cinema from Dictatorship to Redemocratization," in Michael T. Martin (ed.), *New Latin American Cinema*, vol. 2. Detroit, Michigan: Wayne University Press, 1997. 318.

black-and-white material shot in the 1960's reveals a didactic tone that echoed that period's belief in the masses as motor for revolution, displaying idealizing low angles and a realist aesthetics reminiscent of both American social dramas and Italian Neorealism (444). In *La Terrat trema* (1948) Luchino Visconti used improvisation to write the dialogues among the fishermen; likewise, Coutinho relied on the lines improvised by the peasants to dramatize their interchanges with a landowner's spokesperson. The colored images from the 1980's documentary, on the other hand, reveal a more dialogical and self-reflexive approach, with Coutinho onscreen interviewing his subjects, images of the crew and the film equipment, and the retaining of awkward moments where interviewees either refuse to talk or confront the filmmaker – all of which demystify the documentary as the only possible truth by revealing the meanders of its confection, thus asserting the film as manufacture, as artifice. Stam, Xavier and Vieira argue that, though calling to mind the 60's in its likeness to *cinéma vérité*, this dialogical and self-reflexive mode mirrors also the country's redemocratization and the consequent openness to dialogue, in addition to reflecting Coutinho's experience as a reporter for TV documentaries, an activity he undertook after temporarily withdrawing from filmmaking in the 1970's (444). The stylized staging of the 60's thus contrasts with the spontaneity conveyed in the informal, TV-like impromptu-ness found in the images from the 80's. The cinematic marker of pastness *par excellence*, the black-and-white photography adds artificiality to the 1960's images. Though color, or lack thereof, is one more element setting apart the footages of the 60's and the 80's, legitimizing the former as document, it also tints the past with artificiality at a moment in which colored television was setting the standards to realism, especially in a TV-dominated country like Brazil.

The informality detected in the footage from the 1980's contrasts also with what Jean-Claude Bernardet calls "the sociological model" observed in the Brazilian documentaries from the mid-60's opposing the people's life experiences to the documentarist's intellectual distancing and capacity to generate theories. In this type of documentary, the interviewed subjects are limited to report their private experiences, while the documentarist ascribes to himself

the elaboration of theoretical conclusions. Concisely put, the sociological model polarizes the dialogue between interviewee and interviewer, opposing the “voice of experience” to the “voice of knowledge” (Bernardet 16-7). *Cabra* avoids this polarization; not only does it give the interviewees the chance to confabulate on a political state of affairs, but the director also becomes the subject of his own film, incarnating himself the “voice of experience” – even if the domain of Coutinho’s self-inscription is limited to the domain of his projects, as he exists only as the director of the two films in question.

The metalinguistic dimension of *Cabra* leads the director to speak in the first person – both in the singular and in the plural, when through the use of the pronoun “we” he includes the film’s crew in his authorial project. It is clear that the voice-over narrations of Coutinho, Ferreira Gullar and Tite de Lemos do perform the bridging among characters; they do provide background information about the documentary’s subjects, producing a discourse about them, even if not quite in the didactic form typical of the sociological model. Nonetheless, the very open-ended quality of the documentary unburdens the voice-over commentary, however explanatory, from the authoritative, God-like narrations of more traditional forms. It is also true that Coutinho sometimes corrects the documentary subjects about some of the facts of their own past, which he, as an investigator, had been excavating with the help of a large number of people involved, therefore having access to privileged information. As he locates those among Elisabeth’s children who had been dispersed after the political persecution that followed the death of João Pedro, Coutinho displays a more accurate historical perspective over the life of the family than the children themselves. Elisabeth’s offspring had no choice but to rely on the memories of the relatives who raised them, or else on their own childhood memories, most of them lost, since they had been separated from the family at a very early age. The director corrects a son who claims that João Pedro died in 1964, saying he was in fact assassinated in 1962; and tells a daughter that she was 8 months old when her father died, and not 3, as she believes. However, Coutinho frequently leaves to the other voice-over commentators the task of narrating the characters’ past, preferring to utter the more

personal lines. The self-reflexive choice of placing his film (and often himself) as the documentary's subject leads him to transition back and forth from the "voice of knowledge" to the "voice of experience." Coutinho's narration is often self-narration – when the subject of his discourse is his abandoned project, what he reports is his experience (however dissolved by the use of the first plural), in addition to the experiences of others¹³.

Conversely, the subjects of *Cabra* often incarnate the "voice of knowledge." After living in clandestinity and under a different identity for 17 years, the leader's widow, Elisabeth, is caught by surprise in her new house by Coutinho's crew; and improvises a discourse about the practices of João Baptista Figueiredo (1979-1985) in which she thanks the last of the military presidents for launching the relaxation of censorship, allowing for an openness to dialogue which had been absent from public life since the military coup. Such a political discourse, as well as Elisabeth's assertion, in her final speech, that "the struggle goes on," adds to the film's curiosity about her individual experiences an interest in her worldview, in her capacity to express opinions on a political state of affairs – usually an attribute of the sociological model's "voice of knowledge." The same can be asserted about the political speech proffered by Abraão, Elisabeth's oldest son, a moment in which the subject of the documentary not only articulates a discourse about politics, however confusedly, but also addresses the film, demanding from the director that his family's repudiation of "any form of government" be registered, to which Coutinho immediately replies "It will be registered, I guarantee."

13. With *Santo Forte* (1999) Coutinho abandons any residue of the "voice of knowledge" by simply refusing to comment on the statements of his subjects. Structured as a talking-head documentary consisting of multiple characters reporting mystical and religious experiences, *Santo Forte* avoids voice-over introduction, bridging or commentary. Coutinho's voice is heard only as he interrogates his subjects—his "knowledge," in this case, lies in his appropriate silence, in his refusal to interpret or analyze the deeply intimate experiences informing a documentary topic (religion) that could only include analysis at the risk of incurring into judgment of values. A similar dynamics is found in *Edifício Master*. Both are discussed in Chapter 2.

The very act of remembering provides these subjects with the temporal distancing that allows for reflection. The choice to register the characters watching the old footage calls for the same kind of subject's self-reflexivity detected, for example, in Jean Rouch's and Edgard Morin's *Chronicles of a Summer* (1961), in addition to echoing Benjamin's calls for the workers' right over their images, as Roberto Schwarz notes in his essay on the film (74). It is true that by looking at subjects looking at themselves the film inevitably retains the final word; nevertheless, it gives voice to the characters' own impressions about the images from the past. The temporal gap, filled with the accumulation of other experiences, allows for a certain amount of self-reflexivity on the part of the film's subjects, in the form of a contemplation of their own past, which they contrast with their present – the viewing of the old images serves as a catalyst whose effect will be reflected in individual interviews. Schwarz claims that the 20-year period brings artistic force to the film, and material for reflection (71). The same holds true for Elisabeth's self-examining comment on her "performance" during Coutinho's first visit to her house, after tracking her down, offering her the opportunity to reveal her real identity, and breaking years of silence. The arrival of the crew and her willingness to go public surprise the neighbors who gather around her, unaware of her true identity. "I was very moved," she says to the director, on-camera, adding that she could have started the narrative of her experiences from the beginning, as Coutinho would have wished – words that nonetheless follow, in order, Coutinho's own interpretation of Elisabeth's change of behavior throughout the three encounters that take place in the 1980's – his belief, articulated in voice-over, that the overbearing presence of Abraão in the first meeting had intimidated her.

Finally, in *Cabra* the "voice of knowledge" is often the attribute of the interviewed peasants, who reveal facts about the interrupted project that are still unknown to the director himself. Part of the documentary is dedicated to the investigation of the destiny of the film cans and equipment after Coutinho and his crew flee Galiléia in 1964 to avoid prison. As the director interrogates José Virgílio and his son, who had been in charge of the equipment during the 1960's

shoot, he learns facts about the life of his own film. The two men show to Coutinho the place where they hid the camera from the army; in addition, they reveal that the government and the police believed the crew was made of infiltrated Cuban revolutionaries, and that João Virgílio's son refused to turn in a book that belonged to one of the crewmembers – Curzio Malaparte's *Kaputt*. The young man reads the book's preface out loud, opening the way for Coutinho to establish a relationship between book and film: as Bernardet points out, *Kaputt* too had its fragments hidden by several of the writer's friends, in particular a Polish peasant, in order to avoid destruction in the hands of a repressive government (229) – namely, the Gestapo. Meanwhile, Schwarz notes a parallel between Coutinho and Elisabeth – *Cabra* constitutes the director's return to both the cinema and a political project abandoned after the military coup, just as it offers to Elisabeth the opportunity to both reveal her true identity and resuscitate her political activism through the memory of her struggles (72). Elisabeth's life thus mirrors Coutinho's own intellectual and political trajectory.

The contrast between private experience and political theory in Coutinho's revision of the "sociological model" constitutes only one dimension of the opposition between the individual and the collective in *Cabra*. The other lies in the narration of the country's transition from dictatorship to democracy through the life-stories of the characters involved in the peasant struggle. The experiences of Elisabeth stand in for the experiences of many Brazilians whose lives were disrupted by the dictatorship: the loss of loved ones, the dissolution of the family, the persecution paranoia, the prison, the exile, the clandestine life. The parallel between individual and national narratives, articulated in the form of allegories in which individual stories acquire a symbolic dimension, dialogue with a Brazilian tradition – from the allegorization of anthropophagy in the cannibalization of a French explorer in Nelson Pereira dos Santos's *How Tasty Was My Little Frenchman* (1971) to the parallel between self-discovery and the exploration of *sertão* in Walter Salles's *Central Station* (1998). Likewise, Coutinho's accomplishments stand in for the accomplishments of Brazilian cinema as a whole

(Stam, Xavier 297), a phenomenon not uncommon in a country where the hardships of funding and producing a film unite directors under the struggle against a cultural state of affairs, the finishing of each film turning into a victory for national cinema itself. Though it is clear that *Cabra* is a personal project, and even if Coutinho is the only identifiable figure to appear on screen, the filmmaker speaks in the plural, suggesting the constant presence of his crew – yet another element that posits in the director's figure the activities and discourses of many.

The orchestration of the testimonies of “the people” evokes also the Brazilian model of film authorship, in which directors desire to give voice to the nation so as to reveal and scrutinize it. Whereas in *Histoire(s)* the orchestration of the discourses of others consists in articulating intertextual appropriations, what Coutinho orchestrates in *Cabra* is the discourses of his interviewees, intercalated with a variety of styles ranging from *cinéma vérité* to Neorealism to television, the testimonies of written documents, such as the various images of newspaper clips, and different voice-over narrators. Additionally, just as Godard's approach to history de-stabilizes the past by placing canonical images in new relations, re-signifying them and breathing new life into them, Coutinho's approach reveals the past as unfixed object, as unconcluded narrative. Thus the open-endedness suggested in the contradictory testimonies of *Cabra*, most of which are left unresolved. Mariano, the peasant who in the 60's played the role of João Pedro, speaks of religious conversion and the consequent renunciation of the revolutionary cause, at once siding with the church, thus condemning the revolution, and resenting the fact that this very church forbids him to partake in the peasant struggle. Furthermore, the delivering of information by other narrators, along with the multivoiced quality of a documentary constituted by multiple interviews, also opens the way to multilateral interpretations of the past, expressed in the many perspectives offered by those memories produced many years later.

While Godard articulates his historical discourse from his editing room, in isolation, Coutinho travels to the depths of Brazil to collect testimonies, working collectively, in physical contact with the

producers of the discourses that inform his documentary¹⁴. Relying largely on montage and sound effects, Godard's self-inscription in *Histoire(s)* is configured mainly in post-production, in the editing room; Coutinho's presence, in turn, is felt at the level of the profilmic, on location. In tune with Cinema Novo's desire to reveal the nation, Coutinho constructs a discourse that is composed of the voices of the "people;" his authorial input lies in the ways in which his presence shapes their testimonies. It is via the thematization of Coutinho's intervention in the events filmed that *Cabra* provides a discussion of authorship that contrasts with the films by Godard; in the thematization of the impact of the director's physical presence in the testimonies of his interviewees¹⁵, both as an agent instigating their remembrance of things past and as a figure that renders the subjects self-conscious, sometimes performative, sometimes intimidated.

In reality, the liveliness of the testimonies provided by the characters in the 80's, often adorned by certain theatricality in their reproduction, for example, of dialogues with the police, favor the very act of remembering. Coutinho's physical presence functions as a reminder of the effects of the cinematic apparatus on people's speeches; *Cabra* indeed privileges the truth of the moment of their testimonies, rather than an unchangeable truth shared by all. More powerful than Mariano's abandonment of the peasant struggle in the name of religion is his hesitation to speak about his militant past to the camera, increased by a sound problem that requires that Coutinho interrupt his interviewee for a few seconds. In this sequence, Coutinho nearly loses Mariano, who, visibly upset, pauses for a long time before finally deciding to go ahead with his speech. The very issue of truth is relativized when the sincerity of the characters' words becomes questionable, as when, in tears,

14. I would like to acknowledge Xavier's insights about this issue

15. Xavier has articulated the impact of Coutinho's presence as "the camera-effect." See Ismail Xavier, "Indagações em torno de Eduardo Coutinho e seu diálogo com a tradição moderna" [Questions about Eduardo Coutinho and his dialogue with the modern tradition], in *Eduardo Coutinho: Cinema do Encontro*. Catalog for the series "Mostra Diretores Brasileiros," organized by Centro Cultural Banco do Brasil in 2003. Authorship in the Interstices of *History, Biography, Reality and Memory: Histoire(s) du Cinema and Cabra Marcado para Morrer*.

Elisabeth's daughter claims not to resent her mother for giving her away when she was a few months old, even if she never understood why. The truth here, like in Mariano's testimony, lies in the contrast between the young woman's evident grief and her words, rather than in the content of her speech.

Cabra essays also the impact of exterior circumstances on the film. Chief among them, of course, is the very interruption of its initial version by governmental censorship, as well as the apprehension and destruction of part of the original footage. Had the initial film been completed, the documentary we see would have probably never come to be. The voice-over narrators tell us also that the initial idea was to have João Pedro's real colleagues and children reenact the events of his life. Due to an armed conflict between peasants and local authorities, João Pedro's hometown, Sapé, had been closed for the shoot, obliging Coutinho to relocate the crew to a different town, Galiléia, and hire local peasants, also militant, to work in the film – retaining only Elisabeth.

The understanding that cinema captures not an exterior reality, but the reality of the encounter between filmed object and camera, echoes Godard's theoretical writings from the 1950's: as MacCabe reminds us, "For Godard, there is not reality and then the camera – there is reality seized at this moment and in this way by the camera" (79). The greatest affinity between Godard and Coutinho lies in their dialogue with cinema-vérité – in other words, in their awareness of the impact of the camera on a filmed reality. Thus the acting style that prevails in Godard's films being one in which rather than ignoring the camera in order to fully immerse themselves in the fictional world and incarnate their characters, actors are aware of the camera, indeed address it, and emphasize representation over realism, resulting in schematic and stereotyped actions. Instead of simply depicting a fictional world, Godard films constitute, as he used to say, documentaries about the actors. Works like *Pierrot le Fou*, *Masculine Feminine* and *Two or Three Things I Know About Her* even display documentary-like moments in which actors and non-actors talk about themselves to the camera.

Coutinho's intervention in the reality he films is felt yet in even deeper, more significant ways. In addition to bringing back to light the true identity of Elisabeth, the director attempts to promote the reunion between mother and children, which would constitute an exceptional, yearned-for case in which cinema interferes with life, rendering palpable the effects of an authorial agency already substantiated in the director's onscreen presence. The promotion of social change advocated in the Brazilian and New Latin American cinemas' dream of instigating audiences to the point of leading them to political action is here circumscribed to the profilmic. In fact, Coutinho's film registers, as much as provokes, the social transformations that marked the transition to redemocratization. By providing Elisabeth with freedom of speech, Coutinho functions as an agent for the relaxation of political repression that allows him to disclose her story – he even guarantees the safety of his subjects, as when interviewing a suspicious Mariano he promises that the peasant can speak openly and with no fear. Bernardet points out, nevertheless, that the transformations brought about by Coutinho in the reality he films have the duration of the film itself (234). The ex-companions in political struggle gathered to watch the screening promoted by Coutinho showing footage of the 1960's soon disperse again once the shooting of the documentary is over (Bernardet 234). At the closing of *Cabra*, we are told that Elisabeth had thus far met only two out of the eight children she had lost track of, while Coutinho himself had managed to find six of them. Bernardet suggests that the fragments dispersed by reality can be assembled only within the domains of the spectacle (234-5); according to this view, Coutinho's physical impact on the reality filmed dies with the end credits.

However, rather than limit the impact of the film to the moment of its confection, these transformations simply do not completely fulfill the documentarist's expectations – yet they certainly reverberate in the subjects whose lives were changed by the documentary. No study has attempted to constantly follow up on the state of the family many years after the film's release. For the viewer, the documentary's greatest impact is necessarily the one registered by the camera. The author's agency is measurable

within the confines of the text; as is whatever transformation his film brings to the lives of his subjects. If *Histoire(s)* echoes the method of the between, privileging the collision between images or historical events, Coutinho privileges the collision between documentarist and human subject over an objective reality existing beyond this encounter. Evoking the embodiment of national cinema by heroic individuals undertaking several tasks, *Cabra* contemplates the relation between cinema and life through the impact of the filmmaker on his interviewees.

The reality that is valid only within the domains of the film is also determinant in documentaries such as *Santo Forte* (1999), *Babilônia 2000* (1999), *Edifício Master* (2002), *Peões* (2004), and *O Fim e o Princípio* (2005). In “Sentido e Verdade” [Sense and Truth], José Padilha describes a discussion between Coutinho and Albert Maysles organized by the Pontifícia Universidade Católica (PUC) in Rio de Janeiro. During the event, Coutinho claimed not to be interested in the truth of the testimonies collected in *Edifício Master*, but in the encounter between documentarist and subject – apparently raising protests on the part of Maysles. As Padilha points out, Coutinho’s statement reveals a filmmaker documenting not objective events, but the subjective ways in which people deal with specific circumstances (65). *Santo Forte* reveals mystical and religious experiences, while *Babilônia* and *Edifício Master* focus on how people cope with their environment – the favela in the first, a decadent Copacabana building in the second (Padilha 64-5). In sum, these films are concerned with the interviewees’ subjectivity at the moment of the interview, rather than with an objective reality existing beyond the domains of the film (Padilha 65). Following a screening of *O Fim e o Princípio* during the XIII Visible Evidence, Coutinho suggested to the audience that memory belongs to the present. The director speculated that, if asked to talk about their childhood at different moments, a subject would never describe the same event twice. The present thus determines the memory of the past, and Coutinho’s later works perpetuate the emphasis placed on the moment in which filmmaker and subject encounter – emphasis whose genesis is found in *Cabra*.

The privileging of the encounter over accuracy, of the director's impact on his interviewees over a pre-existing reality, places *Cabra* alongside *Histoire(s)* in the centrality of memory to the construction of historical discourses. Both *Histoire(s)* and *Cabra* reconstruct historical events through the assembling of several discourses in non-linear narratives. Both privilege a Benjaminian understanding of history as mutable and unstable, as open process rather than closed narrative. Finally, the materializing of film's discursive mode in the figure of directors asserts the image as document, as record of the author's agency, while at the same time de-stabilizing its documental legitimacy through montage and emphasis on artifice. The dialogical approach to the cinematic image on the part of both Godard and Coutinho is mirrored in their configuring the past as construction and present praxis rather than permanent, stoic reference.

Bibliography

- AUMONT, J. 1999. *Amnésies*. Paris: P.O.L.
- BAKHTIN, M. M. 1974. *Problems of Dostoevsky's Poetics*, trans. Caryl Emerson. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984, and Metz, Christian. *Film Language*, trans. Michael Taylor. New York: Oxford Univ. Press.
- BARTHES, R. "The Death of the Author." 1968. *Theories of Authorship: a Reader*. Ed. John Caughie. London; Boston: Routledge & Kegan Paul in association with the British Film Institute, 1981. 208-213.
- _____. 1975. *The Pleasure of the Text*, trans. Richard Miller. New York: Hill and Wang.
- BENJAMIN, W. 1976. "Theses on the Philosophy of History." *Illuminations*. Ed. Hannah Arendt. New York: Schocken Books, 253-267.
- _____. 1999. *The Arcades Project*, transl. Howard Eiland and Kevin McLaughlin. Cambridge, Mass.: Belknap Press.
- BERNARDET, J-C. 2003. "O modelo sociológico ou a voz do dono: *Viramundo*" and "Vitória sobre a Lata de Lixo da História: *Cabra*"

Marcado para Morrer.” *Cineastas e Imagens do Povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 15-39, 227-42.

- DALL’ASTA, M. “The (Im)Possible History.” *For Ever Godard*. Ed. Michael Temple, James S. Williams and Michael Witt. London: Black Dog Publishing, 2004. 350-363.
- GAUDREAU, A. 1999. *Du Littéraire au Filmique*. Quebec: Editions Nota Bene.
- GENETTE, G. 1980. *Narrative Discourse*. Ithaca: Cornell UP.
- GODARD, J-L. 1980. *Introduction à une véritable histoire du cinema - Tome I*. Paris: Editions Albatrox.
- GRUNER, E. 2003. “JLG, o el absoluto de la accion.” *Jean-Luc Godard: El Pensamiento del cine: Cuatro miradas sobre Histoire(s) du Cinéma*. Ed. David Oubiña. Buenos Aires, Barcelona & Mexico: Paidós, 79-104.
- GUNNING, T. 1991. *D.W. Griffith and the Origins of American Narrative Film: the Early Years at Biograph*. Urbana: University of Illinois Press.
- _____. 2000. *The Films of Fritz Lang: Allegories of Vision and Modernity*. London: BFI Publishing.
- HORI, J. “Godard’s Two Historiographies.” *For Ever Godard*. Op. Cit. 334-349.
- LACK, R-F. “Sa Voix.” Michael Temple, James S. Williams and Michael Witt (eds.), *For Ever Godard*. Op. Cit. 312-333.
- MACCABE, C. 2004. *Godard: Portrait of the Artist at Seventy*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- METZ, C. 1974. *Film Language: A Semiotics of the Cinema*. Trans. Michael Taylor. New York: Oxford Univ. Press.
- MORREY, D. 2005. *Jean-Luc Godard*. Manchester and New York: Manchester University Press.
- PADILHA, J. 2003. “Sentido e Verdade.” *Cinemas* 36 (Oct. - Dec.), p. 59-70.
- SCEMAMA, C. 2006. *Histoire(s) du cinéma de Jean-Luc Godard: la force faible d’un art*. Paris: Harmattan.
- SCHWARZ, R. 1987. “O Fio da Memória” (1985). *Que Horas São? Ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras.

- STAM, R. and XAVIER, I. 1997. "Transformation of National Allegory: Brazilian Cinema from Dictatorship to Redemocratization." *New Latin American Cinema*, vol. 2. Ed. Michael T. Martin. Detroit, Michigan: Wayne University Press, 295-322.
- _____. 1995. João Luiz Vieira and Ismail Xavier. "The Shape of Brazilian Cinema in the Postmodern Age." *Brazilian Cinema*. Ed. Robert Stam and Randal Johnson. New York: Columbia UP, 387-472.
- XAVIER, Ismail. 1997. *Allegories of Underdevelopment: Aesthetics and Politics in Modern Brazilian Cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- _____. 2003. "Indagações em torno de Eduardo Coutinho e seu diálogo com a tradição moderna." *Eduardo Coutinho: Cinema do Encontro*. Catalog for the series "Mostra Diretores Brasileiros," organized by Centro Cultural Banco do Brasil in 51-9.

Sobre Walter George Durst e a arte de roteirizar

ANNA MARIA BALOGH E ANTÔNIO ADAMI
Pós-Graduação em Comunicação - UNIP

Resumo

O artigo faz a recollecção de alguns dos principais conceitos e observações de Walter George Durst no tocante à arte de roteirizar, da qual foi um dos maiores representantes na TV brasileira, nos diferentes eventos e entrevistas que se teve oportunidade de realizar em diversos contatos com o roteirista.

Palavras-chave

roteirização, adaptações, literatura, televisão

Abstract

The article is a recollection of the concepts of one of the most outstanding professionals of Brazilian television about his work as a script-writer, which were obtained during interviews and academic events in different contacts maintained with the artist.

Key words

screen-writing, adaptations, literature, television

Desde el punto de vista de la semiótica, la cultura es una inteligencia colectiva y una memoria colectiva, esto es, un mecanismo supraindividual de conservación de ciertos comunicados (textos) y elaboración de otros nuevos". (...)
Cada cultura define su paradigma de qué debe recordar (esto es, conservar) y qué se há de olvidar.

As palavras do reputado semioticista Iuri Lotman (Rev. *Critérios*, 1994), grande estudioso da cultura, inspira retomada de reflexões do roteirista Walter George Durst, um dos grandes nomes da arte de roteirizar no Brasil. Quando este artigo for publicado já terá passado quase uma década de seu falecimento, mas a sua obra permanece, e sem dúvida, cabe ao meio acadêmico resgatá-la numa cultura tão desmemoriada quanto a nossa e sobretudo tratando-se de um meio tão volátil e com uma obsolescência programada tão cruel quanto a televisão, meio para o qual Durst mais trabalhou e está tão fortemente inserido em nossa cultura. A obra do roteirista é certamente *un paradigma que se debe conservar*.

Pequenas memórias esparsas: depoimentos a Anna Maria Balogh¹

Tive o privilégio de privar da presença de Walter George Durst quando Docente do Departamento de Cinema, Rádio e

1. Dados recolhidos em (1) ANOTAÇÕES. *Curso de roteirização para Cinema e TV*. ECA/USP/CODAC/EMBRAFILME. Org. Anna Maria Balogh, colaboração Vânia Debs. Convidados: Eduardo Escorel, Carlos Lombardi, Jorge Duran, Doc

Televisão da Escola de Comunicações e Artes da USP. O primeiro contato se deu quando o convidei para o *Seminário de Roteirização em Cinema e TV*, curso de extensão universitária que organizava e que contou com a presença de célebres profissionais do ramo no Brasil, como Eduardo Escorel, Doc Comparato, Jorge Duran e Carlos Lombardi, entre outros. A conferência de Walter Durst durante o evento foi emblemática no sentido de trazer o melhor da experiência e do conhecimento de um veterano profissional da área com realizações envolvendo os mais diversos veículos, conhecedor de suas diferentes possibilidades e servidões, bem como pela riqueza e pluralidade das ilustrações de trechos de suas obras utilizadas para o melhor entendimento do tema por parte da platéia do auditório Lupe Cotrim na ECA.

Em outro momento, tive a oportunidade de convidá-lo, juntamente com o maestro Júlio Medaglia, para a aula de encerramento de meu curso de Pós da ECA sobre adaptações que, naquele semestre, versava precisamente sobre a transmutação de *Grande Sertão: Veredas* e ambos aceitaram o convite para deleite dos alunos. Foi uma aula verdadeiramente memorável.

Finalmente, quando já na fase de elaboração da tese de livre-docência sobre o tema, que depois se transformaria no meu livro *Conjunção – Disjunções – Transmutações. Da literatura ao Cinema e à TV*, procurei mais uma vez o renomado roteirista para discutir aspectos da ‘grande arte de roteirizar’ a transposição de *Grande Sertão: Veredas*, obra-prima de João Guimarães Rosa, para a minissérie da Globo por ocasião dos vinte anos da emissora, Durst me recebeu em sua casa para várias entrevistas e discussões sempre com inesgotável solicitude.

Ainda hoje lembro com saudade as outras vezes em que topávamos um com o outro na livraria da Edusp, sempre garimpando

Comparato, Walter George Durst e Antonio Mercado. Abri-Maio 1986. (2) Acervo sonoro da Autora; *Anotações. Adaptações filmicas de obras brasileiras para cinema, televisão e vídeo. ECA/USP. Curso de Pós-Graduação ministrado pela Profa. Dra. Anna Maria Balogh, Junho 1988. Aula de encerramento convidados: Walter George Durst e Júlio Medaglia.* (3) *Anotações. Entrevista. Conversações de Walter George Durst com Anna Maria Balogh sobre a roteirização e elaboração de Grande Sertão: Veredas*, acervo sonoro da autora.

em meio aos livros tão queridos, lembro-me, ainda de sua figura afastando-se em meio aos gramados do campus com seu indefectível boné...

Além do breve resgate de alguns momentos pertencentes à gaveta de guardados da memória, o objetivo mais importante do artigo é, sem dúvida, o de trazer alguns trechos selecionados das afirmações do autor durante os eventos, entrevistas e contatos mencionados. Acredita-se serem relevantes para interessados na arte de roteirizar e fazer televisão, bem como na comunicação em geral.

O poder desmesurado da TV brasileira e a roteirização

A arte e a técnica de escrever textos para cinema, rádio, TV e publicidade, se firmou definitivamente no Brasil com o ritmo industrial da televisão, cuja força na cultura brasileira é verdadeiramente excessiva em muitos aspectos, tal como já tiveram ocasião de mencionar os Mattelart em sua obra *O Carnaval das Imagens* ao falar do

espaço social desmedido que ocupa o dispositivo televisivo num país como o Brasil. Essa competência exorbitante faz com que se possa legitimamente ter a impressão de que um determinado Brasil exige hoje de sua televisão bem mais do que ela pode oferecer estruturalmente...(1989, p.131)

No já mencionado Seminário de Roteirização da ECA/USP, Durst revela um entendimento muito realístico quando perguntado sobre a mesma questão: *É uma idéia que a gente tem de que a televisão pode salvar o Brasil com a força que ela tem, não é função dela, viu?*

Ainda assim, o roteirista sempre deu o melhor de si em seus trabalhos, alguns polêmicos e vanguardistas, como as novelas *Nina*

e *Gabriela, e, sobretudo, Grande Sertão Veredas*, contribuindo para a excelência da TV brasileira. Em sua longa experiência no *métier*, Durst trabalhou nos programas *TV de Vanguarda* transpondo peças de grandes autores teatrais, em *Cinema em Casa* no qual se apresentavam apresentações radiofônicas de filmes famosos, tais como *Roma, cidade aberta*, de Roberto Rossellini, entre outros. Neste sentido também Durst deu um singelo depoimento no *Seminário* de ECA/USP ao lembrar que ele e sua esposa Bárbara Fázio procuravam anotar tudo o que viam ao assistir aos filmes, fazendo canhestramente uma decupagem 'no escurinho do cinema', para depois lembrá-los, procedimento utilizado por muitos cinemaníacos veteranos, antes do advento do vídeo-tape.

O célebre roteirista trabalhou também nas Redes Bandeirantes, Manchete e Cultura. Ao que parece, no entanto, seus trabalhos mais marcantes se realizaram na Rede Globo e sobretudo no campo das adaptações, motivo pelo qual será a parte da obra de Durst a que se dará maior ênfase no artigo. No formato novelas cabe mencionar *Gabriela*, adaptada da obra de Jorge Amado, no formato minissérie teríamos *Rabo de Saia, Anarquistas, Graças à Deus, Memórias de um Gigolô e Grande Sertão: Veredas*, o mais memorável de todos. Já no fim de sua vida, com uma equipe de co-roteiristas, Durst supervisionou e realizou a novela adaptada *Os Ossos do Barão*, para o SBT, a partir de um conjunto de obras de Jorge de Andrade, parte das quais já havia sido adaptada no passado por outras emissoras.

A grande arte de se transpor *Grande Sertão: Veredas* para a TV

Algumas das principais declarações relativas às questões surgidas durante a roteirização do romance de Guimarães Rosa estão detalhadas em *Conjunções- Disjunções – Transmutações. Da Literatura ao Cinema e à TV*. Apenas a guisa de lembrete, podem ser mencionados os principais desafios enfrentados pelo roteirista nesta árdua tarefa.

Literatura: arte solitária - TV: arte de equipe

Quando o escritor elabora seu discurso, ele se encontra só, no máximo com a companhia de seus fantasmagóricos personagens fictícios e suas próprias decisões no tocante aos modos de plasmar a ficção. No caso do cinema e da TV, temos artes de equipe. O roteiro, que se é adaptado deve guiar-se, ao menos em parte pela obra original, passará nas mãos do diretor, do diretor de fotografia, dos atores, do figurinista, do cenógrafo, do editor de imagens etc.,etc.,etc...

O conteúdo passa pela visão de inúmeros profissionais, especialistas em *métiers* diversos e com visões também diversas, por vezes conflitantes do mesmo fazer artístico.

No tocante a algumas das estratégias de enunciação roseanas presentes no romance, Durst considerava ser impossível transpor para a TV a estrutura conversacional utilizada por Guimarães Rosa e a narrativa em primeira pessoa, em sua opinião seriam muito tediosas principalmente levando-se em conta a longa extensão das minisséries brasileiras se comparadas às estrangeiras. No roteiro da minissérie, minuciosamente analisada para a elaboração do livro, nota-se que o roteirista não inseriu nenhum narrador. No roteiro final, no entanto, foi depois acrescentada por Avancini um narrador na voz de Mário Lago, o compadre Quelemém, estratégia da qual o roteirista adaptador discordava, conforme revelam suas palavras em uma das entrevistas citadas:

Quelemém é apenas um dos pólos referenciais do Riobaldo, pólo mais místico, confessional (...) Avancini ficou com medo de desaparecer o interlocutor, foi o último medo do Avancini, deu para o José Antonio de Souza que acrescentou a voz 'off'. É também uma coisa na qual eu não acredito, não atrapalhou, mas não acrescentou em nada....Avancini pensou de outro modo, talvez ele tenha razão, não sei.

Outro elemento que mostra o quanto é difícil a arte de trabalhar em equipe se refere à escalação de Diadorim. A escolha

que prevaleceu determinou inúmeras diferenças entre o original (o livro), os primeiros tratamentos do roteiro e o roteiro final no tocante às estratégias de enunciação. Durst era contrário à escalação de um ator conhecido para viver Diadorim. Durante a Aula de Pós mencionada, o adaptador revelou que foram cogitadas muitas possibilidades no tocante ao papel, conservar o mistério de sua feminilidade, escalar uma atriz desconhecida, escalar irmãos gêmeo, mas foi voto vencido pois o diretor Walter Avancini tinha Bruna Lombardi em mente desde o começo, neste sentido as divisões do universo cognitivo original são subvertidas na adaptação e perde-se o tom de nostalgia e arrependimento do fluir narrativo do Riobaldo literário. Não fosse a maestria do roteirista, teríamos um Riobaldo um tanto parvo não percebendo o que o espectador sabe desde o começo: trata-se de uma mulher. Perde-se aí também na transposição televisual a grande revelação que ocorre só quase ao final do romance, a verdadeira identidade de Diadorim, cujo caráter folhetinesco seria para Durst perfeitamente adequado ao melodrama televisual.

Os exemplos citados nos dão uma idéia do quanto é difícil a realização de um trabalho em equipe, dificultado ainda mais neste caso pelo enorme porte da produção, francamente hollywoodiana para a época; o prestígio irrefutável da obra original e vários outros. Ainda assim, o roteirista-adaptador se revela um otimista em relação ao meio e um *gentleman* em relação aos seus parceiros de equipe, mesmo reconhecendo algumas das limitações do veículo televisão, ao discutí-lo em comparação ao cinema com um aluno da platéia, Durst manifesta seu justificado orgulho e modéstia no tocante a *Grande Sertão: Veredas*, na afirmação que segue:

Eu posso discordar de algumas coisas do Grande Sertão, mas eu não posso negar e acho que nenhum de vocês negaria que, como direção, do Avancini – posso falar porque ele não está aqui – é uma direção portentosa. Para a televisão nunca ninguém fez aquilo, com os recursos e condições da televisão. Estou falando sobre a forma, não o conteúdo, onde eu entraria.

Em relação ao conteúdo, Durst conservou com maestria os principais conceitos de *Grande Sertão*, sobre a vida, o amor, a amizade, a morte, o sertão, considerados como um verdadeiro manual do viver por Durst e sempre colocados por ele na boca do personagem adequado e no momento narrativo mais pertinente da minissérie, como as observações sobre a morte na boca de Bigri antes de sua própria passagem para a outra vida, entre vários exemplos possíveis.

Em suma, estas breves coleções podem atestar a enorme quantidade de desafios que as estratégias de enunciação e transmutação para minissérie de uma obra-prima desta envergadura representaram para o renomado roteirista e toda a equipe encarregada a realização da minissérie.

Tenacidade e roteirização? O princípio da contradição

Cabe, ainda, retomar a tocante tenacidade do roteirista e a sua firme crença na possibilidade, que muitos julgavam impensável, de transpor uma obra deste porte para a TV.

Durst afirma no Seminário que a obra prima de Guimarães Rosa é escandalosamente desconhecida do próprio brasileiro, mas que estava decidido a levá-lo à televisão, convencer o meio de comunicação que um romance tão desafiador pudesse ir ao ar lhe custou anos de insistência e uma noção do que ele mesmo denominou de 'princípio da contradição', que corresponderia grosso modo, àquela brecha oportuna, aquele momento de subversão do sistema, que o próprio sistema abre excepcionalmente. Durst explica que a Globo durante um bom tempo priorizou a questão da audiência para não perder a liderança para o SBT que a ameaçava e somente quando comemorava 20 anos é que a questão do prestígio passou a ser prioritária. *Quer prestígio, eu disse (Durst), é Guimarães Rosa. Isso é o que eu chamo de aproveitar uma contradição.* O roteirista aconselha ainda aos alunos que procurem conhecer o melhor possível a

televisão tal qual ela é, para depois poderem fazer a televisão que querem, que sonham, quando puderem aproveitar o princípio da contradição.

Outra das grandes satisfações de Durst revela da na Aula de Pós, em relação à transposição desta obra-prima é o fato de que, após a veiculação da minissérie ele teria constatado pela leitura das revistas *Veja* e *Istoé* da época que o romance de Guimarães Rosa havia entrado no quinto lugar da lista de mais vendidos.

Conta de somar ou subtrair: adaptações e extensão das obras

Outro elemento que preocupava bastante o roteirista-adaptador era a questão do conjunto de idéias que a obra original pudesse aportar ao adaptador, posto que em sua opinião, a maioria de nossos autores era mais talhado para ser contista, cronista, em suma, eram muito econômicos em termos de idéias, tramas e temas, o que dificultava sobremaneira a transposição ao televisual, longo e caudaloso, assim, para ele

O livro tem 200 a 300 páginas, uma novela, especialmente a das seis, que recorreu muito à adaptação, tem 500 páginas em medi, em média. O adaptador se esforça num trabalho de transe para se aproximar do autor, se for vivo, falar com ele; Jorge Amado é generoso, mas no geral dá problema.

Neste sentido, cabe lembrar que o formato de minissérie parece o ideal e o mais próximo à extensão dos grandes romances que se transpõem à TV, sobretudo nos momentos festivos: Ainda que as páginas do roteiro e do romance tenham características próprias, a extensão do romance roseano e do roteiro de Durst é muito similar. Em compensação, o roteirista afirmou que foram necessários acréscimos e a criação de tramas paralelas no caso de *Rabo de Saia*, de Condé, bem como de *Memórias de um Gigolô*,

de Marcos Rey, com o qual Durst trabalhou em parceria nesta última transposição, Trata-se de um romance breve com uma estrutura verdadeiramente minimalista versando sobre uma prostituta dos anos vinte, Lu, vivida por Bruna Lombardi, cujas atenções são disputadas por dois gigolôs, Mariano e Esmeraldo, gerando disputas, traições, artimanhas as mais diversas.

Cabe lembrar, finalmente, que nestas relações de equipe, na opinião de Doc Comparato (Seminário), o tripé roteirista-diretor-produtor costuma responder pelas relações mais delicadas, polêmicas e potencialmente explosivas do fazer fílmico e do fazer televisual. Desta forma, na televisão se manifesta uma certa tendência a reiterar parcerias que funcionam apesar das diversidades de opinião, tanto é assim que Avancini e Durst trabalharam juntos em várias obras sendo a novela mais famosa *Gabriela* e a minissérie *Grande Sertão: Veredas*.

Em termos temáticos, muitas das personagens se coadunam com as idéias de esquerda do roteirista, como a professora vanguardista da novela *Nina*, a rebelde Malvina de *Gabriela*, Mundinho Falcão se apresentou como um renovador possível na mesma novela, mas é absorvido pelo sistema ao final, assim como Riobaldo se aburguesa na opinião de Durst (Entrevista) junto a Otacília no final de *Grande Sertão*.

Cabe observar ainda, que Durst foi um inovador, talvez até *malgré soi*, em sua derradeira adaptação: muito embora se tratasse de uma novela *Os ossos do Barão*, da SBT, terminou indo ao ar já como obra terminada qual uma minissérie causando estranheza em alguns membros mais jovens do elenco. Além disso, como já se teve ocasião de observar na segunda edição de *Conjunções...* a novela faz parte de uma nova tendência em termos de transposições em que a obra do autor, no caso Jorge de Andrade é considerada no seu conjunto e partes de outras obras se inserem na obra central numa estratégia de enunciação de cunho mosaical, que oferece maior liberdade ao roteirista-adaptador para fazer suas escolhas e composições: *Os ossos do Barão*, *Ninho da Serpente* e *A Escada*.

O que é afinal a grande arte de roteirizar?

Perguntado no Seminário sobre a sua definição da arte de roteirizar, Durst se revelou lapidar e sintético: a partir de uma frase de Ionesco definiu roteiro como *uma arquitetura de antagonismos*: os ramiros vs. os hermógenes, coronel Tônico Bastos vs. Mundinho Falcão, os Ghirotto vs. os Taques Redon.... e eis que a partir deste estratagema básico a narrativa deslança e encanta os telespectadores.

Finalmente, como profissional experiente que já havia atuado e feitos transposições nos mais diversos veículos, Durst respondeu a questões dos alunos no Seminário sobre o tema.

Questões sobre cinema e televisão

Sobre as diferenças entre o cinema e a televisão Durst comenta que não é possível comparar uma empresa de cinema com uma de TV. O ritmo de produção da TV é muito mais industrial posto que num formato como a novela é necessário fazer 30 a 40 cenas em média para se garantir os capítulos seguidos no ar. A televisão tem mais repetições, mais cenas longas para preencher este espaço, enquanto que o cinema seria o mais dinâmico dos meios, não se daria muito tempo em esclarecimentos, explicações ou repetições. Para Durst o cinema é movimento e em termos de recursos, movimento sempre significa dinheiro, bastante dinheiro.

Walter George Durst menciona, ainda que é possível se fazer boas obras dentro dos limites impostos pela televisão e cita a novela *Roda de Fogo*, de Lauro César Muniz, que considera muito bela do ponto de vista formal ainda que as cenas tenham um ritmo lento mais tendente ao teatral, observam-se bem as alternâncias entre o dia e a noite, há um esmero nos aspectos formais. Tal como Durst, os críticos de TV da época também mencionaram o preciosismo formal da novela, sobretudo o tratamento de luz em relação aos ambientes em que circulava Tarcísio Meira, o protagonista, cuja doença era realçada muitas vezes pelo uso de luzes em tons sombrios, azulados.

Durst se refere em inúmeras ocasiões ao *jogo bruto da televisão* tendo em mente as servidões impostas à linguagem audiovisual por um veículo tão poderoso quanto presente. Dá um exemplo à platéia citando dois cineastas, Bergman e Fassbinder:

O Ingmar Bergman fez Cenas de um Casamento, e o Fassbinder, que, na verdade é o Ingmar Bergman moderno, com a vantagem que nem precisa de diálogo, tem muito mais imagem que diálogo, também ele fez uns especiais para a televisão que estão passando agora na TV Cultura. Quer dizer, a fita Cenas de um Casamento é enxundiosa, repetitiva, eles dizem e repetem: é “gorda”, uma coisa que Ingmar Bergman nunca faria. No trabalho de Fassbinder tem até voz em off dizendo o que já está na imagem. Então você tem que aceitar que tem uma coisa na natureza da televisão, o medo de que se uma coisa não for compreendida, já dá ruído...nesse jogo violento da televisão no sentido de segurar a audiência. O script de cinema não é tão violento, nem o script de teatro.

Bibliografia

- ADAMI, A. et al. 2002. *Mídia, Cultura, Comunicação*. São Paulo: Arte e Ciência.
- _____. 2003. O cinema em Casa: Uma Era do Rádio. In, ADAMI et al. *Mídia, Cultura, Comunicação.2*, São Paulo: Arte e Ciência, 203.
- BALOGH, A. M. 2002. *O Discurso Ficcional na TV*. São Paulo: EDUSP.
- _____. 2005. *Conjunções, Disjunções, Transmutações. Da Literatura ao Cinema e à TV*. São Paulo: Annablume, 2ª. Edição revisada e aumentada.
- MORAIS, O. 2000. *Grande Sertão: Veredas. O Romance Transformado*. São Paulo: Edusp/Fapesp.
- FORNET, A. 1987. *El guionista y su oficio*. La Habana. Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio.

Walter Murch: a revolução da trilha sonora cinematográfica

EDUARDO SANTOS MENDES
Universidade de São Paulo

Resumo

Este artigo tem por objetivo pesquisar o uso do ruído nas trilhas sonoras realizadas por Walter Murch na década de 70, em especial seu trabalho em *O Poderoso Chefão* (1972) e em *Apocalypse* (1979), filmes dirigidos por Francis Ford Coppola. É também objetivo deste estudo demonstrar, através da análise dos filmes acima citados, a importância de Murch na mudança do pensamento sonoro dos filmes norte-americanos de ficção.

Palavras-chave

cinema, Walter Murch, som, trilha sonora, sound design, edição de som, ruído

Abstract

The study of sound effect tracks developed by Walter Murch during the 70's is the subject of this article, with special attention to his work in *The Godfather* and *Apocalypse Now*. It is also my aim to demonstrate, through these films analyzes, Murch's role in the transformation of the north-american fiction films sound design.

Key words

cinema, Walter Murch, sound, sound track, sound design, sound editing, sound effect

Introdução histórica

A partir de 1927, com a implementação comercial de um sistema que permitia a perfeita sincronização entre a trilha sonora (trilha de vozes, de música, de ruídos¹ ambiente e de ruídos de efeito) e a imagem de um filme, tanto na captação quanto na exibição, o cinema ganhou um novo leque de possibilidades narrativas. A partir do Vitaphone, não foi mais preciso restringir o som de uma obra cinematográfica aos músicos e/ou objetos que coubessem no espaço da sala de exibição. A amplificação elétrica do som, pela primeira vez apresentada em salas de cinema, levava a uma nova dimensão da escuta. Podia-se ouvir com intensidade proporcional à grande imagem projetada.

A discussão que a nova tecnologia causaria na linguagem cinematográfica se intensificou a partir desse período. Escrevia-se desde o uso contrapontual do som (Eisenstein, 2002) até a distribuição espacial dos auto-falantes dentro da sala e sua relação com a movimentação dos personagens na tela. Entre o fim dos anos 1920 e início dos 1930, houve um longo debate sobre melhor ou pior audibilidade em proporção ao tamanho dos personagens dentro do quadro. Alguns defendiam que o som deveria acompanhar fielmente o que era visto, ou seja, quanto mais aberto o plano, menor a compreensibilidade das palavras ditas ou de qualquer outra fonte sonora exibida. A decupagem teria que prever o nível de inteligibilidade que seria recebido pelo espectador. Em sua defesa, argumentavam que dessa forma a voz não seria sempre o elemento principal da

1. Por ruídos, usarei a definição de Moraña citada por Giraldo-Salinas, 1989. "Por ruídos, entendemos todo o som que não seja claramente musical nem lingüístico".

trilha sonora e se evitaria uma “teatralização” da obra cinematográfica. Já outros profissionais, em grande parte roteiristas, sustentavam que se alguma palavra era dita, ela teria que ser ouvida claramente, não importando se a personagem estivesse em close ou em plano geral².

Porém, a controvérsia teve seu fim decretado pela limitação técnica que o Vitaphone e o seu sucessor, o som ótico, apresentavam. Tanto a extensão dinâmica quanto a resposta de frequências eram bastante limitadas, restringindo a mixagem a dois, excepcionalmente três sons simultâneos para que não se perdesse compreensibilidade. Se houvesse necessidade de simultaneidade, um dos sons deveria estar bem mais forte que os outros.

O elemento sonoro que teve a primazia nos filmes sonoros emergentes não foi a música (já presente no cinema silencioso), nem os ruídos, mas a palavra que é o elemento mais codificado de todos. Também não existia a possibilidade de se projetar trilhas sonoras com qualquer complexidade sensorial. O objetivo era dar aos espectadores algo claro e compreensível. Ruídos e música, por sua vez, tiveram que ser o mais estereotipado possível para serem reconhecidos imediatamente. (Chion, 1994, p.148)

No cinema de animação e em parte dos filmes de ficção, a trilha musical se encarregava de representar as eventuais imagens que pedissem ruídos como trens, passos ou portas. A música também cumpria a função de criar a sonoridade do ambiente. Se, excepcionalmente, houvesse necessidade da utilização de algum ruído de efeito, a partitura era escrita para que no momento da execução do ruído acontecesse uma pausa musical, evitando assim elementos sobrepostos.

Além da limitação tecnológica, havia também uma razão cultural para o pouco uso de ruídos: “o ruído é um elemento do mundo sensorial que é totalmente desvalorizado em nível estético. Até pessoas cultas hoje respondem com resistência e sarcasmo à noção de que

2. Para mais informações, veja ALTMAN, 1992.

música pode ser feita a partir dele.” (Chion, 1994). No período inicial do cinema sonoro, alguns cineastas como Renoir e Vertov optaram pelo uso de ruídos como elementos de narrativa com igual valor da voz ou da música. Algumas décadas depois, Jacques Tati repensaria o uso de ruídos na renovação que fez da pantomima em seus filmes.

Porém, apenas no fim dos anos 1960 e início da década de 1970, com uma melhoria significativa na tecnologia de gravação e reprodução, tornou-se possível uma representação mais complexa e fidedigna dos sons. Com a criação do sistema Dolby, os ruídos não precisavam mais ser estereotipados, assim como vários sons poderiam ser ouvidos ao mesmo tempo sem necessidade de brutais diferenças de intensidade entre eles.

Nesse período também houve uma retomada da trilha sonora como objeto de estudo. Com o estabelecimento do padrão de onipresença da voz acompanhada de uma trilha musical, no meio dos anos 1930, houve uma grande redução dos debates do uso do som. A análise do discurso cinematográfico ficou praticamente restrita à imagem. A maioria dos críticos e teóricos trabalhou com o princípio do cinema ser uma arte essencialmente visual, sendo o som um mero acompanhamento. O estudo do som cinematográfico ficou praticamente restrito ao estudo da trilha musical e, eventualmente, da voz. Houve, então, uma grande defasagem entre a evolução tecnológica e a linguagem de análise da trilha sonora como um todo.

Apenas a partir dos anos 70, esse quadro se modificaria. Pesquisadores como Altman, Bordwell, Weis, Percheron, Tellez e Chion retomaram a discussão esquecida, propondo novas formas de análise que integrassem os elementos visuais e sonoros na discussão da obra cinematográfica. Mesmo assim, o foco continuou (como ainda continua) sobre o uso da música e da voz, deixando a trilha de ruídos em segundo ou terceiro plano, quando lembrada.

O uso do ruído

Mesmo depois da evolução tecnológica do som, o preconceito cultural contra o ruído continuava. Os elementos formadores da trilha sonora cinematográfica tradicionalmente seguiam funções específicas

e obedeciam a uma ordem hierárquica. A voz tinha a função maior de informar o tema, o desenvolvimento da história e a caracterização dos personagens. A música refletia situações de caráter emocional dos personagens ou da história. Já os ruídos de sala e efeito eram responsáveis pela manutenção do caráter verossímilante da imagem enquanto os sons ambientes serviam para indicar quando e onde os fatos ocorriam. (Zettl, 1973).

Quanto à audibilidade, continuava a hierarquia onde a trilha de vozes era a mais intensa e a trilha de música, a segunda mais audível. Nos trechos sem falas, a trilha de música crescia para o mesmo nível de intensidade usado na pista de vozes. Em seguida, eram ouvidas as trilhas de ruídos onde internamente também havia uma hierarquia de intensidade: os ruídos de efeitos, ruídos de sala e ruídos ambientais, do mais ao menos intenso.

Walter Murch rompeu, em seus trabalhos dos anos 70, com essa tradição, fazendo com que qualquer estímulo sonoro pudesse servir para acentuar tanto o caráter verossímilante como o caráter emocional da obra, seja ele música, ruído ou voz.

Walter Murch

Walter Murch faz parte da geração dos primeiros estudantes de cinema a chegarem aos grandes estúdios norte-americanos. Nascido em 1943, Murch cresce em Paris onde tem o primeiro contato com a música concreta. Mas é na adolescência, quando se muda para Nova Iorque, que começa a ouvir intensivamente autores que propõem novas experiências musicais como Pierre Henry e Pierre Schaeffer.

Nos anos 60, Murch resolve unir suas duas paixões: a música concreta e os filmes. Não que ele se considerasse um compositor, mas as obras concretistas o ensinaram a tratar os sons naturais em um contexto fora do usual. Para tanto, ingressa no curso de cinema da *University of Southern California* onde conhece George Lucas, Francis Ford Coppola, John Milius e Carol Ballard. Na USC, a maioria dos seus colegas achava que o som não era parte essencial dos filmes - "*It was just sound*" (LoBrutto, 1994, p.84). Diante desse quadro,

Murch acabou sendo o estudante procurado cada vez que seus colegas precisavam de uma trilha sonora diferenciada. No final do curso, Lucas disse a ele que Coppola estava montando um estúdio em São Francisco e não tinha ninguém para cuidar da parte de som. Murch aceitou o convite e entrou no projeto do Zoetrope Studios onde iria revolucionar tanto o pensamento, quanto a forma de produção da trilha sonora cinematográfica.

Em seu primeiro trabalho na Zoetrope Studios, *Caminhos Mal Traçados* (1969), Murch já começa a rascunhar o uso dramático da trilha de ambientes e ruídos. Na primeira cena do filme, os ruídos de lixeiros trabalhando aparece de forma verossímilante para logo em seguida funcionar como elemento que espelha a tensão de Natalie Ravenna, o personagem principal. Na cena seguinte, a forte intensidade do som do chuveiro na trilha sonora misturado às vozes dos lixeiros já mostra a procura de Murch por um som ambiente que não apenas redunde o espaço da imagem, mas que acrescente informações sobre o estado emocional dos personagens. Essa busca poderá ser vista (e ouvida) ainda em outras seqüências, como nas cabines telefônicas, onde os caminhões passando em “off” servem para intensificar o desespero da esposa fugitiva, ou mesmo em todas as seqüências de motel onde o ruído fortíssimo das auto-estradas manterá presente a intranqüilidade do personagem em cena.

A opção pela intensidade exagerada do som da estrada é claramente uma opção estética e não uma conseqüência da captação de som direto já que na única seqüência em que Natalie consegue relaxar, o ruído desaparece no meio da cena, deixando apenas as vozes dos personagens na trilha sonora. É também nesse filme que Murch começa a utilizar alguns sons eletrônicos mixados a sons naturais para conseguir criar novos timbres nos ambientes sonoros.

Mesmo que o projeto de som de *Caminhos Mal Traçados* apresente uma renovação na maneira de pensar os ruídos, sua realização é precária. Todos os sons que compõem as trilhas de ambiente e ruídos são ouvidos com pouquíssima diferença dinâmicas entre eles, o que retira definição na sua leitura.

Apenas em seu trabalho seguinte, *THX 1138* (1970), Murch descobre que, para que todos os sons possam ser claramente ouvidos,

é necessário criar uma perspectiva sonora. Para conseguir o impacto do caos sonoro na sequência onde THX é envolvido por uma multidão, Murch gravou vários ruídos de grande movimento: trânsito em túneis, uma eufórica platéia num jogo e várias cachoeiras. Porém, ao juntar todos esses elementos, ele não conseguiu obter a sensação sonora de forte intensidade desejada, mesmo que eletronicamente estivesse no limite físico da saturação. A solução viria ao acrescentar à mixagem anterior uma voz saída de um sistema de alto-falantes: “Isso tem a ver com psicoacústica. Se a mente tem um som pontual para focar, ela nos faz ter uma relação diferente com os outros sons. Quando você tem apenas sons fora de foco, é difícil ter uma noção deles.” (LoBrutto, 1994, p.86).

A trilha de ambientes de *THX 1138* também dá continuidade ao caminho iniciado no filme anterior. Seguindo a idéia de George Lucas de um “futuro velho”, Murch criou um universo sonoro ambiental produzido basicamente por sons acústicos/mecânicos, evitando o uso de sons eletrônicos, típicos de filmes de ficção científica. A dureza e repetição dos ruídos ambientais são usados para enfatizar o caráter massificante da sociedade futurista apresentada. E acaba por cumprir uma função normalmente reservada à música - refletir situações de caráter emocional da narrativa. A música propriamente dita é usada apenas em situações de romance entre o casal principal.

Em *THX 1138*, Murch também criou uma nova forma de produção (e pensamento) da trilha sonora cinematográfica através da figura do montador de som, um profissional que supervisiona todas as etapas de realização do som cinematográfico: captação, edição e mixagem. Até esse momento, ao contrário da maioria das áreas técnicas de realização cinematográfica, não havia um único profissional responsável pela sonoridade da obra. O técnico de som direto era o responsável pela captação durante o período de filmagem; o editor de som, pela edição da trilha de som direto e pela escolha e sincronização de ruídos, quase sempre selecionados da coleção de ruídos pertencente ao estúdio produtor. E havia também o criador de ruídos de sala; o técnico de gravação de ruídos de sala; o editor de música e o mixador, o responsável pela inter-relação final de intensidade entre todos esses sons. O montador de som passou a ser,

a partir de *THX 1138*, o responsável pela unidade sonora do filme. Alguém que acompanha da discussão do roteiro na pré-produção à exibição da primeira cópia.

Em seu trabalho seguinte, *O Poderoso Chefão*, Murch rompeu definitivamente com o padrão de construção de trilha sonora, quer em audibilidade ou no uso dramático. Não há distinção nas funções narrativas da música, dos ruídos ou das vozes. Como dito anteriormente, qualquer estímulo sonoro pode servir para acentuar o caráter verossimilhante, assim como o caráter emocional. Isso também se reflete no volume de escuta dos sons: a hegemonia da trilha de vozes e da trilha de músicas não mais existe. O som mais audível será aquele que acrescenta informações à imagem. Os ruídos passam a ser, então, elementos complementares à imagem, e não apenas elementos de redundância. Outra mudança proposta por Murch foi o fim do uso de ruídos vindos de arquivos dos próprios estúdios produtores. A partir de *O Poderoso Chefão*, novos ruídos eram gravados para cada filme, dando-lhes, assim, uma identidade sonora única.

Em *Loucuras de Verão* (1973), Murch parte para outra experiência. O roteiro de George Lucas exigia a audição contínua de um programa de rádio durante todo o filme. No processo de montagem do filme, Murch e Lucas criaram inicialmente toda a programação de uma emissora, com locuções, músicas e comerciais e é sobre essa trilha que a imagem do filme foi montada. Uma vez terminada essa etapa, para evitar que a sonoridade do rádio e das vozes das personagens competissem em compreensibilidade, Murch regravou os trechos dos programas de rádio nos espaços onde se passa a ação. Se no início do filme esse programa está sendo ouvido por um rádio de carro, o som que está no filme foi gravado dentro de um veículo. O mesmo vale para todos os outros espaços onde ele é ouvido, como a lanchonete, o ginásio de esportes e a própria estação de rádio. Com essa solução acústica, o som do rádio que já dialogava como uma voz contrapontística, ganhou ainda maior integração ao espaço da imagem.

A Conversação (1974) talvez tenha a relação audiovisual mais complexa das obras realizada por Murch. É um filme onde os

trechos de imagem e som da conversa gravada na praça são apresentados em diversas combinações. O mesmo segmento de diálogo é associado a diferentes imagens assim como uma mesma imagem é associada a variados momentos de diálogo. E é por essas associações que o espectador vai aprendendo, junto com o detetive, qual o verdadeiro sentido daquela conversação. Talvez a complexidade da narrativa audiovisual desse filme aconteça por Murch ser responsável pela edição de imagem, além da montagem de som. Isso faz com que todas as imagens e todos os sons sejam pensados de forma interdependente. Já nos outros trabalhos, mesmo que possa ter interferido na edição de imagem, ele não teve controle absoluto sobre seu resultado. A criação das trilhas sonoras foi feita depois da montagem de imagem estar pronta e não concomitantemente a ela, o que exige um outro tipo de pensar.

Seu trabalho posterior, *O Poderoso Chefão II* (1974), não traz nenhuma inovação em relação ao que já havia feito. Talvez até por ser uma edição realizada em um prazo muito curto, já que Murch dedicou parte do tempo que seria aplicado nesse filme à finalização de *A Conversação*.

Murch chega a seu auge do uso criativo da trilha sonora cinematográfica em *Apocalypse* (1979). Desta vez, a trilha de ruídos ambientais assume um caráter absolutamente não-verossímilante. Os sons ambientais passam para a primeira pessoa da narrativa, fazendo audíveis os estados emocionais do personagem principal. Esta prática é usada de diversas formas, como recriando a audição seletiva das personagens, como externando sons presentes no subconsciente dessas personagens, o que gera uma maior aproximação entre espectador e filme. É também em *Apocalypse* que Murch criou a denominação de *sound designer*, ou projetista de som. Esse profissional passa a ser o responsável não só pela unidade de produção da trilha sonora, mas, também, por toda a sonoridade de uma obra.

Depois de *Apocalypse*, Murch pára de editar som e passa a se dedicar apenas à edição de imagem e à mixagem. A única exceção foi em *O Paciente Inglês* (1996), onde ele reproduziu o processo de trabalho de *A Conversação*.

Para este artigo, escolhi fazer uma análise de *O Poderoso Chefão* por considerá-lo um paradigma da renovação do pensamento sonoro cinematográfico proposta por Murch. Mesmo que a idéia do uso dramático da trilha de ambientes e ruídos já apareça em seus dois primeiros filmes (*Caminhos Mal Traçados* e *THX 1138*), é em *O Poderoso Chefão* que Murch cristaliza de forma organizada esse uso. A divisão em seqüências que utilizei em *O Poderoso Chefão* e em *Apocalypse* segue um padrão sonoro e não espacial ou visual. Essa opção faz com que duas ou mais seqüências sejam unidas em um mesmo bloco, quando não há nenhum uso diferenciado da trilha sonora que necessite destaque. A seguir, analiso aquelas que desenvolvem o uso criativo da trilha sonora e sua relação com a imagem.

Análise da trilha sonora de *O Poderoso Chefão*

Na primeira seqüência (*Diálogo de Bonasera com D. Corleone*) é apresentado o escritório de D. Vito Corleone. O som ambiente criado para esse espaço é “completamente silencioso”. Mesmo que esteja acontecendo uma grande festa de casamento no jardim da residência e que a janela do escritório dê para esse jardim, nenhum som externo irá intervir nas conversas que aí acontecem durante todo o desenrolar do filme. O escritório será, então, como um templo onde o mundo externo não pode interferir, um espaço onde o domínio de D. Corleone é absoluto. Na seqüência 01, a ausência de sons ambientes também tem a função de valorizar o discurso de Bonasera, emblemático no filme. As duas únicas exceções acontecerão no final desta seqüência e na seqüência 10 (*D. Corleone com Luca Brasi*). No primeiro caso, a abertura de porta para a saída de Bonasera nos deixa ouvir o som de alguns instrumentos sendo afinados, o que continua mesmo depois do fechamento da porta. Desta forma, Murch facilita a passagem para a seqüência seguinte, evitando o estranhamento que aconteceria com o corte direto da ausência de som do escritório para uma grande orquestra tocando na festa de casamento. O afinar dos instrumentos também cria uma “desculpa”

do porquê não se ouviria nem música nem vozerio de pessoas dentro do escritório: a festa não teria começado, pois a orquestra acabara de chegar.

Criar justificativas, como no exemplo anterior, para que uma proposta diferenciada do uso da trilha sonora não gere um estranhamento no espectador, é uma prática que Murch manteria ao longo dos anos 1970. Somente a partir de *Apocalypse* que ele faria um uso poético da trilha sonora sem necessidade de demonstrar uma fonte diegética do som.

Nas seqüências que compõem o início do filme (seq: 01 a 29/*escritório-festa de casamento*), a trilha musical é a responsável pelo ritmo interno das seqüências, assim como pela articulação entre elas. É pela informação musical que nos são apresentadas características da família Corleone: o contraste entre o erudito e o popular e entre a cultura italiana dos imigrantes e a norte-americana de seus descendentes. O uso da trilha musical também reforçará a diferença entre as duas cerimônias de casamento na obra. Na seqüência 76 (*Casamento de Michael e Apolonia*), também há a estrutura de música diegética marcando a festa que se encerra com uma valsa. Só que, desta vez, não é uma grande orquestra e vários cantores que são ouvidos e sim, uma pequena banda local.

A seqüência 35 (*Woltz descobre a cabeça do cavalo*) é um dos exemplos da forma que Murch se utiliza de voz, música e ruído com a mesma força dramática. Essa seqüência abre com a externa da casa de Woltz em plano geral. Na trilha sonora, ouvem-se grilos. À medida que a câmera se aproxima da janela do quarto, inicia o tema principal do filme tocado por um trompete, trazendo ao espectador a presença de D. Corleone naquele espaço. No corte para dentro do quarto, a música ocupa o primeiro plano de som e acompanha os movimentos de Woltz ao abrir o lençol. Na trilha sonora também há os ruídos do lençol e pequenas interjeições de Woltz. Essa é uma estrutura audiovisual convencional: a música redonda os movimentos da imagem enquanto os ruídos de sala, assim como as reações de Woltz, dão presença ao personagem.

Um grande achado de Murch nesta seqüência está no deslocamento do ápice da cena. Ao invés de fazer com que a música

chegue ao clímax na revelação da cabeça do cavalo, Murch opta pelo silêncio para, em seguida, fazer com que Woltz grite. Os gritos, introduzidos depois da respiração na música, são o único elemento presente na trilha sonora. A falta de som ambiente assim como a opção de captação da voz – com o microfone bem afastado da fonte, gerando muito ar em volta – faz com que o grito de Woltz fique mais desesperado. É um grito solitário, perdido no espaço onde ninguém pode ouvir. No fim da seqüência, a câmera descreve um movimento contrário ao inicial – sai pela janela do quarto até chegar no plano geral da casa. Na trilha sonora, o ambiente de grilos é retomado na externa. A intensidade do som ambiente faz o movimento contrário à imagem: à medida que os planos ficam mais abertos os grilos ficam mais fortes até encobrirem completamente os gritos de Woltz.

Na seqüência seguinte, 36 (*D. Corleone conversa sobre Sollozzo/Chegada de Sollozzo*), há uma montagem paralela entre a conversa de D. Corleone com os filhos e a chegada de Sollozzo no segundo escritório dos Corleone. A conversa segue em “voz over” nos planos de Sollozzo. Murch opta, então, por uma estrutura que irá repetir em outros trabalhos que também apresentam “voz over”: a sonorização da imagem que está sendo vista. Dessa forma, ele mantém a ligação entre espectador e imagem – basicamente por ruídos de sala – evitando um afastamento que imagens e sons com fontes completamente diferentes poderiam causar, além de reforçar a apresentação do personagem Sollozzo, não apenas pela fala de Hagen, mas, também, pelo reforço sonoro das imagens.

Na seqüência 37 (*D. Corleone com Sollozzo*), durante a conversa entre Sollozzo e os Corleone, pode-se ouvir ruídos ambiente, tanto externos (carros, vozes) quanto internos (máquinas de escrever, portas, etc.) que acentuam a diferença entre os dois escritórios de D. Corleone. Este segundo escritório, que fica na cidade, não possui o mesmo caráter daquele que fica em sua casa. Este local pertence a um tempo e um espaço definidos.

A seqüência 39 (*Michael e Kay fazem compras*) abre com um “fade” a partir do preto. Desde a ponta preta já se ouve a canção “*Have Yourself A Merry Little Christmas*”. Mais uma vez, a trilha musical introduz rapidamente o tempo da ação, desta vez, o Natal.

Michael e Kay andam pela rua conversando sobre presentes. O diálogo é leve, assim como a canção. No corte para a seqüência seguinte, a canção passa a ser diegética, vinda de um rádio de cena. É interessante observar como Murch usa a música para dar continuidade temporal entre as duas seqüências e, ao mesmo tempo, transforma o caráter da trilha musical. Se antes ela ajudava na criação de uma cena suave e delicada, agora ela traz “aspereza”. Se antes a voz do cantor era macia, agora ela é deformada pela transmissão do rádio. Essa diferença gerada pela trilha musical aumenta o contraste criado pela imagem, que troca um alegre casal fazendo compras natalinas por um mafioso se armando antes de sair de casa.

Aliás, grande parte da qualidade do trabalho de Murch devem-se às escolhas timbrísticas de seus sons. Através dessas escolhas, Murch é capaz de indicar clara e rapidamente o estado emocional dos personagens em cena. A grande reverberação dos espaços que cercam Harry Caul em *A Conversação* amplia sua solidão. A voz amplificada e distorcida dos confessionários em *THX 1138* contrasta com a humanidade das vozes naturais dos trabalhadores. O timbre grave, pausado e etéreo da locução de Willard em *Apocalypse* faz com que o personagem fique próximo a uma divindade. As diferentes hélices de helicópteros em *Apocalypse*, os diferentes tiros em *O Poderoso Chefão*, as diferentes equalizações da conversa em *A Conversação*, todos esses são exemplos que trazem em comum texturas que deixam a verossimilhança para dar ao espectador uma experiência emocional, para que ele receba e sinta novas informações de forma não-racional, quase sub-liminar, como somente é possível através universo sonoro.

O próximo uso diferenciado da trilha sonora que Murch irá fazer está na seqüência 42 (*Morte de Luca Brasi*). Assim como na seqüência 44 (*Tentativa de assassinato de D. Corleone*) e na maior parte das seqüências de assassinato de *O Poderoso Chefão*, não há acompanhamento musical, ao contrário do padrão norte-americano onde esse tipo de cena é normalmente associado a agitação, a correrias e sempre acompanhado de músicas que acelerem o tempo de leitura da imagem. Em ambas as cenas, tudo que ouvimos são os gemidos das vítimas e os ruídos de sala das cenas. Desta forma, as

cenar perdem a velocidade rápida normalmente a elas vinculadas e passam a fazer parte do cotidiano das pessoas envolvidas no filme.

A opção de Murch pelo uso apenas de ruídos e vozes nas seqüências de assassinato vai de encontro à opção de Coppola por não contar uma história de *gangsteres* e sim a história de uma família de imigrantes italianos que tem a Máfia como profissão. Afinal, o uso de trilha musical não diegética sempre carrega consigo um caráter de interferência e manipulação da informação. É só lembrarmos de uma das regras clássicas do uso da trilha sonora em filmes documentais – a proibição do uso de músicas sob entrevistas.

A seqüência 42 começa com Luca Brasi andando por um corredor indo ao encontro de Sollozzo. A grande reverberação nos passos de Brasi e um assobio distante e solitário reforçam a criação do espaço solitário. Com a entrada de Brasi no bar, o som ambiente silencia-se por completo. A partir desse momento, o ritmo das vozes, o intervalo entre elas e sua integração com os ruídos são responsáveis por gerar o tempo interno da cena. Não há nenhuma música que introduza a morte por acontecer. O assassinato é rápido: Sollozzo, auxiliado por um garçom, prende a mão de Brasi no balcão com uma faca enquanto outro mafioso o asfixia com uma corda. Enquanto isso, ouvimos apenas o que resta de ar em Brasi sair pela sua garganta e seu corpo batendo no balcão do bar.

A seqüência encerra com a câmera observando Brasi caindo no chão através do vidro externo do bar. Murch então abre uma concessão na opção verossimilhante e faz com que Brasi seja ouvido à distância com a mesma intensidade que o era dentro do bar. Dessa forma, ele mantém a ligação emotiva do espectador com a personagem até o fim da seqüência.

O som ambiente do início da seqüência 44 (*Tentativa de assassinato de D. Corleone*) é rico em informações. Há carros ao longe, indicando a proximidade de uma grande avenida, muitas vozes, passos e um trompetista ensaiando ao longe, sons que nos levam a crer que esse lugar é densamente habitado. Todos esses sons diminuem em intensidade quando começamos a ouvir os passos dos assassinos de D. Corleone e, principalmente, os tiros. Agora, Murch constrói o espaço de uma outra forma: usando uma leve reverberação

no som dos tiros. Na fuga dos assassinos, o som ambiente é retomado por um cachorro que late e um bebê que chora, acentuando a confusão gerada. Quando D. Corleone cai, inicia o tema principal do filme de forma suave contrastando com o desespero dos gritos de Fredo. O choro do filho, a trilha musical e som de buzinas de carros ao longe, que substituem o cachorro e o bebê no som ambiente, encerram a seqüência.

Aqui, a trilha de ruídos que leva ao espectador o caráter emocional da história. Se no início ela coloca D. Corleone em meio ao caos sonoro da cidade, em seguida faz com que o foco seja transferido para a chegada dos matadores e na violência dos tiros contra o Chefão para depois, no fim da seqüência, fazer-nos sentir a cidade esvaziada e triste.

No início da seqüência 55 (*Michael chega no hospital*), é interessante notar a opção sonora que Murch usa para reforçar a idéia do hospital desabitado: o som de um disco arranhado, repetindo infinitamente o mesmo trecho de música sem que ninguém mude a agulha de lugar.

Logo em seguida, há uma seqüência construída apenas por ruídos (*Chegada de Enzo*). No início, há um reforço dos sons da cama de D. Corleone sendo arrastada pelos corredores do hospital. Com o som de uma porta que é aberta, os sons da cama ficam menos intensos e toda a tensão da cena é construída pelos passos que reverberam pelo espaço vazio do hospital e se aproximam cada vez mais do local onde estão Michael e a enfermeira. Uma vez terminado o suspense pela revelação de Enzo, o ruído dos passos perde sua importância dramática e deixam o primeiro plano de som. No fim da seqüência, a relação emocional entre Michael e Vito Corleone é intensificada com a volta do tema principal. No plano seguinte – Michael andando pelo corredor do hospital – esse tema é esvaziado para dar lugar ao tema de suspense no início da seqüência 58 (*Michael com Enzo na frente do hospital/ Chegada dos policiais*). Mais uma vez, a manipulação das qualidades do som, neste caso da amplitude, deixa clara a opção de Murch pelo uso dramático do ruído para a construção da tensão narrativa.

A seqüência 61 (*Michael com Clemenza*) se passa em um espaço pouco definido – uma garagem, um porão. Seu ambiente sonoro é igualmente indefinido: água pingando e um som como uma caldeira, que criam um espaço com presença, mas com baixo volume. Na seqüência, Clemenza ensina Michael a matar. É criada uma grande tensão para o disparo do revólver. Esse disparo é grandioso. Não é igual aos outros tiros que já aconteceram no filme. Este tiro não é verossimilhante, há um componente eletrônico na sua criação que acentua a intensidade do som gerando impacto no espectador. Esse impacto é tão forte que a possibilidade de um segundo tiro na cena cria grande expectativa, frustrada no final da seqüência quando descobrimos que a arma está descarregada.

A seqüência 64 (*Externa do restaurante*) é um dos melhores exemplos para demonstrar o pensamento sonoro de Walter Murch. Ela começa com a apresentação do espaço externo de um restaurante. Nele podemos ouvir a existência de uma linha de trem bastante próxima. Mesmo que não exista nenhuma referência na imagem dessa linha, o som do trem é bastante intenso. Tão intenso que prossegue na cena seguinte, dentro do restaurante, mesmo com uma clara elipse temporal na imagem. Esse é um som bastante importante para Murch, pois será utilizado no decorrer da seqüência para expressar o sentimento de Michael. E, como é típico de seu trabalho, primeiro o som é utilizado de forma verossimilhante para depois ganhar um caráter expressionista.

Dentro do restaurante há pouca presença de ruídos na trilha de ambientes – apenas um leve burburinho de vozes. Os ruídos de sala (abertura da garrafa de vinho, passos do garçom) ganham destaque. Sollozzo e Michael começam, então, um diálogo em italiano. Durante essa conversa, um trem passa em terceiro plano de som. Quando Michael se levanta para ir ao banheiro, outro trem volta a passar também com pouco mais de intensidade. O ambiente dentro do banheiro é composto pelo som de água enchendo a caixa d'água da descarga que leva ao ambiente uma sensação de vazio e amplia o desespero de Michael a procura de uma arma escondida. Após Michael puxar a descarga, ouvimos o início do som dentro do banheiro e seu final dentro do restaurante, como se Sollozzo e McCluskey

também o ouvissem. Antes de voltar para a área de refeição, Michael indica nervosismo passando as mãos na cabeça. Nessa mesma hora, passa um trem com a mesma intensidade da cena externa inicial, claro reforço ao seu estado de espírito. O final desse som faz a ligação entre a cena interior no banheiro e a volta de Michael à mesa de jantar e só termina quando Sollozzo voltar a falar. Michael está absorto em seus pensamentos e não mais ouve Sollozzo.

A tensão interna pela qual ele passa começa a ser externada por um trem que se aproxima. Esse trem traz um novo componente em sua construção sonora: guinchos do atrito do metal das rodas contra os trilhos, um ruído bastante enervante para nossa audição. Quando esse ruído atinge seu ápice, Michael levanta da cadeira e atira contra os dois inimigos. O som do trem é interrompido secamente pelos tiros, afirmando seu caráter não verossimilhante. No fim dos tiros, há uma última respiração do trem, agora sem o componente metálico e bastante distante.

Várias características estilísticas de Walter Murch podem ser vistas e ouvidas nessa seqüência: o ruído diegético que se transforma na expressão dos sentimentos dos personagens, o timbre do som que se modifica ao longo da seqüência e recria sua leitura e a construção verossimilhante do ambiente sonoro que é sutilmente alterado para enfatizar as pequenas nuances narrativas ao invés de se conservar na descrição topográfica e temporal.

Da mesma maneira que Murch cria ambientes e ruídos complexos para sua expressão, algumas vezes a opção apenas pelo uso do som direto é capaz da mesma riqueza narrativa. Um exemplo disso é a seqüência 79 (*Briga de Connie com Carlo*). Toda a dramaticidade sonora da cena é construída pelo jogo das vozes do casal Carlo e Connie que se alternam em sonoridade, algumas vezes estando presentes em primeiro plano e outras, se perdendo no espaço da reverberação. A presença marca a atitude de poder de Carlo enquanto a reverberação acentua o desespero de Connie. A voz como o elemento principal da seqüência fica claro no seu final quando os dois personagens saem de quadro ao entrar em um banheiro e toda a ação é construída *off-screen* com a briga sendo ouvida pela reflexão dos gritos em um espaço pequeno e coberto

de azulejos. Um grito forte de Connie faz o corte para a seqüência seguinte.

O grito de Connie é imediatamente seguido pelo grito do bebê que está no colo de Mama Corleone enquanto atende o telefone da filha. Os gritos que fazem a ligação entre as seqüências fazem com que a histeria e a agressividade da briga entre Connie e Carlo não seja rompida pela mudança de espaço. Não é dado ao espectador um intervalo de descanso, o que acentua ainda mais a reação colérica de Sonny. O bebê continua chorando até o fim da seqüência, preservando tensão todo o tempo.

Na seqüência 82 (*Morte de Sonny*) a opção por não haver trilha musical em assassinatos se mantém. A escolha de Murch, então, para criar um pulso para a cena e gerar tensão no espectador se faz pelo uso de sons de carros. Ao ficar preso entre dois carros ao lado de uma guarita de pedágio, Sonny fica aflito para seguir viagem. Essa aflição é acentuada pela aceleração constante do carro à sua frente assim como pela buzina do carro do próprio Sonny. O tilintar de uma moeda em primeiro plano faz com que o cobrador se abaixe, fechando a janela da guarita simultaneamente. Um rádio que era ouvido até então se cala, e o carro da frente pára de acelerar. Todo o ambiente se torna silencioso e abre espaço na trilha sonora para a saraivada de tiros de metralhadora que ocupam o primeiro plano da trilha sonora. Com a saída de Sonny do carro, seus gritos também são ouvidos. No fim do tiroteio, os carros partem em *off*. O som de gaivotas volta a fazer parte do ambiente, gerando uma falsa calma no fim da seqüência.

Na seqüência 86 (*Michael com Fabrízio/Assassinato de Appolonia*), assim como na 102 (*Michael com Connie/Michael com Kay/Michael com mafiosos*), pode-se observar como o padrão de construção de trilha sonora não segue exatamente a relação espacial dada pela imagem e sim a importância narrativa. No primeiro caso, a voz de Appolonia não se modifica em intensidade quer em planos próximos ou em planos mais afastados. É necessário manter o espectador vinculado à personagem que irá morrer em seguida. Já na última seqüência do filme, mesmo que Kay esteja em primeiro plano, ouvimos muito claramente a ação de Michael em segundo

plano. Em ambos os casos, é mais importante para o desenvolvimento da trama ou para a caracterização dos personagens que se ouça o que está sendo dito em segundo ou terceiro plano de imagem do que fazer com que o som siga a mesma perspectiva da informação visual.

É curioso notar na seqüência 90 (*Michael, D. Corleone e mafiosos no escritório*) a transformação do espaço sonoro do escritório de D. Corleone. Agora, Michael assumiu a liderança da família, e este é o seu escritório. O espaço sacro não mais existe. O ruído externo de crianças brincando também invade o ambiente. Existe até um aquário cuja bomba de ar gera ruído durante todo o tempo.

A seqüência 95 (*Morte de D. Corleone*) é outra onde a trilha sonora é construída pelo som direto. Sua imagem apresenta um caráter quase documental: todo o início é construído por apenas dois planos onde a câmera permanece afastada. O uso apenas do som direto reforça essa idéia trazendo à morte do Chefão uma grande naturalidade.

A relação imagem/som da seqüência 97 (*Batizado/Assassinatos*) talvez seja a mais expressiva de todo o filme. Para manter a continuidade da seqüência tão fragmentada na imagem e, ao mesmo tempo, reforçar a diversidade das cenas, Murch usa um recurso muito inteligente: a voz do padre prossegue por todo decorrer da seqüência, criando o primeiro traço de união. A música de órgão, apresentada como diegética na igreja, também é ouvida todo o tempo. Mas, sua função não é apenas de continuidade. Ela também funciona como trilha musical que comenta a ação dos comandados de Michael. Dentro da igreja, a música ouvida é composta por notas agudas, brilhantes, enquanto nas cenas de preparação das mortes e dos assassinatos é usada a parte da melodia composta de notas graves, escuras. Assim, Murch consegue manter a continuidade da trilha musical por toda a seqüência, criando diferentes espaços sonoros que comentam a ação específica de cada cena. Mais uma vez, os ruídos de sala também são usados para gerar uma maior integração entre imagem e som.

No início da seqüência, ouvimos o órgão e um bebê chorando. O padre começa o rito do batismo em latim. Sua voz segue em continuidade para o plano seguinte onde Neri prepara sua arma. A

música se torna grave, modificando seu caráter de sacro para misterioso. Os ruídos de sala também ficam mais presentes na trilha sonora. Na volta ao espaço da igreja, a música retoma seu brilho. No corte para a barbearia, Murch se aproveita do desenho da espuma de barba saindo do frasco para a mudança de tom da trilha musical, sincronizando-o com um acorde de mesma duração e espessura. Desta vez, o órgão grave chega a soar no interior da igreja, mas por pouco tempo. Logo, a leveza é retomada na trilha musical. O padre então começa a fazer as perguntas sobre a crença católica de Michael. Após a primeira pergunta (“*Do you believe in Jesus Christ, His only Son our Lord?*”), a música pára, como se esperasse por uma resposta de Michael para voltar a agir. A resposta de Michael (“*I do.*”) é a deixa para o começo da ação. A música faz uma série de notas ascendentes como que iniciando uma nova fase da seqüência e retoma o timbre fechado. Agora, além da voz do padre, as respostas de Michael também são ouvidas nos planos fora da igreja, marcando mais ainda sua presença nos eventos que acontecem.

Na volta à igreja, não há uma interrupção da trilha musical. Ela continua sendo construída por notas ascendentes que intensificam cada vez mais a seqüência. O bebê de Connie volta a chorar. Esse choro acompanha o padre e a música nos planos dos empregados de Michael se aproximando de suas vítimas, aumentando a tensão das cenas. Na retomada da câmara no interior da igreja, a música se cala para deixar ouvir a pergunta do padre (“*Michael Francis Ricci, do you renounce Satan?*”). Essa fala serve de anacruse para a entrada da música no plano seguinte, um acorde ascendente que acompanha a abertura da porta do elevador. Os tiros de Clemanza encobrem a saída da música. O silêncio acompanha a resposta *on-screen* de Michael (“*I do.*”) Outra vez, a voz é o anacruse para a volta da música, desta vez sobre as imagens do assassinato de Moe. A estrutura de silêncio sobre Michael e música sobre as mortes é repetida mais uma vez. Porém, a partir da sua entrada no assassinato de D. Cuneo na porta giratória, não se ouve mais respirações na trilha sonora. Ruídos de sala e tiros acompanham a música em todas as mortes. No fim da seqüência 97 também há o fim da trilha musical.

Walter Murch em *O Poderoso Chefão* propõe uma nova forma de pensar o uso da trilha de ruídos e da trilha de ambientes, a qual será posteriormente desenvolvida por ele em *Apocalypse*. Essas trilhas não são apenas elementos ilustrativos do que já é apresentado pela imagem. Pela trilha de ambientes, aprendemos mais sobre a trama que está sendo desenvolvida ou sobre os personagens que fazem parte dessa trama. Os sons ambientais envolvem o espectador em espaços sonoros que indicam tensão, paixão, poder, conflito. O “controladamente silencioso” escritório de D. Corleone, por exemplo, é invadido por sons externos quando ele perde seu cargo de liderança. Podemos ouvir ainda corvos que anunciam desgraças e um disco arranhado que sublinha o hospital abandonado. A trilha de ruídos não é usada aqui apenas como uma redundância do que já vemos. Eles externam os sentimentos dos personagens, aumentam o impacto ou a expectativa, conduzem a narrativa e funcionam, muitas vezes, como trilha musical.

Análise da trilha sonora de *Apocalypse*

O primeiro som de *Apocalypse* começa sobre uma ponta preta. É o som agudo, com velocidade de rotação lenta e de caráter eletrônico de pás da hélice de um helicóptero modificado eletronicamente. Há um efeito doppler que dá a sensação de deslocamento desse som. Em seguida, um *fade* na imagem revela uma selva. Um helicóptero cruza o quadro da esquerda para a direita. O mesmo som da abertura acompanha o movimento do helicóptero fazendo com que o associemos à hélice. Começa então o som instrumental de abertura da canção *The End* pelo grupo *The Doors*. A poeira que levanta do chão é a deixa para mais duas entradas do som das pás, desta vez mais longas. Com a explosão de uma bomba de Napalm na floresta, ouve-se o começo do vocal da canção. Nenhum outro som além da canção será ouvido na trilha sonora enquanto Jim Morrison continuar cantando. Por mais estímulos visuais que a imagem traga (helicópteros, planos próximos das árvores em chamas, rosto de Willard), *The End* é suficiente para a ampliação de um estado letárgico no espectador iniciado pelas lentas

pás das hélices girando. Murch, desta forma, concretiza a intenção de Coppola em *Apocalypse*: um filme psicodélico que tem a guerra do Vietnã como pano de fundo.

No fim da primeira parte do vocal, há uma passagem de bateria que serve como introdução de uma sessão instrumental. Murch aproveita essa entrada para criar mais tensão à música trazendo o som das pás, desta vez mais rápidas. Nesse trecho, ele também cria a primeira associação entre esse novo som e a imagem das pás de um ventilador de teto. Na volta do canto de Morrison, o som das pás permanece e é sincronizado com os helicópteros na imagem. À medida que os planos da selva desaparecem das fusões, permanecendo apenas os planos do quarto de hotel de Willard, *The End* vai desaparecendo da trilha sonora em "fade out" com reverberação, restando apenas o ruído mais rápido das pás em movimento, agora diretamente associado ao ventilador de teto do quarto. Com o fim da canção, inicia um terceiro ruído de helicóptero. Este ruído se difere dos anteriores por ser composto de som de jatos e de ter as pás das hélices mais graves. O plano subjetivo de Willard se aproximando da janela tem seu movimento reforçado (e estimulado) por esse terceiro som de helicóptero que se afasta. No final da subjetiva o som desaparece dando lugar ao ruído da cidade que pode ser vista pela janela, a cidade de Saigon. Ouve-se um apito de policial, carros, buzinas, motocicletas, um leve vozerio e uma banda tocando. Em *voz over*, Willard começa a refletir sobre como não consegue mais se relacionar com as pessoas, como a luta na selva é a única forma de vida que consegue ter e o cansaço da espera em Saigon. A medida que a *voz over* desenvolve o monólogo, a trilha de ambientes deixa de apresentar sons urbanos de Saigon e se transforma nos sons de uma selva. Os intervalos do apito do guarda diminuem e o som se transforma em cigarras. Em seguida, ouve-se macacos e pássaros. Uma buzina de carro toca em meio a todos esses sons. Na imagem, Willard tenta pegar uma mosca em seu travesseiro, mas o som ouvido é de um inseto da selva. Depois disso, a trilha de ambientes será apenas composta de sons da selva. No fim do monólogo de Willard, um som eletrônico semelhante a uma mosca é introduzido em meio aos pássaros e animais selvagens. Ele funciona como ponte sonora

para a saída da trilha de ambientes e volta da canção *The End*. A canção segue até o fim da seqüência, acabando em *fade* junto com o *fade out* da imagem e encerrando o prólogo do filme.

Nesse prólogo de *Apocalypse*, Murch propõe uma nova forma de uso da trilha de ruídos e de ambientes, mudando o conceito da trilha sonora cinematográfica. O primeiro ruído que cria para as hélices permite leituras diferenciadas. Uma naturalista, ao fazer uma sincronia perfeita entre esse som e os veículos que atravessam a tela e outra que vai além da simples representação sonora. O som das pás tem o tempo, o ritmo e a cor da viagem lisérgica proposta pela imagem. Seu movimento é lento, seu timbre agudo e reverberado como se ecoasse dentro da cabeça de alguém que esteja com sua percepção alterada por psicotrópicos. A escolha de *The Doors* para a trilha musical reforça o psicodelismo. Essa escolha é tão precisa que Murch opta em toda a primeira estrofe da canção pelo seu uso apenas para compor a trilha sonora. Nem mesmo a grande explosão de napalm é sonorizada por ruídos de bombas ou fogo. A entrada da voz de Morrison nesse momento completa o impacto das chamas que queimam a floresta enquanto alargam o tempo da imagem.

Quando Murch retoma o ruído das pás, seu ritmo e timbre são diferentes. A velocidade de rotação é maior e o tom mais grave, aproximando-se do som de hélices reais. E é essa a leitura que nos é indicada por Murch, ao sincronizar o novo ruído com os helicópteros presentes na imagem. A manutenção desse ruído na segunda estrofe cantada de *The End* cria uma confusão sonora que reflete o estado de Willard naquele momento. Murch, em seguida, passa a sincronizar o segundo ruído de pás às imagens do ventilador de teto existente no quarto e faz com que nossa leitura desse som mude. A partir desse momento, passamos a entender que o som das pás sempre pertenceu ao ventilador e tudo que vimos e ouvimos até então era uma exteriorização da associação de pensamentos de Willard enquanto observa e escuta o ventilador. Um terceiro som de helicóptero, este sim naturalista, acorda Willard de seu devaneio e o leva até a janela.

É importante notar na câmera subjetiva que descreve a aproximação do personagem à janela, uma característica do pensamento audiovisual de Murch. O ideal é instigar o espectador

não só visualmente ou auditivamente. Se existe a possibilidade de fazer com que som e imagem possam se complementar para aumentar o estímulo sensorial, esse será o caminho a seguir. O movimento descrito pela câmera subjetiva tem o mesmo percurso descrito pela saída do helicóptero que sobrevoa o hotel onde está Willard, levando ao espectador a sensação do deslocamento do personagem.

Na cena seguinte, Murch transforma ainda mais o uso da trilha de ambientes do que já havia feito em *O Poderoso Chefão*. O uso expressionista do som ambiente desenhado na seqüência do restaurante daquele filme foi refinado e realizado de maneira mais complexa. O que ouvimos durante o monólogo de Willard não é a cidade que cerca seu apartamento e sim o que se passa em sua mente, sua emoções. À medida que aprendemos o horror pelo qual ele passa por estar em Saigon e sua vontade de retornar à batalha, os sons urbanos se mesclam com o ambiente da selva até que esses últimos passam a ser os únicos sons na trilha de ambientes. Dessa forma, Murch nos faz passar pelos mesmos sentimentos que a personagem. Porém, há um perigo muito grande nessa forma de utilizar a trilha de ambientes: como não há nenhuma referência visual ao que está sendo ouvido, pode acontecer um descolamento entre imagem e som causando um afastamento do espectador do filme. A solução que Murch dá a isso é um grande reforço aos ruídos de sala. Cada movimento de Willard, ao tentar capturar a mosca, ao pegar a foto da esposa, ao queimar a foto, é fortemente reforçado. Assim, ao mesmo tempo em que somos lançados na cabeça de Willard, os ruídos nos mantêm ligados à imagem.

O som de uma mosca que depois se mostra um ruído eletrônico que depois se mostra um instrumento da trilha musical também cumpre várias funções. Primeiro, ele é integrado à selva da trilha de ambientes como mais um animal. Em seguida, reforça a sensação que Willard apresenta no texto como “paredes o espremerem pouco a pouco” (“*each time I look around the walls move in a little tighter*”).

Depois, ao revelar seu caráter musical, serve como ponte sonora para a volta de *The End*. Nessa retomada da música, Murch cria pequenas sincronias entre o que é visto e o que é ouvido, criando

outra vez estímulos audiovisuais integrados. Um gonzo sincronizado ao movimento rotatório do braço, a voz de Morrison que chama a atenção de Willard e faz com que ele abra os olhos, o movimento ascendente da guitarra reforçado pelo movimento do braço que se afasta da câmera, o grito de Willard sincronizado à voz de Morrison, a aleatoriedade dos cortes entre os planos em que ele se embesbe são semelhantes à aleatoriedade da música até o final, onde Willard cai no chão no mesmo momento em que a canção tem a batida de seu último tempo forte. A diluição da música acompanha a diluição da imagem de Willard em um *fade out* para preto.

Ainda merece ser observado nessa seqüência o timbre da voz *over* de Willard. Ela não segue o padrão de gravação normalmente associado a esse tipo de locução, onde as frequências médias da voz são valorizadas, criando uma sensação de maior presença do personagem. A opção de Murch foi posicionar Martin Sheen bem próximo ao microfone e fazer com que ele falasse quase sussurrado. O resultado desse tipo de gravação foi um timbre mais grave que resulta em uma voz mais etérea, menos pertencente ao espaço físico. É esse padrão de voz que será usado em todas as entradas da voz *over* de Willard.

A seqüência 02 (*Chegada dos soldados*) é construída de forma oposta à seqüência anterior. Se a extrema manipulação das trilhas de ruídos, ambiente e música caracteriza o prólogo do filme, esta seqüência é baseada nos ruídos e vozes captados pelo som direto. O ambiente, mixado com pouca intensidade, é urbano. A reverberação das vozes e ruídos no corredor, dentro do quarto e do banheiro cria a sensação espacial. Nesta seqüência, uma outra característica de Murch é exposta: o uso do som em *off* para acrescentar mais informações sobre os personagens. Neste caso, Murch se utiliza da espera dos militares enquanto Willard abre a porta para acentuar a prisão que ele transformou seu próprio quarto. Mesmo que apenas vejamos uma porta nua no corredor, ouvimos muitas trancas e fechaduras sendo abertas em *off*, indicando a cela em que Willard quis se isolar durante sua estada em Saigon.

O corte para a seqüência 03 (*Externa acampamento/Almoço*) é bastante semelhante ao corte usado em *O Poderoso*

Chefão entre as seqüências 79 e 80 (grito de Connie para choro de bebê). O grito de Willard ao ser colocado debaixo do banho frio é emendado por corte seco ao ruído do helicóptero que chega na base militar.

O ruído deste helicóptero se difere dos até então apresentados no filme por ter o som dos jatos e do motor mais intensos do que o som das hélices. Logo após o corte esse som é jogado para segundo plano, dando espaço a voz *over* de Willard. Durante a cena externa da base militar, Murch cria o ambiente com as vozes e os ruídos de soldados se exercitando. No corte para a interna do bangalô de Corman, esse ambiente é substituído por uma leve música erudita, criando conflito com o espaço da ação. Alguns helicópteros passam em terceiro plano de som, mantendo a continuidade externa/interna. No começo do almoço, a música erudita é substituída pelos ruídos de sala dos personagens comendo à mesa. Esses ruídos são mixados em primeiro plano de som, acompanhando os primeiros planos de imagem e enfatizando o absurdo da suntuosa refeição em meio à guerra que os cerca. Esse conflito é ainda mais acentuado pela manutenção dos brilhantes ruídos de sala sobre a voz pré-gravada de Kurtz, descrevendo os horrores do campo de batalha. A passagem de um helicóptero no fundo do monólogo de Corman sobre o lado negro das pessoas gera a tensão no ambiente, assim como o trem em *O Poderoso Chefão*. Na saída do helicóptero, o silêncio gera um falso relaxamento na conversa. O efeito de tensão dado por helicóptero é repetido quando Willard descobre a sua missão: matar Kurtz. Esse helicóptero tem um som ainda mais agudo do que os outros já apresentados, acentuando ainda mais a sensação nervosa da cena. A entrada da trilha musical fará a ponte sonora para a seqüência seguinte.

A seqüência 04 (*Aérea Vietnã*) inicia com um plano aéreo de campos do Vietnã. O som do helicóptero usado na cena anterior é sincronizado com o helicóptero da imagem, mudando sua função para um elemento diegético.

Na seqüência 05 (*Barco no rio/Apresentação da tripulação/Satisfaction*) é feita a apresentação dos companheiros de viagem de Willard. No primeiro plano do interior do barco, Murch

traz os ruídos de sala dos personagens andando e um leve vozerio de fundo. Com o fim da *voz over*, são introduzidos o motor do barco que timbra com as notas finais da música, a água sendo deslocada pelo movimento do barco e o rádio em *off* tocando “*Good Morning Vietnan*”. Murch utiliza o corte para o plano externo do barco descendo pelo rio para aumentar o volume do programa de rádio. Após um breve comentário do locutor, começamos a ouvir *Satisfaction*, dos *Rolling Stones*. Essa canção começa como som diegético, vindo do rádio de Mr. Clean, e aos poucos aumenta em intensidade e em timbre, ganhando mais frequências graves e agudas e passando a ocupar o primeiro plano de som. Desta forma, a música deixa de ser diegética e ocupa o espaço de som normalmente destinado à trilha musical não diegética. Mais uma vez, para evitar um estranhamento no espectador pelo uso não naturalista da trilha sonora, Murch mantém o vínculo com a imagem pela sonorização dos ruídos provocados pelos personagens e das suas vozes. Um *cross fade* entre “*Satisfaction*” e a trilha musical original do filme faz a passagem para a próxima seqüência.

O padrão sonoro criado para a seqüência 06 (*Leitura dossiê Kurtz*), será o mesmo de todas as seqüências em que Willard estuda os documentos sobre Kurtz. A *voz over* de Willard ocupa o primeiro plano de som, a trilha musical original indica seus sentimentos num segundo plano, enquanto os ruídos de sala da manipulação dos papéis e das fotos, no terceiro plano da trilha sonora, fazem a ligação com a imagem.

A seqüência 07 (*Encontro com Cavalaria Aérea/Encontro com Kilgore*) inicia com uma explosão que tira Willard de seus pensamentos, trazendo-o de volta à realidade da viagem. A saída da música reforça esta idéia. No fim da *voz over* de Willard apresentando a divisão de cavalaria aérea, Murch acrescenta ruídos de helicópteros, vozes, tiros, bombas e ruídos de sala para criar o ambiente de confusão que a presença da divisão causou em seu ataque não programado. Assim como no prólogo, vários movimentos apresentados na imagem são reforçados pelo som de deslocamento de helicópteros.

A concepção de mixagem que Murch utiliza nessa seqüência é a mesma que usará em todas as seqüências de batalha em

Apocalypse. Apenas três grupos temáticos de elementos sonoros (tais como helicópteros, tiros, explosões, vozes, passos) são ouvidos simultaneamente. Enquanto um dos grupos ocupa o primeiro plano da trilha sonora (normalmente um detalhe do plano de imagem), o segundo grupo é mixado com menos intensidade para dar a continuidade sonora e o terceiro grupo, com volume menos intenso ainda, entra ou sai em *fade*. Esta é a forma que Murch encontrou para que todos esses sons possam ser ouvidos claramente. É a velocidade que os grupos temáticos são trocados na trilha sonora que gera o ritmo interno da mesma. Quanto maior a mudança desses grupos dentro da trilha sonora, através de seus diferentes níveis de intensidade e dos próprios grupos formadores dessa trilha, maior será o ritmo criado na seqüência.

A seqüência 11 (*Ataque à aldeia*) é um dos melhores exemplos da relação entre música, ruído e vozes proposta por Walter Murch, especialmente no que concerne às relações entre texturas e movimentos de imagem e texturas e movimentos de som.

A primeira cena da aldeia vietnamita é apresentada por leves pássaros e um cachorro latindo que criam um ambiente leve. As vozes das crianças que saem da sala de aula cantando completam a inocência do espaço. As vozes se dispersam e são substituídas pelas da professora e do soldado com seus respectivos ruídos de sala. Um sino entra em primeiro plano anunciando o futuro ataque. Enquanto as crianças saem de quadro, ouve-se em terceiro plano de som o *To-Yo-Ho*, trecho da *Cavalgada das Valquírias* que já havia sido apresentado em seqüência anterior.

A mesma intensidade de música é mantida no corte para os helicópteros se aproximando da praia. No plano seguinte, a câmera ocupa um lugar entre os helicópteros. A ária passa, então, para primeiro plano de som e hélices agudas de helicópteros são ouvidas em segundo plano. O fim de uma frase musical leva ao plano dos vietnamitas correndo pela ponte. A ária cai em intensidade e ganha reverberação. As hélices passam a ser ouvidas com um timbre grave. A característica sonora da música não é modificada por um longo tempo, dando continuidade à cena. Apenas a mudança do timbre das hélices indica a proximidade dos atacantes. Para alterar a sonoridade da

música, Murch se aproveita da linha melódica do *To-Yo-Ho* e cria um ruído de hélices que tem o mesmo desenho da melodia. Assim, a ária não é escondida pelo ruído sem perder continuidade. No plano seguinte, a aldeia sendo vista pelo piloto de helicóptero, fica quase imperceptível que a música não sofreu transformação.

O fim do canto do soprano traz a volta do tema da *Cavalgada* com uma entrada grandiosa da orquestra. O tempo forte dessa entrada é também o tempo forte para o começo do ataque. (Fica clara a intenção de criar toda essa parte da seqüência pela música, pelo canto do soprano, pelo não uso da voz de Kilgore falando no headset em primeiro plano) A primeira forma que a trilha sonora tem durante o ataque é a trilha musical sendo mantida em primeiro plano, tiros e vozes dos pilotos variando em segundo plano conforme a imagem mostra a aldeia ou o interior dos helicópteros e, em terceiro plano, o som das hélices. Na explosão da casa simultânea à chegada dos helicópteros sobre a aldeia, Murch faz um respiro na música, colocando-a em segundo plano e traz para frente o som de explosões e tiros. As vozes dos soldados ficam variando entre segundo e terceiro planos de som.

O fim da primeira entrada do soprano (uma nota longa) é associado a um longo plano rasante sobre as copas das árvores encerrando a primeira parte da seqüência – marcada pela grandiosidade e por planos onde os helicópteros e as armas e explosões são os elementos principais. A segunda etapa é intermediária na troca do personagem principal: se na primeira etapa são as máquinas, na terceira, são os soldados norte-americanos. Nesse fragmento intermediário, planos de batalha são montados com planos de falas dos soldados. A trilha sonora segue uma constância com a música, ocupando o segundo plano com dois desenhos diferentes: orquestra sem soprano e soprano sem orquestra, ambas com reverberação para diminuir sua presença. O primeiro plano de som é ocupado por vozes ou tiros seguindo a imagem. Já no terceiro plano, continuam as hélices que se alternam entre as de timbres agudos e graves para os planos mais próximos e mais afastados dos helicópteros. Outro plano rasante, desta vez sobre uma nuvem de fumaça, faz uma cortina para o início da

terceira parte da seqüência. A trilha sonora aproveita a mesma cortina para encerrar *To-Yo-Ho* em *fade out*.

O terceiro bloco é composto por duas cenas: a perseguição e destruição do carro sobre a ponte e o helicóptero de Kilgore sendo atingido. Vozes humanas estão sempre em primeiro plano de som, sejam elas ouvidas ou não pelos fones de ouvido. Em segundo plano, entram bombas e tiros, enquanto o terceiro plano se mantém constante. A volta da *Cavalgada das Valquírias* marca o início da quarta parte da seqüência: o desembarcar da companhia e ataque à aldeia pelo solo. Tanto a imagem como o som retomam a estrutura da primeira parte. A exceção se dá em uma curta cena onde um soldado se recusa a descer do helicóptero. Nesse momento, há uma interrupção da música para que a voz do soldado seja ouvida em primeiro plano. No fim da cena, *To-Yo-Ho* volta a dominar a trilha sonora até desaparecer três planos depois por baixo do som de vasos explodindo. A partir daí, o filme retoma seu foco principal nos soldados até o fim da seqüência. Na trilha sonora, as vozes sincrônicas com a imagem ocupam o primeiro plano de som. No terceiro plano de som, alternam-se explosões, tiros e helicópteros, enquanto o segundo plano de som apresenta um vozerio dos soldados americanos, reforçando ainda mais a opção pelo humano a partir desse ponto.

A seqüência 14 (*Chef e Willard colhem mangas*) apresenta outra inovação de Murch na criação da trilha sonora cinematográfica. Conservando a idéia de usar a trilha de ambientes para expressar as emoções dos personagens, Murch faz uso de uma característica da audição humana: a audição seletiva. A audição seletiva permite que selecionemos um som entre vários outros para ser ouvido. Ela é o mecanismo utilizado cada vez que procuramos alguma informação sonora. Nessa seqüência, Chef decide catar mangas para preparar um *chutney*. Ela se inicia com as vozes no barco subindo em *fade* até alcançar o primeiro plano e muitos pássaros ocupando o resto da trilha sonora. Esses sons se misturam a outros animais da floresta quando Willard e Chef se embrenham no mato. Quando Chef pára para urinar, Willard ouve um ruído semelhante a alguém pisando em folhas secas. Diante do perigo da existência de vietnamitas no lugar, Willard se concentra para tentar achar a origem do som. A floresta

se cala e a trilha sonora passa a acompanhar as escolhas sonoras de Willard. Na revelação que o ruído havia sido feito por um tigre, a floresta volta à intensidade original. A sobreposição de vozes gritadas, os sons de tiros e do motor do barco reforçam a confusão do fim da seqüência. Sob o primeiro plano do rosto de Willard, os gritos do Chef começam a sair em “fade” e são substituídos pela trilha musical, marcando o início da seqüência seguinte.

A seqüência 20 (*Vistoria no barco vietnamita – Fade out*) também exemplifica como Murch altera os sons ambientes dentro de uma mesma seqüência para marcar as nuances dramáticas. A cena inicia com alguns juncos navegando pelo rio. A trilha musical cai para terceiro plano de som até desaparecer no momento que Chief resolve investigar um dos juncos. A partir desse ponto, não há qualquer outro som na trilha que não seja vindo de um dos dois barcos. Dessa forma, toda a nossa atenção é concentrada nesses personagens. A quantidade e densidade dos ruídos refletem os três diferentes momentos da seqüência. No início, sons esparsos de animais criam um ambiente de tranqüilidade. A partir do momento em que as vozes dos soldados começam a se sobrepor, quando Chef vai investigar dentro do barco, os ruídos também são sobrepostos para aumentar o ritmo interno da seqüência. Os tiros de metralhadora encobrem todos os outros ruídos, causando impacto durante seu uso. A revelação da vietnamita estar viva é feita sob tensão marcada na trilha sonora pelo uso contínuo de estridentes cacarejos. Depois da morte da camponesa, Murch opta por esvaziar a sonoridade da seqüência encerrando o som das galinhas e substituindo por sons pontuais de um pássaro em vôo. O *fade* para preto da imagem é acompanhado por um *fade out* no som.

Na seqüência 23 (*Brumas/Assassinato Chief*), Murch usa o mesmo recurso narrativo com uma sonoridade distinta. O barco onde estão Willard e seus colegas navega pelo rio envolto em brumas. Gritos vindos da margem entram em segundo plano de som, criando um ambiente fantasmagórico que é reforçado pelos gritos de Lance dentro do barco. Com o avanço do barco, músicas e apitos se misturam às vozes, criando uma sonoridade ainda mais ameaçadora. Ao entrar a voz de Willard, sai a música original. Durante a fala

over, os gritos e a música diegética vão sendo reduzidos até sobrar apenas o som de grilos ao seu final. Esse recurso cria um ambiente quase silencioso que abre espaço para o som de lanças se deslocando no ar, acompanhando o novo ataque na imagem.

Mais uma vez, Murch cria um susto no espectador. Se em poucas cenas atrás, o recurso usado foi o corte bruto, desta vez há uma nova opção: o esvaziamento da trilha sonora sob a voz de Willard, um breve momento de descanso da audição e o impacto da entrada do novo som. Com a saída brusca do barco, o som do seu motor toma o primeiro plano, deixando o som das lanças em segundo plano junto com os tiros e as reações dos personagens no último plano de som. Durante a conversa de Chief com Willard, as lanças são reduzidas em intensidade. Por baixo delas, voltam os gritos das pessoas na beira do rio enquanto os tiros são ouvidos apenas nos intervalos do diálogo. No fim da conversa, os tiros voltam a ser constantes no primeiro plano de som, o motor do barco volta ser ouvido fortemente e pássaros emitindo sons agudos são somados à trilha. Esse caos sonoro segue até que o deslocamento de uma lança entra em primeiro plano de som, e a imagem revela Chief sendo alvejado. Nesse momento, o som do motor do barco é drasticamente reduzido, e todos os tiros e lanças se calam. Durante a queda de Chief, os pássaros também são retirados em *fade*, restando na trilha sonora apenas o som grave do motor do barco sendo usado como um elemento de tensão. Quando Chief e Willard tentam matar um ao outro, esse ruído sobe lentamente em intensidade e desaparece completamente com a morte de Chief. Murch faz um uso quase musical do ruído, fazendo com que as alterações de intensidade reflitam a raiva e a morte do personagem.

Ao contrário da maioria das seqüências de *Apocalypse*, onde a música composta é associada a seqüências de passagem ou às leituras de Willard sobre Kurtz, ela acompanha grande parte da seqüência 21 (*Fade in – Barco no rio/Ponte Do Lung*), possivelmente a seqüência mais alegórica do filme. Esta seqüência é isolada do resto de *Apocalypse* por duas pontas pretas. Sua estrutura sonora é apoiada na música extra-diegética, com exceção da cena da trincheira onde também há música, mas, desta vez, diegética. Os

demais elementos sonoros – morteiros, explosões, tiros de metralhadoras – também são utilizados para a formação de um clima onírico, assim como os gritos em *off* dos vietnamitas.

A música da seqüência anterior atravessa a ponta preta e termina na primeira imagem da seqüência 22 – um plano traseiro do barco pelo rio. Uma nova composição original para o filme inicia logo em seguida, criando um clima de tensão sob as imagens dos soldados recebendo cartas. Uma segunda cena acontece quando Willard recebe suas novas ordens. A estrutura “voz over” - música é repetida. No fim da leitura da carta, a trilha musical retoma o tema inicial da seqüência. Em seguida, Lance começa a soltar fumaça, gerando confusão no barco. A trilha sonora acentua a confusão, alterando constantemente a intensidade entre os elementos formadores da trilha sonora: o ruído do *spray* de fumaça, os comentários de Chief, a voz da mãe de Mr. Clean no gravador e os gritos de Lance. Apenas a música permanece constante em segundo plano de som.

Ao primeiro disparo de morteiro na imagem, a trilha sonora é bruscamente substituída pelos sons de batalha (morteiros e tiros) em primeiro plano de som e reações dos ocupantes do barco em segundo plano. Por esse corte de som, Murch repete no espectador a surpresa dos soldados. No fim do ataque, resta na trilha sonora apenas o motor do barco. A trilha sonora original é retomada na descoberta da morte de Mr. Clean. Somam-se a ela na trilha sonora as reações dos companheiros e a voz da mãe vinda do gravador, que comenta a festa que está sendo preparada para a volta de Mr. Clean. Essa voz constante em segundo plano de som aumenta a tragédia da morte. Pouco depois do fim da gravação, a trilha musical passa a ser o único elemento formador da trilha sonora.

A seqüência 29 (*Willard com Kurtz*) apresenta o primeiro encontro de Willard com Kurtz. O ambiente da casa de Kurtz permanece o mesmo durante toda a seqüência: os grilos que iniciaram na seqüência anterior e sons de água corrente ou pingando. É através dos sons de água que Murch cria profundidade no espaço interno da casa. A reverberação nas vozes de Willard e Kurtz completam a sensação de um lugar grande e fechado. Quando Kurtz

conta a Willard que sabe qual a sua missão, a trilha musical volta ao segundo plano de som e continua até o fim da seqüência, reforçando o diálogo sobre a morte de Kurtz.

O silêncio do ambiente de Kurtz é quebrado no início da seqüência 30 (*Prisão de Willard*). Enquanto o Fotógrafo caminha em direção à cela de Willard, podemos ouvir moscas rondando os cadáveres pendurados, cigarras, pássaros e outros animais da selva, porcos, voz de criança falando, vozes de homens cantando, eventuais gritos masculinos e ruídos de folhas balançando ao vento. Esta trilha de ambiente cria o movimentado espaço da cidade comandada por Kurtz. O diálogo entre Willard e o Fotógrafo permanece sempre em primeiro plano de som. Murch, mais uma vez, faz uso dos sons ambiente de forma não-naturalista para intensificar o discurso do Fotógrafo em defesa de Kurtz. A crescente exaltação do Fotógrafo é acompanhada por uma trilha de ambiente com sons de animais cada vez mais intensos até que, no ápice de sua fala, todos os animais que compõem o ambiente estão gritando. Para intensificar ainda mais o final da cena, Murch soma aos gritos o som em *off* de batidas ritmadas às vozes cantando. No fim da seqüência, o Fotógrafo se acalma assim como os sons ambientes.

A seqüência 35 (*Willard no barco/Ritual/Morte Kurtz*) se inicia no barco de Willard e segue com uma seqüência paralela dos seguidores de Kurtz matando um boi enquanto ele é assassinado. Mais uma vez, a trilha sonora não segue por toda a seqüência o que é mostrado pela imagem e sim, acentua os pontos dramáticos das cenas. Enquanto Willard permanece no barco, ouvimos uma voz vinda do rádio pedindo confirmação de recepção da transmissão. Com o início da *voz over* de Willard, o rádio desaparece. Durante todo o texto, a canção *The End* é retomada por um lentíssimo *fade* de entrada que no fim do monólogo assume o primeiro plano de som. No corte de imagem para a cerimônia, *The End* não sofre alteração de intensidade. Os sons do ritual que já estiveram em primeiro plano em seqüências anteriores são retomados em terceiro plano de som. Apenas eventuais trovões completam a trilha sonora durante a aproximação de Willard da casa de Kurtz. Ao descobrir Kurtz lendo, *The End* cai para segundo plano de som, enquanto a

voz de Kurtz ocupa o espaço sonoro principal. No fim do texto, *The End* passa a ser o único elemento da trilha sonora. Os ataques fortes da canção servem para acentuar as facadas de Willard em Kurtz e dos seus servidores no boi. O fim da canção é marcado por um trovão que anuncia as últimas palavras de Kurtz: *the horror*. Com sua morte, há uma respiração de silêncio na trilha sonora. Em seguida, a música original passa a ser o único elemento da trilha sonora. Vemos Willard caminhar entre habitantes da cidade, acompanhado por ruídos de sala que são retomados em segundo plano de som, recriando o vínculo naturalista com a imagem. O fim da música acontece com o plano do barco partindo.

Considerações finais

A forma de Walter Murch pensar a trilha cinematográfica influenciou e ainda influencia o trabalho dos criadores de trilhas sonoras cinematográficas. Ela pode ser notada na interação entre músicas e ruídos criada por Richard Beggs em *O Selvagem da Motocicleta* (1983) ou no uso expressivo dos sons ambientes que Alan Splet faz em *Veludo Azul* (1986) e Randy Thon, em *Coração Selvagem* (1990), ou mesmo na trilha de ruídos realizada por Ben Burt em *Guerra nas Estrelas*. Todos eles projetistas de som/sound designers.

A mais importante obra de Murch está em reacender a discussão do uso da trilha sonora em um meio audiovisual. Uma discussão que continua até hoje. Cada vez mais, a trilha sonora e todos os seus elementos formadores são fundamentais no processo de criação e realização de um filme. Obras atuais como *Os Incríveis*, *O Senhor dos Anéis*, ou um pouco mais antigos como *Um Céu de Estrelas* são estruturadas tanto na imagem e na voz, quanto na música e nos ruídos. Qualquer tipo de hierarquização entre esses elementos desfiguraria tanto esses trabalhos que seria praticamente impossível sua compreensão.

Até hoje, Walter Murch continua pensando a trilha sonora e abrindo novas discussões que expandam ainda mais os limites criativos das obras audiovisuais, como nesta reflexão sobre o som e o futuro do cinema:

A película vai acabar desaparecendo e você irá ao cinema e vai ficar olhando pra algum tipo de tela de cristal líquido sem linhas. Será que existe alguma diferença entre isso e a película? O que é estranho na película é que quando você vai ao cinema e sai duas horas depois, você ficou uma dessas horas em total escuridão. Metade do tempo você passou olhando para uma tela preta, que é resultado do mecanismo do obturador do projetor. Será que essa tela preta faz com que o som funcione de maneira diferente? Eu diria que ele libera alguma parte do seu cérebro para perceber de forma diferente do que quando você está olhando para uma emanção constante de luz, que é a televisão. Se existir a tela de cristal líquido, ela piscaria de forma artificialmente induzida ou teria sempre luz?

As pessoas vão continuar indo ao cinema? Se não forem, como será sua casa? Teriam uma televisão de cristal líquido de três por quatro metros que fique pregada na parede fazendo um dos cantos da sala ter somente essa tela? Você aperta o canal 432, um dos muros da sua sala desaparece e o que você vê é uma transmissão ao vivo de um vulcão na América do Sul ou a Terra vista da Lua. Qual é o som pra isso? Se você puder realmente sintonizar a Terra vista da Lua, ao vivo, toda nossa relação com a Terra mudaria. Quando existir esse canal lunar 432 e você vir a Terra bem na sua frente, ao invés de uma quarta parede, qual é o som pra isso?" (LoBrutto, 1994, p.99).

Bibliografia

- ALTMAN, R. 1992. Sound Space. In: ALTMAN, R. (ed.) *Sound theory, sound practice*. New York: Routledge.
- CHION, M. 1994. *Audio-vision: sound on screen*. New York: Columbia University Press.

- EISENSTEIN, S. 2002. *A forma do Filme*. Rio de Janeiro, Zahar.
- GIRALDO-SALINAS, F. J. 1989. *Da "dupla dinâmica" som-imagem: uma aproximação teórica ao som na televisão*. São Paulo: 196 p. Dissertação de Mestrado – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.
- LOBRUTTO, V. 1994. *Sound-on-film; interviews with creators of film sound*. New York: Praeger.
- ZETTL, H. 1973. *Sight, Sound, Motion: Applied Media Aesthetics*. Belmont: Wadsworth.

Filmografia

- APOCALIPSE (Apocalypse Now). 1979. Francis Ford Coppola. San Francisco, CA: Zoetrope Studios: United Artists. 8 rolos (153 min.): son., color.; 35 mm.
- CAMINHOS MAL TRAÇADOS (The Rain People). 1969. Francis Ford Coppola. San Francisco, CA: American Zoetrope: Warner Brothers/Seven Arts. 6 rolos (102 min.): son., color.; 35mm.
- A CONVERSAÇÃO. 1974. Francis Ford Coppola. San Francisco, CA: The Directors Company: Paramount Pictures. 6 rolos (113 min.): son., color.; 35mm.
- LOUCURAS DE VERÃO (American Graffiti). 1973. George Lucas. San Francisco, CA: The Coppola Company: MCA/Universal Pictures. 6 rolos (112 min.): son., color.; 35 mm.
- O PODEROSO CHEFÃO. 1972. Francis Ford Coppola. Los Angeles, CA: Paramount Pictures: Paramount Pictures. 9 rolos (175 min.): son., color.; 35mm.
- O PODEROSO CHEFÃO II (The Godfather - Part II). 1974. Francis Ford Coppola. San Francisco, CA: The Coppola Company: Paramount Pictures. 10 rolos (200 min.): son., color.; 35 mm.
- THX 1138. 1970. George Lucas. San Francisco, CA: American Zoetrope: Warner Bros. Pictures. 5 rolos (88 min.): son., color.; 35 mm.

Normas para publicação

Normas para publicação

1. *Objetivos da publicação*

A Revista *Significação* - Revista Brasileira de Semiótica tem já uma tradição no contexto das publicações nacionais engajadas na temática dos estudos das linguagens verbais e não-verbais. Fundada na década de 1970, entra numa fase em que se pretende conquistar regularidade de uma publicação periódica (semestral). É, em princípio, uma revista acadêmica que tem o objetivo de congregiar trabalhos escritos em várias línguas que, de algum modo, mantenham vínculos com pesquisas realizadas nos Programas de Pós-Graduação do país e do exterior.

As idéias dos trabalhos publicados não refletem necessariamente a posição editorial da revista.

2. *Endereçamento dos textos*

Os textos deverão ser encaminhados em duas cópias impressas e uma cópia em disquete 3½ ou CD para:

- CEPPI - Centro de Pesquisa e Poética da Imagem:
A/C Dpto. de Cinema, Rádio e Televisão - Revista
Significação
Av. Luciano Gualberto, Travessa J, nº 374, 2º andar sl. 209
CEP 05508-900-1 - São Paulo - SP
Telefone: (11) 3091-4027 E-mail: ceppi@usp.br

3. *Condições para publicação*

- Para serem publicados os artigos passarão pelo crivo de consultores *ad hoc* do Brasil e do exterior.
- Os textos enviados deverão ser inéditos e não poderão ser submetidos a outras publicações.
- Os originais e disquetes não serão devolvidos.
- Enviar, em duas vias, um termo de cessão de direitos de publicação, contendo a assinatura do(s) autor(es).
- É de responsabilidade do(s) autor(es) do artigo obter permissão para reproduzir ilustrações, tabelas, etc., de outras publicações.
- Cabe ao(s) autor(es) a obtenção da aprovação de comitês éticos em artigos que envolvam pesquisas com seres humanos.

4. Apresentação do trabalho

Página de rosto:

- Título do trabalho;
- Nome completo dos autores, sua titulação e local(is) de trabalho;
- Endereço completo do autor principal;
- Telefone, número de fax e *e-mail*.

Na seqüência:

- Resumo (não mais de 10 linhas) e palavras-chave;
- *Abstract* (não mais de 10 linhas) e *key words*;
- Texto e ilustrações.

5. Formatação

Os textos deverão ser submetidos da seguinte forma:

- Digitação: programa MSWord 6.0 ou superior, ambiente Windows.
- Espaçamento: simples.
- Alinhamento: justificado.
- Margem:
 - Esquerda: 3cm.
 - Direita, superior e inferior: 2cm.
- Formato da página: A4.
- Fonte: Times New Roman, tamanho 12.
- Texto: deve estar corrido, sem tabulações, sem endentações e com “enter” (retorno) apenas ao final de cada parágrafo.
- Títulos, subtítulos e palavras podem ser destacados em *itálico* (o uso de negrito deve ser evitado).
- Nome do arquivo: nome completo do autor principal.
- No disquete deve constar somente o material a ser publicado.

6. Ilustrações (fotografias, desenhos, figuras, quadros, gráficos e tabelas)

- Devem ser impressas com o original, indicando seu local de inserção.
- Devem ser enviadas digitalizadas isoladamente com as devidas fontes e referências e arquivadas em disquete.
- Formato da digitalização: .TIFF ou .BMP
- Resolução mínima: 200 dpi.
- Tamanho: máximo de 17x17cm.
- ** Na impossibilidade de digitalização, enviar o original de fotografias e desenhos bem nítidos. No seu verso deverão estar

anotados a lápis os créditos e o sentido da imagem (vertical ou horizontal). Fotocópias não podem ser utilizadas.

** A revista *Significação* reserva-se o direito de não publicar o material ilustrativo que não esteja adequado a essas orientações.

7. Gráficos, quadros e tabelas

- Para a sua elaboração, dar preferência a softwares do Microsoft Office (Word e Excel). Na hipótese de utilizar outro software, salvar a imagem em formato .TIFF ou .BMP para viabilizar a utilização.

- Títulos e legendas devem constar imediatamente abaixo das figuras e gráficos e imediatamente acima dos quadros e tabelas. Todos deverão estar numerados consecutivamente em arábico.

8. Notas de rodapé (somente as explicativas)

Exemplo:

¹Atualmente existem mais de trezentas unidades fechadas de...

Errado:

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

9. Citações referenciais

- Identificar as referências (em parênteses) no texto, colocando o sobrenome do autor (com a primeira letra em maiúscula) e o ano.

Um (1) autor: (Wenth, 1998); dois (2) autores: (Lamare & Soares, 1990); três ou mais autores: (Harris *et al.*, 1998).

- As citações referenciais não vão em nota de rodapé, mas sim, no corpo do texto, logo após o trecho citado.

Exemplo: (Kelsen, 1979, p. 91).

- Citações com mais de quatro linhas deverão vir em itálico e parágrafo específico.

10. Bibliografia

- A lista de referências deve estar em ordem alfabética de acordo com os exemplos citados abaixo.

- Os sobrenomes dos autores, em letras maiúsculas, devem ser seguidos do prenome ou de suas iniciais.

- Em caso de mais de um autor, cada nome deverá ser separado por ponto e vírgula.

- Para publicações dos mesmos autores, a listagem deve seguir o ano de publicação; para publicações dos mesmos autores no mesmo ano, as letras a, b, c, etc. devem ser colocadas logo após o ano, sem uso de espaço.

(a) Artigos publicados em revistas:

WENTH, R. C. 1998. "Psicologia analítica e educação: visão arquetípica da relação professor-aluno." *Tuiuti: Ciência e Cultura*, Curitiba, v.10, n.2, p. 7-15.

(b) Monografias, dissertações e teses:

ALEXANDRE, N. M. C. 1993. *Contribuição ao estudo das cervicodorsolombagias em profissionais de enfermagem*. Ribeirão Preto: 186 p. Tese de Doutorado - Escola de Enfermagem de Ribeirão Preto, Universidade de São Paulo.

(c) Resumos:

HAREVEN, T. 1984. Tempo de família e tempo histórico. In: *História: Questões & Debates*, Curitiba, v.5, n.8, p. 3-4, jun. Resumo.

(d) Livros no todo:

BERLINGUER, G. 1996. *Ética da Saúde*. São Paulo: HUCITEC.

(e) Artigos de periódico:

CUNHA, M. V. 1993. "A antinomia do pensamento pedagógico". *Revista da Faculdade de Educação*, São Paulo, vol. 19, n.º 2.

(f) Capítulo de livro:

FACCHINI, L. A. 1994. Uma contribuição da epidemiologia: o modelo da determinação social aplicado à saúde do trabalhador. In: ROCHA, L. E.; RIGOTTO, R. M.; BUSCHINELLI, J. T. P.; (org). *Isso é trabalho de gente? Vida, doença e trabalho no Brasil*. Vozes, cap. 11, p. 178-186.

(g) Publicações periódicas consideradas em parte (suplementos, fascículos, números especiais):

CONJUNTURA ECONÔMICA. 1984. As 500 maiores empresas do Brasil. Rio de Janeiro: FGV, v.38, n.9, set.

(h) Periódico:

CADERNO DE PESQUISA. 1971. São Paulo: Fundação Getúlio Vargas.

(i) Artigo de jornal:

ARANHA, J. R. P. 1998. "O princípio de gratuidade do Ensino Público". *Jornal da UTP*. São Paulo, 31 ago., p.2.

(j) Filmes cinematográficos:

TÍTULO. ano. Diretor. Local: Produtora: Distribuidora. Número de unidades físicas (duração em minutos): indicação de som (legenda ou dublagem), indicação de cor; largura em milímetros.

(l) Gravações de vídeo:

TÍTULO. ano. Diretor. Local: Produtora: Distribuidora. Número de unidades físicas (duração em minutos): indicação de som (legenda ou dublagem), indicação de cor; largura em milímetros. Sistema de gravação. Exemplo:

A DREAM CALLED WALT DISNEY WORLD. 1981. Burbank, CA: Walt Disney Home Video: Walt Disney Telecommunication and Non-Theatrical Co. 1 videocassete (25 min.): son., color.; 12 mm. VHS NTSC

(m) Trabalho em evento:

MELO, A. C. 1999. "A influência francesa no discurso da moda". In: Encontro do Grupo de Estudo Lingüístico do Estado de São Paulo - GEL. Franca.

(n) Consultas à Internet:

AUTOR. ano da publicação. "Nome do artigo". *Nome do periódico* (online). Disponível em : endereço da Internet. (data da consulta). Exemplo:

KAWASAKI, J. I.; RAVEN, M. R. 1995. "Computer - administered surveys in extension". *Journal of Extension* (online). Available: www.joe.org/Joe/index.html. (20 set. 1999).

ULRIKE SCHÖDER

O conceito sócio-filosófico de Alfred Schütz e suas implicações etimológicas no campo da comunicação.

ISMAIL XAVIER

Campo de migrações: *Fabiano, Manuel, Ranulfo* e os anônimos do sertão

HENRI GERVAISEAU

Limiares: *Histoire(s) du Cinéma* de Jean-Luc Godard

CHARO LACALLE

Homogeneización y difusión de la Moda en los medios de comunicación audiovisual. En torno al *Sistema de la Moda* de Roland Barthes

EUGÊNIO TRIVINHO

Estética e Cibercultura

**GERALDO CARLOS DO
NASCIMENTO**

Configurações da luz em *Moça com brinco de pérola*

CECÍLIA SAYAD

Authorship in the Intertices of History, Biography, Reality and Memory: *Histoires(s) du Cinéma* e *Cabra Marcado para Morrer*

**ANNA MARIA BALOGH
ANTÔNIO ADAMI**

Sobre Walter George Durst e a arte de roteirizar

**EDUARDO SANTOS
MENDES**

Walter Murch: a revolução da trilha sonora cinematográfica