



Significação

Revista de Cultura Audiovisual
julho-dezembro 2012

38

Significação

Revista de Cultura Audiovisual
julho-dezembro 2012

38

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

Site

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

E-mail

significacao@usp.br

Significação

Segundo semestre de 2012

Foto da capa

Grafite no Berliner Mauer.

Foto: Atílio Avancini

Base de dados:

Latindex - <http://www.latindex.unam.mx/>

ISSN 2316-7114

Universidade de São Paulo

Reitor

João Grandino Rodas

Vice-Reitor

Hélio Nogueira da Cruz

Escola de Comunicações e Artes

Diretor

Mauro Wilton de Sousa

Vice-Diretora

Maria Dora Genis Mourão

Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais

Coordenador

Eduardo Victorio Morettin

Vice-Coordenador

Eduardo Vicente

Assistente editorial e Webmaster

Paula Paschoalick

Preparação de originais e revisão de textos

Juliana Doretto

Projeto gráfico

João Parenti

Meire Assami

Thomas Yuba

Editores

Eduardo Victorio Morettin
Universidade de São Paulo
eduardomorettin@usp.br

Rosana de Lima Soares
Universidade de São Paulo
rolima@usp.br

Conselho editorial

Cristian Borges
Universidade de São Paulo

Eduardo Peñuela Cañizal
Universidade de São Paulo

Eduardo Vicente
Universidade de São Paulo

Geraldo Carlos do Nascimento
Universidade Paulista

Irene Machado
Universidade de São Paulo

Maria Dora Genis Mourão
Universidade de São Paulo

Conselho científico

Arlindo Machado
Universidade de São Paulo

Consuelo Lins
Universidade Federal do R. de Janeiro

Eric Landowski
Centre National de la Recherche
Scientifique - França

Esther Hamburger
Universidade de São Paulo

Etienne Samain
Universidade Estadual de Campinas

Eugênio Trivinho
Pontifícia Universidade Católica de S.P.

Gilberto Prado
Universidade de São Paulo

Henri Pierre Gervaiseau
Universidade de São Paulo

Ismail Norberto Xavier
Universidade de São Paulo

Itania Maria Gomes
Universidade Federal da Bahia

João Luiz Vieira
Universidade Federal Fluminense

Jorge La Ferla
Universidad de Buenos Aires - Argentina

José Luiz Aidar
Pontifícia Universidade Católica de S.P.

José Manuel Pérez Tornero
Un. Aut. de Barcelona - Espanha

Marcus Freire
Universidade Estadual de Campinas

Maria de Fátima Tálamo
Universidade de São Paulo

Mauro Wilton de Sousa
Universidade de São Paulo

Mayra Rodrigues Gomes
Universidade de São Paulo

Michael Renou
School of Cinematic Arts - França

Muniz Sodré
Universidade Federal do R. de Janeiro

Norval Baitello Junior
Pontifícia Universidade Católica de S.P.

Philippe Dubois
Université de Paris III – França

Robert Stam
New York University – EUA

Rubens Luis R. Machado
Universidade de São Paulo

Sylvie Lindeperg
Université de Paris I – França

Tunico Amancio
Universidade Federal Fluminense

Vera França
Universidade Federal de Minas Gerais

Vicente Sánchez Biosca
Universidad de Valencia - Espanha



Significação

Revista de Cultura Audiovisual
julho-dezembro 2012

38



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

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

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

Semestral – segundo semestre de 2012

Subtítulo entre 1974 e 2008: Revista brasileira de semiótica

ISSN 1516-4330 (impresso) 2316-7114 (digital)

I. Comunicação 2. Cinema I. Universidade de São Paulo. Escola de Comunicações

e Artes. Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais

II. Revista de Cultura Audiovisual.

CDD – 21.ed. – 302.2



Sumário

/// Apresentação
pág. 11

////////// O texto fílmico entre a moldura e o enquadramento
pág. 13 **Eduardo Peñuela Cañizal**

////////// Perrault, Rouch: derivas entre o “cinema direto/verdade” e o
pág. 27 “cinema vivido”
Marcius Freire

////////// O mundo como vontade de representação... no Piauí
pág. 40 **Tunico Amancio**

////////// *Baixio das bestas* e *Árido movie*: entre a “podridão do mundo” e as
pág. 54 perspectivas de mudanças
Marcelo Dídimo Souza Vieira e Érico Oliveira de Araújo Lima

////////// Uma pernambucana decidida: Nancy Wanderley na chanchada
pág. 86 (1954-1960)
Júlio Lobo

////////// Tessituras do excesso: notas iniciais sobre o conceito e suas
pág. 124 implicações tomando por base um *Procedimento operacional padrão*
Mariana Baltar

////////// *As canções*: fabulação e ética da invenção em Eduardo Coutinho
pág. 147 **Fernando do Nascimento Gonçalves**

////////// Super-heróis, intrépidos, caretas: cultura jovem na publicidade e
pág. 172 no documentário das marcas Shell e Esso nos anos 60 e 70
Andréa França e Cláudia Pereira

///
pág. 198 Adaptação intercultural: em busca de um modelo analítico
Marcel Vieira Barreto Silva

/////////
pág. 227 Asas da história, anjos do desejo
Atílio Avancini

/////////
pág. 247 Práticas Musicais e Identificações Sociais
Pablo Vila

/////////
pág. 278 Censura além da classificação: a recepção brasileira de
A Serbian film
Mayra Rodrigues Gomes e Ivan Paganotti

Resenhas

/////////
pág. 302 Pesquisa aborda a comunicação insurgente do *hip-hop*
Noel dos Santos Carvalho

/////////
pág. 311 Cem anos de estranhamento
Irene Machado



Contents

- /// Presentation
page 11
- ////////// The filmic text between the frame and the camera angle
page 13
Eduardo Peñuela Cañizal
- ////////// Perrault, Rouch: slippages between the “direct cinema/cinéma-
vérité” and the “lived cinema”
page 27
Marcus Freire
- ////////// The world as a will of representation...in Piauí
page 40
Tunico Amancio
- ////////// *Baixio das Bestas* and *Árido* movie: between a “dirty world” and
prospects of changes
page 54
Marcelo Dídimo Souza Vieira e Érico Oliveira de Araújo Lima
- ////////// A tough woman of Pernambuco: Nancy Wanderley in the
Brazilian musical movie comedy (1954-1960)
page 86
Júlio Lobo
- ////////// Weavings of excess: notes on the concept and its implications
from a standard operating procedure
page 124
Mariana Baltar
- ////////// *As canções*: ‘fabulation’ and ethics of invention in
Eduardo Coutinho
page 147
Fernando do Nascimento Gonçalves
- ////////// Superheroes, intrepid, narrow-minded: youth culture in Shell’s and
Esso’s advertising and documentary in the sixties and seventies
page 172
Andréa França e Cláudia Pereira

///
page 198 Intercultural adaptation: in the search of an analytical method
Marcel Vieira Barreto Silva

//////////
page 227 Wings of history, angels of desire
Atílio Avancini

//////////
page 247 Musical practices and social identifications
Pablo Vila

//////////
page 278 Censorship beyond classification: the Brazilian reception of
A Serbian film
Mayra Rodrigues Gomes e Ivan Paganotti

Reviews

//////////
page 302 Brazil periphery: hip-hop's insurgent communication
Noel dos Santos Carvalho

//////////
page 311 A century of strangeness
Irene Machado



Apresentação

Os trabalhos que compõem este número de *Significação – Revista de Cultura Audiovisual* articulam algumas inquietações comuns em torno do cinema como matriz formadora da cultura audiovisual contemporânea. Observa-se que os artigos tendem para a análise do papel do documentário nessa cultura sem, contudo, abrir mão do exercício de leitura onde os procedimentos fílmicos expandem para diferentes configurações de reflexão estético-política. No artigo que abre o volume, Eduardo Peñuela trata do texto fílmico em sua articulação de experiências sígnicas a envolver o intra e o extra quadro. Em sua leitura, orienta o exercício de ler imagens por entre molduras e enquadramentos.

Já neste artigo se anuncia aquilo de que Marcius Freire se ocupará por meio de especulações que lhe foram postas pelos filmes de Pierre Perrault a respeito do cinema direto, cinema vivido e cinema verdade. Continuando em sintonia com o documentário, mas se deslocando para o viés da produção audiovisual brasileira contemporânea, Tunico Amancio encontra um circuito de realização emergente no eixo Piauí-Maranhão. Capitaneado pela obra do cineasta Cícero Filho, o cinema que traduz as vivências da terra em experimentos de novos suportes, explora, com sucesso, experiências educativas e culturais, num gesto que abre caminhos para os movimentos de inclusão em curso. O campo de forças mobilizado pelas imagens do sertão brasileiro orienta a análise que Marcelo Dídimo Vieira e Érico Lima realizam na leitura cruzada dos filmes *Baixio das bestas* e *Árido movie*. Como questão de fundo, interroga-se: qual é a estética que tais produções elaboram como contribuição do novo cinema nordestino? A análise que Júlio Lobo realiza da chanchada traz o exercício de um gênero histórico.

Uma problematização de fundo teórico na construção do documentário foi proposta por Mariana Baltar num estudo em que a politização do conceito de excesso é traduzida pelo viés do horizonte sensorial. Curiosamente, um exercício sobre “blocos de sensações” foi empregado por Fernando Gonçalves em sua leitura de *As canções*, de Eduardo Coutinho. Do imaginário, em que o vivido emerge como memória, Gonçalves chega à “ética



do acontecimento” formulada por Alain Badiou. O artigo de Andréa França e Cláudia Pereira continua explorando a matriz cinematográfica do documentário, contudo, as autoras dirigem o foco para as relações da publicidade televisual de Esso e Shell nos anos 1960-70, apreendendo o consumo nascente. Ainda num eixo de análise comparativa, Marcel Vieira Silva examina a relação entre cinema e literatura, de modo a refletir sobre o conceito de adaptação intercultural como modelo de investigação. Não está muito longe deste modelo o trabalho de Atilio Avancini que, ao fotografar a cidade de Berlim, reflete metalinguisticamente sobre o projeto audiovisual que Wim Wenders explora no filme *Asas do desejo*, num diálogo poético com a obra de Walter Benjamin e Rainer Maria Rilke. O diálogo intercultural comparece também no estudo que Pablo Vila desenvolve em sua tentativa de compreender os padrões identitários que a música popular mobiliza, sobretudo, do ponto de vista discursivo. Fechando o conjunto de artigos, Mayra Rodrigues Gomes e Ivan Paganotti examinam o comportamento da censura e os embates com a opinião pública quando da proibição de exibição de *A Serbian film*. Assim, a sequência de artigos coloca em pauta inquietações que abrem para o debate cultural em que nossos leitores são os interlocutores fundamentais.

Neste número, duas resenhas de livros completam a edição. Numa, focaliza-se o livro *Brasil periferia(s): a comunicação insurgente do hip-hop*, de Andréia Moassab, destacando-se a força no movimento para a construção social e política dos habitantes das periferias dos grandes centros. Na outra, apresenta-se um volume que reúne artigos para discutir o papel que o conceito de estranhamento desempenhou na construção não apenas do cinema russo dos anos 1920, como também na construção do campo de estudo e pesquisa denominado inicialmente análise fílmica e que hoje entendemos como estudos de cinema. A iniciativa de Annie van den Oever na produção deste *Ostrannenie* surge às vésperas em que o manifesto completa seu centenário.

Com o convite de boa leitura, fica também o incentivo a futuras colaborações.

Os Editores



O texto fílmico entre a moldura e o enquadramento¹

//////////////////// *Eduardo Peñuela Cañizal*²

1. Este trabalho faz parte de pesquisa que realizo com bolsa do CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico) e nele aproveito ideias por mim exploradas em conferência proferida no seminário internacional *Emoção e imaginação: os sentidos e as imagens em movimento*, no Sesc Vila Mariana, em São Paulo, em abril de 2011, e na conferência magistral intitulada *El paisaje en el cine*, lida em novembro de 2011, em La Casa del Tiempo, Universidad Autónoma Metropolitana, México.

2. Professor titular aposentado da Universidade de São Paulo. Foi chefe do Departamento de Cinema, Rádio e Televisão e Diretor da Escola de Comunicações e Artes. Um dos fundadores da Pós-Graduação em Comunicações e Artes. Tem livros e ensaios publicados em vários países. E-mail: epcaniza@usp.br

**Resumo**

O artigo trata do papel que desempenha a moldura na função de recurso utilizado por cineastas para representar as coisas do mundo através do ritual poético, meio expressivo capaz de conferir às configurações fílmicas uma transcendência que os procedimentos denotativos anulam. Com essa finalidade, o trabalho é construído como um discurso de leitura destinado a interpretar passagens de *Dreams* (1990), de Akira Kurosawa.

Palavras-chave

Moldura, análise fílmica, olhar, tela, pintura.

Abstract

This article is the result of analyzing the frame as a recourse used by filmmakers to represent through poetical rituals things of the world, in a manner of creating transcendental visual configurations. The work is constructed as a reading discourse where one traits to interpret passages of the films *Dreams* (1990), by Akira Kurosawa.

Keywords

Frame, film analysis, staring, screen, picture.

La voluntad de mirar el interior de las cosas hace que la vista se vuelva *aguda*, la vista se hace *penetrante*. Hace de la visión una violencia; halla la fractura, la grieta, el intersticio mediante el cual se puede *violar el secreto* de las cosas ocultas.

Gaston Bachelard

The basic drive in the human subject is the urge to see once more what has been seen before.

Kaja Silverman

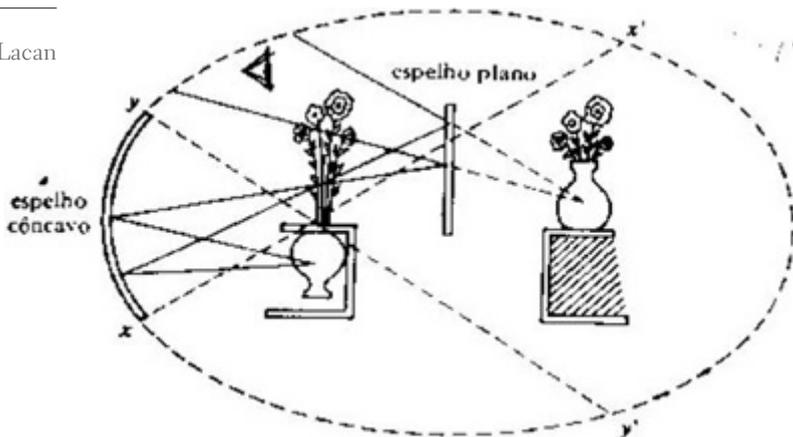
Minhas participações em congressos destinados ao estudo do cinema poético têm sido, em muitas oportunidades, de grande valia, pois lá encontrei informações que nem sempre circulam em trabalhos escritos. Assim, numa delas, uma das respostas à pergunta feita por um dos participantes sobre o motivo que leva os grandes diretores a utilizarem modalidades simbólicas para representar em suas fitas fatos e elementos, deixando de lado a denotação, me chamou a atenção. Trata-se daquela em que um dos especialistas argumentava o seguinte: as coisas configuradas através da utilização quase exclusiva de signos meramente referenciais adquirem em suas formas expressivas uma permanência transitória. Elas se esfumam com muita facilidade. Para que isso não ocorra, é necessário captar os sentidos ocultos do outro lado dessas coisas; fazer, por exemplo, que uma árvore ou uma porta sejam muito mais



do que simplesmente uma árvore e uma porta. Um ente qualquer só conquistará, nas realidades construídas pelas linguagens, uma transcendência duradoura quando dele nos acercarmos por meio de um ritual poético.

Tal procedimento confere à representação fílmica, enquanto configuração simbólica, algumas especificidades, principalmente no que diz respeito ao teor retórico de que se impregna o plano da expressão de um filme realizado com o intuito de que nele a poesia encontre lugares onde se manifestar. Vale dizer, nessa linha de raciocínio, que o fundamental da sobrevivência desse tipo de imagem fílmica provém da incapacidade — algo inerente ao ser humano — de captar o *real* de uma entidade visível na sua totalidade. Disso se deduz que o transcendental termina sendo um aspecto dos jogos especulares a que a visão dos homens fica submetida, e tal particularidade se incrusta no que viria a ser o significante do simbólico. Uma descrição, mesmo que superficial, do famoso esquema de Lacan — Figura 1 — pode ajudar a intuir melhor os jogos especulares aos quais me refiro. Quer me parecer que o *real* estaria nessa superfície do espelho côncavo em que, de algum modo, existe uma totalidade que circunda o sujeito, aqui representado pelo desenho do *olho*. O imaginário faria parte do ramo de flores colocado sobre o caixote no qual se esconde o vaso, enquanto representação, talvez, da corporalidade do sujeito. Finalmente, a imagem refletida no espelho plano constituiria a expressão do simbólico.

Figura 1: Esquema óptico de Lacan



O olhar e a tela cinematográfica na qual as imagens são projetadas sempre mereceram análises comparativas muito instigantes. Vários são os estudiosos do cinema que, amparados em pressupostos lacanianos, escreveram sobre esse assunto, realçando conceitos tais como a identificação, o ego sensorial, o estágio do espelho e a duração inconsciente da percepção. Não creio ser este o lugar pertinente para me deter em cada um deles³; apenas pretendo aproveitar o que julgo ser um entendimento em que se conjuntam matizes conceituais de todos eles. Especificamente, seduz-me o princípio da fragmentação e, sobretudo, a suspeita de que percebemos o mundo e seus elementos aos pedaços. Como nos sonhos, percebemos somente porções do corpo materno⁴, porque, numa acepção mais plena, o sentido manifesto do corpo materno, sem perder os enigmas da sua latência, constitui, no juízo de alguns especialistas, um campo de batalha em que se confrontam forças sociológicas e psicológicas sobredeterminantes do olhar. E, nessa perspectiva, amarro-me à convicção de que todo enquadramento cinematográfico e as suas respectivas molduras confinantes oferecem ao meu olhar o desmembramento do imaginário.

Sempre me obstina ir mais adiante dos significados habituais dos signos e, sobretudo, entrar em contato com a epiderme expressiva das entidades semióticas imbricadas na tessitura material dos textos audiovisuais. É como se dessa maneira pudesse ver melhor matizes de algo por mim antes visto, já que, como diz Kaja Silverman (2000, p. 78), a pulsão básica no sujeito humano “is the urge to see once more what has been seen before”. Alentado por essa tendência, padeço da mórbida curiosidade que há anos me despertou uma frase de Lacan plasmada em suas densas divagações sobre o olhar. Para o conhecido psicanalista francês, se não recordo mal, olhar é inserir uma imagem no seio da matriz constantemente mutante de lembranças inconscientes. Ou, como literalmente ele afirma:

Dans notre rapport aux choses, tel qu’il est constitué par la voie de la vision, et ordonné dans les figures de la représentation, quelque chose glisse, se transmet, d’étage en étage, pour y être toujours à quelque degré élidé — c’est ça que s’appelle le regard (LACAN, 1973, p. 70).

3. Recomendo, para o leitor que tenha curiosidade por essa questão, a leitura do livro de Kaja Silverman intitulado *The threshold of the visible world* (1996), obra em que todos esses conceitos são manipulados em função do olhar.

4. Creio que esse tipo de percepção se encaixa também em algumas das ideias defendidas por Hobson (2002) em seus estudos, críticos, em boa parte, do pensamento de Freud sobre o onírico. Pense-se na ideia de “protoconsciousness” defendida por esse autor em muitos dos seus estudos e na relação que ela parece guardar com os processos primários de Freud.

E é, pois, a partir dessas premissas que me adentrarei um pouco para dizer duas ou três coisas que tenho a ilusão de saber a respeito de um filme fascinante. Sem me esquecer, entretanto, de construir um discurso de leitura, não muito bem cerzido, com base na mediação de alguns recursos dos rituais do poético. No exercício da interpretação, gosto de captar, nas *lexias* de leitura⁵ — para utilizar um termo de Roland Barthes —, as camadas mais profundas da *derme* significante. Sentir, mais perto de mim, essa espécie de epiderme em que se ocultam os tecidos que defendem os signos de todos os traumas pelos quais eles passam em sua vida social. Porque os signos, como as pessoas, sofrem os avatares do tempo e os efeitos da convivência com outros signos. No âmbito das metamorfoses expressivas resultantes desses dois fatores, não será difícil compreender, por exemplo, que, enquanto o primeiro atinge a morfologia das imagens, o segundo, por sua vez, interfere na sintaxe.

5. Roland Barthes utiliza em muitas de suas obras o termo *lexia* e, em geral, ele aparece na acepção de uma unidade de leitura que compreende termos ou frases formando um espaço semiótico em que os significados podem ser observados. Assim, por exemplo, no plano do rosto de uma pessoa posso considerar como uma *lexia* ver se os lábios estão abertos ou fechados e, de acordo com a configuração desse significante, ler o conteúdo.

6. Não me reporto especificamente aos suportes — argila, papel, celuloide, papiro, madeiras, ossos ou metais —, também importantes, mas às matérias de que as configurações gráficas dos signos são feitas: uma coisa é uma imagem feita com madeira e outra muito diferente é uma imagem escrita com a luz.

7. Meu entendimento de ideologia se ancora nos conceitos defendidos por Catherine Clément (1974) ao definir esse termo como a lógica do simbólico.

Além de me desafiar, os traços que conformam a materialidade⁶ de cada um deles propiciam relações muito atípicas com o imaginário e avivam, por assim dizer, o engenho dos receptores — principalmente naqueles momentos em que o convívio entre a parte palpável da expressão e seu correspondente conteúdo socializado possibilita a emergência de indícios de significações não devassadas, ao menos para mim enquanto leitor. Refiro-me especificamente a inusitados arranjos semânticos provenientes da formação de conteúdos onde partículas de sentido oriundas de perceptos excêntricos se combinam com arditas emanações ideológicas⁷. Tais artimanhas relativizam os significados habituais dos signos, fazendo com que as novas feições daí resultantes provoquem inesperadas consequências semânticas e fortaleçam a constituição ontológica do leitor. Quero dizer, seguindo princípios da glossemática, que, no plano do conteúdo dos signos, tudo quanto possa ser pensado constitui a substância e suas formas semânticas — modos de entrar em contato com o mundo — surgem da codificação daquilo que os seres humanos julgamos ser a realidade. Por isso, a tarefa de encontrar semelhanças entre os conteúdos veiculados por diferentes categorias de escrita ou a de realizar o trabalho de tradução intersemiótica me é gratificante. Ademais, a

8. Na formação das lexias fílmicas, as unidades de leitura resultam sempre da congregação de códigos diferentes: plástico, sonoro, gestual, cromático etc.

identificação dos códigos que se manifestam na heterogeneidade da escrita nos textos não verbais⁸ abre alternativas de interpretação, o que, sem dúvida, intensifica o prazer da leitura e torna o horizonte existencial dos homens mais cativante.

O élan da vida íntima e social dos signos se alimenta disso tudo e, obviamente, dos resgates etimológicos e dos acréscimos de contemporaneidade dos sujeitos que os utilizam, embora nem sempre os usuários, destinadores e destinatários, tenham clara consciência dessa dinâmica — ou mesmo das sequelas sensoriais causadas pela espécie de materialidade em que, para se manifestar, se acomodam as formas conteudísticas. A esse respeito, devo confessar — para matizar a questão — que, nas minhas primeiras visitas aos grandes museus, o dourado das molduras me aturdiu. Além disso, esse estonteamento favorecia meu estado de irreflexão a tal ponto que só atinava com um vislumbre: as ostentações escandalosas dessas molduras, na maioria das vezes folheadas a ouro, me molestavam e aprisionavam meu pouco raciocínio numa inescrupulosa aversão. Sempre as associei aos silenciosos interiores com imensos quadros dourados e altares banhados a ouro. Prisioneiro dessas lembranças, eu guardo ainda um medo calado, mas do qual me libertei, em parte, já que ele alimentou a esperança prometida de um além em que o temor finalmente poderia ser eliminado.

Naquele então, mal sabia eu que essas cercaduras das mensagens icônico-plásticas fazem parte de um código específico. Elas delimitam de maneira adequada os domínios da visão e, portanto, o campo expressivo fundador do lugar semiótico que desencadeia a leitura. Nesse âmbito, seus efeitos são múltiplos. Entre eles se destaca o jogo dialético entre um espaço evocado e um espaço representado, assim como a projeção de tonalidades luminosas no texto imagético propriamente dito. Uma das coisas que deve ser incluída nos filmes que expressam as ações de uma fábula é precisamente uma alusão ou uma explicitação *visible* dos lugares onde se realizam os acontecimentos. Às vezes, os segundos em que na tela aparece um rosto refletido num espelho em pormenor são extremamente preciosos, pois neles se ancoram oportunidades únicas de enxergar as nuances simbólicas e da imagem em questão. Mais ainda quando, de algum modo, esse tipo de configuração



particulariza o narcisismo da personagem. Nos intermédios desse jogo de espelhos, também as pupilas do espectador — outro jogo de espelhos — ficam à deriva na ambiência envolvida por uma atmosfera narcísica. Isso me parece estar presente na *aparente normalidade* dos fotogramas reproduzidos abaixo.

Figura 2: Frames de *Diva dolorosa*, de Peter Delpout, e de *The mirror*, de Tarkovski



Essa iconografia especular tem, na história do cinema, muitos e variados antecedentes. No entanto, desejo chamar a atenção para uma por essa parecer, vista dentro da teoria de Lacan e com base nas explicações de Silverman (2000, p. 78), uma construção especular paradigmática. Refiro-me a esta imagem de *L'âge d'or* (1930), de Luis Buñuel:

Figura 3: Frame de *L'âge d'or*



O fotograma reproduzido faz parte da cena em que a protagonista, depois de passar por várias situações excitantes, se refugia no interior de seu quarto e, colocada diante do espelho, só vê na superfície desse artefato as nuvens agitadas de um céu tormentoso, e não seu rosto. Aqui, o *glissement* do olhar expõe traços que deixam entrever esse outro lado das coisas cujo reflexo perturba o sujeito que as avista. E, além disso, a construção dessa configuração visual é também fruto de uma ruptura poética através da qual se expressa um *excesso de narcisismo*: o que a mulher vê com assombro não é tão somente a desapareção estranha de seu corpo visível, mas a imagem simbólica de nuvens agitadas pelo vento querendo expressar o fantasma perceptível do seu desejo.

Ao falar da moldura-objeto, Jaques Aumont, amparando-se em conceitos de Tanizaki, destaca uma das principais funções da “emolduração” afirmando:

Le cadre, la corniche, adapte la lumière ambiante et la lumière de la toile l'une à l'autre: il assure une *médiation*. Telle est bien, plus largement, comme fonction perceptive: être un intermédiaire, forcément paradoxal comme tout intermédiaire; intégrer le tableau à son environnement, en même temps l'en séparer visiblement (AUMONT, 2007, p. 128)⁹

9. Para ter uma ideia mais completa do conceito de moldura, recomendo também os estudos de retórica da imagem feitos pelo GROUPE π (1992).

Acercar-se, por conseguinte, das conotações decorrentes dessas funções da moldura equivale, em tese, à consecução de um ato de convivência com estruturas expressivo-semânticas em que emoções e feitiços poéticos se articulam para criar um complexo domínio onírico.

Tentarei, numa breve prática de leitura, explicitar um pouco mais como a moldura e a fragmentação articulam esse domínio valendo-me de fotogramas de uma sequência do filme *Dreams* (1990), de Akira Kurosawa. As duas imagens transcritas na Figura 2 correspondem, respectivamente, aos instantes em que o jovem pintor, de visita ao museu onde se encontram quadros famosos de Van Gogh, fixa seu olhar num deles e, depois de adentrar com devaneação na pintura, sua imaginação percorre, por



segundos, caminhos e paisagens. No primeiro dos fotogramas reproduzidos, como se pode constatar, os reflexos da moldura dilatam a sua presença e, com isso, particularizam a luminosidade do ambiente¹⁰. Já no segundo fotograma, a moldura material desaparece¹¹ e, mediante esse recurso, o espectador se defronta, de repente, com uma configuração cujos elementos preservam, em sua iconicidade, os referentes básicos do lugar em que se inspirou o pintor holandês para plasmar sua *Ponte de l'Anglois*¹². Na condição, pois, de componentes plásticos e icônicos de um texto visual emoldurado, as imagens integrantes da mensagem pictórica adquirem transcendência. Isso ocorre quando os seus destinatários se apercebem da contingência sobredeterminada pelos significados presentes dentro do texto guarnecido pela moldura e as evocações significativas provenientes do prolongamento do espaço da cena pintada deixado fora dela. (O quadro exposto num museu fica circundado por um espaço neutro — o da parede — que envolve por completo a moldura e com isso obriga o olhar do espectador a se concentrar no texto pictórico, num movimento centrípeto).

10. Obviamente, isso se percebe muito melhor na tela enquanto dispositivo cinematográfico indispensável para uma apreciação correta do texto audiovisual.

11. Na verdade, a moldura é substituída pelos limites do enquadramento, um tipo de moldura específico do cinema.

Figura 4: Frames de Dreams



12. Como se sabe, Van Gogh deixou várias versões dessa ponte. Talvez a mais famosa seja a filmada por Kurosawa. Ao contemplar as 11 pontes construídas no século 19 por um engenheiro inglês, o artista sentia, segundo seus biógrafos, a nostalgia das paisagens de sua terra natal. Em 1944, a maioria dessas pontes foi destruída durante a Segunda Guerra Mundial. Não é de estranhar que, quando o observador

Essa relação entre a expressão pictórica conformada pela moldura e os espectros do espaço referencial que ela gera, entendido aqui como complemento espacial ilusório e idealizado pelo observador com base nas particularidades do lugar em que se situa a cena plasmada no quadro, é uma característica fundamental da pintura. No caso da imagem fílmica projetada numa tela, a moldura material é constituída pela armação arquitetônica que envolve essa tela e também pode produzir efeitos na imagem. Mas estou aludindo, no tocante ao espaço referencial, a toda essa “referencialidade” paisagística que o espectador imagina estar no que propriamente seria o fora de campo. Assim, a imagem que reproduzo abaixo —

conhece essas informações, a nostalgia que expressa Van Gogh impregne o espírito de quem contempla o quadro de um vago e emotivo sentimento de tristeza: algo semelhante à dor de ideia provocada pela constatação de uma perda.

Figura 5 — pode ser entendida, para os propósitos deste trabalho, como configuração concreta da paisagem que fica, por efeitos da mediação da moldura, fora de campo:



Figura 5: Frame de um vídeo amador

Não se deve esquecer o princípio, inerente a esse gênero de pintura, de que as coisas nela representadas assumem as características de uma *imobilidade* que, enquanto paralisação do movimento, gera formas expressivas que se tornam, em termos semânticos, ambíguas. Isto é, a suspensão do andar da carruagem no centro da ponte — assim como a interrupção do agitação gesticulatório das lavadeiras à beira do rio. Contudo, da conformação cinematográfica da representação pictórica surge um espaço diegético onde o alcance do olhar do espectador se estende e, além do mais, os signos que se reportam à ação e à gestualidade conquistam o atributo do movimento. Quer me parecer que nesse processo se aglutinam dois espaços: um pertencente à fragmentação inanimada plasmada no interior da moldura do quadro de Van Gogh e outro no prolongamento extramoldura de uma extensão em que o palco pintado, de algum modo, aparece complementado. Sendo assim, a sequencialidade de imagens, visíveis e invisíveis, que o texto fílmico coloca em jogo desencadeia processos de associação nos quais é evidente um *excesso de moldura*.



No suporte cinematográfico, fica inscrita a condensação de duas escritas: a que se define por um princípio gestáltico e a que se ancora num esboço onírico. De um lado, o primeiro dos princípios gera uma continuidade espacial em que se monta um contexto quimérico pelo qual circula a imaginação de quem observa o quadro de Van Gogh representado pelas linguagens do cinema. No caso, a minha imaginação percorre o contexto quimérico criado pela escrita fílmica com expectativa semelhante à vivida pelo jovem pintor no decurso de um caminho feito para vivenciar a singularidade paisagística da obra do genial holandês. Por outro lado, como se evidencia na Figura 6 — *frames* finais da sequência aqui utilizada —, o sonho simulado por Kurosawa emerge, repentinamente, quando me apercebo do jogo anagramático que se estabelece entre o que viria a ser o conteúdo latente e o conteúdo manifesto. Num primeiro relance, tenho para mim que o cineasta japonês explora a expressão do texto pictórico na condição de quem busca o lugar significativo onde se instala o sonho, e esse lugar está no quadro, tessitura enigmática de conotações que vão sendo decifradas através do conteúdo manifesto das imagens cinematográficas. Mas, terminado o episódio, o espectador pode colocar em xeque esse esquema ao inverter o papel das peças de jogo e, com essa atitude anagramática, desembranhar o filme a partir do pressuposto de que ele é um devaneio onírico na vaga função de desvelar um sonho poeticamente.



Figura 6: Frames de *Dreams* Quando se ilustra com imagens uma unidade morfológica representada alfabeticamente, a emoção e a imaginação do leitor cuidadoso ficam envolvidas na atmosfera de polissemia que as

imagens espalham sobre o conteúdo diferido da unidade morfológica em questão. Em importante ensaio, Vié-Wohrer (2006) assinala, entre outras coisas, que os sistemas de escrita podem ser divididos em duas grandes categorias: de um lado, a que privilegia o som e, de outro, a que releva a grafia. O objetivo da primeira — a que pertence à escrita alfabética — se centra em transcrever e *congelar*, da maneira mais fiel possível, os conceitos depositados nas palavras. Em contrapartida, a segunda categoria plasma configurações em que, além dos conceitos congelados, proliferam alternativas de leitura e interpretação muito diferentes. A forma das imagens se estabelece a partir da articulação de diversos elementos e, na teia semiótica que aí se engendra, a moldura desempenha um papel crucial, como tentei demonstrar. Contudo, outros ingredientes adentram a composição dos textos imagéticos, e eles, de igual modo, merecem, na leitura, todo o cuidado. Perspectiva, iconografia, iconicidade e intertextualidade, para não citar outros, fazem parte, com variados graus de intensidade, dos construtos que circulam na comunicação audiovisual. Cada um desses componentes conforma as representações não verbais e moldam a participação dos sentidos de que se vale o ser humano para se relacionar com o mundo. Nessa perspectiva, o cinema, enquanto *excesso de moldura*, entrega aos seres humanos uma espécie de hipertexto em que se tece constantemente o sonho ilusório de recuperar uma perda irrecuperável. Pelo trabalho constante da “emolduração” e da fragmentação a que estamos submetidos por nossas representações simbólicas do mundo e das pessoas, a obra fílmica encarna o anseio de resgatar tudo quanto vai desaparecendo. Assim, a fotografia, entendida como um invento técnico destinado a preservar o que há por trás das ruínas que nos circundam (SONTAG, 2006), foi complementada pelo cinema para que o sonho de permanência continue, mesmo que ele não passe de ser um *excesso de moldura*.



Referências

- AUMONT, J. *L'œil interminable*. (Édition revue et augmentée). Paris: Éditions de la Différence, 2007.
- CLÉMENT, C. *Le pouvoir des mots, symbolique et idéologie*. Paris, Mame, 1974.
- GROUPE μ . *Traité du signe visuel*. Paris: Seuil, 1992.
- HOBSON, J. A. *Dreaming: an introduction to sleep science*. Oxford: Oxford University Press, 2002.
- LACAN, J. *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Paris: Seuil, 1973.
- SILVERMAN, K. *The threshold of the visible world*. New York: Routledge, 1996.
- _____. *World spectators*. Stanford: Stanford University Press, 2000.
- SONTAG, S. *Sobre la fotografía*. México: Santillana Ediciones Generales, 2006.
- VIÉ-WOHRER, A.-M. “Las escrituras que privilegian la imagen: cuatro casos.”. *Desacatos*, México, n. 22, p. 37-64, 2006.



Perrault, Rouch: derivas entre o “cinema direto/verdade” e o “cinema vivido”

//////////////////// *Marcus Freire*¹

1. Professor livre-docente do Departamento de Cinema e do Programa de Pós-Graduação em Multimeios da Universidade Estadual de Campinas. E-mail: marcius@unicamp.br



Resumo

Contemporâneos, documentaristas que tiveram no “Outro” os pontos de partida e de chegada de suas obras, Perrault e Rouch vão ao encontro de Flaherty cada um à sua maneira. Antropologia partilhada, antropologia da memória, em ambos, *mise-en-scène* do gesto e da palavra. O objetivo deste artigo é analisar, a partir de alguns de seus filmes e à luz dos preceitos da antropologia fílmica, as estratégias de *mise-en-scène* dos dois cineastas, buscando identificar os traços distintivos que as ancoram no mundo histórico.

Palavras-chave

Documentário, cinema direto, cinema-verdade, cinema vivido, improvisação.

Abstract

Contemporaneous, documentary filmmakers who have had on the “Other” the points of departure and arrival of their works, Perrault and Rouch go to the encounter of Flaherty each one in their own way. Shared anthropology, anthropology of memory, in both, *mise-en-scène* of gesture and word. This paper intends to analyze, from some of their films and in the light of the precepts of filmic anthropology, the strategies of *mise-en-scène* of the two filmmakers seeking to identify the distinctive features that anchor them in the historic world.

Keywords

Documentary, direct cinema, cinéma-vérité, lived cinema, improvisation.

Quando de um colóquio realizado em Épernay (França), por iniciativa do diretor-geral do INA (Institut National de l’Audiovisuel), cujo tema era “Audiovisual e choque de culturas”, foi exibido *Le goût de la farine*, à época o último filme de Perrault. Em uma entrevista concedida na ocasião à socióloga Denyse de Saivre, o cineasta afirmou:

O choque das culturas era tanto o objeto do colóquio quanto o objeto do meu filme. O que me deixou transtornado foi sentir que esse filme que havia sido projetado em nome do colóquio não suscitou interesse. Os participantes continuaram a viver em suas abstrações e falaram da língua, da oralidade, das relações entre os grupos étnicos, mas não havia carne sob suas palavras, eles me excluíram (SAIVRE, 1977).

E continuou citando Jean Rouch, que criou uma expressão a respeito dos africanos, quando eles falam francês: “Eles falam com mel na boca”. Quase todos os africanos que lá estavam — no colóquio — haviam perdido esse mel.

Fiquei então me perguntando como falar desse cineasta, um “cineasta da palavra”, sem que as minhas próprias palavras não ficassem descarnadas como aquelas do público do colóquio do INA. Como fazer para não me perder em abstrações que, no fundo, usariam o filme como puro pretexto para ilustrar conceitos e outras herméticas especulações teóricas? Como evitar a “exclusão” de



meu objeto de meu próprio discurso, reproduzindo o que fizeram os participantes do colóquio em relação ao filme de Perrault que, no entanto, o tinha como mote?

Decidi então que, talvez, o mais pertinente seria buscar inspiração na definição que nos fornece Perrault a respeito da montagem. Para ele

coisas se passam no nosso espírito. Vemos algo acontecer um dia, vemos outra coisa acontecer dez dias mais tarde e o espírito faz uma relação. A montagem é isso. Eu ponho em relação aquilo que o meu espírito põe em relação na medida em que me parece que isso ajuda a compreender. E isso é tudo (SAIVRE, 1977).

E o meu espírito, como uma engrenagem movida pela memória, fez um pequeno *détour* de três anos e voltou ao Colóquio Jean Rouch, de 2009, e àquela fatídica manhã em que Jean-André Fieschi nos deixou, mal havia começado a proferir sua palestra na Cinemateca Brasileira, em São Paulo. Coloquei então em relação esses dois eventos e pensei: por que não procurar “compreender” melhor a obra desses dois homens? Um bastante conhecido e estudado aqui no Brasil; outro, infelizmente para nós brasileiros, somente agora se fazendo conhecer graças à Retrospectiva Pierre Perrault?². Por que não fazer um ensaio de montagem comparativo entre aquilo que aproxima os procedimentos de *mise-en-scène* desses dois grandes cineastas e aquilo que os distancia? Foi o que busquei produzir neste artigo lembrando Fieschi, mesmo que timidamente, pois, como todos sabemos, um dos textos seminais sobre a obra de Jean Rouch tem como título “*Dérives de la fiction: notes sur le cinéma de Jean Rouch*”, publicado em um número especial da *Revue d’Esthétique*, em 1973, e traduzido por Mateus Araújo para o primeiro número da *Revista Devires*, de 2009, ano do Colóquio Jean Rouch.

2. Entre maio e julho de 2012, graças à iniciativa de Juliana Araújo e Michel Marie, seis cidades brasileiras receberam uma retrospectiva integral da obra de Pierre Perrault, entre elas, São Paulo.

Decidi então dar como título a este artigo “Derivas entre o ‘cinema direto/verdade’ e o ‘cinema vivido’”. Fieschi se fez presente, mesmo que as minhas “derivas”, como veremos, sejam de outra ordem.

Com efeito, em que pese nomear seu cinema “vivido”, sabemos que Perrault é totalmente identificado com o cinema direto. *Pour la suite du monde* foi realizado em 1963, logo, pouco tempo depois de *Chronique d'un été* e *Primary*, ambos rodados em 1960. E a história conta que esse cinema direto/verdade/vivido nasceu quase simultaneamente no Canadá, na França e nos Estados Unidos. Não esqueçamos que *Les Raquetteurs*³ foi rodado em 1958, mesmo ano de *Moi, un noir*. Mas nosso quebequense tem o gosto da polêmica e gosta de embaralhar as cartas. É o que demonstra esta sua afirmação na entrevista já citada e que parece colocá-lo, efetivamente, entre os dois movimentos: “... podemos dizer que o cinema que faço é um cinema vivido com o instrumento do direto. Meu material é a vida. Meu instrumento é o direto. Podemos fazer qualquer coisa com o direto, podemos mesmo fazer ficção”. Drew, Pannebaker, Rouch...?

3. Filme de Michel Brault e Gilles Groulx cujo som, direto, ficou a cargo de Marcel Carrière, é considerado por muitos como o precursor do cinema direto.

Seja como for, parece-nos que entre o direto e o verdade existem algumas nuances que merecem ser ressaltadas antes de atacarmos nosso objeto propriamente dito. Talvez entre os dois encontremos o cinema vivido de Pierre Perrault.

No meu entender, a definição mais apurada, mais precisa do que vêm a ser as idiosincrasias dessas duas vertentes da mesma montanha foi dada por Erik Barnouw em seu *The history of non-fiction film*, infelizmente jamais traduzido para o português e, se não me engano, tampouco para o francês. Barnouw afirma:

Os documentaristas do direto levavam sua câmera para uma situação de tensão e esperavam com otimismo por uma crise; a versão de Jean Rouch do *cinéma-vérité* tentava precipitar uma crise. O artista do cinema direto almejava a invisibilidade; o artista do cinema-verdade de Rouch era, no mais das vezes, um participante declarado. O cineasta do direto representava o papel de um espectador descompromissado; o artista do cinema-verdade adotava o comportamento de um provocador (BARNOUW, 1993, p. 254-255).

Perguntei-me então: até que ponto Perrault almejava a invisibilidade? Será que era um participante declarado? Seria ele um provocador ou um espectador descompromissado?

Para tentar responder a essas questões, mas, acima de tudo, a fim de buscar o que faz o cinema de Perrault ser tão especial, debrucei-me sobre três de seus filmes pertencentes à série *L'homme et la nature*. São eles: *Le goût de la farine*; *Le pays de la terre sans arbre*; e *La bête lumineuse*. Mas apenas este último será objeto deste artigo.

La bête lumineuse, o primeiro dos três filmes a que assisti, me levou, desde suas primeiras sequências, ao encontro de Jean Rouch. Transportou-me para os primórdios do *cinéma-vérité*, para o ano de 1954 no Níger, para aquela experiência cinematográfica inusitada que consistiu em reunir três nigerinos e fazê-los imigrar para a antiga Costa do Ouro, hoje Gana, filmando suas peripécias durante a viagem, tanto na ida quanto na volta, bem como a estadia dos três personagens em Kumasi, cidade onde se estabeleceram provisoriamente.

Esses personagens, Illo, Lam e Damouré, pertenciam a uma determinada comunidade no Níger, lá exerciam suas atividades de pesca, pastoreio, comércio e não pensavam em imigrar para a Costa do Ouro. Fizeram isso estimulados por Jean Rouch, que, à época, estudava o processo de imigração entre os países da África do oeste.

O “Outro” — tema por excelência dos filmes de Rouch — é então, aqui, retirado do seu contexto sociocultural imediato e envolvido numa situação extraordinária, desvinculada de sua vida cotidiana. Dito de outra forma: contrariamente ao que acontece nos filmes etnográficos clássicos, que buscam registrar aspectos da cultura observada — aspectos esses que, desconsiderando a dose de profilmia existente em quase todo documentário (voltaremos sobre a noção de profilmia mais adiante), aconteceriam independentemente da câmera — , no filme de improvisação⁴, o objeto do registro não preexiste à presença da câmera. É esta última que provoca, que instaura a situação a ser apreendida.

Assim, a despeito do caráter simulado da aventura, uma vez que, a rigor, ela só existiu em razão da intervenção de Rouch no mundo histórico, tudo o que vemos na tela efetivamente aconteceu. Ou seja, o processo migratório realmente teve lugar, mesmo que, a princípio, esse processo não estivesse nos planos de seus personagens.

4. Podemos dividir a vasta obra de Jean Rouch em três categorias: a) os filmes de “registro etnográfico”, tais como *Bataille sur le grand fleuve* (1951), *Les maîtres fous* (1954), *Sigui* (1967) e *Le dama d'Ambara* (1980); b) os filmes ditos “psicodramas ou de improvisação”: *Jaguar* (1954-1967), *Moi, un noir* (1958), *La pyramide humaine* (1959), *Petit à petit* (1970), *Madame l'eau* (1993); e c) os filmes de “ficção”: *La punition* (1962), *Gare du nord* (1965), *Les veuves de quinze ans* (1964), *Les adolescents*, *Le foot-girafe* ou *L'alternative*, filme publicitário para a Peugeot (1973), *Cocorico, monsieur Poulet* (1974), *Babatu, les trois conseils* (1976), *Dyonisos* (1984). Para mais referências sobre tais categorias e os filmes nelas incluídos, ver “Jean Rouch ou le ciné-plaisir”. In: PRÉDAL, R. *CinémaAction*, n. 81, set.-dez. 1996.

Ao interferir de maneira tão explícita nas coisas do mundo, não se limitando a construir a partir deste mundo sua própria realidade filmica; ao produzir estímulos que moldariam as coisas do mundo de maneira imprevisível para que, então, estas pudessem ser filmadas, Rouch “ficcionaliza” o real. Mas o faz tornando-se ele próprio um “participante declarado” de seu registro, assumindo seu “papel de provocador” e “precipitando aquela crise” de que falava Barnouw.

No entanto, mesmo se fazendo presente, Rouch não se fazia visível. Depois de *Jaguar*, de fato concluído com a inserção dos comentários, em 1967, veio o grande *frisson* cinematográfico que foi *Moi, un noir*, realizado nos moldes de *Jaguar*, mas tornado público em 1958, quase dez anos antes deste último. Mas será apenas em *La pyramide humaine*, de 1959, que ele, Rouch, se tornará, efetivamente, um “participante declarado” e visível, mesmo que de forma ainda tímida. *Chronique d'un été*, realizado em 1960, vai ser o coroamento desse processo e será considerado como a certidão de nascimento do *cinéma-vérité*. Aqui, Rouch e Morin, seu coautor, se integram totalmente aos acontecimentos filmados.

Jaguar, Moi, un noir, La pyramide humaine e Chronique d'un été, eis aqui o percurso cronológico empreendido por Rouch para alcançar o *cinéma-vérité*. Esses filmes subvertem os cânones do documentário, cânones esses estabelecidos, notadamente, por Grierson e pela escola inglesa. É bem verdade que, muitos anos antes de *Jaguar* ser filmado, Henry Stork e Joris Ivens, em 1933, já haviam misturado reconstituição e eventos reais para denunciar a vida miserável dos mineiros que trabalhavam nas minas de carvão da região do Borinage, na Bélgica, no filme *Misère au Borinage*. Mas a verdadeira perturbação virá com *Chronique d'un été*. É nesse filme que a imiçção do cineasta no real — ou no mundo histórico, para retomar a expressão cara a Bill Nichols — vai provocar a “crise” de que falava Barnouw, e ela será filmada. A crise será o filme.

Tudo muito diferente do cinema direto americano. Aqui, o cineasta se queria invisível, simples observador descompromissado. Seu envolvimento com o real se dava através do registro pretensamente fidedigno que dele fazia. Mas, para fazê-lo, precisava nele imergir, observando-o, não dele participando. Era a famosa “mosca na parede”.



E Perrault? E o cinema “vivido”, onde se situa? Eu sugeri, no começo deste artigo, que ele poderia se situar entre os dois, o direto e o verdade. Disse também que *La bête lumineuse* me levou até *Jaguar*. Como e por quê?

Jaguar foi construído a partir de uma ideia de Jean Rouch, que consistiu em transformar um pescador, um pastor e um comerciante em um grupo de imigrantes nigerinos com destino à Costa do Ouro; *La bête lumineuse* foi concebido em torno de uma caçada ao alce, caçada essa inventada por Pierre Perrault e para a qual convidou um poeta-intelectual, pouco ou nada afeito ao exercício dessa atividade. Fazendo-lhe companhia, um médico, um cozinheiro e um caçador.

Em *Jaguar*, o simulacro de imigração de Lam, Illo e Damouré foi um pretexto para Rouch pôr em prática todo um jogo de relações: relação dos personagens entre si, relação deles com o meio ambiente, relação com o “Outro” que encontravam à medida que avançavam em sua jornada, relação com o “Outro”, colonizado como eles, mas por uma outra potência europeia, no caso, a Inglaterra. Enfim, relação com o próprio realizador, que, ao fim e ao cabo, era quem “conduzia” a caravana em direção ao seu destino. Não esqueçamos que, como já dissemos, Rouch, à época, estudava os processos migratórios sazonais na África do oeste.

Em *La bête lumineuse*, Perrault também se serve de um pretexto — a caça ao alce — para construir uma teia de relações. Primeiramente, podemos nos perguntar o porquê da caça. Em um artigo intitulado “Équipe Québec”, publicado na revista *Conjoncture* em 2006, Thomas Waugh, professor de documentário e de representação sexual na Concordia University, afirma: “O hóquei e a caça em particular são as duas atividades mais frequentemente associadas ao caráter nacional quebequense, tanto nos meios populares quando na alta literatura” (WAUGH, 2006). Com efeito, nos três filmes a que já nos referimos, *La bête lumineuse*, *Le pays de la terre sans arbre* e *Le goût de la farine*, a caça, notadamente ao alce, está presente. Não como tema principal, mas muitas vezes como mote para penetrar as particularidades de uma região e explorar as relações do homem com o seu meio ambiente. Seja como for, a caça e o alce estão sempre lá.

Em *La bête lumineuse*, a caça nunca acontece; dela temos apenas os tempos mortos, os momentos de espera, de espreita. O alce jamais aparece. Ele ronda esse grupo de homens como uma lembrança, um desejo. Ou, dizendo de outra maneira, ele se faz presente para suscitar lembranças e desejos. Lembranças de um país que já não existe, de uma infância para sempre perdida; lembrança das brincadeiras de criança entre Stéphane-Albert e seu amigo Bernard; desejos que se revelam de diversas formas. Da parte do mesmo Stéphane-Albert, o intelectual travestido de caçador, desejo de encontrar o animal, de vê-lo e, enfim, ter a ocasião de provar sua destreza com o arco e com a flecha; desejo dos corpos de se tocarem, de sentirem uns aos outros quando o álcool já fez seu efeito desinibidor e os levou a esquecer as convenções e, poderíamos mesmo dizer, esquecer a câmera.

Enfim, *La bête lumineuse* não é um filme sobre a caça ao alce; ele é, antes de tudo, um filme sobre a relação entre homens fora de seus contextos sociais, enclausurados — no caso, em uma cabana de caçador — e submergidos em um meio ambiente que não lhes oferece aquilo que vieram buscar. Afloram então os instintos mais recônditos, tendo Stéphane-Albert, o poeta, elemento perturbador nessa realidade à qual não pertence, servindo como *repoussoir* para a instauração do drama — da crise, como diria Eric Barnouw —, esse, sim, o verdadeiro objeto do filme. Tanto em *Jaguar* quanto em *Moi, um noir*, *La pyramide humaine* e *Chronique d'un été*, os quatro degraus que, como vimos, levaram ao surgimento do *cinéma-vérité*, Rouch está presente no filme. Nos três primeiros, apenas através de sua voz. Ele é o narrador que expõe o contexto em que seus personagens vão evoluir; ele pontua, observa, glosa suas atitudes, analisa suas peripécias. Em *Chronique*, ele se torna sujeito e objeto de seu olhar; seu corpo e sua voz nos interpelam, assim como fazem os outros personagens com os quais ele interage.

Nos filmes de Perrault que nos serviram de base para este artigo, os já citados *La bête lumineuse*, *Le goût de la farine* e *Le pays de la terre sans arbre*, não temos a presença do cineasta, nem nas imagens nem na banda sonora. Diferentemente de Rouch, ele não fala, ele faz falar. E, ao fazer seus personagens falarem, ao criar situações em



que eles se tornam tão loquazes, lhe foi atribuído, a ele, Perrault, o epíteto de “cineasta da palavra” — ele se faz presente. Sim, porque as situações a que nos referimos não estão dadas no mundo histórico; isso fica patente. Para além de uma *mise-en-scène*, há uma *mise-en-situation*. São situações forjadas para que determinados resultados sejam obtidos. Logo, mesmo que sua participação não seja declarada como a de Rouch em *Chronique*, ele tampouco se quer invisível como Drew ou Pannebaker em seus primeiros tempos de cinema direto. Ele não fica à espera do acontecimento para filmá-lo, ele o provoca. Portanto, ele está longe de ser um “espectador descompromissado”.

Vemos, assim, o quão difícil é definir o cinema de Perrault a partir da distinção que faz Eric Barnouw entre o cinema direto e o cinema verdade. Talvez, por isso mesmo, Perrault tenha decidido chamar seus filmes de “vivido”.

Não obstante, em que pesem suas idiossincrasias, somos obrigados a constatar que os cinemas de Perrault e Rouch têm muito em comum. É certo que estamos considerando aqui os filmes de Rouch denominados de “psicodramas” ou de “improvisação”. Em ambos, há o predomínio de uma profilmia que não encontramos no cinema direto americano. Aquele da mosca na parede.

Claudine de France, em seu livro *Cinema e antropologia*, define assim a profilmia:

Maneira mais ou menos consciente com que as pessoas filmadas se colocam em cena, elas próprias e o seu meio, para o cineasta ou em razão da presença da câmera. Ficção inerente a qualquer filme documentário que adquire formas mais ou menos agudas e identificáveis. Noção cunhada por Etienne Souriau (1953) [membro do *Institut de filmologie*, o mesmo que criou o conceito de *diègese*] mas que, estendida ao filme documentário, diz respeito não somente aos elementos do ambiente intencionalmente escolhidos e arranjados pelo realizador com vistas ao filme, mas também a qualquer forma espontânea de comportamento ou de *auto-mise en scène* suscitada, nas pessoas filmadas, pela presença da câmera (FRANCE, 1998, p. 412).

E o que fazem os personagens de *Jaguar* senão adotar um comportamento, ou uma *auto mise-en-scène*, que nasce com a presença da câmera e para ela? É o que atesta o próprio Rouch, quando afirma, em relação à sua estratégia de *mise-en-scène*:

Com Damouré, Illo e Lam, inventamos situações, criamos enigmas para nós mesmos, nos colocamos charadas, adivinhações; nesse momento, penetramos no desconhecido, e a câmera é obrigada a nos acompanhar. Trata-se de uma receita bastante simples, uma vez que eu mesmo estou com a câmera. Em grande parte dos casos, na maior parte das sequências que começo a rodar, nunca sei o que vai acontecer no final; logo, não me entedio. Sou forçado a improvisar, para o bem ou para o mal (FULCHIGNONI, 1981).

O que acontece em *La bête lumineuse* não é muito diferente. Em um artigo intitulado “Le cinéma vécu de l’intérieur: mon expérience avec Pierre Perrault” e reproduzido no livreto que acompanha os DVDs da série *L’homme et la nature*, Stéphane-Albert, o intelectual-poeta do filme, declara:

La bête lumineuse começa com essa questão da dinâmica da caça — poderíamos escrever a dinâmica da alma —, pois esse filme era, de fato, o prolongamento de nossas brincadeiras de criança [aqui, ele está se referindo a ele e a Bernard, como vimos, seu velho amigo]. Quando crianças, nós brincávamos de *cowboy* na colina que ficava defronte à minha casa. Eu era o índio, ele era o chefe de gangue; em *La bête lumineuse*, ele continuou a ser o chefe de gangue, e eu, o índio.

Então foi preciso uma longa descida na dor para conseguir delimitar o problema. Teria sido igual sem a câmera? Essa questão é não apenas legítima mas também necessária.

Seis anos mais tarde, eu me sinto autorizado a responder “não”. Por conseguinte, Pierre e sua equipe não inventaram esse drama. Ele existia em potencial muito antes da chegada do ONF ao Michomiche [região onde se passa o filme]. Mas a câmera e o gravador monopolizam a atenção, excitam as paixões, suscitam



a inveja. Neles, cintilam as promessas da tela, o brilho da popularidade. [...] eu não acho que haja muita falsidade nas minhas afirmações. Para se convencer, basta observar o prazer de falar de muitos personagens do cinema vivido (BOULAIS, 1987).

Como podemos ver, a profilmia está presente, ou, podemos mesmo dizer, a profilmia é a alma do cinema-verdade e do cinema vivido. No entanto, neste último, há uma primazia explícita da fala que o distingue do primeiro. E essa primazia é bem explicada e justificada pelo seu criador. E eu gostaria de concluir essa apresentação com as suas palavras, pois elas definem sem equívoco o seu cinema: “Eu escrevo uma história com palavras que saem das bocas das pessoas, em vez de escrevê-la com as palavras do dicionário. Acho que se trata de um fenômeno novo, porque faz muito tempo que se escreve com as palavras do dicionário. Isso pode mudar” (SAIVRE, 1977). Direto, verdade, vivido... Eu diria apenas: Perrault.

Referências

- ARAÚJO, J.; MARIE, M. *Pierre Perrault: o real e a palavra*. Belo Horizonte: Balafon, 2012.
- BARNOUW, E. *Documentary: a history of the non-fiction film*. Oxford: Oxford University Press, 1993.
- BOULAIS, S.-A. “Le cinéma vécu de l’intérieur: mon expérience avec Pierre Perrault”. In: *Dialogue: cinéma canadien et québécois*. Québec: Mediatexte et Cinémathèque Québécoise, 1987.
- FRANCE, C. de. *Cinema e antropologia*. Campinas: Unicamp, 1998.
- FULCHIGNONI, E. “Rouch le magicien. Entretien avec Jean Rouch”. In: GALLET, P.-E. (Ed.). *Jean Rouch, une rétrospective*. Paris: Ministère des Affaires Etrangères – Animation Audio-visuelle, 1981.
- PREDAL, R. *CinémAction*. Paris, n. 81, set.-dez. 1996.
- SAIVRE, D. de. “Entretien avec Pierre Perrault”. *Recherche, pédagogie et culture*, Paris, 1977.
- WAUGH, T. “Équipe Québec”. *Conjonctures*, Montreal, n. 41/42, “Drôle de genre”, winter/spring 2006, p. 233-254.



O mundo como vontade de representação... no Piauí

//////////////////// *Tunico Amancio¹*

1. Professor doutor do Departamento de Cinema e Vídeo da Universidade Federal Fluminense. E-mail: tunicoamancio@gmail.com



Resumo

Cícero Filho é um jovem cineasta piauiense, com uma longa carreira na realização de curtas e longas-metragens, que nunca chegaram formalmente aos circuitos de exibição do Sudeste do país. Pouco importa, porque Cícero é um fenômeno local, muito conhecido no eixo Piauí/Maranhão, com filmes que empolgam multidões e são exibidos por toda parte, aonde o cinema comercial nem sempre chega. Suas principais armas são seu profundo conhecimento da dramaturgia popular e seus métodos de produção e difusão dos filmes.

Palavras-chave

Cinema contra-hegemônico, cinema alternativo, cinema do Piauí.

Abstract

Cícero Filho is a young film director from Piauí with a long filmmaking career, including short and feature films which has never been seen outside the North/Northeast regions of Brazil. It does not matter, because Cícero is a local phenomenon, well known in the region of Piauí/Maranhão, with films that excite crowds and are displayed everywhere where the commercial cinema is not always available. Cicero's main particularities are the deep knowledge of popular drama and its methods of production and film distribution.

Keywords

Counter-hegemonic cinema, alternative cinema, Piauí's cinema.

Liberdade ainda que tardia

Entre as inquietações políticas de um grupo de realizadores, produtores e pesquisadores reunidos por ocasião da 14ª Edição da Mostra de Cinema de Tiradentes, em janeiro de 2011, encontra-se a reivindicação de políticas públicas estimulantes e que valorizem a diversidade e a inclusão dos múltiplos “Brasis”. Essa preocupação tomou a forma de um manifesto, intitulado exatamente “Carta de Tiradentes”, assinado por um contingente expressivo de agentes cinematográficos vindos de algumas partes do país. A composição dessa delegação militante de nove Estados, com seus respectivos signatários — 44 do Rio de Janeiro, 23 de Minas Gerais, 13 de Pernambuco, 9 do Ceará, 7 do Rio Grande do Sul, 6 de São Paulo, 5 da Bahia e apenas um representante do Amazonas e um do Paraná (CARTA DE TIRADENTES, 2011) —, é sintomática do quanto ainda falta para que se articulem as unidades federativas brasileiras e para que tenham voz outros projetos que não aqueles associados ao novíssimo cinema brasileiro ou mesmo ao cinema de guerrilha, que ocupam atualmente a atenção dos olhares mais visionários. Visionários e críticos apenas preocupados com uma modernidade problemática.

Mesmo uma leitura desatenta notará a ênfase ao mercado presente no manifesto — questões que vão da concentração geográfica e política da produção à existência de novos modelos de negócio, passando pela ampliação da produção e do consumo de nossos bens culturais em todas as regiões, assim como pela



necessidade de maior visibilidade internacional dos filmes brasileiros, ou ainda pela afirmação da vida útil de tais obras num circuito alheio àquele da exibição convencional. Obras que estão em festivais, mostras, cineclubes, salas de aula, computadores, camelôs — em cidades que nem salas de exibição possuem. Finalmente, um cinema que, agora, precisa ser entendido em sua importância democratizante e simbólica, como diz o texto.

Sem a menor delegação de voz para isso, mas utilizando os recursos da retórica, um bocado de ironia e uma informação preliminar para conquistá-la, com o necessário distanciamento, ousou sugerir que se pensem os efeitos de uma “Carta de Teresina”, em que um outro motor cinematográfico ousasse também demonstrar seu potencial de novidade, de invenção; que revelasse novos agentes e novas paisagens emergentes no cenário audiovisual nacional.

Guardemos como pano de fundo a explosão da produção audiovisual brasileira contemporânea, de matriz cinematográfica, motivada pela maior disponibilização dos meios digitais envolvidos no processo. Um incremento que encontra eco em algumas políticas públicas (mais no passado recente que no presente, já sintoma de um provável redirecionamento), no acolhimento em certos festivais e até mesmo na academia, embora nos três segmentos sua aceitação seja condicionada por uma eleição hierarquizante que defende nichos de gosto como universais e democráticos, não raras vezes amparados em frágeis (ou questionáveis) critérios e estruturas de seleção e confirmação.

Por isso, pensei em trazer à baila um interessante estudo de caso, vindo do Piauí. E daí a razão artilosa de uma hipotética “Carta de Teresina”. Antes de tudo, devo esclarecer que foi o assunto que veio à minha mão, casualmente, numa prova cabal do caráter da imponderabilidade deste artigo.

Brasília tem uma feira de importados — que se chamava, antigamente, Feira do Paraguai —, onde se compram excelentes cópias piratas de DVD. Foi lá, enquanto eu buscava inocentemente um eletrodoméstico qualquer, que chegou às minhas mãos um filme chamado *Ai que vida 3*, produção da TVM, dirigido por

Cícero Filho, que trazia na contracapa a informação de que fora produzido em São José do Piauí, através de uma iniciativa do pastor Roberto Borges. O DVD contava a história da superação e da fé de Joaquim e Diná, interpretada por 17 jovens atores da cidade. Três trechos de resenha legitimavam a obra — vindos de órgãos como *Leitura Crítica*, *Jornal Meio Norte* e *Diário do Povo do Piauí*, tão desconhecidos para mim como seus autores. Mas um deles dizia exatamente que, com esse filme, “o cineasta Cícero Filho desmistifica a idéia de que o cinema está restrito a grandes produtoras nacionais ou hollywoodianas”, e esse argumento me ganhou. O suficiente para me fazer participar do ato ilícito de compra de um perigoso artefato cultural estendido na banca do quiosque brasiliense. Mesmo com medo de que caísse sobre mim a fúria da Justiça brasileira, tão atuante quando se trata do pequeno transgressor, comprei o DVD, curioso pelo fato de o filme ser um produto do Piauí, de ele ser o terceiro de uma série — um *sequel*, termo digno de toda a sofisticação com que meu amigo Pedro Curi lida com o assunto — e, finalmente, por ser produzido por um pastor, para a juventude. Três elementos bastante curiosos. Comprei-o sorrateiramente e levei-o para casa, onde tive a decepção de perceber que comprara gato por lebre. Na verdade, o filme se chamava *Marcas do passado* e, duplo engano, era um *desenvolvimento da história do outro filme, do qual se originava*. O dado mais clarificador era que o diretor era mesmo Roberto Borges, o tal pastor da contracapa, e que seus familiares ocupavam muitos cargos na produção, principalmente as mulheres, Débora, Sarah e Roberta, que eram acompanhadas pelas participações especiais de Solange e Ismael Borges, caracterizando um grande empreendimento familiar.

Com a curiosidade atiçada pelo engano a que fora levado, procurei Cícero Filho na internet e me deparei com várias notícias sobre ele, um blog ativo e mesmo uma participação sua no programa de Jô Soares, na TV Globo: descobri um garoto novo e empolgado com cinema, além de aprender que o filme fora um estrondoso sucesso de público. Mandeilhe uma mensagem, comprei oficialmente seus filmes recentes por via postal e tomei contato com o maravilhoso mundo do cinema de fronteira. De fronteira num sentido literal e figurado, como se verá.



Lá e cá

De fronteira, porque, antes de qualquer coisa, Cícero Filho funciona no entorno geográfico Maranhão/Piauí, transitando entre ambos os Estados e produzindo com recursos e permutas amealhados em um lado e em outro. Um trânsito que tem a ver com sua formação — nasceu no Maranhão, em Poção de Pedras, terra do compositor João do Vale, aquele do *Carcará*, que Bethânia gravou, mas se formou em jornalismo no Piauí, onde também tem uma base de produção.

De fronteira também porque os filmes de Cícero Filho são produzidos no esquema mais artesanal possível — e há histórias deliciosas a serem contadas a esse respeito —, e ele confessa inclusive que boa parte da sua obra foi feita com câmera miniDV e equipamento de luz e de som emprestados, ao mesmo tempo em que ele se vale das mais modernas tecnologias de difusão para chamar a atenção sobre seu trabalho. O mecanismo de promoção do diretor/empreendedor é impecável, contando com um sistema oficial de venda de seus produtos também pela internet. Se ele não funciona integralmente, entregue à pirataria, não é por conta do projeto amplo de produção/distribuição, mas pela falta de controle de produtos de tal natureza.

Finalmente, os filmes de Cícero são uma zona de fronteira entre uma postura autoral e o assentamento no mais canônico registro narrativo do cinema. Ele decupa, usa planos e contraplanos, pausa com poentes e paisagens, reforça e intensifica climas, melodramatiza situações, potencializa traços cômicos, enquanto detém todo o processo de produção, roteiriza, dirige, fotografa e edita seus filmes; trabalha com a mesma equipe mínima, com poucas variações; e pretende imprimir sua marca pessoal em cada filme que realiza.

Ai que vida (2008), seu filme mais conhecido, é certamente primitivo em sua busca de uma linguagem moldada pela eficiência narrativa, diluindo e regionalizando a massa quase sempre homogênea de recursos e efeitos dramáticos e traços temáticos difundidos via tevê. Para a realização do trabalho, Cícero Filho contou com seu capital de relações sociais como autor/produtor e daí construiu um *star system* próprio, baseado em alguns tipos bem demarcados. Outro dos ingredientes capazes de promover uma

imediate empatia com seu público potencial foi a exploração da fala e da paisagem local, incorporadas ao entrecho dramático de maneira incisiva, demonstrando a extensão de seu pertencimento àquele universo cultural.

Mas, mais que tudo, foi capaz de montar um extraordinário sistema de difusão da obra, garantindo sua circulação pelas comunidades carentes do espetáculo cinematográfico tradicional, composto de tela, projetor e cadeira.

O mundo da representação no Piauí

Segundo o jornalista e cineasta Monteiro Júnior², o cinema chegou ao Estado em 1901, mas a produção de filmes começou tardiamente, nos anos 70, com um curta feito pelo grupo do jornal *Gramma*, chamado *Adão e Eva do paraíso ao consumo*, saído de uma entrevista de Torquato Neto (1944-1972), um dos piauienses mais ilustres. Em 1970, o grande letrista e versejador tropicalista já dizia que “cinema é um projetor funcionando, projetando imagens em movimento sobre uma superfície qualquer. É muito chato. O quente é filmar” (apud CINEMA, 2011). Nesse momento, foram feitos alguns filmes curtos, entre eles, *Davi a guiar* (de Durvalino Couto Filho) e *Porenquanto* (de Carlos Galvão), além de *Terror da vermelha*, de 1972, do próprio Torquato, assim como algumas animações de Arnaldo Albuquerque. *Guru das sete cidades* (1972, do friburguense Carlos Bini) foi filmado no Piauí e levou à produção da paródia local *Guru das sexys cidades*, de Noronha Filho. Ainda nos anos 70, o grupo *Mel de abelha*, ligado ao cineclube Teresinense, realizou sete curtas³, filmes que bebiam na fonte do cinema marginal, talvez pela estetização da precariedade de recursos, mais oportuno que os outros programas artísticos que dominavam a cena cinematográfica do Brasil. Um longo período de baixa produtividade vai ser suplantado a partir de 1994, quando Douglas Machado filma o curta *A ponte e*, em 2001, roda seu longa *Cipriano*, trazendo à luz um contingente de jovens realizadores. Eles são Dalson Carvalho⁴, Alan Sampaio⁵, Monteiro Júnior⁶ e Aristides de Oliveira, além de Antonio José Fontinele⁷, Douglas

2. Cineasta e jornalista do Piauí. Cf.: “Monteiro Júnior aborda velhice sob ótica feminina”. Disponível em: <http://www.acessepiaui.com.br/entretenimento/monteiro-junior-aborda-velhice-sob-a-tica-feminina/10401.html>. Acesso em: 9 set. 2011.

3. *Povo favela* (1978), *Pai herói* (1980), *Relógio do sol* (1981), *Espaço marginal* (1981), *O pagode de Amarante* (1985), *Dia de passos* (1985) e *Da Costa e Silva* (1985).

4. *Quem são os mestres?* (2008).

5. *O cine Rex e nós* (2007) e *Um homem sem uma câmera* (2007).

6. *No meio do caminho* (2004), *Insone* (2005), *A noite e a cidade* (2005) e *Dona Maria* (2010).

7. *O confidente* (2005).



8. *Um corpo subterrâneo* (2007).

Machado⁸, Karina Matos⁹ e Karla Holanda¹⁰, entre diversos outros.¹¹ Alguns contam com investimento de verbas públicas via editais. E a visibilidade dessa produção é quase sempre tímida.

9. *Corpos humanos* (2007)
e *Capivara* (2005).

Quem vai se revelar definitivamente um sucesso de público é Cícero Filho e seus *blockbusters* *Entre o amor e a razão* (2006) e *Ai que vida* (2008), demonstrando o quanto seus filmes angariam a simpatia das plateias locais.

Os filmes de sucesso

Entre o amor e a razão (2006)

10. *Kátia* (2011).

11. Cf.: HOLANDA, K.
(2008, p. 147-151).

Claudia e Elizeu vivem uma história de amor, à revelia da rica mãe adotiva da moça, que quer para ela uma vida melhor. Abandonando tudo, Claudia tem três filhos com Eliseu, que deixa sozinho o povoado onde moram, no interior do Maranhão, e vai tentar a sorte em Teresina. Passando por várias privações, Claudia acaba morrendo num incêndio com o filho mais novo, sem que Elizeu saiba de nada. Os filhos são adotados pela avó, que, depois de muita disputa jurídica, perde a tutela para o pai, que retornara, doente e saudoso da família. Mas ele morre antes de conseguir a guarda, e as crianças ficam com a avó paterna, que denuncia em juízo as falcatruas feitas para a adoção das crianças. Tematicamente, o filme se assenta na questão do êxodo rural, nas perversidades do sistema jurídico e, naturalmente, no peso do amor e da família. A narrativa utiliza de modo eficiente a cartilha do melodrama, explicitada a partir do uso correto da escala de planos canônica, que é pontuada por poentes e planos de paisagem, *establishing shots* que definem um ritmo para a história e demarcam claramente o contexto e a posição de objetos e personagens. O uso do *flashback* é dramaticamente motivado e impressiona pela concisão, assim como as poucas elipses utilizadas. Um clipe musical, ilustrando a canção que repete o título do filme, relaciona a produção à estrutura fonográfica local. Késia Mesquita é a intérprete — um nome conhecido na cena gospel evangélica do Piauí¹². Os atores são amadores, à exceção de Anchieta Cardoso, jornalista da capital que faz o protagonista masculino.

12. Cf. Dados constantes do *Portal Fiel*. Disponível em: <http://www.portalfiel.com.br/entrevista.php?id=2-entrevista-com-kesia-mesquita.html>. Acesso em: 11 set. 2011.

As gravações foram feitas em Teresina, em Poção de Pedras (cidade natal do Cícero) e nos povoados de Barro Vermelho e Moradinha, no interior do Maranhão.

Ai que vida (2008)

Em Poço Fundo, fictícia cidade nordestina, o prefeito, Zé Leitão, e a vereadora Xica do Poço programam sua reeleição a um mandato assentado na corrupção. Prova disso é o sistema de venda superfaturada de caixões à prefeitura pela funerária local, administrada pelo vereador Paixão. Este último é casado com Cleonice e tem três filhos: o bonitão Valdir, a apagada Vanderléia e o homossexual Vanderlei. Valdir mantém relações sexuais com a primeira-dama, uma mulher volúvel que só pensa em sexo e dinheiro. O terceiro núcleo dramático é composto pela dançarina Charlene, que namora o riquinho Gerald. Valdir tem Romeu como amigo e confidente e, em simetria, Charlene tem a escandalosa Mona. O elemento deflagrador da consciência política da região vai ser a morte do neto de uma camponesa, por falta de médico no hospital e pelo uso de um remédio vencido, dado pelas autoridades — que vão, inclusive, fornecer o caixão superfaturado. Nesse ínterim, Charlene encontra Valdir, e ambos prestam juntos serviços voluntários na Casa de Taipa, organização beneficente para crianças pobres.

Por conta da criança morta sem ajuda, Cleonice da Cruz Piedade, mulher do vereador Paixão, se rebela e se candidata ao cargo de prefeita, com um discurso moralizante. No final, o casal se encontra, depois que se desfaz o casamento de Charlene e Gerald, e ela assume Valdir como seu verdadeiro amor. A mulher do vereador é eleita, desfazendo a rede de corrupção da cidade.

Ai que vida faz uma veemente crítica de costumes sob a aparência de uma comédia amalucada. Expõe políticos ao ridículo, denuncia as estruturas de corrupção, apontando para a necessidade de uma faxina política e de atenção ao eleitorado pobre do interior, desarticula a composição tradicional da família, zomba das relações conjugais hierarquizadas e marcadas pela dependência, ao mesmo



tempo que valoriza o papel da mulher na sociedade. Ele se vale de um humor quase pastelão, com caretas, trejeitos de personagens e correrias, situações ambíguas ou francamente românticas, em tudo demarcando um rígido limite entre o bem e o mal. O que faz, entretanto, a característica maior do filme é o tratamento diferenciado do bordão “Ai que vida”, usado para exprimir as mais variadas e distintas situações. A expressão do bordão é amplificada pelo uso da música tonitruante que acompanha e pontua os momentos cômicos do filme. A música-tema, também composta por Cícero e interpretada por Lilly Araújo e Dalmir Filho, alavancou o filme e o antecedeu em sua carreira de sucesso em muitos dos lugares onde ele foi exibido.

As filmagens foram feitas em Amarante e Teresina, no Piauí, e em Esperantinópolis, Timon e São Francisco do Maranhão, no Maranhão, além de Poção de Pedras. Os atores e os técnicos foram pessoas das próprias comunidades, repetindo alguns poucos de *Entre o amor e a razão*. O filme teve um custo total de R\$ 30 mil e contou com o apoio do governo do Piauí e de algumas empresas.

Cícero e a vontade de representação¹³

13. Entrevista concedida ao autor em 4 jul. 2011.

Cícero faz filmes desde os 12 anos e computa mais de duas dezenas deles em sua carreira, entre curtas e longas. Começou com o filminho *O super filho*, em que também atuava, e acaba de produzir *Flor de abril*, um longa-metragem de mais de duas horas de duração, em lançamento neste ano de 2012 por todo o Brasil. Já tem no gatilho o próximo trabalho: *Babaçu Love*, uma comédia musical. Transita entre vários gêneros e produziu títulos curiosos como *O assassino da torneira aberta*, *A dama de preto*, *Adeus cabaça!* ou *Dê uma xanxa ao amor*. Seu cinema é um empreendimento familiar, encabeçado por ele, envolvendo os pais e os irmãos, em suas horas de folga. Sua mãe foi candidata a vereadora, seu pai foi um dos pioneiros do sistema de comunicação do Estado do Maranhão e vendia antenas parabólicas, do que resultou um bom relacionamento com as prefeituras da região. Esse fato justifica a penetração dos filmes de Cícero em boa parte do Nordeste.

Se os filmes de Cícero se caracterizam por uma certa ingenuidade popular, o mesmo não se pode dizer do esquema em que mais recentemente eles são produzidos; esquema marcado pela interconexão entre política, religião, tecnologia e marketing. Se nada disso anula ou determina o sucesso dos filmes, esses elementos são certamente um importante fator a ser considerado. Porque é na interface entre a moralidade evangélica e a reivindicação política que se moldam suas tramas — que, como parte do processo de produção de identificação, reivindicam um pressuposto neorrealista de interpretação espontânea, buscando para os personagens os atores naturais capazes de uma prosódia verossímil e particular. Essa identificação é adensada pela utilização da paisagem local, de modo realista, reafirmando os laços da ficção com o universo vivido. A música é o terceiro elemento a consolidar a particularidade do contexto do público-alvo potencial — do hino evangélico ao forró, recorrendo aos valores emergentes na estrutura fonográfica da região. Mas, definitivamente, é na disponibilização do produto diretamente a seus consumidores que a estratégia de Cícero parece mais exitosa. Isso acontece pela via direta, através das sessões e caravanas organizadas pelo interior dos Estados do Piauí e do Maranhão, e também por conta do frenesi provocado pela intensa pirataria que envolveu o seu produto mais conhecido.

Ai que vida, segundo o depoimento do realizador ao programa *Estúdio Móvel*, da TV Brasil¹⁴, foi visto no Cine Praia Grande de São Luís, na semana de lançamento, por exatos 4.850 espectadores, considerado um bom público para uma produção local. Em matéria do site *Overmundo*, segundo a direção do Cine Riverside, de Teresina, o filme alcançou a marca de mil espectadores em menos de uma semana, fazendo em sete dias o que o americano *Harry Potter* não fez em um mês de exibições, em fala atribuída ao diretor do cinema¹⁵. E, segundo os dados fornecidos pelo próprio Cícero Filho, a recepção no interior durante o ano de 2010 foi igualmente espetacular: no Maranhão, com sessões pagas a R\$ 2,00 o ingresso, em exibições normalmente apoiadas pelas prefeituras em lugares públicos, abertos ou fechados, a audiência foi de 55.606 pessoas — em cidades como Riachão, Pio XII, Pedreiras, Timão,

14. Site, sobre a sala do cinema, em que se fala do lançamento do filme *Entre o amor e a razão*. Disponível em: http://www.cultura.ma.gov.br/portal/ccocf/index.php?page=cine_praia_grande. Acesso em: 11 set. 2011.

15. Cf.: Matéria de Diógenes de Macedo, intitulada “Filme piauiense ‘Ai que vida’ é sucesso de público”. Disponível em: <http://www.overmundo.com.br/overblog/filme-piauiense-ai-que-vida-e-sucesso-de-publico>. Acesso em: 11 set. 2011.

Barra do Corda, Dom Pedro e Balsas. No Piauí, foram 23.887 pagantes, em exibições nas cidades de Teresina, Amarante, Castelo do Piauí, Pedro II e Campo Maior. Já em Palmas, no Tocantins, foram 790 pagantes. Os dados são um registro não muito completo do que Cícero chama de seu cinema itinerante: sessões sempre intermediadas pelo poder político local.¹⁶ Segundo o diretor, até em tribos indígenas o filme foi exibido.

16. Correspondência eletrônica trocada com o diretor, em 4 jul. 2011.

Essa disponibilização do produto é mobilizada por um enorme esforço de vendas, que inclui a produção de suvenires e camisetas e mesmo de cuecas e calcinhas (gerados para o filme *Ai que vida*). Não bastasse isso, a visibilidade do filme foi ampliada pela intensa pirataria provocada pela obra, que teria sido capaz de promover uma audiência de mais de 3 milhões de pessoas, fato de difícil comprovação, mesmo que se utilize como referência informação apresentada pela revista *Movie*¹⁷.

17. Entrevista concedida pelo autor em 2 jun. 2011.

O certo é que o filme marcou o imaginário da região, graças inclusive à estratégia adotada pelo seu autor, aproveitando-se da rede de comunicação mantida por alguns de seus atores e colaboradores, ligados ao rádio, ao jornalismo televisivo ou mesmo a portais, *blogs* e *twitters*.¹⁸ Sem falar do apoio prestado pela televisão comunitária de propriedade de seu pai, a TV Vale do Mearim, de Poção de Pedras, também parte desse sistema regional de abastecimento de notícias. Essa enorme visibilidade proporcionou em 2010 a Cícero uma homenagem pela Câmara dos Vereadores de São Luís, incorporando definitivamente o filme à cultura local: sedenta por afirmação de uma identidade própria e elegendando seus filmes como símbolos dessa procura.

18. Cf.: Diversos depoimentos. Disponíveis em: <http://180graus.com/amarante>; Virgílio Queiroz, ator <http://www.overmundo.com.br/overblog/filme-piauense-em-detalhe/>; Diógenes Macedo, roteirista e direção de arte http://www.portalaz.com.br/noticia/grande_dirceu/142321/. Acesso em: 13 out. 2011.

O filme e toda a cinematografia de Cícero são caracterizados como *cult*. Mais que *cult*. Que o digam os alunos do 3° ano do ensino médio da escola Landrú Sales, em São Pedro do Piauí, que, como exercício de aula, interpretam cenas do filme *Entre o amor e a razão*, com o texto vertido para o inglês e filmado também em locações¹⁹. É por aí que se nota o impacto de sua obra no universo cultural da região.

19. Cf.: Trabalho de inglês: cenas do filme *Entre o amor e a razão* gravadas. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=cbsaxX7zmgY>. Acesso em: 8 jun. 2011.

Flor de abril é a nova experiência do realizador, ainda centrada nos conflitos entre o campo e a cidade, entre a bondade e a

maldade, rodada entre o Maranhão e o Piauí, agora já com uma rápida passagem por São Paulo. O filme foi lançado em São Paulo em novembro de 2011, ficou em cartaz uma semana no shopping Riverside, em Teresina, com duas sessões diárias e público de quase mil pessoas, e no Cinesystem Rio Anil, em São Luís, no Maranhão, durante um mês, também com duas sessões e público de 2.500 pessoas. Em junho deste ano, já são 4.000 espectadores, enquanto se prepara algum tipo de lançamento comercial.

Cícero se sofisticou, e seu cinema, também, buscando ultrapassar as fronteiras locais. Um nicho de cultura e de potencial de consumo que não pode continuar à margem do sistema e do pensamento cinematográfico brasileiro, como propõe a *Carta de Tiradentes* e como certamente proporia uma *Carta de Teresina*. Porque o que Cícero quer, em suas próprias palavras, é entrar no circuito, mostrar as histórias de sua terra e é para isso que ele canaliza toda sua vontade de representação.



Referências

CARTA DE TIRADENTES. Tiradentes, 2011. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/blogs/cineclube/posts/2011/02/13/carta-de-tiradentes-362902.asp>>. Acesso em: 4 set. 2011.

CINEMA no Piauí: bases, origens e transformações. *Portal Acessepiauí*, Teresina, 3 mar. 2010. Disponível em: <<http://www.acessepiaui.com.br/cinema/>>. Acesso em: 4 set. 2011.

HOLANDA, K. *Documentário nordestino: mapeamento, história e análise*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2008.

submetido em: 12 jul. 2012 | aprovado em: 25 set. 2012



***Baixio das bestas e
Árido movie:*** entre a
“podridão do mundo” e as
perspectivas de mudanças

//////////////////// *Marcelo Dídimo Souza Vieira*¹

*Érico Oliveira de Araújo Lima*²

1. Professor-adjunto do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará. E-mail: mdidimo@hotmail.com

2. Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará. E-mail: ericooal@gmail.com



Resumo

A constituição de um pensamento imagético a partir do Nordeste brasileiro move reflexões no campo da estética cinematográfica que envolvem as potências de produzir questões a respeito de um mundo. Conceber uma imagem do universo nordestino é criar um olhar, formular problemas sobre as possíveis visualidades desse espaço. Esse processo dá-se em meio a temporalidades múltiplas, na constituição de imagens contemporâneas. A produção cinematográfica recente de Pernambuco conjuga questões sobre sua espacialidade e visualidade, imagens de um Nordeste em tensão com problemáticas políticas. Neste artigo, procura-se discutir as forças organizadas pelos filmes *Árido movie* (Lírio Ferreira, 2005) e *Baixio das bestas* (Cláudio Assis, 2007), que se colocam diante dos desafios de reinventar imagens para o *Sertão* nordestino.

Palavras-chave

Cinema, história, Nordeste, política.

Abstract

The constitution of a imagery thought from Brazilian Northeast takes place of a reflection in the field of cinema aesthetics, involving the powers to produce questions about its own world. Designing an image of the universe consists in creating a look of the Northeast, conceiving possible problems of the visualities at this space. This process occurs in multiple temporalities, in a way that constitutes contemporary images. The recent film production of Pernambuco combines questions about this space and visibility, images of a Northeast in tension with political problems. This paper seeks to discuss the forces organized by *Árido movie* (Lírio Ferreira, 2005) and *Baixio das bestas* (Claudio Assis, 2007), to face the challenges of reinventing images to the Northeast.

Keywords

Cinema, history, Brazilian Northeast, politics.

Introdução

A constituição de um pensamento imagético a partir do Nordeste brasileiro move embates no campo da estética cinematográfica que envolvem as potências de produzir, no âmbito da materialidade fílmica, questões a respeito de um mundo. Conceber uma imagem do universo nordestino é inventar um olhar, formular problemas sobre as possíveis visualidades desse espaço: em diferentes épocas da história, a arte cinematográfica tentou constituir modos de ver a partir dessa região, tentou intervir, buscou aproximar-se, envolveu-se em percursos tortuosos e em contradições, sempre no desafio de elaborar sensibilidades possíveis. E lançar um olhar é mais do que registrar um universo, é propor questões para o mundo, formular a composição da imagem como um problema. É preciso pensar sobre o que dizem as imagens contemporâneas do Nordeste, que potência de enunciar elas contêm. E essa busca não cessa de colocar em cena o passado, as tradições cinematográficas, numa relação com obras distintas e com problemas que se reconfiguram ao longo das temporalidades. Tratar de um espaço implica questões dinâmicas, um movimento que procura ver e interrogar, mostrar situações e deslocar sentidos. Neste artigo, buscamos discutir as forças organizadas pelos filmes *Árido movie* (Lírio Ferreira, 2005) e *Baixio das bestas* (Cláudio Assis, 2007), que se colocam diante dos desafios de inventar imagens para o *Sertão* nordestino. Reunidas aqui, as duas obras são analisadas em composição com os demais olhares lançados em outros momentos da história e são pensadas em conjunto numa tentativa de articular cruzamentos possíveis a



partir de uma pesquisa mais ampla que desenvolvemos sobre o que propomos chamar *novo cinema nordestino*.

Baixio das bestas sugere novas abordagens de um Nordeste tipicamente idealizado como espaço de pureza e reconciliação da história. A afirmação de um mundo abjeto é marcante na operação construída por Assis em seu cinema. Desde *Amarelo manga* (2003), era possível identificar uma preocupação em abordar os espaços a partir da temática da sexualidade e da violência. A encenação estabelece o choque sexual entre os personagens e a estrutura narrativa pontua a deriva dos personagens, rendidos ao sistema opressor.

Essa abordagem temática de Assis tem aliado-se a uma estética com preocupações plásticas marcantes. A ideia de um mundo marcado pelo abjeto é feita de forma fluida, com iluminação bem estudada e cenografia preestabelecida. Devem-se problematizar as implicações que essa imagem plástica do abjeto tem no sentido político e no âmbito da reflexão sobre o estado das coisas. Insere-se aqui a reflexão sobre a expressão da perda de utopias no cinema e a construção de obras que já não apontam destinos certos, mas afirmam a incerteza diante da violência no mundo.

No percurso para analisar a invenção do sertão feita em *Árido movie*, considera-se relevante o contraste entre sertão e litoral, em torno do qual importantes obras do cinema brasileiro foram construídas. Interroga-se a relação que o filme em questão faz entre esses dois universos. A obra traz um protagonista típico da modernidade tardia, sujeito a influências culturais múltiplas que, num mundo globalizado, se confundem na constituição dos indivíduos. O pertencimento ao sertão e o laço familiar são questões com as quais Jonas, protagonista do filme, se depara. Deve-se considerar também o lugar que *Árido movie* destina a temas políticos que percorrem seu enredo: o uso político da água, o coronelismo moderno, o misticismo, as relações de poder. Temas caros aos cineastas do Cinema Novo, que enfrentaram dilemas, revisaram suas próprias posturas e lançaram propostas estéticas politicamente engajadas, preocupadas com a coletividade. A obra

estabelece um diálogo com essa geração de cineastas, mas é preciso verificar sob qual perspectiva os temas políticos são trabalhados.

Inventário de um mundo abjeto

Em dado momento de *Baixio das bestas* (Cláudio Assis, 2007), um “cheiro estranho” incomoda o personagem Mário (João Ferreira), em diálogo com Maninho (Irândhir Santos). A câmera é posta no alto, pairando sobre as cabeças dos dois homens e colocando no centro do quadro o buraco cavado por Maninho – uma fossa, mas também uma possível cova, como a narrativa procura lembrar a todo o momento. Os personagens especulam de onde viria o odor que sentem. Sugere-se, por um instante, que seja da usina em funcionamento nas proximidades, mas a sentença de Mário, mestre de maracatu e figura com ar de experiência, soa definitiva e pesa no ar: “Isso é a podridão do mundo!”.

A abjeção ronda as vidas da comunidade no Baixio, na zona da mata pernambucana, local que passa por transformações ligadas tanto a aspectos econômicos (a decadência das usinas de cana-de-açúcar), quanto a morais, reiterados nas falas e atos dos personagens. No filme, as imagens são construídas, estilisticamente, para pensar os lugares dos sujeitos e o estado das coisas, e a estrutura narrativa procura articular núcleos distintos de personagens, num inventário de um universo em convulsão. Os corpos são postos em choque, expostos, arranjados esteticamente na cena – a *mise-en-scène* de Cláudio Assis procura estabelecer relações tanto dos indivíduos entre si quanto dos sujeitos com seu meio. Após a sentença de Mário sobre a podridão do mundo, segue-se com a cena de uma orgia no cinema controlado por Everardo (Matheus Nachtergaele): os jovens de classe média, vindos de Recife, divertem-se com as prostitutas do interior, esbaldam-se em sexo e impõem uma relação de poder no confronto sexual – mais do que uma *relação sexual*, a coreografia dos corpos traz uma *performance* de luta, de “violentação” – com os corpos femininos.

Há, em *Baixio das bestas*, a expressão de um mundo sórdido, onde uma espécie de patologia social cerca os personagens e



estrutura suas ações dramáticas. Toda a abjeção contida no filme implica, também, um contexto de opressão, sobretudo dentro de uma perspectiva de violência contra a mulher e o corpo feminino. Boa parte dos personagens masculinos carrega uma marca de perversão: o avô Heitor (Everaldo Pontes), que expõe a própria neta, Auxiliadora (Mariah Teixeira), para caminhoneiros em um posto, o jovem Cícero (Caio Blat) e seus amigos, sobretudo Everardo.

O tratamento dado por Cláudio Assis a esse universo no interior nordestino relaciona-se com a postura do diretor em seu filme anterior, *Amarelo manga* (2003), que se desenrola no espaço fechado de uma pensão no Recife. Sexo, violência e abjeção já caminhavam juntos para construir as histórias e organizar a disposição dos personagens com o meio. Entre os filmes, há uma diferença parcial, como chamou a atenção Cléber Eduardo (2007). *Amarelo manga* segue por um caminho comum a filmes do cinema brasileiro recente, o de só observar os efeitos da organização social dos indivíduos, sem adentrar nas razões estruturais dos problemas mostrados. Nessa linha, Xavier (2000) já destacou contrastes de abordagem entre o cinema brasileiro a partir da Retomada e os filmes do Cinema Novo:

Pode-se dizer grosso modo que, em termos de postura geral diante dos dramas focalizados, vemos um cinema atento a mentalidades, condutas morais, mas pouco disposto a explorar conexões entre o nível de comportamento visível, trabalhado dramaticamente, e suas determinações sociais mais mediadas. Ao contrário dos anos 60, quando o cinema se apressava em interligar ser social, economia e caráter (colocando no centro a questão da ideologia), a vontade agora é explorar mais os sujeitos no que têm de singular (XAVIER, 2000, p.104).

Baixio das bestas esboça possíveis relações entre o contexto social e a degradação na vida dos personagens. Sobretudo no prólogo em preto e branco, reflexão sobre o tempo que a tudo engole, sobre as mudanças e o fim de ciclos históricos, o do engenho e o da usina, há a tentativa de contextualizar o mundo retratado, detectar possíveis causas do que se verá ao longo do

filme. Mas essa diferença entre as duas obras de Assis revela-se apenas parcial, como pontua Eduardo, pois a relação entre conjuntura e experiência dos personagens apresenta-se, por indução, apenas no prólogo e em alguns diálogos, não havendo

nenhuma demonstração dessa relação na dramaturgia e, mais uma vez como em *Amarelo manga*, será por meio do sexo e da violência que a estrutura social irá manifestar a sua linguagem: a da degradação da carne, menos pela prostituição tradicional, mais pela agressividade com que, na relação com putas ou virgens, os homens agem com os corpos femininos. (...) A soma dessas situações e desses personagens compõe um painel local, caracterizado pelo uso da força e do poder contra o corpo, como faziam os coronéis, latifundiários e senhores de engenho com seus escravos. Em suma, como se via em *Amarelo manga*, impera o imobilismo (EDUARDO, 2007).

A ideia de painel, trazida por Eduardo, ilustra bem a estrutura narrativa em *Baixio das bestas*. Há todo um conjunto de relações, que são articuladas pela intervenção da narrativa cinematográfica e postas em contato pela montagem, que alterna situações, desloca espaços e induz a percepção da simultaneidade de tempos. Para fazer um inventário do amplo universo que pretende traduzir em imagem, Cláudio Assis não conta particularmente uma história, mas flui sua câmera pelos lugares da zona da mata nordestina, entre o cinema onde ocorrem orgias e o posto onde Auxiliadora é exposta, entre as plantações de cana e as preparações para a apresentação do maracatu popular em Recife. A comunidade vista no filme é retratada a partir dessa lógica de panorama, no qual as transformações do contexto econômico de extração canaveira são pano de fundo para as microssituações vividas pelos personagens. A usina de cana e os trabalhadores nas plantações não estão integrados aos eventos no filme a partir de uma relação direta, são apenas postos na imagem, misturam-se à paisagem: a narrativa dá a ver a conjuntura do mundo abjeto, não estabelece a articulação das partes.

Uma organização narrativa por fragmentos conduz o filme de Cláudio Assis, numa lógica comum a certos filmes contemporâneos.



Árido movie também estrutura-se em torno de núcleos, postos em contato para dar a ver uma imagem do sertão. Nesse caso, o foco era no deslocamento dos sujeitos e nas múltiplas referências culturais desencadeadas pelo contexto migratório típico de tempos de globalização. O próprio *Amarelo manga*, em um contexto urbano, organiza-se em fragmentos, em torno de moradores da periferia de Recife. O que se vê em *Baixio das bestas* é a fragmentação como meio para se dar conta de um pequeno universo, que pode também ter implicações em contextos mais amplos, já que se está tratando de “uma podridão do mundo”. O mundo no *Baixio* é sórdido, e pode-se pensar que há, no filme, uma abordagem da própria condição humana, impregnada por uma moral subvertida.

Sertão e litoral: uma possível renovação

Pensar o sertão no cinema envolve também a dinâmica da relação desse espaço com outro que tradicionalmente é tratado como seu oposto: o litoral. Campo e cidade são, de forma recorrente, polos opostos a partir dos quais partem as questões de muitos filmes que abordam o sertão. Tomando um período recente do cinema nacional, a chamada Retomada, percebe-se de que maneira, em um filme como *Central do Brasil* (Walter Salles, 1998), a construção da narrativa gira em torno, essencialmente, da dicotomia entre campo e cidade. A partir do retrato que o filme faz desses dois mundos, pode-se depreender uma forma específica de elaborar o olhar sobre o sertão e de se conceber o Brasil. Oricchio observa que o sertão é, nesse filme, “o lugar da conciliação” (2003, p.138). É nesse espaço que se pode encontrar um Brasil profundo e livre de contaminações presentes no meio urbano.

A cidade é o lugar da violência, no qual uma pessoa pode ser friamente assassinada sob o olhar indiferente de todos. [...] O campo – o sertão, no caso – funciona como exata contrapartida e seria uma espécie de reserva moral da nação. É o lugar da pobreza digna, da solidariedade, dos valores profundos que se foram perdendo em outras partes, mas lá estão preservados, como num sítio arqueológico da ética nacional (ORICCHIO, 2003, p. 138).

Walter Salles retomará a oposição entre sertão e litoral em um filme posterior, *Abril despedaçado* (2001). O litoral é aí promessa de uma vida diferente, de fuga da tradição marcada no sertão seco e opressor. A tradição do Cinema Novo é forte aqui, *Sertão e Mar* em oposição e, como observa Oricchio (2003), recorre-se constantemente à dicotomia entre esses dois espaços por meio da metáfora da encruzilhada, presente ao final do filme, quando o personagem Tonho (Rodrigo Santoro) escolhe o caminho que leva ao litoral.

Em *Árido movie*, logo durante a exibição dos créditos iniciais, há um movimento de câmera que sugere deslocamentos contidos na própria narrativa do filme. A câmera filma, de cima e deslocando-se da direita para a esquerda, uma grande porção de água, o mar do litoral de Recife. O movimento marca mudança, transição e reunião de mundos distintos, o que, como se verá durante o filme, corresponde também ao próprio retorno do personagem Jonas a sua cidade natal, Rocha, motivado pelo assassinato de seu pai, Lázaro. Jonas vem de São Paulo, cidade que tanto simboliza a grande metrópole caótica no cinema brasileiro³, e vai para o interior de Pernambuco, no sertão nordestino, retratado pelo diretor Lírío Ferreira como espaço da seca, do uso político e religioso da água, da tradição que prega a vingança em resposta a um crime cometido. Mas esse universo não está completamente isolado. Se, ao longo do filme, há o constante destaque para as diferenças entre Jonas e o mundo em que se vê inserido, não se pode ignorar como a condução da narrativa procura construir pontes, tentando pôr em contato litoral e sertão, ainda que para ressaltar, muitas vezes, pontos de choque.

A câmera percorre o mar de Recife ao som de música eletrônica, que retoma o tema trazido por Antonio Conselheiro em sua pregação messiânica e reapropriado por Glauber Rocha em seu pensamento estético e político, “o sertão virou mar, e o mar virou sertão”. Imagem e som ressaltam como as fronteiras entre os dois mundos já não são tão claras. Porque se o sertão de Lírío Ferreira não se livrou de muitas práticas tradicionais, que devem ser continuadas por Jonas, cobrado por sua família, a estética do hibridismo proposta pelo filme conduz a uma justaposição de esferas distintas, não necessariamente integradas, mas sob

3. Os exemplos podem ser desde *São Paulo S/A* (1965, Luiz Sergio Person) até o recente *O invasor* (Beto Brant, 2001).



mútua influência. Há celulares na pequena cidade de Rocha, há plantações de maconha e a promessa de aventuras que atraem os jovens amigos de Jonas para uma viagem de Recife ao interior do estado, há motocicletas e há a televisão, vista como o elemento de união mais geral, já que, por meio da imagem televisiva difundida em massa, Jonas, o homem do tempo no jornal produzido em São Paulo, pode ser visto diariamente pelos familiares.

Não há, nesse sentido, espaços isolados na abordagem de Lírio Ferreira. A conexão sertão-litoral é operada não só pela presença de personagens estrangeiros ao universo sertanejo: o já referido Jonas, seus três amigos e a videasta Soledad, mas pela própria postura do realizador, que trabalha um projeto estético de misturas, de aproximar referências culturais, o tradicional e o pop, o global e o local. Esse projeto já se anunciava na obra anterior de Ferreira, *Baile perfumado* (1997, em parceria com Paulo Caldas), que abordava a trajetória do cineasta Benjamin Abrahão e suas tentativas de registrar o grupo de Lampião, de forma a superar o conflito entre sertão e mar, marcante na tradição cinematográfica do Cinema Novo. Nagib (2006) observa na abordagem desse filme uma tentativa de criar uma continuidade entre sertão e mar, quase identificados entre si. Em *Baile perfumado*, encontram-se imagens de um sertão de fertilidade, com caatinga verde e muita água (de mar e também de rios) – nesse ponto, *Árido movie* vai por outro caminho, trazendo a falta de água e a seca como elementos constituintes do espaço do sertão.

Baile perfumado rompe o isolamento insular, indispensável à utopia glauberiana, para criar um clima que sugere uma confraternização globalizada, na qual um libanês é atraído por um cangaceiro e vice-versa [...] trata-se da abordagem do Brasil por meio de um instrumental internacionalizado, alheio ao purismo do projeto nacional que alimentou o início do cinema novo (NAGIB, 2006, p.53).

E a utopia glauberiana, a que a autora se refere, é marcante no projeto de *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), conduzido sob a forte ideia de uma separação entre litoral e sertão. Os filmes iniciais

de Glauber Rocha têm essa proposta clara de marcar o isolamento do sertão, concebido como um espaço representativo por excelência da situação de classes no Brasil. O *Sertão* seria aí microcosmo mais fechado e menos poroso a contaminações e misturas. Organizador de uma dinâmica própria, era espaço para que os realizadores se lançassem em busca de uma encenação nacional, um projeto para a emancipação política e a constituição de uma estética singular, com cores, sonoridades e temporalidades próprias.

Trata-se de um mundo ascético, sem nenhum resíduo de urbanidade, habitado por personagens que vivem em condições mínimas, com o fardamento típico de acampamento cangaceiro ou de vaqueiro pobre. O mundo do sertão tem uma dignidade e uma inteireza que dependem desse isolamento e dessa escassez. A falta de conforto como que sanciona tudo, até a violência. O espaço aí segrega, opõe valores. Sertão e litoral pertencem a universos distintos. Não têm nada a ver (XAVIER, 2000, p.114).

Essa proposta inicial do Cinema Novo, anterior ao golpe de 1964, assinalada pela demarcação clara de fronteiras, fundada na dualidade, no estabelecimento de polos, ocorre sob influência marcante da conjuntura política da época e do desejo dos cineastas em propor transformações políticas para o Brasil. Marcados pela esperança e propondo o sertão como alegoria do próprio país, esses filmes iniciais têm como elemento importante em sua construção o distanciamento do espaço representado. Orientam-se pela busca de uma “imagem realista do Nordeste seco e distante, do povo nordestino e sua condição de explorado, pela ausência do ‘habitat natural’ dos próprios cineastas (jovens de classe média urbana)” (RAMOS, 1990, p. 348). As limitações desse projeto vão ser encontradas no próprio processo de realização, que se depara com contradições em sua base, com desafios de ordem estética, ética e política, na medida em que se percebe a impossibilidade de dirigir-se a uma realidade já suposta e dada.

O olhar do cineasta urbano de classe média que olha para o sertão é fundamental, segundo Bernardet (2007), para que se

////////////////////////////////////

possa alcançar um alto nível de abstração. O autor observa, por exemplo, que “*Vidas secas* [1963, Nelson Pereira dos Santos] é um filme urbano a respeito do campo, e sua validade vem de seu elevado grau de abstração” (BERNARDET, 2007, p. 88). Ainda que tenham o isolamento do espaço do sertanejo como pressuposto fundamental da construção fílmica, as obras da primeira fase do Cinema Novo não estão isentas de uma perspectiva urbana. É o olhar do cineasta que vai dar esse elemento de urbanidade e tornar a situação retratada no filme traduzível em termos gerais. Ainda sobre *Vidas secas*, diz Bernardet:

o filme deixa o sertão para colocar-se num nível mais geral. Fabiano [protagonista de *Vidas secas*] deixa praticamente de ser um homem particular, com problemas específicos, para tornar-se o homem brasileiro esmagado pela sociedade e colocado diante dos possíveis caminhos que lhe oferecem. Ele é tanto o sertanejo quanto o pequeno-burguês citadino, e talvez mais o segundo que o primeiro. [...] Fabiano não é apenas sertanejo, mas é qualquer um de nós que, no campo ou na cidade, estamos cerceados pelos poderes esmagadores da sociedade e vemos nossas possibilidades de realização e de progresso truncadas. [...] Para chegar a esse resultado, era necessário que o autor do filme fosse um homem da cidade (BERNARDET, 2007, p. 87).

O sertão dos primeiros filmes do Cinema Novo não está, portanto, completamente livre dos elementos de urbanidade. Pode-se pensar que, em termos da estrutura narrativa proposta pela obra, é efetivamente do sertão que se está falando. Mas quando se trata das implicações políticas e sociais que o filme pode trazer, é importante considerar também o olhar do cineasta que se propõe a falar do campo a partir de sua formação fundada no meio urbano. Quando os realizadores do Cinema Novo fazem sua autocrítica, no período posterior ao golpe de 1964, eles passam a dedicar-se mais diretamente ao espaço urbano e já não estruturam o pensamento estético segundo uma visão dualista do Brasil. Se antes se partia da eleição de um espaço que representaria o país por excelência, aos poucos o projeto cinemanovista passa a mudar o enfoque e o tom:

sem a mesma esperança de mudança social de antes, os cineastas começam a se preocupar menos com a alteridade e a olhar para si mesmos, de forma mais clara que na fase anterior. “Aos reclamos de que o Cinema Novo só se ocupa de sertão e de favela, alguns filmes do período respondem com temas urbanos, de classe média: projetam na tela as mazelas da classe a que pertencem o realizador e o público” (XAVIER, 2001, p. 62).

E esse olhar vai caminhar em direção oposta a uma postura didática e conscientizadora. Xavier (2001) observa a aproximação dessa nova abordagem dos cineastas com a gestação do tropicalismo, que opta pela mistura de textos, linguagens e tradições, realizando o que o autor denomina de “invenções-traduições” (2001, p. 30).

A colagem tropicalista apresentaria um inventário das descontinuidades da história dos vencidos, cujo termo final seria a crise do sujeito no mundo contemporâneo, em especial a morte de dois sujeitos históricos: a do proletariado no seio da cultura de massas e a das nações no seio da globalização (XAVIER, 2001, p.31).

Esse olhar influenciado pelo tropicalismo deixou marcas na cultura brasileira de forma geral e tem ecos no projeto estético de Lírio Ferreira em *Árido movie*. É reflexo, sobretudo, dessa crise do sujeito de que fala Xavier. As invenções-traduições traçam configurações de paisagens híbridas e de personagens a meio caminho, perdidos no entre e na falta de referências. Já não estamos tanto em demarcações identitárias, mas em zonas de indeterminação, em conjuntos de possibilidades que tornam os caminhos de vida múltiplos e arriscados.

Sexualidade e violência em tempos pós-utópicos

Baixio das bestas traz para o que é tipicamente associado a um Brasil profundo toda essa construção de um mundo contaminado por um mal-estar social. Filmes do período da Retomada do cinema brasileiro revisitaram o universo do interior do Nordeste como lugar de pureza e conciliação dos problemas. *Abril despedaçado*



(2001) e *Central do Brasil* (1998), ambos de Walter Salles, são casos exemplares da visão de um sertão distanciado do mundo urbano, um universo áspero no qual prevalecem os valores tradicionais, marcantes na vida dos sujeitos. *Abril despedaçado*, particularmente, insere-se numa discussão sobre a influência da tradição nas escolhas dos personagens, forçados a seguir a sina dos crimes familiares, da vingança pelo sangue. Dentro dessa mesma chave, mas com implicações diferentes, pois dentro de uma estética de misturas, *Árido movie* põe em choque a tradição do ambiente sertanejo e as referências urbanas. Já em *Central do Brasil*, cidade e campo relacionam-se como polos diferenciados pela pureza contida em cada um: ao contrário do que se vê em *Baixio das bestas*, é a cidade que se revela sórdida, enquanto o campo permite à personagem Dora encontrar-se com sua parte “sadia”, nas palavras de Oricchio (2003) que retomamos aqui:

A cidade é o lugar da violência, no qual uma pessoa pode ser friamente assassinada sob o olhar indiferente de todos. [...] O campo — o sertão, no caso — funciona como exata contrapartida e seria uma espécie de reserva moral da nação. É o lugar da pobreza digna, da solidariedade, dos valores profundos que se foram perdendo em outras partes, mas lá estão preservados, como num sítio arqueológico da ética nacional (ORICCHIO, 2003, p. 138).

O que o diretor Cláudio Assis caracteriza como um mundo de decadência moral Walter Salles concebe como o lugar em que ainda reside a esperança para as vidas dos personagens. Assis não foca a dicotomia; são poucos os momentos em que se faz referência ao espaço urbano: sabe-se apenas que o personagem Cícero estuda em Recife e que o mestre do maracatu popular, Mário, vai à cidade, com seu grupo, tocar músicas e mostrar danças – aqui, pode-se ver um vestígio de uma concepção quanto à cultura popular e seus elementos de raízes ainda presentes no filme de Assis.

O foco, em *Baixio das bestas*, revela-se, assim, o próprio universo da comunidade retratada, com ênfase no sexo e na violência como processos que marcam a vida dos personagens. A sexualidade,

naturalizada e viciada, constitui, biologicamente, os indivíduos. Jameson (2004), ao abordar a questão da utopia e dos impulsos utópicos, traz para o debate o que denomina “lições do vício e da sexualidade” (2004, p.174). Para o autor, a pós-modernidade reforça esses elementos como constituintes da própria natureza humana:

há algo a dizer da idéia de que as características que mencionei, o vício e a sexualidade, sejam os próprios emblemas da cultura humana como tal, os próprios suplementos que nos definem como coisa diferente dos meros animais: competitividade e paixão ou frenesi – não é isso que, paradoxalmente, forma a mente ou o próprio espírito, ao contrário do que é meramente físico e material? Nesse sentido, é muito humanamente compreensível que nos afastemos daquela utopia que Adorno descreve como uma comunidade de “bons animais”. No entanto, também parece possível que um confronto genuíno com a utopia exija exatamente essas ansiedades e que, sem elas, nossa visão de futuros alternativos e transformações utópicas permaneça política e existencialmente inoperante, meras experiências de pensamento e jogos mentais sem nenhum compromisso visceral (JAMESON, 2004, p. 175-176).

Em *Baixio das bestas*, encaminha-se para o reconhecimento de que o interior nordestino já não é puro, muito menos estático. O filme enfatiza, no prólogo já referido, a marca do tempo, que a tudo engole, consciência de que o espaço retratado está inserido na história. O texto desse prólogo foi escrito por Carlos Pena Filho e usado em *Menino de engenho* (Walter Lima Jr, 1965), por uma introdução semelhante. Em *Baixio*, ele é lido por uma voz em *off*, com imagens em preto e branco de usinas em decadência: “Outrora aqui os engenhos recortavam a campina, veio o tempo e os engoliu. E ao tempo engoliu a usina. Um ou outro ainda há que diga, que o tempo vence no fim. Um dia ele engole a usina, como engole a ti e a mim”. A relação entre os dois filmes é explícita, e o próprio Cláudio Assis faz referência, nos créditos finais de seu filme, à obra de Walter Lima Jr.



Mas, se tanto o filme de Cláudio Assis como o de Lima Jr. organizam-se tendo as transformações na indústria canavieira nordestina como pano de fundo, as abordagens são bem diferentes. *Menino de engenho* centra-se no drama familiar e, sobretudo, no olhar da criança diante da ruína do mundo: Bernardet (2007), ao tratar do marginalismo nos filmes do Cinema Novo, coloca a obra como exemplo da tematização da criança como marginalizada. Se em *Baixio das bestas* também há marginalização, é principalmente da mulher, do feminino violentado, na relação de poder com os homens. As prostitutas encontram-se completamente à margem, reunidas numa casa à parte e sonhando com vida nova. São, para os homens, objetos que podem ter seus corpos invadidos e violentados conforme a vontade do macho. É, sobretudo, dentro de uma lógica de poder repressor que sexo e violência são articulados no espaço degradado do interior do Nordeste.

Corisco e Dadá (Rosemberg Cariry, 1996) trazia também essa violência contra a mulher. Nos primeiros contatos entre Dadá e Corisco, uma “violentação”, a imposição da vontade do homem sobre os desejos da mulher: é só depois que esses corpos estarão unidos em pé de igualdade, no comando do cangaço como resistência. Cariry filia-se mais a uma estética da violência no estilo cinemanovista, ao deslocar Dadá, a mulher violentada, junto ao cangaceiro de conotações revolucionárias: ela é retirada da condição de alienação e passividade e se integra à ação violenta contra o sistema, ao lado dos homens.

Em *Latitude zero* (Toni Venturi, 2000), a mulher assumia sua história, num Brasil profundo e vazio, sem ninguém e isolado do restante do mundo, como já observou Nagib (2006). No filme, a personagem feminina está só e resiste “à ação opressora dos machos passados e presentes” (NAGIB, 2006, p. 88). Na paisagem desértica, a protagonista, grávida, dirige um bar sem fregueses e simboliza uma resistência ao tempo e às ruínas representadas por um garimpo abandonado. Através de um “mergulho nas entranhas femininas”, o filme de Venturi afirma o “crepúsculo do macho” e um “país das amazonas” (2006, p. 89).

A afirmação da mulher acontece, também, em *O céu de Suely* (Karim Aïnouz, 2005), filme que segue também pelo caminho da rejeição de uma abordagem da pureza do sertão. Na cidade de Iguatu, convivem diferentes estágios de desenvolvimento – arcaico e moderno são postos em contato. A protagonista Hermila, desejando liberdade diante de um espaço opressor, vai buscar construir o próprio caminho, através de uma subversão moral, diante dos costumes da cidade: ela resolve rifar o corpo. A partir da troca de uma noite no paraíso, ela pretende reunir o dinheiro necessário a uma viagem para o lugar mais distante possível. O sexo entra aí como um meio de libertação, numa inserção da lógica de negociação do corpo. Hermila tem uma amiga prostituta, que a instrui sobre o jogo existente na lógica de lucrar com o sexo. Em *O céu de Suely*, as mulheres parecem tomar a frente, sabem bem o que querem e não se deixam subordinar pelos homens, postos como coadjuvantes. Se há opressão, o filme de Karim Aïnouz aponta reações das mulheres, formas de resistência no espaço micro, numa formulação de utopias individuais.

O que se sobrepõe em *Baixio das bestas* é a situação de impossibilidade de resistir, como se os personagens estivessem em becos sem saída. Mesmo quando Auxiliadora livra-se de seu avô, o destino dela é assumir a posição de prostituta, consumando um destino que já se anunciava: reafirmada a inevitabilidade dos acontecimentos, resta pouco espaço para a resistência e a afirmação dos sujeitos.

Pode-se especular-se a falta de perspectivas no conteúdo relaciona-se também a uma postura estética de reiteração das condições do mundo. Ao longo dos anos 1960 e 1970, a abordagem formal dos diretores transforma-se conforme a desilusão ganha ênfase. Como destaca Xavier (1993), as alegorias transformam-se em direção à perda de certezas e à diluição da teleologia da história, a crença num fim redentor para a sociedade, que alcançaria o mar, seguindo o caminho aberto por Manuel em *Deus e o diabo na terra do sol*. A estética da violência, encontrada nos filmes de Glauber Rocha, muda, progressivamente, de sentido e de relação com os rumos do país. A partir de *Terra em transe*, viria a “consciência abismal

de fracasso”, em substituição ao “télós salvacional” (XAVIER, 2007, p. 196). Em *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (Glauber Rocha, 1969), tem-se o reconhecimento da “dificuldade em reconciliar a utopia revolucionária e a dinâmica efetiva do país real” (XAVIER, 1993, p. 186). O retorno do cangaceiro, Coirana, e do intermediário, Antonio das Mortes, em nova encenação da violência, já ocorre segundo novo olhar, que reconhece as contradições e afirma as incertezas. É, sobretudo, em torno de uma crítica à modernização conservadora, implementada durante o regime militar, que a narrativa de *O dragão da maldade* estrutura-se: o moderno não correspondeu aos anseios de transformação.

O filme desconfia, sem dúvida, da modernização e lhe endereça a sua condenação moral. Mas sabe da sua efetividade, do quanto ela negou a antiga teleologia do sertão/mar e exige a sua inclusão no diagnóstico geral, aqui formulado de modo oblíquo. Neste sentido, Glauber tem uma forma muito peculiar de trabalhar a articulação arcaico/moderno, inversão da colagem tropicalista. Nesta, o moderno expõe o disparate do arcaico, produzindo a incorporação paródica dos clichês da cultura dos avôs. Em *O dragão da maldade*, é a dignidade do arcaico que desautoriza o “moderno espúrio”, produzindo a crítica do presente como um avanço cheio de equívocos, efetivo porém viciado. A alegoria de Glauber é a expressão do descompasso entre a teleologia da história, que se queria, e o fluxo do tempo que se impôs. O real, modernizante, é ilegítimo; o passado é força simbólica, fonte da Revolução, mas sua eficácia está comprometida porque não pode agir sem se contaminar com o presente, esta engrenagem a reduzir o sagrado a simulacro (XAVIER, 1993, p. 186, grifo do autor).

Tomando, mais uma vez, o prólogo de *Baixio das bestas* e sua reflexão sobre o tempo, pode-se identificar uma similaridade de perspectivas em relação a *O dragão da maldade*: o moderno instaura uma condenação moral, uma desilusão com as possibilidades do país. Ao reafirmar a degradação, Cláudio Assis alinha-se a um certo fim das utopias, que já se encaminhava na transição dos anos 1960 para 1970, mas é reafirmado a partir da globalização e da

constituição de um sistema de produção hegemônico. A Assis, resta exacerbar o caráter degradante da constituição dos seres e afirmar a violência como dado do mundo. Tudo isso com uma estética de plasticidade, fotografia bem pensada, organização bem estudada dos planos. Sobre seu modo de filmar, o diretor já afirmava, em referência a *Amarelo manga*:

A câmera vai para todo o canto, tem de estar tudo cenografado, se não fico escravo de um limite. *Amarelo manga* é um filme difícil. Trata da miséria humana. Se não buscarmos uma elegância no movimento de câmera, no enquadramento, no desenho das cenas, fica um negócio feio e podre. Uma das minhas preocupações era fazer com que as coisas não ficassem restritas. A gente se preocupou ao máximo para haver prazer em se ver o filme. Isso interfere em todo o processo. É como o americano faz, mas do nosso jeito, filmando nosso povo (CONTRACAMPO, [s. d.])⁴.

4. Entrevista de Cláudio Assis à revista *Contracampo*, edição 52.

Assis revela, a todo o momento, uma preocupação em tratar a realidade brasileira com uma estética própria que não reproduza os códigos do cinema hegemônico, mas que afirme um novo jeito de filmar, novas formas de ver. Nas intenções, expressas na entrevista, o diretor revela-se político, numa rejeição ao que Bernardet (1991) já chamou de mimetismo.

O mimetismo consistiria no seguinte: já que o público está vinculado ao espetáculo estrangeiro, produzir filmes brasileiros que satisfaçam no espectador os gostos e as expectativas criadas pelo cinema estrangeiro. Trata-se de reproduzir no Brasil o produto importado (BERNARDET, 1991, p. 70).

Tratar a violência de uma forma própria é rejeitar as convenções formais de *Hollywood*: nas palavras de Assis, “Nossas histórias precisam ser contadas de outra maneira. Somos outro povo. Não temos de imitar para ser aceitos”. Mas a resistência contra uma estética dominante, que ressoa a postura cinemanovista, postulada

por Glauber, de uma estética da fome, distancia-se da abordagem dos filmes dos anos 1960, justamente pela opção por construções imagéticas belas e harmônicas, uma elegância no movimento de câmera. Tenta-se evitar, para retomar as palavras acima de Assis, que fique “um negócio feio e podre”, numa intenção de tornar possível “haver prazer em se ver o filme”. Essas preocupações do diretor, presentes em *Amarelo manga*, repetem-se em *Baixio das bestas*, na colocação dos atores em cena, na iluminação dos espaços, na fluidez da câmera: a fotografia de Walter Carvalho, especialmente, colabora para dar à “podridão do mundo” um tratamento formal estilizado.

A abordagem da violência e do sexo em Cláudio Assis não corresponde, portanto, a uma violência formal, de precariedade, desarticulação e disjunção, tão a gosto da estética da fome e, sobretudo, da produção mais radicalizada do Cinema Marginal, que viria a exprimir, pela estética, um desencantamento com o mundo⁵. *Baixio das bestas* traz temas e personagens marginalizados de forma bela e poética: “a gente tem uma violência nossa, cotidiana, dentro da nossa própria casa, que é tão violenta quanto filmes de *Hollywood*. Queria fazer um filme sobre essas pequenas violências, que fosse poético e violento ao mesmo tempo”, diz Assis. O diretor aponta sua câmera para um mundo caótico, mas impõe uma ordem formal a esses caos, instiga o prazer diante da imagem que contém, internamente, a natureza degradante do ser humano. O caminho aproxima-se, nesse sentido, da despolíticação criticada por Xavier (2000) acima, numa opção de condenação moral que não sugere uma redistribuição dos lugares dos sujeitos e dos possíveis da imagem. Referindo-se a filmes dos anos 1960 que traziam os temas do sexo e da abjeção, Bernardet (2007) já alertava:

Apresentando ao mundo (à burguesia) uma imagem degradada dele mesmo, pensa-se condená-lo, rejeitá-lo. Em realidade, essa degradação revela mais autodesprezo do que vontade de atuar no mundo. A ação dessa atitude sobre o público está limitada, pois ele aceita não sem prazer a imagem de um mundo aviltado (BERNARDET, 2007, p. 129).

5. Ver discussão mais ampla no capítulo: “A alegoria em nova chave: a transgressão do cinema experimental”, em XAVIER, I. *Alegorias do subdesenvolvimento*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

Baixio das bestas constrói um olhar próximo ao que Bernardet chama de “autodesprezo”, criando imagens incapazes de formular questões sobre o mundo que retratam. Ainda que as intenções de Assis tenham caráter político, a partir da defesa de formas próprias de filmar, a estética concebida pelo diretor como sua, associada à fotografia de Walter Carvalho, faz da violência algo belo e torna digerível a convulsão social: a ênfase no prazer em ver o filme e contemplar a degradação faz de *Baixio das bestas* um filme esvaziado por dentro, preso às suas próprias armadilhas formais. Longe das utopias dos anos 1960, o filme retrata um mundo para o qual não há esperança, marcado pela alienação contemporânea de jovens de classe média, por uma sociedade patriarcal e pelas incertezas quanto ao futuro.

Temporalidades das utopias

A compreensão da abordagem dada pelo diretor Lúcio Ferreira, em *Árido movie*, a temas como a falta de água no sertão, a indústria da seca e o misticismo popular requer uma reflexão sobre a mudança de enfoque ocorrida no cinema brasileiro contemporâneo, sobretudo colocando em comparação a visão que o cineasta tem de si nos anos 1990 e a autoimagem de diretores durante o Cinema Novo.

Havia a crença por parte da geração cinemanovista num mandato e no papel político do cineasta. Acreditava-se numa vocação emancipadora e na construção de um discurso preocupado com a coletividade e com categorias mais gerais ligadas ao subdesenvolvimento, à identidade nacional e a uma linguagem cinematográfica de resposta ao colonizador e de “desalienação” do colonizado. “O cineasta se via como portador de um mandato que, no caso brasileiro, se concebia como vindo do próprio tecido da nação, suposto muito mais coeso e já constituído do que, em seguida, a realidade veio mostrar” (XAVIER, 2000, p. 99).

Postura diferente do que se verificou no ciclo de Recife, durante os anos 1920, quando se incorporava a linguagem clássica trabalhada em *Hollywood*, para tratar o novo de forma conservadora. Esse ciclo regional foi marcado pela produção colaborativa e

////////////////////////////////////

filmava os avanços urbanos na cidade com fascínio. Dava-se num clima de oposição entre a ânsia pelo novo e o modelo tradicional da região, controlada por oligarquias. Era uma tentativa de conciliar as mudanças da modernidade e a permanência da tradição (ARAÚJO, 2006). No filme *A filha do advogado* (Jota Soares, 1926), por exemplo, misturavam-se o “fascínio material pelo atraente mundo de consumo da elite” e a “condenação moral, diante da dissipação dos valores mais tradicionais” (2006, p. 121). Na abordagem dos filmes do ciclo, “as mudanças são incorporadas e submetidas aos valores tradicionais – e nessa incorporação elas perdem seu eventual poder transgressivo, de efetiva mudança social, econômica, de mentalidade. Resta uma aparência de mudança” (2006, p. 122).

Já a postura estética nos anos 1960 estava ligada ao clima de efervescência política e cultural de proposição de novos caminhos para o país e de libertação nacional. A tônica dos debates em torno da cultura popular, da alienação, do processo histórico e da revolução é marcante para o encaminhamento de pautas mais engajadas na produção cinematográfica. Dados os desafios de construir um discurso coletivo a partir da complexidade da sociedade brasileira, os cineastas expressam nas obras as contradições dos próprios posicionamentos e uma constante mudança de olhar para a noção de povo e para os problemas estruturais do país. A relação contraditória com o popular é incorporada, por exemplo, por Glauber Rocha em dois filmes do início de sua carreira: *Barravento* (1962) e *Deus e o diabo na terra do sol*, que “internalizam o duplo movimento de valorização-desvalorização do popular” (XAVIER, 2007, p. 191). Partindo, ao mesmo tempo, de uma crítica da cultura popular como alienante e da valorização das manifestações do povo como formas de resistência, os filmes uniam a ideia de que era preciso conscientizar o povo quanto à postura de uma busca desse povo. “Marcados pela postura de conscientização própria aos projetos da época, os dois filmes manifestam algo além do autoritarismo populista, pois a boa arte não se reduz a um mero duplo da ideologia” (2007, p. 191).

Os caminhos da revolução na história são fragmentados, não são lineares, e a estética da violência defendida por Glauber Rocha

procura mostrar a luta do oprimido no presente inspirada pelos mitos do passado. É uma tentativa de “trabalhar a relação entre fome, religião e violência [...] e legitimar a resposta do oprimido, evidenciando a presença, no Brasil, de uma tradição de rebeldia que negaria a versão oficial da índole pacífica do povo” (XAVIER, 2001, p. 19). Em *Deus e o diabo*, revisitada a história do sertão, a memória e o mito passam a ser pontos de partida para a transformação e, ao mesmo tempo, devem ser reavaliados.

[O discurso] polemiza com a tradição e parte dos mitos para inseri-los num processo de transformação, denunciando seus limites, sua humanidade. A recapitulação de messianismo e cangaço tem em comum com a memória coletiva esse movimento de recuperar o passado e seus heróis, para impedir seu desgaste e morte pelo tempo, para ressaltar sua dignidade [...] *Deus e o diabo* projeta esses mesmos heróis numa temporalidade marcada pelo movimento incontido, pelas necessidades históricas que decretam a morte de uns e outros como essencial para o progresso dos homens e para a realização do princípio de justiça (XAVIER, 2007, p. 138).

E invocar a memória, atitude comum no cinema político do Terceiro Mundo, é muito mais do que simplesmente recordar um passado ou conceber uma formação definida de um povo já existente. Isso porque um novo elemento se faz presente no discurso: o privado, o eu e sua relação com o coletivo e com o político. Porque a memória, diz Deleuze (2007), é “a estranha faculdade que põe em contato imediato o fora e o dentro, o assunto do povo e o assunto privado, o povo que falta e o eu que se ausenta, uma membrana, um duplo devir” (2007, p. 263). É no nível da fabulação e da lenda que será possível alcançar o coletivo a partir dos personagens individuais, postos como “intercessores”, o que Glauber Rocha já fazia com Antônio das Mortes em *Deus e o diabo*.

Resta ao autor a possibilidade de se dar “intercessores”, isto é, de tomar personagens reais e não fictícias, mas colocando-as em condição de ficcionar por si próprias, de “criar lendas”, “fabular”. O autor dá um passo no

que as próprias condições de produção exigem que o diretor recorra a diferentes canais de captação de recursos: “a tônica, desde 1993, tem sido o pragmatismo” (2001, p. 42), e já não existem mais os debates e o clima cultural na base da produção dos filmes. Xavier ainda aponta para a falta de uma relação estética com o passado, sem que, no entanto, tenham acontecido rupturas. A autoimagem do cineasta brasileiro contemporâneo sofreu, nesse sentido, um deslocamento: ele “já não traduz em seus filmes, com raras exceções, a mesma convicção de ser um porta-voz da coletividade” (XAVIER, 2000, p. 99). “Ao contrário dos anos 60, quando o cinema se apressava em interligar ser social, economia e caráter (colocando no centro a questão da ideologia), a vontade agora é explorar mais os sujeitos no que têm de singular” (2000, p. 104).

Nagib (2006) observa que, se há um diálogo do cinema brasileiro atual com a tradição que o antecede, isso se dá muito mais sob uma perspectiva nostálgica. Não há a criação de um projeto político dentro das estéticas do cinema contemporâneo.

Num mundo globalizado, pós-utópico e desprovido de propostas políticas, em que projetos nacionais há muito deram lugar a relações e estéticas transnacionais, a nova utopia brasileira necessariamente significou olhar para trás e reavaliar propostas passadas centradas na nação. [...] Nostalgia, homenagem, citação e desejo de continuidade histórica foram os modos encontrados para a expressão do mar utópico que reemergiu com todo seu poder simbólico no novo cinema brasileiro (NAGIB, 2006, p. 25-26).

Se o mar utópico era, em Glauber Rocha, a visão do paraíso, a certeza da transformação, o mar de Lírío Ferreira não traz possibilidades de mudança. Na verdade, é da inevitabilidade da permanência que *Árido movie* trata: mais do que um filme pós-utópico, trata-se de uma obra antiutópica, em que as condições são dadas e não há nada que se possa fazer. A todo o momento, seja pela voz *over* de Jonas, seja no telejornal durante a previsão do tempo, uma frase se repete: “Não há previsões de mudanças” – mais do que do clima, se está falando das condições estruturais da sociedade no sertão nordestino e do estado de espírito do próprio Jonas.

foco no percurso de Manuel pela libertação revolucionária, primeiro no misticismo, depois no cangaço e, posteriormente, libertado dos dois, em direção ao mar, à revolução livre de amarras. Nesse percurso, a preocupação não está no nível das forças conservadoras, como em *Árido movie*, mas nas forças revolucionárias.

O confronto entre Jurandir e Lázaro tem um caráter político, pensado em torno de uma distribuição de lugares e de funções no mundo. E a frase dita por Lázaro é essencial para compreender a dimensão que ele e sua família dão às ocupações sociais na região: “Cada uma! Tu és um merda! Tu faz o teu serviço e eu faço o meu! É assim que o mundo gira”. A resposta de Jurandir é o tiro que sai de sua arma. Mais tarde, Zé Elétrico, índio que esconde Jurandir, vai dizer: “Bala não respeita ninguém”. A possibilidade de quebrar a ordem deu-se pela violência, mas o desencadeamento de uma reação só fica no nível da bala, já que ao assassinato de Lázaro não se segue um processo transformador, mas a recomposição do *status quo*. Após a morte de Lázaro, a câmera filma a televisão, na qual aparece Jonas. Na previsão do tempo no telejornal de São Paulo, com o mapa do Nordeste ao fundo, ele diz em tom tranquilo e didático: “Não há previsões de mudanças”.

O próprio Zé Elétrico revela-se consciente da situação histórica de exploração, mas imobilizado pelo conformismo. O personagem profere um discurso sobre a trajetória de opressão dos índios, o controle da água pelos detentores do poder e a sua experiência pessoal com a exploração. Mas concebe as condições como inevitáveis, não se torna sujeito de sua história. Ao final, morto Jurandir, Zé Elétrico é cobrado por ter escondido o amigo. Como compensação pelo desvio, terá que fazer um serviço para Marcio Greyck, viajar e vender maconha.

O líder místico Meu Velho é ainda outro elemento que retoma questões políticas da tradição cinematográfica brasileira. Ele é agora, entretanto, uma figura integrada à lógica de poder local, que dialoga com a família de Dona Carmo e que prefere fazer sua “poética das águas” apenas no nível espiritual como curandeiro. Consciente de sua autoimagem, ele sabe bem como se portar diante da câmera da videasta Soledad e explicar sua filosofia de um “representante direto de Deus”.

////////////////////////////////////

Esvaziada a dimensão utópica, ganha destaque a perspectiva do transe, mas em tônica diferente da que tínhamos em Glauber Rocha. Lá era o transe dos sentidos que deslocava a experiência e buscava desinstalar o pensamento de seguranças e de manutenções da ordem. Ao Jonas de *Árido movie*, no entanto, restam um chá alucinógeno preparado por Zé Elétrico e a confusão mental ao final do filme. Aos seus amigos Bob, Falcão e Verinha, resta ficar à margem dos problemas enfrentados pelo protagonista. Eles vivem aventuras num sertão reduzido ao lugar da “plantação dos sonhos”, uma plantação de maconha. Falcão já anuncia, antes da partida rumo a Rocha, sua visão do sertão como lugar exótico e de aventuras: “Sertão é massa, né, velho?”. É a expressão da alienação contemporânea e do esvaziamento da ação política. Os três jovens dançam, conversam e fumam; se encantam com o sertão “massa”, deslumbrados com o transe da viagem. São como a personagem Marina, de *O invasor* (Beto Brant, 2001), que não vive no sertão, mas na metrópole São Paulo: “vivendo só de diversão e movida a drogas e baladas, num tempo desprovido de propostas políticas, é talvez a principal revelação do filme como sintoma do capitalismo tardio” (NAGIB, 2006, p. 177).

Considerações finais

“O sertão virou mar, e o mar virou sertão”: dessa ideia parte *Árido movie*. Na sequência, Lírio Ferreira promove a união entre sertão e litoral e inverte a perspectiva revolucionária de Glauber Rocha para uma ideia de permanência. Os eventos em *Árido movie* são marcados pela continuidade das condições dadas previamente, e os vislumbres de modernidade que são lançados ao longo do filme estão no nível da inovação tecnológica e do fim de fronteiras entre dois mundos. Mas a estrutura social básica não muda: se os jagunços comandados pela família oligárquica agora têm motocicletas e não cavalos, a função repressora permanece a mesma. O toque entre sertão e litoral fica apenas na superfície, não tem implicações políticas mais gerais.

O efeito dessa mistura se coloca também no dilema de Jonas, personagem que, convivendo com dois universos distintos, opera

o encontro das realidades. Sujeito a múltiplas influências, ele tem uma identidade difusa, não se sente em casa, é um estrangeiro. Ao confrontar-se com a tradição, tenta resistir, questiona suas raízes e o continuísmo do costume da vingança. Em Jonas, há vislumbres de uma atitude política no âmbito individual, uma resistência, um questionamento das condições postas. A postura dele acaba, entretanto, tão confusa quanto suas sensações. Sem saber o que fazer, ele também não sabe marcar uma posição clara, acaba passando por sua pequena cidade natal de forma inerte. O chá de Zé Elétrico gera o transe em Jonas, retira-o de um eixo claro e acaba encaminhando-o para o inevitável. A opção de Lírio Ferreira por um final aberto é uma opção de se retirar daquele mundo, escapar de escolhas, porque, assim como Jonas, ele não marca posição, apresenta-se de forma difusa.

Árido movie não foge de temas caros à tradição cinematográfica brasileira. Volta-se para o sertão, em diálogo tanto com o Cinema Novo quanto com filmes contemporâneos. Da geração cinemanovista, retira temas, do cinema contemporâneo, continua a abordagem já distante da ideia de engajamentos macropolíticos. É um filme inserido na lógica da globalização, com seu hibridismo estético e seu esvaziamento quanto a perspectivas de mudanças.

O Nordeste de Cláudio Assis está contaminado por uma “podridão do mundo”, e a imagem que traz essa podridão é limpa, suave, fluida. *Baixio das bestas* concentra-se na decadência moral de um mundo e impregna-se de uma desilusão com os rumos da sociedade. A patologia social é denunciada, afirmada e reiterada pela estética do diretor, mas não há a preocupação em propor o reordenamento dos corpos postos em choque. As partes do universo abjeto são inventariadas, mas não são deslocadas: o filme contenta-se em olhar de forma distanciada para esse mundo e, mais ainda, busca prazer estético no ato de captar a abjeção.

A condenação moral tem como pano de fundo estruturas sociais em ruínas, opressão nas relações interpessoais e violência naturalizada pelo próprio espaço repressor. Homem e sociedade estão interligados – não há, portanto, uma completa segregação entre estrutura e mentalidades, dado que há uma mínima preocupação



em contextualizar. A sexualidade é envolta pelo estigma do vício, os corpos femininos estão capturados pelos desejos dos homens, e o Baixo afigura-se como uma região distante de purezas.

Forma diferenciada de trazer o universo nordestino, o filme revela uma postura próxima ao que Assis reivindica como uma oposição ao cinema de *Hollywood*. Ainda assim, é preciso questionar em que medida a afirmação de uma forma própria ressoa em *Baixo das bestas* como uma proposição de um cinema que fala e que é capaz de propor questões ao universo em que se insere. Assis é político na reivindicação de um olhar próprio e na elaboração de um painel múltiplo de sujeitos, mas o olhar formulado parece ainda carente de uma potência de deslocar o que está posto.

Referências

ARAÚJO, L. C. de. “Melodrama e vida moderna: o Recife dos anos 1920 em A Filha do Advogado”. *Cadernos de Pós-Graduação da Unicamp*, v. 3, 2006.

BERNARDET, J-C. *Brasil em tempo de cinema: ensaios sobre o cinema brasileiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

CONTRACAMPO. “Entrevista com Claudio Assis”. Edição 52. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/52/entrevistaclaudioassis.htm>>. Acesso em: 21 jun. 2012.

DELEUZE, G. *A imagem-tempo (Cinema 2)*. São Paulo: Brasiliense, 2007.

_____. “Controle e devir”. In: DELEUZE, G. *Conversações (1972-1990)*. São Paulo: Ed. 34, 1992.

EDUARDO, C. “A ‘fenômeno-patologia’ do pequeno poder”. *Revista Cinética*, 2007. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/baixiocleber.htm>>. Acesso em: 21 jun. 2012.

GOMES, P. E. S. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

JAMESON, F. “A política da utopia”. Versão em português de “The Politics of Utopia”, *New Left Review* 25, January–February 2004. Disponível em: <http://nlr1.newleftreview.org/article/download_pdf?language=pt&id=2489>. Acesso em: 21 jun. 2012.

NAGIB, L. *A utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgias, distopias*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

ORICCHIO, L. Z. *Cinema de novo: um balanço crítico da retomada*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

RAMOS, F. (Org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1990.

XAVIER, I. *Alegorias do subdesenvolvimento*. São Paulo: Brasiliense, 1993.



_____. “O cinema brasileiro nos anos 90” (entrevista). *Revista Praga: estudos marxistas*, São Paulo, n. 9, junho de 2000, p. 97-138.

_____. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

_____. *Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

submetido em: 26 jun. 2012 | aprovado em: 25 out. 2012



Uma pernambucana decidida: Nancy Wanderley na chanchada (1954-1960)¹

//////////////////// *Júlio Lobo*²

1. Este trabalho é dedicado à memória de Nancy Wanderley, Félix de Athayde e João Cabral de Melo Neto. Nossos agradecimentos especiais a Renato Luiz Pucci Jr.

2. Doutor em ciências da comunicação (estética do audiovisual) pela Universidade de São Paulo (2002). Coautor do livro *Glauber, a conquista de um sonho (Os anos verdes)*. Professor adjunto da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia. Professor titular do Departamento de Ciências Humanas da Universidade do Estado da Bahia. E-mail: jceslobo@hotmail.com



Resumo

Esse ensaio visa analisar de que modo a atriz carioca Nancy Wanderley construiu o tipo da pernambucana valente, principalmente com relação ao uso da força física, na maioria de suas participações na comédia cinematográfica musicada carioca, a chanchada, a partir de um estereótipo da mulher nordestina consolidado no baião *Paraíba*. Para isso investiga-se a origem histórica do termo, a transformação daquela canção em sucesso musical, bem como o surgimento de sua matriz audiovisual, a Madame Pau-Pereira no filme *É fogo na roupa* (1952). Aqui, analisaremos cinco filmes: *O petróleo é nosso* (1954), *No mundo da lua* (1958), *O camelô da rua larga* (1958), *Quem roubou meu samba?*(1959) e *Samba em Brasília* (1960).

Palavras-chave

Cinema brasileiro e nordestinos, cinema brasileiro e nordestinas, cinema brasileiro e estereótipos de gênero, Nancy Wanderley.

Abstract

This essay aims to examine how the carioca actress Nancy Wanderley Rio built the kind of brave Pernambuco woman, especially regarding the use of physical force, in most of its stake in carioca musical comedy film, the slapstick, from a stereotype of women Northeast consolidated in the ballad *Paraíba*. For that investigates the historical origins of the term, the transformation of that song in musical success as well as the audiovisual appearance of his matrix, the Madame Pau-Pereira in *É fogo na roupa* (1952). Here, we analyze five films: *O petróleo é nosso* (1954), *No mundo da lua* (1958), *O camelô da rua larga* (1958), *Quem roubou meu samba?* and *Samba em Brasília* (1960).

Keywords

Brazilian cinema and Northeastern, Brazilian cinema and Northeastern Brazilian woman, Brazilian cinema and gender stereotypes, Nancy Wanderley.

Sou nega, nega baiana,
revolucionária das caatingas do sertão.
Sou bamba no bamboleio.
Ô, minhas *comidas é* entre os soldados do batalhão.
De faca pernambucana
não vejo *home* na minha frente.
Não vejo não!.

Nega Baiana (Ary Barroso, 1930)

O Brasil, qualquer Brasil,
quando fala do Nordeste,
fala da peixeira, chave
de sua sede e de sua febre.

As facas pernambucanas, João Cabral de Melo Neto

Introdução

A comédia cinematográfica musicada carioca, pejorativamente denominada de chanchada, que teve o seu ciclo, *grosso modo*, consolidado entre os anos de 1949 (com *Carnaval no fogo*) e 1962 (com *Mulheres e espiões*), é marcada, com relação à composição de suas principais personagens, pela fixação de vários tipos, advindos do teatro de revista, principalmente do circo, da literatura, da música



popular e até do próprio cinema. Considerando-se como tipo aquela personagem plana, de identificação fácil e reconhecimento imediato, ele busca sintetizar certas determinantes profissionais, psicológicas, culturais, econômicas etc. Muito da eficácia do tipo depende do fato de ele ser considerado uma personagem pré-construída e previsível, considerando-se o contexto sociocultural que envolve a produção artística.

Trabalharemos neste texto com a conceituação de tipo tal como se encontra sintetizada pioneiramente pelo teórico da literatura Georg Lukács (1973), ao considerá-lo como uma subcategoria da personagem. Para ele, o tipo pode ser entendido como uma “personagem-síntese entre o individual e o coletivo, entre o concreto e o abstrato”, tendo em vista o intuito de “ilustrar de uma forma representativa certas dominantes do universo diegético em que se desenrola a ação, em conexão estreita com o mundo real com que estabelece uma relação de índole mimética”. Além disso, o tipo, segundo o caráter e a situação, é “uma síntese original, que reúne organicamente o universal e o particular. O tipo não o é graças ao seu caráter médio. Pelo contrário, ele se torna tipo porque nele convergem e reencontram-se todos os elementos determinantes, humana e socialmente essenciais, de um período histórico”.

Do ponto de vista das determinantes profissionais, ocupacionais ou econômicas, os tipos nesse ciclo do cinema brasileiro foram amplos, privilegiando-se várias minorias: barbeiro, carteiro, motorista de lotação, afinador de piano, vendedor ambulante, sambista, barnabé, servente, político, ladrão, empresário teatral escroque etc. Uma vez que há minorias sociais, também há aquelas personagens que simbolizam um certo *status*: médicos, políticos, cientistas, artistas da cultura erudita etc. Do ponto de vista psicológico e sociocultural, mais próximo ao que vai ser desenvolvido ao longo desse texto, podemos elencar uma outra tipologia dessas personagens planas, as quais podem também ser simplificada e arroladas pelo princípio do gênero. Nesse aspecto, os tipos masculinos mais frequentes são o malandro, o Don Juan, o mocinho, o vilão, o palhaço, o deputado baiano e o recruta biruta, entre outros.

Os tipos femininos mais presentes na comédia cinematográfica musicada carioca são a mocinha (interpretada por Eliane Macedo, Adelaide Chiozzo, Inalda de Carvalho ou Dóris Monteiro), a melhor amiga da mocinha (Adelaide Chizzo), a megera (Suzy Kirby ou Violeta Ferraz), a *paraíba* (inicialmente por Violeta Ferraz, mas também por Sônia Mamede e Consuelo Leandro), a enérgica dona de pensão (Maria Vida, Rosa Sandrini e Zezé Macedo), a solteirona (Zezé Macedo, quase que exclusivamente), e a escroque ou malandrinha (Dercy Gonçalves), entre outros. Essas composições acompanhavam muito o que se tinha no teatro de revista carioca da época, nos programas humorísticos das rádios Nacional e Mayrink Veiga e na música popular brasileira de todos os tempos.

Está, entre esses tipos acima, aquele que será trabalhado neste texto: a mulher nordestina destemida, desaforada e, principalmente, valente, atributo esse associado à violência física. Esse tipo, denominado na gíria carioca de *paraíba*, marcou, em nosso entendimento, a carreira da atriz carioca Nancy Wanderley (Stelita de Souza, 1927-2008). Ela foi a valente pernambucana em seis dos oito filmes dela a que tivemos acesso, de um total de 11. Consideramos essa frequência relevante para a generalização em torno desse tipo a que empreenderemos a seguir.

Assim como a existência do tipo mocinho, com a sua mocinha respectiva, pressupõe a existência de um vilão, a ocorrência de uma *paraíba* também pressupõe um tipo que, ao contrastá-la fortemente, a evidencie. Na comédia musicada carioca, a mocinha, em geral, é analisada com uma *feminilidade* que se traduziria muito simplificada por esses atributos: juventude, alegria, ingenuidade, candura, prestimosidade, amorosidade, beleza, doçura, fragilidade, seriedade, recato, meiguice e com um comportamento exemplar, o que significava que ela impedia “os avanços dos rapazes” (VIEIRA, 1990; DIAS, 1993; BASTOS, 2001). Além dessas características, essa mocinha era obrigada a “repetir alguns dos atributos indispensáveis aos ‘heróis’ e aos ‘bons’”, contanto que ela ainda respeitasse os “limites impostos pelo recato necessário a esses filmes, assistidos por toda a família” (VIEIRA,

1990, p. 162). Tem sido notado também que a composição dessa mocinha incorpora alguns traços das protagonistas dos romances populares *femininos* dos anos 1950 com, pelo menos, uma diferença: “a mocinha das chanchadas será a expressão da ambiguidade das personagens femininas, pois estarão inseridas no universo público: trabalharão fora, serão atrizes, cantoras, funcionárias públicas etc” (DIAS, 1993, p. 91).

Essas caracterizações acima sobre a *mocinha* da chanchada podem vir a ser consideradas justamente aquilo que Simone de Beauvoir (1980, p. 21, p. 73), já em 1949, apontava como signos de uma *passividade*, que seria um componente essencial da mulher *feminina*: “[Esse] é um traço que se desenvolve nela desde os primeiros anos, mas é um erro pretender que se trata de um dado biológico. Na verdade, é um destino, que lhe é imposto por seus educadores e pela sociedade”. E mais: “Ser feminina é mostrar-se impotente, fútil, passiva, dócil. A jovem deverá não somente enfeitar-se, arranjar-se, mas, ainda, reprimir sua espontaneidade e substituir, a esta, a graça e o encanto estudados, que lhes ensinam as mais velhas” e, conseqüentemente, “toda afirmação de si própria diminui sua feminilidade e suas probabilidades de sedução”.

As considerações de Beauvoir com relação à feminilidade, culturalmente falando, de certa forma, atualizam no pós-guerra europeu algumas das ideias defendidas pelo filósofo e parlamentar inglês John S. Mill (2000, p. 39-40), muitas décadas atrás, mais propriamente em 1869: “O que atualmente é conhecido como natureza feminina é uma coisa eminentemente artificial – resultado da opressão forçada em algumas direções – e apresentada como não natural em outras”. Ele politiza prontamente essa representação ao argumentar que “sem hesitação, nenhuma outra classe de pessoas dependentes teve seu caráter tão distorcido de suas proporções naturais através da relação com seus senhores. As noções formadas sobre a natureza feminina são ridículas, meras generalizações empíricas, sobre os primeiros exemplares apresentados”. E conclui ele: “A ideia popular sobre tal natureza [feminina] é diferente em diferentes países, de acordo com as opiniões e circunstâncias sociais que o país ofereceu para as mulheres que lá vivem”.

A escolha nossa pela montagem de um *corpus* de filmes para uma discussão em torno de estereótipos de identidades culturais de nordestinas, de certa forma, dados os devidos descontos, retoma uma proposta de Siegfried Kracauer (1988, p. 17) especialmente na monografia *De Caligari a Hitler*. Nela, ele então generalizara a propósito de certo período do cinema alemão de ficção, partindo de uma premissa de que os filmes refletem a “mentalidade de uma nação” de um modo mais direto do que qualquer outra mídia por dois motivos: “primeiro, os filmes nunca são produto de um indivíduo; [...] já que qualquer unidade de produção cinematográfica engloba uma mistura de interesses e inclinações heterogêneas”. Assim, segundo ele, “o trabalho de equipe nesse campo tende a excluir o tratamento arbitrário do material do cinema, suprimindo particularidades individuais em favor de traços comuns a muitas pessoas” (KRACAUER, 1988). Argumenta ainda Kracauer que filmes “são destinados, e interessam às multidões anônimas. Filmes populares — ou para sermos mais precisos, temas de filmes populares — são supostamente feitos para satisfazerem os desejos das massas” (KRACAUER, 1988). E conclui: “O que os filmes refletem não são tanto os credos explícitos, mas dispositivos psicológicos — essas camadas profundas da mentalidade coletiva que se situam mais ou menos abaixo da dimensão da consciência” (KRACAUER, 1988, p. 18).

Mais perto de nós no tempo, o historiador cultural inglês Peter Burke (2004, p. 20) vem defendendo respostas positivas para a seguinte questão: em que medida e através de quais formas as imagens oferecem evidência confiável do passado? Argumentando certa longevidade da percepção do filme, bem como da fotografia imóvel, como fontes históricas, a sua digressão se expande também em direção a narrativas cinematográficas de ficção em que nota um “valor heurístico”, proporcionado por determinados filmes, inclusive aqueles de ficção, pois eles poderiam veicular “sem discurso explícito”, “uma posição crítica em relação às teses correntemente defendidas e às fontes a partir das quais a História se faz” (BURKE, 2004, p. 25). O pensamento de Burke, nesse aspecto, tem certa proximidade com a postura que os historiadores culturais adotaram, a partir da influência francesa dos *Annales*, quando começaram a



se interessar pelo Outro/Outra. Interesse que acabou por buscar na Psicologia Social as contribuições das análises de estereótipos, entre outras coisas. Sobre a estereotipia, diz Burke: “Quando ocorrem encontros entre culturas, é provável que a imagem que cada cultura possui da outra seja estereotipada” e o estereótipo pode não ser “completamente falso, mas, frequentemente, exagera alguns traços da realidade e omite outros” (BURKE, 2004, p. 153; p. 155).

Ao associarmos, aqui, mundo histórico e representação ficcional, temos em mente também as posições de Ferro (1996, p. 202-203), estimuladas pela sua pertinente questão: “De que realidade o cinema é verdadeiramente a imagem?” Indagação-programa de pesquisa, que se segue de premissas:

- a) resta estudar o filme, associá-lo ao mundo que o produz porque o filme, imagem ou não da realidade, documento ou ficção, intriga autêntica ou pura invenção, é História;
- b) o filme abordado não como uma obra de arte, porém como um produto, uma imagem-objeto, cujas significações não são somente cinematográficas. Ele vale por aquilo que testemunha; e
- c) a crítica não se limita somente ao filme, integra-o no mundo que o rodeia e com o qual se comunica necessariamente.

Matrizes de um estereótipo

Para um melhor entendimento da aposta que fazemos aqui, torna-se necessário traçar breves contornos do contexto em que surge o tipo *paraíba*, o que nos remeterá a um certo passado que começa a se delinear pelas campanhas eleitorais para presidente da República em 1930. Entre outros objetivos, essa memória busca articular uma mitologia criada em torno de um Estado da Federação, a partir de um hino para um *herói morto*, que tem parte de sua ideia central retomada em um *jingle* para outra campanha presidencial, agora em 1950. Essa peça publicitária vira uma canção, lançada comercialmente por Emilinha Borba, com o título de *Paraíba*

e se torna um dos maiores sucessos de sua carreira e dos seus compositores: Humberto Teixeira e Luís Gonzaga. Como se não bastasse tanta intertextualidade, esse baião serve como um *leitmotiv* para uma sequência da comédia *Aviso aos navegantes* (também de 1950), criando o tipo cinematográfico *paraíba*, que marcaria a carreira de Nancy Wanderley, entre outras atrizes brasileiras.

O paulista Júlio Prestes concorria com o gaúcho Getúlio Vargas, da Aliança Liberal (com João Pessoa, governador da Paraíba, como vice) pela Presidência da República em 1930. A morte do paraibano, episódio decisivo para o deslanchar da Revolução de 1930, também foi alvo de uma peça musical cívica, o *Hino a João Pessoa* (E. Souto e O. Santiago, 1930), que se inicia localizando o protagonista regionalmente, sinalizando para a metáfora do político como uma *iluminação*:

Lá do Norte um herói altaneiro,
que, da Pátria, o amor conquistou
foi um vivo farol que, ligeiro,
acendeu e depois se apagou.

Em seguida, o dado regionalizante estadual sai da cartografia e vai para a geografia regional:

João Pessoa, João Pessoa,
bravo filho do sertão.
toda a Pátria espera um dia
a tua ressurreição.

Após essa celebração, vem o dado de política de gênero — expressão ainda não formalizada àquela época:

João Pessoa, João Pessoa,
o teu vulto varonil



vive ainda, vive ainda
no coração do Brasil.

A sinalização para o citado dado de gênero está na palavra “varonil”, por sinal, muita usada em hinos pelo fato de rimar com Brasil. Mas varonil não é sinônimo de cidadão, por exemplo, mas, sim, um sinônimo para viril. O *Hino a João Pessoa* se encerra com a estrofe, que diz mais respeito ao título desse ensaio, e que começa por um oxímoro:

Paraíba, ó rincão pequenino,
como grande esse homem te fez.
Hoje em ti cabe todo o destino,
todo orgulho de nossa altivez.

O contraste criado pelo confronto das dimensões territoriais daquele Estado (56.372 km²) com o seu peso na eclosão daquela revolução acabou por transformar, na cultura popular, o “rincão pequenino” na *Paraíba pequenina*. Talvez essa tenha sido a segunda vez em que se pôde notar deslizamentos de sentidos em torno desse topônimo. O nome em pauta vem do tupi-guarani, *pa’ra* (rio) *a’iba* (ruim); a ruindade aqui estava relacionada à dificuldade de navegação na maioria de seu trecho. O nome do rio passou a ser o da capitania. Com a vitória da Revolução de 1930, João Pessoa sai dos hinos fúnebres em direção à glória *post-mortem* com uma marchinha que estende o seu culto a todo um Estado:

De sul a norte, todos viram a intrepidez
de um Brasil heroico e forte
a raiar no dia três.
A Paraíba, terra santa, terra boa
finalmente está vingada.
Salve o grande João Pessoa.

O fato é que a memória do assassinato de João Pessoa e o papel da Paraíba na eclosão da Revolução de 1930 voltam à tona, 20 anos depois, associando política e música popular brasileira no baião *Paraíba* (Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira). A sua primeira estrofe poderia estar tranquilamente em qualquer canção de retirante, das muitas que o Rei do Baião compôs ou interpretou:

Quando a lama virou pedra
e mandacaru secou
quando arribação, de sede,
bateu asa e voou
foi aí que eu vim-me embora
carregando a minha dor.

Esse canto de dor se encerra nominando a destinatária daquela mensagem: “Hoje, eu mando um abraço pra ti, Pequenina”. Após esse endereçamento particular, vem o refrão famoso, retornando às lutas contra e a favor dos candidatos da Aliança Liberal em 1930:

Paraíba, masculina
muié macho, sim, sinhô.
Eita, pau-pereira
que em Princesa já roncou.
Eita, Paraíba,
mulher-macho, sim sinhô!
Eita, pau-pereira,
meu bodoque não quebrou.

Pau-pereira era uma referência ao *coronel* José Pereira, chefe político de Princesa que em 28 de fevereiro de 1930 se rebelara contra a decisão do governador João Pessoa de desarmar chefes políticos que, como ele, possuíam guarnições de jagunços.



Foi tudo muito rápido: de uma hora para outra, a qualificação de resistência civil de um Estado nordestino passou a ser estendida estereotipadamente para um dado comportamental de mulheres, dado esse que não se coadunava com o que o senso comum, e talvez nem só ele, entende como sendo a cartilha da feminilidade. Estado resistente, Estado viril, mulher masculinizada, paraíba. A já famosa canção acima começou a ser veiculada como um *jingle* de campanha, encomendado pela Casa Civil do presidente Eurico Dutra para promover a candidatura de José Américo de Almeida a governador da Paraíba em 1950. O curioso no *jingle* acima é que ele celebra justamente aquele que fora derrotado por José Américo, enquanto secretário do Interior e Justiça do então presidente da Paraíba (não se usava ainda o termo governador), numa empreitada que quase custara a vida de Américo. Graças a essa e outras ações, ele fora nomeado interventor federal com a vitória da Revolução de 1930 e chefe do Governo Central do Norte até a posse de Vargas.

Como dissemos, o famoso refrão celebrava a resistência da cidade de Princesa às tropas do governador Álvaro Carvalho. Essa reação está civilmente incorporada à vida cultural da Paraíba desde a criação de sua bandeira. Em forma retangular, ela apresenta a expressão “nego”, em caixa alta, com letras brancas sobre fundo vermelho e preto, sendo que essas estão inscritas na parte vermelha. A parte negra representa o luto pelo assassinato de João Pessoa, e a cor vermelha possui dois sentidos: ela representa o sangue derramado pelo citado líder e a cor de sua campanha no Partido Liberal. “Nego” foi a expressão de rebeldia que João Pessoa pronunciara quando não quis aceitar a candidatura do paulista Júlio Prestes à Presidência da República.

Inicialmente, o famoso refrão foi considerado pela oposição como um insulto à mulher paraibana, criando-se um tumulto quando o então *jingle* foi cantado em comício de José Américo em maio de 1950. Independente de toda essa polêmica regional, a carioca Emilinha Borba lançou esse baião com enorme sucesso nacional ainda em 1950. Àquela época, a RCA Victor, empresa transnacional com a qual o sertanejo Gonzaga tinha contrato exclusivo, não permitia que ele gravasse cantando sob o argumento

de um dos diretores de que ele tinha “voz de sovaco”. Uma prova audiovisual do sucesso mencionado acima é que, ainda em 1950, a canção podia ser utilizada apenas em sua versão instrumental e, ainda assim, conseguir transmitir a mensagem estereotipada de seu refrão. Aconteceu aqui o que muitos almejam conseguir nas narrativas audiovisuais massivas em qualquer época: ter um tema instrumental associado à entrada em cena de determinada personagem, o que se chama de *leitmotiv*. Trata-se de uma palavra alemã, que significa *motivo condutor*, sendo associada em música a uma breve fórmula musical (melódica, harmônica, rítmica), que pode ser facilmente percebida em sua repetição.

Uma matriz audiovisual

O *leitmotiv* que nos interessa está associado à *mulher-paraíba* e, curiosamente, em uma comédia musicada carioca na qual não há personagens nordestinas, quanto mais paraibanas: *Aviso aos navegantes* (Watson Macedo, 1950). Cleia (interpretada por Eliana Macedo) é uma cantora que está voltando ao Brasil após uma temporada em Buenos Aires em um transatlântico que tem como imediato o seu namorado (Anselmo Duarte). Motivado por uma suspeita infundada de que ela o estaria traindo, ele resolve se aproximar de uma passageira, que o assediava acintosamente. Há um baile no navio, a personagem interpretada por Eliana se embriaga em seu camarote em companhia de um clandestino (Oscarito). Ambos resolvem ir para a festa. Eliana lá chega fumando um charuto e dança animadamente um baião orquestral com esse homem. Em determinado momento, Cleia decide soltar baforadas na cara da rival enquanto esta dançava com o imediato. A moça bate em Eliana, que se abaixa e revida com um tabefe. Sem motivo aparente, outras mulheres começam a trocar tapas. O maestro (Bené Nunes), de costas para o salão, tem a sua atenção chamada pelo barulho dos tapas e pelo quebra-quebra. Ele, então, para a orquestra e diz algo baixinho para os músicos. Começa-se, então, a ouvir a canção *Paraíba*, apenas em versão instrumental. As lutas entre as mulheres prosseguem, o maestro mostra-se animado com o inusitado, e o clandestino aproveita a confusão para fugir do



baile. Cessada a briga, Adelaide (A. Chiozzo) diz para Cleia que ela “acabou com o baile” ao que esta responde com orgulho: “Eu apanhei, mas dei tanta bofetada”.

Da matriz da *paraíba*, interpretada rapidamente por Eliana, em *Aviso aos navegantes*, para a confecção do protótipo audiovisual bastaram apenas dois anos. Assim como a passagem de *Paraíba* de *jingle* de campanha eleitoral para sucesso, inicialmente, de Emilinha Borba, foi um pulo, o mesmo aconteceu com a consequente estereotipagem da mulher daquele Estado. Defendemos que seria difícil termos, no cinema brasileiro de ficção, uma *paraíba* se ela não tivesse sido antes um sucesso musical, um *jingle* de campanha política e, anterior a isso tudo, uma ideia presente na cultura política, associando-se *mulher viril* a um Estado subitamente *masculinizado*. Repetindo: não é à toa que a versão instrumental do baião *Paraíba* é executada como *música de fundo* para a briga entre as mulheres no filme *Aviso aos navegantes*.

O fato é que em 1952 uma comédia musicada carioca faria desse tipo que estava sendo criado a personagem principal daquele que talvez seja o primeiro filme profeminista brasileiro, o *É fogo na roupa* (Watson Macedo, 1952). Trata-se também da primeira comédia musicada brasileira em que temos uma personagem nordestina como protagonista e, o que é excepcional, não se trata de uma imigrante, nem tem origem rural: a paraibana Madame Pau-pereira (Violeta Ferraz). A trama principal desse filme gira em torno de um tema nada regional ou mesmo nacional: a eterna guerra dos sexos. Essa batalha está centralizada na realização de um impensável, pelo menos àquela época, *Primeiro congresso das esposas em defesa da fidelidade conjugal*, presidido por Madame.

A caracterização regional e caricata da protagonista de *É fogo na roupa* (título que se refere a uma gíria carioca da época equivalente a *complicado*) dá-se logo em sua aparição em uma das primeiras sequências, quando o mestre de cerimônias do hotel a apresenta publicamente como presidente do congresso. Ela surge em cena vestida de paletó e gravata, saia, cabelos amarrados para cima quase escondidos por uma boina, fumando um charuto e com gestos grosseiros, configurando o estereótipo fácil de homossexual

feminina em comédias — configuração de orientação sexual ou, mais amplamente, de gênero que, na gíria carioca da época, denominava-se *paraíba*. Essa expressão posteriormente passou a ser estendida na cidade do Rio de Janeiro para todo e qualquer imigrante nortista ou nordestino de qualquer sexo e de origem humilde e que tem validade discriminatória até os dias de hoje. O próprio nome dela, Madame Pau-pereira, já sinaliza para a origem histórica da expressão na canção *Paraíba* (Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira), principalmente nesses versos: “Paraíba masculina/*muié*-macho, sim sinhô!”.

O fato da protagonista de *É fogo na roupa*, Madame Pau-pereira, ser caracterizada desde a sua primeira aparição como uma *paraíba*, em 1952, era a finalização de um processo de estereotipagem. Como parte dele, tivemos vários tipos de matrizes: a matriz, digamos, histórica, com o *Hino a João Pessoa*; os deslizamentos semânticos que se produziram a partir da ideia de um Estado resistente, um Estado *viril*, que masculiniza a sua mulher; uma matriz musical, a partir de um *jingle* de campanha política que vira sucesso popular com Emilinha Borba e, posteriormente tem sua melodia associada à figura de uma mulher que troca socos em *Aviso aos navegantes*. O segundo passo nesse processo de estereotipagem é a duplicação em que o traço destacado, via hino e baião, deslocado do contexto que o gerou — a Revolução de 1930 — começa a ser produzido em série. No nosso caso específico, podemos localizar facilmente os contextos em que vários termos foram cristalizados com determinadas significações pontuais, mas que, por força da estereotipagem, essas significações acabaram por ser reapropriadas na realidade imediata — com um tipo de duplicação distorcida — com finalidades discriminatórias, muito mais do que de identificação cultural prestigiada. A parte final do processo de estereotipagem comumente é constituída pela generalização: toda mulher nordestina fisicamente valente é uma *paraíba*.

Mais acima, ao nos referirmos ao surgimento do baião-*jingle Paraíba*, mencionamos a política de gênero. Há mais dela nesse texto, referindo-se mais propriamente à orientação que se pretende na análise que se segue: os estudos de gênero, hoje substituindo aqueles



chamados estudos sobre a mulher. Para a historiadora Joan Scott (1992), o termo gênero ganha em seu conteúdo social e relacional das antigas distinções baseadas em sexo, como “estudos da mulher”, pois o gênero, como consequência de diferenças percebidas, inclui quatro elementos inter-relacionados. São eles os símbolos culturais, os conceitos normativos, as organizações e instituições e a identidade subjetiva. Aqui, nessa discussão, os símbolos culturais naturalmente serão destacados. A ponte entre a canção *Paraíba* e a discussão que se propõe dos papéis de Nancy Wanderley como uma *paraíba* — uma nordestina valente — tem um forte débito com as teorias feministas do cinema, principalmente aquela relativa a aspectos de uma “identidade” feminina (CASETTI, 1995, p. 204-219). Nesse ângulo, há uma tentativa de se recusar definições essencialistas — tais como o *eterno feminino* — e procurar trabalhar a identidade cultural como um *construto cultural*, em particular como o produto de uma série de discursos que circulam na sociedade. Essa postura pode ser rapidamente simplificada nos seguintes tópicos: o que dizemos sobre as mulheres, o modo como falamos com elas e o que faz serem o que são.

Enfim, a protagonista: Nancy

A atriz carioca Nancy Wanderley começou a sua carreira de coadjuvante (fez, no total, 11 filmes) na comédia musicada carioca com a criação de um tipo regional, a pernambucana valente — em *O petróleo é nosso* (Watson Macedo, 1954) —, ao qual estaria associada até os seus últimos trabalhos nas telas: uma tradução audiovisual do estereótipo da *Paraíba masculina*, termo popularizado pela canção de Gonzaga e Humberto Teixeira. A caracterização da personagem em pauta busca ficar mais próxima daquelas proporcionadas pelo baião-*jingle*, por certa literatura regionalista nordestina (*Luzia-homem*, 1902, de Domingos Olímpio, por exemplo) e pelos programas radiofônicos e televisivos de humor da época — e de sempre. Nesse sentido, proliferam expressões ditas pela *dama* no filme, tais como *avexada*, *vixe*, *enxerido*, *sem-vergonho*. Tem-se ainda com ela um uso bastante peculiar da sintaxe e do léxico da língua portuguesa, como em *puliça* (polícia) e *vorta* (volta).

Além de tudo isso apontado acima, a *dama* associa a sua naturalidade (pernambucana) a um traço de personalidade: a valentia. Aqui está pontualmente a estereotipia da identidade cultural regional. Um exemplo bem claro do que se aponta aqui é quando ela toma conhecimento por meio de uma foto de matéria de manchete do diário carioca *O Globo* — “Petróleo à flor da terra” — que o seu gigolô estava posando de geólogo francês e hospedado no Hotel Glória. Ela então vocifera: “Indivíduo inescrupuloso. Vai me pagar. Ele vai ver quanto vale uma pernambucana”. Ato contínuo, ela sugere atos de violência física contra o citado. Antes dessa promessa, ela já o provocara, chamando-o de “enxerido” e “sujeito baixo”, e dizendo-lhe que ele só era valente para mulheres.

A comédia *No mundo da lua* (Roberto Farias, 1958) é o quarto filme de Nancy Wanderley no qual ela é a única mulher (chamada Nancy) de uma quadrilha de trapalhões chefiada por um estrangeiro sem nacionalidade identificada ou presumível (Frederico Schlee), que sequestra Matias (Walter D’Ávila), um industrial carioca mulherengo e preguiçoso, para forçá-lo a revelar para eles a fórmula da produção de um tipo de cimento que estaria fazendo sucesso no mundo todo. A gangue consegue localizar um sócia desse empresário e o coloca na direção da empresa para que ele aja segundo o interesse do grupo de criminosos. Aqui, se destaca o recurso dramático do duplo que, por sinal, é antigo nas artes narrativas, funcionando como um veículo para a ambientação de crises de identidade pessoal. Nas abordagens mais tensas, essas crises são instantes preparatórios para desfechos trágicos em que, geralmente, a personagem duplicada comete um crime pelo qual a personagem original deve pagar. Independente de exemplos de tragicidade, o duplo tem alimentado, principalmente nos filmes, incontáveis comédias cujos argumentos invariavelmente usam e abusam da troca de identidade entre sócias.

O *clone* do empresário, Zé da Foice (o mesmo D’Ávila), é um pequeno produtor rural e locador de terras no Rio Grande do Norte, Estado que ele nomeia como sendo “o fim do norte”, e que viera ao Rio de Janeiro apenas para conhecer pessoalmente a sua noiva por correspondência, Dolores del Mar (Violeta Ferraz),

a quem ele chama de Dora, cujo compromisso fora iniciado em páginas de consulta sentimental de uma revista. Ele se faz acompanhar na viagem e na cidade por um tocador de zabumba, Mário (Reginaldo Faria).

Os dois companheiros de viagem são logo involuntariamente separados quando chegam ao Rio de Janeiro a partir do momento em que Zé da Foice acaba sendo envolvido com outro nordestino por causa de um doente mental, que o acusa de roubar as sandálias que ele estava vendendo. Em função da denúncia do vendedor de sandálias, Zé da Foice é levado à prisão, de onde é libertado mediante o pagamento de uma fiança, o que é feito por Nancy, que já observara o agricultor em sua chegada ao Rio. Libertado o potiguar, ele é convencido pelo bando do estrangeiro, mediante um bom pagamento, a fazer o papel do empresário por apenas um dia, tempo suficiente para que eles obtenham duas coisas: o acesso a um cofre na empresa, onde estariam depositados 30 milhões de cruzeiros (valores da época), e o segredo da fórmula de um produto de sucesso internacional: o “famoso cimento brasileiro”. Zé da Foice aceita fazer o papel, mas fica contrariado por ter sido proibido de entrar em contato com Dora.

Enquanto isso, o verdadeiro empresário, dopado por uma mulher, fica fora de cena, à beira de uma piscina e sem se dar conta de mais nada. Mais adiante, ele é internado em um manicômio, enquanto estava desacordado. Ninguém lamenta a ausência de Matias. A esposa vivia apoquentando-o, pedindo-lhe desquite, o que o clone prontamente concede; a secretária dele apenas estranha que o clone tenha tanta vontade de trabalhar, o que não era uma virtude do *original*.

Apesar de ter sido considerado pela personagem Nancy como um “matuto muito bronco”, “idiota”, Zé da Foice surpreende a todos em seu primeiro dia de trabalho pela desenvoltura com que lida com um norte-americano que retornara procurando Matias para a compra de suas terras. Zé da Foice dialoga fluentemente em inglês com o visitante. Quando este lhe pergunta onde aprendera a falar esse idioma, ele diz que havia trabalhado com soldados norte-americanos numa base de Natal durante a Segunda Guerra

Mundial. Ou seja, esse caipira é singular: proprietário de terras no Nordeste, não fala de seca, nem de fome, não critica os governos e viaja ao Rio de Janeiro apenas por questões sentimentais.

O fato é que desde o momento em que Nancy é vista no desembarque dos nordestinos, viajantes potiguaras, para sermos mais precisos, ela mostra traços de valentia, de dureza mesmo, na linha de composição do tipo que ela usara como uma prostituta pernambucana na Lapa do já citado filme *O petróleo é nosso* (1954). A sua personagem tem uma função estratégica no bando, mas suas falas buscam realçar uma propensão à grossura e a uma proposta de truculência física, como se percebe nesses trechos de diálogos: “Guarda essa valentia, aí, ô, palhaço!” (para um comparsa) e “Não grita comigo, não, ô, careca, senão vai acabar conhecendo o gostinho do chumbo quente” (para o violento chefe da quadrilha). Em outro momento, a vilã pernambucana defende a tortura do empresário sequestrado: “Mas não há ninguém que saiba onde ele [Zé da Foice, sócia do empresário] está, senão, a gente torturava até ele falar”. Um pouco mais adiante, ela sugere que, tão logo a quadrilha tenha acesso à chave do cofre, o industrial seja assassinado. Nesse filme, como em muitos outros, Nancy continua sendo vilã e caracterizada como pernambucana, mas em nenhum dos outros ela surge como sequestradora ou torturadora.

Para acentuar o que a personagem de Nancy entende por *nordestinidade*, ela também profere para o empresário as expressões que o gênio Luiz Gonzaga tornara famosas nacionalmente: cabra da peste e cabra da *muléstia*. O primeiro desses qualificativos é o título de um baião, de Gonzaga e Zé Dantas, lançado em 1955, que começa assim:

Eita!, sertão do Nordeste,
terra de *caba* da peste.
Só sertanejo *arriseste*
anos de seca e verão.
Toda dureza do chão
faz também duro
o homem que vive no sertão.



Na estrofe seguinte, a canção trabalha com polaridades, mas continua celebrando uma determinada virtude:

Tem cangaceiro,
mas tem romeiro,
gente ruim, gente boa,
cabra bom, *caba* à toa,
valentão sem controle,
só num dá cabra mole.

A valentona sem controle nesse filme é, tranquilamente, Nancy. Por outro lado, a menção que a caipira faz à morte por peixeira aqui retoma outra que fora feita ao que seria um traço de *nordestinos* cabras da peste logo na sequência da prisão do agricultor. Naquela ocasião, o *médico* havia alertado *Zé* para o fato de que o vendedor de sandálias já havia matado quatro pessoas.

Há um dado curioso na composição da personagem interpretada por Nancy nesse filme. Ele diz respeito à parte policial da trama. É que ela, não tendo nenhum pudor nacionalista, participa de uma quadrilha que quer vender para o exterior uma patente nacional, mas se preocupa com uma *nordestinidade*. Tão logo ela libera o agricultor da cadeia, ela critica o fato de ele, um *nortista*, não ter sotaque *nordestino* — como se sabe, Walter D’Ávila era gaúcho. Mas talvez não se deva levar muito a sério essa *nordestinidade*, pois ela busca um sotaque acariocado e gírias respectivas quando responde a um alerta do comandante de sua quadrilha: “Chefe, já morei no lance!” O fato da gângster criticar uma falta de sotaque *nortista* no fazendeiro potiguar traz à cena uma situação curiosa: a de alguém se importar mais com traços de uma identidade cultural regional, mais propriamente *nortista/nordestina*, do que com um sentimento de pertencimento a um Estado-nação: o Brasil. Como se sabe, ela é membro de uma quadrilha que está comercializando uma patente nacional para o estrangeiro.

Muito simplificada, respeitando-se as variedades estaduais, uma das marcas mais notadas desse modo de falar

o brasileiro, o *nortisto*, mencionado pela gângster, o sotaque nordestino, é a *abertura* nas vogais — o por ó, e por é, i por iii (especialmente na Paraíba). Nas áreas influenciadas por escravos que falavam o banto, e como nesse idioma não há palavras com duas consoantes juntas, tende-se a se pronunciar *peneu*, no lugar de pneu, ou *adevogado*, em vez de advogado. Sobre o sotaque da dita pernambucana, ela falha, por exemplo, em não pronunciar *butar*, marca pernambucana supraclasse, no lugar de *bôtar* (como os sulistas) ou *bótar*, como os baianos. Ainda a propósito do *nortisto*, há quem veja em ocorrências desse tipo uma postura política de alguns cineastas do ciclo no sentido de assimilarem, readaptarem e disseminarem o *discurso populista dominante*: “Não surpreende, pois, que louvações triunfalistas à ignorância e ao desrespeito à prosódia correta, sobretudo através das personagens interpretadas por Golias e Nancy Wanderley, tenham proliferado com tanto vigor naquele período” (AUGUSTO, 2005, p. 174-75).

Analisando-se detidamente esse filme em outros aspectos, podemos notar pontualmente um grande movimento em extrair uma comicidade de gargalhada através da estereotipia — para não dizer do preconceito mesmo. Discutiremos a seguir algumas dessas cenas para fundamentar a nossa observação. Zé da Foice, apesar do apelido, não é um roceiro ou boia-fria. Ele é um pequeno proprietário rural e, em determinado momento, anuncia claramente que vivia da renda de terras no “Norte”. Sendo assim, não se justifica dramaticamente que ele se desloque do Rio Grande do Norte para o Rio de Janeiro em um caminhão pau-de-arara, quando poderia fazê-lo, via terrestre, através da rodovia *Rio-Bahia*, disponível desde 1939... Poderia ter vindo também, devido às suas alegadas posses, por um daqueles navios da Companhia Ita, cantados na belíssima canção com que Caymmi celebrava uma imigração: *Peguei um Ita no norte*. As terras no norte servem ainda como uma alegoria mal trabalhada sobre a presença de estrangeiros na Amazônia quando, em uma sequência logo no início, um norte-americano oferece ao *verdadeiro* Matias uma grande quantia pelo seu latifúndio naquela região, o que ele recusa.



Ao final, toda a gangue é presa, e o matuto potiguar finalmente pode se encontrar com a sua amada por correspondência.

Um baiano decidido: Zé Trindade

Em *O camelô da rua larga* (Eurípedes Ramos, 1958), Nancy Wanderley interpreta Aurora, uma auxiliar de camarim de uma boate e eterna noiva da personagem-título Vicente (Zé Trindade). Para o ponto que nos interessa mais aqui, relativo à destemida permambucana, a sequência mais específica se dá no local de trabalho da noiva: uma boate. Vicente está saindo do local em que Aurora trabalha quando ambos esbarram com os capangas do namorado da vedete da casa. Forma-se logo uma pequena confusão. O camelô arremeda um discurso de valentia, enunciando-a juntamente com a sua naturalidade: “Num baiano decidido, ninguém bota a mão. Vai tudo virar mungunzá”. O que se segue é ele fugindo à luta. Enquanto ele arrota valentia, ela, discreta, é quem é valente. A expressão “baiano decidido” lembra-nos uma canção de Baiano, *Baiano dengoso*, gravada em 1907, principalmente na sua primeira estrofe:

Sou baiano,
sou cabra dengoso,
sou baiano de todos querido,
sou baiano, sou forte e dengoso,
sou baiano, sou bem decidido.

Tem-se, então, no caso do filme acima citado, um ato curioso: a autoidentificação não vem associada a uma positividade, mas, sim, relacionada com uma inversão, a qual aponta para uma covardia. É claro que a composição da personagem-título não comporta apenas covardia, uma vez que, para trabalhar, ele precisa desafiar a lei, o que demanda algumas virtudes.

Um daqueles capangas citados, Ladainha, é rude com a costureira, que não se intimida e diz desafortadamente para ele: “Não fica folgando com a gente, não, porque senão vai sobrar coco

nesse coqueiro”. Vicente tenta interceder, temendo uma represália de Ladainha, mas ela é dura também com o eterno noivo: “Sai pra lá, moloide! Deixa que eu me acerto com eles!” Ato contínuo, Aurora avança aos tapas e bofetões para cima de Ladainha e de outro capanga. Quando o primeiro vacila um pouco, ela lhe aplica um belo soco. Na confusão, o camelô pega uma mala no chão, pensando que era a sua, mas se tratava de outra, cheia de muamba, guardada pelo dono da boate, com dinheiro falsificado.

No entanto, nesse filme, excepcionalmente, não é apenas a personagem interpretada por Nancy que tem um perfil de valentia. Sem qualquer identificação de uma origem regional — o que acontece invariavelmente com atores nordestinos nas chanchadas —, Dona Bebê (Maria Vidal) é uma pessoa agressiva, rude até, e capaz de brigar fisicamente com qualquer um, pois pratica boxe, o que é anunciado visivelmente pelo par de luvas apropriadas que mantém penduradas na sala de estar na sua pensão à vista de todos. Esse dado foi considerado tão importante pelos produtores do filme, que ela é parte de destaque no cartaz justamente numa pose de briga.

O perfil de uma valente pernambucana que Nancy Wanderley construiu para a maior parte de seus papéis no cinema carioca mostra-se desde o início em sua relação com o noivo, bem como com meliantes. Com a personagem-título (Zé Trindade) de *O camelô da rua larga*, ela é bastante atenta às tentativas de assédio dele às coristas do seu emprego e não se acanha de, quando é preciso, agredi-lo fisicamente... com beliscões nas nádegas. No entanto, ela sabe que não conseguirá nem à força fazer com que o seu noivo com ela se case ou que, pelo menos, arranje o que ela considera um emprego “decente”. A sua premência pelo casamento faz com que ela tenha até que ferir a sua autoestima na verbalização de sua ânsia. Isso pode ser notado quando ela diz: “Eu já estou ficando bastante castigada, ficando pra titia. Eu estou ficando que nem mamão maduro. Se você não me tirar logo do pé, a passarada começa logo a beliscar”. Aqui temos, mais uma vez, essa associação tão frequente na cultura brasileira entre sexo e comida, possibilitada principalmente pela polissemia do verbo comer. Possidônia (Zezé Macedo), a cozinheira da pensão, também sofre discriminações



por ser uma mulher de meia-idade e ainda solteira, sendo chamada pelas próprias vizinhas, por sua condição, de “fósforo apagado”. O desabafo dela estimula duas digressões: uma relativa à associação comida-sexo e outra com respeito às questões de gênero e cultura no Brasil e fora dele.

A associação grosseira feita à eterna noiva do camelô tem, infelizmente, respaldo na cultura brasileira, para o que aponta o antropólogo Roberto da Matta (1991, p. 60), tratando de outro objeto, a partir das seguintes premissas: a) “as comidas se associam à sexualidade de tal modo que o ato sexual pode ser traduzido como um ato de ‘comer’, abarcar, englobar, ingerir ou circunscrever totalmente aquilo que é (ou foi) comida”; b) “a comida, para a mulher (ou o homem em certas situações), desaparece dentro do comedor — ou do comilão”. A partir desses aspectos, ele argumenta que essa é a “base da metáfora para o sexo”, sinalizando que “o comida é totalmente abraçado pelo comedor”. Em sua síntese, esse antropólogo afirma que a relação sexual e o ato de comer, dessa forma, estão tão intimamente relacionados que os brasileiros conceberiam a sexualidade e a veriam “não como um encontro de opostos e iguais (o homem e a mulher que seriam indivíduos donos de si mesmos), mas como um modo de resolver essa igualdade pela absorção, simbolicamente consentida em termos sociais, de um pelo outro”. Por sinal, em quase todos os filmes que Zé Trindade protagonizou abundam piadas explorando essa associação.

A expressão *ficando pra titia* talvez seja a menos amarga para se referir a uma mulher que, tendo ultrapassado determinada faixa de idade, não se casou. As outras expressões eram bastante duras: “mulher que não tem marido”, mulheres que “torceram a natureza”, que “viraram facão” e que são megeras, amargas, invejosas, inúteis, frustradas. Trata-se de um preconceito, que não é exclusivamente brasileiro, transformado em motivo para riso nas falas de algumas personagens de Nancy Wanderley, bem como, principalmente, na maioria dos papéis de Zezé Macedo. A historiadora Cláudia Maia (2008, p. 46-51), ao analisar aspectos da conjugalidade moderna associada ao terror moral no Brasil entre 1890 e 1948, coloca vários aspectos em torno desse tópico em sua associação com a solteirona,

ressaltando o fato de que muitas mulheres permaneciam solteiras devido à migração masculina, às guerras e aos altos custos do matrimônio, pois havia, em algumas regiões, o instituto do dote. Em plena vigência dos desejados modelos de mãe-esposa-dona-de-casa, observa essa pesquisadora, as solteironas eram “um elemento desestabilizador, pois não só recusavam os papéis destinados a elas, mas transitavam livremente pelos espaços de trabalho, governando suas vidas e seus próprios bens. Por isso, elas eram retratadas como indesejáveis”.

Baiana? Vírgula!

Em 1940, o compositor baiano Assis Valente resolveu aproveitar a realização de um censo nacional para criar um samba em que glosava com aquele levantamento oficial: *Recenseamento*. A narração é de uma mulher (a canção fora feita especialmente para Carmen Miranda), que atentamente vai respondendo às questões do agente sobre estado civil, ocupação do companheiro etc., ao tempo em que faz crítica social e aponta para signos do lazer de ambos. Do cenário do barraco, a narradora passa para uma descrição do que o país significava para ela:

Fiquei pensando e comecei a descrever
tudo, tudo de valor que meu Brasil me deu:
um céu azul, um Pão-de-açúcar sem farelo,
um pano verde-amarelo,
tudo isso é meu.
Tem feriado que, pra mim, vale fortuna.
A Retirada da Laguna vale um cabedal.

Pelo exposto, esse episódio histórico entra mais nos versos dessa canção para compor uma rima do que para exibir uma insuspeita cultura escolar da narradora. *Recenseamento* se encerra com versos curiosos, pois a narrativa pula da descrição para uma proposição, que é o que mais nos interessa nesse samba:

Tem Pernambuco, tem São Paulo e tem Bahia,
um conjunto de harmonia que não tem rival.

Aparentemente, a escolha dos Estados a representarem uma utopia de harmonia suprarregional poderia ocorrer por obra de um acaso ou por questões de rima interna emparelhada (caso de Bahia/harmonia, mas que não se aplica aos outros dois Estados). No entanto, esse fecho nos interessa mais pelo mistério que cerca a sua composição do que dele se pode alegorizar. Pernambuco, São Paulo e Bahia, historicamente, estão associados por terem sido os três primeiros polos de povoamento do Brasil. Até aqui, tudo bem. Mais uma lição de História do Brasil por parte da “favelada”. Mas o nosso foco é ainda mais restrito: pelo exposto pelo compositor, Pernambuco e Bahia comporiam uma “harmonia que não tem rival”, o que não se confirma, pelo menos, nas representações cinematográficas de uma *pernambucanidade* a cargo de Nancy Wanderley. Nelas, tem-se uma vez ou outra, mesmo que rapidamente, uma vontade de distinção intrarregional, onde se poderia esperar uma generalização, tipo “é tudo a mesma coisa”.

O louvor à “harmonia sem igual” entre os dois Estados nordestinos poderia ser considerado, com certa ousadia, como uma resposta criativa a uma proposição cercada de estereotipia científica que podemos localizar pontualmente em um livro tido como clássico entre os *explicadores* do Brasil: *Casa-grande e senzala*, de 1933, do bairrista pernambucano Gilberto Freyre (1990, p. 288-289), no capítulo em que ele discorre sobre o escravo negro na vida sexual e de família do brasileiro. O discurso dele começa classificando as regionalidades por aspectos étnicos e não histórico-culturais, como se estivéssemos diante do pensamento racista do século XIX:

Contrastando-se o comportamento de populações negroides, como a baiana (alegre, expansiva, sociável, loquaz) com outras menos influenciadas pelo sangue negro e mais pelo indígena (a piauiense, a paraibana ou, mesmo, a pernambucana), tem-se a impressão de povos diversos (FREYRE, 1990, p. 288-289).

Em seguida, não se tem ideia clara se os baianos estão sendo elogiados ou desclassificados:

Populações tristonhas, caladas, sonsas e até sorumbáticas [são] as do extremo Nordeste, principalmente nos sertões: sem a alegria comunicativa dos baianos, sem aquela sua petulância, às vezes, irritante. Mas, também, sem a sua graça, a sua espontaneidade, a sua cortesia, o seu riso bom e contagioso (FREYRE, 1990, p. 288-289).

Por fim e gratuitamente sem qualquer base empírica, o que nunca foi o forte desse senhor, vem a generalização, procedimento típico da estereotipia, do preconceito, em suma: “Na Bahia, tem-se a impressão de que todo dia é dia de festa”.

Essa parte do nosso texto busca justamente analisar de que modo a formatação das personagens pernambucanas interpretadas por Nancy Wanderley busca se distanciar de uma similaridade com representações de uma baianidade, postura traduzida no título acima, parte de um diálogo do filme *Quem roubou meu samba?* (J. C. Burle, 1959). No filme em pauta, seu sétimo papel de coadjuvante, Nancy Wanderley continua interpretando personagens trabalhadoras que são envolvidas afetivamente com cidadãos pouco afeitos ao batente regular, como nos filmes nos quais participou no ano anterior: *O batedor de carteiras*, em que se enamora da personagem-título (Zé Trindade), e *O camelô da rua larga* formando um par romântico com esse mesmo ator. Aqui, o seu namorado-problema é Leovigildo Coruja (Ankito), que se toma como empresário artístico e como sócio-proprietário de uma agência de detetives, mas que é visto mesmo em sua primeira sequência como um mascate. Nancy faz o papel de Iolanda, uma auxiliar de enfermagem do público Hospital Socorro dos Prontos, que tem o seu trabalho interrompido frequentemente pelos telefonemas e visitas fora de propósito e de hora dele. Este pensa fazer uma súbita riqueza adquirindo os direitos autorais de um samba do compositor Atanásio (Chuisco), que já os havia vendido simultaneamente a duas gravadoras.



Como se não fosse o suficiente ter vendido um mesmo samba para duas empresas, Atanásio o comercializa para o seu agente, que o paga com o dinheiro que consegue arrancar com a sua noiva, com quem está junto há 12 anos. Em meio a tudo isso, a única pessoa honesta e de bom senso é a auxiliar de enfermagem. Em várias oportunidades, ela chama a atenção do noivo para o fato de que as atividades dele, de detetive particular e de empresário artístico de um sambista malandro, não se constituíam a rigor em trabalho. Na primeira sequência de ambos juntos, ela o saúda assim: “E aí, arranjou emprego?” Diante da expressão dele, conotando uma negativa, ela esbraveja: “Oxente! Dou um duro danado da moléstia... e ele fica vagabundeando. Se você quer ganhar sem fazer nada, arranje uma vaga de jacaré no jardim zoológico”. O neologismo que iniciou essa última frase é o resultado da aglutinação nas expressões “Ó, gente!” ou “Ô, gente!”, significando surpresa ou estranheza.

Por sinal, raras vezes a comédia cinematográfica musicada brasileira conseguiu essa síntese de colocar dois participantes importantes de uma trama sendo suficientemente caracterizados, como personagens, logo em sua primeira sequência em conjunto. Por sinal, o tema de fundo da citada sequência é uma ilustração dramatizada de outro tema bastante rico no universo da cultura popular brasileira, notadamente em sua música correspondente: a relação gênero-trabalho. Esse contraste malandro *versus* mulher ordeira, despertado pelas admoestações de Iolanda a Leovigildo e ampliado em seu cotejo com alguns sambas acima, já foi brilhantemente analisado, tendo como *corpus* mais de uma centena de sambas, por Matos (1982, p. 174-75) com a seguinte síntese: “Tal como a união do trabalhador com a mulher malandra, a do malandro com a mulher doméstica está fadada ao insucesso. Isso explica a grande quantidade de sambas malandros, que falam da falência da união conjugal com a mulher-mãe”.

Dezoito anos após a dissertação de Cláudia Matos, cujo trecho citamos acima, o antropólogo Ruben Oliven (2000, p. 104-105) desenvolve raciocínio semelhante sobre o tema em foco, tomando como *corpus* algumas canções produzidas entre as décadas de 1930 e 1940 em que nota que são recorrentes as queixas e acusações contra

um perfil de mulher. Essas reclamações se referem principalmente à questão do trabalho. Ele é visto como uma “imposição feminina” ao homem e rejeitada por estar sendo entendida como a mulher, enquanto “representante do mundo da ordem, estar lembrando ao homem a necessidade de se inserir no processo produtivo” (OLIVEN, 2000, p. 104). Ou seja, “a rejeição do trabalho se dá, aqui, junto com a rejeição de valores que estariam associados a certo tipo de mulher” (OLIVEN, 2000, p. 105). A questão da relação gênero-trabalho volta à tona quando Ankito, não encontrando mais oportunidades junto à gravadora, tenta se justificar horrorosamente: “Quem trabalha para mulher é cinta ou *soutien*.”

Mesmo após a descompostura dele pela namorada, Leovigildo prossegue seguindo-a hospital adentro, contra o regulamento, até o momento em que ela, entrando em seu setor, bate-lhe a porta na cara. Atordoado, ele se volta em direção à saída do local quando esbarra em um auxiliar do banco de sangue, testemunha do descontrole justificado de Iolanda, que lhe pergunta: “O que é que a baiana tem?” Ele, irritado: “Pimenta”. Para que se pudesse produzir alguma comicidade nessa sequência em pauta, foi necessário que o auxiliar tomasse Iolanda, na ausência dela, como uma baiana, o que, para ele, aparentemente nativo do Rio de Janeiro, poderia ser uma identidade regional a ser estendida indistintamente para nortistas/nordestinos. No entanto, mais adiante, essa atribuição retornará, e ela mostrará que isso a incomoda.

O episódio em que a pernambucana Iolanda *roda a baiana* dentro do hospital é a primeira vez na qual o casal de namorados é visto em cena juntos, ocasião em que o empresário tenta extorquir a sua amada, já que ele nada ganha com o seu único contratado nem com a sua *empresa*, a “Agência de Investigações A Eterna Vigilância” (“Tudo vê, tudo sabe, tudo informa”). No segundo encontro deles, fora do ambiente do hospital, ele, enfim, consegue arrancar 500 cruzeiros dela de quem ouve o qualificativo, entonado com raiva, de “cabra da peste”. Essa expressão, pouco familiar ao universo de gírias do carioca da época, talvez tenha sido nele introduzida pelo cancionista mais antigo de Luiz Gonzaga, inicialmente com “Cabra da Peste” (L. Gonzaga – Zé Dantas, 1955), definindo o



estereótipo assim: “Eita! Sertão do Nordeste/Terra de *caba* da peste [...]Valentão sem controle”.

Atanásio está preparando um novo samba, mas como ele não lê nem escreve música nem tampouco toca qualquer instrumento, tem apenas a sua memória para guardar a melodia. As coisas se complicam porque o compositor não entrega a sua mercadoria – uma canção – a nenhuma das gravadoras com que assinou o contrato. Tancredo (Humberto Catalano) resolve então pedir a Secundino (Aurélio Teixeira) que vá assistir a um dos ensaios da escola de samba do morro com a finalidade de obter do sambista as respectivas letra e melodia. Lá chegando, Secundino repara que Atanásio, trabalhando para dona Aurora (Maria Vidal), dona de uma gravadora, tivera ideia melhor do que a sua: com um imenso gravador, ele conseguira o registro da canção. Sem que os envolvidos o percebam, Secundino retira a fita do gravador. Ao chegar à Gravapan, ele e um auxiliar manuseiam incorretamente um gravador, apagando a fita que lá estava com a desejada obra.

A vertente policial dessa comédia se acentua no momento em que o gângster Secundino leva a fita com a cobiçada música inédita, ocasião em que se cria também um tumulto na sede da escola de samba, sendo que o preposto dá uma coronhada no compositor. Por conta disso, Atanásio é levado a um hospital. E é claro que só poderia ser o hospital em que Iolanda trabalha: Hospital Socorro dos Prontos. Lá, ele vai descobrir que se esqueceu da canção inédita como de todas as suas músicas. Isso não é de conhecimento do gângster da Gravapan, que, junto a seus capangas, invade o hospital e retira o compositor ainda adoentado, levando-o para um esconderijo. Atanásio finalmente revela o seu lado de detetive, seguindo o carro dos sequestradores. De posse desse endereço, ele entra em contato com a noiva, pedindo uma ambulância, aciona uma rádio-patrolha e convoca seus amigos de sinuca e de escola de samba na empreitada do resgate do compositor. Tendo Leovigildo à frente, o grupo entra no esconderijo.

A sequência do resgate do compositor é o momento pastelão desse filme, iniciado com Leovigildo arrombando a porta do esconderijo e em posição de ataque. Enquanto eles lutam, chega uma ambulância

trazendo Iolanda e o auxiliar da cena “O que é que a baiana tem?”, os quais, juntamente com o motorista do veículo, também entram na pancadaria, ato curioso para profissionais da saúde. Ela se sai bem em sua primeira participação: derruba um bandido que a atacara por trás. Ao constatar essa bravura e essa habilidade em lutas marciais, o citado auxiliar do banco de sangue grita entre espantado e orgulhoso para a colega: “Aí, baiana!”. Descuidando-se um pouco da luta, mas atenta na defesa de uma suposta *identidade cultural regional*, ela lhe responde prontamente: “Baiana, vírgula! Eu sou é pernambucana”. O uso da expressão “vírgula” mostra que aquela nordestina já havia incorporado, pelo menos uma gíria carioca da época, que valia por objeção, réplica, exclusão (Nascentes, 1953, p. 361). Iolanda não explica por que se irritara tanto ao ser confundida com baiana, ocasião em que se aproveita para revelar com orgulho a sua naturalidade. Curiosamente, no mesmo ano desse filme, ela manifestara semelhante reação de desagravo ao desembarcar na Estação Central do Brasil (Av. Presidente Vargas, Centro do Rio de Janeiro) quando fora abordada pelo protagonista (Zé Trindade) de *O batedor de carteiras*. No filme em exame, Iolanda não nos explica por que ser tida como baiana a irritara tanto.

Achando suficiente a sua participação pugilística na contenda acima resumida, Iolanda sai em socorro de Atanázio, que estava gritando para ser localizado. Essa cena é curiosa e engraçada: o compositor estava amarrado a uma cadeira, dando-nos a entender que isso faria demorar a sua libertação. No entanto, a auxiliar de enfermagem, que tínhamos acabado de ver exibindo dotes de lutas marciais, agora age como se fosse uma profissional de outros ambientes: de costas para Atanázio, ela levanta parte de seu avental até vermos um punhal enfiado na meia que reveste a sua coxa direita, lâmina essa providencial para finalizar o seu intento. Quando a pancadaria já havia se encerrado, com a dominação dos gângsteres, chegam cinco policiais munidos de vistosos cassetetes. Se a polícia não chegasse nesse momento, essa não seria uma comédia de costumes, que é o subgênero dramático da maioria e das melhores chanchadas brasileiras.



Tensão intraclasse: copa versus cozinha

A personagem cômica da pernambucana valente com que Nancy Wanderley marcou a sua passagem pela chanchada carioca a partir de *O petróleo é nosso* (1954), sai de cena no filme *Samba em Brasília* (Watson Macedo, 1960). A atriz interpreta Albertina, uma copeira na casa de um casal de grã-finos no Rio de Janeiro que vê a sua rotina modificada um pouco com a chegada de uma nova cozinheira, a bela e versátil Teresinha (Eliana Macedo). Até então, Albertina não vira motivos para muitas preocupações com o seu auxiliar direto, o português Jiló, a antiga cozinheira e o mordomo. Às funções mencionadas correspondem as suas respectivas circulações por espaços rígida e claramente demarcados: cozinha e copa, sala de jantar, sala de visitas e quartos. A contribuição de Albertina, juntamente com a de Jiló, se dá no momento em que ela desconfiara do pessoal encarregado do bufê para a citada festa, suspeição aumentada quando eles sugerem que os garçons, velhos conhecidos da casa, sejam trocados pelos seus. As suspeitas têm uma base de ressentimento: a citada festa havia sido organizada pela ex-noiva do filho do dono casa e pela mãe dela, Beatriz. Ambas haviam tramado uma forma de desmascarar a nova noivinha, Teresa, e desmoralizar o casal de grã-finos pelo que ambas consideravam uma desfeita. A rigor, Beatriz havia *empurrado* a filha para o jovem pianista como um típico golpe do baú, uma vez que era uma viúva pobre e triste.

Quando a equipe do bufê tenta levar doces e salgados para o salão, a copeira pernambucana põe-se à frente de dois deles e diz acintosamente: “Por aqui não passa ninguém. Só se for por cima do meu cadáver”. Quem é familiar à história da Bahia provavelmente reconhecerá na frase da valente o último brado da sóror Joana Angélica ao impedir o acesso de tropas portuguesas ao seu convento em Salvador em julho de 1823. Após a frase de cunho heroico, Albertina lembra a seus colegas que se tratava de doces estragados e que isso era uma sabotagem. Ato contínuo, a feroz pernambucana parte para as vias de fato: chuta a bandeja na mão de um dos suspeitos, dá uma gravata em outro, derruba mais um com um rolo de carne, joga torta na cara de outro e, por fim, aplica pontapés

e murros em outro sujeito. Evidenciando uma privilegiada força física, Albertina retira, arrastando, um desses meliantes para fora da cozinha. Desse modo, os doces e salgados encomendados por ela são servidos, contribuindo para o sucesso da festa e para a citação da madame na imprensa local.

Em nosso entendimento, seria difícil termos a composição duradoura do tipo *pernambucana valente*, por parte da atriz carioca Nancy Wanderley, se não tivéssemos tido antes a consolidação, já explicada, do tipo *paraíba*, hoje incorporado à cultura popular do carioca em geral. Por outro lado, a *pernambucanidade* das personagens interpretadas por Nancy em algumas oportunidades se faz por contraste a outras identidades culturais regionais, como a baiana, caso pontual no filme *Quem roubou meu samba?* — em que não há personagens desse Estado —, e a carioca (do morro), em *Samba em Brasília*. As expressões relativas à naturalidade da personagem e de quem a interpreta são, como acontece na maioria dos filmes estrelados por Nancy Wanderley, sempre como uma imigrante pernambucana, veiculadas gratuitamente. Assim, o dado de identidade social não surge como contrafação a uma alteridade — com exceção do “baiana, vírgula!” —, mas, sim, como o sinal mais visível de uma esperada distinção, como se a naturalidade constituísse fonte de prestígio. Ou seja, antes de ser absorvida como mais uma migrante nordestina na antiga capital federal, essa personagem-tipo se distinguiria, entre essa minoria social, por uma *pernambucanidade*, dado de distinção diante de uma baianidade, de uma paraibanidade, ou de um simples *nortista*, como se dizia à época, em lugar de nordestino.

Considerações finais

A montagem desse breve *corpus* de representações típicas dos papéis de Nancy Wanderley tornou-se possível principalmente por uma característica dessa modalidade de comédia musicada, a qual pode também ser considerada como um defeito, pois nesse ciclo, os atores “não só são suportes materiais para que as personagens possam encarnar, mas significam a própria chanchada”, destaca Chaia (1980, p. 70), para quem a personagem principal, cômico-



caricatural, “é sempre a mesma nos diferentes filmes, uma vez que a sua definição, caracterização e função repetem-se de filme para filme”. Por sinal, essa observação, dadas as devidas contextualizações, poderia ser feita a propósito dos papéis de John Wayne, no faroeste; de Jean Gabin, James Cagney e Humphrey Bogart, no filme de gângster; de Jerry Lewis e de Chaplin como o vagabundo etc.

Enfim, com relação à personagem interpretada por Nancy Wanderley, principalmente, bem como, em menor proporção, por Violeta Ferraz, Consuelo Leandro e Sônia Mamede, destacamos parte das considerações do historiador Durval de Albuquerque (2005, p. 34-35) em torno do “cabra da peste”, o estereótipo do sertanejo machão: coronel, jagunço, cangaceiro. Em seu entendimento, o dado mais saliente nos discursos formadores da identidade nordestina é que ela é sempre pensada no masculino: “Não há lugar para o feminino no Nordeste — até a mulher é ‘macho, sim senhor’”. E mais, a mulher nordestina seria uma virago, uma mulher masculinizada por exercer tarefas masculinas nas ausências do marido, provocadas pela migração e pela seca desde os anos 1920. Já esse homem estereotipado necessita ser “forte, rústico, resistente, quase um homem-cacto, para poder resistir a um ambiente que é sempre descrito como hostil”, ao passo que as personagens femininas da chamada literatura regional usualmente ganham “contornos masculinos, já que somente uma mulher seria capaz de sobreviver em ambiente árido e violento”. E mais: o homem nordestino seria assim “o último dos machos, aquele homem que ficara protegido no sertão das mudanças que a cidade anunciava” ao tempo em que é “uma figura que articula, portanto, uma identidade regional e uma identidade de gênero: ser nordestino é ser macho”.

Com relação às falas destacadas de algumas das personagens marcantes de nordestinas na amostra trabalhada por nós, o historiador Durval Albuquerque (2007, p. 108-109) embora trabalhando com outro *corpus*, coloca um argumento, que tomamos como fecho dessas considerações, ao localizar uma matriz segura para a frequente associação entre violência e nordestinidade nas representações da temática do cangaço na literatura de cordel

desde o final do século XIX, uma associação “eleita para representar a nordestinidade cultural, inspirando a forma de escrever de muitos autores regionalistas [e que] vai dando a este personagem uma centralidade na hora de se definir o que é nordestino”. Uma das consequências dessa postura é que o nordestino, em geral, “passa a ser visto, em outras regiões, como um homem que tende à violência, como um homem disposto a puxar sua peixeira a qualquer hora e em qualquer lugar para furar a barriga do primeiro que aparecer”. Nesse aspecto, talvez uma das mais importantes contribuições do cômico baiano Zé Trindade tenha sido inverter essa representação, configurando na maioria dos filmes em que contracenava com Nancy Wanderley, Violeta Ferraz ou Suzy Kirby (suas *megeras*) aquilo que os estudos de gênero denominam hoje de *masculinidade frágil*.

Embora às vezes interpretada pelas mesmas atrizes (Violeta Ferraz e Nancy Wanderley, por exemplo), a megera se distingue um pouco do tipo *paraíba* pelos seguintes traços, assim sistematizados por Mônica Bastos (2001): *a*) ela é sempre feia, infeliz, dado este ressaltado plasticamente por olheiras, sulcos no rosto, rugas e envelhecimento precoce; *b*) além da feiura em alto grau, ela ou é muito magra (como Zezé Macedo) ou gordona (como Violeta e Suzy Kirby); *c*) todos os traços caminham na direção de evidenciar que a megera nunca é uma mulher desejável; e *d*) é uma mulher mal resolvida, marcada pela maldade, má e mesquinha. Expressão muito comum na boca das personagens de Zé Trindade, curiosamente, megera é um vocábulo com raízes na mitologia da Antiguidade Clássica: do grego *mégaira*, o nome de uma das três Fúrias (divindades infernais), foi latinizado como *megaera*, figura que era considerada como um símbolo da inveja e do ódio. Essa expressão acabou sendo popularizada no Brasil como sinônimo de mulher má e irritadiça. Da mesma forma que a protagonista da comédia shakespereana *A megera domada* (1594), esse tipo cômico no ciclo de filmes ora discutido comporta uma ambiguidade, que abre uma brecha para sua conversão, segundo Bastos (BASTOS, 2001, p. 82): “a megera por ser domesticada ou domada, desde que se saiba como [e] por alguém que fala mais alto ou com afeto, reforçando o conceito machista da época — para a mulher não existe problema que não se resolva com um homem”.

//

Por artes do destino, Nancy Wanderley encerrou sua carreira artística com um papel que remete à sua estreia nas telas (*O petróleo é nosso*, 1954) e a outro filme seu: *Quem roubou meu samba?*, no qual se irrita ao ser chamado de baiana. Trata-se da telenovela *Rosa Baiana* (Bandeirantes, 1981), de Lauro César Muniz, com supervisão de Walter Avancini, em que ela desempenha o papel-título: uma mãe abnegada, que, em Salvador, ao longo de 90 capítulos, vive com os problemas de seus sete filhos e na esperança de que seu ex-marido retorne mais uma vez para casa. Os campos de petróleo da capital baiana compuseram parte dos cenários naturais numa produção patrocinada pela Petrobras.

Enfim, entre outras coisas, acreditamos que os tipos de *paraíba* encarnados por Nancy Wanderley, bem como por Violeta Ferraz (*É fogo na roupa*), Consuelo Leandro (*No mundo da lua* e *Sai dessa, recruta!*) e por Sônia Mamede (*Garotas e samba*), do ponto de vista da interpretação, derrubam uma tese do historiador do humor Georges Minois (2003, p. 611) de que “não há mulheres-palhaças, não há mulheres-bufas”. A argumentação é de que a feminilidade excluiria o cômico e que só a “mulher velha”, justamente por ter perdido a feminilidade — ele não menciona dosagem de hormônios — , poderia fazer rir. O riso entraria então em ação para suprir uma lacuna: “No jogo da sedução, o riso supre a ausência de charme. É comparável ao charme físico — aquele que ri não resiste mais”.

Cremos haver ainda no discurso de Minois ecos das teorias aristotélicas sobre a comédia, especialmente no diz respeito a personagens femininas quando ele se refere aos quatro pontos que devem ser levados em conta na composição das personagens teatrais: “O segundo ponto a ser visado é a conveniência. Decerto há algo que é a coragem no caráter, mas não é conveniente a uma mulher ser corajosa ou bem dotada nesse sentido” (Aristóteles, 2011, p. 64-65). De passagem, é curioso como esse trecho parece ter sido escrito para criticar todo esse nosso trabalho. No entanto, o fulcro na teoria dele é que o cômico é relativo ao *feito*, ao *rebaixado*, que Minois poderia estar tornando equivalente à “mulher velha”. O fato é que, sem sombra de dúvida, a despeito de Aristóteles, Minois e outros menos votados, todas as grandes comediantes protagonistas ou coadjuvantes dos filmes brevemente discutidos ao longo desse ensaio, são palhaças, belas palhaças.

Referências

- AUGUSTO, S. *Este mundo é um pandeiro* (A chanchada de Getúlio a JK). São Paulo: Duas Cidades, 2005.
- BASTOS, M. *Tristezas não pagam dívidas*. São Paulo: Olho d'Água, 2001.
- BEAUVOIR, S. *O segundo sexo 2*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- BURKE, P. *Testemunha ocular* (História e imagem). Bauru, SP: Edusc, 2004.
- CASETTI, F. *Theories of cinema, 1945-1995*. Austin: University of Texas, 1998.
- DIAS, R. *O mundo como chanchada*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1993.
- FERRO, M. “O filme, uma contra-análise da sociedade?”. In LE GOFF, J.; NORA, P. (Dir.) *História: novos objetos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1996.
- FREYRE, G. *Casa-grande e senzala*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.
- KRACAUER, S. *De Caligari a Hitler*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.
- LUKÁCS, G. “Balzac et le réalisme français”. In: REIS, C.; LOPES, A. C. (Org.) *Dicionário de narratologia*. Coimbra: Almedina, 1994.
- MAIA, C. “Ó, desprezíveis solteironas!”. *Revista de História da Biblioteca Nacional*, Rio de Janeiro, ano 3, n. 36, p.46-51, set. 2008.
- MATTA, R. *O que faz o brasil, Brasil?* Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- MATOS, C. *Acertei no milhar* (Samba e malandragem no tempo de Getúlio) Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- MILL, J. S. *A sujeição das mulheres*. São Paulo: Escala, 2000.
- MINOIS, G. *História do riso e do escárnio*. São Paulo: Edunesp, 2003.



MOISÉS, M. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2004.

NASCENTES, A. *O linguajar carioca*. Rio de Janeiro: Simões, 1953.

OLIVEN, R. G. In: LOPES, A. H. (Org.) *Entre Europa e África*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2000.

SCOTT, J. “Gênero: uma categoria útil de análise histórica”. *Educação e Realidade*, Porto Alegre, v.16, n. 2, p. 5-22, 1992.

VENEZIANO, N. *O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções*. Campinas: Pontes, 1991.

VIEIRA, J. L. “A chanchada e o cinema carioca”. In RAMOS, F. (Org.) *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art, 1990.

submetido em: 10 ago. 2012 | aprovado em: 24 out. 2012



Tessituras do excesso:
notas iniciais sobre
o conceito e suas
implicações tomando por
base um *Procedimento
operacional padrão*

//////////////////// Mariana Baltar¹

1. Professora doutora da graduação em Estudos de Mídia e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense. E-mail: marianabaltar@gmail.com

Resumo

Este artigo pretende cercar conceitualmente a categoria do excesso, em seus aspectos estilísticos e culturais, bem como suas implicações para o cinema e para o audiovisual. Articulamos o excesso às estratégias de engajamento e de afetação operacionadas por distintos gêneros e obras. Nesse sentido, o conceito é articulado em torno do que entendemos como pedagogia das sensações (fundamental na consolidação e no adensamento do projeto de modernidade) e correlacionado aos chamados gêneros do corpo. A título de exemplo, partiremos dos comentários analíticos sobre o filme *Procedimento operacional padrão* (Errol Morris, 2008).

Palavras-chave

Excesso, gêneros do corpo, engajamento afetivo-passional.

Abstract

This article intends to conceptualize excess as both stylistic element and cultural matrix, establishing its implications for cinematic and audiovisual culture. Excess is here articulated with some affective engagement strategies that are constructed by different genres and oeuvres. Therefore, the concept is related to what we define as a sensational pedagogy (central to the crystallization and strengthening of the modernity project) and to the body genres. In order to grasp the concept, we will focus on the film *Standard operating procedure* (Errol Morris, 2008).

Keywords

Excess, body genres, affective and passionate engagement.

Excesso como conceito²

2. Este artigo procura sistematizar os primeiros resultados do mergulho teórico nos gêneros vinculados às narrativas de excesso empreendido no âmbito do Nex (Núcleo de Estudos do Excesso nas Narrativas Audiovisuais) e da pesquisa “Pedagogia das sensações: o excesso e suas reapropriações na cultura audiovisual contemporânea”, desenvolvida com verbas da Faperj (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro), através do auxílio instalação. Ele não pretende esgotar o assunto, mas delinear o conceito de excesso e suas implicações narrativas e culturais. Trata-se, assim, de um artigo de natureza privilegiadamente teórica, mas que se construiu amparado nas análises de narrativas audiovisuais desenvolvidas nas salas de aula, sobretudo nas disciplinas do que ficou conhecido como a *trilogia das sensações*, dedicadas ao melodrama, à pornografia e ao horror (a cujos alunos agradeço imensamente).

No centro do quadro, a luz desenha um círculo em meio à escuridão. Nele, um homem nu, coberto com o que parece ser sua cueca, está a contorcer-se, sentado no chão molhado. O som grave da trilha sonora mistura-se à voz *off* do personagem, que reconta o episódio encenado. O “Lobo”, prisioneiro capturado em Abu Ghraib, está sendo interrogado por duas agentes militares que servem na prisão iraquiana agora sob o controle dos norte-americanos. No canto do quadro, veem-se um par de pernas e um coturno militar. Corte seco — temperado por uma batida de tambor — para um primeiro plano do corpo do torturado refletido na água. Em *slow motion*, o coturno anda à frente do rosto atônito do rapaz. Em outra cena, logo adiante (em torno de 29 minutos do filme), um primeiríssimo plano na altura do chão nos coloca frente a frente com o sujeito capturado da cena anterior, arrastando-se, ainda nu, no concreto da cela. Ruídos de portas batendo ambientam a sequência.

Trata-se da primeira reencenação (*reenactment*) do documentário *Procedimento operacional padrão (Standard operating procedure)*³, dirigido por Errol Morris em 2008, e, conforme vou argumentar no presente artigo⁴, é, sem dúvida, um *excesso*. Dizer isso é apontar não uma “falha” na economia narrativa do documentário, mas um procedimento, estético e político, de incorporação dialógica de marcas estilísticas de gêneros narrativos que se estruturam com base no modo de excesso⁵.

3. O filme se centra nos agentes que serviam na prisão de Abu Ghraib para trazer a público, a partir de suas falas e de suas fotos, os casos de tortura e abuso praticados pelos militares norte-americanos contra os presos de guerra em 2003, cujas imagens foram amplamente difundidas na internet e depois figuraram nas paredes das galerias do museu Warhol, de Pittsburgh, e do Centro Internacional de Fotografia de Nova York. Tais imagens expuseram de modo brutal a realidade política de uma guerra que, naquela época, ainda encontrava inacreditáveis defensores perante a opinião pública. O filme reconta o caso a partir dos agentes, reiterando o tom de crítica condenatória do que foi considerado, no julgamento militar, como “procedimento operacional padrão”. Neste artigo, foco minha abordagem nas reencenações das fotografias das torturas e dos abusos.

4. Uma primeira versão desse artigo foi apresentada ao Grupo de Trabalho Estudos de Cinema, Fotografia e Audiovisual, do XXI Encontro da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, ocorrido na Universidade Federal de Juiz de Fora, em junho de 2012. Agradeço aos colegas do GT pelas leituras e pelos questionamentos que tanto contribuíram para a atual versão, ampliada e revista, do texto.

Correlacionar obras como as de Morris com o excesso, e de certo modo, com a matriz popular, não é uma abordagem totalmente original em relação ao seu cinema. Algo já se falou sobre tal diálogo com a cultura massiva e sobre o papel sensacionalista de suas reencenações, e o diretor pouco esconde suas inspirações. Em mais de uma entrevista, declarou que foi tão influenciado pelos mestres de Hollywood, como Douglas Sirk e Billy Wilder, quanto por documentaristas como Fred Wiseman (GRUNDMANN, 2000), e é justamente porque seu “trabalho mistura as inovações do experimentalismo com o imperativo populista da cultura tabloide” (NUNN, 2004, p. 413) que tomo um de seus filmes como nota visual exemplificadora para as considerações teóricas que aqui traço sobre o conceito de excesso e sua presença no cinema e no audiovisual.

O excesso é a marca comum que leva a pesquisadora de cinema Linda Williams (2004) a definir determinados gêneros como *gêneros do corpo*, pois mobilizam um convite ao seu público a reagir sensória e sentimentalmente (e, mais especificamente, com o corpo). Tal “convite” é articulado na narrativa através do excesso tomado como sistema primordial das estratégias de representação e expressão.

O termo “gêneros do corpo” é na verdade uma formulação de Carol Clover para o tipo de relação que se estabelece entre obra e público no gênero do horror e no da pornografia. Williams o toma emprestado e o amplia para incluir também o melodrama, pois entende que a mobilização característica desse gênero é uma dupla articulação do excesso em termos de êxtase e de espetáculo. Assim, embora não exclua a possibilidade de outros gêneros também serem pensados como “do corpo” (como o musical e certo tipo de comédia), Williams, em artigo de 1991, põe-se a trabalhar os aspectos estilísticos e políticos desse elemento, usado de modo estruturante, comum aos três gêneros.

Em outro escrito anterior, dedicado mais especificamente ao universo pornográfico, Williams (1989) identifica a capacidade dessas narrativas de mobilizarem uma “reação corporal automática” exatamente pelo fator excessivo. A autora desenvolve a ideia de que

5. Há outros pontos importantes sobre essa sequência em particular, concernentes à questão moral e de gênero, pois, segundo narram os personagens, o que motivou a tortura dos prisioneiros desse modo específico (com tantas alusões sexuais) foi, para além de serem prisioneiros de guerra, o fato de supostamente terem violado um rapaz de 16 anos. Não estou focando nesse ponto, embora ele indique um caminho de reflexão política fundamental, dado os limites e os propósitos mais específicos do artigo.

essas narrativas ganham uma nova vida a partir do que ela define como “frenesi do visível”. Resumidamente, o argumento é: com o contexto de cristalização de uma cultura visual desde o século XIX e ao longo do XX, que culminou na consolidação do cinema como invenção moderna, a associação entre visibilidade/visualidade (dar a ver a realidade do mundo) e experiência maquínica instaurou um desejo de ver cada vez mais a “concretude” da realidade do outro (sujeito e mundo). Se tal associação é “fundante” da experiência moderna como um todo (dos discursos espetaculares aos discursos científicos), ela torna-se ainda mais determinante quando investida de uma retórica reiterativa e saturante que busca transformar “tudo” em imagens, não apenas corpos em ação mas também emoções e valores corporificados.

Assim, seguindo a pista dada por Williams e outros autores, com destaque para Singer (2001), percebe-se que a visualidade espetacular e reiterativa é fundamental para a retórica do excesso. Especialmente a expressão do corpo como foco primordial das máquinas do visível, encarnando assim o fascínio, o maravilhamento e a vontade de saber que despertam. Os gêneros do corpo relacionam-se primeiramente ao corpo dado a ver como espetáculo e como ancoragem de uma experiência “extasiástica”, como atração. É fundamental entender que é o corpo colocado em ação, em movimentos que “performam” e expressam estados sensoriais e sentimentais que, dado a ver audiovisualmente, inspiram no espectador, se não os mesmos estados, algo bem próximo deles. Convidam, afinal, a fluir e a fruir sensorial e sentimentalmente. Os corpos se movem e mobilizam, como coloca Williams (2004, p. 730): “the moved and the moving”. A autora ressalta a importância do compartilhamento das sensações e das emoções possibilitado — guiado — pelo encontro “obra e público”.

Na minha apropriação das reflexões de Williams, argumento que tal compartilhamento responde a uma necessidade primordial do projeto de modernidade, primordial para a própria construção da ideia de sujeito moderno: as necessidades de personalizar as práticas de consumo em projeções empáticas identificatórias:

Os modos de organização da narrativa em torno do excessivo talvez sejam as maneiras mais eficazes de fazer o público fluir e fruir com a narrativa. Tais idéias — fluir e fruir — são fundamentais na construção da subjetividade moderna. É central, nesse contexto, a dimensão espetacular para alimentar os desejos de circulação e consumo do sujeito moderno (BALTAR, 2007, p. 92).

Nesse sentido, o “modo de excesso” é pensado como as específicas articulações da narrativa, de maneira que seja possível mobilizar reações sensoriais e sentimentais da plateia. Nessa direção, funciona, por exemplo, a ideia da reiteração constante das instâncias da narrativa, como se cada elemento da encenação — desde a música, a atuação, os textos, a visualidade, as performances — estivesse direcionado para uma mesma função; ou seja, como se todas as instâncias dissessem, expressassem o mesmo. A expressão visual está, assim, a serviço de uma obviedade estratégica que toma corpo de maneira exuberante e espetacular e no imperativo de “mostrar” e “dizer” tudo ao longo da narrativa, estabelecendo uma estratégica relação com a obviedade.

A noção de obviedade deve ser entendida aqui não como um elemento pejorativo, mas como um regime de expressividade que tem papel importante no movimento pedagógico das narrativas de excesso, justamente porque trazem em si a marca de uma economia reiterativa (desenvolveremos especificamente essa questão mais adiante) e, com ela, a “facilitação” do engajamento entre obra e público. Engajar-se na narrativa pressupõe colocar-se em estado de “suspensão”, ou seja, encontrar-se sentimental e sensorialmente vinculado a ela. Para catalisar esse convite ao engajamento, o apelo ao visual (ao narrar a partir de imagens que se estruturam como símbolos) é elemento fundamental.

Não por acaso, esses gêneros formaram as bases da tradição de um cinema popular e massivo que encontra parte de seu apelo e sucesso na capacidade de traduzir a complexa e ambivalente realidade em “imagens” de pronta identificação e intensa afetação e engajamento.

6. Em sua *Filosofia do horror*, Carroll faz uma interessante apropriação das reflexões da antropóloga Mary Douglas a partir do livro *Pureza e perigo*, mostrando como a construção sociocultural das noções de higiene (associada a uma ideia de civilidade etnocêntrica) informa a expressão narrativa dos sentimentos de medo e repulsa característicos do gênero.

7. A noção de atrações vem, é claro, da formulação “cinema de atrações”, de Tom Gunning e André Gaudreault. Quando correlaciono tal reflexão ao domínio da pornografia, sobretudo em sua face contemporânea, a partir da disseminação das tecnologias do vídeo e de suas formas de estruturação e consumo na internet, não quero meramente opor narrativa e atrações. Tal seria um contrassenso, inclusive em relação às teorizações dos autores. Quero chamar a atenção aqui para o fato de que há uma diferença na organização do modo de excesso no interior da pornografia e que tal diferença se dá no âmbito da narrativa (entendendo-se esta última em sua acepção mais restrita de *storytelling*). Isso fica claro se percebermos as mudanças no gênero da pornografia *hardcore* clássica (aquela institucionalizada nos anos 1970) e a lógica cada vez mais *gore* de esquetes de atos sexuais que podem (quase devem) ser consumidos de modo fragmentário, e não sequencial, algo que Susanna Paasonen define como mais da ordem do *showing* que da ordem do

No universo melodramático, por exemplo, o apelo à simbolização e à obviedade se dá no limite da ação. Os valores devem ser mostrados de maneira exemplar, corporificados (em personagens e/ou objetos) — a virtude e a vilania, o bem e o mal —, e, por isso, são apresentados nas ações dos personagens colocados em situações de limite, ações estas que devem estar submetidas a um olhar público presentificado claramente na narrativa. Dessa maneira, sob o julgo desse olhar público, processa-se, com mais intensidade, todo um convite ao engajamento através da mobilização de sentimentos de compaixão e comoção.

No caso do horror, a obviedade parece à primeira vista mais problemática, uma vez que uma das vertentes mais importantes do gênero o liga a certo suspense e mistério. Contudo, para construir as sensações desse mistério, as narrativas lançam mão de simbolizações de fácil identificação e de forte apelo visual e sonoro, recuperando repertórios cristalizados no imaginário sócio-histórico e reatualizando, no nível da obviedade, os clichês do próprio gênero. A localização da fonte do medo e da repulsa é claramente delineada no corpo monstruoso e naquilo que Carroll (1999) conceitua como metonímia do horror, em que a construção espacial (becos escuros e sujos onde o “mal” habita) agrega valor de monstruosidade ao personagem⁶. Afinal, a construção do monstro deve se dar de modo espetacular para, com isso, posicionar os valores morais, uma vez que “o monstro é algo ou alguém para ser mostrado (*monstrare*), servindo ao propósito de revelar o produto do vício e da desrazão como um aviso (*monere*)” (MAGALHÃES, 2003, p. 25). Por isso, a iconografia recorrente do gênero investe em *closes* de fluidos, em especial corpóreos, enquadrados sob uma luz densa que privilegia as sombras e a escuridão.

No universo da pornografia, tais marcas de obviedade e simbolização se apresentam de modo um tanto diverso pelas próprias características do gênero, que, cada vez mais, prescinde de uma estrutura narrativa clássica em favor de uma lógica mais forte de atrações⁷. Nela, a obviedade central ao modo de excesso se fará presente no imperativo da visibilidade que reorganiza o repertório do erotismo como explicitação, intensificando o que Linda



narrative (cf.: PAASONEN, 2010).

Claro está que há uma dimensão de moldura narrativa nesses atos — assim como há uma dimensão de moldura narrativa no cinema de atrações —, mas se trata de uma outra ordem de experiência frente ao discurso fílmico. Explicar com mais propriedade tais questões implicaria um mergulho no universo pornográfico que explodiria os limites desse artigo.

Williams (1989) qualifica em seu livro sobre o gênero de o “frenesi do visível”. Dentro dessa lógica de atrações, os procedimentos de simbolização exacerbada se processam como deixas que fornecem uma moldura narrativa — e com isso um certo modo de olhar — às atrações e aos esquetes sexuais explicitados.

O modo de excesso torna-se a base de estruturação das narrativas institucionalizadas em gêneros, tais como os *gêneros do corpo*, mas não é exclusivo deles, uma vez que, argumento, apontam para uma sensibilidade geral que clama por uma lógica personalista e de valorização secular dos bens e dos objetos — e respondem por essa sensibilidade. Uma lógica que se alinha perfeitamente às transformações da modernidade e à construção de uma sociedade laica e de mercado.

Argumento análogo faz autores como Peter Brooks (1995), Thomas Elsaesser (1987), Ben Singer (2001), Ismail Xavier (2003) e Jesús Martín-Barbero (2001). Todos, de uma maneira ou de outra, reconhecem o valor do excesso em primeiro lugar como elemento narrativo, mas que, enquanto tal, aponta para um modo de percepção de mundo, na regulamentação de uma sociabilidade relacionada ao contexto pós-sagrado que se instaura e se adensa a partir da modernidade.

Nesse sentido, o excesso pode ser abordado de dois modos correlacionados: como estratégia estética e como matriz cultural popular e massiva — sobre esse conceito, conferir teorização de Jesús Martín-Barbero (2001), de Mikhail Bakhtin (1996) e de Ana Enne (2007 e 2006), entre outros. Não desenvolverei especificamente as implicações dessa afirmação aqui, mas é preciso ressaltar que ela me parece ser uma das bases teóricas para a consolidação da cultura midiática contemporânea, de maneira geral (sustentada na dimensão espetacular), e para o sensacionalismo midiático do século XX, de maneira mais específica. Contudo, é importante ressaltar que o excesso não é um elemento restrito ao fluxo do sensacional e do espetáculo midiático.

Conforme estamos argumentando, a construção de uma expressividade visual forte é uma das características fundamentais da matriz do excesso, elemento que se consolida como estratégico

8. A ideia de uma pedagogia das sensações surge a partir dos diálogos com a professora doutora Ana Lucia Enne, que, com a professora doutora Marialva Barbosa, trabalhava o universo do sensacionalismo (pensando-o como inserido no fluxo do sensacional, ou seja, vinculado à matriz cultural popular). Ambas enfatizam o processo cultural e o fluxo do sensacional (no caso de Barbosa, vinculando-o ao universo da imprensa, sobretudo) e seguem desenvolvendo a noção de modo separado em suas pesquisas, que se constituem grandes referências e somam-se à maneira como desenvolvo a ideia da pedagogia das sensações associada ao conceito de gêneros do corpo de Linda Williams e focada, mais particularmente, nas narrativas audiovisuais. Agradeço imensamente a ambas pelos diálogos e em especial a Ana Enne pela interlocução e pela parceria cotidiana na UFF.

para a articulação de uma *pedagogia das sensações*⁸, que se configura em resposta à sensibilidade geral forjada no contexto de formação da subjetividade moderna.

Tal sentido pedagógico se afirma em dois movimentos: de um lado, o “ensinamento” através de um regime que privilegia o envolvimento sensório-sentimental e, de outro, um sentido de pedagogia que por vezes se confunde com domesticação/naturalização do lugar das sensações e dos sentimentos na experiência da modernidade.

O excesso é entendido como a estratégia principal de “pedagogização” através da ativação de um saber sensório-sentimental eficaz enquanto agente da percepção e da experiência da realidade. Tal saber é parte tão importante da construção da consciência e das subjetividades modernas quanto o racionalismo cientificista que é comumente associado aos séculos de desenvolvimento da modernidade.

Ao traçar inicialmente o conceito de pedagogia das sensações, Ana Lucia Enne e Mariana Baltar ressaltam que:

as narrativas veiculadas através desses meios, também herdeiras de processos anteriores, pois que imersas num fluxo do imaginário que atravessa a história ocidental, vão desempenhar um papel central em termos de uma pedagogia das sensações, dando conta da ambigüidade desta modernidade, na qual o racionalismo se impõe como a verdade em detrimento da emoção, sem, contudo, ser capaz de eliminá-la, pois que, dialeticamente, tal ambigüidade é constitutiva da própria existência do ser (ENNE; BALTAR, 2006).

Fazendo eco à tese de outros pesquisadores, notadamente Thomas Elsaesser (1987), Peter Brooks (1995) pensa o modo de excesso como o elemento estruturante de mobilização, no interior das instâncias narrativas, de educação de uma “verdade” no contexto do mundo pós-sagrado — “verdade” essa, do sujeito e do mundo, que será vinculada ao universo da moralidade.



Tomando o melodrama teatral como ponto de partida para estabelecer as características estéticas do excesso (que o autor vai identificar como uma estética do *astonishment*), Brooks reconhece que os modos envolventes, expressivos e simbólicos de apresentar modelos, a serem seguidos ou rechaçados, de virtude e vilania, de bem e mal são articulados em uma pedagogia moralizante.

O diferencial está no fato de essa pedagogia moralizante se fazer eficaz pelo engajamento sensorio e sentimental — pela dinâmica de mobilização entre público e narrativa. É nesse sentido que noções como as de arrebatamento, sedução, estímulos e reações sentimentais e sensoriais tornam-se importantes elementos da pedagogia das sensações. Estímulos e reações catalisados pelo excesso presente na materialidade da narrativa que faz ligar, de algum modo, obras e gêneros tão distintos como o melodrama teatral, suas vertentes cinematográfica e televisiva, às obras literárias que vão do folhetim clássico aos escritos de Balzac e Henry James, apenas para citar alguns exemplos elencados por Brooks.

Reflexão análoga faz Beatriz Sarlo (2000) quando analisa o papel das novelas sentimentais semanais no contexto de modernização da Argentina, entre os anos de 1917 e 1927. A autora mostra como tais novelas mobilizam, a partir de estratégias de apelo melodramático e erótico, uma relação de engajamento com seu público que participou ativamente na “pedagogização” da vida amorosa e dos padrões familiares das classes trabalhadoras da periferia de Buenos Aires. Tais narrativas “desenham um vasto, porém monotônico império dos sentimentos organizado segundo três ordens: a dos desejos, a da sociedade e a da moral” (SARLO, 2000, p. 22). E assim o fazem a partir do que a autora identifica como o “prazer da repetição, do reconhecimento, do trabalho com matrizes já conhecidas” (SARLO, 2000, p. 23).

O que Sarlo aponta, portanto, é a possibilidade de pensar as narrativas sensacionais como esfera de ensinamento sobre o mundo, um ensinamento que se dá através do prazer sentimental do reconhecimento. Um caminho para mobilizar, narrativamente, tal prazer é tecer a obra numa economia reiterativa, ou seja, num modo de excesso. De um lado,

“cristalizando” a experiência da modernidade a partir das sensações, mobilizando os estímulos (SINGER, 2001), e, de outro, “domesticando” o lugar do sensacional, vinculando, moralmente, o fluxo das sensações a determinados padrões de conduta (e nesse sentido, é claro, bastante coerente com o tão apontado projeto moralizador dos “gêneros do corpo”).

Para além de reconhecer esse importante papel pedagógico na cristalização do projeto de modernidade (e ainda presente em um cenário de hipermodernidade), quero chamar a atenção para o fato de que a eficácia desse papel reside no engajamento passional/afetivo que é mobilizado, justamente, pela tessitura do excesso. Tessitura essa que encontra nas narrativas audiovisuais seu formato mais bem acabado, dada a própria natureza visual e sensorial da imagem e do som.

Entre o espetáculo e o êxtase, entre a narrativa e as atrações

Dito de um modo mais direto, o excesso é um elemento estilístico que se vincula sobretudo (ainda que não exclusivamente) a uma matriz cultural “fundante” da subjetividade moderna. Nesse sentido, sua eficácia se dá na reiteração⁹ de símbolos que presentificam a experiência da realidade e os valores morais — a “moral oculta”, para usar uma noção presente em Peter Brooks (1995) que diz respeito à “superdramatização” da realidade.

9. É fundamental notar que reiteração não é mera repetição, mas representa a insistência de dizer o mesmo a partir de distintos elementos. Tal insistência, no interior de uma narrativa, tenta fazer convergir, por exemplo, todos os planos simbólicos da tessitura da narrativa para uma mesma e coesa significação, construindo e garantindo, assim, a coerência interna e facilitando a “comunicabilidade”. Encontramos tal lógica reiterativa na matriz do cinema clássico narrativo, mas não se trata de uma exclusividade dele.

Em recente livro, em que procura refletir sobre as listas, Umberto Eco (2010) dedica dois capítulos ao excesso, associando-o de modo peculiar ao “listar”. Se, de maneira geral, argumenta o autor, o ato de listar usualmente responde ao impulso organizador, classificatório, condensador, há outro uso que indica um caminho bastante diverso, que se afasta do desejo de dar forma em direção ao “gosto de deformar” (ECO, 2010, p. 245). Não por acaso, Eco localiza esse outro uso, identificado por ele com o excesso, a partir do contexto rabelaisiano do Renascimento e com forte impacto na modernidade: “é o início de uma poética da lista pela lista, redigida por amor à lista, da lista *por excesso*” (ECO, 2010, p. 250, grifo do autor).

Assim, há um listar/elencar que indica o sabor do excesso e da saturação. O melhor exemplo desse movimento está, sem dúvida, nas longas listas em Rabelais, nas quais sem número de palavras dizem rigorosamente o mesmo e, ao dizê-lo de modo reiterativo, provocam no leitor um estado sensorial de riso e afogamento. Estado de arrebatamento e vertigem que se consegue pelo “amor ao excesso”, não se cansa de repetir Eco em múltiplos exemplos, que vão de Bosch a Hugo:

obviamente, não há razão para elencar tantas e tão inauditas formas de limpar o próprio traseiro, tantas adjetivações do membro viril, tantos modos de enganar os inimigos ou tantos jogos que Gargântua sabia jogar (ECO, 2010, p. 249).

10. A obviedade e a simbolização exacerbada são duas das três categorias que identificam o universo do melodrama e dizem respeito a procedimentos de presentificação e sumarização de sensações e sentimentos no interior das narrativas, enquadrando, através de metáforas de forte apelo visual, os dilemas morais e sentimentais do enredo (BALTAR, 2007). Outra categoria seria a antecipação. Estamos ampliando o uso dessas categorias para outros gêneros, pois entendemos que elas se vinculam diretamente à matriz do excesso comum a narrativas que colocam em uso ou em diálogo tal elemento estilístico estruturante.

Eco reconhece então duas tendências que para ele informam parte da história da literatura moderna e pós-moderna: lista por reiteração (que o autor identifica com um excesso coerente, em que os itens da lista convergem para um mesmo campo de significação) e lista por enumeração caótica, que indica uma “reunião de coisas voluntariamente desprovidas de relações recíprocas” (ECO, 2010, p. 254), o que, para mim, poderia ser identificado com uma saturação de elementos. Assim, reiteração e saturação são procedimentos diferentes ligados ao excesso.

Alargando a reflexão de Eco para o universo audiovisual, em cotejo com os pensadores do excesso como estilística do cinema, argumento que os procedimentos de reiteração e saturação apontam para comportamentos estéticos diferentes, nos quais um parece conduzir todos os elementos que compõem a tessitura do discurso fílmico para um mesmo ponto de convergência (por exemplo, através dos usos da obviedade da simbolização exacerbada¹⁰), e o outro faz uso intenso da vertigem associativa de ideias que caracteriza o que Tom Gunning e André Gaudreault identificaram com o conceito de atração.

11. Trata-se dos artigos “The cinema of attractions: early film, its spectator and the avant-garde”, de Tom Gunning, publicado em *Wide Angle*, e “Le cinéma des premiers temps: un défi à l’histoire du cinéma?”, de André Gaudreault e Tom Gunning, publicado no periódico japonês *Gendai Shiso: revue de la pensée d’aujourd’hui*.

O conceito nasceu no contexto dos estudos sobre o primeiro cinema e foi formulado em dois ensaios fundadores de 1986¹¹

12. É interessante notar, conforme lembra em seu ensaio-memória sobre a formulação do conceito, que Gunning estava envolvido no início dos anos 1980 com estudos de gêneros narrativos, em especial o melodrama e o cinema *noir*, buscando pensar os diferentes modos de envolvimento e de afetação do espectador mobilizados por tais gêneros (GUNNING, 2006).

13. “claramente, em um certo sentido, os espetáculos cinematográficos recentes têm reafirmado suas raízes nos estímulos e nos *carnival rides*, naquilo que poderia ser chamado de um cinema de efeitos à la Spielberg-Lucas-Coppola.”

14. Nesse sentido, vale lembrar as formulações de Kristin Thompson sobre o excesso em seu texto, de 1981, “The concept of cinematic excess” (2004). Nele, a autora associa o excesso ao conceito de sentido obtuso de Roland Barthes, como “algo [que] não tem função para além da oferecer-se ao jogo perceptivo” (THOMPSON, 2004, p. :516) e, nesse sentido, que contraria a motivação realista. A autora define quatro formas em que essa contrariedade se dá (1. disjunção na forma estilística; 2. na duração da tomada; 3. na reiteração; e 4. na repetição) e, como conclusão, as correlaciona à formulação brechtiana de estranhamento. No meu entender, ao opor mais fortemente o excesso à motivação realista e à

acerca de um cinema de atrações, cuja noção foi inspirada no conceito de montagem de atrações de Eisenstein, formulado em 1923. Conforme lembra Jacques Aumont (1987), o termo tinha, já nos escritos do pensador russo, três concepções correlacionadas: a dimensão de performance, a associação de ideias e a capacidade de provocar agitação (excitação) do espectador.

Foram exatamente essas concepções que inspiraram a apropriação de Gunning do conceito de atração. De saída, o autor americano atesta a necessidade de refletir sobre o cinema de atrações para além do marco histórico do primeiro cinema, enfatizando, também como Eisenstein, o fato de que uma atração deve produzir no espectador “choques emocionais”. Gunning ressalta tal questão ao correlacionar a ideia de atração com algo além do simples processo de apelar ao gosto popular. Há para ele uma dimensão agressiva com a atração, e é por tal dimensão que o autor expande o conceito para correlacioná-lo com as vanguardas dos anos de 1920 e 1960. Mas não é apenas à vanguarda que a atração diz respeito. Na versão revista do artigo¹², de 1990, Gunning (2006, p. 387) afirma que “clearly in some sense recent spectacle cinema has reaffirmed its roots in stimulus and carnival rides, in what might be called the Spielberg-Lucas-Coppola cinema of effects”¹³.

Um cinema de efeitos incorpora, no interior da tradição narrativa comercial e espetacular, a dimensão das atrações, confirmando a possibilidade e a necessidade de ultrapassar a mera oposição entre o cinema de atrações e o sistema narrativo. Interessado em um ponto análogo, Scott Bukatman (2006) busca superar a oposição a partir da aproximação entre os conceitos de atrações e de prazer visual de Laura Mulvey. Bukatman tece então seus argumentos a partir do que para ele há em comum entre os conceitos: a força espetacular, disruptiva e vulcânica (os termos são dele) de ambos. Para ele, essa força reside no excesso cuja lógica responde à ordem espetacular do instante, a qual, por sua vez, representa um tênuo e tenso equilíbrio entre a potência domesticadora da narrativa e o prazer disruptivo e exibicionista (no sentido da possibilidade de dar e dar-se a ver) da atração¹⁴.

própria tradição narrativa clássica, a autora restringe demais o conceito e esquece a presença intensa e estruturante desse elemento no interior do sistema narrativo clássico. Alongar-me nesse debate, por mais importante que seja, me forçaria a ultrapassar os limites do artigo.

Essa discussão nos remete de volta ao texto-base de Linda Williams (2004). Nele, a autora entende o excesso como *êxtase* e *espetáculo*¹⁵ investidos na dimensão do corpo como foco da ação e da reação de narrativa/personagens e espectadores. Ou seja, da dimensão do corpo como vetor espetacular e atrativo (mais notadamente no corpo feminino, visto que parte do diálogo teórico de Williams se dá em cotejo com os *gender studies*).

Para ela, a dimensão espetacular está associada ao espetáculo do corpo capturado no ato da sensação ou da emoção; nesse sentido, é fundamental mostrar o gozo, o medo, o choro, privilegiadamente através de uma forma expressiva intensamente associada às noções de proximidade e intimidade: o *close-up*.

Já a ordem do êxtase engloba o corpo como fonte de estímulo e excitação:

visually, each of these ecstatic excesses could be said to share a quality of uncontrollable convulsion or spam — of the body “beside itself” [...]. Aurally, excesses is marked by recourse not to the coded articulations of language but to inarticulate cries of pleasure in porn, screams of fear in horror, sobs of anguish in melodrama (WILLIAMS, 2004, p. 729)¹⁶.

15. É importante não entender essa leve decomposição do excesso em dois elementos distintos — e ao mesmo tempo tão intensamente entrelaçados — como uma oposição entre eles. Se Williams faz questão de separá-los, e aqui sigo e desenvolvo a ideia, é por motivação e necessidade de natureza teórica, a fim de precisar conceitualmente as estratégias e as implicações no interior da narrativa. Mas claro está que muitas das vezes, na concretude dos filmes, espetáculo e êxtase/reiteração e saturação aparecem amalgamados, conduzindo ao engajamento sensorial e sentimental.

Ao ressaltar a dimensão espásmica do corpo (como vetor da ação e como convite à semelhante reação do espectador) — o corpo fora de si (*beside itself*) — e associar tal dimensão aos procedimentos imagéticos e sonoros (mobilizando a sensorialidade através dos ruídos), Williams aponta, no fundo, a potencialidade saturante do uso de elementos audiovisuais para além da função de narração (*storytelling*). Aponta ainda como tal dimensão, por sua condição de superenvolvimento (*over-involvement*) em sensações e emoções, contribui justamente para a eficácia da narrativa.

No seu uso mais comum nas tradições dos gêneros do corpo, o excesso conduz a vínculos empáticos configurados muito frequentemente, mas não exclusivamente, em temáticas que envolvem instâncias moralizantes, que serão articuladas de maneira

16. “visualmente, cada um desses excessos ‘extasiásticos’, podemos dizer, compartilhariam a qualidade do descontrole convulsivo e espásmico — do corpo fora de si [...] sonoramente, os excessos são marcados pelo recurso não às articulações da linguagem, mas às inarticulações dos gemidos de prazer na pornografia, dos gritos de medo no horror, dos soluços de angústia no melodrama”. (WILLIAMS, 2004, p. 729).

exacerbada e caracterizadas pelo predomínio da visibilidade (reiterando imagens de fácil apreensão, ainda que em discursos verbais) que se articula em um sistema de simbolização exacerbada. Argumento, a partir da reflexão de Williams, que tal uso indicaria a dimensão espetacular do excesso, que, cotejando com as ideias de Eco, apontaria para estratégias e desejos reiterativos.

Mas há ainda outra dimensão (que não passa totalmente desapercibida por Williams, embora não seja o foco de seu artigo) que ocorre de modo mais próximo das *atrações*, em que o excesso aparece como *inserts* de choque e saturação. Quero argumentar que tais *inserts* podem se desenvolver de, ao menos, dois modos:

1. Como incorporação alusiva das tradições narrativas do modo de excesso (os gêneros do corpo em si), com intuito de exacerbar a experiência sensorial.
2. Como inserção/associação “extasiástica”, saturada e vertiginosa de imagens e sons.

Se quisermos diferenciar um procedimento do outro (considerando, é claro, que não se trata de uma oposição, visto que ambos podem ocorrer no interior de um mesmo discurso fílmico), proponho chamar um de *excesso narrativo* e outro de *excesso de atrações*. Argumento, reafirmando a dimensão circular e não dicotômica de ambos os “excessos”, que as reencenações ao longo do filme de Morris — que aqui tomo como detonador ilustrativo dessas notas teóricas — são *inserts* de excesso de uma dupla ordem: de um lado, reinstauram a dimensão do sistema narrativo no interior do documentário; de outro, produzem apropriações alusivas dos gêneros do corpo (mais particularmente do horror) para saturar, na ordem das atrações, sua retórica de ordem política.

O *Procedimento operacional padrão* de Errol Morris como mobilizações de excesso

O norte-americano Errol Morris faz parte um panorama mais “contemporâneo” do documentário em que é a construção do discurso que se coloca como problema. A materialidade



filmica é organizada reflexivamente para borrar ainda mais as fronteiras dos gêneros e das tradições cinematográficas. Pastiche e paródia são elementos comuns para intensificar o questionamento, combinando efeitos estéticos diferenciados — tais como fragmentação da narrativa, animações, intervenções e descontinuidades nas imagens e nos sons.

Esse cenário se vê produtivamente presente, segundo analisa Bill Nichols (1993), em um conjunto de filmes políticos de inspiração pós-moderna, com destaque para *The thin blue line* (1987), de Errol Morris. O autor ressalta em sua análise a maneira como as marcas do documentário clássico são usadas ironicamente no filme para internalizar um questionamento do próprio estatuto do documentário como produção de um sentido *verdadeiro e unívoco* da realidade e sobre ela. “*The thin blue line* se priva da aliança que prevalece entre documentário e imagens autênticas” (NICHOLS, 1993, p. 173). Morris consegue tal efeito colocando em uso o que na verdade é uma de suas características marcantes (seu procedimento padrão): o uso de reencenações, estilisticamente marcadas enquanto tais, como modos de questionar o estatuto da evidência e ao mesmo tempo afirmar a verdade de seu discurso fílmico.

No caso específico de *Procedimento operacional padrão*, tais reencenações atuam como *inserts de excesso*, identificados estilisticamente pelas alusões, bastante óbvias, ao horror e ao melodrama. Uma das mais impactantes delas (cerca de 40 minutos do filme) reencena a tortura psicológica do prisioneiro conhecido como Gilligan (o homem preso a fios que supostamente estariam ligados a correntes elétricas, que seriam acionadas caso ele dormisse ou baixasse os braços). Chamam a atenção a luz e a trilha sonora, que emulam a fotografia do que alguns teóricos contemporâneos do horror têm identificado como *torture porn*, para lidar com filmes como *Jogos mortais* (James Wan, 2004) e *O albergue* (Eli Roth, 2005)¹⁷, justamente pelo grafismo das cenas de tortura e violência — grafismo que ao mesmo tempo *explicita e excita* o centro da ação violenta (excesso em seu estado clássico). Tais cenas compartilham entre si uma

17. Sobre o conceito de *torture porn* e suas ligações com um grafismo excessivo da violência aleatória, conferir RIEGLER, T. “Fear, horror, terror: violent movies for violent times”, e KATTELMAN, B. A. “Carnographic culture: America and the rise of the torture porn film”; ambos em HILL, S.; SMITH, S. *There be dragons out there: confronting fear, horror and terror*. Oxford: Inter-Disciplinary Press, 2009.

iluminação marcadamente escura com apenas um foco de luz amarela e densa desenhando o centro da ação do quadro, o corpo do torturado. Essa mesma estrutura está constante e obviamente presente nas reencenações do documentário de Morris.

Todas as reencenações repetem um mesmo padrão, o que é muito importante para serem reconhecidas enquanto tal, enquanto *inserts* de excesso, diria. Primeiro, elas são *antecipadas* pelas imagens reais e por depoimentos que recontam tais imagens (muito frequentemente, depoimentos das agentes femininas); uma trilha sonora grave une significativamente a passagem da imagem real/fotografia *still* à reencenada, em movimento; a já mencionada luz cria uma relação de contraponto à luz branca, clara e ao *setting* acéptico das situações de entrevista.

Efeitos de *slow motion* (sobretudo nos fluidos corporais; por exemplo, uma gota de sangue caindo do nariz acerca de uma hora de filme, quando um dos prisioneiros acaba morto) e ruídos dos menores movimentos do corpo pontualmente adicionados e equalizados de modo a ficarem nitidamente “focalizados” são claramente marcas do excesso, tal como venho delineando, amplamente usadas em todas as cerca de oito reencenações ao longo do documentário.

Essa estrutura meticulosa é central para a economia do filme e para a sua eficácia no convite à “afetação” sensorial e sentimental do espectador. Ela aponta para uma questão fundamental: recobre de legitimidade as cenas tão obviamente reencenadas e assim fornece uma moldura autorizada para o choque do excesso das encenações.

Assim, os *inserts* são colocados para algo mais complexo do que meramente deslocar o lugar de fala do documentário; eles não almejam questionar o estatuto do real das imagens, mas, através da sua saturação, a partir da afetação sensorial, e por causa dela, bagunçar a tradicional “ordem melodramática de justiça”; questionar, politicamente, o suposto lugar heróico da força militar norte-americana.

A crítica política é óbvia e não se tratava de uma voz original ou isolada — um mesmo questionamento da justificativa moral e política da suposta guerra ao terror já era corrente no ano de



produção do filme (2008). Basta se lembrar do filme de Michael Moore (2004) ou mesmo de menções condenatórias nos *TV shows* norte-americanos de maior sucesso, como *ER* (2006). Contudo, tais críticas resguardavam a figura dos combatentes como heróis inocentes enganados a tomar parte em uma guerra não mais justificável. No filme de Morris, a crítica se volta forte e diretamente a eles, expondo ao cabo a violência como norma, como norma de guerra que é “horrorificamente” naturalizada.

O filme, em sua dimensão melodramática, esforça-se em não generalizar sua condenação e retrata com certa ambivalência alguns dos personagens (agentes militares que serviam em Abu Ghraib). Os sujeitos que recontam os episódios, que olham e explicam as fotos e as ações apresentam-se ao longo do documentário como omissos — mais que responsáveis ativos pelos acontecimentos. Há, contudo, pelo menos um dos personagens que é constantemente construído enquanto vilão: Charles Graner Jr., personagem cuja ausência visível no documentário é altamente significativa (o sargento foi depois sentenciado a dez anos de prisão pela corte marcial que julgou o caso).

De modo coerente com a inspiração e com o lugar cultural de fala melodramático que marca os documentários do diretor (em consonância com o imaginário cultural norte-americano), o filme de Morris certamente posiciona Graner como o grande vilão, mas também não deixa de fazer “espirrar a marca da maldade” para todos os agentes envolvidos. E o faz através dos modos como encena e costura os *inserts* das reencenações das torturas.

Os *inserts* — pelo seu regime excessivo e alusivo — fazem dos militares norte-americanos o corpo monstruoso — fonte do medo e da repulsa. Embora tal construção não seja geral e irrestrita (nem todos merecem condenação; alguns, sobretudo as soldadas, são melodramaticamente traçados de modo a serem quase inocentados), ela está visivelmente presente, expressa.

Portanto, o que se coloca como foco de interesse nesse caso é o procedimento pelo qual tal crítica política se apresenta: uma pedagogia das sensações articulada através do excesso e da apropriação das matrizes dos gêneros do corpo (sobretudo, o melodrama e o horror).

Considerações finais

Procedimento operacional padrão figura como ilustração das questões de fundo teórico trabalhadas no artigo, mas não como mero pretexto para a teoria. Poderia analisar o filme de Morris a partir de muitas outras abordagens — seu cotejo com o domínio teórico do documentário, seu lugar como peça de uma política espetacularizada, os questionamentos sobre a natureza dos dispositivos imagéticos que a narrativa fílmica e o próprio caso das fotos de Abu Ghraib levantam. Todas as miradas seriam muito pertinentes, e sei que corro o risco de operar uma injustiça analítica. Por outro lado, algo se escreveu a partir de tais recortes (cf. FIGUEIREDO, 2009; NUNN, 2004 ou a conferência proferida por Alice Maurice no Visible Evidence em 2009). Se me apropriar da obra de forma a trabalhá-la como um caso do conceito de excesso é porque o filme opera, como tantos outros, com o tipo de procedimento estético que caracteriza o excesso.

E, mais ainda, o faz de modo a deixar claros dois aspectos importantes que gostaria de ressaltar a partir das notas traçadas aqui. Dois aspectos que atestam a fertilidade do conceito para uma reflexão que se afina com o campo de estudos do afeto, da dimensão sensorial e corpórea do cinema e audiovisual:

1. Coloca em cena o excesso narrativo (trabalhando a partir da reiteração) e o excesso das atrações (estruturando-se em *inserts* de saturação pelos efeitos de choque alinhavados a partir de um regime alusivo).
2. Acredito que o filme trabalhe na chave de uma política do excesso que recoloca em outro patamar o impulso moralizante da pedagogia das sensações.



Assim sendo, de alguma maneira, o filme de Morris aponta para as possibilidades de politizar o conceito. De ser possível enxergar o excesso como potência crítica que fale de outro lugar que não o tradicionalmente moralista associado à manutenção da cultura hegemônica. Faz possível pensar a eficácia moralizante do engajamento afetivo sensório-sentimental dissociada das constrações moralistas das tradições dos gêneros do corpo ao longo da modernidade.

Referências

AUMONT, J. *Montage Eisenstein* (theories of representation and difference). London: BFI; Indiana: Indiana Press, 1987.

BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec; /Brasília: UnB, 1996.

BALTAR, M. *Realidade lacrimosa: diálogos entre o universo do documentário e a imaginação melodramática*. Tese (Doutorado) – Niterói - Universidade Federal Fluminense, 2007.

BARBOSA, M.; ENNE, A. L. “O jornalismo popular, a construção narrativa e o fluxo do sensacional”. In: CONGRESSO DA FEDERAÇÃO DAS ASSOCIAÇÕES LUSÓFONAS DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 2006, Santiago de Compostela, Espanha, abr. 2006.

BROOKS, P. *The melodramatic imagination Balzac, Henry James, melodrama and the mode of excess*. New Haven: Yale University Press, 1995.

BUKATMAN, S. “Spectacle, attractions and visual pleasure”. In: STRAUVEN, W. (Org). *Cinema of attractions reloaded*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006.

CARROLL, N. *A filosofia do horror: ou paradoxos do coração*. Campinas: Papyrus, 1999.

ECO, U. *A vertigem das listas*. Rio de Janeiro: Record, 2010.

ELSAESSER, T. “Tales of sound and fury. Observations on the family melodrama”. In: GLEDHILL, C. (Org.) *Home is where the heart is: studies in melodrama and the woman’s film*. London: British Film Institute, 1987.

ENNE, A. L. “O sensacionalismo como processo cultural”. *Eco-Pós*: publicação da Pós-Graduação em Comunicação e Cultura, v. 10, n. 2, jul.-dez. 2007.

ENNE, A. L.; BALTAR, M. “A construção do fluxo do imaginário sensacionalista através de uma “pedagogia de sensações”. In: REDE ALCAR, 2006, São Luís, Maranhão, jun. 2006.



FIGUEIREDO, V. F. de. “Novos realismos e o risco da ficção”. *Revista CMC: comunicação, mídia e consumo*, São Paulo, v. 6, n. 16, p. 29-43, jul. 2009.

GOUREVITCH, P.; MORRIS, E. *Procedimento operacional padrão: uma história de guerra*. São Paulo: Cia. das Letras, 2008.

GRUNDMANN, R. “Truth is not subjective: an interview with Errol Morris”. *Cineaste*, June, v. 22, 2000.

GUNNING, T. “The cinema of attractions: early film, its spectator and the avant-garde”. In: STRAUVEN, W. (Org.). *Cinema of attractions reloaded*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006.

_____. “Attractions: how they came into the world”. In: STRAUVEN, W. (Org.). *Cinema of attractions reloaded*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006.

KRISTEVA, J. *Powers of horror*. Nova York: Columbia University Press, 1982.

MARTÍN-BARBERO, J. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001.

MULVEY, L. *Visual and other pleasures: language, discourse, society*. Londres: MacMillan, 1989.

NICHOLS, B. “Getting to know you...: knowledge, power and the body”. In: RENOV, M. (Org.). *Theorizing documentary*. New York: Routledge, 1993.

NUNN, H. “Errol Morris: documentary as psychic drama”. *Screen*, v. 45, n. 4, winter, 2004.

PAASONEN S. “Analysing pornography”. In: IX MAGIS SPRING SCHOOL, Porn Studies Section, Gorizia, Itália, 2010. Mimeografado.

_____. “Labors of love: netporn, Web 2.0 and the meanings of amateurism”. *New Media & Society*, v. 12, n. 8, p. 1297-1312, 2010.

SARLO, B. *El imperio de los sentimientos: narraciones de circulación periódica en la Argentina (1917-1927)*. Buenos Aires: Norma, 2000.

SINGER, B. *Melodrama and modernity: early sensational cinema and its contexts*. New York: Columbia University Press, 2001.

THOMPSON, K. "The concept of cinematic excess". In: BAUDRY, L.; COHEN, M. (Orgs.). *Film theory and criticism*. New York: Oxford University Press, 2004.

TÜRCKE, C. *Sociedade excitada: filosofia da sensação*. Campinas: Unicamp, 2010.

WILLIAMS, L. "Film bodies: gender, genre and excess". In: BAUDRY, L.; COHEN, M. (Org.). *Film theory and criticism*. Oxford: Oxford University Press, 2004.

_____. *Hard Core: power, pleasure and the frenzy of the visible*. Berkeley: University of California Press, 1989.

XAVIER, I. *O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, Cinema Novo*, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2003.



As canções: fabulação e ética da invenção em Eduardo Coutinho¹

//////////////////// *Fernando do Nascimento Gonçalves*²

1. Texto originalmente apresentado ao Grupo de Trabalho Comunicação e Sociabilidade do XXI Encontro da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, ocorrido na Universidade Federal de Juiz de Fora, em junho de 2012.

2. Doutor em Comunicação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, professor e pesquisador do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

E-mail: azert46@yahoo.com



Resumo

Este texto discute os aspectos relacionais e subjetivos dos processos de criação de Eduardo Coutinho, particularmente em seu novo filme, *As canções*. Apoiado principalmente nos conceitos de fabulação e de ritornelo de Deleuze e Guattari, o texto buscará analisar seu modo de fazer cinema não como questão autoral, mas como prática de produção subjetiva, o que permite considerar esse seu fazer cinema como prática comunicativa pertencente a um território de invenção e a uma ética do acontecimento, como a entende Badiou.

Palavras-chave

Comunicação, cinema, produção de subjetividade, máquina estética, Eduardo Coutinho.

Abstract

This paper discusses the relational and subjective aspects of Eduardo Coutinho's creation processes, particularly in his new movie, *As canções*. Fundamented on the concepts of "fabulation" and "ritornello" by Deleuze and Guattari, the paper seeks to analyze Coutinhos's modes of filmmaking not as an "authoral matter", but as a practice of subjective production. I here suggest that his filmmaking processes can be seen as a communicative practice which belongs to a territory of invention and to an ethics of the event, as Badiou understands it.

Keywords

Communication, cinema, subjectivity production, aesthetic machine, Eduardo Coutinho.

Introdução

Repetir repetir — até ficar diferente

Repetir é um dom de estilo

Manoel de Barros

O presente texto tem como proposta discutir o último filme de Eduardo Coutinho, *As canções*, embora a partir de um olhar não propriamente do cinema, mas sim dos processos de subjetivação. Nesse sentido, o filme nos interessará pelas pistas deixadas nele pelo realizador, que nos permitem rastrear e explorar, como diria Bruno Latour (2008)³, as conexões que nos transportam e nos conduzem para dentro das redes que formam seu “território de invenção”.

3. A abordagem deste texto é inspirada na teoria ator-rede (TAR), ou sociologia das associações, sistematizada por Bruno Latour. A sociologia das associações ou da tradução (ou TAR) é uma forma de abordar os fenômenos sociais em processo de sua constituição, e não apenas quando já estão “prontos”. A especificidade da TAR reside em não reduzir a feitura dos objetos em análise à observação dos vínculos e das interações, mas em acentuar a ação, o trabalho de fabricação e transformação

Como os outros filmes de Coutinho, *As canções* constitui uma prática comunicativa que se inscreve no que chamaremos de uma “ética de invenção”, que aqui entenderemos como um processo de fidelidade ao acontecimento (BADIOU, 1995); no caso, o engajamento com um projeto de produção de diferença e de intensidades. Por isso mesmo, seu modo de fazer cinema pode ser caracterizado como uma máquina estética produtora de modos de vida e visões de mundo singulares. Mas esse novo filme nos sopra uma chave de leitura que parece ser particularmente útil para explorar os aspectos relacionais e subjetivos de sua ética da invenção dada a ver por seu modo de fazer cinema.



presente no que ele chama de redes sociotécnicas, séries heterogêneas compostas de elementos animados (humanos) e inanimados (não humanos) conectados, que se agenciam e se afetam mutuamente.

A noção de rede em Latour não tem a ver com a de sistema, e sim com a de fluxo e com conjuntos de relações entre pessoas e coisas que formam determinadas configurações e estabilizações (um tipo de discurso, uma determinada ideia, valor, prática ou modo de fazer e uma visão de mundo que fazem que certas coisas aconteçam do jeito que acontecem). Nessa rede de relações, pessoas e coisas são simetricamente consideradas atores (um celular, um filme, um livro, uma canção, um museu, uma regra, um discurso, um procedimento, tanto quanto um realizador, um pesquisador, um curador, um crítico etc.). Nessa perspectiva, o interesse do pesquisador consiste em seguir o trabalho de fabricação dos fatos, dos sujeitos, dos objetos; fabricação que se faz em rede, através de alianças entre atores humanos e não humanos.

Em princípio, *As canções* é um filme despretenso sobre música, afeto e memória. Sobre como pessoas comuns associam experiências de vida a canções com que se identificam ou então sobre como cultivam a lembrança de fatos que se deram num passado que para elas não terminou. O filme torna pertinente o dito popular “recordar é viver”, mas o faz por tratar de uma questão que me pareceu central no filme: ele não parece falar tanto de canções e histórias que expressam as lembranças de um vivido, mas sim das intensidades e dos devires disso que é guardado na lembrança e que, ao ser transformado em forma-história e forma-canção, se torna matéria expressiva para o filme.

Ao texto interessará, na verdade, tomar esses dados como ponto de partida para tratar de dois aspectos comunicativos que aparecem recorrentemente na obra de Coutinho: primeiramente, a capacidade de invocar ou provocar sensações e intensidades e de traduzi-las em forma-filme e, em segundo lugar, a capacidade de “criar repetindo” e de produzir assim um lugar de enunciação singular através de repetições e variações.

O filme *As canções* me chamou a atenção justamente por realizar essa operação tão comum no cinema de Coutinho: a de ativar fragmentos do mundo e da experiência do outro e fazê-los tornar-se obra de arte. E essa será a questão que nos guiará no texto: como é possível, em seu projeto estético e poético, o filme produzir esse efeito? O pensamento de Deleuze e Guattari nos forneceu pistas valiosas. Assistindo ao filme, me ocorreu, por exemplo, que, talvez, como afirmam esses autores ao tratar do que chamaram de “afectos” e “perceptos”, aquilo que perdura (uma dor, uma alegria, uma saudade) não perdura por causa do cultivo da lembrança. O que perdura seriam os “blocos de sensações” de dor, de saudade, de perda, de amor, que se colariam a uma lembrança que se expressa na forma de história ou canção e que permitem essas sensações retornarem sempre como um “motivo” no filme. Exatamente porque, como coloca Bergson ao tratar dos modos de funcionamento da memória e de reconhecimento das imagens, a lembrança é já uma forma de representação e, como tal, é uma ação (BERGSON, 1999, p. 87).

O que parece singular é que o filme vai trabalhar não com as lembranças em si, mas com as sensações que impregnam as narrativas dessas experiências. São tais sensações que são tomadas por Coutinho como um “presente” que é revivido e refeito a partir primeiramente do que Bergson (1999, p. 88) chamou de “imagens-lembranças” — formas primeiras de um registro de memória. Contudo, como coloca Bergson, há também um segundo tipo de memória, que se produz a partir da fixação e do alinhamento de uma lembrança no presente. Esse aspecto de continuidade implica para Bergson uma mudança, uma outra disposição para a ação implicada no ato da rememoração. É essa segunda experiência de memória que parece interessar a Coutinho. E o filme nos interessa exatamente por permitir ver o trabalho realizado com essa segunda forma de memória, atravessada pelos elementos e pelas circunstâncias que a fazem emergir e ser revivida e “agida”, como diz Bergson, e que vão ser mobilizados como matéria expressiva e como “motivo”, a partir das formas narrativas “história” e “canção”. O texto buscará, então, chamar a atenção para como, a partir das sensações das lembranças revividas, as narrativas são transformadas nessas qualidades expressivas que vão servir de base para a construção do filme.

A partir da descrição desse trabalho intensivo com as formas narrativas que o filme faz, o texto irá discutir os procedimentos característicos da linguagem de Coutinho, porém menos enquanto técnica ou marca autoral e mais como processo de subjetivação que confere à sua obra uma qualidade singular que contamina o filme e também quem a ele assiste.

Seguindo uma trilha

Em 9 de dezembro de 2011, Eduardo Coutinho lançou seu último filme, *As canções*. Mas a ideia do projeto, segundo ele, é antiga e teria surgido do desejo de fazer um filme só com músicas de Roberto Carlos. A complexidade da operação, simples apenas na aparência, somadas ao custo dos direitos autorais, teriam feito Coutinho desistir do trabalho. Anos depois, a ideia é retomada, e o filme é realizado em um mês e meio de pesquisa, três dias de



filmagens e dois meses de montagem. “Foi o filme mais fácil, feliz e tranquilo que fiz na minha vida”, afirma em entrevista ao *Jornal do Commercio*, em 6 de janeiro de 2012.

O filme mostra 18 pessoas que se propõem a cantar canções que marcaram suas vidas, explicando também os motivos pelos quais consideram tais músicas tão importantes. O que poderia ser um tema banal para um filme ganhou nas mãos de Coutinho características singulares e potentes. A estrutura é simples e parecida com a de *Jogo de cena*, de 2007: pessoas que desejam participar do filme contando suas histórias participam de uma espécie de audição, na qual são ou não selecionadas. Tudo se passa no interior de um teatro vazio, sem externas. Em *Jogo de cena*, algumas pessoas aparecem subindo as escadas mal iluminadas, entrando pela coxia até chegar ao palco, onde Coutinho, sua equipe e uma cadeira vazia as esperam. No novo filme, na maioria das vezes, as pessoas já estão lá, sentadas de frente para Coutinho e para a plateia, na posição inversa à de *Jogo de cena*.

As tomadas são feitas quase sempre em *close* e plano médio. Algumas pessoas aparecem logo cantando sua música e contam a história depois. Outras já são mostradas iniciando suas narrativas e cantando em seguida, eventualmente voltando a conversar com Coutinho. Outras ainda aparecem entrando no palco, sentando-se em frente a Coutinho e sua equipe, passando então a cantar ou a contar as histórias. Quatro apenas cantam.

Histórias e canções se sucedem no interior do teatro, tendo como fundo suas cortinas escuras. Os olhos nunca encaram a câmera, e sim Coutinho. Os olhares estão sempre levemente de lado, como para indicar a posição do realizador, ao lado da câmera. A iluminação fraca e o enquadramento do rosto ou de parte do corpo contra o fundo escuro ajudam a criar uma ambiência de grande intimidade, muito próxima da obtida em *Jogo de cena*.

Podemos perceber parte dessas operações também em filmes como *Edifício Master*, de 2002. Embora também sem externas, a tomada do depoimento parece ali ser mobilizada por outra questão, e os modos de vida expressos no falar de si são atravessados pela circunstância do viver em Copacabana. Ali, a produção da

intimidade tão cara ao cinema de Coutinho é organizada no interior de um prédio de conjugados, na própria casa das personagens. A história era outra. Outra ainda era a de um filme como *Babilônia 2000*, que já tem externas, e a equipe aparece em seu trânsito pela favela do Leme; isso tudo fazendo parte do filme sobre as expectativas dos moradores sobre o ano 2000.

Ainda assim, percebe-se claramente em todos esses filmes, e em outros também, que há sempre uma circunstância em torno da qual se organiza o fazer filme de Coutinho, circunstância que funciona como uma regra de jogo que catalisa elementos que vão potencializar o efeito dos depoimentos. Observa-se também nesses filmes sempre a intenção de produzir uma ambiência para as histórias e fazer que elas nos contem algo que parece estar além delas próprias.

Em *As canções* isso se repete, mas o silêncio, a luz e a ambiência de intimidade em torno da qual se desenrola o filme têm uma função importante e são quase personagens. A própria circunstância escolhida — pessoas deveriam cantar canções que marcaram suas vidas e contar por que — parecia exigir isso. Esses elementos, somados à montagem e às intervenções de Coutinho, conferiam uma qualidade particular aos depoimentos.

Na primeira vez em que assisti ao filme, me impressionou sobretudo o fato de eu não ter me cansado durante uma hora e meia vendo 18 pessoas em *close* e plano médio, paradas, sentadas quase o tempo todo, cantando e contando histórias de suas vidas. Ainda assim me senti tocado por tudo aquilo. *Eis a história*. Uma história cuja intensidade se nutre de algo que me fez lembrar o narrador de Benjamin, que retira da própria experiência o que conta e que “incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes” (BENJAMIN, 1993, p. 201). Essa me parece ser uma porta de entrada para o universo de criação do realizador, que nos ajuda a ver seu modo de fazer cinema como um dispositivo de invenção que se formaliza e opera na forma-filme.

Uma das personagens que me fizeram pensar nisso foi Lídia, uma mulher separada com quatro filhos, que na década de 70 conheceu um senhor de 70 anos de quem se tornou amante. Ela

de Coutinho. Assim como, por sua vez, *Jogo de cena* não foi o primeiro filme no qual música e história aparecem e têm uma função expressiva — também outros recursos aparecem de forma recorrente. É possível perceber em Coutinho todo um conjunto de elementos que produz uma marca e a confere a seu cinema. Na verdade, Coutinho lança mão de um “sistema estruturante”, que mobiliza e organiza as formas narrativas: as regras de filmagem, o princípio da locação única, os *closes*, as intervenções do realizador durante a fala dos personagens, a montagem. Porém, não é apenas isso que ele repete. Em vários de seus filmes (sobretudo em *Jogo de cena* e *Edifício Master*, mas também em *Babilônia 2000*), apesar de mudarem os temas, as questões, as locações e os procedimentos, o que não muda é o desejo de produzir encontros e sua intenção de produzir intensidades com eles, de fazer que eles se tornem “outra coisa”. Eis o princípio do que estou chamando de uma “ética de invenção”, que ele faz retornar e, ao mesmo tempo, variar, por questão de fidelidade aos processos de produção de diferença.

Podemos entender esse investimento, que estou considerando propriamente *ético*, a partir de Badiou (1995), para quem “ética” não será vista como um princípio de relação com o que se passa ou como princípios que regulam ou balizam nossas opiniões, comentários ou posições sobre uma dada situação (como os direitos do homem), e sim como algo calcado nas próprias situações, e não em situações abstratas, que as enquadrariam como verdades. Para Badiou, a noção de “ética” está acoplada à de “acontecimento”, que para esse autor seria uma espécie de irrupção de uma inscrição ordinária do sujeito numa dada situação. É essa decisão por referir-se a uma situação do ponto de vista de um acontecimento que Badiou (1995, p. 54) chamou de “fidelidade”. O que vejo em Coutinho é exatamente um fazer cinema que pertence a um processo contínuo de invenção, a uma persistência/fidelidade inscrita na produção de acontecimentos. Criar apoiado na repetição e na variação das condições de possibilidade de produção de um acontecimento: eis a ética de invenção de seu fazer cinema, eis sua persistência.

Vejo nessa intenção de Coutinho de fazer repetir, mas também de fazer retornar sempre uma operação que se aproxima do conceito que Deleuze e Guattari (1980, p. 383) chamaram de



“ritornelo”. Ritornelo seria uma espécie de “motivo”, aquilo que se repete e muda, que sempre retorna e demarca um “território” que é já expressão do ritmo de uma variação criadora, de um agenciamento. Essa perspectiva coincide, por sua vez, com o princípio de “instabilidade do homogêneo” em Gabriel Tarde, uma das fontes de inspiração desses autores. Em sua sociologia do infinitesimal, Tarde (2007) faz uma aposta numa “transitividade intrínseca do mundo” como princípio da diferença. Para Tarde, só existem diferença e variação da diferença. O homogêneo seria apenas um momento dessa variação.

Esse princípio parece estar presente também no conceito de “transdução” de Simondon, em que a questão da variação aparece mais clara. Para Simondon (1964, p. 18), a partir da transdução, “operação física, biológica, mental, social, pela qual uma atividade se propaga gradativamente no interior de um domínio”, seria possível produzir passagens de um estado a outro, de um meio a outro, constituindo um novo plano. Continua ele: “No domínio físico, ela [transdução] se efetua sob a forma de repetição progressiva, mas em domínios mais complexos como o vital, por exemplo. Em razão da metaestabilidade, a operação transdutora adquire constante variação, estendendo-se a domínios heterogêneos” (SIMONDON, 1964, p. 18).

É no ritmo dessas “repetições progressivas” que a “diferença vai diferindo”, como propõe Tarde. É nesse ritmo finalmente que se produz a “repetição produtiva” que Deleuze e Guatarri (1980, p. 391) chamaram de “estilo”, que é mais que a marca distintiva que eles chamaram de “assinatura”. Para os autores, a assinatura e o estilo não seriam marcas identitárias que remeteriam a um sujeito. A assinatura seria antes uma “marca territorializante”, que aponta para a formação de um domínio, de um território existencial, um conjunto de relações próprias a um determinado universo de sentido e de valor. Por sua vez, o estilo não diz respeito a tipos de uso ou modo de ser de sujeitos. Exprime antes os modos de relação próprios a um “território”, os modos como se dão as dinâmicas entre os impulsos internos que o formam e as circunstâncias externas que o fazem variar. O estilo remete, finalmente, ao

ritornelo, que Deleuze e Guattari (1980, p. 383) definem com um “agenciamento territorial”, uma dinâmica de formação e continuidade de um território existencial. O ritornelo é o ritmo e a melodia “territorializados”, porque tornados expressivos por marcas como assinatura e estilo.

Assinatura e estilo seriam um “meio” através do qual se produz um ritmo, uma repetição periódica, que não tem outro efeito senão produzir uma diferença pela qual se passa para um outro meio. É a diferença que é rítmica, e não a repetição que, no entanto, a produz. No caso, o modo de fazer cinema de Coutinho parece ser uma “assinatura”, mas a linguagem de seu cinema seria “estilo”, modo de inscrição de seu fazer cinema no ritmo e no ritornelo de um “território de invenção”, em que esse “fazer cinema” pode se repetir variando e tornar-se um dispositivo fabulador produtor de acontecimento.

Do filme-dispositivo ou dispositivo-filme

De fato, ao fazer seus filmes, Coutinho não está buscando, como bem observou Consuelo Lins (2007), apresentar sua visão sobre o mundo, mas fazer o mundo apresentar-se. É dessa intenção que seu “sistema estruturante” forjará para a obra uma linguagem, conferindo-lhe uma marca, um território. Assim como o que importa para a arte é a individuação da linguagem, e não a expressão pessoal, a repetição e a variação são para Coutinho mais que um cartão de visitas, são constitutivos de seu fazer fílmico, algo que faz parte do que Consuelo Lins chamou de filme-dispositivo (LINS, 2007).

Ao tratar do dispositivo no documentário e na obra de Coutinho, Lins, de partida, esclarece: o dispositivo não diria respeito nem à captação das imagens nem à sua exibição. É uma máquina relacional, “uma máquina que provoca e permite filmar encontros. Relações que acontecem dentro de linhas espaciais, temporais, tecnológicas, acionadas por ele cada vez que se aproxima de um universo social” (LINS, 2007, p. 47). Lins percebe a presença dessa “máquina” em Coutinho, mas também em outros realizadores,



como Cao Guimarães, João Salles, Sandra Kogut e Kiko Goifman. Afirma que o que eles teriam em comum é o fato de considerarem que “o mundo não está pronto para ser filmado, mas em constante transformação” e que “a filmagem não apenas intensifica essa mudança, mas pode até mesmo provocar acontecimentos para serem especialmente capturados pela câmera”. O que caracterizaria o que Lins chamou de filme-dispositivo é que ele implica, ao mesmo tempo, um pensamento e um artifício, dados por condições, regras, limites para que o filme aconteça: “um procedimento produtor, ativo, criador de realidades, imagens, mundos, sensações, percepções que não preexistiam a ele” (LINS, 2007, p. 47).

Essa concepção de dispositivo nos interessa também, em certa medida, porque acentua o aspecto de produção de um efeito e de maquinação. Contudo, partindo do campo do documentário e do cinema, o termo parece ser impregnado do sentido de procedimento, de estratégia narrativa, isto é, da própria “maquinação”. Essa perspectiva é que permite a Lins propor sua noção de “filme-dispositivo” e é extremamente útil para suas análises do documentário contemporâneo, da videoarte e das videoinstalações. Nessa concepção de dispositivo, mesmo que os procedimentos se repitam, há sempre uma rearticulação deles em função de novas determinações, como afirma Lins. Contudo, não é essa a “repetição na diferença” que vai interessar aqui. Diria que estou menos interessado no filme enquanto dispositivo e mais no dispositivo enquanto filme.

Desejo explorar, por exemplo, aquilo que no filme de Coutinho a mim parece “ultrapassar” essa “maquinação”, aquilo que minha intuição inicial, ao ver *As canções* pela primeira vez, me fez pensar como não sendo pertencente de todo a Coutinho, mas ao “seu cinema”, ao território do qual seu “fazer filme” faz parte. Por essa razão, a partir daqui, vou preferir me servir da noção de dispositivo dentro de uma perspectiva mais geral, como conjunto complexo de relações em que tais maquinações se inscrevem. Para tanto, me aproximarei do conceito de “agenciamento maquínico” em Deleuze e Guattari (1977), que, a meu ver, atenderá mais precisamente ao modo como estou

tentando desenvolver meu pensamento sobre *As canções* — não só como filme, mas como figura de um agenciamento que se inscreve em um universo de sentido e de valor próprio à ética de invenção da qual faz parte o cinema de Coutinho.

O dispositivo fabulador

Ózio é feirante e vive sozinho em São Gonçalo, no Grande Rio. Tem um sítio em Santa Maria Madalena, no norte fluminense. Com seu jeito matuto, conta que perdeu “três mães” de uma vez: a mãe, a sogra e a mulher. Diz que, quando conheceu uma nova companheira, resolveu compor uma canção para sua primeira esposa ficar bem longe dele. Coutinho pergunta como é isso. Ele responde cantando *Toada*: “Vai simhora meu bem, vai simhora [...]”. A música é triste, tem um tom de lamento, e ele a canta com um olhar perdido e um tom pungente que exprime o que parece ser uma dor de perda e de saudade. Coutinho pergunta se ele canta isso para outras pessoas, e ele diz que não, que fez para ele mesmo cantar na roça, assoviando. Em seguida, diz que já está na hora de ir embora. Levanta-se, ajeita a *pochette* em volta da cintura, se despede de Coutinho e da equipe com um aceno acanhado e sai. *Close* na cadeira vazia no palco por alguns segundos.

Para Coutinho, não são as histórias, as canções ou as emoções em si o que parece importar, e sim momentos em que algo irrompe e se torna grande e especial naquilo que é simples e corriqueiro. Momentos do filme, por exemplo, quando um homem chora por uma coisa pela qual em princípio não teria que chorar, lembrando-se da canção que a mãe cantava quando era pequeno, estando a mãe ainda viva.

O homem é Gilmar. Ele conta que era casado com uma mulher evangélica com quem passou a ir à igreja, em cuja banda passou a tocar. Diz que, depois que sua mulher morreu, parou de frequentar a igreja porque conheceu uma outra companheira e foi proibido de tocar na banda porque não era casado. Coutinho pergunta então qual era a sua música, e ele diz que era *Esmeralda*, de Carlos José:

////////////////////////////////////
Vestida de noiva, com véu e grinalda/Lá vai Esmeralda
casar na igreja./Deus queira que os anjos não cantem pra
ela [...] /Deus queira que à noite, na hora da festa/Não
venha orquestra, não venha ninguém/Pra ver Esmeralda,
com véu e grinalda/Nos braços de outro que não é seu
bem./Quem devia casar com ela era eu, sim senhor!
Quem devia casar com ela era eu, seu amor!

Gilmar canta a canção de olhos fechados, visivelmente emocionado. Ao terminar, explica que a canção o marcou, muito embora nunca a tenha ouvido no rádio. Conta que não sabia que conhecia a música toda, que ela simplesmente “ficou na cabeça”. Então explica que era sua mãe, costureira, que a cantava em casa quando ele era criança, enquanto cortava moldes para as roupas que fazia. De repente, ele chora. Meio constrangido, diz não saber por que isso aconteceu, pois a canção “traz coisa boa”, e sua mãe está bem, não morreu. Coutinho termina a cena dizendo baixinho que coisas boas às vezes também fazem chorar.

São instantes como esse que interessam ao realizador, pela qualidade expressiva liberada na narrativa. Mas se, para o filme, é importante produzir essas intensidades, é importante perceber que Coutinho não obtém essa qualidade do vivido apenas apoiado em sua autoridade de *metteur-en-scène* ou nas maquinações de seu “filme-dispositivo”. Há outra coisa que parece se produzir *a partir e através* de seus procedimentos, mas que ao mesmo os ultrapassa. Algo que não depende totalmente do realizador. Algo que ele organiza sem, porém, determinar. É que Coutinho e seus personagens parecem se inscrever naquilo Deleuze e Guattari (1992) chamaram de uma “função fabuladora”, em que o que importa não é tanto o que se conta, mas as intensidades que surgem do que é contado. O que importa é um tornar-se outro na narrativa.

Para esses autores, na fabulação, há como que um ultrapassamento, algo que atinge uma qualidade particular, em que o “pequeno” se torna “gigante”, e o “menor”, mais “poderoso”. E esse “gigante” é real, existe em sua verdade. Isso ocorreria, segundo eles, pois na arte o trabalho intensivo com as formas expressivas permite ao artista “exceder os estados perceptivos e

as passagens do vivido”, estados esses que eles vão chamar de “perceptos” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 222-223). A fabulação seria essa operação em que o ato de narrar é parte da produção de um “percepto”.

Ao afirmar que o que lhe interessa são exatamente as reações surpreendentes e involuntárias, como no caso de Gilmar, que chora e deixa vir à tona algum segredo, sem intenção de fazê-lo, o que Coutinho afirma é esse lugar de produção de perceptos. É esse lugar que lhe fornece inclusive a “assinatura” através da qual podemos reconhecê-lo como realizador. Em Coutinho, a narrativa é o canal; o filme, o potencializador; a fabulação, o objeto do dispositivo-invenção.

Isso parece ficar claro quando Coutinho afirma em entrevista (BARROS, 2012) que se interessa no filme por gente que revive e reinventa o passado e que para ele isso é mais verdadeiro do que o vivido; ou então quando diz que, se o afeto foi uma questão essencial para a realização do filme, ele não importa em si mesmo, mas, sim, na medida em que dele pode emanar uma qualidade singular. Do mesmo modo, os modos que elege para produzir encontros para tratar de fatos do mundo criam certamente circunstâncias particulares que afetam os modos como as narrativas são produzidas. Contudo, o que Coutinho parece querer afirmar não é uma verdade dos fatos, mas a da invenção das narrativas, a verdade da ficção, finalmente, do jogo das cenas que inclui e articula tanto a performance das personagens quanto a dos procedimentos do próprio Coutinho.

Nesse sentido é que vejo seus filmes como um dispositivo fabulador que, ao mesmo tempo que cria as condições da narrativa, também as deixa livres para proliferarem e liberarem intensidades através das dinâmicas com as matérias expressivas que o realizador mobiliza. Se esse aspecto de “dispositivo” parece adequado para tratar das obras de Coutinho, isso não acontece apenas por ele nos deixar vislumbrar as maquinações que permite ao cineasta investir o documental e o ficcional de um frescor e de uma intensidade que se faz no instante. Mas por fazer perceber o que é constitutivo da poética e do potencial estético das obras: seu universo de sentido e de valor, que funciona como uma espécie de “máquina estética”.



Quando proponho pensar o filme de Coutinho como um dispositivo com função fabuladora, estou considerando o sentido que esse termo vai assumir ao remeter, em Deleuze e Guattari, ao conceito de “agenciamento”. Quando falam de agenciamentos, os autores afirmam que eles são modos coletivos de enunciação e, ao mesmo tempo, agenciamentos “maquímicos” de desejo (DELEUZE; GUATTARI, 1977, p. 118). Para esses autores, o agenciamento seria uma espécie de conjunto de engrenagens conectivas que permitem a formalização de lógicas sociais e discursivas em torno das quais se organizam coisas, pessoas e ações. É com essa natureza “maquímica” do agenciamento, própria dessa concepção de dispositivo, que irei trabalhar a partir de agora.

Para Deleuze e Guattari, pertencemos a certos dispositivos e neles agimos. Com base nesse princípio, penso que o cinema de Coutinho é parte de um dispositivo que estou chamando aqui de dispositivo fabulador. Ou seja, o filme se inscreveria num “fazer cinema” que é enunciado de um agenciamento de invenção no qual Coutinho se inscreve e no qual faz entrar também seus procedimentos, personagens e discursos, todos já engrenagens desse agenciamento.

Foi a partir dessa perspectiva que considereei a obra de determinados artistas como uma “máquina estética”, produtora de “afectos” e “perceptos”. Foi o caso de Laurie Anderson, por exemplo, que desenvolve todo um trabalho em torno da narrativa apropriando-se das tecnologias de comunicação para discutir a sociedade americana e a cultura tecnológica. É próprio de sua linguagem artística um trabalho intensivo de combinação e recombinação de imagens, objetos, espaços e discursos. Suas obras têm também esse aspecto de “dispositivo”, através do qual a artista pode falar às pessoas a partir de experiências banais e, ao mesmo tempo, ligá-las a questões mais amplas, sobre cultura, tempo, poder, tecnologia e identidade.

A máquina estética e a artesanaria da comunicação

Ao assistir a *As canções*, dei-me conta pela primeira vez da natureza “maquínica” do cinema de Coutinho, e não apenas da de seus procedimentos. Como ocorre com Laurie Anderson e outros criadores, existe no filme um trabalho muito intenso com as formas narrativas, que chamei de “artesanaria da comunicação” (GONÇALVES, 2006, p. 192). Cunhei o termo para tratar das criações de Anderson, mas acredito que seu princípio esteja presente também em Coutinho — e de forma contundente em *As canções*. Mas, assim como ocorre em Anderson, em Coutinho, a artesanaria se inscreve numa “função fabuladora” que preexiste a esse trabalho intensivo com a narrativa. No filme, a artesanaria está em criar e efetivar as condições desse trabalho e na disposição para eleger os componentes de expressão, dotá-los de qualidades singulares, potencializá-los e nos contaminar com eles.

Isso ficou claro para mim logo na abertura do filme, com a imagem de uma mulher cantando sua música, como se com ela Coutinho desejasse mostrar o tom do filme, seu rosto, sua cor. Essa mulher, mais tarde saberíamos, é Sonia, a quarta personagem. É interessante perceber como ali Coutinho já busca introduzir uma qualidade do filme através de uma pequena série de escolhas, cruciais, porém, para a produção do efeito de nos instalar no “clima” do filme. A primeira é abrir diretamente com alguém cantando; a segunda, começar com uma determinada pessoa cantando; e a terceira, exibir um determinado trecho dessa pessoa cantando. Logo me perguntei por que essas escolhas me pareceram acertadas. Inicialmente, apenas me ocorreu que talvez fosse porque, entre todas as personagens, Sonia era aquela que mais tinha mesmo “cara de abertura”. Mas como explicar essa impressão?

Talvez Sonia fosse aquela cuja presença estivesse impregnada de algum elemento geral, de um sentido que havia no filme todo, sem, porém, deixar de ter uma presença individual marcante. Essa impregnação talvez tenha conferido à sua presença um poder de representar o conjunto sem deixar de ser

////////////////////////////////////

ela mesma. Retornamos à fabulação. Ocorreu-me que Sonia era “personagem” e ao mesmo tempo desempenhava uma “função geral” de um agenciamento-fabulação.

Como vimos, na fabulação, uma personagem vale porque se transforma na narrativa. Ela própria “se torna outro quando se põe a fabular sem nunca ser fictícia” (DELEUZE, 1992, p. 183). E aquilo que a personagem se torna faz dela algo mais real, mais potente. Sonia tornou-se uma “marca”. Ela tornou-se a face de um bloco de sensações, aquilo que Deleuze e Guattari (1992, p. 220) chamaram de “afecto”: não aquilo que se sente (“afecção”), mas o que nos põe em um estado outro e nos faz ser “um com uma coisa” ou um “devir não humano do homem”, como eles explicam. Em suma, Sonia me pareceu a personagem certa para impregnar-nos com a sensação de que ela era *alguém* cantando uma canção e ao mesmo tempo *algo* que acontecia enquanto alguém cantava a canção que marcou sua vida. Ela tornou-se esse *alguém-algo*. Por isso mesmo, é importante notar que sua aparição como “abertura” não tem o mesmo caráter de quando ela aparece ao longo do filme. Ela primeiro é marca, tom; só depois comparece como personagem. Porém, se ambas as formas de presença de Sonia são figuras do dispositivo-filme, sua *mise-en-scène* é figura da artesanaria de Coutinho e de sua própria fabulação.

De tudo isso, desejei chamar a atenção exatamente para o ato fabulador com o qual se agencia Coutinho e para seu trabalho com as formas expressivas: a escolha e o arranjo desses elementos produziram um efeito, instauraram uma marca que dizia quase tudo sobre o filme. É assim que com sua artesanaria ele aciona não apenas a lembrança de uma emoção mas também um bloco de sensação com o qual nos impregna logo de saída.

As lembranças de Sonia, Lídia, Ózio e Gilmar acionam esse “reviver o passado”, que, por sua vez, se agencia com a função fabuladora através das formas-canção e das formas-história. Esse mecanismo parece se repetir nos demais personagens do filme. Quase todos contam uma história e cantam uma canção, não necessariamente nessa ordem. Mas a variação não está nisso. Está no instante do contar e do cantar, que é o que ativa sensações que

ganham quase um colorido próprio, uma qualidade singular à medida que as narrativas são postas em cena pelo filme.

Como no caso de Isabell, a jovem alemã que praticava capoeira em Londres e veio ao Brasil para conhecer melhor a luta-dança. Isabell conta que acabou se apaixonando por um carioca, que namorou durante dois anos e com quem ficou casada por um — tendo sido abandonada logo depois. “Ele falou que não me amava mais e que eu tinha que aceitar isso.” A história é contada em bom português, carregado de acento e muita objetividade. Mas o que torna sua presença singular enquanto personagem não é tanto sua história, mas o que brota dela. Ela diz que não conseguiu ouvir samba por muito tempo — “samba e bossa nova também podem ser muito tristes, sabe?”. Diz que depois de chorar todo dia por quase seis meses decidiu finalmente continuar com sua vida. Conta que o que a ajudou foi justamente um samba: *Você me abandonou*, de Alberto Lonato da Velha Guarda da Portela. E ali, diante da câmera, ao cantar a canção, algo pareceu se acender nela:

Você me abandonou/Ô ô eu não vou chorar/Mas hei de me vingar/Não vou te ferir/Eu não vou te envenenar/O castigo que eu vou te dar é o desprezo/Eu te mato devagar/O desprezo é uma arma perigosa/É pior do que uma seta venenosa /O desprezo para quem sabe sentir/Muitas vezes faz chorar/Outras vezes faz sorrir.

Cada estrofe era cantada com gosto pela jovem, que parecia reviver sua história e se deliciar com sua vingança. Com mais gosto ainda, seguiu dizendo ter tido uma amiga alemã que também sofrera uma grande desilusão amorosa com um brasileiro. “Ensinei a ela o samba. Ela aprendeu e arranjou um namorado rapidinho e se curou”, concluiu, satisfeita.

O filme segue com seus personagens, todos fazendo algo retornar, algo brotar. Todos num “clima” de grande emoção. A ideia de que os personagens eram todos figuras do filme-dispositivo de Coutinho, porém, não me pareceu suficiente para entender como um filme com tal estrutura conseguira não só prender minha atenção por 90 minutos sem me cansar, mas, além



disso, conseguira me tocar ativando em mim lembranças e afetos que se tornariam outra coisa também — este texto, por exemplo. Uma vez que não me identificara *pessoalmente* com a maioria das histórias nem com as canções, cujas letras desconhecia em sua maioria, ficou a questão.

Logo percebi que meu interesse não era necessariamente por aquelas pessoas, por suas histórias ou canções, mas por algo que acontecia justamente quando falavam e contavam. Algumas das personagens e suas histórias eram de fato pitorescas, divertidas, às vezes surpreendentes, mas ainda assim não era isso que atraía minha atenção e sustentara meu interesse nas cenas. Não era isso que me fazia sentir uma quase simpatia por todas aquelas narrativas. Comecei a pensar que alguns dos filmes a que assistira de Coutinho tinham me feito sentir essa “simpatia”, sem que eu percebesse. Eles sempre tiveram esse poder. Os filmes tinham um pensamento-sensível sobre algo fascinante. Então me ocorreu que eles são um pensamento-sensível capaz de exercer “simpatia” e fascínio pelo mundo e pelo outro.

De fato, me chamara a atenção desde o início uma certa sensação de imersão própria do “assistir a um filme na sala de cinema”. Mas, no caso de *As canções*, essa sensação parecia potencializada pela própria experiência do filme. Era como se a imersão fosse dada pela entrada num outro lugar, que de certa forma me capturava e me transportava. E esse lugar não era ali na sala de cinema. Esse lugar me pareceu ser a impregnação do universo estético e poético de Coutinho. Seu “território subjetivo”. Ao longo de todo o filme, ia ficando claro, pelo menos para mim, que o que acontecia ali com os personagens já não era uma simples reprodução do passado através da narrativa. A narrativa é que produz algo que já não se confunde com o passado nem se resume a ele, embora exista nele. Se há rememoração, ela é mais que a convocação e a percepção do vivido, como afirmam Deleuze e Guattari (1992, p. 218). É algo que carrega algo desse vivido, mas que já está para além dele ou que dele independe: seus “afectos” e “perceptos”. É isso que retorna com a história e com a canção, é isso que retorna e varia no filme.

Quando fabulam, os personagens não estão apenas lembrando-se de suas histórias de vida nem contando e cantando lembranças de traições, abandonos, decepções e amores: estão invocando “blocos de sensações” de uma traição, de um abandono, de uma decepção, de um grande amor que dura; são esses blocos que são conservados e ganham concretude no ato de cantar e de contar histórias de vida e dos quais a rememoração é o canal; são eles que mobilizam as narrativas e as tornam singulares. As narrativas conservam um algo que não é o próprio vivido, mas sensações desse vivido. Porque as conserva é que a narrativa se investe de uma qualidade própria, se torna fabulação e, ao mesmo tempo, aquilo que Deleuze e Guattari (1980, p. 387) chamaram de “matérias de expressão”, que seriam uma espécie de componente, de coisas do mundo que carregam em si qualidades que funcionam como índices ou marcações que vão definir o território onde Coutinho, seu filme e seus personagens se instalam.

Considerações finais

Eduardo Coutinho ficou conhecido por seus jogos com a ficção no documentário e pelo modo como discute a questão da alteridade. Como artista, Coutinho usa emoções e fatos como matéria-prima para contar histórias sobre o mundo e sobre as relações humanas.

As canções é parte desse ato criador que estabelece um espaço-tempo e um conjunto de relações em que as sensações eclodem e constroem um território que lhes é próprio e onde ganham um rosto, um lugar perceptível e durável. É um “monumento” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 218) que conserva a sensação e a intensidade na imagem e faz dessa conservação obra. Nela, histórias, canções e personagens fabuladores são, finalmente, a matéria de que se serve Coutinho para produzir e conservar essas intensidades. É por isso talvez que Deleuze e Guattari (1992, p. 218) afirmam que “o ato do monumento não é a memória, mas a fabulação”.

Como tentei demonstrar, a rememoração é, no filme, um veículo da conservação e da irrupção do “ser da sensação” de experiências de vida do outro e dos fatos do mundo, assim como as histórias e as canções são os meios expressivos dessas sensações. São essas sensações e intensidades que o dispositivo-filme em Coutinho produz e que o realizador capta e faz durar exatamente por se investir de uma função fabuladora.

O que interessa a Coutinho é o instante em que algo irrompe, se acende e se torna grande, especial, sem deixar de ser o que é. O que chamei de dispositivo fabulador se relaciona com o que Lins chamou de “dispositivo relacional”, que tem por função “deslocar e dissolver, mesmo que provisoriamente, formas enrijecidas de perceber a si mesmo, o mundo e o outro, abrindo assim novas possibilidades para novas maneiras de ver e ser” (LINS, 2009). Mas esse dispositivo relacional só faz isso, a meu ver, porque se inscreve no interior de uma máquina estética, nas linhas de um dispositivo de invenção que “organiza” esse mecanismo de deslocamento.

No filme, é, portanto, a fabulação, e não a lembrança, que conserva e ao mesmo tempo faz retornar essa sensação como um “motivo” no filme, como um ritornelo, conceito crucial de Deleuze e Guattari, que eles criaram para designar esse “conjunto de matérias de expressão que traçam um território e que se desenvolvem em motivos territoriais, em paisagens territoriais” (DELEUZE; GUATTARI, 1980, p. 397). É graças à fabulação, mas também a essa constituição de “motivos” ou “paisagens” no filme que os personagens e suas lembranças adquirem uma dimensão particular que os “agiganta” e os torna tão reais e potentes. É assim que cada narrativa se investe de uma qualidade intensiva que se expressa na forma-história ou na forma-canção.

Ao mesmo tempo, isso tudo só é possível por causa da constituição de um “território” que é próprio de Coutinho, um conjunto de relações de espaço-tempo que ele delimita, forja e que modela também seu próprio “fazer cinema” e toda matéria de expressão que esse “fazer” mobiliza. Na verdade, como tentei

demonstrar, são suas maquinações, suas estratégias narrativas e suas personagens que se inscrevem nesse “território de invenção” como ética estabelecida pelo dispositivo fabulador. É nesse “território”, onde o próprio Coutinho, uma vez instalado, se repete e cria, produz variações e ritmos, motivos, passagens de coisas de um estado a outro, ritornelos que exprimem essa relação territorial. É por meio dessa ética de invenção que ele próprio fabula e se agiganta quando faz cinema.



Referências

BADIOU, A. *Ética: um ensaio sobre a consciência do mal*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1995.

BARROS, E. “Eduardo Coutinho fala sobre As canções, seu novo filme”. *Jornal do Commercio*, Recife, 6 jan. 2012. Disponível em: <http://jconline.ne10.uol.com.br/canal/cultura/cinema/noticia/2012/01/06/eduardo-coutinho-fala-sobre-as-cancoes-seu-novo-filme-27803.php>. Acesso em: 31 jan. 2012.

BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: obras escolhidas*, v. 1. São Paulo: Brasiliense, 1993.

BERGSON, H. *Matéria e memória*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mille plateaux*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1980.

_____. *O que é a filosofia?* Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonzo Muñoz. Rio de Janeiro: Ed.34, 1992.

_____. *Kafka: por uma literatura menor*. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

GONÇALVES, F. *Fabulações eletrônicas: poéticas da comunicação e da tecnologia em Laurie Anderson*. Rio de Janeiro: E-papers, 2006.

LATOURETTE, B. *Reensamblar lo social: una introducción a la teoría del actor-red*. Buenos Aires: Manantial, 2008.

LINS, C. “O documentário expandido de Maurício Dias e Walter Riedweg”. 2009. Disponível em: <http://www2.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/site/dossier028/ensaio.asp>. Acesso em: 1º nov. 2012.

_____. “O filme-dispositivo no documentário brasileiro contemporâneo”. In: *Sobre fazer documentários*. São Paulo: Itaú Cultural, 2007. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/bcodemidias/000484.pdf>. Acesso em 6 fev. 2012.

SIMONDON, G. *L'individu et sa genèse physico-biologique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1964.

TARDE, G. *Monadologia e sociologia: e outros ensaios*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

submetido em: 23 ago. 2012 | aprovado em: 4 set. 2012



Super-heróis, intrépidos, caretas: cultura jovem na publicidade e no documentário das marcas Shell e Esso nos anos 60 e 70



Andréa França¹

Cláudia Pereira²

1. Doutora em Comunicação pelo Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Professora do Programa de Pós-Graduação do Departamento de Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Pesquisadora do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico. E-mail: afranca.pucrio@gmail.com

2. Doutora em Antropologia Cultural pelo Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Professora do Programa de Pós-Graduação do Departamento de Comunicação Social da PUC-Rio. E-mail: claudiapereira@puc-rio.br



Resumo

Para os estudos da comunicação, a oposição nas estratégias de propaganda entre as marcas Shell e Esso, no Brasil das décadas de 1960/70, traz à tona questões importantes para pensar o lugar da publicidade e do documentário feito para a televisão como campos — de investimento informativo, cultural, subjetivo — em disputa dentro de um mercado de consumo emergente. Trata-se de uma polaridade que irá pautar o lugar dessas mídias de massa na construção da realidade do país e na invenção de papéis sociais, como o de uma juventude que se vincularia “naturalmente” aos valores de liberdade, transgressão e mudança.

Palavras-chave

Publicidade, juventude, cinema documentário, televisão, Shell.

Abstract

For the communication studies, the opposition in the propaganda strategies between Shell and Esso brands in the 60's and 70's in Brazil brings up important issues to think about the place of advertising and documentary made for television as fields — of informative investment, cultural, subjective — in dispute within an emergent consumption market. It is a polarity that will guide the place of mass media in the construction of the reality of a country and in the invention of social roles, such as a youth, that would be “naturally” linked to liberty, transgression and change values.

Keywords

Advertising, youth, documentary cinema, television, Shell.

Man of the year – Twenty-five and under. Assim a capa da revista americana *Time*, de 1967, oficializava o que o mundo já sabia: os jovens passavam a ocupar um novo lugar na mídia e no imaginário da sociedade moderna ocidental. De meros consumidores da cultura juvenil que se consolidara com os *mass media*, alçavam-se à categoria de atores sociais e culturais que deixariam marcas no final dos anos 60 e no início dos 70. Dez anos antes, na França, também seriam vários os jornais e as revistas que atentariam para o “espírito” desses novos jovens, em matérias como “Jeunesse, qui es-tu?” (“Juventude, quem é você?”, *La Nef*), “La jeunesse et l’amour” (“A juventude e o amor”, *Le Figaro*), “La violence des jeunes” (“A violência dos jovens”, *La Croix*), “La nouvelle vague arrive!” (“A nova onda chega”, *L’Express*) e “L’influence du mode de vie américain” (“A influência do modo de vida americano”, *Paris-Jour*), entre outros. Ainda no final dos anos 1950, igualmente, estudos mais especializados buscariam investigar comportamentos precisos, como a vida sexual dos jovens, seus sonhos, suas crenças religiosas, seus gostos culturais, seus comportamentos sociais ou delinquentes.³

3. Dois universitários franceses marcariam particularmente esse “espírito” da época com suas pesquisas, como o demógrafo Alfred Sauvy, que publicaria um livro-síntese de todas as suas enquetes sobre o tema, com o título de *La montée des jeunes* (1959); e Edgar Morin, que trabalharia sobretudo no recorte do lazer e da cultura jovem, tal como apresentaremos no artigo. Ver a esse respeito o livro de Antoine de Baecque, *La Nouvelle Vague: portrait d’une jeunesse*.

Da condição de “mitologia” à de “crise”, a juventude é tema de dois momentos da obra de Edgar Morin ([1962] 2009, [1975] 2006). No primeiro, esse autor debruça-se sobre uma cultura de massas em construção, delineando o que seriam os valores norteadores que a sustentavam no contexto da sociedade americana, em primeiro lugar, e no das sociedades ocidentais, num segundo momento —



dentre os quais, a felicidade, o hedonismo, o feminino e, o que nos interessa em especial, a “juventude” — , pautando uma comunicação que homogeneiza os gostos e padroniza os estilos de vida. Quase 15 anos depois, Morin preocupou-se em retomar um “espírito do tempo”, mergulhado, dessa vez, na crise moral, social e política que se instaurava, de forma profunda, num mundo mais empobrecido e desigual, que já havia passado pelas revoluções de 68, tinha sido invadido pela onda pacifista dos *hippies* logo depois e que, naquele momento, via-se diante da ameaça nuclear e do maniqueísmo da Guerra Fria. Uma crise que acabou por lançar uma luz sobre poetas, músicos, estudantes universitários, jovens, enfim, que francamente buscaram novos modelos, que ainda se sustentassem diante da derrocada de uma utopia humanista e libertária, traduzida em bandeiras de diversos movimentos sociais e culturais que coloriram suas roupas, suas artes e seus dias — o lugar ideal do *drop out*, da rebeldia das drogas e do sexo livre, das igualdades e das comunidades, do antimaterialismo e do transcendentalismo.

Antes, porém, Morin ([1975] 2006) demonstra que tudo começou com a adesão desses mesmos jovens, enquanto “classe de idade”, aos movimentos feministas e antirracistas dos anos 50. Nesse processo, eles sentiram imediata identificação com os anti-heróis de filmes como *The wild one* (1953), com Marlon Brando, e *Rebel without a cause* (1955), com James Dean, que os instigaram a imitar seus modos e suas modas e, sobretudo, a se organizarem em gangues pelas ruas dos Estados Unidos e Europa para, mais tarde, “perturbarem a ordem” no Brasil.

Importante destacar que o sociólogo francês vê o cinema como lugar de identificação e projeção (de desejos, sonhos, atitudes) que permitiria à juventude da época se reconhecer, se reagrupar e se afirmar como tal. Morin publica seus trabalhos em livros e na revista que acabara de criar, *Arguments*, e o próprio filme que realiza com Jean Rouch, *Chronique d'un été* (1961), prefigura surpreendentemente, na liberdade que é dada à palavra e às relações

intersubjetivas, o movimento francês de Maio de 68. Nessa mesma época, influenciada pelos *beatniks* Allen Ginsberg e Jack Kerouac, entre outros artistas, a juventude descobriria nas drogas um canal para inesperadas experiências sensoriais. Como queria Morin, já se criavam, naquele momento, predisposições comportamentais e estéticas que introduziriam, primeiro, o provocativo Elvis Presley; depois, os revolucionários The Beatles e Bob Dylan; e, com eles, os *hippies* e suas flores. E foi assim que se estabeleciam as espacialidades jovens, marcadamente segregadas, na Greenwich Village de Nova York e em Berkeley, na Califórnia. Tais espaços expandiram-se para as universidades, de onde eclodiriam os primeiros movimentos estudantis que, em 1968, evidenciarão a ruptura ideológica e partidária com os adultos desejada pelos jovens (MORIN, [1975] 2006), refletindo nos contextos políticos já fragilizados da América Latina, da Europa e da Ásia. Estava dada a oposição simbólica que perduraria até a contemporaneidade na mídia, em suas diversas expressões, entre aqueles que têm “vinte e cinco e menos”, como destaca a capa da *Time* de 1967, e os “outros”.

Lançando um olhar atento sobre parte da produção publicitária desse período no Brasil e sobre o conceito de cinema documentário utilizado no programa *Globo-Shell Especial* (1971-1973), é possível encontrar não só o sutil e, ao mesmo tempo, expressivo processo de construção social daquilo que constituía o “ser jovem” nos últimos 30 anos do século XX como também entender por que a Shell decide aliar sua imagem a um programa de documentários para televisão, feito majoritariamente por cineastas. O *corpus* que conduz a presente análise é composto em primeiro lugar de publicações das revistas *Veja* e *Realidade*, compreendendo um período que vai de abril de 1967 a dezembro de 1970 — mais especificamente, 16 anúncios, além de matérias jornalísticas e de uma coluna de humor assinada por Millôr Fernandes na *Veja* —; em seguida, investigamos a proposta conceitual do programa *Globo-Shell Especial*, da Rede Globo, criado no início dos anos 1970, assim como um dos documentários feitos para a atração, *Semana de Arte Moderna*, de Geraldo Sarno.

////////////////////////////////////

Contracultura, juventude e conceito publicitário

A trajetória pós-guerra da cultura juvenil está estreitamente relacionada, primeiro, com a consolidação dos meios de comunicação de massa, especialmente o cinema e a televisão, e, depois, com os movimentos contraculturais do final dos anos 60 — os quais, vale ressaltar, também se sustentam da difusão amplificada da cultura de massa, ainda que às custas de um ônus de alto risco, qual seja, o da mercantilização de seus símbolos. Considerando, portanto, a inevitabilidade da realização de tal percurso pela comunicação massiva, cabe aqui uma outra reflexão, fundamental ainda para outras às quais este trabalho pretende avançar: por quais caminhos a noção de juventude se vinculou à de contracultura, a ponto de se tornarem praticamente indissociáveis? Por quais caminhos o conceito de documentário, dentro da televisão brasileira, se vinculou à ideia de modernidade cultural, informativa, em meio às diversidades e contradições do país?

Nesse ponto, é importante recorrer à definição de contracultura. Segundo Pereira (1988), pode-se entender o termo a partir de duas perspectivas. Uma delas trata a contracultura como um fato pontual, histórico e contextualizado, relacionado a um dado momento da sociedade, nos anos 60 e 70. Nesse sentido, os movimentos sociais e culturais da época constituem, portanto, a contracultura. Outra perspectiva, por sua vez, considera contracultura todo e qualquer movimento social ou cultural que busca romper paradigmas, derrubar modelos, transformar valores. A mesma abordagem pode ser encontrada no trabalho de Goffman e Joy (2007), no qual os autores definem contracultura como ações originalmente individuais que buscam, antes de tudo, a liberdade de expressão e o antiautoritarismo, mas também a mudança social. Sendo assim, não se podem localizar os movimentos contraculturais apenas nos anos 60 ou 70, mas em qualquer momento da história da humanidade, como quando os *hackers* lutam por uma internet livre (GOFFMAN; JOY, 2007).

Também Morin (2006) discute a expressão contracultura a partir da ideia de contratendência — um “*feedback* negativo” a uma tendência, no momento em que ela se instala como coisa

hegemônica, dominante. Tal contratendência busca, segundo o autor, retomar uma situação que preceda à tendência como tal, configurando-se, muitas vezes, em neotribalismo ou “anarquismo sem entraves” (tipos de contracultura), por exemplo; ou, ainda, rompendo com o que é estabelecido, instituindo uma “novidade”, quebrando paradigmas. Simplificando, toda contracultura é uma contratendência, mas nem toda contratendência é uma contracultura — para sê-lo, é necessário que se torne prática do cotidiano, de fato.

Delimitados os termos do que venha a ser “contracultura”, resta compreender suas relações com a noção de “juventude”. Trata-se, no entanto, muito mais de um encontro conjuntural do que intencional — como vimos, os jovens do pós-guerra vivenciavam um momento de construção de identidade grupal e, como tal, encontravam uma inédita visibilidade, graças à vertiginosa influência dos meios de comunicação de massa. Ao mesmo tempo, minorias oprimidas aproveitavam esse momento propício para as manifestações públicas — mediadas pelos *mass media* — para conquistar adesões significativas às suas causas. Parece que a “natural” propensão dos jovens à transgressão e à transformação encontra, aqui, sua gênese — quando, ao contrário, configurava-se como algo socialmente construído e, por meio de diversos produtos midiáticos, rapidamente disseminado.

É na publicidade do final dos anos 60 e 70 que se percebe a presença marcante de uma dada “cultura jovem”, em anúncios de diversos produtos (Figura 1), como cigarro, tecidos (“Tebilizado Renaux é o tecido tão incansável e tão bonito como os jovens”), aparelhos de som e até mesmo café. Aliás, é também nesse momento que surgem representações do jovem a partir de símbolos contraculturais, como bem indicam os anúncios da Shell, analisados mais adiante.

////////////////////////////////////
SUPER-HERÓIS, INTRÉPIDOS, CARETAS:
CULTURA JOVEM NA PUBLICIDADE E NO DOCUMENTÁRIO
DAS MARCAS SHELL E ESSO NOS ANOS 60 E 70



Figura 1: Símbolos da cultura jovem na publicidade dos anos 60/70

(Renauld – *Revista Veja*, 18/09/1968, p. 66; Hollywood – *Revista Veja* 14/05/1969, p. 36; Philips – *Revista Veja* 11/09/1968, p. 35; Nescafé – *Revista Veja* 09/10/1968, p. 05)

Como afirmou Morin ([1962] 2009), a “juventude” é um dos valores da cultura de massa. É uma “mitologia” que sustenta um discurso que deve atingir todos, indistintamente. Esse, portanto, é o primeiro sinal de que a publicidade, como narrativa do consumo — sendo este último um sistema de significação e de classificação (ROCHA, 2010) —, transformou, desde então, a juventude num “conceito estratégico” (PEREIRA, 2010) para a elaboração de um discurso da modernidade.

Tropicalismo, Shell e juventude na publicidade

No Brasil, um dos movimentos contraculturais mais marcantes do período aqui abordado, qual seja, o final dos anos 60, é o tropicalismo (GOFFMAN; JOY, 2007). Ele se opunha a um contexto cultural dominante, pautado no discurso ufanista do início da ditadura militar, instaurado em 1964. Restaurando a proposta “antropofágica” dos anos 1920, em que produtos da cultura estrangeira (norte-americana e europeia) eram apropriados e modificados a partir de referenciais da cultura popular brasileira, de forte identidade nacional, Caetano Veloso, Gilberto Gil e Os Mutantes — deixando de citar ainda outros importantes nomes da música tropicalista — passariam a ser os seus principais representantes. E, como contracultura, o tropicalismo representava uma esperança modernista e libertária, mas sobretudo antiautoritária, diante de uma resistência cada vez mais dura da censura militar.

A marca Shell, coerente com uma plataforma de comunicação que buscava opor-se à sua principal concorrente, a Esso, buscava associar-se a valores que representassem, de maneira positiva, uma brecha num contexto político e cultural tão hermético, tal qual se apresentava. Considerando a publicidade, como dito anteriormente, uma narrativa de um sistema de classificação, o consumo (ROCHA, 2010), é de sua natureza estabelecer e firmar tais oposições simbólicas, que tornam a marca uma espécie de totem (LÉVI-STRAUSS, 1989) — e, como tal, dotada de sentido a partir de sua relação com outras marcas-totens. Nesse sentido, observando anúncios publicitários da Shell e da Esso, é possível estabelecer pares de oposição, ou polaridades, que conduzem a certos critérios de classificação. Um deles sublinha a ambivalência como valor central (ROCHA; PEREIRA, 2009) e inerente à ideia de juventude (MORIN, 2006). O jovem não é criança nem adulto; não é responsável, mas já tem noção das consequências de seus atos; não é livre, mas precisa experimentar o mundo. A expressão dessa ambivalência pontua a polaridade simbólica das duas marcas analisadas nos anúncios de 1967 (Figura 2), em que a Shell se apresenta como “jovem super” — que gosta de quadrinhos ou que pratica surfe para “fugir dessa multidão” depois de uma “semana de trabalho” —, quase um super-herói, em oposição ao “careta”, representado nas mensagens publicitárias da Esso na mesma época, na revista *Realidade*, por um jovem “universitário” ou de gravata, executivo, do mundo dos negócios, em busca de “um lugar cada vez melhor para trabalhar”:

Figura 2: O super-herói e o “careta”, jovens em oposição.

(Revista *Realidade*, ed.15, 1967;
Revista *Realidade*, ed. 16, 1967;
Revista *Realidade*, ed. 13, 1967;
Revista *Realidade*, ed. 15, 1967)





Enquanto a Shell incorpora estilos e posturas da *pop art*, do imaginário urbano, da colagem, dos quadrinhos e de valores relacionados à emoção e à aventura — “o clima pode ser quente, frio, tropical ou espacial” —, a Esso explora um estilo mais austero, ao se descrever a partir da “razão” — “Mas os cientistas da Esso já sabiam. Sabiam porque dedicaram milhares de horas às pesquisas até descobrir um aditivo que garantisse partidas instantâneas” (Figura 3):

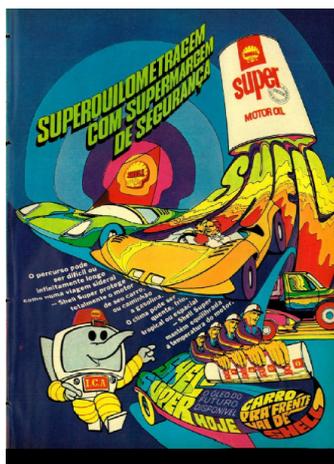


Figura 3: Aventura e Razão

Shell, *Revista Veja*, 25/09/1968, p. 63;
Esso, *Revista Veja* 16/10/1968, p. 5

Em matéria publicada na *Veja* (8 jan. 69, p. 64), lê-se:

Dom Quixote combate moinhos de vento nas dunas de Cabo Frio. Vãos de helicópteros, roupas coloridas e extravagantes, cenas de perseguição e “gags” do cinema mudo — Os Mutantes estão filmando. É a nova campanha publicitária da Shell, que, dando seguimento à propaganda maciça de dois anos atrás na voz de Roberto Carlos, apela novamente para a chamada “música jovem” a fim de vender os seus produtos. Arnaldo, Rita e Sérgio receberão 100.000 cruzeiros novos por um trabalho que, segundo eles, será “novidade e além do mais muito divertido”. Os três Mutantes ditarão à vontade as imagens destes pequenos filmes que pouco ou quase nada têm a ver com o petróleo e derivados. Será uma propaganda mais na base da insinuação, associando a palavra Shell a ideias e coisas agradáveis e alegres, entre as quais o “amor” surge com frequência

quase obsessiva. “É a arte a serviço da propaganda”, diz o publicitário João Carlos Magaldi, conhecido como “o homem que criou o mito Roberto Carlos”.

Os Mutantes protagonizaram campanhas publicitárias da Shell (Figura 4) entre os anos de 1968 e 1969, associando à marca valores contraculturais, jovens, tropicalistas: liberdade de expressão (“Os três Mutantes ditarão à vontade as imagens destes pequenos filmes”), humanismo/erotismo (“‘amor’ surge com frequência quase obsessiva”), hedonismo (“e além do mais muito divertido”, “associando a palavra Shell a ideias e coisas agradáveis e alegres”), juventude (“música jovem”). Arrisque, ainda, a inferir que sua imagem estrangeira no Brasil — já que a empresa é norte-americana — também seria “digerida” positivamente pela “antropofagia” do tropicalismo, misturando-se à cultura brasileira de um jeito moderno e atualizado. Em contraposição, a Esso era lembrada como a “estrangeira” e capitalista — “O cúmulo da ironia: o comunista foi atropelado pelo caminhão da Esso” (Veja, 11 dez. 68, coluna de Millôr Fernandes, “Supermercado Millôr”, p. 4) — e ainda associava sua marca a um jornalismo sério e sisudo, “adulto”.

Figura 4: A agenda libertária das campanhas da Shell: diversão, cultura *pop*, quadrinhos

Shell, *Revista Veja* 09/04/1969, p. 21; *Veja* 07/05/1969, p. 37; *Veja* 21/05/1969, p. 41



A “arte a serviço da propaganda”, como afirmou Magaldi, na citação anterior, é outro aspecto da estratégia de comunicação da Shell no sentido de se diferenciar da marca Esso — e de se contrapor a ela. Como se vê nos anúncios que servem à análise neste trabalho e, igualmente, na proposta dos documentários que irão compor o



programa *Globo-Shell Especial* — e o *Globo Repórter*, em seguida —, a publicidade da marca é investida de uma dimensão artística que incorpora o modo de vida jovem, desafiador das convenções sociais, familiares, morais. A ideia é fazer da marca Shell a encarnação da juventude viva, desejável, insaciável, de um corpo dotado de uma liberdade e de uma atitude radicalmente novas.

Poucos dias depois do voo espacial que levou três astronautas norte-americanos à Lua (Figura 5), a Shell manifestou-se mais uma vez como uma marca capaz de detectar (e incorporar) rapidamente as mutações sociais, culturais e históricas então em curso. Aqui, ela já não dialogava com a cultura *pop* e tampouco mostrava *Os Mutantes*⁴, mas apresentava-se como aquela capaz de “ler” um momento histórico de grandes dimensões e ainda criar esquemas iconográficos que pudessem corresponder a esse acontecimento importante. O lema “Você conhece a Shell que acredita na ciência, na juventude e no ano 2001” demonstra, mais uma vez, a inteligência intuitiva da marca na sua relação com os acontecimentos, capaz de fazer da própria propaganda um campo de experimentação na sua relação com a história do mundo. Ao invés de reduzir a chegada do homem à Lua a dados estatísticos, informativos, a Shell inventava uma narrativa poética, sintonizada com o presente, que reorganizaria a própria forma da marca, sintetizando uma original incorporação dos episódios da época.

4. Vale destacar que, em setembro de 1960, a Shell passou a ter o cantor Wilson Simonal, que no ano anterior era “garoto-propaganda” da Esso, em seus anúncios. Ver *Veja*, 24 set. 69, p. 58-59.

Figura 5: Modernidade e tecnologia, associados à juventude e futuro.

Veja 23/07/1969, p. 55; *Veja* 20/08/1969, p. 51



Rumo ao futuro, a Shell afirmava seu lugar no jogo publicitário, estabelecendo-se como uma marca da modernidade, da atualidade, da inovação, da poesia, capaz de detectar e digerir acontecimentos, fossem eles o advento da juventude, enquanto protagonista da sociedade de consumo, ou a chegada do homem à Lua: “A Terra estava aterrada de alegria. A Shell também parou. Uma empresa jovem não pode ser fria”.

Assim como na linguagem audiovisual do documentário, buscando “referenciar-se” através de produções que aliavam qualidade técnica ao olhar artístico de importantes nomes do cinema dos anos 1960 e 1970; e assim como nos festivais de música que patrocinou, a marca Shell buscou, também na publicidade, associar-se a valores modernos, vinculados à realidade da época e à cultura de massa do momento. Com a consolidação do regime autoritário no Brasil, a Shell iria se aliar a um programa televisivo que faria a difusão das imagens e da cultura do Brasil, um programa realizado por cineastas, feito em película, e que se diferenciaria radicalmente do telejornalismo e da reportagem tal como concebidos e praticados naquele momento.

O projeto Shell no encontro do documentário com a televisão

Quando a Shell decide aliar sua imagem a um programa de documentários, feito majoritariamente por cineastas, há um conceito de documentário em jogo que se coaduna com o projeto geral de modernização da Rede Globo de televisão e com a própria marca da multinacional. A série *Globo-Shell Especial* foi um modo de a Shell enfrentar sua concorrente, Esso, que, através dos anos, soube consolidar sua comunicação com o público ancorada no telejornal *Repórter Esso*, na TV Tupi, formulando através desse programa uma atitude que agregava credibilidade, seriedade e austeridade.⁵ Como patrocinadora do Prêmio Esso de Reportagem, premiação criada em 1955 e dada desde então ao jornalismo brasileiro, a Esso manteve sua marca associada ao imaginário de um jornalismo comprometido com a verdade e com um tipo de informação em que o repórter é sempre testemunha ocular.

5. Ao analisar o telejornalismo britânico da década de 1970, Dai Vaughan, em um artigo da mesma década, já denomina de “hierarquia da autoridade” a dinâmica implícita nos telejornais, em que a função do âncora, do entrevistado, do comentário, da posição da câmera seria demarcada por “códigos hierárquicos” que expõem a atitude comercial da televisão diante do telespectador. Ver: “Television documentary usage”. In: *New challenges for documentary* (Org. Alan Rosenthal), p. 37.



A Shell, para consolidar a sua marca nacionalmente, lança nos anos 1970 a campanha “venha assistir (sic) um dos filmes educativos Shell”, dentro do lema “o nosso melhor negócio é acreditar no Brasil”. A empresa emprestava seus documentários, gratuitamente, a escolas, sindicatos, igrejas, universidades, de modo a disponibilizar a todos “um mundo de conhecimentos úteis” (Figura 6). Vale destacar que, desde a década de 1940, a marca vinha investindo também na filmoteca Shell, com sedes no Rio de Janeiro e em São Paulo, em cujo acervo havia documentários nacionais e documentários da Shell-Inglaterra.

Figura 6: A brasilidade da multinacional forjada na Filmoteca Shell. *Revista Veja* 18/10/1972

Aqui estão 16 entre 5 milhões, duzentas e noventa e nove mil pessoas que, no ano passado, assistiram gratuitamente a um dos 123 filmes educativos da filmoteca Shell.

É muito provável que na sua escola, no seu clube, no cinema da sua faculdade, da sua igreja ou de seu sindicato, você venha a assistir um dos filmes educativos Shell sobre temas os mais variados do mundo de hoje, de suas riquezas e de seus problemas.

Emprestando estes filmes gratuitamente, a Shell coloca a seu dispor um mundo de conhecimentos úteis apresentados sob forma agradável e gostosa de se ver.

Shell
nosso melhor negócio é acreditar no Brasil.

O programa *Globo-Shell Especial*, portanto, se encaixou muito bem dentro do projeto de trazer cineastas para a televisão, de fazer uma TV moderna e informativa, com filmes que ocupariam a atenção e o interesse do telespectador das camadas médias, das universidades, da imprensa da época e que ajudariam a criar uma forma diferente de telejornalismo, menos centrado no repórter e mais aberto ao mundo e ao outro. Se a entrada do documentário na televisão britânica favoreceu, para Brian Winston (2000, p. 20), a emergência de um “jornalismo pictórico”, no qual entram em cena condições de filmagem, duração, gestos, *mise-en-scène* dos corpos, comentário e edição, todos com possibilidade de atrair a atenção do telespectador e contribuir para escapar de um consumo cultural indiferenciado, no caso brasileiro, a entrada e o patrocínio de um programa televisivo feito por cineastas não só contribuiu para essa pictorialidade da imagem jornalística como aliou a marca da multinacional à informação, à cultura, à educação pública e, sobretudo, à arte (do cinema).

Nesse sentido, a leitura dos “Boletins de programação” da Rede Globo sobre a produção do programa *Globo-Shell Especial* demonstra a preocupação em abordar assuntos que estivessem sintonizados com a cultura brasileira e que fossem reconhecidos como pertencentes a ela. Documentários como *Arte popular* (Paulo Gil Soares, 1971), *Esporte no país do futebol* (Domingos Oliveira, 1971), *O som do povo* (Gustavo Dahl, 1972), *O negro na cultura brasileira* (Paulo Gil Soares, 1972), *Aldeia global ou na era da comunicação* (Fernando Amaral, 1972), *Semana da Arte Moderna* (Geraldo Sarno, 1972), *Arquitetura, transformação do espaço* (Walter Lima Jr., 1972), *Do sertão ao beco da Lapa, vida e obra de três dos maiores escritores brasileiros: Guimarães Rosa, Manoel Bandeira e Oswald de Andrade* (Maurice Capovilla, 1973) e *A poluição do ar* (Walter Lima Jr., 1973), para citar alguns, apontam para um desejo de olhar o país de um modo diferente, menos próximo ao tom ufanista e desbravador das reportagens de *Amaral Neto*, o repórter e mais ligado a uma busca por temas sociais, frequentemente urbanos, que pudessem expressar o país na sua amplitude, conflitos e contradições. O projeto do programa de mapear a cultura brasileira, mostrar o saber-fazer do homem

do campo, informar sobre o modo de vida das pessoas nas grandes cidades deixa claro que o clamor pelas bandeiras do “real”, do realismo, da realidade brasileira, tão caro à época, se aliou a um desejo (cinematográfico) de aproximação do povo, com suas falas, seus modos de ser, seus gestos.

Globo-Shell Especial, série de documentários jornalísticos abordando os temas mais importantes para o Brasil, começa a ir ao ar no dia 14 deste mês, quando será apresentado um documentário completo sobre a Transamazônica, dirigido por Hélio Polito. No dia 28 de novembro o assunto é Esporte e a direção é de Domingos Oliveira. No dia 12 de dezembro o documentário será sobre Arte Popular, com direção de Paulo Gil Soares; dia 26 de dezembro o tema será o Natal e a direção é também de Paulo Gil Soares; no dia 9 de janeiro será Habitação, com direção de Fernando Amaral. Estes são os documentários já prontos, mas a série *Globo-Shell Especial* tratará de outros temas do maior interesse para a comunidade, como turismo, alimentação, saúde, educação, cinema brasileiro, projeto Rondon, arquitetura e urbanismo, comunicação e música popular, todos focalizados de acordo com a mais moderna técnica de comunicação audiovisual [...] (BOLETIM, s. número, 1971).⁶

6. Citado em Silva, H. “Globo Shell Especial e Globo Repórter (1971-1983): as imagens documentárias na televisão brasileira”. Dissertação defendida no Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas em 2009, sob orientação de Fernão P. Ramos. Trata-se de uma minuciosa pesquisa de campo na qual a autora se debruça sobre fontes primárias diversas, como boletins de programação da emissora Globo, críticas na imprensa da época e entrevistas com documentaristas, técnicos e jornalistas.

Esse texto, publicado no “Boletim de programação” da Rede Globo em novembro de 1971, anuncia a estreia do *Globo-Shell Especial* e explicita sua meta de produzir documentários com temática brasileira e, ainda, com tratamento técnico e formalmente moderno. Foram produzidos, inspirados nesse modelo, 20 documentários sob a logomarca do patrocinador Shell. O primeiro filme do programa viria a substituir a *Sessão de gala*, uma faixa na programação dedicada semanalmente à exibição de filmes majoritariamente norte-americanos, aos domingos.⁷

7. Sob a logomarca do *Globo-Shell Especial*, o programa foi exibido nos lares brasileiros por mais de um ano, de novembro de 1971 até abril de 1973. A partir de então, foram exibidas algumas reprises.

Vale destacar que o programa obteve uma boa receptividade na imprensa. A *Veja* publicou, no dia 17 de novembro de 1971, uma matéria com o título “Perto do cinema”. O início da reportagem traz uma frase de impacto: “a tendência da televisão é afastar-se cada vez mais do rádio, indo em direção ao cinema, com quem

tem maior afinidade”. Nesse sentido, continua a reportagem, o *Globo-Shell Especial* foi “um passo importante”, pois reuniu equipes de cineastas (Domingos Oliveira, Paulo Gil Soares, Fernando Amaral) e jornalistas (Luiz Lobo, Zuenir Ventura, Mauricio Azêdo) para a “realização de documentários sobre a realidade brasileira”. Informa ainda que o gasto dos filmes seria dividido “entre a Globo e a Shell, que trabalham em regime de co-produção”. Outra matéria na *Veja*, intitulada “Cinema novo”, em 19 de julho de 1972, destaca a substituição “dos velhos filmes” pelos documentários do *Globo-Shell Especial*. Para a revista, a televisão estaria “dinamizando” a programação jornalística e “aumentando para 25% ou 30% a audiência” (p. 72).

O documentário na TV: entre a educação pública e a arte do cinema

Interessa-nos agora discutir a crença de que o documentário na TV poderia ser uma variação muito particular e ligeiramente diferente das reportagens. Trata-se de uma concepção desse tipo de cinema que remonta à forte tradição da escola britânica de filmes, cujo desejo era que o documentário pudesse se transformar em arte, conquistando, como os clássicos do cinema mudo, a intelectualidade, os artistas e um público amplo.⁸ A concepção do documentário como expressão individual, livre era o que permitiria, ainda segundo essa tradição, se distanciar da reportagem, dos *travelogues* ou dos filmes científicos e garantir recursos financeiros para as obras. Ao escrever sobre *travelogues* e planos da natureza, o escocês John Grierson, documentarista e mentor/teórico dessa tradição, diz que “eles descrevem, e mesmo expõem, mas, em qualquer sentido estético, só raramente revelam”. Os documentários deveriam ser muito mais, pois eles “podem ultrapassar as simples descrições do material natural” e produzir novos arranjos e associações a partir desse material (GRIERSON apud WINSTON, 2000, p. 20). Desse modo, o “tratamento criativo da atualidade”, expressão de Grierson que marca a diferença do documentário em relação às outras práticas cinematográficas, promoveria intuições, *insights*, e não simplesmente reflexões mecânicas sobre o mundo.

8. É com esse objetivo aliás, e com dinheiro do Estado britânico, que o documentarista John Grierson contrata a nata dos artistas de sua época, abrindo espaço, dentro do departamento *Empire Marketing Board* (que abrigava a produção de documentários), para uma interação produtiva entre novas propostas da arte de vanguarda, experimentais e distantes do *mainstream*, e a tradição documentária. Sobre isso, ver: *Mas afinal... o que é mesmo documentário?*, de Fernão Ramos, Senac, 2008.



Assim, o documentário incluiu o uso de imagens do mundo real para propostas de expressão pessoal; estimulou o “tratamento criativo” das atualidades para a obtenção do *status* artístico já conquistado pelo cinema clássico ficcional; permitiu o uso de imagens poéticas, ensaísticas e polêmicas; e, no que tange à produção, claramente permitiu a reconstrução de eventos testemunhados previamente, o comentário, o som dublado não naturalista, a edição para produzir um ponto de vista específico e todo tipo de intervenção e manipulação. Se o documentário não era jornalismo, então poderia clamar por todas as licenças artísticas da ficção, com a única obrigação de que suas imagens não fossem atuações de atores e que suas histórias não fossem produto de uma imaginação livre. É claro que há inconsistências lógicas na definição e nas posições de Grierson, como marca Brian Winston (2000, p. 21); afinal, o que sobraria da “atualidade” depois que ela tivesse sido “criativamente tratada”? Mas, como enfatiza, tais inconsistências descortinaram um horizonte de expressões criativas que muito iluminaram a vida do século XX.

Há outro aspecto que remonta à tradição e à concepção da escola britânica do documentário dentro do projeto dos programas *Globo-Shell Especial* e *Globo Repórter*, que viria a substituir o primeiro. Trata-se do papel de educação popular creditado à imagem documental e do seu potencial de construção de uma consciência democrática. Se a escola britânica constituiu o primeiro momento no qual o documentário pensa sobre si mesmo, enquanto forma narrativa particular, ela também respondeu às expectativas do investimento estatal, através de seus procedimentos de linguagem e de suas escolhas estéticas. Assim é que seus filmes continham um viés claramente educativo, uma “visão missionária do documentário”, na medida em que se destinavam- a educar as massas para a democracia liberal e ainda fazer propaganda dos produtos e da indústria britânica (RAMOS, 2008, p. 56).

É esse pensamento a respeito do cinema documentário que, entre outras questões históricas, políticas, econômicas e culturais, favorece a entrada dos cineastas na Rede Globo nos anos 1970 (FRANÇA, 2012); artistas cuja trajetória política de “esquerda”

agregava justamente o capital simbólico necessário para adensar a dimensão artística desses programas na televisão (SACRAMENTO, 2011). Se considerarmos esse raciocínio da distinção e da conferência de legitimidade para tratar do Brasil, tudo indica que o convite feito a cineastas para trabalhar na emissora tinha como foco a divulgação de assuntos que colaborassem com o ideário cívico das boas ideias e/ou das boas causas — incluíam-se aí assuntos que não estimulassem movimentos contrários aos norte-americanos ou que explicitassem a importância do capital multinacional.⁹

9. Lauro César Muniz, autor de uma das novelas das oito horas da Rede Globo nos anos 1970, estava proibido de usar a palavra “multinacional” para designar a nova indústria de laticínios que iria se implantar na cidade fictícia de Pilar. Em Maria R. Kehl, “Um só povo, uma só cabeça, uma só nação”, 2005, p. 423.

O que se vê, em ambas as séries (no *Globo-Shell* e, posteriormente, no *Globo Repórter*), são temas que permitiram aos telespectadores ver, em rede nacional, o que faziam os sertanejos quando estavam com fome, o que pensavam os negros baianos de suas relações com o continente africano, como vivam as empregadas domésticas nos grandes centros urbanos, como se deu a emboscada que levou à morte de Lampião e Maria Bonita no interior de Sergipe, o que tinham a dizer mulheres que nos anos 30, ainda jovens, decidiram abandonar suas famílias e partir para a vida dura, porém libertária, dentro do Cangaço. Se o documentário na TV foi usado para arquivar consenso social, como afirma Jane Chapman (2009), é porque ele foi abraçado com os olhos voltados para o futuro, resultado de certas relações de forças que detinham o poder e que permitiriam à memória coletiva recuperá-lo mais à frente.

Nesse sentido, o casamento do documentário com a televisão brasileira seguiu a tradição que concebia a produção documentária, dentro da TV, como um empreendimento de educação pública, capaz de enunciar asserções sobre o mundo através de procedimentos expressivos e artísticos¹⁰. A marca Shell e a Rede Globo buscaram atualizar esse ideário de ética educativa do filme e conjugaram a ele os valores da época de unificação da linguagem, da vida urbana e moderna, do consumo e dos padrões pequeno-burgueses. Assim, os hábitos e as tradições do brasileiro foram:

aceleradamente substituídas pelas crenças mais seculares e mais coerentes com o ritmo do país: a fé na felicidade via consumo, no poder das cadernetas de poupança, na viabilidade da casa própria e carro do ano

10. Winston (2000, p. 45) lembra que as emissoras norte-americanas são herdeiras, assim como as britânicas, de uma tradição de produção de documentário de “educação pública” fundada no Estado, destacando porém que nos EUA o pensamento sobre “serviço público” sempre foi dominado pelas ideias de mercado.



comprado com crédito facilitado; ufanista do seu terno novo e da bela fachada da agência bancária próxima à sua residência — assim como do supermercado inaugurado há pouco — para sua maior comodidade. Esse homem convicto do progresso do seu país, que faz dele o cidadão participante de um novo sonho, endividado e angustiado, assoberbado de trabalho e de desejos de ascensão (KEHL, 2005, p. 409).

A incorporação do documentário à telinha marca ainda, para além dos ideais de prosperidade em jogo como assinala a autora (acima), o entendimento da televisão, mais especificamente da Rede Globo, como uma membrana que deveria envolver todos os brasileiros, colocar uns em contato com outros, criar identidade e ter como missão cívica cuidar da sorte comum de todos, das relações no interior dos diferentes grupos e entre eles. É sob esse prisma — político e igualmente estético de pesquisa e de criação de modelos sociais, de vida em conjunto — que a entrada do documentário e de cineastas na TV brasileira se justifica.¹¹

11. Vale destacar, dentro dessa discussão, que, se a programação da TV Cultura do Estado de São Paulo conquistou tamanha legitimidade e credibilidade por parte do público em geral, é porque dedicou, sobretudo a partir da década de 1970, grande espaço ao documentário. Além de extensa produção própria, há importantes iniciativas dessa emissora estatal no campo da difusão e do fomento da produção audiovisual brasileira, com diversas parcerias e apoios institucionais. Do início da década de 1970 até o processo de redemocratização dos anos 1980, a TV Cultura manteve uma produção contínua de documentários, constituindo um dos principais, senão o principal, espaço de exibição desse cinema. Para uma discussão sobre o documentário dentro da programação da emissora paulista, ver: *A TV Cultura de São Paulo e a produção de documentários (1969-2004)*, tese de doutorado em ciências da comunicação de Flávio Brito, defendida na Universidade de São Paulo no ano de 2009.

Se oriente, rapaz, pela constelação do Cruzeiro do Sul

É possível apontar conexões entre as experiências da Caravana Farkas e o projeto *Globo-Shell Especial*. Basta lembrar que os cineastas Paulo Gil Soares, Geraldo Sarno, Sérgio Muniz e Maurice Capovilla, que integraram a equipe de cineastas do programa da Rede Globo, partiram para o Nordeste, no final dos anos 1960, organizados em torno do fotógrafo e produtor Thomaz Farkas, com o intuito de realizar um projeto pioneiro na área da documentação de manifestações da cultura popular brasileira, com liberdade para experimentar tanto os procedimentos tradicionais da reportagem quanto os da ficção, improvisos e registros diversos. Essa proposta, explorada no campo do cinema, permaneceria com a entrada desses cineastas na televisão, ampliando seu centro de interesse para o Brasil urbano e para a indústria cultural emergente.

Entre os filmes que compõem o projeto *Globo-Shell Especial*, destacamos *Semana de Arte Moderna* (direção Geraldo Sarno), porque, ao registrar as comemorações do cinquentenário da

Semana de Arte Moderna, o documentário, exibido no mês de julho de 1972, retoma temas caros ao modernismo artístico, à modernidade, à cultura de massa em meio a um contexto de repressão política e dependência econômica. Com narração de Cid Moreira, de um texto original de Zuenir Ventura, o filme passeia entre procedimentos e imagens de origens diversas, buscando o engate entre a antropofagia de Oswald de Andrade, capaz de transmutar a dominação em assimilação, e sua utopia no presente, com as antenas de televisão, a ditadura militar, as performances artísticas, o discurso da liberação sexual, o tropicalismo.

Ainda que a narração de Cid Moreira oriente e dirija o olhar do telespectador, é surpreendente assistir a uma montagem de material de arquivo de origens tão diversificadas: trechos dos filmes *São Paulo: sinfonia da metrópole* (1929), *Ipiranga* (1922)¹², inacabado, e *Macunaíma* (1969) e do documentário curta-metragem *Chico, retrato em branco e preto* (1968), no qual estão trechos da peça *O rei da vela* (1967); há também imagens do acervo do grupo Oficina (o depoimento de José Celso e a montagem da peça *Gracias, senhor*, de 1972), da apresentação do circo Piolin no Museu de Arte Moderna de São Paulo (1972), da exposição comemorativa do cinquentenário e de depoimentos históricos de intelectuais e artistas, como Antonio Candido, Gilberto Gil, Waly Salomão, Di Cavalcanti, Joaquim Pedro de Andrade, Tarsila do Amaral, José Celso Martinez e Caetano Veloso, entre outros, além de fragmentos da trilha sonora do filme *Terra em transe* (1967).

Das enquetes feitas nas ruas de São Paulo — “Você ouviu falar da Semana de Arte Moderna?”; “Não, não ouvi falar não, mas deve ser coisa boa, porque tudo que é moderno é bom...”; “O que o senhor sabe da Semana de Arte Moderna?”; “Acho muito interessante essa modalidade de arte porque é um assunto que interessa ao povo de São Paulo e do Brasil [...]”. Faça votos que esse programa corra bem porque é de interesse nacional” — à multidão de jovens em um show de Gilberto Gil, logo após o seu retorno do exílio, o filme faz ressoarem temas, motivos, referências, numa montagem polifônica que destaca a atualidade e o diálogo da antropofagia com o tropicalismo, dos sonhos modernistas com

12. Sobre esse filme inconcluso, ver “Um apóstolo do modernismo na *Exposição Internacional do Centenário: Armando Pamplona e a Independência Film*”, no qual o autor, Eduardo Morettin, busca estabelecer as possíveis relações entre esse projeto fílmico e a participação da produtora de Armando Pamplona na *Exposição Internacional do Centenário* da independência brasileira, de 1922. Trabalho apresentado no XXI Encontro da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, em Juiz de Fora, em 2012. Disponível em: <http://www.compos.org.br/pagina.php?menu=8&mmenu=0&fcodigo=1890>.



a complexa realidade de um país marcado pelo rastro de uma modernização perversa, pelo crescimento urbano desordenado e “espetacularizado” e pela brutalização da política (que caracterizaria a vida brasileira nesses anos).

Destacamos, para os limites desse artigo, o final do filme, quando a câmera passeia pelos rostos de jovens aglomerados à espera do show de Gil. Uma multidão bonita, urbana, composta majoritariamente de estudantes da classe média. Seria uma celebração do documentário à arte, à música, à poesia, que resistem apesar de tudo? O gesto de passear com a câmera por esses rostos (nos quais reconhecemos personagens da cena cultural como Waly Salomão, Sergio Santeiro...) possibilita, hoje, recordar o Maio francês, as minissaías, as manifestações estudantis contra a ditadura no Brasil e na Argentina, as lutas pelos direitos civis nos EUA, a resistência armada, a repressão, a tortura... Tudo está ali, potencialmente, contido nesse gesto. Assim como a montagem, que — ao mostrar, sucessivamente, cenas urbanas, helicópteros e multidões caóticas dos arquivos cinematográficos, fotografias de personagens literários, marcos arquitetônicos, automóveis, bondes, performances teatrais, artistas exilados pelo regime repressivo — coloca a realidade da modernização autoritária sob a perspectiva de um movimento narrativo em fuga, adverso.

Destacamos também a crença, implicada no próprio gesto da montagem/colagem, de que o trabalho por entre as brechas da reportagem poderia suscitar um pensamento crítico a respeito do país e da cultura do espetáculo, a crença de que o cinema documental seria o lugar do desvio, mesmo que imerso na efemeridade de uma mídia de massa (Rancière, 2011). Assim, ainda que os documentos (fotográficos, audiovisuais) utilizados no documentário funcionem como elementos que expressam a verdade da época e ilustram a escrita da história da cultura brasileira, a montagem de um material diverso e heterogêneo induz um efeito de conhecimento que não se reduz simplesmente à cronologia dos fatos. Interessa ao filme o modo de manejar esse material lacunar, disperso, contraditório, buscando os feixes de relações entre os acontecimentos

dos anos de 1920 e 1970, os diálogos entre a performance visceral do grupo Oficina para *Gracias, señor* e as práticas artísticas modernistas, o gesto comum de instaurar um campo experimental e de intervenção crítica pela *desmontagem* no uso dos materiais expressivos (DIDI-HUBERMAN, 2009).

Como se o documentário, conscientemente ou não, demonstrasse, pela montagem e pela colagem de imagens em movimento da década de 20, o conhecimento de que:

o cinema nasceu no momento das grandes suspeitas sobre as histórias, no tempo em que se pensava que uma arte nova estava começando a nascer e que ela não contava mais histórias, não descrevia mais o espetáculo das coisas, não apresentava mais os estados de alma dos personagens, mas inscrevia diretamente o produto do pensamento no movimento das formas (RANCIÈRE, 2011, p. 16).

Tal análise nos interessa para tirar os documentários do programa *Globo-Shell Especial* de uma leitura excessivamente delimitada ao contexto histórico e político do momento, inserindo as questões formais e estéticas numa teoria mais ampla das modernidades periféricas, cumulativas, simultâneas; dentro dessa perspectiva, o documentário de Geraldo Sarno, ao tecer relações de proximidade entre os anos 20 e 70 no Brasil, aponta para uma modernidade falhada, incipiente, cindida.

Na revista *Veja* de 23 de fevereiro de 1972, uma matéria com o título de “A Semana aos 50 anos” resume bastante bem o significado do cinquentenário em meio a um contexto político de repressão: “Mas o azar sublime da Semana [de Arte Moderna] foi comemorar em 1972 seu sonho das palavras em liberdade” (p. 72). E as palavras declamadas pelo jovem Waly Salomão, no final do filme feito para o *Globo-Shell Especial*, retomam ludicamente essa ideia: “Continuamos na marcha das utopias!”, diz o poeta, em meio à multidão que espera o show de Gil. Ele declama para a câmera no embalo da trilha sonora do músico baiano, *Oriente*.



Tal “marcha”, com o apoio da Shell, pôde apostar na criatividade, na expressão individual e livre do artista, do mesmo modo que, na década de 1960, a multinacional investiria numa agenda libertária, em consonância com o ideário jovem, da música e da cultura pop. É claro que apoiar a realização e a difusão do documentário na TV significou não só a consolidação estratégica da marca no imaginário dos brasileiros mas também a crença na missão cívica de um projeto que, diferentemente da reportagem televisiva (Esso), poderia, ao menos idealmente, inovar, renovar, inventar um modelo de televisão e de sociedade no Brasil.

Referências

BAECQUE, A. de. *La Nouvelle Vague: portrait d'une jeunesse*. Paris: Flammarion, 1998.

CHAPMAN, J. *Issues in contemporary documentary*. Cambridge: Polity Press, 2009.

DIDI-HUBERMAN, G. *Quand les images prennent position: l'œil de l'histoire I*. Paris: Éditions Minuit, 2009.

FRANÇA, A. "O pensamento do documentário na televisão brasileira: a década de 1970". *Eco-Pós: revista do Programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicação da UFRJ*, v. 14, n. 2, 2012.

GOFFMAN, K.; JOY, D. *Contracultura através dos tempos: do mito de Prometeu à cultura digital*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.

KEHL, Maria R. "Um só povo, uma só cabeça, uma só nação". In: NOVAES, A. (Org.). *Anos 70: ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005.

LÉVI-STRAUSS, C. *O pensamento selvagem*. Campinas: Papyrus, 1989.

MORIN, E. *Cultura de massas do século XX: o espírito do tempo I*. Neurose. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

_____. *Cultura de massas do século XX: o espírito do tempo II*. Necrose. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

PEREIRA, C. A. M. *O que é contracultura*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

PEREIRA, C. "Juventude como conceito estratégico para a publicidade". *Revista Comunicação, Mídia e Consumo*, São Paulo, v. 7, n. 18 p. 37-54, mar. 2010.

RAMOS, F. *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* São Paulo: Senac, 2008.

RANCIÈRE, J. *Les écarts du cinéma*. Paris: La Fabrique Éditions, 2011.



ROCHA, E. *Magia e capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 2010.

ROCHA, E.; PEREIRA, C. *Juventude e consumo: um estudo sobre comunicação na cultura contemporânea*. Rio de Janeiro: Mauad, 2009.

SACRAMENTO, I. *Depois da revolução, a televisão: cineastas de esquerda no jornalismo televisivo dos anos 1970*. Pedro & João Editores: São Carlos, 2011.

SILVA, H. “Globo Shell Especial e Globo Repórter (1971-1983): as imagens documentárias na televisão brasileira”. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, 2009.

WINSTON, B. *Lies, damn lies and documentaries*. London: British Film Institute, 2000.



Adaptação intercultural: em busca de um modelo analítico

//////////////////// *Marcel Vieira Barreto Silva¹*

1. Professor adjunto do curso de cinema e audiovisual da Universidade Federal do Ceará. E-mail: marcelvbs@hotmail.com

Resumo

Este artigo busca apresentar um debate teórico no campo dos estudos de adaptação, a fim de introduzir o conceito de adaptação intercultural e de propor um modelo analítico para esse tipo de investigação. Com isso, o texto pretende avançar nas discussões históricas sobre fidelidade/espírito da obra, a partir da elaboração de categorias formais capazes de demonstrar, na materialidade estilística de texto-fonte e filme adaptado, as transformações resultantes do processo adaptativo em que livro e filme pertencem a matrizes culturais diversas. Por fim, utilizaremos alguns exemplos de Shakespeare no cinema brasileiro para demonstrar a validade analítica das categorias propostas.

Palavras-chave

Adaptação intercultural, cinema e literatura, Shakespeare no cinema, cinema brasileiro.

Abstract

This paper intends to present a theoretical discussion in the field of adaptation studies, aiming to introduce the concept of intercultural adaptation and to propose an analytical model for this kind of investigation. With this, the text wants to advance the historical discussions about fidelity/ spirit of the work, by elaborating formal categories capable to demonstrate, in the stylistic materiality of the source-text and the adapted film, the transformations resultant of the adaptive process in which the book and the movie belong to different cultural patterns. At last, we will use some examples of Shakespeare in Brazilian cinema to demonstrate the analytical validity of the proposed categories.

Keywords

Intercultural adaptation, cinema and literature, Shakespeare on film, Brazilian cinema.

Introdução

A preocupação de entender as relações entre cinema e literatura é antiga e remonta às primeiras impressões que os críticos literários e os escritores tiveram ao verem tornados visuais os personagens e os espaços literários que cada qual, enquanto leitor individual, só conhecia mentalmente. Virginia Woolf (1950), por exemplo, criticava uma das adaptações fílmicas² de Anna Karenina, romance do russo Leon Tolstoi, com o argumento de que o cinema parasitava a literatura ao não inventar ele próprio as suas histórias, tendo que, com isso, recorrer aos clássicos literários em busca de material expressivo. Assim, segundo a autora, se havia no cinema alguma pretensão de definir a sua especificidade própria, ele deveria se esforçar na criação de narrativas originais — e isso só seria possível pela experimentação das possibilidades específicas do novo meio.

Desse entendimento da relação entre cinema e literatura como parasitária e subserviente até chegar à ideia mais corrente hoje em dia, que entende o fenômeno a partir das noções de dialogismo (STAM, 1989, 2005) e intertextualidade (CORRIGAN, 1998; ALLEN, 2000; SANDERS, 2006), passaram-se não apenas inúmeros momentos de desenvolvimento e consolidação da linguagem cinematográfica como também diversos aportes teóricos que refletiram sobre o problema. Conceitos como os de fidelidade, essência/espírito e especificidade — que foram as categorias utilizadas nos primeiros estudos sobre cinema e literatura —, embora enfrentem resistência nas análises contemporâneas, foram fundamentais para a criação de um campo de estudos específico

2. Como não há indicação no texto da versão a que Woolf se refere, presume-se que, por questão temporal, ela esteja comentando uma das adaptações mudas, provavelmente de Pathé (1911) ou de Gardin (1914).

A partir de então, a literatura passou a ser presença cada vez mais constante no cinema, em variados níveis. Para investigar as particularidades dessa presença, o campo de estudos de cinema e literatura possui, convencionalmente, três grandes tipos de abordagem, que, embora não excludentes, possuem recortes de análise próprios: os estudos estilísticos, os estudos históricos e os estudos de caso. Nos estudos estilísticos, o foco de análise é o modo como a literatura influenciou (e ainda influencia) a criação e o desenvolvimento da linguagem cinematográfica, seja no seu viés clássico-narrativo, seja no recorte mais específico do cinema experimental e de vanguarda.

É esse tipo de estudo que verifica o modo como a literatura está presente no cinema (e vice-versa) de diversas formas. Um exemplo é a visão de que o cinema narrativo teria se apropriado de um repertório expressivo e genérico da literatura, a fim de construir sua linguagem própria (BORDWELL, 1985). A elipse, a montagem paralela, a metonímia imagética, a sucessão de cenas temporal e espacialmente separadas, o ritmo, os personagens e os diálogos, a instância narrativa e a manipulação de pontos de vista — elementos estruturais do que se convencionou chamar de cinema clássico-narrativo — podem ser encontrados na literatura, seja ela narrativa, seja ela dramática, seja ela poética, muito tempo antes de os irmãos Lumière realizarem os seus primeiros experimentos com imagem em movimento. Em autores como Dickens, Flaubert, Homero, Shakespeare, Dante, Molière, Dostoiévski e Henry James, respectivamente, esses elementos ocupam lugar privilegiado na estrutura formal de cada um, destacando-se enquanto dado estético da especificidade literária.

No segundo tipo, os estudos históricos, a relação entre cinema e literatura aprofunda o recorte diacrônico de análise, investigando como um período na história de uma cinematografia ou mesmo um diretor específico se relacionam com a literatura. É o caso, para falar de um exemplo consagrado, da relação entre o Cinema Novo e a literatura modernista/romance de 1930 (DEBBS, 2007), ou da presença da literatura no cinema brasileiro da retomada (SILVA, 2009). É o caso também dos estudos que selecionam os trabalhos



de um autor específico, ou mesmo um livro em particular, e analisam diacronicamente todos os filmes realizados a partir deles, destacando o percurso histórico realizado por essas obras. Os autores do chamado cânone literário, como Shakespeare, Jane Austen, Dickens e, aqui no Brasil, Machado de Assis, Guimarães Rosa, Nelson Rodrigues e Clarice Lispector, são objetos privilegiados nesse tipo de estudo.

No terceiro tipo, os estudos de caso, encontramos o mais amplo escopo de análises, em termos quantitativos, referente ao campo de estudos de cinema e literatura. Nessa forma de investigação, consolidou-se a utilização de uma metodologia comparativa que posiciona lado a lado o texto-fonte e o filme adaptado, a fim de estabelecer diferenças e semelhanças, formais e temáticas, resultantes do processo adaptativo. Certamente, é esse tipo de estudo que representa em abrangência o caráter interdisciplinar que define o campo: atualmente, os estudos de adaptação são comuns no Brasil em programas de pós-graduação ligados tanto a departamentos de letras quanto a de comunicação e de cinema, reafirmando, com isso, a utilização de categorias e procedimentos metodológicos oriundos das três áreas.

No caso deste artigo, buscaremos definir categorias analíticas específicas (língua falada, trama, cronótopo, dominantes genéricas e estilo de encenação), dentro do campo da análise estilística, a fim de investigar os processos adaptativos em que texto-fonte e filme adaptado não pertencem a uma mesma matriz cultural, configurando, assim, um tipo específico de adaptação, que chamaremos aqui de adaptação intercultural.

Se, por exemplo, colocarmos lado a lado filmes realizados a partir de *Hamlet*, teremos obras tão diversas como realizações homônimas de Laurence Olivier (1948), Tony Richardson (1969), Celestino Coronada (1976), Franco Zeffirelli (1990), Kenneth Branagh (1996) e Michael Almereyda (2000); versões interculturais na Índia (dir. Sohrab Modi, 1935), na Rússia (dir. Grigori Kozintsev, 1964), em Gana (dir. Terry Bishop, 1964), no Canadá (dir. René Bonnière e Stephen Bush, 1973) e na China (dir. Sherwood Hu, 2006); filmes considerados “adaptações mais livres”, como *Hamlet*:

The drama of vengeance (dir. Sven Gade, 1920), *Homem mal dorme bem* (dir. Akira Kurosawa, 1960) e *Hamlet liikemaailmassa* (dir. Aki Kaurismäki, 1987); e obras mais radicalmente paródicas, como *Rosencrantz and Guildenstern are dead* (dir. Tom Stoppard, 1990) e *Hamlet 2* (dir. Andrew Fleming, 2009); além dos inúmeros filmes silenciosos que representavam uma cena ou uma sequência célebre da peça. Trata-se de uma diversidade tão ampla de meios, estilos e culturas que se torna difícil imaginar um conceito de adaptação que unifique essa gama de variações em torno de uma idéia unitária.

Além dessa grande variedade de exemplos concretos, as teorias em torno da adaptação cinematográfica costumam esquecer um elemento fundamental na compreensão do processo como um todo: a dimensão do leitor/espectador. Como aponta Linda Hutcheon (2006), adaptação pode ser definida por três perspectivas que, embora distintas, são intimamente relacionadas: primeiramente, uma adaptação é uma entidade formal, ou um produto, isto é, “uma transposição extensiva e anunciada de uma ou mais obras em particular” (HUTCHEON, 2006, p. 7). Nesse sentido, uma adaptação cinematográfica é um filme concreto, que transpõe para a linguagem audiovisual um conjunto de elementos originários de um texto literário declarado.

Em um segundo sentido, uma adaptação é compreendida como um processo de criação, que “sempre envolve (re)interpretação e, em seguida, (re)criação; isso tem sido chamado ora apropriação ou salvação, dependendo da sua perspectiva” (HUTCHEON, 2006, p. 8). Ou seja, chamamos de adaptação cinematográfica não apenas a obra concreta mas todo processo criativo do qual o filme resulta. No processo de adaptação, nesse sentido, estão implicadas inúmeras variáveis estéticas, culturais, sociais, econômicas e políticas, cada qual desempenhando um papel específico nas escolhas criativas que serão impressas no filme.

Aqui, a compreensão do que é uma adaptação pertence a uma dimensão mais ampla, não restritiva à análise formal comparativa entre o texto-fonte e o filme adaptado. É precisamente esse conceito que ajuda a relacionar, no caso das adaptações cinematográficas, o discurso fílmico em sua materialidade a todas as variáveis



extrafílmicas que atuam na produção e no consumo das obras. Exemplo disso são os motivos — desde os estritamente econômicos até os mais radicalmente políticos — que levam determinados realizadores a adaptar certos textos literários, com procedimentos estilísticos, estilos e projetos autorais particulares.

Um terceiro e último sentido entende a adaptação como um processo de recepção, no sentido de que a relação entre livro-filme-leitor/espectador (não necessariamente nessa mesma ordem) só se completa quando há conhecimento — e mesmo engajamento — do leitor/espectador em relação tanto ao texto-fonte quanto ao filme adaptado. “Nós experimentamos as adaptações (como adaptações) como palimpsestos através da nossa memória de outras obras que ressoam através da repetição com variação” (HUTCHEON, 2006, p. 8). Isso significa que uma adaptação cinematográfica, para ser entendida e apreciada como tal, necessita fundamentalmente que o indivíduo que assiste ao filme conheça o livro, ou que, visto o filme, procure ler o livro. É nesse espectro de questões que podemos refletir sobre o público de uma adaptação como fãs (HUTCHEON, 2006, p. 116), mobilizados pelo engajamento entre um objeto de afeição (um romance, uma ópera, um videogame ou uma *graphic novel*) e a sua transposição para o cinema. Sem a presença do receptor, alguém conhecedor do texto-fonte (antes ou após o consumo do filme adaptado), o processo de adaptação não se completa em todas as suas dimensões.

Podemos então chegar a um conceito de adaptação que considere as diversas variáveis envolvidas em sua realização, desde a produção até o consumo, ou seja: adaptação é tanto o processo quanto o resultado da criação de uma obra artística a partir de uma fonte reconhecível de outro meio de expressão. No caso de uma adaptação da literatura para o cinema, estamos falando de um filme realizado a partir de um texto literário, cujas marcas são visíveis o suficiente para serem identificadas. Aqui, os elementos centrais que estão envolvidos no processo adaptativo em sua amplitude parecem destacados: primeiro, trata-se de um processo de criação,

realizado por motivações diversas, que implicam escolhas estéticas particulares; segundo, é o resultado desse processo de criação, em cuja materialidade estão inscritas as escolhas feitas durante o processo; terceiro, necessita de uma fonte reconhecível, pois é necessário que o leitor-espectador esteja engajado, em maior ou menor grau, em ambas as obras; e, por fim, implica necessariamente em uma mudança de meio de expressão.

Diante desse conceito de adaptação, mais irrestrito e geral, podemos pensar no tipo específico de adaptação que nos interessa aqui, em que texto-fonte e filme adaptado pertencem a matrizes culturais diversas e que chamaremos de adaptação intercultural. Acreditamos, com isso, que há não apenas uma especificidade estilística nesse tipo de adaptação mas sobretudo uma necessidade de reavaliação epistemológica, visto que não podemos analisar a relação entre filme e livro adaptado simplesmente através de categorias textuais comparativas — base dos estudos de adaptação, a partir da incorporação dos conceitos de transtextualidade de Genette (1982). Ao contrário, devemos utilizar o choque cultural como um prisma que direciona as ferramentas textuais para transformações deliberadas. Com isso, damos também um passo além da leitura clássica da adaptação, seja pela perspectiva da fidelidade — hoje já devidamente relativizada —, seja pela crítica fenomenológica que trabalha com a ideia de espírito da obra, categoria essa que escorrega diante de sua ambição hermenêutica mais abrangente.

Antes de chegar a um conceito próprio de adaptação intercultural, deparamo-nos com uma série de questões teóricas, cujas respostas vão nos auxiliar no nosso objetivo: como definir a adaptação intercultural e quais são as suas especificidades? Que operações e procedimentos estilísticos são utilizados nesse processo? Qual o seu lugar na história da teoria e da prática da adaptação? E, finalmente, de que forma os pressupostos teóricos da adaptação intercultural ajudam a entender os filmes adaptados por seus próprios méritos? É no esforço de responder a essas questões que se estrutura este artigo.



Adaptação intercultural: da possibilidade teórica ao estabelecimento de categorias de análise

Antes de tudo, devemos justificar a escolha pelo termo “intercultural”, em detrimento de outras categorias, como multicultural ou transcultural, enfatizando sua melhor exequibilidade analítica. Para isso, estamos corroborando o caminho teórico de Patrice Pavis (2008), no seu estudo sobre o teatro no entrecruzamento de culturas. Para Pavis, o teatro da contemporaneidade tem se valido de um profundo diálogo entre várias culturas, através de mediações e apropriações que colocam em cheque os sentidos envolvidos nesse trânsito. As encenações e os textos dramáticos têm buscado sintetizar o movimento globalizante que caracteriza as últimas décadas, levando para o primeiro plano os problemas implicados nos choques culturais presentes na vida cotidiana, seja pela presença física do outro (via fluxos internacionais de pessoas), seja pela presença simbólica, inscrita nas imagens, sons e palavras que circulam pelos meios de comunicação.

Embora seu foco seja o teatro europeu das últimas décadas (de Artaud a Barba e Mnouchkine), e em como esses artistas colocaram em cena, de diferentes modos, o problema das relações interculturais, Pavis pretende estabelecer uma teoria mais ampla dos processos artísticos — que, com pontuais alterações, pode ser aplicada à adaptação cinematográfica. Para definir esse encaminhamento teórico, Pavis afirma que “o termo interculturalidade parece-nos adequado, melhor ainda que os de multiculturalismo ou transculturalismo, para nos darmos conta da dialética de trocas dos bons procedimentos entre culturas” (PAVIS, 2008, p. 2). Além disso, quando tratamos dos processos adaptativos, ocorre que, em geral, temos apenas duas matrizes culturais em contato (a do texto-fonte e a do filme adaptado), o que privilegia o uso do prefixo inter (“entre”), em vez dos prefixos multi (“vários”) e trans (“através de”).

Por fim, uma terceira razão para investir no termo intercultural, quando estudamos esse tipo de adaptação, impõe-se de modo incisivo na metodologia que se propõe: uma vez que, historicamente, os estudos de adaptação foram marcados pelo método comparativo, embasado em categorias de análise vindas da intertextualidade,

o salto que desejamos aqui demonstra exatamente essa mudança do intertextual para o intercultural. Ou seja, nosso desejo não é simplesmente comparar os filmes adaptados com os textos que lhes serviram de fonte; queremos, sobretudo, analisar como elementos fundamentais da cultura-fonte, em momentos sócio-históricos específicos, influenciam as escolhas estilísticas e linguísticas feitas no processo de adaptação.

Não queremos dizer aqui que um sobrevenha ao outro, no sentido de uma superação histórica. O estudo intertextual da adaptação leva em conta texto e filme, buscando semelhanças e diferenças em seus elementos estruturantes (trama, personagem, tempo, espaço, ação dramática etc.); por outro lado, o estudo intercultural da adaptação investe, a partir desses elementos estruturantes, em como a cultura-alvo medeia a transposição do texto-fonte no filme adaptado. O método intertextual, sem dúvida, ainda nos será válido, porém, queremos ir além, acrescentando aí a cultura como elemento definidor na criação dos sentidos dentro do processo adaptativo.

O modelo da intertextualidade, proveniente do estruturalismo e da semiologia, cede seu lugar ao da interculturalidade. Com efeito, não basta mais descrever as relações dos textos (e dos espetáculos), entender o seu funcionamento interno; é preciso da mesma forma, e acima de tudo, compreender a sua inserção nos contextos e culturas, bem como analisar a produção cultural que resulta desses deslocamentos imprevistos (PAVIS, 2008, p. 2).

A partir desses pressupostos, percebemos que a proposta teórica de Pavis, a meio caminho entre os estudos culturais e a semiótica da cultura, busca abarcar um conjunto amplo de experiências, vistas na especificidade do diálogo intercultural produzido no momento da realização tanto do texto dramático quanto da encenação desse texto. Assim, para entender esse diálogo e como ele influencia diretamente o produto artístico a ser criado, Pavis sugere a metáfora da ampulheta, como um objeto para simbolizar o trânsito de uma cultura a outra. “Na bola superior [da ampulheta]



encontra-se a cultura estrangeira, a cultura-fonte que está mais ou menos codificada e solidificada em diversas modelizações antropológicas, socioculturais e artísticas” (PAVIS, 2008, p. 3). Na bola inferior, paralelamente, está a cultura-alvo, que recebe e “re-significa” os elementos que atravessam o gargalo e decanta-se no objeto artístico produzido. Esse processo, muito mais controlado pelo hemisfério inferior (ou seja, a cultura-alvo), está marcado pela capacidade da cultura-alvo de recorrer a elementos específicos da cultura-fonte, que condigam com suas preocupações estéticas e seus pressupostos socioculturais.

Assim, seja na campo da sociologia da cultura (WILLIAMS, 1979, 2000), da antropologia (WHITE, 2009) e dos estudos culturais (HALL, 2009; BHABHA, 2007), seja nos estudos sobre capitalismo cognitivo e biopoder (GORZ, 2003), a cultura parece ser um conceito central nas discussões contemporâneas. Temas como direitos autorais, *software* livre, reprodução digital de conteúdo, *peer to peer* e bens imateriais têm ocupado o primeiro plano das disputas — econômicas, políticas ou simbólicas — na arena social dos dias atuais, trazidas que foram pelas revoluções da tecnologia digital e pelo barateamento dos mecanismos de produção e reprodução de conteúdo. Esse lugar em que a cultura está posicionada foi conquistado por uma longa contenda teórica que revalorizou o conceito em diversas disciplinas e apontou para a sua centralidade — para retomarmos aqui o famoso texto do Stuart Hall (1997) — na sociedade contemporânea. Essa centralidade, no entanto, não significa que cultura seja um conceito unitário, sem divergências e variâncias, em torno do qual sobrevém um consenso absoluto. Muito pelo contrário, o conceito de cultura, desde sua origem, passou por diversas mudanças, a ponto de necessitarmos nos perguntar, dentro do modelo analítico que aqui propomos, o que entendemos por cultura.

Em torno do conceito de cultura

De fato, há hoje uma visão ampla de como o termo cultura ganhou vários sentidos com o caminhar dos séculos, moldando-se em diversas dimensões conceituais e em campos diferentes das

ciências humanas. Podemos iniciar por uma trilha etimológica, em que encontraremos que a palavra cultura, assim como culto e colonização, “derivam do mesmo verbo latino colo, cujo particípio passado é cultus e o particípio futuro é culturus” (BOSI, 1992, p. 11). A palavra inicialmente estava ligada às formas de cultivo da terra, de onde surge o seu sentido primevo: lembremos que o adjetivo referente ao substantivo agricultura é agrícola. Quando nos referimos ao particípio passado, *cultus*, queremos dizer que “a sociedade que produziu o alimento já tem memória” (BOSI, 1992, p. 13), ou seja, entre o colo e o *cultus* existe o processo, o cultivo, que faz que o trato da terra repita constantemente os seus frutos. Além disso, *cultus* quer dizer também o culto dos mortos, uma prática social de rememorar os que já partiram, como uma forma primeira de religião.

Consequentemente, o particípio futuro, *culturus*, remete àquela terra que ainda será tratada, aquilo que se vai ainda cultivar. Nesse sentido, o termo fora empregado para falar, de um lado, do cultivo do solo, substantivamente, e, de outro lado, do trabalho feito, desde a infância, no ser humano. “Cultura é o conjunto das práticas, das técnicas, dos símbolos e dos valores que se devem transmitir às novas gerações para garantir a reprodução de um estado de coexistência social. A educação é o momento institucional marcado do processo” (BOSI, 1992, p. 16). Cultura aqui, então, lidava não apenas com a materialidade do alimento mas também com os signos, com a palavra, com a educação.

Esse conceito de cultura, mais ou menos sem variações, perduraria até o século XVIII, quando ocorreu a emergência do conceito de civilização, que então deslocou a cultura para outro domínio. Até então, a ideia de civilização já era conhecida e aplicada, principalmente, com o sentido ligado a civil, ou seja, a educação e cortesia: uma pessoa civilizada era um sujeito polido, socialmente respeitável. Contemporânea ao desenvolvimento das sociedades modernas, a ideia de civilização se reconfigurou em dois outros conceitos, dando-lhe a nuance que se conforma até hoje: “um Estado realizado, que se podia contrastar com a barbárie, mas também agora um Estado realizado de desenvolvimento, que



implicava processo histórico e progresso” (WILLIAMS, 1979, p. 19). Uma vez que, no século XVIII, “cultura” e “civilização” eram termos intercambiáveis, utilizados para falar de coisas semelhantes, houve portanto uma fusão das noções de cultura e de progresso. É nesses termos que compreendemos cultura num sentido valorativo, capitalizado: investe-se em cultura e dela se desprende um valor, um capital, e, quanto mais essa cultura se manifesta em conhecimento, tecnologia, ideias e práticas sociais produtivas, mais em direção ao progresso se parece caminhar.

Porém, uma ruptura entre civilização e cultura começou a germinar no seio das transformações sociais de fins do século XVIII e início do século XIX, imbricadas no Iluminismo francês, de um lado, e no Romantismo alemão, de outro. Nesse momento de mudança, o conceito de civilização, utilizado agora a partir da visada Imperialista (como em “civilizar os bárbaros”), passa a ser visto então como artificial, e o conceito de cultura foi se afastando dele, em favor da defesa dos valores humanos, marcando uma crítica à sociedade imperialista e tecnicista que se formava com a Revolução Industrial. Nesse momento, cultura passou a se referir às obras artísticas e manifestações intelectuais que investiam na natureza, nos valores humanistas e na interioridade do sujeito. Isso implicou diretamente que a cultura, posicionada agora numa arena de disputas, era composta por uma gama ampla e variada de significados. Foi, portanto, a partir dessas circunstâncias que cultura passou a ter um plural (“culturas”), visto que o caráter nacional, ligado às práticas artísticas e simbólicas próprias de um povo, tornou-se central para o estabelecimento da diferença, seja entre culturas nacionais diversas (francesa, inglesa, portuguesa, brasileira), seja no interior de uma mesma cultura nacional, dividida agora em estratos classificatórios (alta e baixa culturas).

A tensão criada entre essas duas últimas visões do conceito de cultura — de um lado, aquela que abarca as artes e o intelecto, e, de outro lado, o modo de vida de um povo (hábitos, costumes, práticas) — é fundamental para entender a cisão entre o que modernamente se estabeleceu como alta cultura e baixa cultura. Nessa separação, é importante que enfatizemos, está inscrita uma mudança no estatuto

da obra de um autor como William Shakespeare nas sociedades modernas: se inicialmente ligado à cultura popular (na dimensão contraditória que o fazia espetáculo para o mais humilde artesão e para a mais rigorosa rainha), Shakespeare passaria, a partir de fins do século XVIII, a ocupar o pedestal mais elevado da alta cultura anglófona, tornando-se então conteúdo curricular nas escolas, objeto de culto e adoração, símbolo nacional para as colônias. Isso significa que essa mudança no estatuto simbólico que o autor passou a ter dentro da comunidade anglófona está diretamente relacionada com a própria redefinição do conceito de cultura em favor de uma segregação valorativa que secciona a cultura em alta e baixa.

A partir da segunda metade do século XX, no entanto, houve uma nova mudança epistemológica no conceito de cultura, que Raymond Williams chama de uma “nova forma de convergência”, ou seja, uma articulação entre os pressupostos sociais e a materialização das ideias que desemboca em novo conceito para a cultura, “em que a ‘prática cultural’ e a ‘produção cultural’ (seus termos mais conhecidos) não procedem apenas de uma ordem social diversamente constituída, mas são elementos importantes em sua constituição” (WILLIAMS, 1979, p. 12). E, mais adiante, o autor finaliza: “Em vez, porém, do ‘espírito formador’ que, afirmava-se, criava todas as demais atividades, ela encara a cultura como o sistema de significações mediante o qual necessariamente (se bem que entre outros meios) uma dada ordem social é comunicada, reproduzida, vivenciada e estudada” (WILLIAMS, 1979, p. 13).

Foi no seio dessa nova concepção de cultura — em que não mais se cultiva ou se progride, mas se constitui e se medeia — que se formaram os chamados Estudos Culturais, cujo cerne é precisamente estudar esse sistema de significações nos diversos contextos sociais em que são geradas e geradoras. O principal a enfatizar sobre este último sentido de cultura (e que nos será muito útil) é precisamente isso: os bens culturais (práticas, hábitos, formas, estilos, obras) não são apenas produtos do contexto social de onde se manifestam, mas, dialeticamente, eles também são formadores desse contexto, de modo vivo e orgânico. É o contrário da visão em que a cultura costuma ser concebida como o reflexo da sociedade:

////////////////////

nesse novo sentido, a cultura é antes de tudo o próprio espelho, sem o qual essa sociedade não pode se ver — ou seja, ela não é só a imagem, mas a produtora dessa imagem.

Resumindo, podemos inferir que a cultura costuma, ainda hoje, ter os seguintes significados, que, embora diversos, não são excludentes e, em conjunto, formam a ideia conflituosa e cheia de variantes que temos atualmente:

(i) Um estado mental desenvolvido — como em “pessoa de cultura”, “pessoa culta”, passando por (ii) os processos desse desenvolvimento — como em “interesses culturais”, “atividades culturais”, até (iii) os meios desses processos — como em cultura considerada como “as artes” e “o trabalho intelectual do homem”. Em nossa época, (iii) é o sentido geral mais comum, embora todos eles sejam usuais. Ele coexiste, muitas vezes desconfortavelmente, com o uso antropológico e o amplo uso sociológico para indicar “modo de vida global” de determinado povo ou de algum outro grupo social (WILLIAMS, 2000, p. 11).

Para o que nos interessa neste artigo, portanto, corroboramos essa síntese de pressupostos que concebe a cultura não apenas como reflexo, mas como refletora das práticas sociais concretas, no seio da qual os signos transitam em constante mediação, esta aqui se referindo “aos processos de composição necessários, em um determinado meio; como tal, indica as relações práticas entre formas sociais e artísticas. Em seus usos mais comuns, porém, refere-se a um modo indireto de relação entre a experiência e sua composição” (WILLIAMS, 2000, p. 23). A cultura entendida, portanto, como mediação entre os contextos sociais e as práticas, hábitos, costumes e formas artísticas formadas em seu interior.

Por um conceito de adaptação intercultural

Chegando a essa síntese conceitual em torno das várias noções de cultura, cabe agora uma pergunta: como essa definição de cultura se insere no conceito aqui proposto de adaptação intercultural? Há diversos processos adaptativos em que a experiência intercultural

se verifica de modo axiomático: no exemplo que trabalharemos neste artigo, quando pensamos em Shakespeare no cinema brasileiro, vemos que sua obra não partilha a mesma matriz da cultura adaptante, a mesma língua ou as mesmas ordens sociais representadas nem a ele atribui a importância de um símbolo nacional. No entanto, a sua presença como autor “estrangeiro” é de longe a mais significativa no cinema nacional — nem mesmo escritores portugueses de relevo como Camões ou Eça de Queiroz chegam perto do que Shakespeare representa em termos de adaptações cinematográficas. Com o conceito de adaptação intercultural, queremos propor que enxerguemos esses processos adaptativos em que há diferenças culturais exatamente como um prisma de mediação interposto entre texto-fonte e filme adaptado, cujos espelhos refratam os elementos estruturantes do texto-fonte em direção a novos sentidos cinematográficos, mediados por elementos culturais presentes na época e no contexto social durante o processo de adaptação.

A cultura, portanto, é esse interposto prismático que refrata os sentidos e reconfigura os aspectos determinantes do texto-fonte no filme adaptado, ou seja, na materialidade concreta da obra. Isso significa que, embora estejamos tratando de visões culturalistas e tocando em abordagens sociológicas que estudam o fazer artístico, nossa ênfase continua na centralidade da obra, em como ela sintetiza esses embates entre formas sociais e artísticas e em como o produto audiovisual concreto carrega, em sua materialidade, os signos do processo cultural de sua gênese. Por isso, estamos propondo um conjunto de categorias analíticas para o estudo, na leitura filmico-textual das obras, de como a mediação da cultura brasileira ao adaptar Shakespeare — em suas mais variadas instâncias — influenciou as escolhas das mudanças estilísticas entre texto e filme.

A partir da síntese de visões sobre a cultura e sobre os processos artísticos interculturais, precisamos agora de uma definição clara do conceito, aparentemente difuso, de adaptação intercultural aqui proposto; além disso, devemos estabelecer categorias de análise que deem conta dos principais aspectos que são alterados, enfatizando o modo pelo qual elementos estruturantes do texto-fonte têm os

Se no primeiro filme, de 1908, enfatiza-se a análise dos processos adaptativos no cinema silencioso, estudando como a linguagem cinematográfica, naquele momento, carente de diálogo, era capaz de conceber uma determinada representação do texto shakespeariano, no último filme, de 2010, tende-se a enfatizar o deslocamento genérico na escolha de uma mulher para o papel de Próspero, inserido numa *mise-en-scène* fílmica que privilegia os grandes jogos de câmera e a utilização recorrente dos efeitos especiais num espetáculo imagético típico da Hollywood contemporânea.

Consideraremos, portanto, para a definição de categorias analíticas capazes de explicar o fenômeno da adaptação intercultural, os seguintes elementos estruturantes, que são reconfigurados — em maior ou menor escala — na mudança não só de um meio a outro mas também de uma matriz cultural a outra: a língua falada; o cronótopo; a trama; as dominantes genéricas; e, finalmente, o estilo de encenação. No exemplo que estamos dando, em torno de Shakespeare no cinema brasileiro, cada um desses elementos deve ser visto na adaptação do texto ao filme através do prisma da cultura brasileira, que, com seus códigos e práticas historicamente determinados, refrata os sentidos do texto-fonte para que sejam inseridos em nosso ambiente cultural.

A primeira categoria, a língua falada, é a que, inicialmente, se mostra mais perceptível, embora não seja dominante — principalmente, quando, na relação entre a cultura do colonizador e a do colonizado, as línguas costumam ser partilhadas. No caso de Shakespeare no cinema brasileiro, a análise deve sempre balizar como o inglês elisabetano do texto shakespeariano é traduzido para a língua portuguesa, com sotaques próprios, ligados ao contexto social em que a trama é inserida e ao estilo de encenação proposto pelos realizadores. Por exemplo, no filme *O jogo da vida e da morte*, de Mário Kuperman, o texto de Hamlet foi traduzido em uma linguagem mais coloquial, com gírias e palavrões condizentes com os personagens em seu lugar de existência. Podemos ter um pouco dessa dimensão no quadro comparativo (tabela 1) entre a



fala do personagem João e a de Hamlet, no texto da peça. Não só no momento desse solilóquio mas em todo o filme, a tradução dos textos verbais revela bem o processo de adaptação intercultural. Por mais que se mantenham bastante próximas ao texto shakespeariano — com algumas supressões e acréscimos —, as falas do filme buscam, o tempo todo, transpor a linguagem de Shakespeare para uma dicção local, mais próxima do tipo de língua portuguesa falada pelos personagens na situação sociocultural em que estão inseridos. Assim, ouvimos várias gírias, termos coloquiais e até chulos, que auxiliam a superposição da trama shakespeariana ao contexto brasileiro em questão. E os solilóquios, tão presentes em Hamlet e tão importantes para transmitir as diversas camadas da sua subjetividade, são construídos no filme através da intercalação da voz em *off*, de planos ponto de vista e de monólogos diretos.

Em outro exemplo, no filme *As alegres comadres*, de Leila Hipólito, a trama shakespeariana foi inserida em Tiradentes no final do século XIX, em que os diálogos buscavam manter a estrutura frasal mais complexa da linguagem elisabetana (com inversões, metáforas e palavras já em desuso), e o personagem de Falstaff, por exemplo, possuía um carregado sotaque português que pretendia endossar sua fanfarronice. Ou seja, no estudo da adaptação intercultural, a língua em que são escritos os diálogos do filme (com suas especificidades de sotaque e estrutura) precisa ser analisada na busca de entender a mediação cultural brasileira na tradução de um texto tão carregado de nuances estilísticas e relevância artística quanto o de Shakespeare.

Tabela 1

<i>O jogo da vida e da morte</i>	<i>Hamlet</i>
<p>Ser ou não ser, é esta a questão. Será que é mais certo aceitar a violência Ou reagir e acabar com tudo isso? Morrer, dormir, sonhar. Ah, a morte! Será pior que a porcaria dessa vida? Se não, quem ia aguentar a covardia dos mais fortes, A tristeza do amor, a injustiça, as leis, o coice dos inúteis? Morrer. Fazer isso. É melhor não arriscar o inferno? E viver? A gente pensa, pensa e fica covarde. Não se arrisca e deixa de fazer o que tem que ser feito.</p>	<p>To be, or not to be: that is the question: Whether 'tis nobler in the mind to suffer The slings and arrows of outrageous fortune, Or to take arms against a sea of troubles, And by opposing end them? To die: to sleep; No more; and by a sleep to say we end The heart-ache and the thousand natural shocks That flesh is heir to, 'tis a consummation Devoutly to be wish'd. To die, to sleep; To sleep: perchance to dream: ay, there's the rub; For in that sleep of death what dreams may come When we have shuffled off this mortal coil, Must give us pause: there's the respect That makes calamity of so long life; For who would bear the whips and scorns of time, The oppressor's wrong, the proud man's contumely,</p>



The pangs of despised love, the
law's delay,
The insolence of office and the
spurns
That patient merit of the unworthy
takes,
When he himself might his quietus
make
With a bare bodkin? who would
fardels bear,
To grunt and sweat under a weary
life,
But that the dread of something
after death,
The undiscover'd country from
whose bourn
No traveller returns, puzzles the
will
And makes us rather bear those ills
we have
Than fly to others that we know
not of?
Thus conscience does make
cowards of us all;
And thus the native hue of
resolution
Is sicklied o'er with the pale cast of
thought,
And enterprises of great pith and
moment
With this regard their currents turn
awry,
And lose the name of action.

O cronótopo, a segunda categoria, pretende enfatizar o processo de “re-inserção” da trama do texto-fonte em uma unidade de tempo-espaço que influencia direta e dialeticamente a própria definição do modo de adaptação. Afinal, ao utilizar como fonte as peças de Shakespeare — que se passavam em lugares como a Inglaterra, a Dinamarca, a Itália, o Chipre e uma ilha perdida no meio do mar —, os adaptadores costumam se deparar com duas perguntas: primeiro, devo alterar o tempo-espaço da encenação e, segundo, para onde e quando devo levar a história? No caso das adaptações interculturais, o cronótopo costuma sofrer alterações significativas, uma vez que se buscam novos contextos sócio-históricos sobre os quais as peças se sobrepõem, iluminando os sentidos dessa época e desse espaço. A *herança*, de Ozualdo Candeias, insere Hamlet no ambiente rural brasileiro durante a ditadura militar no país, fazendo do protagonista alguém capaz de se indignar com o problema da distribuição de terras e com a situação degradante dos trabalhadores rurais. Em *Águia na cabeça*, de Paulo Thiago, a história do desejo cego de poder em Ricardo III é transposta para o subúrbio do Rio de Janeiro nos anos 1980, em que o poder a ser almejado é o controle das bancas de jogo do bicho.

Na história de Shakespeare no cinema, temos mudanças cronotópicas célebres, que resultaram em obras muito relevantes, como *Trono manchado de sangue* e *Ran*, de Akira Kurosawa, *Dez coisas que odeio em você*, de Gil Junger, e *Hamlet*, de Michael Almereyda. Em todos esses exemplos, a mudança cronotópica se explica exatamente pela interposição prismática de códigos culturais específicos entre o texto-fonte e o filme adaptado. Por isso, devemos sempre refletir sobre o processo adaptativo como uma forma de utilizar o outro para falar de si mesmo, de seu tempo, seu povo e sua cultura.

Na terceira categoria, a trama, costumam ocorrer mudanças significativas no desenvolvimento dramático das histórias, com supressão ou adição de cenas e personagens e, conseqüentemente, com reconfiguração dos sentidos da peça. Um exemplo ilustre nesse caso é o filme alemão *Hamlet: The drama of vengeance*, de Sven Gade, em que a trama da peça é completamente transfigurada,



fazendo que o protagonista seja, na verdade, uma mulher, criada como homem pelo medo de sua mãe, Gertrudes, de não ter um herdeiro masculino caso o Rei tenha morrido na guerra com a Noruega. Essa mudança radical na trama da peça reconfigura uma série de sentidos comumente ligados a Hamlet, como o papel ativo do protagonista na vingança, a relação afetiva com o pai e os papéis de Ofélia e Horácio (aqui, representando os conflitos sexuais de Hamlet). Transformações como essa, em geral, tendem a impor reconfigurações em outros aspectos do texto-fonte, como o desenho dos personagens e a dinâmica interna do protagonista consigo próprio e com os outros. Nesse sentido, abordar as transformações no universo da trama pode demandar ferramentas metodológicas comuns às análises comparativas de cunho intertextual — e, como dissemos anteriormente, os pressupostos da adaptação intercultural não suprimem, necessariamente, a abordagem intertextual. Porém, devemos enfatizar que o estudo comparativo deve ser utilizado não como fim, mas como meio, ou seja, como uma forma de iluminar questões no campo das transformações culturais que não se limitam aos textos, mas que neles estão circunscritas.

A quarta categoria, as dominantes genéricas, costuma estar diretamente relacionada com a anterior; ou seja, mudanças no gênero dominante do filme, em relação ao texto-fonte, impulsionam reformulações na trama no sentido de adequar o conteúdo da história às novas especificidades genéricas que a estruturam. Uma vez que a questão do gênero, em Shakespeare, é muito atravessada pela constante mistura do trágico com o cômico em diversas peças, estamos chamando essa categoria de dominantes genéricas porque cada peça, ainda que trespassada por artifícios estilísticos mais próprios a outros gêneros, ainda mantém uma definição genérica dominante. Ou seja, mesmo que *Hamlet* ou *Rei Lear* sejam exemplos sintomáticos da utilização de elementos cômicos, elas ainda assim não deixam de ser, predominantemente, tragédias. Por isso, na análise de filmes que, ao adaptarem Shakespeare, levam a trama e o destino dos personagens do polo trágico ao cômico, devemos atentar como os elementos da cultura-alvo medeiam essa transformação. No caso brasileiro, temos toda uma tradição de versões cômicas de *Romeu e Julieta*, que vem desde o filme seminal

de Generoso Ponce, em 1924, e se tornou signo forte de nossa cinematografia com a cena do balcão protagonizada por Oscarito e Grande Otelo no filme *Carnaval no fogo*, de 1949, dirigido por Watson Macedo. Essa tradição se prolonga até os filmes mais recentes *Didi, o cupido trapalhão* e *O casamento de Romeu e Julieta*, que se caracterizam exatamente a partir dessas transformações nas dominantes genéricas, da mediação da cultura brasileira em cada contexto de adaptação e do diálogo estabelecido com a tradição.

A quinta e última categoria, que chamamos de estilo de encenação, enfatiza um elemento central da linguagem cinematográfica: a *mise-en-scène*. Com ela, pretendemos observar a maneira como a dramaturgia shakespeariana, nos filmes adaptados, é transformada em um modo particular de encenação, com procedimentos estilísticos oriundos de estruturas simbólicas importantes, como o projeto autoral, a época histórica e o sistema de produção. Além disso, o estilo de encenação está também diretamente vinculado à categoria anterior, visto que o gênero também influencia a definição dos elementos da *mise-en-scène* fílmica. Nesse sentido, devemos aqui procurar entender como os artifícios estilísticos próprios à linguagem cinematográfica auxiliam a transposição das peças de Shakespeare para os diferentes ambientes socioculturais brasileiros encenados nos filmes. No exemplo já citado de *As alegres comadres*, a transposição do enredo da peça para a Tiradentes de fins do século XIX é feita através da utilização de recursos da comédia televisiva — de onde vem a maioria dos atores presentes em cena —, em que, por exemplo, o encontro entre os apaixonados Franco e Ana Lima (mudança nominal dos personagens Fenton e Anne Page, do texto-fonte) é sempre acompanhado de uma trilha sonora leve e amorosa, numa espécie de *leitmotiv* reiterativo mais afeito às canções-tema presentes nas telenovelas, até porque a mesma música toca em todos os encontros entre esses personagens. Isso significa que o estilo de encenação do filme incorpora procedimentos estilísticos de um modo de comédia típico da televisão brasileira, numa busca deliberada — e, por sinal, fracassada — de alcançar com o filme um público mais amplo e popular.



Considerações finais

As cinco categorias aqui propostas fazem parte de um caminho metodológico para o estudo de filmes adaptados cujos textos-fonte se originam de matrizes culturais marcadamente diversas, a partir dos pressupostos teóricos daquilo que chamamos de adaptação intercultural. Nossa busca por conceitos e categorias próprios parte da observação de que, com a utilização irrestrita do método textual-comparativo comumente aplicado aos estudos de adaptação, as análises não são capazes de explicar os fluxos de sentido em choque, dentro da materialidade dos filmes, no processo de transposição, por exemplo, da literatura dramática shakespeariana para o cinema brasileiro.

Procuramos, com este artigo, abrir o diálogo com outros estudos de adaptação, a partir de outros autores e matrizes culturais, a fim de reforçar a validade analítica das categorias propostas. Nosso objetivo, vale reforçar, não é apenas que essas categorias sirvam de guarda-chuva metodológico para uma explicação pragmática dos fenômenos da adaptação intercultural, mas que elas funcionem como um ponto de partida para os aspectos centrais desse processo, uma vez que cada caso, particularmente, vai ter mais destaque em um ou outro elemento (a língua falada, o cronótopo, a trama, as dominantes genéricas ou o estilo de encenação), o que deve sempre fazer emergir os motivos e os procedimentos implicados em cada adaptação.

Buscamos, assim, estabelecer uma especificidade metodológica para os casos de adaptação intercultural, mas não só isso: queremos, de modo contíguo, ilustrar como determinadas épocas e movimentos cinematográficos se relacionaram com a literatura (estilos, formas, autores) e, especificamente, com a literatura estrangeira. Afinal, como afirma Patrice Pavis,

a transferência cultural não apresenta um escoamento automático, passivo, de uma cultura para outra. Ao contrário, é comandada muito mais pela bola “inferior”

da cultura-alvo e que consiste em ir procurar ativamente na cultura-fonte, como que por imantação, aquilo de que necessita para responder às suas necessidades concretas. (PAVIS, 2008, p. 3)

No caso de Shakespeare no cinema brasileiro, não se está apenas estudando como Shakespeare é adaptado no Brasil, mas — e alterando aqui o sujeito da frase — como e por que o Brasil adapta Shakespeare.



Referências

- ALLEN, G. *Intertextuality*. Nova York: Routledge, 2000.
- BHABHA, H. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 2007.
- BORDWELL, D. *Narration in fiction film*. Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1985.
- BOSI, A. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- CORRIGAN, T. *Film and literature: an introduction and reader*. New Jersey: Prentice Hall, 1998.
- COSTA, F. C. *O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação*. São Paulo: Editora Scritta, 1995.
- DEBBS, S. *Cinema e literatura no Brasil – Os mitos do Sertão: emergência de uma identidade nacional*. Fortaleza: Interarte, 2007.
- GENETTE, G. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil, 1982.
- GORZ, A. *Metamorfozes do trabalho: crítica da razão econômica*. São Paulo: Annablume, 2003.
- HALL, S. “A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo”. *Educação & Realidade*, Porto Alegre, v. 22, n. 2, p. 15-46, jul./dez. 1997.
- _____. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2009.
- HUTCHEON, L. *A theory of adaptation*. New York: Routledge, 2006.
- MACHADO, A. *Pré-cinemas e pós-cinemas*. Campinas: Papyrus, 2007.
- PAVIS, P. *O teatro no cruzamento de culturas*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- SANDERS, J. *Adaptation and appropriation*. New York: Routledge, 2006.

SILVA, M. V. B. “Adaptações literárias no cinema brasileiro contemporâneo”. *Revista Rumores*, São Paulo, ano 2, edição 4, n. 2, 2009.

STAM, R. “Beyond fidelity: the dialogics of adaptation”. In: NAREMORE, J. (Org.) *Film adaptation*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2000.

_____. *Literature through film: realism, magic, and the art of adaptation*. Malden: Blackwell Publishing, 2005.

_____. *Subversive pleasures: Bakhtin, cultural criticism and film*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1989.

WILLIAMS, R. *Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.

_____. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1979.

WHITE, L. *O conceito de cultura*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2009.

WOOLF, V. “The cinema”. In: WOOLF, V. *The captain’s death bed and other essays*. London: The Hogarth Press, 1950.



Asas da história, anjos do desejo



Atílio Avancini¹

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

E-mail: avancini@usp.br



Resumo

Análise de leitura que o filme *Asas do desejo* (1987), de Wim Wenders, faz da cidade de Berlim, ressaltando a sintonia do projeto audiovisual com os escritores Walter Benjamin e Rainer Maria Rilke. Observa-se a cidade alemã dividida e fragmentada pelos traumas de guerra, mas diante da iminente queda do muro de Berlim. Na narrativa cinematográfica, a figura benjaminiana do “anjo da história” sustenta a ideia do conhecimento articulado pela luz da verdade e do amor e pela insustentabilidade da concepção histórica baseada na supremacia dos vencedores.

Palavras-chave

Cinema, fotografia, audiovisual, cotidiano urbano, história cultural.

Abstract

Analysis of the reading that the film *Wings of Desire* (1987), directed by Wim Wenders, does of the city of Berlin, emphasizing the harmony of audiovisual project with the writers Walter Benjamin and Rainer Maria Rilke. We can note the German city divided and fragmented by the war trauma, but also waiting for the imminent fall of the Berlin Wall. In the filmmaking narrative, the figure of Benjamin’s “angel of history” supports the idea of knowledge articulated by the light of the truth and the love and the “unsustainability” of conception based on historical supremacy of winners.

Keywords

Cinema, photography, audiovisuality, everyday life urbanity, cultural history.



Walter Benjamin dá pouco valor à descrição minuciosa dos fatos históricos do passado, sob o ponto de vista dos vitoriosos, a partir do tradicional procedimento aditivo e causal. O historicismo utiliza a massa acumulativa dos fatos. E interliga o tempo, entre os momentos do passado humano, como o fio de contas do rosário entre os dedos. O estofo do que pode ser compreendido historicamente contém em seu interior a espacialidade do tempo, que é semente preciosa. Mas que se torna potencialidade insípida.

Em oposição ao materialismo histórico, há o verdadeiro historiador, que capta a configuração do passado, fundando um “agora” com base nas forças ocultas de espaços internos. A maestria de despertar no passado as centelhas da esperança é um privilégio do pesquisador interessado em rever uma época, procurando esquecer as fases posteriores da história e evitando uma relação de empatia com a história oficial. A chave do conhecimento, por via da apropriação das reminiscências, acontece como *insight*, que se articula de modo similar à luz veloz do *flash* ou do flagrante fotográfico. “O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido” (BENJAMIN, 2008, p. 224).



Galeria Tacheles.
Foto: Atilio Avancini¹

1. As imagens deste artigo são fotografias de rua produzidas em Berlim (Alemanha) entre os dias 7 e 10 de abril de 2012. Foram registradas com câmera digital Nikon D70s (35 mm; 1,8) e processadas eletronicamente pelo autor.

Os vencedores participam, de certo modo, de um cortejo triunfal. E os despojos são percebidos como bens culturais. Pois a cultura é também um monumento à barbárie advinda dos grandes e anônimos gênios criadores. “E, assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura. Por isso, na medida do possível, o materialista histórico se desvia dela. Considera sua tarefa escovar a história a contrapelo” (BENJAMIN, 2008, p. 225).

Como reler, por via do cinema, a cidade de Berlim com seu símbolo mais marcante do pós-guerra ainda erguido — o Berliner Mauer (muro de Berlim) — e prestes a ser destruído? Para o diretor alemão, identificado com o seu objeto de análise, encarar esse espelho cultural é como se (re)ver. Wim Wenders, para não ser superficial e fugir do embate, realiza tal projeto como se estivesse diante do Gênesis bíblico: “No princípio criou Deus o céu e a terra”. E para tamanho desafio conta com o suporte de dois escritores-chave: Walter Benjamin (1892-1940) e Rainer Maria Rilke (1875-1926).



Asas do desejo

O pensamento dos escritores europeus Benjamin e Rilke é elemento inspirador, mediativo e organizador da produção da obra cinematográfica *Asas do desejo* (*Der Himmel über Berlin – O céu sobre Berlim*), realizado em Berlim pela Road Movies, em 1987. *Asas do desejo* recebeu, entre outros, os prêmios de Direção no Festival de Cannes e de Filme e Fotografia da Academia de Cinema da Alemanha. O trio formado por Werner Herzog (1942), Rainer Werner Fassbinder (1945-1982) e Wim Wenders (1945) é protagonista do cinema experimental alemão do pós-guerra. Os diretores fazem parte do Novo Cinema Alemão, caracterizado por baixos orçamentos, pelas influências da Nouvelle Vague francesa e pela união entre autor e objeto.

A retomada de Berlim, por meio de sua decupagem e de seu registro fotográfico, se faz perceptível na organização sequencial narrativa de *Asas do desejo*. O muro poderia sinalizar um dos últimos momentos da visibilidade da face materializada do mal? Ou da polaridade política entre a esquerda e a direita? Ou, ainda, da sociedade racional que impõe o mensurável, o previsível e o verificável? Em paralelo aos conceitos benjaminianos, este artigo não se estende à descrição do roteiro, mas se concentra na compreensão do jogo de metáforas em que ora a história humana representa Berlim, ora Berlim representa a história humana.

Uma das técnicas utilizadas pelo cineasta alemão está no embate visual entre o mono e o policromático da fotografia, que é produzida pelo francês Henri Alekan (1909-2001); na linguagem da câmera, com contraposições entre os ângulos altos (mergulho), por via dos olhares aéreos da cidade, e baixos (contramergulho), valorizando a dimensão mítica dos anjos; e na dialética entre movimentos de ascensão e queda, passado e presente, crianças e velhos. Ou seja, o jogo contraditório busca refletir a história de Berlim.

Em 1987, o “muro da Vergonha” (considerado assim pelos alemães do oeste) ainda está erguido e separa fisicamente a cidade. O Berliner Mauer (1961-1989) é o símbolo mais marcante da Guerra Fria, dividindo duas cidades (Berlim Ocidental e Berlim Oriental), dois países (República Democrática Alemã e República

Federal da Alemanha) e dois mundos geopolíticos (Estados Unidos da América e União das Repúblicas Socialistas Soviéticas). *Asas do desejo* vai além, ao retratar a separação e o isolamento do homem moderno não apenas no sentido físico mas também na dimensão política, cultural e artística.

Impulsionado pela imaginação de Wenders — que por sua vez é influenciado pelas leituras de Rainer Maria Rilke —, Alekan cria uma tensão imagética voltada aos contrapontos visível-invisível, teoria-prática, bem-mal, tradição-modernidade, leveza-inquietação e sonho-pesadelo, que dominam o filme. Acostumado com o cinema de autor e antigo colaborador de Jean Cocteau (1889-1963), Alekan ainda assina dois projetos urbanísticos de iluminação em Paris: o Butte Montmartre (*18ème arrondissement*) e a linha 14 de metrô (Saint-Lazare-Olympiades). “Todas as cenas que se passam no ‘bunker’ de *Asas do Desejo* foram preparadas pela luz e somente em seguida Wim Wenders situou a ação. Isso é o contrário do que é feito habitualmente” (FOLHA DE S. PAULO. 2011).

O uso da linguagem cinematográfica busca discutir a ideia dual (guerra-paz ou inferno-céu) da palavra “concentração”. Pois, de um lado, aparece o campo de concentração das construções nazistas, usado para confinar e exterminar opositores políticos, judeus, ciganos, homossexuais e prisioneiros de guerra. Por outro lado, se evidencia o aperfeiçoamento da trapezista circense, orientada pelo seu treinador: “Concentre-se Marion! É preciso trabalhar duro para ter um voo seguro! Preste atenção!”.

A música também está incorporada a esse processo dicotômico. Jürgen Knieper (1941), responsável pelas trilhas orquestrais de Wenders, assina a criação musical do filme, mesclando o clássico e o popular. Na cena final, em torno da manifestação de amor (masculino-feminino) entre o anjo encarnado Dammiel e a trapezista Marion, há o contraponto do som *underground* da banda The Bad Seeds, com a participação do cantor Nick Cave, na casa berlinense Esplanade. O gênero musical popular criado pelos norte-americanos em torno da guitarra elétrica, *rock and roll*, acolhe mais o clima final (sereno e romântico) do que a sonoridade local e erudita, enraizada nas tradições da música secular e litúrgica europeia.



Asas do desejo é diálogo entre a vida física-espiritual e a infância-maturidade. O roteiro do escritor austríaco Peter Handke (1942), adaptado à visão do poeta, nascido em Praga, Rilke, é marcado pela reflexão existencialista, que busca a união transcendental do homem. Os versos de celebração da inocência infantil (e angelical) interagem com o entusiasmo da maturidade face aos desencantos do homem moderno. A narração dos quatro blocos de versos a seguir — produzidos cinematograficamente a partir da mão que escreve com caneta tinteiro e da recitação — alinha a organização das imagens sequenciais dentro da temática do contar histórias:

Quando a criança era criança, andava balançando os braços. Desejava que o riacho fosse rio, que o rio fosse torrente e essa poça, o mar. Quando a criança era criança, não sabia que era criança. Tudo era cheio de vida, e a vida era uma só. Quando a criança era criança, não tinha opinião, não tinha hábitos, sentava-se de pernas cruzadas, saía correndo, tinha um redemoinho no cabelo e não fazia pose para fotos.

Quando a criança era criança, era tempo dessas perguntas. Por que eu sou eu e não você? Por que estou aqui e por que não lá? Quando começou o tempo e onde termina o espaço? Será que a vida sob o sol nada mais é que um sonho? Será que o que vejo, escuto e cheiro não é apenas uma miragem do mundo anterior ao mundo? Será que realmente existem o mal e pessoas malvadas? Como é possível? Eu, que sou eu, não existia antes de existir. E no futuro eu, que sou eu, não serei mais quem eu sou.

Quando a criança era criança, detestava espinafre, ervilhas, arroz-doce e couve-flor refogada. Agora ela come de tudo, e não apenas porque precisa. Quando a criança era criança, acordou numa cama estranha, e hoje isso é frequente. Muitas pessoas lhe pareciam bonitas antes; hoje é raro, só com sorte. Tinha uma visão clara do paraíso; hoje consegue apenas supor. Não conseguia imaginar o nada; hoje treme ao pensar. Quando a criança era criança, brincava com entusiasmo. Hoje, só se entusiasma quando seu trabalho está envolvido.

Quando a criança era criança, vivia de maçãs e pão, e ainda é assim. Quando a criança era criança, amoras caíam em suas mãos, e ainda é assim. As nozes deixavam sua língua áspera, e ainda o fazem. Ao chegar ao topo da

montanha, queria outra mais alta. Em cada cidade, deseja outra cidade maior. E ainda o faz. Subia nas árvores para colher cerejas com grande alegria, como hoje. Ficava tímida diante de estranhos, e ainda fica. Aguardava a primeira neve e continua aguardando. Quando a criança era criança, atirou uma lança de madeira contra uma árvore, a qual tremula ali ainda hoje.



Konzerthaus Berlin.
Foto: Atilio Avancini

Rastros de sentidos

Narrar histórias para Roland Barthes (1915-1980), semiólogo francês, é criar harmonia com a vida. E é tocar a sua essência. O cinema, transformado em discurso, é mensagem cultural de uso social. Compreende-se o cinema, bem como a fotografia, sob quatro práticas: mensagem mítica (revela o que os seres humanos têm em comum); mensagem alusiva (evoca algo sem fazer expressamente menção a ele); mensagem mnemônica (auxilia a mente pelo princípio de memorizar dados); mensagem pedagógica (conduz ao saber específico e à mente reflexiva). *Asas do desejo* busca atuar na mesma direção literal do termo pedagogo, cujo significado etimológico na Grécia Clássica é guiar, conduzir.



Escultura de Frank Meisler: *Trains to life, trains to death* (1938-1945).
Foto: Atilio Avancini

Na perspectiva de que o objeto cinema atua criativa e esteticamente a partir da visão interpretativa do mundo, utiliza-se o método teórico do alemão Erwin Panofsky (1892-1968) — aplicado às imagens pictóricas — para analisar os significados da narrativa cinematográfica. Vale ressaltar que o princípio analítico desse método não deve eliminar outras possibilidades, de diferentes abordagens. Toda a imagem, seja imobilizada, seja em movimento, tem um pensamento. Busca-se a palavra interpretativa que cria condições para melhor alçar a representação cinematográfica. Pois o dispositivo cinema atua como jogo dual de luz e sombra sob uma dimensão tricotômica complexa (imagem, palavra e som).

Como interpretar a linguagem cinematográfica? O método teórico de Panofsky se fundamenta em três etapas: descrição, análise cultural, interpretação. Cada uma dessas premissas — que, nesse caso, são aplicadas simultaneamente — deve ser seguida de outras possíveis aproximações para permitir diferentes matizes de

sentido. Tal método possibilita, a partir das categorias semióticas de Charles Sanders Peirce (1839-1914), relacionar nas imagens o ícone (reconhecimento por correspondência analógica) e o símbolo (ideias abstratas a partir de convenções culturais) para alçar a leitura interpretativa da mensagem.

Muro a ser ultrapassado

Dammiel (Bruno Ganz) e Cassiel (Otto Sander) são dois anjos que protegem as pessoas de Berlim. Escutam seus sentimentos e reflexões. Impedem o pessimismo vigente e desejam confortar a solidão. Vestidos como seres humanos, em pleno inverno europeu, passeiam de sobretudo e cachecol e usam os cabelos presos, do tipo rabo de cavalo. Apenas as crianças podem ver os anjos. Há o desejo de auxiliar pessoas, mas sem interferir no livre arbítrio de cada ser. Afinal, as ações humanas são sempre processos transformadores. A sugerida ambiência imaterializada das duas criaturas angelicais é formada em torno da síntese concentradora do preto e branco. Anjos e crianças transitam nesses dois mundos (cor e preto e branco), não havendo para eles qualquer fronteira, barreira ou divisão.

Mas Berlim está no espaço transitório para voltar a ser cidade livre. O muro é dispositivo militar a ser transposto, o que representa uma busca pela unidade. É um passo em direção à economia globalizada. Inseridos num carro novo conversível (símbolo de riqueza, ostentação e liberdade), Dammiel afirma a Cassiel (sentado no banco do motorista) que está cansado da existência eternamente espiritual. E se empolga com o explosivo afastamento do mal e dos demônios que rondam Berlim. “Não quero pairar para sempre, quero sentir um certo peso que ponha fim à falta de limite e me prenda ao chão, eu gostaria de poder dizer ‘agora’ a cada passo, a cada rajado de vento”.



Grafite no Berliner Mauer.
Foto: Atilio Avancini

Dammiel e Cassiel estão a vaguear entre leitores e pesquisadores numa biblioteca pública de Berlim, a Staatsbibliothek zu Berlin. O prédio modernista com pé-direito alto, janelas amplas e grandes luminárias circulares valoriza o templo do saber e do conhecimento. Cassiel pega o lápis de um estudante e encontra nas escadas de mármore um velho leitor chamado Homer (Curt Bois). Aqui Wenders, inspirado em Benjamin, cita Heródoto, “pai da história” e símbolo do narrador (do alemão, *erzähler*). Homer faz reflexões sobre a revelação do sentido das palavras e das frases. “Musa, conte-me sobre o contador de histórias. Nos confins do mundo, para a criança e para o ancião. Com o tempo, os ouvintes tornaram-se leitores. Não se sentam mais em círculo, mas sozinhos. E um desconhece o outro. Sou um velho de voz fraca, mas o conto continua brotando do meu interior.”

Enquanto Cassiel está entretido com o narrador na biblioteca, o inquieto e curioso Dammiel se encanta com as crianças, flanando pelas ruas de Berlim. Lá, ao longe, avista a lona do circo Alekan,

que, em função de crise financeira, vive o fim de um sonho. Nesta noite de lua cheia, será a sua apresentação derradeira. O anjo adentra a arena e logo admira a bela mulher loira no alto do trapézio, a circense Marion (Solveig Dommartin), trajando asas de anjo. Cassiel segue seus movimentos extasiado. E escuta seus pensamentos. Marion desce do trapézio e “cai na real” da crise como desafio pessoal. Senta-se sobre o capô de um automóvel preto dos anos de 1930 e não se reconhece mais artista. Está só e triste. Espera ouvir palavras estimuladoras para o “voou seguro” da derradeira noite (a mão do anjo Cassiel toca seus ombros, ao som de acordes musicais). Ela então coloca as suas asas de anjo nas costas do acordeonista do circo. Nascerão outras asas da história no lugar das velhas? “Basta levantar a cabeça que vejo o mundo à minha frente e enche meu coração. Quando criança, eu queria viver numa ilha. Ser mulher sozinha e poderosa.”

Marion continua reflexiva e adentra seu *trailer* só. Coloca um *long-play* no toca-discos e se acomoda na cama. Percebe que está falando com alguém (o plano-sequência mostra a sua penteadeira repleta de fotografias e lembranças pessoais, como a fita do Nosso Senhor do Bonfim da Bahia — símbolo da fé). A trapezista, enquanto se veste, sente uma crescente onda de amor. Cassiel responde (invisivelmente para Marion) por gestos faciais e expressões corporais. Na cena, há uma pequena inserção da cor no enquadramento em torno da musa circense, que bem representa a transição da cidade alemã. “Berlim. Aqui sou estrangeira, mas tudo me é familiar. Seja como for, não se pode fugir, existe um muro.”. O anjo sofre de amor no céu sobre Berlim, fascinado pelo desejo, mas sem poder tocar o corpo da trapezista. Algo novo está para acontecer.



Grafite no Berliner Mauer.
Foto: Atílio Avancini

Anjo da história

Assistido por Cassiel na biblioteca, o sábio Homer aprecia o livro de imagens de August Sander. Livro e fotografia, além do próprio cinema, personificam a força salvadora da memória. Vale ressaltar que o fotógrafo alemão August Sander (1876-1964), no final de 1910, inicia mapeamento caracterizado pelo perfil social e antropológico do povo alemão. Registra vários tipos de profissional: circenses, operários, soldados, ciganos, cozinheiros, professores, políticos, agricultores e até desempregados. “Na fotografia social, o significado do que está sendo representado é mais importante do que o cumprimento de regras estéticas de forma e de composição” (KRAMER, 1980, p. 30).

Mas a obsessão nazista acredita no estereótipo facial do homem alemão; desse modo, o estudo de Sander é classificado como suspeito pelo sistema ditatorial. Em 1934, retiram de circulação o seu livro, *O rosto da época*, e destroem todo o seu arquivo de 40 mil negativos em preto e branco. Por sua vez, outro livro de fotografia,

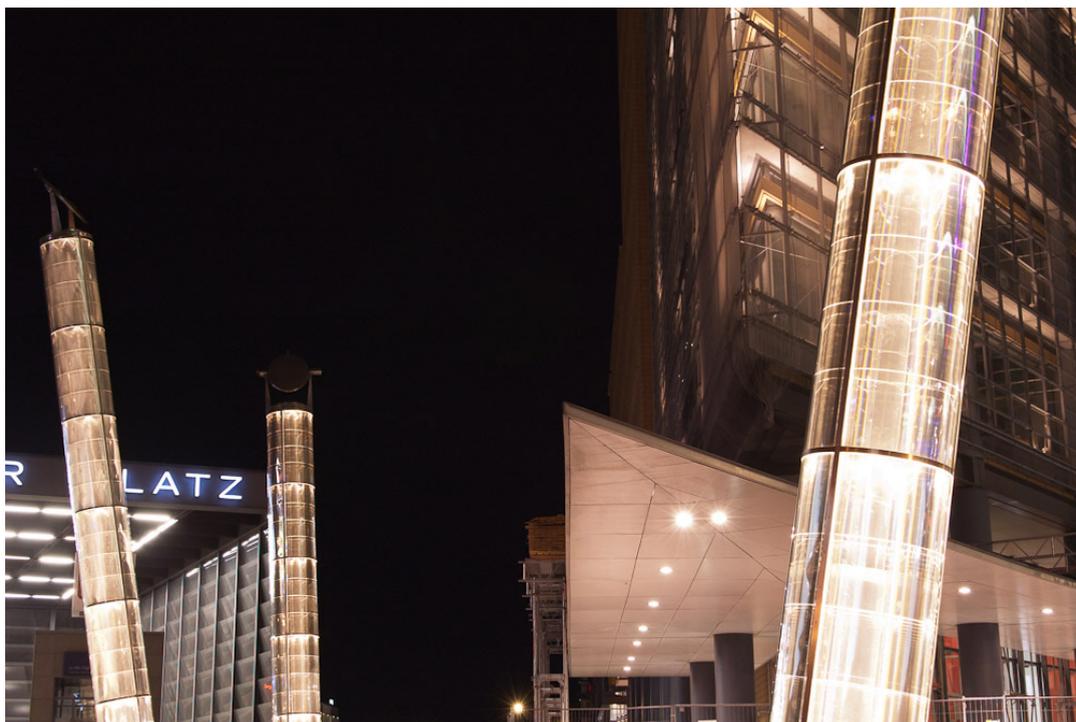
O rosto do povo alemão, de Erna Lendvai-Direksen, é endossado pelo aparelho fascista, fazendo parte do método benjaminiano do historiador materialista. Erna era considerada engajada, e seus retratos evidenciam uma faceta idealizada da gente alemã.



Grafite no Berliner Mauer.

Foto: Atilio Avancini

Cassiel continua com o contador de histórias Homer na biblioteca. O sábio é como o “anjo da história” benjaminiano. Enquanto contempla as fotos de Sander, não deseja mais transitar entre o passado dos séculos, mas pensar o cotidiano. Seus heróis não são mais os guerreiros e os reis, mas as forças da paz. Acompanhado por Cassiel, o velho sábio está agora nas ruas da Berlim antiga, à procura da Potsdamer Platz. Tudo está transformado. Ele relembra o café, o fabricante de chocolate e a tabacaria, onde ia observar as pessoas no movimento das ruas. A Potsdamer Platz, totalmente devastada durante a Segunda Guerra Mundial, permanece abandonada durante o período da Guerra Fria. Entretanto, após a queda do muro, a praça é reconstruída, sendo um dos mais reluzentes símbolos da nova Berlim.



Potsdamer Platz.
Foto: Atílio Avancini

Por que as pessoas deixam de ser simpáticas? Por que o cantor imortal perde a voz? Por que não há “o puro espaço à nossa frente no qual as flores se abrem infinitamente” (RILKE, 2012, p. 157)? Homer faz evocar a figura do “anjo da história”, conduzido incondicionalmente ao futuro. Por isso, a concepção da história é sempre insustentável. É, portanto, um conceito, uma ideia, mais do que a literalidade do texto de Benjamin que guia as cenas de Wenders. O lugar e a época em que o filme é produzido valorizam o contador de histórias e o aspecto infantil e inocente da vida.

Há um quadro de Paul Klee que se intitula *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece se afastar de qualquer coisa em que ele fixa o olhar. Seus olhos estão escancarados, sua boca, aberta e suas asas, abertas. É assim que deve parecer o Anjo da História. Seu rosto está voltado para o passado. Lá, onde nos aparece uma cadeia de eventos, ele vê apenas uma catástrofe única, que acumula ruínas sobre ruínas, precipitando-as sobre nossos pés. O anjo desejaria se atrasar, acordar os mortos

e reunir o que está desmembrado. Mas do paraíso sopra uma tempestade que toma suas asas tão violentamente que o anjo não pode mais fechá-la. Essa tempestade o leva irresistivelmente para o futuro, ao qual ele dá as costas, enquanto o amontoado de ruínas à sua frente se eleva até o céu. Essa tempestade é o que chamamos de progresso (BENJAMIN, 2000, p. 434).

Lua nova de decisões

Dammiel despenca dos céus e encarna. Logo depois, cai uma armadura de ferro em sua cabeça. Utilizada na Idade Média por guerreiros e cavaleiros, a chapa de metal é uma barreira às armas brancas (atualmente, as forças policiais usam peças leves, compostas por camadas de tecidos e chapa plástica de alta resistência). As armaduras medievais simbolizam imobilização, peso, barulho, desconforto, proteção. A velha escora metálica é como a máscara da sociedade e da história prestes a se rasgar? O ferimento, provocado pela armadura, deixa marca vermelha entre a ponta dos dedos de Dammiel. A cor de sangue promove alegria pelo estar no mundo das cores. Assim, ele se exercita a descobrir o amarelo, o lilás, o azul, o laranja ou o verde. O prazer de sentir frio e de se agasalhar faz Dammiel trocar, numa casa de antiguidades, a inútil armadura por um casaco multicolorido, e ainda recebe algum dinheiro de volta.

Enquanto busca Marion, aproveita para saborear um café e vibra ao friccionar as mãos naquela manhã invernal. “Vou mergulhar de cabeça. Primeiro, quero tomar um banho; depois, ser barbeado; comprarei jornal, lerei manchetes e horóscopos.” Encontra no café de rua (*trailer*) o ator da série policial televisiva norte-americana *Columbo* (sucesso mundial na década de 1970) Peter Falk, que está em Berlim para recriar cenas cinematográficas da Segunda Guerra Mundial: detetive a descobrir mistérios. O ator afirma que o povo figurante do filme é como o povo figurante alemão durante a guerra. Ele também foi anjo no passado; portanto, bem compreende o céu e o inferno de Berlim.



O filme encenado — o cinema do cinema — mostra cenas de produção e é ambientado em prédio antigo da Berlim destroçada pela guerra — como atualmente ainda resiste o espaço público artístico-cultural Galeria Tacheles. O dublê fílmico chega a ser tão realista quanto as imagens da Segunda Guerra Mundial. Nesse sentido, vale ressaltar alguns dados históricos. Quando Adolf Hitler se torna chanceler do Reich, em 1930, o partido Nacional Socialista destrói a democracia vigente. Joseph Goebbels é nomeado ministro das Diversões Públicas e Propaganda, focando uma estratégia de controle das massas. O regime nazista impõe à indústria da comunicação colaboração para o estabelecimento do Estado fascista. Assim, filmes de propaganda, fotografias de imprensa e programas de rádio espalham a ideologia política. Hitler e Goebbels, entusiastas das imagens reprodutíveis, fazem do cinema hollywoodiano modelo a ser copiado.

Imagens de ferros, grades, arames farpados, capacetes, metralhadoras, campos de concentração. Oficiais militares, nobres, políticos e presos de guerra. Berlim vive seu inferno. Realidade ou ficção? A arte de Wenders, entretanto, deseja reconquistar a história da cidade, para deixar de ser o palco dos conflitos do mundo moderno. O portal de Brandemburgo (Brandenburger Tor), depois de anos intransitável, continua a ser o símbolo da capital e da maior cidade da Alemanha. Em seu cume de pedra, repousa a deusa grega da paz, Eirene, puxada por quatro cavalos, que tem agora sua face voltada para a direção leste (os soviéticos fizeram a sua inversão). Eirene, portanto, se vê novamente prestes a ser o símbolo da prosperidade e da unificação da Alemanha.



Portal de Brandemburgo.
Foto: Atilio Avancini

Noite de lua nova, noite tranquila e sem derramamento de sangue em Berlim. Lua nova de decisões, quando ocorre o encontro do anjo caído e de sua amada. O casal Dammiel e Marion está em pé, face a face e olho no olho, no espaço Esplanade. Eles simbolizam a união. Para tocá-la, Dammiel passa da esfera angelical para a humana, deixando sua condição imortal. Marion percebe que não apenas ela mas também a cidade e o mundo todo têm parte nessa decisão renovadora. Agora, o homem e a mulher são mais que dois, pois encarnam a transição entre os dois mundos. A trapezista reconhece que é como se o casal estivesse na praça do povo, e todos desejassem o mesmo. Uma história de novos ancestrais, que faz promover reflexão sobre a existência humana. “Veja os meus olhos; eles são o retrato da necessidade do futuro de todos que estão na praça.” Dammiel busca incessantemente a boca de Marion. O envolvimento amoroso dos dois se dá por inteiro, num labirinto de felicidade partilhada. Ele é ela; ela é ele. Os dois são um. Depois do esperado beijo, Dammiel agora sabe sobre a dimensão humana o que os anjos jamais poderiam saber.



Frestas do olhar

No momento em que a história tradicional já não oferece porto seguro, outras formas narrativas se tornam importantes. Benjamin cita o romance e o jornalismo. Mas Wenders considera de supremo valor a força testemunhal da fotografia e do cinema. Todas as representações têm em comum a possibilidade de encontrar interpretações para os acontecimentos. O velho sábio, bem como a mensagem fotográfica e a cinematográfica, contam histórias sem explicações definitivas — há sempre diversas interpretações a partir de diferentes pontos de vista. O sábio contador de histórias, portanto, constata que a vida humana é um livro aberto e contínuo. E que o materialismo histórico tem muitas vezes a memória curta.

Na cena final, Homer caminha só em direção ao muro de Berlim a ser ultrapassado e vencido. Como historiador atento, nada pode ser desperdiçado. Mas o pensador visionário reflete através da poesia e da arte. Ou seja, livre da camisa de força da história obrigatória dos vencedores. O “anjo da história”, neste caso, foi levado incondicionalmente pelo vento do amor soprado desde o paraíso? “Somente o poeta juntou as ruínas de um mundo desfeito e de novo o fez uno. Deu fé da beleza nova, peregrina, e, embora celebrando a própria má sina, purificou, infinitas, as ruínas: assim o aniquilador tornou-se mundo” (RILKE, 2012, p. 201). O poeta Wenders descobre que, para decifrar o enigma de Berlim, tem de dialogar não apenas com referências fotográficas e cinematográficas mais óbvias mas também com a literatura. Wenders filma Berlim, mas, principalmente, filma a paisagem interior das pessoas. Constrói uma história não oficial da capital, discute a identidade alemã e a sua relação com a Europa e com o mundo.

O mérito do cineasta é trazer outras vozes. Um cinema da imagem — e da palavra — que faz refletir e regenerar o humano. É como se a política e suas contingências se insinuassem e se sublimassem pelas frestas do olhar. Quem refaz não pode ficar alheio ao passado, pois as memórias de uma cidade são feitas de marcas visíveis e invisíveis. Afinal, tudo está inscrito na concretude das pedras e nas asas angelicais do tempo.

Referências

BARTHES, R. *Oeuvres complètes*: tome V. Paris: Éditions du Seuil, 2002.

BENJAMIN, W. *L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Version 1939. Paris: Gallimard, 2008.

_____. *Magia é técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 2008.

_____. *Passagens*. Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: Ioesp, 2009.

_____. *Sur le concept d'histoire*. Paris: Gallimard, 2000.

BOSI, A. *Reflexões sobre a arte*. São Paulo: Ática, 2000.

FOLHA DE S. PAULO. Depoimento de Henri Alekan, 25 mar. 1989. In: CARLOS, C. S. (Ed.). *Catálogo Coleção Folha Cine Europeu: Asas do Desejo*, v. 7. São Paulo: Folha de S.Paulo, 2011.

GAGNEBIN, J. “Walter Benjamin ou a história aberta”. In: BENJAMIN, W. *Magia é técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 2008.

KRAMER, R. “Historical commentary”. In: SANDER, A. *August Sander, photographs of an epoch*. New York: Aperture, 1980.

PAES, J. P. “A luta com o anjo”. In: RILKE, R. M. *Poemas Rainer Maria Rilke*. São Paulo: Companhia das letras, 2012.

RILKE, R. M. *Poemas Rainer Maria Rilke*. São Paulo: Companhia das letras, 2012.

Filmes

ASAS do desejo. Direção: Wim Wenders. Berlim: Road Movies Berlim, 1987. 1 DVD Coleção Folha Cine Europeu v. 7 (128 min.), son., cor e p&b. Textos: Cássio Starling Carlos; Marcos Strecker; Pedro Maciel Guimarães.

submetido em: 7 jul. 2012 | aprovado em: 21 out. 2012



Práticas musicais e identificações sociais¹

*Pablo Vila*²

1. Título original: “Practicas musicales e identificaciones sociales”. Tradução de Eduardo Vicente, doutor em comunicação e professor do curso superior do audiovisual e do Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, e Irene Machado, professora livre-docente no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e no Departamento de Comunicações e Artes da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

2. Nascido na Argentina, Pablo Vila é ph.D. em sociologia pela University of Texas (Austin) e professor de sociologia da Temple University, na Filadélfia. E-mail: pvila@temple.edu

Resumo

O artigo apresenta uma proposta teórica para entender a relação entre as práticas musicais e as identificações sociais. Buscando diferenciarse das teorias homológicas sobre tal relação, o autor propõe que as práticas musicais articulam uma identificação ancorada no corpo, através das diferentes alianças que estabelecemos entre nossas diversas, fragmentadas, situacionais e imaginárias identidades narrativizadas e as diversas, fragmentadas e situacionais identidades imaginárias que diferentes práticas musicais materializam.

Palavras-chave

Identidade, análise crítica, homologia, interpelação musical, narrativa identitária.

Abstract

The article presents a theoretical proposal for the relationship between musical practices and social identifications. Looking to differentiate himself from homological theories on this relationship, Vila proposes that musical practices articulate an identification anchored on the body, through the different alliances we establish between our diverse, fragmented, situational and imaginary narrative identities, and the diverse, fragmented, situational and imaginary narrative identities different musical practices attempt to materialize.

Keywords

Identity, criticism, homology, music interpellations, narrative.

Introdução

Nos últimos 20 anos, ocorreu uma importante mudança na maneira de abordar o tema das identificações sociais, obviamente ligado ao que se convencionou chamar de a “virada linguística” das ciências sociais. E, no que se refere à relação entre identidades e discursos, essa mudança ganha destaque não só na origem discursiva das identidades mas também em sua origem *narrativa*. Com base inicial nos monumentais trabalhos de Ricoeur e Taylor durante os anos 80, mas com importantes contribuições de autores ligados à nova psicologia social, ao feminismo, à antropologia, à literatura, à filosofia, à história e à sociologia, essa nova maneira de entender o tema das identidades busca distanciar-se não só das teorias substancialistas acerca do eu mas também das distintas variantes do estruturalismo que concediam pouco lugar à ideia de agência em relação aos atores sociais.

Para expressá-la em poucas palavras, poderíamos dizer que essa nova maneira de estudar os processos identitários sustenta, parafraseando Fredric Jameson (1981), que a narrativa é uma categoria epistemológica que foi tradicionalmente confundida com uma forma literária. E não é só isso: de acordo com Ricoeur (1984), a narrativa é um dos esquemas cognitivos mais importantes com que contam os seres humanos, uma vez que permite a compreensão do mundo que nos rodeia de tal maneira que as ações humanas se entrelaçam e adquirem sentido de acordo com seu papel na realização e metas e desejos.



Como se relaciona essa mudança de enfoque na compreensão dos processos identitários com o tema da música popular? Relaciona-se de maneira muito profunda, já que as teorias que até há pouco tempo usávamos para entender a relação entre música e identidade se baseavam em concepções acerca da construção das identidades que agora parecem nos dar menos respostas do que em princípio acreditávamos. De modo que, se agora contamos com uma explicação um pouco mais satisfatória sobre o processo de construção identitária, se faz necessário repensar aquelas teorias acerca de como a música incide ou ajuda em tais processos identitários, uma vez que elas parecem ter sido superadas pelas novas concepções em vigor.

Cabe aqui esclarecer que, se, por um lado, entendo que o processo de construção identitária é basicamente discursivo, com isso não quero propor uma espécie de “imperialismo linguístico”. Creio que não se deve confundir “linguístico” com “discursivo”, se entendemos discurso à maneira de Laclau e Mouffe (1987), ou seja, como aquelas práticas linguísticas e não linguísticas que acarretam e conferem sentido a um campo de forças caracterizado pelo jogo de relações de poder. Dessa maneira, podemos falar de construção discursiva da identidade sem reduzi-la a uma mera construção linguística. Assim, se estendermos a definição de discurso a todas as práticas em que se intercambiam símbolos, todas as práticas ligadas ao performático e às performances, com sua clara base corporal, transformam-se em discursos, e tais discursos tem implicações identitárias sem que seja necessária qualquer troca de palavras. E é dentro dessa concepção de discurso que as práticas musicais também se transformam em discursos, com precisas influências identitárias.

Música, identidade e argumentos homológicos

Por que diferentes atores sociais (grupos nacionais, étnicos, de classe, subculturas, grupos etários ou de gênero) se identificam com um certo tipo de música, e não com outros? Essa “pergunta de um milhão de dólares” foi respondida de diversas maneiras nos últimos anos. Uma das respostas mais conhecidas vem da escola

subculturalista inglesa. De acordo com essa escola, diferentes grupos sociais possuem diferentes tipos de capital cultural, daí que se expressam musicalmente de maneira diferente. Assim, o ponto de partida dessa teoria é que, de alguma maneira, a música reflete ou representa atores sociais particulares. De acordo com o subculturalismo inglês, estilos musicais específicos se conectariam, necessariamente, com atores sociais também específicos, e o fariam através de uma espécie de “ressonância estrutural” ou “homologia” entre posição social, de um lado, e expressão musical, do outro.

Assim, as músicas e as subculturas são geralmente descritas de acordo com padrões sumamente rígidos, e a aparição de novas subculturas necessariamente requereria uma mutação das formas musicais existentes para, homologicamente, representar a nova experiência subcultural. Essa forma de entender a relação entre música e identidade não explica claramente mudanças nos gostos musicais de atores sociais que não tenham mudado sua posição estrutural na sociedade ou não tenham modificado as características básicas de sua subcultura. Tampouco pode dar conta daquelas classes sociais ou subculturas que adotam diferentes estilos musicais ao mesmo tempo – alguns deles claramente não homólogos à sua situação social. O que a escola subculturalista tem muitas dificuldades de explicar é, de acordo com Middleton (1990): em que momento, em que nível e por qual tipo de mecanismo o jogo semiótico da diferença, dentro do discurso musical, encontra-se com a “experiência”, as “demandas”, os “valores centrais” e as “preocupações focais” de um grupo em particular e se centra neles? Quer dizer, o que justamente não pode explicar é como opera a homologia que, de acordo com essa teoria, seria a base da relação entre identidades subculturais e música popular.

É por isso que o que propõem os críticos do subculturalismo seja algo muito distinto, já que consideram que as práticas culturais não são necessariamente homólogas a certa base “real” precedente, mas, ao contrário, gozam de certa autonomia ou especificidade capaz, por si mesma, de criar práticas sociais geradoras do “real”. É por essa razão que autores como Simon Frith propõem que

////////////////////////////////////
[...] a questão não é como uma peça particular de música ou uma atuação reflete as pessoas, mas como a produzem, como criam e constroem uma experiência – experiência musical, experiência estética – que só podemos entender se adotamos uma identidade subjetiva e coletiva ao mesmo tempo (FRITH, 1996, p. 109).

Dessa maneira, uma das críticas básicas à teoria subculturalista é que a ideia de homologia estrutural não permitiria a negociação de sentido necessária se o estilo cultural fosse entendido como construção social. É aqui que as ideias de “articulação” (com origem teórica em Gramsci) e “interpelação” (inicialmente proposta por Althusser) fazem sua aparição para dar conta da relação entre música e identidade.

A música como interpeladora de identidades sociais

Com base em uma releitura de Gramsci, Lacan e Althusser, somada a uma apropriação seletiva de algumas propostas do pós-estruturalismo francês, as ideias de “articulação” e “interpelação” se propõem como superadoras do conceito de homologia estrutural. Com referência ao tema das identidades sociais, essa teoria sustenta que os indivíduos são construídos como sujeitos por meio de processos interpelativos e, se algo distingue a teoria das articulações e interpelações, é sua insistência no caráter precário e contínuo de todo processo de construção de sentido por meio de uma constante luta discursiva.

Como funcionariam as interpelações no nível da música popular e de que maneira explicam a construção de identidades? Essa postura teórica sustenta basicamente que a música popular (por meio das letras, das melodias e das interpretações), por um lado, oferece maneiras de ser e de comportar-se e, por outro, oferece modelos de satisfação psíquica e emocional. Nas palavras de Middleton (1990, p. 242):

A função conotativa da música opera de maneira mais óbvia em alguns tipos de letra que nos apelam diretamente

(por exemplo [...] “vamos, todos, vamos dançar rock”) [...] Sem dúvida, também pode ser associada com ritmos “imperativos”, que põem os corpos a mover-se de maneiras específicas e, num sentido geral, com mecanismos de identificação nos quais a autoimagem dos ouvintes se constitui dentro da música. Nesse nível geral, pode ser vista como a função de “interpelação” pela qual os sujeitos que escutam são situados em posições particulares como destinatários da apelação em jogo.

Por sua vez, de acordo com Simon Frith, a música seria particularmente poderosa em sua capacidade interpeladora, já que trabalha com experiências emocionais particularmente intensas, muito mais potentes que as processadas por outros artefatos culturais. Isso ocorreria porque a música popular permite sua apropriação para uso pessoal de uma maneira muito mais intensa que a oferecida por outras formas de cultura popular – televisão, telenovelas etc. – e, dessa maneira, “pode representar, simbolizar e oferecer a experiência imediata de uma identidade coletiva” (FRITH, 1987, p. 139). É por tudo isso que Frith considera que a principal razão pela qual as pessoas apreciam a música é exatamente porque ela dá resposta a questões de identidade:

[...] usamos canções populares para criar um tipo particular de autodefinição, um lugar particular na sociedade. O prazer que a música *pop* produz é um prazer de identificação – com a música de que gostamos, com os intérpretes dessa música, com as outras pessoas que gostam desse mesmo tipo de música (FRITH, 1987, p. 140).

Assim, de acordo com Frith: “Nos últimos 50 anos, a música *pop* tem sido uma maneira importante através da qual temos aprendido a compreender nós mesmos como sujeitos históricos, étnicos, de classe e de gênero” (FRITH, 1987, p. 149).

Os múltiplos códigos que operam em um evento musical (sendo alguns deles não estritamente musicais: códigos teatrais, de dança, linguísticos etc.) explicariam a importância e a complexidade da



música como interpeladora de identidades, e isso é algo que a distinguiria de outras manifestações de cultura popular de caráter menos polissêmico. Por sua vez, como o som por si mesmo é um sistema de muitas camadas, os códigos estritamente musicais também são variados. Daí a possibilidade que tem um mesmo tipo de música de interpelar atores sociais muito distintos entre si, sobretudo se levarmos em conta que tais códigos, longe de se reforçarem uns aos outros, muitas vezes podem ser altamente contraditórios. E a essa complexidade se agregaria ainda um outro elemento, já que a música popular expressa sentido não só através do som, das letras e da interpretação mas também através do que é dito sobre ela:

É evidente que as palavras que são ditas sobre a música – não só a descrição analítica mas também a resposta crítica, os comentários jornalísticos e ainda as conversas casuais – afetam seu significado. Os significados do ragtime, do rock ou do punk não podem ser separados dos discursos que os rodeiam (MIDDLETON, 1990, p. 221).

Assim, para Frith:

As discussões que envolvem a música são menos sobre as qualidades da música em si do que sobre como contextualizá-la, sobre o que há na música que deve ser realmente apreciado [...] Nossa percepção de uma música, nossas expectativas a respeito dela não são inerentes à música em si (FRITH, 1990, p. 96-97).

Daí que os ouvintes “comuns” não estariam preocupados, como estariam os musicólogos, com o problema do sentido imanente da música, mas, ao contrário, sua preocupação se centraria no que a música significa para eles. Assim, o que Frith sugere é que, se o sentido da música não se localiza no interior dos materiais musicais, a única alternativa é localizá-lo nos discursos contraditórios por meio dos quais as pessoas dão sentido à música.

Essa proposta de Frith é central para uma análise culturalista pós-subculturalista e pós-estruturalista, já que a ideia de que o sentido da música esteja ligado intrinsecamente ao seu som implicaria que o sentido da música, como construção social, não seria negociável, algo que não condiz com a ideia de “articulação”. De acordo com Middleton (1990, p. 249):

O envolvimento dos sujeitos em certos prazeres musicais específicos deve ser construído; de fato, tal construção é uma parte essencial na produção de subjetividade. Nesse processo, os próprios sujeitos – ainda que sejam sujeitos “descentrados” – têm um papel a desempenhar (de reconhecimento, aceitação, recusa, comparação, modificação); mas é um papel de articulação, não simplesmente criativo ou de resposta. Os sujeitos participam de uma “dialética interpelativa”, e esta última toma formas específicas em áreas específicas da prática cultural [...] a música popular tem estado envolvida de maneira medular na produção e na manipulação da subjetividade [...] a música popular sempre se preocupou, e não tanto por refletir a realidade social, mas por oferecer maneiras pelas quais as pessoas poderiam desfrutar e valorizar as identidades que desejam ou acreditam possuir

Música e identidade: ancorando as interpretações em tramas narrativas

Sem dúvida, o problema enfrentado pela teoria da articulação e das interpelações é, em alguma medida, similar àquele colocado para a teoria subculturalista inglesa: não pode dar conta precisamente do que é sua marca identificatória. No caso, a proposta teórica tem dificuldade em mostrar como as articulações se produzem em atores sociais concretos e, sobretudo, em explicar por que uma interpelação é mais bem sucedida que outra. Muito frequentemente, os autores que se servem desse marco teórico também terminam usando algum tipo de resposta homológica ou recorrem, teleologicamente, à ideia de hegemonia, que era, em princípio, o que se queria explicar.

Esses problemas afetam os principais estudiosos da música que utilizaram essa teoria, como Middleton, que afirma “parecer provável que certas estruturas significantes e não outras se articulam



com *maior facilidade* com os interesses de um grupo em particular em detrimento de outros” (MIDDLETON, 1990, p. 10). Portanto, se por um lado as teorias althusserianas e foucaultianas são muito boas para explicar como os indivíduos são interpelados como sujeitos através das diferentes formações discursivas que tentam “sujeitá-los”, tais teorias perdem sua força explicativa quando chega o momento de dar conta dos processos particulares através dos quais as subjetividades são realmente (e não apenas potencialmente) construídas, ou seja, aqueles processos que efetivamente nos constroem como sujeitos que, agora sim, podem ser “nomeados”. Em outras palavras, entender o processo de construção identitária não só requer que o sujeito seja “chamado” de determinada maneira pelos discursos em questão mas também o sujeito tem que “aceitar” o chamado, quer dizer, tem que “investir” na posição a que faz referência o chamado (HALL, 1996, p. 6).

A teoria interpelatória, tal como a propõe Althusser, ou a proposta foucaultiana de que o sujeito é produzido “como efeito, através e dentro do discurso” dão boa conta do “chamado” e da construção de posições de sujeito em diferentes formações discursivas, mas deixam sem responder por que o autor interpelado investe em determinada versão-partícula de uma posição de sujeito, e não em outra. Como bem expressa Stuart Hall: “não há teorização alguma do mecanismo psíquico ou dos processos interiores por meio dos quais se produziriam essas ‘interpelações’ automáticas, ou – ainda mais significativo – por meio dos quais estas interpelações fracassam ou encontram resistência ou são negociadas” (HALL, 1996, p. 12). Numa tentativa de resolver esse problema, Hall faz referência ao trabalho de Judith Butler como uma possível solução.

O que Butler nos sugere em relação ao processo de construção identitária é que os sujeitos são produzidos no curso de sua materialização, no qual materialização é entendida “não como o ato por meio do qual um sujeito põe em existência o que ele ou ela nomeia, mas como o poder reiterativo do discurso (através da repetição ou inteiração de uma norma que não tem origem) de produzir os fenômenos (os corpos) que regula e constange” (BUTLER, 1993, p. 2). Nesse sentido, o sexo, a raça, a etnia ou

a idade não só funcionariam como uma norma a ser seguida como também, e ainda mais importante, o fariam como práticas regulatórias que produzem os corpos que governam. Essa é a razão pela qual Stuart Hall pensa que a nova tarefa a levar a cabo é “pensar a questão do caráter distintivo da lógica dentro da qual o corpo racializado e etnicizado é constituído discursivamente através do ideal normativo regulatório de um ‘eurocentrismo compulsivo’ e a sutura do psíquico e do discursivo em sua constituição” (HALL, 1996, p. 16). Nos termos da relação entre música e processos identitários, esse esforço está ainda por realizar-se. Diferentes autores têm apresentado propostas a esse respeito. Neste artigo, começarei analisando a interessante proposta feita por Simon Frith, para então apresentar a minha.

Simon Frith: a música popular como rito performativo

Com ressonâncias muito claras dos trabalhos de Clifford Geertz (1987), Frith propõe que a música não reflete as crenças das pessoas, mas, em vez disso, as articula em suas representações e atuações, ou seja, em suas performances:

[...] não é que os grupos sociais primeiro concordem a respeito dos valores que depois serão expressos em suas atividades culturais (a suposição essencial dos modelos homológicos), mas que só chegam a reconhecer-se como grupos [...] através da atividade cultural, através do juízo estético. Fazer música não é uma maneira de expressar ideias, é uma maneira de vivê-las (FRITH, 1996, p. 111).

Nesse sentido, toda atividade cultural (incluindo a música) é entendida como a esfera privilegiada na qual se constrói o *ethos* de um grupo. Como expressou Geertz há mais de 25 anos: “a subjetividade não existe, propriamente falando, até que se organize [...] em formas artísticas. As formas artísticas geram e regeneram a mesma subjetividade que pretendem revelar” (GEERTZ, 1987, p. 238). É por isso que Frith propõe, seguindo Geertz, que:



A experiência da música popular é uma experiência de identidade: quando reagimos ante uma canção, nos vemos inevitavelmente arrastados a alianças emocionais com os músicos e com todos os outros fãs dos músicos em questão. Devido a seu caráter abstrato, a música é, por natureza, uma forma individualizante [...] Ao mesmo tempo, e igualmente significativo, a música é obviamente coletiva [...] Alguém mais tem estabelecido as convenções, que são claramente sociais e claramente separadas de nós. A música representa, simboliza e oferece a experiência imediata de uma identidade coletiva (FRITH, 1996, p. 121).

Apesar da importância da proposição de Frith, sua proposta não deixa de apresentar fissuras. Em primeiro lugar, como tem proposto Negus e Román Velázquez (2002, p. 137), “é preciso fazer um certo tipo de pressuposição categorial para sustentar que a música ‘judia’, ‘negra’ ou ‘latina’ está contribuindo para a construção de uma certa identidade ‘judia’, ‘negra’ ou ‘latina’”. Ou seja, o argumento

não é tão não essencialista como parece. De alguma maneira, o que temos é simplesmente uma reversão do argumento anterior acerca da homologia. Em lugar da música [...] latina [...] sendo produzida por [...] gente com uma identidade latina [...], as identidades [...] latinas são produzidas pela música e por meio dela.

Assim, o problema que veem Negus e Román Velázquez é que, em função de não “essencializar” uma identidade que é construída pela música, a proposta de Frith corre o risco de “essencializar” a música que construiria tal identidade.

Ao mesmo tempo, Frith não tem se distanciado da teoria das interpelações/articulações que temos criticado. Isso porque não sabemos por que determinadas pessoas constroem uma ideia de “nós” servindo-se de algo oferecido por sua cultura, ainda que muitos de outros membros não se comportem assim. Todavia, não sabemos por que algumas pessoas se descobrem como comunidade através do desfrute estético de um tipo de música em particular, ainda que outras pessoas dessa mesma cultura, expostas ao mesmo

artefato musical, não se descubram como tal. Se isso é assim, não é por acaso que, no momento de apresentar exemplos de como essa construção do *ethos* de um grupo funciona em situações musicais concretas, a linguagem homológica todavia persegue um discurso que claramente busca separar-se daquelas propostas teóricas que apelam a algo “prévio” que a música apenas refletiria.

Eu acredito que parte do problema reside no marco geertziano utilizado por Frith para entender a relação entre música e identidade, já que esse tipo de aproximação teórica concentra-se no tema identitário e não se abre à possibilidade de existência de múltiplas identificações fragmentadas (algo talvez compreensível em sociedades pouco complexas, mas não em sociedades como a nossa). Nesse sentido, eu entendo que as identidades sociais contemporâneas são sempre contraditórias, laboriosamente construídas a partir de múltiplos fragmentos. Portanto, parece-me que parte da razão pela qual pessoas que, mesmo compartilhando os valores centrais que uma particular expressão musical representa ou “interpreta” (negros americanos que se conectam com a tradição de “significação” da cultura afro-americana, iorubás que compartilham os valores primordiais da cultura iorubá, judeus-alemães etc., entre os exemplos que Frith analisa), não constroem suas identidades ao redor de uma dada expressão musical (seja o jazz, seja a música *jùjú*, seja a música de câmara, segundo os exemplos de Frith) é porque elas são uma complexa combinação de identidades vivendo em um único corpo, identidades que são precariamente costuradas no momento da ação (“o eu se concretiza através de eleições e decisões” (SCHRAG, 1997 p. 70), o que usualmente vai ligado (ainda que nem sempre seja o caso) a uma imaginária identidade unitária do eu através da construção narrativa de tal unidade ficcional:

A identidade [...] se fabrica a partir da *différance* que o sujeito tem em seu ser por (certo tipo de) magia. É uma re-presentação do sujeito, construída totalmente no reino do imaginário; uma representação fundada em cada uma de suas partes (em) uma abstração violenta, (em) uma simplificação radical [...] imobilizar a

////////////////////////////////////
différance da subjetividade na singularidade da identidade é um engano de proporções impressionantes (SAYER, 2004, p. 73-75).

Portanto, talvez uma de nossas múltiplas (e sempre em processo) identidades parciais possa conectar-se significativamente com os valores iorubás, as práticas significativas da comunidade negra norte-americana etc., mas isso pode não ocorrer com as outras múltiplas posições de sujeito (em termos nacionais, étnicos, de gênero, de classe, de orientação sexual, de faixa etária etc.) que aceitamos (mas que também continuamente rejeitamos) na sociedade. Nesse sentido, seria necessário entender os sujeitos sociais como centrados em alguma das várias posições que ocupamos para propor, como o faz Frith, que a representação ou performance dos valores coletivos na música permite às pessoas “reconhecerem-se a si mesmas *como grupo*”.

Por tal motivo, eu entendo que as alianças permitidas pela música (nas palavras de Frith: “alianças com os músicos e com os outros fãs dos músicos”) são, na realidade, alianças entre algumas das nossas múltiplas identificações e as identificações parciais de outros estrategicamente coincidentes em uma ou outra performance ou audição musical. Nesse sentido, os indivíduos estão continuamente estabelecendo distintas alianças no nível de suas diferentes identificações através dos valores representados, performatizados ou ainda criados por diferentes práticas musicais.

Sem dúvida, não é por acaso que Simon Frith seja considerado atualmente um dos mais importantes sociólogos da música, uma vez que não lhe escapa, desde seus primeiros trabalhos, o que estou propondo neste artigo. É por isso que, em um de seus trabalhos do final dos anos 1990, propôs a ideia de *narrativa* como a forma de preencher a brecha que separa toda oferta de identidade de sua aceitação por parte de um ator social, ou seja, o espaço que existe entre uma oferta de identidade e uma identificação realmente assumida. Estou totalmente de acordo com Frith quanto ao fato de a narrativa ser capaz de operar potencialmente como ponte entre a música e a identidade, quer dizer, entre a oferta de identidade

pressuposta em toda interpelação musical e a aceitação de tal oferta que toda interpelação bem sucedida implica. Assim, Frith propõe que, se por um lado a narrativa está na base do prazer que sentimos pela música, por outro lado, a narrativa é central para nosso sentido de identidade (FRITH, 1996, p. 122). Dessa maneira, por um lado,

[...] a identidade é sempre um ideal, o que gostaríamos de ser, não o que somos. E, ao sentir prazer pela música negra, gay ou feminina, nem por isso me identifico como negro, gay ou mulher (de fato, não experimento esses sons como “música negra”, “música gay” ou “vozes de mulheres”), mas, ao contrário, o que faço é participar de formas imaginadas de democracia e desejo (FRITH, 1996, p. 123).

Mas, por outro lado:

[...] se a identidade musical é sempre fantástica idealizando não somente um indivíduo mas também o mundo social que ele habita, ela é, em segundo lugar, também sempre real, representada em atividades musicais. Fazer e escutar música são coisas corporais [...] o prazer musical não deriva da fantasia – não está mediado por devaneios –, mas se experimenta diretamente: a música nos dá uma experiência real do que poderia ser o ideal (FRITH, 1996, p. 123).

Essa última frase é crucial para entendermos a relação entre música e identidade que Frith propõe: “a música nos dá uma experiência real do que poderia ser o ideal”. Nesse sentido, a música é um artefato cultural privilegiado, uma vez que nos permite a experiência real de nossas identidades narrativizadas imaginárias. Assim, *parte* da compreensão de nossa identidade (que sempre é imaginária) seria produzida quando nos submetemos ao prazer corporal da execução ou escuta musical. E é precisamente aí que se produz a conexão entre a interpelação e o desejo, entre a oferta identitária e a identificação. Nas palavras de Paul Gilroy:



A identidade negra não é simplesmente uma categoria social e política [...] segue sendo o produto de uma atividade prática: linguagem, gestualidade, significação corporal, desejo. Essas significações se condensam na performance musical, ainda que tal performance não as monopolize. Nesse contexto, tais significações produzem o efeito imaginário de que existe um núcleo essencial racial interior a atuar sobre o corpo através dos mecanismos específicos de identificação e reconhecimento que se produzem na interação íntima entre o músico e a multidão. Essa relação recíproca serve como uma estratégia e uma situação comunicativa ideal, inclusive quando os autores originais da música e seus consumidores eventuais estão separados no espaço e no tempo ou divididos pelas tecnologias de produção sonora na forma de mercadoria a que sua arte tratou de opor resistência (GILROY, 1990, p. 127).

Assim, concordo totalmente com Gilroy e com Frith quanto à noção de performance musical como parte daquelas práticas culturais privilegiadas que, condensando significações básicas, articulam identidades através da produção (na escuta e na dança) do efeito imaginário de ter uma identidade essencial inscrita no corpo (como persona particularizada em termos de gênero, raça, etnia, nacionalidade, classe, idade etc....). É aqui que o movimento teórico de Judith Butler adquire toda a sua importância: se, por um lado, propõe um conceito de materialização, por outro, especifica a diferença entre performance e performatividade. Assim, minha proposta é que a performatividade musical estaria entre aqueles tipos de discurso que, através de um processo de repetição e de sua inscrição no corpo, têm a capacidade de produzir o que nomeiam. Mas, para finalmente passar da mera “capacidade” (ou seja, do reino da oferta discursiva) à produção real de identificações (quer dizer, o aceitar o “este sou eu” ou o “estes somos nós”) por parte de atores específicos, eu creio que deveríamos reformular a frase antes mencionada da seguinte maneira: *as práticas musicais articulam uma identificação ancorada no corpo, através das diferentes alianças que estabelecemos entre nossas diversas, fragmentadas, situacionais e imaginárias identidades narrativizadas e as diversas, fragmentadas e situacionais identidades imaginárias que diferentes práticas musicais materializam.*

Assim, concordo quando Frith propõe que

a música constrói nosso sentido de identidade através das experiências diretas que oferece do corpo, do tempo, da sociabilidade, experiências que nos permitem localizarmo-nos em narrativas culturais imaginativas. Tal fusão de fantasia imaginativa e prática corporal também marca a integração do estético com o ético (FRITH, 1996, p. 124).

Eu concordo plenamente com ele, mas creio que precisaríamos nos apoiar um pouco mais na teoria narrativa para explicar, primeiro, por que se produz a “fusão de fantasia imaginativa e prática corporal”; e, segundo, como se estabelecem as alianças entre o indivíduo, os músicos e os outros entusiastas de um determinado tipo de música. O que quero agregar à proposta de Frith é a centralidade do conceito de “trama argumental” no processo de construção narrativa da identidade. Meu argumento, em poucas palavras, é o de que, sem ter em conta *o critério avaliativo que caracteriza toda trama argumentativa*, não podem ser entendidos nem a fusão da fantasia imaginativa com a prática corporal nem o estabelecimento das alianças de que fala Frith.

Nesse sentido, creio que avaliamos, provisória e localmente, o que uma determinada prática musical tem para nos oferecer em termos de interpelações em relação às tramas argumentativas que sempre são passíveis de serem reconhecidas por trás de cada uma das identidades narrativizadas, e criadas para entender as distintas posições de sujeito que aceitamos em nossa vida cotidiana. Assim, *as tramas argumentativas das distintas narrativas, provisória e localmente, são as responsáveis pelo estabelecimento concreto das diferentes alianças que erigimos entre nossas diversas e imaginárias identidades narrativizadas e as imaginárias identidades essenciais que diferentes práticas musicais materializam*. O que quero propor neste artigo é que, frequentemente, *uma determinada prática musical ajuda na articulação de uma particular, imaginária identidade narrativizada ancorada no corpo, quando os executantes e os ouvintes de tal música sentem que ela (a partir da complexidade*

de seus diferentes componentes: som, letra, interpretação etc.) oferece elementos identificatórios (evidentemente, ao longo de um complicado processo de negociação entre as interpelações musicais e as linhas argumentais de suas narrativas) para os esboços de tramas argumentativa (de identidades existentes ou imaginadas) que organizam, provisória e localmente, suas narrativas identitárias em encontros particulares.

O que à primeira vista é claramente uma tautologia, em que as pessoas muitas vezes parecem aceitar uma proposta de sentido ancorada em uma prática musical (ou seja, uma proposta de sentido essencial ligada a uma posição de sujeito em particular) quando tal prática e tal interpelação têm sentido para sua construção identitária, esconde um intrincado processo de idas e vindas entre interpelações e tramas argumentativas em que ambas se modificam. Esse tipo de proposta me distancia de autores como Wicke. Dessa maneira, se por um lado estou de acordo com o autor alemão quando ele diz que a música não tem um sentido “intrínseco”, por outro penso que Wicke não está certo quando afirma que a música não tem sentido e que o sentido provém dos ouvintes, que simplesmente o “invocariam” na formação musical em questão. A música para mim tem sentido em si (não intrínseco, mas um sentido de qualquer modo), e tal sentido está ligado às articulações das quais tal música participou no passado e que são de conhecimento das pessoas que a escutam no presente. É claro que tais articulações passadas não atuam como uma camisa de força que impede sua rearticulação em novas configurações de sentido, mas, sem dúvida, atuam impondo certos limites ao espectro de articulações possíveis no futuro. Assim, a música não chega “vazia”, sem conotações prévias, ao encontro de atores sociais que lhe proveriam sentido, mas, ao contrário, chega impregnada de múltiplas conotações de sentido. Stefani, por exemplo, encontra pelo menos oito tipos de conotação (STEFANI, 1973, p. 40-1 apud MIDDLETON, 1990, p. 232):

Valores intencionais: [...] as conotações reconhecidas de efeitos temáticos ou estruturais específicos [...] os sintetizadores conotam “tecnologia”. *Implicações posicionais:* [...] conotações que surgem de uma

posição estrutural. *Eleições ideológicas*: Esses são significados particulares, selecionados entre uma gama de interpretações possíveis [...] atribuições de significados políticos conservadores a canções de música *country* (por exemplo). *Conotações emotivas*: [...] implicações afetivas de eventos musicais sobre as quais há acordo: o *punk* se associa com agressão. *Laços com outros sistemas semióticos*: Essas são associações visuais, cinéticas, verbais e mesmo olfativas. *Conotações retóricas*: Essas são associações que surgem de sua correspondência com formas retóricas [...] a ironia de Randy Newman (por exemplo). *Conotações de estilo*: Essas são associações sintetizadas, codificadas em termos de estilo musical: *rock 'n' roll* significa [...] *Conotações axiológicas*: Essas se referem a avaliações morais ou políticas de peças, estilos ou gêneros musicais.

Mais recentemente, em um magnífico artigo, Rubén López Cano (2008) propôs que,

Como os relatos, a música é um artefato de gestão de tempo e um modo de organizar e dotar de coerência diversos eventos dentro de um marco temporal. Do mesmo modo que as narrativas, a música possui metas e objetivos e impõe uma causalidade própria entre os eventos em virtude de uma trama argumental [...] Esses elementos dão lugar à emergência de diversas “impressões” narrativas na música, como a *retenção e a proteção* que propõe a fenomenologia musical, [...] a direcionalidade, a localização clara de pontos de partida e chegada no fluxo musical e a percepção de coerência e unidade.

Nesse contexto, López Cano propõe que a tarefa a realizar ao considerar a relação entre tramas argumentativas e experiência musical é analisar os elementos narrativizadores que a música pode oferecer à construção narrativa da identidade que realizam os sujeitos que a escutam ou dançam. Esses elementos seriam a razão pela qual a música detona “impressões” ou “impulsos” narrativos. Tais forças narrativizadoras López Cano denomina de *agentes narrativos*. Assim, López Cano (2008) propõe que:



É muito provável que os agentes narrativizadores que aparecem na música não sejam autossuficientes para produzir narrações identitárias sólidas e bem formadas. Minha hipótese de trabalho é a de que os agentes musicais podem articular-se, atuar entre si intersemioticamente e fundir-se com agentes narrativos dos relatos identitários e de subjetividade verbais (ou de outro tipo), sejam estes explícitos e bem formados, sejam ainda tácitos, fragmentados, ou em fase incipiente de desenvolvimento. Essa fusão estaria na base da experiência performativa da música. Dentro desse espaço, os sujeitos *experimentam*, emocional e fisicamente, alguns aspectos da narrativa. A experiência performativa faz que eles adquiram confiança para a narrativa e que, dentro das margens da experiência musical que é, a um só tempo, ficção e realidade, uma efêmera, frágil e corporificada “antologia sonora”, os indivíduos “vivam” o pleno desenvolvimento da narração em questão, “desfrutem” vivencialmente seu clímax e encerramento, sua consumação como uma unidade sólida e completa.

Isso é, de algum modo, o que propus há mais de dez anos (VILA; 1996, 2000 e 2001) e retomo agora de forma mais completa: a música nos dá a possibilidade de realmente vivenciar no corpo as identificações ideais (em termos étnicos, nacionais, etários, de gênero etc.) que cremos ter inscritas nele (mas que, na realidade, são apenas performativas). E digo “de algum modo” porque creio que, como ocorre no caso de Frith, com López Cano também teríamos que nos apoiar um pouco mais na teoria narrativa para compreender como se dá o jogo intersemiótico entre os agentes narrativizadores e os esboços de trama argumentativa com os quais as pessoas chegam ao encontro de artefatos musicais. Eu creio que é justamente nesse processo constante de articulação e rearticulação de sentido que se oferece uma experiência musical na qual a ideia de trama argumentativa pode nos servir para entender os limites possíveis de tais articulações e, com isso, ter um conhecimento um pouco mais preciso de por que algumas articulações são mais bem-sucedidas do que outras, quer dizer, por que determinadas práticas musicais efetivamente produzem identificações sociais e outras não.

Esse tipo de proposição me permite aprofundar ainda mais meu distanciamento das propostas homológicas que defendem que a música “reflete” identidades previamente constituídas em alguma outra instância e daqueles que, opondo-se aos primeiros, defendem que a música não reflete, mas “constrói” identidades. Às críticas que fiz nas páginas anteriores quero acrescentar a seguinte. Eu creio que a maioria dos debates entre as teorias da reflexão e as da construção, quando se fala da relação entre música e identidade, não leva plenamente em conta o caráter fragmentário dos processos mediante os quais as pessoas terminam por identificar-se em termos de nação, gênero, classe, raça, etnia ou idade. Ao mesmo tempo, muitas dessas teorias também descuidam das complexas intersecções que habitualmente se produzem no interior dessas diferentes identificações. Dito isso, eu creio que sempre existe a possibilidade de que certos tipos de música “reflitam” algumas das identificações que as pessoas utilizam para entender quem são, enquanto outras as ajudam (em diferentes graus) na construção de tais identificações. É por essa razão que proponho o termo “articular” em lugar de “refletir” ou “construir”, já que ele abarca as duas possibilidades ao mesmo tempo.

O fato de que o debate entre “refletir e construir” tende a homogeneizar a prática musical do mesmo modo como homogeneiza as identidades não contribui para o avanço de nossa compreensão da relação complexa que as pessoas estabelecem com a música. Assim, na maioria das vezes, tenta-se fazer a relação não apenas entre grupos identitários totalmente formados e um determinado tipo de música mas também entre esses grupos e a música no seu todo. Se mudamos o foco de nossa atenção para os componentes da prática musical, em vez de seu resultado final, a análise muda concomitantemente. Nesse sentido, se temos em conta uma prática musical como uma combinação complexa de (ao menos) som, letras, performances e o comentário sobre a música que se está escutando ou dançando, e vinculamos essa complexidade ao processo fragmentário de construção da identidade, nos encontramos com a possibilidade de que diferentes processos de identificação são ajudados por diferentes componentes da performance musical, e às vezes de maneira bastante contraditória.



Em suma, não é como entidades unificadas (em termos de serem jovens, imigrantes, *sonideros*, *cumbieros*, *chicheros*, roqueiros, da classe trabalhadora, brasileiros, mulheres, gays etc.) que as pessoas encontram um artefato musical nos diferentes eventos de que participam e nos quais permitem que tais artefatos as interpelem como alguém que já os aceita, seja porque “refletem” o que elas creem que são, ou que as ajudam na construção do que elas creem que serão de agora em diante. Quando as pessoas participam de encontros com um artefato musical, trazem consigo uma grande quantidade de esboços de tramas narrativas próximas a elas em termos de diferentes posições de sujeito. Se esses encontros se produziram anteriormente, é muito provável que alguns desses esboços já tenham sido influenciados pela música que se está escutando ou dançando no evento em questão, e o novo encontro desafia a conexão previamente estabelecida entre as identidades narrativas e a performance musical que se está presenciando. Em qualquer caso, as múltiplas identificações possíveis de nosso fictício fã entabulam um processo de negociação com as múltiplas mensagens que emanam do evento musical (o som, as letras, a atuação dos músicos, as performances dos outros fãs, o que se escreve acerca da música que se está escutando ou dançando em revistas, YouTube, sites da internet, Facebook etc.) e, produto de tal negociação, situacional e provisoriamente, é produzido um processo identificatório (ou de desidentificação, se for o caso).

Se tenho que fazer um rápido resumo de como entendo a relação entre música e identidade, diria que acredito que o esboço da trama argumentativa de uma narrativa (situacionalmente negociado em um evento de intercâmbio simbólico em particular) é o que determina o papel que irão jogar os distintos elementos de uma performance musical na articulação identitária em questão. O que se produz na realidade é o encontro entre dois atos performativos (não entre uma identidade e um ato musical performativo, ou entre uma trama narrativa já fixada e um ato musical performativo). Nos polos do encontro, há ações que se intercambiam no marco de um encontro discursivo (entendendo em sentido amplo a palavra “discursivo”).

Do lado do evento musical, já sabemos de que tipo de ação estamos falando: o som, as letras, as atuações: tudo o que Stefani e López Cano nos mostram que a música oferece, como elementos, para serem relacionados com uma narrativa identitária. Mas o que quero ressaltar é que do lado do processo de identificação individual também temos uma performance, em relação a uma audiência (real ou imaginada), de uma possível identidade (ou melhor, de identificações que se apresentam nas suas articulações) que assume a forma de uma série de identificações imaginárias que se negociam discursivamente com a dita audiência, mas sempre situacional e relacionalmente. Nesse sentido, essas identificações imaginárias ou reivindicações de identidade que são negociadas em intercâmbios simbólicos são, na realidade, ações sociais, performances.

Nos dois polos da relação há também história envolvida. Assim como afirmei anteriormente que não acredito que a música chega vazia de sentido ao encontro de seus ouvintes, eu acredito que as pessoas não chegam vazias de tramas narrativas a uma interação na qual estão em jogo elementos identitários. Recordam-se de tramas que utilizaram no passado e que se ativam (e, eventualmente, se modificam) de maneira particularizada, em cada novo intercâmbio simbólico. Ao mesmo tempo, esse intercâmbio simbólico é, por um lado, mais amplo que uma mera conversação, pois, performativamente, são intercambiados outros tipos de discurso que também devem ser decodificados em termos identitários (cor da pele, gênero, sotaque, altura, peso, movimento do corpo etc.). Mas, por outro lado, os esboços de tramas narrativas com os quais o sujeito chega a um encontro com os outros (reais ou imaginados) não têm o mesmo nível de estruturação nem estão presentes da mesma maneira na memória. Há posições de sujeito com tramas muito mais refletidas, praticadas e memorizadas que outras. Outras posições de sujeito chegam a tais encontros com muito menor grau de estruturação e permitem muito mais “improvisação” que as mais estruturadas.

Não obstante, essas tramas narrativas recordadas, em todos os casos, devem ser novamente ativadas a cada novo encontro e, ao fazê-lo, nunca se repetem de modo exato, mas se modificam na



ação. Por isso eu prefiro falar em “esboços” de tramas narrativas, e não de tramas narrativas *stricto sensu*. Os dois extremos hipotéticos de tal tipo de ativação são a repetição quase sem mudanças do personagem que já atuou no passado em encontros identitários similares *versus* o atuar “fora do personagem”, ou seja, ser levado pela interação a performances que não são reconhecidas como “próprias” (do tipo “este não sou eu...”).

Os personagens e as tramas narrativas que se jogam em encontros identitários não têm de ser pensados como compartimentos estanques que se relacionam em termos de suas estritas posições de sujeito. Sempre há um certo nível de articulação entre as diferentes identificações que apresentamos em encontros identitários. Na maioria dos casos, tal articulação determina a característica particular do encontro em questão. Ao mesmo tempo, muitas vezes ocorre que algum indivíduo tenha algum tipo de “narrativa mestra” que, conscientemente ou não, está na base de cálculo de suas tramas argumentais. Mas, se isso é certo em geral, não quer dizer que, em particular, em termos de encontros identitários concretos, tais narrativas mestras não tenham de ser executadas localmente e, ao fazê-lo, não sofram algum tipo de modificação.

Na relação entre a música e as tramas narrativas ocorre algo similar ao que ocorre nos encontros identitários em geral. O indivíduo vai ao encontro da música com esboços de tramas argumentais que, uma vez chegado o momento da escuta ou da dança, relacionam-se com os distintos elementos simbólicos (alguns dos quais são interpelações lisas e planas) que a música lhes propõe. Alguns desses esboços são mais estruturados e, por isso, oferecem um menor grau de liberdade em relação à interpelação musical que outros menos estruturados. Isso não quer dizer que haja uma relação unívoca entre esboços de tramas argumentais e interpelações musicais. E isso ocorre por várias razões. Primeiro, porque na relação com a música entra em ação o mesmo tipo de ativação performativa que ocorre em qualquer encontro identitário, em que a performance é o que, em definitivo, determina o tipo de identificação que se ativa local e provisoriamente. Segundo, porque a música é muito mais polissêmica que a fala e ativa possibilidades de identificação

múltiplas em relação a seus diferentes componentes (som, letra, atuação, o que se comenta da música etc.). Nesse sentido, local e provisoriamente, e em relação a uma performance musical específica e a uma especial abertura ao evento musical em questão (ninguém vai a um concerto ou escuta um CD ou uma trilha no iPod por um mesmo motivo), um determinado esboço narrativo de uma posição de sujeito em especial (étnica, por exemplo) pode ser ativado (não sem modificações) ao relacionar-se (não sem negociações) com a interpelação étnica que, por exemplo, a música e a letra de uma canção lhe oferecem.

Que dita música articule um esboço étnico não quer dizer que as demais posições de sujeito que também têm seus esboços narrativos e encontram o mesmo evento musical não se relacionam com ele. Mas, em princípio, muitas delas o fazem a partir do *background*, ou da presença por via dos ecos de suas ausências, como em Derrida. Muito mais frequentemente, sem dúvida, uma mesma performance musical, dada a sua polissemia, relaciona-se complexamente (às vezes contraditoriamente, às vezes não, dependendo do tipo de identificação de que se trata) com distintos esboços identitários (nos termos das distintas posições de sujeito que aceitamos em nossa vida diária), e isso determina os tipos de articulação identitária (e muitas vezes, o prazer) que desenvolvemos em relação a tal performance musical. Em poucas palavras, narrativas identitárias diferentes (de diferentes pessoas, mas também de uma mesma pessoa) processam o significado conflitivo da música de diferentes maneiras.

Isso ocorre, por exemplo, quando uma determinada interpelação musical étnica (facilmente articulável na trama narrativa da escuta) propõe simultaneamente interpelações de gênero que, local e provisoriamente, não podem ser articuladas com os esboços narrativos de gênero com que o ouvinte ou dançarino chega ao encontro do artefato musical em questão. Aqui, o indivíduo que encontra essa contradição entre os tipos de interpelação (no sentido de que uma pode ser muito facilmente articulada com uma identificação valorizada, e a outra não) tem que tomar algum tipo de decisão acerca do que irá fazer com as interpelações que a música lhe propõe em relação a seus esboços identitários.



A complexa relação entre práticas musicais e identificações múltiplas que estou propondo neste artigo tem uma expressão cabal na forma com que os jovens se relacionam com as novas tecnologias, especialmente YouTube e Facebook. Assim, concordo plenamente com Reguillo (no prelo) quando ele diz que:

A cultura musical “moderna” foi construída sobre uma base de repertórios completos: escutava-se um disco de Pink Floyd, Bruce Springsteen ou Madonna; adquiriam-se repertórios de acordo com sua própria configuração. Hoje, sem dúvida, o aumento verificável no consumo de *singles* vai dando passo acelerado às chamadas *playlists*, que, no iPod, no computador ou em outros sistemas de reprodução, formam repertórios que se configuram a partir da subjetividade de cada jovem

E penso que essa construção de repertórios personalizados, que muitas vezes mesclam não só artistas muitos diferentes entre si como também gêneros musicais igualmente diversos, está intimamente relacionada com as múltiplas identificações que os jovens que armam tais repertórios constroem para entender quem são. Nesse sentido, a fragmentação do gosto musical, tão presente hoje em dia, não faz desaparecer a função identitária que a música teve no passado. A função identitária da música segue presente, mas muito mais relacionada com a articulação de identidades, que, assim como os repertórios, são fragmentadas e múltiplas.

Adicionalmente, o uso que fazem os jovens das novas tecnologias, sobretudo o YouTube, colabora enormemente em como a música os ajuda a construir suas identificações múltiplas, já que o YouTube permite a manipulação do tempo (o passado, o presente e o futuro, tão centrais em qualquer construção identitária) de maneira muito mais explícita que o disco de vinil ou o CD:

Poder-se-ia argumentar que tanto o vinil como o CD teriam esse sentido de reposição, mas a adição do visual e a transmissão de um concerto ao vivo (de artistas já mortos ou de bandas inacessíveis...) produzem uma experiência distinta: a barreira temporal desaparece

e [...] um clique basta para que [os jovens] tenham ao seu alcance um repertório musical que vai do que “ainda não está à venda”, “a música do momento”, até o histórico. Em uma “solução de continuidade YouTube”, esse presente imediato dissolve as diferenças temporais (REGUILLO, no prelo).

Se a montagem do passado e do futuro desde o ponto de vista do presente é central na construção das narrativas identitárias, a plataforma do YouTube é a primeira na história da transmissão audiovisual da música que permite que o ator operacionalize instantaneamente o *continuum* musical, influenciando enormemente a maneira pela qual as pessoas usam a música na construção de suas múltiplas identificações narrativas.

Adicionalmente, o uso frequente que fazem os jovens da opção “compartilhar” no YouTube (REGUILLO, no prelo), uma interessante forma de socializar uma busca, é, na realidade, uma forma de compartilhar identificações com aqueles a quem se enviam os repertórios que alguém havia construído. Dessa maneira, o repertório compartilhado é uma pergunta explícita do tipo: “Do que você gosta daquilo que estou lhe contando, performativamente, que eu gosto? Diga-me, com o que você se identifica daquilo que eu lhe digo que me identifica?”

Se a esse uso do YouTube adicionamos a constante interface que os jovens realizam entre o Facebook e o YouTube, a dimensão multi-identitária das novas tecnologias adquire ainda mais relevância. Como afirmou Reguillo (no prelo), no Facebook se postam canções, mas com comentários sobre opiniões e estados de ânimo: “o que fica manifesto nos comentários é justamente o conjunto de chaves: subjetivas, políticas, emotivas, eruditas, que ‘abrem’ um universo de sentidos possíveis apenas a partir da música”. E o interessante disso é que compartilhar opiniões não estritamente musicais ao redor da música era algo que já ocorria antes da digitalização e da invenção do YouTube e do Facebook, e muitas vezes as pessoas se relacionavam com a música precisamente por esses motivos; a novidade trazida pelas tecnologias é a possibilidade de que outros vejam essas opiniões escritas no mural do Facebook todo tempo.



Ou seja, minha intenção é que os outros as vejam, para que vejam a mim como uma pessoa completa, vejam o que de mim há neles e o que deles há em mim. Daí que esses comentários escritos tornem muito mais possível e explícito do que no passado o fato de que as pessoas se expressem sobre como a música articula suas distintas identidades. Antes, as ocasiões para deixar isso explícito eram muito mais reduzidas. E a chance de poder explicitá-lo com a “firmeza” de um escrito quase público, como o do mural do Facebook, era praticamente inexistente. Obviamente, a articulação identitária ao redor da música era igualmente importante. Mas também é importante poder verbalizá-la, escrevê-la e compartilhá-la com os outros como agora.

Para tornar ainda mais complicada a relação já complexa entre música e identidade, acrescentaria que as identificações linguísticas e não linguísticas (ambas discursivas, mas de distinto calibre) operam muitas vezes de maneira contraditória em relação aos elementos simbólicos (muitos deles interpelações) que emanam do artefato musical. Em poucas palavras, muitas vezes o corpo “fala” o que o discurso linguístico não quer dizer, dado que dizê-lo implicaria um reconhecimento mais ou menos racional de uma identificação que, por distintos motivos, é difícil de reconhecer como própria por toda a carga que o verbo “ser” tem nos idiomas de origem latina. Assim, o “fazer” do corpo funciona como o discurso predileto para evitar o pleno reconhecimento do “ser” que toda aceitação linguística de uma interpelação implica. Isso ocorre, por exemplo, no fascinante estudo realizado no México por Rubén López Cano, no qual jovens que se reconhecem verbalmente como “heterossexuais” participam ativamente de danças gays na cena *sonidera* mexicana. A prática, via discurso corporal, de uma sexualidade menos heteronormativa nos bailes *sonideros* não transforma esses rapazes em “homossexuais”. Eles “jogam” no espaço lúdico do baile ser outra coisa sexualmente. É muito importante que o possam fazer e seguramente há muito “derrame” para fora dos bailes e em relação às suas outras identificações, mas isso não os “centra” em uma nova identidade sexual gay, identidade que negam rotundamente ao nível verbal. E me parece que, para esses rapazes, é justamente a possibilidade de jogar com os limites da sexualidade hegemônica

que está relacionada com o evitar a sua verbalização, com evitar passar do “fazer” para o “ser”. Nesse sentido, eu creio que parte do “truque” de habilitar simultaneamente várias identificações que potencialmente poderiam colidir entre si é manter algumas narrativizadas verbalmente e outras não. Manter algumas sempre na ordem do “fazer” e outras na do “ser”. Qual é o meu ponto aqui? Parece-me muito mais fácil manter a contradição entre a identidade de “homem heterossexual” na vida cotidiana e a de uma pessoa sexualmente aberta em sua identificação sexual na cena da música *sonidera* se uma identificação está claramente verbalizada e a outra, sugerida apenas através do discurso corporal. Sem dúvida, um complexo (mas ao mesmo tempo apaixonante) panorama se abre à investigação de temas identitários ligados à música quando nos dedicamos a estudar a relação entre as práticas musicais e as narrativas identitárias.



Referências

BUTLER, J. *Bodies that matter*. London: Routledge, 1993.

FRITH, S. "Music and identity". In: HALL, S.; GAY, P. du. (Eds.). *Questions of cultural identity*. London: Sage Publications, 1996.

_____. "Towards an aesthetic of popular music". In: LEPPERT, R.; McCLARY, S. (Eds.). *Music and society: the politics of composition, performance and reception*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

_____. "What is good music?". In: SHEPHERD, J. (Ed.). *Alternative musicologies/les musicologies alternatives: special number (10: 2) of Canadian University Music Review*, p. 92-102, 1990.

GEERTZ, C. "Deep play: notes on Balinese cockfight". In: RABINOW, P.; Sullivan, W. M. (Eds.). In: *Interpretive social science. a second look*. Berkeley: University of California Press, 1987.

GILROY, P. "Sounds authentic: black music, ethnicity, and the challenge of a changing same". *Black Music Research Journal*, 10 (2), p. 128-131, 1990.

HALL, S. "Introduction: who needs 'identity'?" In: HALL, S.; GAY, P. du. (Eds.). *Questions of cultural identity*. London: Sage Publications, 1996.

JAMESON, F. *The political unconscious: narrative as a socially symbolic act*. Ithaca: Cornell University Press, 1981.

LACLAU, E.; MOUFFE, C. "Post-marxism without apologies". *New Left Review*, 166, p. 79-106, 1987.

LÓPEZ CANO, R. "Performatividad y narratividad musical en la construcción social de género. Una aplicación al Tango queer, Timba, Regetón y Sonideros". In: GOMÉZ MUNS, R.; LÓPEZ CANO, R. (Eds.). *Músicas, ciudades, redes: creación musical e interacción social* Salamanca: Sibe-Fundación Caja Duero, 2008.

MIDDLETON, R. *Studying popular music*. Milton Keynes: Open University Press, 1990.

NEGUS; ROMÁN VELÁZQUEZ, P. “Belonging and detachment: musical experience and the limits of identity”. *Poetics*, 30, p. 133-145, 2002.

REGUILLO, R. “En prensa. Navegaciones errantes. Música, YouTube, redes en las culturas juveniles”. In: VILA, P. (Ed.). *Music and youth culture in Latin America*. Oxford and New York: Oxford University Press (no prelo, a ser lançado em 2014).

RICOEUR, P. *Time and narrative* 1. Chicago: University of Chicago Press, 1984.

SAYER, Derek. “Incognito ergo sum. Language, memory and the subject”. *Theory, Culture & Society*, 21 (6), p. 67-89, 2004.

SCHRAG, C. O. *The self after postmodernity*. New Haven and London: Yale University Press, 1997.

STEFAN, G. “Semiotique en musicologie”. *Versus*, 5, p. 20-42, 1973.

VILA, P. “Identidades narrativas y música. Una primera propuesta teórica para entender sus relaciones”. *Transcultural Music Review* 2, November 1996. Disponível em: <<http://www2.uji.es/trans2>>.

_____. “Música e identidade. La capacidad interpeladora y narrativa de los sonidos, las letras y las actuaciones musicales”. In: OCHOA, A. M.; CRAGNOLINI, A. (Eds.). *Cuadernos de nación. Músicas en transición* Bogotá: Ministerio de Cultura. 2001 [Versão levemente modificada de “Música e identidade. La capacidad interpeladora y narrativa de los sonidos, las letras y las actuaciones musicales”. In: PICCINI, M.; MANTECÓN, A. R.; SCHMILCHUK, G. (Eds.). *Recepción artística y consumo cultural*. Mexico: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Instituto Nacional de Bellas Artes. Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas. Ediciones Casa Juan Pablos, 2000].

WICKE, P. “Rock music: dimensions of mass medium-meaning production through popular music”. In: SHEPHERD, J. (Ed.). *Alternative musicologies/les musicologies alternative: special number (10:2) of Canadian University Music Review*, p. 137-5, 1990.



Censura além da classificação: a recepção brasileira de *A Serbian film*¹

//////////////////// *Mayra Rodrigues Gomes*²

*Ivan Paganotti*³

1. Este artigo inédito amplia os resultados da pesquisa originalmente apresentada pelos autores no *9th International Crossroads in Cultural Studies Conference*, promovido pela Association for Cultural Studies na Unesco e na Université Paris-Sorbonne, de 2 a 6 de julho de 2012.

2. Professora titular da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. E-mail: mayragomes@usp.br

3. Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade de São Paulo. E-mail: ipaganotti@usp.br

Resumo

Este artigo relaciona-se a uma extensa pesquisa sobre censura, apoiada pela Fapesp, baseada em processos de censura, partindo da investigação de termos censurados, suas categorias, pressupostos e subentendidos, além da investigação da opinião pública sobre as intervenções dos censores, assim como as manifestações jornalísticas sobre essas questões. Neste artigo, apresentamos resultados parciais de nossas pesquisas atuais sobre as formações discursivas que inspiraram o *Manual da nova classificação indicativa*, um conjunto de regras que guia a classificação de produções artísticas e culturais como filmes, programas televisivos etc. Este artigo avalia a classificação de *A Serbian film*, um recente e polêmico processo no cenário brasileiro devido à recusa do Ministério da Justiça em proibir a exibição do filme.

Palavras-chave

Censura, discursos, contexto, recepção.

Abstract

This article is related to an extensive research on censorship, sponsored by Fapesp (Foundation for Research Support of São Paulo), that has its base on censorship processes, irradiating to the investigation of censored words, their category and text implications, the tracking of public opinion about censors' interventions, as well as the journalistic manifestations about these issues. In this article we present partial results of our current research on discursive formations that have inspired the Manual for Media Rating, a set of rules that guides the classification applied to cultural and artistic productions, such as movies, television programs etc. This paper explores the classification of *A Serbian film*, a recent polemic process in the Brazilian scenario after the federal Ministry of Justice refused to forbid the movie.

Keywords

Censorship, discourses, context, reception.

Introdução

A censura tem sido o foco de nossos estudos desde 2005, quando concebemos um amplo projeto de pesquisa motivado pelos conteúdos do Arquivo Miroel Silveira, que coletou 6.146 processos de censura prévia teatral, conduzidos pelo Estado de São Paulo entre 1925 e 1968.

Os processos preservados no arquivo registram as diversas fases de supervisão da censura até a decisão final de liberação, proibição ou liberação parcial, com cortes de palavras e expressões, ou ainda com restrições etárias de público. Além disso, registram o texto completo das peças com as anotações dos censores, assim como outros materiais que comprovam manifestações da sociedade civil (seja pedindo a liberação ou sua interdição), declarações da classe teatral (sempre clamando pela liberdade de expressão artística) e recortes de jornais que traziam esses fatos à luz do público, às vezes assumindo posicionamentos favoráveis ou contrários à censura.

O conteúdo desse arquivo gerou diversas perspectivas de pesquisa que se expandiram até a constituição atual do NPCC (Núcleo de Pesquisa em Comunicação e Censura). Os resultados dessas pesquisas e suas publicações relacionadas podem ser vistos no site <http://www.usp.br/npcc>.

Seguindo essa proposta inicial, a questão da liberdade de expressão tornou-se um ponto nevrálgico para nossas pesquisas, que continuam a analisar diferentes tipos de censura, tanto no passado como no presente, sua relação com a produção cultural



como um todo e suas conexões com a profusão e variedade midiática que os apoiam.

Se não temos mais censura prévia da mídia brasileira desde 1988, ainda assim persiste uma forma de verificação anterior de produções culturais e artísticas como filmes e programas televisivos, que são submetidos previamente à fiscalização estatal para que possam chegar ao público. Esse processo gera a classificação indicativa (nosso atual foco de estudo) de quais grupos etários podem ter acesso a certos produtos audiovisuais, correlacionando faixas etárias com os horários de exibição televisiva de conteúdos com temas considerados como inadequados. O manual *Classificação indicativa: guia prático* apresenta uma lista de princípios e regras que guiam essa classificação desenvolvida pelo Ministério da Justiça. Neste artigo, nós apresentaremos resultados parciais de nossas pesquisas atuais, que lidam com as formações discursivas que inspiraram essa classificação, além de discutir as suas perspectivas transculturais.

Para evidenciar a trajetória conceitual desenvolvida nesta pesquisa, exploramos a classificação conduzida para o filme *A Serbian film* (*Srpski film*, Sérvia, 2010, 104 min. Dir.: Srdjan Spasojevic), um processo recente e polêmico no cenário brasileiro, visto que o Ministério da Justiça se recusou a proibir esse filme, contrariando os pedidos de proibição defendidos por juízes estaduais e partidos políticos.

Ainda assim, os resultados de nossas pesquisas iniciais, relacionadas com a temporalidade própria do nosso arquivo e, portanto, direcionadas a fatos e contextos passados, continuam a orientar nossas análises atuais. Neste artigo, essa base anterior ajuda a fundamentar nossas hipóteses. Particularmente duas linhas de pesquisa anteriores precisam ser retomadas e sumarizadas para clarificar nossos objetivos.

A primeira foca a pesquisa, categorização e quantificação de palavras ou expressões censuradas, correlacionando-as com tipos gerais de censura — política, moral, social ou religiosa — e trouxe resultados inesperados ao confrontar seus contextos sociais e históricos. É necessário lembrar que entre 1925 e 1985 o Brasil

enfrentou duas ditaduras: o período liderado por Getúlio Vargas, de 1930 a 1945, e o regime militar de 1964 a 1985. Ainda assim, ao categorizar as palavras censuradas presentes no arquivo Miroel Silveira, foi encontrada uma maioria de casos de censura moral, ao invés da esperada predominância de proibições políticas e sociais.

Para compreender essa particularidade, no livro *Palavras proibidas* (GOMES, 2008) – onde os resultados dessa pesquisa foram publicados – avaliamos as circunstâncias como a presença de autocensura em regimes totalitários e o fato de que nesse contexto há uma tendência a favorecer gêneros teatrais mais descompromissados, como as comédias, devido à percepção dos produtores teatrais de sua submissão à pesada vigilância. Assim, esse gênero particular apresenta maiores oportunidades para a interdição moral.

Mesmo considerando essas condições, a predominância da censura moral em tempos de confrontos ideológicos e restrições políticas levou à reflexão posterior sobre as implicações dessas descobertas. Com base nos trabalhos de Foucault, foi possível desenvolver uma pesquisa colateral que resultou em publicações sobre o caráter político da censura moral (GOMES; CASADEI, 2010).

Ao mesmo tempo, a predominância detectada induziu a percepção de uma continuidade da censura moral através de nossa história cultural, em tempos de opressão ou democracia. Além da censura teatral, a categoria moral transpassa a totalidade das produções culturais e atravessa diferentes culturas.

Como já pontuado anteriormente, hoje em dia não há mais a censura prévia no Brasil, ainda que seja possível considerar a classificação indicativa como uma censura que recusa seu nome, oculta em sua autorrepresentação como um serviço público. Sua natureza é, como antes, predominantemente moral.

Por outro lado, o *Manual da nova classificação indicativa* (MINISTÉRIO DA JUSTIÇA, 2006, p. 8) afirma que essa prática difere da censura, e seu *Guia Prático* (MINISTÉRIO DA JUSTIÇA, 2009, p. 6) também a define como



[...] um processo democrático, dividido entre o Estado, as empresas de entretenimento e a sociedade, com o objetivo de informar às famílias brasileiras a faixa etária para qual não se recomendam as diversões públicas. Assim, a família tem o direito à escolha garantido e as crianças e adolescentes o seu desenvolvimento psicossocial preservado (MINISTÉRIO DA JUSTIÇA, 2009, p. 6).

Com isso, o Ministério da Justiça “não proíbe a transmissão de programas, a apresentação de espetáculos ou a exibição de filmes” (MINISTÉRIO DA JUSTIÇA, 2009, p. 6), visto que somente alerta sobre a presença de drogas ou conteúdos sexuais ou violentos para os familiares preocupados com essas questões morais.

Em tempos como os atuais, quando a falta de moralidade é frequentemente comentada e condenada culturalmente e quando a liberalidade pode ser confundida com permissividade, a presença substancial da censura moral pode levantar questões sobre a própria natureza da moral contemporânea, ou seja, em que discursos nossos princípios morais estão encarnados; eles certamente são diferentes dos que justificavam a censura moral nas décadas passadas, como estudado previamente.

Assim, nosso primeiro questionamento é dimensionado nos termos dos discursos circulantes em um contexto social específico, como definido por Patrick Charaudeau, e a forma como os sentidos e atitudes se correlacionam com as palavras:

O discurso circulante é uma soma empírica de enunciados com visada definicional sobre o que são os seres, as ações, os acontecimentos, suas características, seus comportamentos e os julgamentos a eles ligados (CHARAUDEAU, 2006, p. 118).

O objetivo deste artigo envolve a análise desses discursos que circulam entre as interdições morais. A observação e a análise do processo sobre a classificação indicativa de *A Serbian film*, enfatizando o contexto histórico brasileiro, são os métodos utilizados para avaliar os diferentes discursos que sustentam a censura moral.

Como no passado, esses discursos contemporâneos emergem nos debates ao redor da censura cinematográfica.

Concomitantemente, outra questão se apresenta, também relacionada com os resultados de pesquisas anteriores do NPCC — especificamente, com os trabalhos conduzidos pela professora doutora Maria Cristina Castilho Costa. Seu estudo sociopolítico compara a censura praticada no Brasil com a desenvolvida em Portugal, principalmente durante o regime de Antonio de Oliveira Salazar, de 1933 a 1974 — portanto, um período quase coincidente com a temporalidade do Arquivo Miroel Silveira. Essa pesquisa resultou na publicação do livro *Teatro e censura: Vargas e Salazar* (COSTA, 2011), que apontou diversas confluências, como a adoção, por Getúlio Vargas, da terminologia *Estado Novo*, a mesma empregada por Salazar para seu regime. Entretanto, para o foco proposto para este artigo, é importante considerar que essa pesquisa aponta a semelhança em métodos e princípios de conduta da censura nos dois países. Essas aproximações encontram diversos fatores explicativos: é necessário considerar, por exemplo, a influência cultural portuguesa, devido à colonização e à presença de artistas e companhias teatrais portuguesas no cenário brasileiro. Entretanto, algumas semelhanças foram observadas em outros regimes totalitários do mesmo período. Com essa perspectiva apontada por Costa, somos conduzidos a repensar os processos de censura como uma ocorrência de natureza comum, de acordo com sua temporalidade compartilhada.

Assim, alinhados com a tradição dos estudos culturais, devemos considerar os discursos circulantes que atravessaram diversas culturas para convergir em práticas como a da censura. Essa convergência deve ser compreendida nos níveis de origem e influência, como foi o caso de Brasil e Portugal no passado, mas também interpretada atualmente como uma base comum, constituída pela comunicação contemporânea: sem fronteiras, instantânea, uma rede de informação que coloca em circulação os discursos que formam os ideais culturais comuns. Em uma aldeia global, cada ideia pode ser disseminada, compartilhada e processada como um patrimônio comum.



Também é necessário ler nas entrelinhas, ou seja, atentar para os subentendidos e pressupostos, como explorado anteriormente pelos trabalhos de Oswald Ducrot, considerando o que é aludido ou implicado, de forma a amarrar as bases comuns. Nessa perspectiva, as investigações aqui propostas devem partir da avaliação do tipo de restrição que *A Serbian film* recebeu antes mesmo de chegar ao Brasil. Sobre essas proibições prévias não há segredo: elas já alimentaram curiosidade suficiente para motivar fluxos transnacionais de downloads desse filme pela internet, um fato que conta, ao menos, como prova da circulação e participação desses discursos nas novas mídias.

Recepção e processos de *A Serbian film* no Brasil

Após marcar presença em festivais internacionais de cinema, *A Serbian film* sofreu restrições durante sua exibição em diversos países antes de chegar ao Brasil. Proibido na Noruega e na Espanha, na Inglaterra sofreu 49 cortes para sua autorização, e também enfrentou restrições na Alemanha e na sua própria terra natal, a Sérvia.

No Brasil, foi apresentado pela primeira vez em julho de 2011 em festivais de cinema em Porto Alegre e São Luís. Em 23 de julho desse ano seria exibido no festival RioFan (Festival Fantástico do Rio de Janeiro), mas seu patrocinador, a Caixa Cultural (instituição de promoção cultural da Caixa Econômica Federal) retirou o filme da programação após receber alertas sobre os conteúdos do filme e reclamações de seus clientes sobre sua presença no festival. Ao avaliar os possíveis danos à imagem da instituição, seu superintendente, Claur Luiz Santo, decidiu cancelar a exibição do filme. Por outro lado, organizadores da RioFan protestaram contra essa decisão.

Outros fatores acabaram envolvidos nessa polêmica. Políticos do partido DEM (Democratas) entraram com uma liminar para suspender a exibição do filme no Cine Odeon, no Rio de Janeiro, e conseguiram uma decisão favorável da juíza Katerine Nygaard, que proibiu sua exibição e ordenou sua apreensão para futura análise. Enquanto isso, foi imposta uma multa de R\$ 100 mil diários caso o filme fosse exibido.

Ainda em 28 de julho desse mesmo ano, o processo de classificação indicativa foi suspenso até 5 de agosto, quando o Ministério da Justiça avaliou o filme como inadequado para audiências com menos de 18 anos. O Ministério recomendou a continuidade da investigação civil, declarando-se incompetente para julgar um possível crime realizado por um objeto artístico, considerando não ter o poder para proibir o filme sem uma avaliação prévia e meticulosa. Em 9 de agosto, a obra foi proibida no território brasileiro pela ordem da 3ª Vara Federal em Belo Horizonte (MG), em resposta ao pedido do Ministério Público Federal desse estado.

Os conteúdos de *A Serbian film* motivaram protestos, particularmente da comunidade evangélica, que promoveu uma campanha contra o filme exigindo sua proibição, e também do CBC (Congresso Brasileiro de Cinema), que clamou pela liberdade de expressão e, conseqüentemente, pela liberação do filme. O espaço dessa troca de argumentos foi, principalmente, a internet, entre sites que criaram páginas especiais para coletar assinaturas para apoiar suas causas, como feito pela CBC⁴. Ainda assim, a exibição do filme continuou proibida por quase um ano⁵, e sua interdição foi acompanhada por um grande número de downloads ilegais pela internet, um procedimento comum na atualidade.

4. Uma dessas campanhas pode ser vista em <http://censuranao.wordpress.com>. Acesso em: jun. 2012.

5. Até junho de 2012 – veja a próxima nota para mais informações sobre o atual *status* legal do filme.

Quanto às razões empregadas para justificar sua proibição, é necessário manter em mente que o filme não foi visto por todos os atores envolvidos nessa controvérsia, o que facilita a compreensão sobre a atual extensão dos fluxos de discursos. Muitas das justificativas para a interdição são baseadas em argumentos previamente constituídos em outras culturas estrangeiras, que cruzaram oceanos e se expandiram, reverberando com as redes sociais. Além de reforçar as motivações da censura, elas revelam uma base comum que diferentes culturas compartilham, ao menos quanto aos padrões morais e sociais. Obviamente, isso significa partilhar também os mesmos – ou similares – princípios para o exercício da censura.

Em relação aos argumentos a favor da exibição que exigem a liberdade de expressão, é possível interpretar que suas fundamentações envolvem a lei que garante os direitos a



informação e a expressão artística, tratados especialmente pela Constituição Federal de 1988 artigo 5º, inciso IV (“é livre a manifestação do pensamento”) e artigo 220 (“a manifestação do pensamento, a criação, a expressão e a informação, sob qualquer forma, processo ou veículo, não sofrerão qualquer restrição, observado o disposto nesta Constituição”).

As demandas feitas por diversas instâncias para que o filme fosse proibido centraram seus argumentos na preservação da moral e dos bons costumes, de forma geral acusando o filme de representar uma apologia à violência, ao incesto, à promiscuidade etc. Mais do que isso, o filme é considerado abusivo em relação ao ECA (Estatuto da Criança e do Adolescente), que exige o respeito e a preservação da imagem das crianças. Como o filme mostra a simulação do abuso sexual de um recém-nascido, ele deveria ser proibido para respeitar a imagem de todas as crianças – ainda que seja bastante evidente que um bebê real não foi mostrado nessa cena particularmente ofensiva.

Um dos tópicos mais polêmicos retratados no filme, essa cena é mencionada na decisão de 8 de agosto de 2011 do juiz Ricardo Machado Rabelo, da 3ª Vara Federal. Como mencionado anteriormente, essa decisão preliminar proibiu a exibição de *A Serbian film* no Brasil somente quatro dias após o Ministério da Justiça determinar sua classificação indicativa para maiores de 18 anos devido às cenas de sexo, pedofilia, violência e crueldade⁶:

Tratando-se de um filme que traz consigo a marca da polêmica, já deflagrada inclusive em outros países, sobretudo em razão da alegada cena na qual um recém-nascido é violentado sexualmente, como afirmado na inicial, creio que a decisão da Administração (Ministério da Justiça) de classificar e liberar a exibição do filme, ainda que elegendo um prazo de 30 dias para que os órgãos competentes verifiquem a possível ocorrência de crime, subverte a ordem natural e lógica do que é razoável [...] A concessão da liminar não se configura, como pode parecer à primeira vista, indevida intromissão do Poder Judiciário no modo de agir da Administração, o que consistiria em abominável ato de censura. Não. De forma alguma é o que estou fazendo.⁷

6. Uma semana após esta pesquisa ser apresentada no 9th International Crossroads in Cultural Studies Conference, no dia 3 de Julho de 2012 (e quase um ano após a proibição inicial), o mesmo juiz Ricardo Machado Rabelo, da 3ª Vara Federal, decidiu, no dia 11 de julho de 2012, permitir a exibição de *A Serbian Film*, depois que o diretor-geral da Polícia Federal declarou que o filme não incorria em nenhum crime. Em sua decisão, o juiz Rabelo repetiu o argumento de que ele não poderia ser o censor do filme no território brasileiro, de acordo com a Constituição Federal. A recepção dessa decisão e os comentários feitos pelos distribuidores brasileiros do filme estão disponíveis em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/1118002-justica-libera-exibicao-do-longa-a-serbian-film-no-pais.shtml>. Acesso em: jun. 2012.

7. A decisão é mencionada e analisada nos sites: <http://direito.folha.com.br/1/post/2011/8/sobre-a-proibido-do-filme-a-serbian-film-como-decidir-o-que-arte-e-a-liberdade-de-expresso.html> e <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/957089-justica-em-minas-proibe-exibicao-de-a-serbian-film-em-todo-o-brasil.shtml>. Acesso em: jun. 2012.

Em primeiro lugar, é importante apontar que essa liminar reflete a mesma necessidade do *Novo manual* e do *Guia prático* da classificação indicativa de diferenciar-se das práticas da censura. Como mencionado anteriormente, a Constituição de 1988 determina que nenhum limite deve ser imposto à expressão artística, e essa Carta sucedeu justamente um longo período de ditadura militar no Brasil. Para manter sua legitimidade no ambiente democrático, essa decisão deve explicitamente declarar que não pretende censurar o filme – apesar de proibir sua exibição pública.

Em segundo lugar, a decisão baseia-se na proteção de valores morais, considerando que o juiz precisa proibir o filme porque ele pode causar danos à sociedade, visto que “graves e irreversíveis serão os prejuízos causados à ordem jurídica, ao consumidor nacional, tendo em vista o fato de que o filme será encaminhado aos cinemas do país e exibido a toda a população”⁸.

8. Idem. Em terceiro lugar, a liminar anterior, de julho de 2011, realizada pela juíza Katerine Jatahy Nygaard, da 1ª Vara da Infância, da Juventude e do Idoso, já baseara seus argumentos no Estatuto da Criança e do Adolescente, que “veda expressamente a filmagem, reprodução, divulgação por qualquer meio de cenas de sexo explícito ou pornográfico envolvendo crianças ou adolescentes”:

Não se pode admitir que, em favor da liberdade de expressão, um pretense manifesto político exponha de tal forma a degradação do ser humano, a ponto de violar sexualmente um recém-nascido.⁹

9. Essa decisão (junto com sua análise e sua recepção entre os produtores artísticos brasileiros) pode ser vista no site: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/948720-apos-acao-do-dem-juiza-da-liminar-proibindo-exibicao-de-filme-servio.shtml>. Acesso em: jun. 2012.

Algumas questões podem ser esboçadas, como resultado, desses tópicos que ecoam entre os processos que proibiram a exibição de *A Serbian film* no Brasil. O primeiro questionamento exige uma observação sobre por que essas decisões buscam diferenciar-se da censura – o que já pôde ser respondido pelo fato de que o novo Estado democrático de direito instaurado pela Constituição de 1988 constantemente deseja manter a repressão autoritária como parte do passado superado. Nesse sentido, a sociedade pode ver-se como democrática e aberta, mesmo quando os mesmos mecanismos de censura são colocados em ação.



A segunda abordagem questiona como o impacto de uma expressão artística pode ser mensurado de forma a alertar sobre potenciais ameaças: esse é um problema muito mais complexo que precisa ser tratado pelo viés dos estudos culturais e da teoria da recepção (HALL, 2003), como será discutido na seção a seguir.

O último tema em questão envolve a problemática diferenciação entre imagens e representações. Respondendo à crítica feminista da pornografia cinematográfica – o fato de que ela demandaria, devido à sua própria produção, a violação sexual das mulheres, mesmo quando atrizes participam por sua *livre* vontade ou quando efeitos visuais são usados para simular a violência, porque representaria a degradação e submissão das mulheres como objetos de forma geral – J. M. Coetzee (2008, p. 103) coloca uma importante questão: “em que sentido esses atos são ‘algo real’?”. Hall também relembra a diferença sugerida por Gerbner entre mensagens que representam a violência na televisão e a própria violência: “Porém, continuamos a pesquisar a questão da violência, por exemplo, como se fôssemos incapazes de compreender essa distinção epistemológica” (HALL, 2003, p. 370). É por isso, em suas palavras, que “o cão, no filme, pode latir, mas não consegue morder!” (HALL, 2003, p. 370).

Essas são representações reais – violência real, com impacto real – e, portanto, devem ser realmente censuradas? Os textos legais avaliados aqui (liminares, a Constituição e o Estatuto da Criança e do Adolescente) consideram que o impacto dos filmes na imagem de crianças é tão poderoso que a única forma de controlá-los é condená-los ao silêncio. É irônico que *A Serbian film* também discute, ele mesmo, a tênue linha entre a *realidade* (o universo simbólico esboçado pelo filme e as ideias e práticas sociais em que se baseia) e sua *representação* (os eventos ficcionais retratados em *A Serbian film* e o filme pornográfico que é produzido dentro dele, que contém cenas tão insuportavelmente *reais* que levam os seus personagens a decidir cessar suas existências e, portanto, silenciá-los). No filme, a representação é tão violenta e *real* que produz efeitos na vida dos personagens – mas esse trauma pode ultrapassar a superfície da tela e impactar a imaginação da audiência, afetando os conceitos abstratos que temos sobre as crianças, por exemplo?

Dessa forma, uma imagem que representa o estupro de um bebê recém-nascido pode afetar a imagem social da infância como um todo? Para levar essa questão em consideração, é necessário avaliar a recepção e o impacto social dessas cenas – e, para fazer isso, é recomendável avaliar, primeiramente, como o sistema legal da classificação indicativa justifica a necessidade de suas práticas de controle.

Classificação além do controle: supervisões e restrições

Para poder avaliar apropriadamente essa trajetória, é preciso examinar, ainda que brevemente, as instâncias envolvidas nesse processo: os princípios da classificação indicativa e suas bases no Estatuto da Criança e do Adolescente.

Em relação à classificação indicativa, é preciso partir de sua orientação, explicitada no terceiro capítulo de seu *Manual* (MINISTÉRIO DA JUSTIÇA, 2006, p. 7), sobre o que considera adequado ou inadequado para audiências de crianças e adolescentes com 10, 12, 14, 16 ou 18 anos de idade. Essa orientação, justificada por diversos argumentos psicológicos e pedagógicos, foca uma série de temas que devem ser alvo de controle:

A Classificação Indicativa fundamenta-se na análise de dois grandes conjuntos de temas – Violência e Sexo –, além do sub-tema Drogas. O modelo adotado leva em conta as chamadas “inadequações”. Ou seja, os profissionais que analisam as obras audiovisuais voltam seu olhar para conteúdos potencialmente inadequados a crianças e adolescentes com base nessas três temáticas (MINISTÉRIO DA JUSTIÇA, 2006, p. 9).

Esse manual descreve os métodos da classificação indicativa como “muito à semelhança da metodologia de análise de conteúdo nas ciências sociais”, para “transformar um determinado conteúdo em dados numéricos” (MINISTÉRIO DA JUSTIÇA, 2006, p. 13). Entretanto, ainda que seus métodos possam ser baseados em pesquisas científicas, esses resultados não são discutidos

explicitamente quando é necessário argumentar sobre o que é adequado ou inadequado para audiências de faixas etárias específicas. A lógica implícita nesse manual fundamenta suas raízes principalmente em outros decretos, leis e na Constituição – o que não surpreende, visto que a classificação indicativa faz parte do Ministério da Justiça, e não do Ministério da Cultura ou da Educação, por exemplo. Ainda assim, apresenta cinco páginas (MINISTÉRIO DA JUSTIÇA, 2006, p. 50-54) com artigos da Constituição Federal, do Código Civil Brasileiro e do ECA (Estatuto da Criança e do Adolescente), como mencionado anteriormente, o que mostra que há uma necessidade de justificar legalmente a legitimidade dos processos em que a classificação indicativa baseia suas práticas (MINISTÉRIO DA JUSTIÇA, 2006, p. 14).

Em uma tentativa de autodiferenciação dessa classificação das antigas práticas de censura que dominaram a vida cultural brasileira entre os anos 1960 e 1980, o manual procura descrever o sistema classificatório como um processo democrático: ele é *transparente*, considerando que todas suas normas e decisões são abertas ao acesso público; é *aberto* para a participação do público, criticando ou questionando as decisões; é *objetivo*, visto que suas práticas são guiadas por regulamentações e critérios específicos, como é explicitamente exposto em seu *Manual* (MINISTÉRIO DA JUSTIÇA, 2006) e seu *Guia prático* (MINISTÉRIO DA JUSTIÇA, 2009); também é *limitado*, porque só pode classificar e informar sobre conteúdos inadequados, mas não pode proibi-los ou cortá-los (MINISTÉRIO DA JUSTIÇA, 2006, p. 8-12).

Para além de sua fundamentação legal, as evidências científicas que são utilizadas para basear o controle de conteúdos supostamente inadequados são somente mencionadas nesse manual. Esse guia reconhece constantemente a importância dos estudos de recepção para avaliar os efeitos de conteúdos inadequados, e até afirma que crianças e adolescentes são “impactados diferentemente pelos distintos conteúdos violentos” (MINISTÉRIO DA JUSTIÇA, 2006, p. 18). Entretanto, esse manual falha ao não apontar apropriadamente as fontes dos estudos científicos, não menciona os dados quantitativos ou

o contexto de suas conclusões: por vezes essas pesquisas são acreditadas para as instituições que foram responsáveis por essas experiências, como a “Academia Estadunidense de Pediatria” (MINISTÉRIO DA JUSTIÇA, 2006, p. 18), ou são agrupadas coletivamente como “várias pesquisas analisadas” (MINISTÉRIO DA JUSTIÇA, 2006, p. 19), “a mesma tradição de pesquisas” (MINISTÉRIO DA JUSTIÇA, 2006, p. 23), “a maioria das pesquisas” (MINISTÉRIO DA JUSTIÇA, 2006, p. 31) ou “alguns estudos” (MINISTÉRIO DA JUSTIÇA, 2006, p. 21):

[...] a apresentação de consequências negativas para o agressor (a curto e a longo prazo) – ou seja, a sua punição – pode minimizar o impacto do conteúdo violento na formação das audiências. *Alguns estudos* sugerem que tanto crianças *expostas* a conteúdos violentos nos quais há clara punição dos agressores, quanto outras expostas a conteúdos não violentos tendem a ter o mesmo tipo de *reação imediata* após terem tido acesso a esses materiais. O mesmo não ocorre com crianças que viram programações com violência, mas nas quais não houve consequências negativas para o agressor ou, ao contrário, houve recompensa aos agressores (MINISTÉRIO DA JUSTIÇA, 2006, p. 21, grifo nosso).

Este artigo não sugere que esse tipo behaviorista de “alguns estudos” de recepção possa ser a melhor forma de avaliar a “reação imediata” de audiências “expostas” a conteúdos violentos. É até mesmo impossível avaliar o uso apropriado desses dados visto que suas fontes, as condições das pesquisas, seus métodos e resultados não são apresentados – sem mencionar a desconsideração dos contextos diferentes em que essas crianças podem viver.

Estudos culturais apropriados precisam levar em consideração os contextos sociais e culturais de diferentes públicos e a relação com o que é expresso publicamente – exatamente o que é deixado de lado quando essas pesquisas e as suas particularidades não são mencionadas apropriadamente nesse manual. Se essas informações não são discutidas seriamente pelas diretrizes da classificação indicativa, só resta presumir que elas são irrelevantes para o sistema



de análise de conteúdo utilizado – e, portanto, pode parecer um pouco arbitrário definir que a presença de recompensa para agressores só pode ser adequada para audiências com mais de 14 anos de idade (MINISTÉRIO DA JUSTIÇA, 2006, p. 37), enquanto não se recomendam cenas com recompensa ao tráfico de drogas para públicos com menos de 16 anos de idade (MINISTÉRIO DA JUSTIÇA, 2006, p. 40).

O próprio manual salienta a necessidade de “investigações científicas que compreendam melhor os efeitos de obras audiovisuais sobre as crianças e adolescentes brasileiros”, visto que “vivemos em um significativo vácuo nesta área” (MINISTÉRIO DA JUSTIÇA, 2006, p. 31). Em 1980, com seu famoso artigo “Codificar/decodificar”, Hall afirma que diferentes grupos podem apresentar respostas diferentes porque eles até compreendem as representações simbólicas de formas distintas:

Embora saibamos que o programa televisivo não é um estímulo comportamental, como uma batida na rótula do joelho, parece ter sido quase impossível para os pesquisadores tradicionais conceituar o processo comunicativo sem cair em uma ou outra variante de um behaviorismo camuflado (HALL, 2003, p. 370).

É importante, entretanto, ter em mente que o *Manual* e o *Guia prático* somente citam leis – e baseiam-se explicitamente somente em leis e decretos –, ignorando as fontes de pesquisas de recepção e efeitos em audiências. É possível que essas duas publicações façam isso por considerarem que a legislação seja suficiente, por si só, para legitimar esse aparato censor. Decisões legais consideram que as leis podem oferecer uma base com legitimidade suficiente, porque se espera que essas normas justamente consolidem e moldem os valores e práticas morais em um código tipificado de conduta. Seguindo esse princípio, parece desnecessário verificar os impactos de expressões inadequadas no público e os efeitos do que é representado simbolicamente nessas imagens. Além disso, as leis refletem práticas sociais e representam a vontade e o consenso de seu povo, visto que são discutidas e definidas por seus representantes.

Por outro lado, estudos de recepção apropriados (*apropriadamente* citados, com seus resultados discutidos e baseados nas realidades específicas brasileiras) podem apontar mais precisamente para efeitos derivados da suposta inadequação de algumas formas de expressão polêmicas – com as retratadas em *A Serbian film*. Mas talvez seja justamente por isso que o sistema legal os ignore: eles podem apontar para efeitos mais complexos e menos degradantes das imagens *inadequadas* – e, portanto, podem ameaçar o poder dos legisladores e juristas em impor seus preconceitos, com o apoio de uma maioria desejosa por mais censura e com oposição restrita de uma minoria silenciosa. Sem estudos apropriados – e sem citar *apropriadamente* seus resultados – é impossível debater democraticamente essas regras e suas resultantes condenações. Quando são baseadas em princípios judiciais e morais essas decisões podem somente ser seguidas, mas não podem ser discutidas ou debatidas, pois as suas evidências também são escondidas ou silenciadas.

Essa censura impõe o silêncio não só para as expressões censuradas; ela também incapacita e cega seus seguidores, que não conseguem discutir outros argumentos baseados nessas questões que provenham de abordagens diferentes da jurídica ou da moral. Com isso, é impossível avaliar o impacto das imagens ofensivas reveladas em *A Serbian film* – mas isso também parece desnecessário, pois o dispositivo legal já justifica a necessidade dessa censura a partir de suas próprias regras, sem considerar as apropriadas pesquisas de impacto.

Este estudo não pretende criticar o direito legítimo de um pai ou responsável em escolher com qual sistema moral seus filhos devem ter contato enquanto são crianças – especialmente em circunstâncias em que essas expressões polêmicas podem ferir ou questionar suas próprias crenças. Entretanto, seguindo o mesmo argumento – e considerando que ainda é difícil determinar o impacto dessas imagens polêmicas em adultos conscientes e nas suas representações sociais desses mesmos tópicos que podem ser ameaçados pelas expressões que contradigam sua moralidade – ninguém pode impor seu próprio sistema moral

aos outros. Essa linha de argumento não deixa saída a não ser à tolerância e à defesa da liberdade de expressão. Seguindo essa mesma lógica, Petley (2007, p. 36) defende que ideias novas e impopulares *devem ser protegidas* – e não o contrário, ou seja, que alguém *deva ser protegido delas* – como já apresentado na famosa *Aeropagitica* de John Milton:

In Milton’s view, people were perfectly capable of distinguishing right from wrong, good from bad, by the exercise of their reason and, in order to exercise that faculty, should have unlimited access to the ideas and thoughts of others (PETLEY, 2007, p. 37).¹⁰

10. Tradução livre dos autores:
 “Na visão de Milton, as pessoas são perfeitamente capazes de distinguir o certo do errado e o bom do mau pelo exercício de sua razão e, para poder exercitar essa faculdade, devem ter acesso ilimitado a ideias e pensamentos de outros”
 (PETLEY, 2007, p. 37).

Como definido por Petley (2007, p. 38), o despotismo trabalha com a mesma lógica que determina que a opinião pública precisa ser guiada e protegida da infecção de ideias contagiosas que podem arrastar a sociedade para fora das linhas que foram definidas pelos que clamam representar o consenso público, e afirmam ser os únicos capazes de falar em nome do interesse coletivo. Ao invés de agir como tutor da opinião pública, o Estado deve somente reservar para si mesmo o poder de descrever e categorizar, informando o que é considerado como inadequado para que o público tome sua própria decisão. Mas isso também pode representar uma armadilha oculta que leve ao retorno da censura, como sugerido anteriormente.

Conclusão: o cruzamento de discursos na decupagem de corpos cortados

De acordo com as categorias utilizadas em nossas pesquisas anteriores (GOMES, 2008, p. 21), temáticas relacionadas à violência e às drogas são agrupadas dentro de casos de censura *social*, enquanto o sexo envolve as interdições *morais*, assim como a proibição de expressões chulas, erotismo, exposição sensual etc. A moral considerada nesses argumentos da censura se relacionavam primariamente para as cenas de sexo – sempre aludidas, mas nunca explícitas ou apresentadas de forma depreciativa no período analisado. Além disso, para ser considerado legítimo, o sexo deveria

acontecer dentro do casamento. O objetivo desse controle, segundo o censor José Pereira, da Divisão de Diversões Públicas da Secretaria da Segurança Pública do Estado de São Paulo nos anos 1960, era “salvaguardar a moral e os bons costumes da Família paulista, sobretudo a dignidade da mulher” (PEREIRA, 1961, p. 11).

Tudo precisava ser apresentado de acordo com os ideais da sociedade para elevar os padrões morais, um fato que carrega a pressuposição de que a produção cultural precisaria envolver conteúdos pedagógicos e promover o progresso humanista, ou ainda que essas apresentações sempre tenham – para o bem ou para o mal – um efeito educativo. Ainda que sem se manifestar explicitamente, esse princípio disciplinar pode ser resumido nas palavras de Barreto Filho, que afirmou, ao avaliar as regras que orientavam o trabalho do escritor, que era necessário prevenir “manifestações contrárias à moral, que provoquem ódio de classe, que ofendam os sentimentos de humanidade e que propaguem ou estimulem a prática de vícios, crimes e perversões” (BARRETO FILHO, 1941, p. 48).

Como práticas desviantes representam o que não pode ser feito, também não podem ser vistas. Com esse procedimento, a sociedade busca censurar as imagens inadequadas para proteger as bases da própria socialização, como a conduta moral e os bons costumes. Essa ação supõe que os fundamentos da Família, Religião e Nação são tão frágeis que podem ser erodidos em contato com o contágio dos maus exemplos vindos de livros, peças, programas televisivos, notícias, músicas ou filmes que representam outras formas de pensar ou agir. Como o real impacto dessas formas de expressão é desconhecido ou só pode ser mensurado quando já é tarde demais, frequentemente se presume o pior, de modo a controlar tudo que pode ser visto como uma ameaça.

Para fazer isso, os censores desenvolveram um método para controlar sistematicamente algo tão variável como a expressão artística e comunicativa por meio do sistema de classificação. Aparentemente, o *Guia prático* tem orgulho de apresentar a classificação indicativa como uma objetiva *decupagem* – do francês “*découpage*”, que significa o corte ou análise do filme em seqüências, além do próprio processo de descrição das cenas



e eventos nele retratados –, declarando assim que “é importante ressaltar que a objetivação desses indicadores apresenta-se como um dos grandes avanços da política pública de Classificação Indicativa” (MINISTÉRIO DA JUSTIÇA, 2009, p. 15).

Nesse sentido, filmes proibidos como *A Serbian film* compartilham com seus censores um voyeurismo similar: ambos procuram pelo inadequado, destacando através do olhar da câmera (ou identificando e controlando, no caso do censor) gestos obscenos, decapitações e fluidos vitais contaminados com drogas, luxúria ou ira. O que os censores (e a sociedade que representam) buscam é cortar, restringir e proteger-se da agressão simbólica representada por esses filmes, que eles tão meticulosamente categorizam para controlar todas essas expressões que parecem estar fora de ordem. Todas as ações extremas que esses cineastas proibidos pretendem mostrar para a audiência são atentamente classificadas e pesadas pelos censores, que levam em conta, com seriedade, todas as imagens ofensivas que revelam corpos sexualmente excitados, estimulados por drogas ou submetidos pela violência.

Dessa forma, a proibição de *A Serbian film* no Brasil claramente representa uma colisão de sistemas de crença entre regulações estatais – abertas para a participação de entidades que podem denunciar o que consideram ofensivo e que deve ser restrito – e expressões artísticas – que estão além do controle e questionam os próprios limites em que nossa sociedade se baseia. As mesmas expressões artísticas que tentam discutir e refletir sobre o poder – ou seja, *sobre o controle* de nossas práticas sociais – parecem *fora de controle* ou *além do controle* para os que se ofendem com seus questionamentos. Como o dispositivo legal de controle da mídia pela sua classificação indicativa não pode levar em consideração qualquer argumento além de seu próprio arcabouço legal, encontra um dilema ao lidar com uma obra de arte que coloca em questão os próprios fundamentos de nossa cultura, expondo tabus ou erodindo limites.

Chouliaraki e Fairclough (1999, p. 61) mostram que formas conflitantes de expressar relações sociais podem não ser somente o reflexo de crenças diferentes, visto que os conflitos textuais revelam-se como formas de tensão social. Mas como a sociedade

pode lidar com essa tensão entre diferentes abordagens? Uma forma pode resultar na *representação* desses conflitos: metaforicamente desmembrar o tecido simbólico que corporifica o social, revelando, por exemplo, o trauma nu de um país que recentemente passou por conflitos civis e étnicos, no qual os direitos humanos foram desconsiderados e a violência sexual foi usada como uma das armas de genocídio – como é o caso da Sérvia. Outra forma de lidar com essas tensões pode resultar no silêncio ou *repressão*, com uma decupagem literal do que é considerado como inadequado, ofensivo, repulsivo ou polêmico, classificando conflitos como expressões indesejadas e ocultando tudo que pode parecer extremo demais para ser visto ou discutido. Essa estratégia pode ser adotada por um país, por exemplo, que se vê como uma pacífica democracia social, na qual todos os conflitos são gerenciados e controlados, mas raramente discutidos em público – como a recente transição da ditadura militar para a abertura democrática no Brasil.

Entre esses dois caminhos, a vida dos corpos simbolicamente desmembrados e violentados flui em rios de lágrimas falsas e sangue cenográfico nas salas escuras dos cinemas. Mas o que realmente se esvai é a verdadeira vida da expressão artística que é sacrificada na submissão a essa decupagem da censura.

Nós podemos detectar, com a análise da trajetória da classificação de *A Serbian film*, a predominância moral nos argumentos que justificam sua proibição, assim como o alinhamento com a liberdade de expressão entre os pedidos para sua liberação como um princípio dominante na democracia. Pudemos, assim, mostrar a confluência de discursos na esfera pública ocidental devido ao compartilhamento de princípios comuns, o conflito entre proposições legais e científicas, as reviravoltas que essas questões passam, e as contradições entre uma classificação descrita como mera orientação ou serviço público, sem o prejuízo da liberdade, e a real interdição que, como um serviço social, não é vista dessa forma.

Entretanto, para concluir essa exploração, vale lembrar que ainda não está claro em que grau uma expressão artística pode impactar nas representações sociais e culturais. O que é evidente, por



outro lado, é o poder repressivo de uma forma específica de expressão textual: as decisões legais. Esse poder (garantido por ameaças reais de punições, aprisionamentos, apreensões ou outras pressões econômicas como multas) controla o monopólio de determinar o que é adequado ou não. Como Max Weber teria dito, a violência legítima é um monopólio do Estado – e só pode permanecer como parte de sua representação legítima se constantemente requisitar a submissão do que considera inadequado.

Assim, causa surpresa o fato de que uma das mais importantes instituições do sistema legal brasileiro recuse reassumir sua posição histórica como parte do dispositivo da censura, considerando que essa máquina silenciosa é inapropriada em uma democracia. E também causa desapontamento o fato de que ainda é possível testemunhar – revelado no clamor por censura que ecoou entre partidos políticos e cortes judiciárias locais – a capilaridade e a força do desejo da censura que ainda transpassa nossa sociedade.

Referências

BARRETO FILHO, J. P. de M. *Diversões públicas: legislação – doutrina: prática administrativa*. Rio de Janeiro: A. Coelho Branco Filho, 1941.

CHARAUDEAU, P. *Discurso das mídias*. São Paulo: Contexto, 2006.

CHOULIARAKI, L.; FAIRCLOUGH, N. *Discourse in late modernity: rethinking critical discourse analysis*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999.

COETZEE, J. M. *Contra la censura: ensayos sobre la pasión por silenciar*. Barcelona: DeBolsillo, 2008.

COSTA, M. C. C. *Teatro e censura: Vargas e Salazar*. São Paulo: Edusp, 2011.

DUCROT, O. *La preuve et le dire: langage et logique*. Paris: Mame, 1974.

GOMES, M. R.; CASADEI, E. B.; KERI, N. F.; CRUZ, P. R. da . *Palavras proibidas: pressupostos e subentendidos da censura teatral*. São José do Rio Preto: Bluecom, 2008.

GOMES, M. R.; CASADEI, E. B. “A dimensão política da censura moral”. *Revista Verso e Reverso*, vol. XXIV, n. 56, ago. 2010. Disponível em: <<http://www.unisinis.br/revistas/index.php/versoereverso/article/view/212/55>>. Acesso em: 1 mai. 2012.

HALL, S. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

MINISTÉRIO DA JUSTIÇA, SECRETARIA NACIONAL DE JUSTIÇA, DEPARTAMENTO DE JUSTIÇA, CLASSIFICAÇÃO, TÍTULOS E QUALIFICAÇÃO. *Manual da nova classificação indicativa*. Brasília: Ministério da Justiça, 2006. Disponível em: <www.mj.gov.br/classificacao>. Acesso em: 1 mai. 2012.

MINISTÉRIO DA JUSTIÇA, SECRETARIA NACIONAL DE JUSTIÇA, DEPARTAMENTO DE JUSTIÇA, CLASSIFICAÇÃO, TÍTULOS E QUALIFICAÇÃO. *Classificação indicativa: guia prático*. Brasília:



Ministério da Justiça, 2009. Disponível em: <www.mj.gov.br/classificacao>. Acesso em: 1 mai. 2012.

PEREIRA, J. *Teatro e cinema*. Da condenação de seu desvirtuamento. São Paulo: Exposição do Livro Editora, 1961.

PETLEY, J. *Censoring the word*. London: Seagull, 2007.

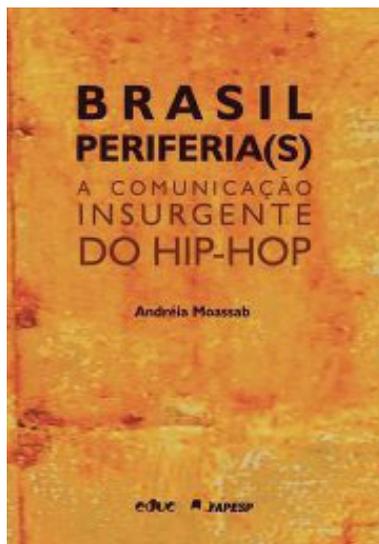
submetido em: 13 ago. 2012 | aprovado em: 8 out. 2012



Pesquisa aborda a comunicação insurgente do *hip-hop*



Noel dos Santos Carvalho¹



Resenha

Moassab, A. *Brasil periferia(s): a comunicação insurgente do hip-hop*. São Paulo: Educ, 2011.

1. Professor adjunto do curso de audiovisual do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal de Sergipe e pesquisador convidado do Departamento de Multimeios da Universidade Estadual de Campinas. E-mail: noelsantocarvalho@yahoo.com.br

Desde o seu surgimento, em meados dos anos 1980, a cultura *hip-hop* atraiu a atenção de estudiosos e ativistas. Nas ciências sociais, foi a antropologia que, interessada na heterogeneidade e nas práticas de construção simbólica engendradas pela dinâmica cultural, primeiro forneceu a maior parte do instrumental teórico para o estudo do tema. Já os ativistas dos movimentos sociais e negro, externos ou não ao *hip-hop*, buscaram cooptá-lo para partidos, ONGs, sindicatos e governos. A relação entre a arte e a política é uma questão em que se debatem os integrantes do movimento ainda hoje (FELIX, 2005).

A partir dos anos 1990, e mais acentuadamente nos anos 2000, a relação entre o *hip-hop*, a pesquisa e o ativismo sofreu uma inflexão. Os pesquisadores oriundos do movimento, ou neófitos convertidos às suas causas e dilemas, ingressaram na universidade e passaram a estudá-lo. Agora a partir não apenas das disciplinas das ciências sociais mas também das áreas da pedagogia, artes, letras, literatura e comunicação. Ao conceitual analítico das ciências sociais foram então acrescentadas novas reflexões, o que ampliou o entendimento sobre o fenômeno e, concomitante, legitimou o *hip-hop* como objeto de pesquisa acadêmica — assim como se dera antes com os negros, as classes sociais e as populações indígenas.

Não é exagero afirmar que, em pouco mais de uma década, o *hip-hop* passou de cultura juvenil urbana a constructo científico, isto é, um campo discursivo elaborado por dentro e por aqueles que são de dentro do movimento para pensar o social, a cultura, a arte etc. Somada ao inevitável envelhecimento biológico e a certo



acomodamento burguês, a entrada na universidade não foi gratuita e cobrou o seu quinhão. Se a tensão nativa expressa no binômio arte versus política, que marcou os tempos heróicos do movimento, arrefeceu nas ruas, na academia, ela ressurgiu através do binômio ciência versus política. Debate esse não menos tenso e exigente, pois inscrito em um campo com regras e poderes constituídos: o campo científico. Em bom português, é possível tomar a cultura, as práticas e a arte do *hip-hop* para construir instrumentos teóricos analíticos e conceituais para pensarmos o social? É sabido que os movimentos sociais “se pensam”, mas qual a validade científica desse pensamento para compreender a sociedade?

O livro *Brasil periferia(s): a comunicação insurgente do hip-hop*, de Andréia Moassab, originalmente sua tese de doutoramento defendida em 2008 na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, abre para uma reflexão nesse sentido. Primeiro porque, como o título sugere, a comunicação como forma política está no centro da sua abordagem. Depois, porque a autora assume falar não apenas de dentro do *hip-hop* mas também ao seu lado, isto é, assume a posição dos seus principais protagonistas. Como coloca José Luiz Aidar Prado (p. 11) na apresentação da obra, “a investigação científica se torna *política* no melhor dos sentidos: de ouvir a voz de quem não tem voz nas superfícies midiáticas”. Política aqui não é a dos palácios, tampouco a dos partidos em disputas, mas aquela realizada no cotidiano das relações entre os homens contra a naturalização das formas de poder e de produção das desigualdades.

A aposta é alta, e já nas primeiras páginas a autora vai direto ao ponto:

Este trabalho busca discutir os processos de resistência realizados em ações de milhares de jovens do hip-hop que no mundo contemporâneo participam ativamente na produção de conhecimento e na ressignificação das periferias brasileiras. Nos últimos anos, o movimento hip-hop amadureceu e se consolidou como uma das grandes forças político-culturais no país, somando voz às demandas de diversos outros movimentos sociais. Esses setores sociais organizados estão pouco a pouco conquistando

resultados concretos para as suas demandas: a produção cultural da periferia, a luta pela reforma urbana ou a produção econômica dos catadores de material reciclável. O hip-hop, nesse cenário, é uma voz que se impõe em face das construções simbólicas homogeneizantes produzidas pelo pensamento dominante, no qual estamos imersos nos últimos tempos, em torno de valores e da criação de desejos em concordância estrita com aqueles do sistema econômico hegemônico (p. 17).

O *hip-hop* nessa perspectiva não é reflexo superestrutural; é o movimento social em si, produtor de conhecimento e, nos termos de Moassab, “com capacidade de empoderamento com fins à emancipação social da população que habita as periferias das grandes cidades brasileiras” (p. 29). Empoderar é a capacidade que os indivíduos ou os grupos adquirem de definir suas próprias agendas, alargando suas esferas de poder. A comunicação enquanto política insurgente está no cerne do empoderamento.

Ela explica ainda que o sentido primeiro do termo comunicação remete à comunhão (do verbo latino *communicare* originam-se comungar e comunicar) e a comunitário. Assim, a comunicação insurgente realizada pelo movimento *hip-hop* recupera esse sentido de comunhão e compartilhamento dos saberes da comunidade de forma horizontalizada.

No hip-hop se estabelece uma comunhão em que todos produzem conhecimento num movimento pluridirecional de adição, de soma de várias partes. No hip-hop, há produção de sentidos e partilha, há designação e produção de realidades (p. 190).

O livro se estrutura em três partes, assim agrupadas: espaço-território; resistência-empoderamento-emancipação e comunicação contra-hegemônica. Na primeira parte, o objetivo é destacar a relação do *hip-hop* com os espaços urbanos segregados e com os grupos sociais excluídos. Em seguida, demonstra como o movimento se articula com demandas de outros grupos sociais, como os negros, jovens, indígenas, moradores da periferia etc. Finalmente, aborda o



hip-hop como forma de oposição à tendência homogeneizadora da comunicação de massa.

A coleta de dados empíricos foi realizada através da pesquisa participante com grupos de jovens e em seus espaços de circulação. A variedade de materiais coletados, depoimentos gravados, letras de músicas, filmes ficcionais, documentários, poesias e peças da literatura feita por moradores da periferia demonstra a irradiação do *hip-hop* para outras esferas. Nesse sentido, mais que uma comunicação insurgente, o livro nos faz lembrar uma cultura insurgente. Cultura exatamente porque simboliza e constrói os sentidos do mundo dos seus protagonistas.

Do ponto de vista metodológico, a autora mobiliza autores de disciplinas distintas das ciências sociais, da filosofia e da comunicação para “vertebrar” sua argumentação. O propósito é compreender “os múltiplos conhecimentos de resistência ao sistema econômico e político hegemônico” (p. 32). Ela utiliza autores como Milton Santos, Michel Foucault, José Aídar Prado, Muniz Sodré, Pierre Bourdieu e Hannah Arendt, entre outros. Destacam-se as ideias de Boaventura de Sousa Santos, que pontuam várias passagens do livro. Os conceitos do sociólogo português de ecologia de saberes e sociologia das ausências e das emergências permitem à autora afirmar que a insurgência da comunicação do *hip-hop* é uma forma de resistência contra-hegemônica ao poder homogeneizante e naturalizador do capital na sua fase neoliberal.

Um dos pontos fortes do livro é o relato de como a mídia tradicional tratou a periferia e de como ocorreu a ressignificação desse discurso pelos artistas locais. A autora, arquiteta com especialização em comunicação social, mostra como os meios de comunicação de massa, ao se referirem à periferia, propagaram a desinformação completa, com pitadas generosas de preconceito social e racial. Por outro lado, demonstra como o *hip-hop* e outros artistas populares negaram a posição de oprimidos e assumiram o protagonismo da construção das imagens e dos sentidos da vida dos habitantes dos bairros pobres.

O hip-hop, por meio de suas práticas e da construção

de sentidos, desloca seus sujeitos do lugar do oprimido, da voz hierarquicamente inferior quando posta diante das vozes hegemônicas, para dar-lhes uma voz ativa, ressignificando os territórios onde é produzido. A ressignificação simbólica da periferia, do pobre e do negro acontece num embate estrategicamente difuso que permeia todos os lugares (p. 103).

No entanto, se o livro acerta ao destacar o papel do *hip-hop* na humanização da periferia, falha ao não explorar em profundidade sua relação com outros atores sociais fundamentais desse processo, como as escolas públicas, os professores, as igrejas e as associações de moradores.

De fato, o *hip-hop* foi execrado pela mídia, mas, em muitas escolas públicas, foi protegido e incentivado por professores e diretores. O próprio discurso crítico de vários dos ativistas deve muito ao capital escolar, inclusive no que têm de maniqueístas. Ademais, a tensão com a mídia também precisa ser revista. A crítica mostra-se esvaziada quando vemos artistas do movimento, como MV Bill, na maior rede de televisão do país. O *hip-hop* foi incorporado a um estilo de vida juvenil e integrado ao consumo através de revistas que vendem bonés, bermudas, skates, CDs etc.

Objetos novos como o *hip-hop* são desafios para pesquisadores e exigem novas interpretações da bibliografia — inclusive dos clássicos. Do contrário, há o risco de se construir uma moldura “teórica” dura, que não permite perceber as ambiguidades e tensões. A análise das letras do *hip-hop* é um bom exemplo. Moassab identifica machismo, misoginia e homofobia nas rimas. À lista poderíamos acrescentar outros comportamentos regressivos, como ressentimento social, conservadorismo moral, arrivismo social, individualismo etc. As escolhas da autora informam um viés de abordagem do *hip-hop* que se por um lado o explica, revelando dimensões invisíveis, por outro, oculta aspectos, digamos, menos nobres, mas não menos verdadeiros.

Curiosamente Moassab dá parte da resposta, tanto para essa questão quanto para a que formulei acima. Ela sugere que as ciências humanas incorporem os diversos conhecimentos de grupos



até então negligenciados (p. 302-307). Ou seja, uma ciência aberta, permeável aos saberes de povos e grupos que na maioria das vezes aparecem como objeto do discurso científico. Evidentemente, não podemos descartar uma abordagem e um método resolutamente críticos sobre todas as conjecturas, inclusive as do *hip-hop*.

Finalmente, cabe aqui um cuidado de resenhista. Um livro traz sempre a possibilidade ou potencialidade de ser entendido, compreendido e interpretado, ou mal compreendido e mal interpretado. Como sugere o filósofo Karl Popper (2010, p. 66), “raro é o homem que lê um livro e o compreende perfeitamente”.

Referências

FELIX, J. B. J. *Hip-hop: cultura e política no contexto paulistano*. Tese (Doutorado em antropologia) – Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

POPPER, K. *Textos escolhidos*. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC, 2010

PRADO, J. L. A. “Hip-hop ou a tensão da voz buscada”. In: MOASSAB, A. *Brasil periferia(s): a comunicação insurgente do hip-hop*. São Paulo: Educ, 2011.



Cem anos de estranhamento

//////////////////// *Irene Machado¹*



Resenha

OEVER, A. van den (Ed.).
Ostrannenie. on “strangeness”
and the moving image.
The history, reception, and
relevance of a concept.
Amsterdam: Amsterdam
University Press, 2010.

1. Professora livre-docente no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e no Departamento de Comunicações e Artes da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

E-mail: irenemac@uol.com.br

**Resumo**

Como o conceito de estranhamento emergiu no campo da linguagem poética e se tornou manifestação essencial da experiência estética? Como os procedimentos técnico-cinemáticos transformaram a percepção do mundo visível? De respostas a essas questões nasceram os artigos reunidos nesse livro sobre o papel do conceito de estranhamento não apenas na Rússia dos anos 20 como também no cinema e nos meios de comunicação.

Palavras-chave

Cinema, estranhamento, ostranenie, Chklóvski.

Abstract

How did the concept of ostranenie (strangeness) emerge in poetic language and become the manifestation of aesthetic experience? How did the technical cinematic devices transform the perception of the visual world? From the answers to these questions the articles of this book about the role of the concept of ostranenie were born. These cover not only the artistic movement in Russia during the 20th but also those of cinema and media.

Keywords

Cinema, strangeness, ostranenie, Chklóvski.

Um manifesto feito para durar

No calor de seus 20 anos, com a licença de um provocativo estudante da Universidade de São Petersburgo, Victor Chklóvski abriu fogo contra as práticas dos estudos literários de sua época. Seu objetivo era desbancar a poética consagrada pelas impressões e pelo continuísmo. Num texto-manifesto datado de 1913, negou a poesia baseada em reconhecimentos de metáforas desgastadas, empregadas à exaustão como garantia de uma compreensão facilitada e previsível.

Diante das provocativas experiências da poesia cubofuturista, da arte construtivista e do próprio simbolismo russo, o jovem conclamava os teóricos a adotarem o partido da “desautomatização” dos sentidos. Pregava a urgência em valorizar as experiências de percepção da forma baseada na singularidade de novos procedimentos poéticos e no efeito de estranhamento. Com essa tríade, arte (iskusstvo), procedimento (priom) e estranhamento (ostranenie), Chklóvski lançou seu manifesto.



FIGURA 1 – Victor Chklóvski
(1893-1984)

Ostranenie era a palavra-chave que assegurava a poética fundada na percepção estética livre de automatismos. Formulada em seu texto-manifesto “A arte como procedimento” (Iskusstvo kak priom), de 1913, tornou-se bandeira das ideias construtivistas, da poesia cubofuturista e do formalismo russo que convulsionaram o cenário crítico-criativo da Rússia dos anos 20. Alvo de ataques conservadores, o grupo, que, juntamente com Chklóvski, propagou o movimento formal, manteve-se atento aos experimentos que incorporavam ferramentas de produção gráfica e óptica, em nome da percepção inusitada de formas estéticas.

Hoje, passados cem anos, será que há algum motivo para comemoração? Sob o fogo cruzado dos ataques contra o princípio formal, quase nada mudou. O princípio formal mantém o estigma da falta de engajamento. Contudo, examinando com atenção o desdobramento das ideias artísticas, é possível ver os frutos. Ainda que condenado, o princípio do estranhamento foi concebido para durar para além do que Chklóvski havia formulado.

Uma prova inquestionável nesse sentido encontra-se desenvolvida no livro intitulado *Ostrannenie*. Sobre o estranhamento e a imagem em movimento. História, recepção e relevância de um conceito, lançado em 2010 por iniciativa de Annie van den Oever, da Universidade de Amsterdam. Nele, a grande desenvoltura do conceito de estranhamento no campo das ideias artísticas e políticas foi examinada pela nova geração de teóricos cujas experiências estéticas se sustentam pelas imagens fílmicas e fotográficas, bem como pelas linguagens dos meios de comunicação.

Flagrando um daqueles reveses da história, o livro afirma indiretamente como a crescente presença dos meios de comunicação contribuiu para reverter a rejeição ao princípio formalista de percepção estética da forma. Pouco importa se seus contemporâneos não entenderam o trabalho conjugado que teóricos, poetas, artistas gráficos, fotógrafos, cineastas e designers realizaram ao experimentarem a percepção estética da forma e o efeito de estranhamento com os novos instrumentos ópticos e gráficos. Os meios de comunicação avançaram nos seus desígnios, e o novo vocabulário das artes ocupou o lugar que a história lhe reservava. Não apenas o princípio da linguagem poética entrou para a composição de textos culturais como a própria noção de estranhamento tornou-se requisito sem o qual a comunicação não cumpriria seu objetivo.

Frutos do princípio poético da forma

Muito embora seja anunciado como uma coletânea de uma nova série lançada pela Amsterdam University Press como revisão dos conceitos estético-filosóficos nos estudos de cinema (film studies), o livro *Ostrannenie* merece atenção por dimensionar o legado que as ideias formalistas e construtivistas deixaram para a consolidação do campo da análise fílmica no contexto da nova recepção cultural mediada pelos meios, como percebeu e formulou teoricamente Yuri Tsivian. Em cada um dos 13 artigos do livro, são recuperados não apenas os diferentes eixos conceituais como também suas implicações em termos da nova experiência estética da cultura audiovisual, que os formalistas e os construtivistas ajudaram a semear.



Operando prioritariamente com informação cinemática, em todos os sentidos de sua expressão, os estudos reunidos no livro mostram como a poética deslocou a supremacia do código verbal. Sem negar a força construtiva da palavra, a poética formalista acompanhou os movimentos e os desdobramentos que os signos históricos de outros códigos culturais foram introduzindo no cenário das artes, sobretudo ao incorporar instrumentos tecnológicos e adentrar no campo industrial. A arte ganha uma nova gestualidade, a cultura, novas linguagens, os artistas, novos códigos, como a tipografia e as câmeras foto e cinematográficas.

“Palavra imagem movimento” é a conjugação singular que emerge como signo de uma nova agremiação. Não se trata de apenas manipular tipos gráficos, lentes e câmeras, mas, sim, de explorar possibilidades para além delas. Quer dizer, criar ambientes em que os signos são deslocados de seu habitat natural — caso da palavra impressa que se levanta para ocupar muros e cartazes.



FIGURA 2 – Cartaz para o filme
A aspereza (1927).
Dir. de A. Room,
com roteiro de V. Chklóvski

Assim nasciam os procedimentos que incidiam diretamente sobre a percepção. Uma simples intervenção em linhas (do verso, da pintura, das tomadas, da vibração sonora), em luzes, ângulos, texturas e em telas era o suficiente para provocar estranhamento. Com isso, a poesia ganha força expressiva na exploração conjunta de meios impressos, sonoros e cinéticos traduzidos em experiência estética. Poesia, fotografia, cartaz e imagem em movimento são

apenas algumas das formas que, em interação, geravam novos procedimentos. Muitas dessas práticas criaram um habitat para o exercício sensorial de formas não cogitadas antes do século 20.



FIGURA 3 – Fotografia Quadriga of Apollo on the front of the Bolshoi Theatre, de Alexander Ródtchenko

E esse foi um legado que novas gerações de artistas e pesquisadores souberam explorar. É o que se acompanha no conjunto propositivo das quatro seções do livro.

Um novo exercício de metalinguagem e recepção crítica

É extremamente significativo que as primeiras páginas já tenham introduzido a noção de “gesto revolucionário” que Liév Tolstoi legou à geração dos anos 10-20 do século passado. Com base nessa formulação, Yuri Tsivian (p. 21-32) reconstrói o campo das ideias em que o gesto, anterior à palavra, define o “fazer artístico engajado no processo criativo” (p. 22). Nesse sentido, a fotografia de A. Ródtchenko e o cinema de D. Viértov e S. Eisenstein são os exemplos que Tsivian examina em sua análise. A nova recepção cultural parte da reelaboração desse cenário, em que os gestos são traduzidos com a mediação dos instrumentos. O legado formalista foi, assim, traduzido em termos de uma recepção crítica, revigorando o trabalho da metalinguagem, que passa a ser observada nos desdobramentos mais recentes dos estudos de mídia.



Seguindo as formulações de Tsivian, A. van den Oever discute como os experimentos de gestos conjugados de incitação e atração; som e movimento; palavra e imagem fazem do corpo e da tecnologia parceiros do gesto revolucionário de nosso tempo, o que não deixa de ser um evento de estranhamento. Enquanto Tsivian acompanhou o desdobramento rumo à construção da recepção crítica, Van der Oever (p. 33-58) situou o cinema de atrações no contexto dos procedimentos construtivistas e do fortalecimento do “cinema-experiência”, sobretudo a experiência de ir ao cinema, tal como o pensamento já clássico (de Máximo Gorki a Tom Gunning) soube dimensionar.

Trata-se de valorizar um modo de recepção cultural que não era uma mera reação ao filme nos moldes do que a experiência literária provocava. Experimentar a forma no cinema implicava mergulhar em um espaço de envolvimento que estava longe de ser apenas a visão de espectador. A arte futurista foi aqui revisitada em todo o envolvimento de experiência compartilhada que Van den Oever examina na “Introdução” (p. 11-18) e em seu artigo (p. 33-58).

Oscilando entre a retomada do campo conceitual e sua projeção na consolidação da analítica do cinema e da história da mídia, Frank Kessler (p. 61-79) sistematiza a repercussão no campo da narrativa. Nesse sentido, empreende uma análise comparativa nos estudos de Tom Gunning, David Bordwell e Kristin Thompson. Cada um, a seu modo, empreendeu análises da narrativa cinemática a partir da poética histórica constituída sobretudo a partir do campo conceitual do estranhamento.

Em vários de seus artigos, o livro registra a necessidade de revisão de mal-entendidos, como demonstram os textos da segunda parte. Entre eles, aquele que se manifesta como o mais urgente é a formulação que opõe estranhamento ao conceito de distanciamento de Bertold Brecht com o claro propósito de apontar a fragilidade do primeiro. Ian Christie assume a tarefa de rever tal mixórdia e começa por rever a genealogia dos conceitos — *ostranenie* (efeito de estranhamento) e *verfremdungseffekt* (efeito de alienação) — em seu artigo (p. 81-109). Ainda que se tenha imposto ao conceito de Chklóvski uma carga negativa, na língua inglesa, o emprego não se confirmou, sobretudo no contexto do marxismo sobre alienação.

Christie se orienta pelo quadro do debate que emergiu quando da tradução, para a língua inglesa, dos artigos de Brecht sobre o teatro épico. Nele, são lançadas novas luzes sobre as formulações formalistas, e o conceito de ostranenie passa por um novo processo de avaliação e discussão. Para isso, foi decisivo o papel da revista *Screen*, que, em seu editorial “Brecht e o cinema revolucionário”, no verão de 1974, tratou do efeito do distanciamento no cinema como potencialidade dramática. O conceito brechtiano é focalizado não apenas no seu efeito antidramático, uma vez que a alienação isola a audiência de um envolvimento com o evento em foco, mas também no estímulo à consciência. É essa linha de entendimento que orienta a compreensão do cinema reflexivo e do distanciamento, tal como foram praticados por Jean-Luc Godard nos anos 60, sobretudo quando do surgimento do grupo Dziga Vertov, capitaneado por Godard, e do Berwick Street Collective associado a Chris Marker, na Inglaterra. Pelo menos sob essas práticas, os equívocos conceituais e epistemológicos parecem superados.

Se a noção de estranhamento se consagrou nos estudos de cinema como um princípio heurístico, Christian Metz cometeu um grande equívoco. Em seu artigo, Emile Poppe (p. 111-115) deixa claro que, apesar da omissão de Metz, sua pesquisa semiótica se constitui num legado direto do estranhamento.

Considerando que o núcleo duro da noção de estranhamento é a percepção, na terceira parte, o tema é examinado no contexto dos estudos de cognição e evolução. Reservou-se a parte final para conversações com os cineastas Laura Mulvey e András D. Kovács, no sentido de redimensionar o conceito em realizações contemporâneas — por exemplo, a noção de filme como texto.

Na conversa com Mulvey (p. 185-203), se envereda não apenas pela discussão do estranhamento no campo das vanguardas mas também pelo modo como a percepção estética da forma abre-se em direção à psicanálise, o que Mulvey trabalha em seu livro *Death 24x a second: stillness and the moving image* (2006), em que a própria natureza do cinema é posta em discussão.



Considerações finais

Na própria organização dos artigos, se revela uma estratégia de quem se formou pelo viés dos tempos em que crítica de cinema não é lição que se aprende nos livros. A geração dos autores que colaboraram para a composição do livro levou adiante o exercício da produção teórica a partir da criação e da produção artística. Com isso, metalinguagem é um forte aliado da recepção crítica — que, na prática, marcaram o papel que as revistas de cinema tiveram como espaço de formação teórico-analítica.

Um pouco dessa história e desse papel vai sendo recuperado em vários dos artigos. Ecoa pelas páginas do livro o diálogo formador que os estudiosos da nova geração entabularam não apenas com os filmes mas sobretudo com os artigos de Poética Kino, Cahiers du Cinéma, Screen. Graças a esses periódicos, artigos fundamentais da vanguarda russa vieram a público e ampliaram o debate em outros espaços do Ocidente. Pelas revistas de análise de filmes, o cinema-experiência mantém-se como exercício vivo de conhecimento estético.

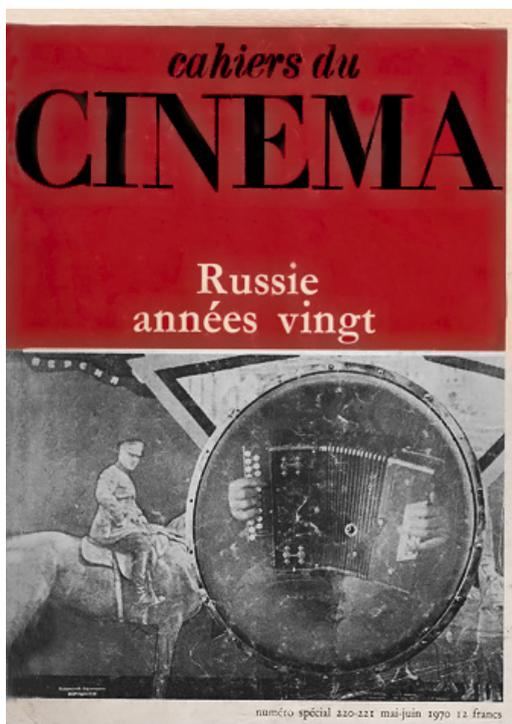


FIGURA 4 – Capa da revista Cahiers du Cinéma, 1970

Esse é o maior tributo que o cinema-experiência poderia receber da parte de quem aprendeu a ler a produção audiovisual pelas lentes e luzes de formas elétricas. Ainda que a rejeição seja fato consumado, as ideias de V. Chklóvski não descansam em paz e ressoam nos exercícios estéticos da cena audiovisual contemporânea, ameaçando a consagração do automatismo, que continua rondando por todos os lados.

Talvez a melhor forma de celebração de pensamentos e teorias seja aquela que, em vez de apenas rememorar a fortaleza de suas raízes, seja capaz de apreender a qualidade de seus frutos. Penso que essa é a melhor forma de saudar os cem anos do estranhamento.



Significação

Revista de Cultura Audiovisual
julho-dezembro 2012

38

