



Significação

Revista de Cultura Audiovisual
Julho-Dezembro 2022

58

Significação

Revista de Cultura Audiovisual
Julho-Dezembro 2022

58

Significação: Revista de Cultura Audiovisual é uma revista acadêmica voltada ao público de pesquisadores de Cinema e Audiovisual. Sua criação data de 1974, sendo publicada pelo Centro de Estudos Semióticos A. J. Greimas, com subsídios da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras Barão de Mauá. Tinha por subtítulo “revista brasileira de semiótica”. A partir do número 13 fez parte das atividades do Núcleo de Pesquisa em Poética da Imagem do Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da ECA/USP, sendo publicada com apoio da Universidade Tuiuti (PR). Em 2007, em seu número 27, tem o subtítulo mudado para “revista de cultura audiovisual”. Do número 31 em diante 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, Brasil. As edições de número 25 a 32 contaram com apoio do Cinusp “Paulo Emílio”, órgão da Pró-Reitoria de Cultura e Extensão da Universidade de São Paulo. Em 2011 deixou de ser impressa, sendo veiculada apenas on-line. Integra o Portal de Revistas da Universidade de São Paulo desde 2014.

Sítio

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

E-mail

significacao@usp.br

Significação Julho-Dezembro 2022

Foto da capa

Caroline Duarte
foto: freepik.com

Bases de dados

Confibercom
Diadorim
DOAJ
ERIHPLUS
EZB
JURN
Latindex
LatinRev
Portal SEER
Redalyc
Redib
Scholar Google
Scilit
Sumários.org

Editores

Eduardo Morettin
até OUT/2020
Universidade de
São Paulo, Brasil
eduardomorettin@usp.br

Irene de Araújo Machado
até OUT/2020
Universidade de
São Paulo, Brasil
irenear@usp.br

Patrícia Moran
até DEZ/2021
Universidade de
São Paulo, Brasil
patriciamoran@usp.br

Esther Hamburger a
partir de NOV/2020
Universidade de
São Paulo, Brasil
ehamb@usp.br

Cecília Mello a
partir de JAN/2022
Universidade de
São Paulo, Brasil
cecilia.mello@usp.br

Conselho Editorial

César Guimarães
Universidade Federal de
Minas Gerais, Brasil

Denilson Lopes
Universidade Federal do
Rio de Janeiro, Brasil

Jorge La Ferla - Jefe de Cátedra
Universidad de Buenos Aires/
Universidad del Cine, Argentina

Mariana Baltar
Universidade Federal Fluminense,
Brasil

Nina Velasco - Universidade
Federal de Pernambuco, Brasil

Universidade de São Paulo

Carlos Gilberto Carlotti Júnior
Reitor

Maria Armanda Nascimento Arruda
Vice-Reitora

Escola de Comunicações e Artes

Brasilina Passarelli
Vice-Diretora

Eduardo Henrique Soares
Monteiro
Vice-Diretor

Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais

Eduardo Vicente
Coordenador

Atílio Avancini
Vice-Coordenador

Revisão de textos

Giovana Meneguim e
Matheus Farah | Tikinet

Projeto gráfico

João Parenti
Meire Assami
Thomas Yuba

Diagramação

Caroline Duarte | Tikinet

Estagiária

Luiza Tofoli dos Santos
Universidade de São Paulo

Conselho Científico

Alexandre Rocha da Silva, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Alfredo Suppia, Universidade Estadual de Campinas, Brasil

Ana Laura Lusnich, Universidade de Buenos Aires, Argentina

Ana Paula Ribeiro Goulart, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

André Brasil, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Angela Prysthon, Universidade Federal de Pernambuco, Brasil

Antonio Carlos Amancio da Silva, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Arthur Autran, Universidade Federal de São Carlos, Brasil

Benjamim Picado, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Carolina Amaral de Aguiar, Universidade Estadual de Londrina, Brasil

Cecília Antakly Mello, Universidade de São Paulo, Brasil

Cláudio Rodrigues Coração, Universidade Federal de Ouro Preto, Brasil

Consuelo Lins, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Cristiane Freitas Gutfreind, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Brasil

Daniela Giovana Siqueira, Universidade Federal do Mato Grosso do Sul, Brasil

Danielle Crepaldi Carvalho, Universidade Estadual de Campinas, Brasil

Denise Tavares da Silva, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Denize Araújo, Universidade Tuiuti, Brasil

Eduardo Morettin, Universidade de São Paulo, Brasil

Eduardo Russo, Universidad Nacional de La Plata, Argentina

Eduardo Vicente, Universidade de São Paulo, Brasil

Etienne Samain, Universidade Estadual de Campinas, Brasil

Fábio Raddi Uchôa, Universidade Tuiuti do Paraná, Brasil

Geraldo Carlos do Nascimento, Universidade Paulista, Brasil

Gustavo Souza, Universidade Paulista, Brasil

Ignacio Del Valle Dávila, Universidade Federal da Integração Latino-americana, Brasil

Irene Machado, Universidade de São Paulo, Brasil

Ismail Xavier, Universidade de São Paulo, Brasil

Itania Maria Mota Gomes, Universidade Federal da Bahia, Brasil

Izabel de Fátima Cruz Melo, Universidade do Estado da Bahia, Brasil

Jaqueline Esther Schiavoni, Universidade Estadual Paulista, Brasil

João Luiz Vieira, Universidade Federal Fluminense, Brasil

José Luiz Aidar Prado, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil

José Mariano Klautau de Araújo Filho, Universidade da Amazônia, Brasil

Laan Mendes de Barros, Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, Brasil

Laura Loguercio Canepa, Universidade Anhembi Morumbi, Brasil

Lúcia Ramos Monteiro, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Luís Alberto Rocha Melo, Universidade Federal de Juiz de Fora, Brasil

Luiz Carlos Oliveira Júnior, Universidade Federal de Juiz de Fora, Brasil

Marcel Vieira Barreto Silva, Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Marcus Freire, Universidade Estadual de Campinas, Brasil

Margarida Maria Adamatti, Universidade Federal de São Carlos, Brasil

Maria Cristina Palma Mungioli, Universidade de São Paulo, Brasil

Mariana Martins Villaça, Universidade Federal de São Paulo, Brasil

Mariana Souto, Universidade de Brasília, Brasil

Marina Tedesco, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Maurício Ribeiro da Silva, Universidade Paulista, Brasil

Mauro Wilton de Sousa, Universidade de São Paulo, Brasil

Mônica Rebecca Ferrari Nunes, Escola Superior de Propaganda e Marketing, Brasil

Muniz Sodré Cabral, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Norval Baitello, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil

Osmar Gonçalves dos Reis Filho, Universidade Federal do Ceará, Brasil

Pedro Maciel Guimarães, Universidade Estadual de Campinas, Brasil

Pedro Plaza Pinto, Universidade Federal do Paraná, Brasil

Rafael de Luna Freire, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Reinaldo Cardenuto, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Rosana de Lima Soares, Universidade de São Paulo, Brasil

Rosane Kaminski, Universidade Federal do Paraná, Brasil

Rose de Melo Rocha, Escola Superior de Propaganda e Marketing, Brasil

Samuel Paiva, Universidade Federal de São Carlos, Brasil

Sávio Luis Stoco, Universidade Federal do Pará, Brasil

Suzana Kilpp, Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil

Vera França, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Vicente Sánchez-Biosca, Universidade de Valência, Espanha

Significação

Revista de Cultura Audiovisual
Julho-Dezembro 2022

58



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.revistas.usp.br/significacao>

Semestral – segundo semestre de 2022
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.



Sumário



Apresentação



A música em 2001: uma odisséia no espaço e o objeto sublime do cinema

Pedro Groppo



A transformação da percepção e o efeito de “choque” nos filmes da *Visual Music*: ressonâncias na contemporaneidade

Rebeca T. Martins Hippertt



Sessenta segundos de Hitchcock: Um corpo que cai (1958)

David Gomiero Molina



Reportagem em vídeo 360°: um estudo do efeito percebido em terceiros

Luciellen Souza Lima, Raul Ramalho



A representação da catástrofe pelo entretenimento

Maria da Conceição da Rocha Ferreira



O atraso pede passagem: a longa espera de Paulo Emílio Salles Gomes

Victor Santos Vigneron



Do experimental ao filme-ensaio: passagens

Francisco Elinaldo Teixeira



RESENHA

Pensar a cor: caminhos na pesquisa cromática

Juliana Garzillo Cavalcanti



Contents



Presentation



The music of 2001: A Space Odyssey and the sublime object of cinema
Pedro Groppo



The transformation of perception and the “shock” effect in Visual Music films: resonances in contemporary times
Rebeca T. Martins Hippert



Sixty seconds of Hitchcock: Vertigo (1958)
David Gomiero Molina



360° video reporting: a study of the effect perceived in third parties
Luciellen Souza Lima, Raul Ramalho



How catastrophes are represented by the entertainment industry
Maria da Conceição da Rocha Ferreira



The backwardness is passing through: Paulo Emílio Salles Gomes’s long wait
Victor Santos Vigneron



From experimental to essay film: passages
Francisco Elinaldo Teixeira



RESENHA
Thinking about color: paths in chromatic research
Juliana Garzillo Cavalcanti



Apresentação

Tal como o número 57, esse último número do volume 49 da Revista Significação é publicado em tempos de instabilidade social, política, econômica e cultural mundial, uma situação que talvez possa ser entendida em alusão a processos que marcaram as primeiras décadas do século XX na Europa e que inspiraram as reflexões de Walter Benjamin, e de seus interlocutores associados à Escola de Frankfurt. Em certo sentido, estamos vivendo uma espécie de *Weimar Global*. No Brasil as tensões desses tempos se agravam no momento pré-eleitoral.

A pandemia de Covid 19 trouxe a crise ambiental para o primeiro plano, diagnóstico agravado pelas ondas de calor, de frio, inundações, aumento do nível das águas em diversas partes do globo. Nem bem a pandemia se foi - no momento que escrevo em final de julho de 2022, o Brasil mantém índices de mortalidade diária superiores a duas centenas, cifras inaceitáveis em diversas partes – a invasão Russa da Ucrânia acrescenta uma guerra na Europa oriental. Crise econômica mundial, inflação, crise de abastecimento de produtos essenciais como alimentos e gás prometem um inverno terrível no hemisfério norte.

Vivemos uma transição para sociedades às vezes definidas como pós-industriais, outras vezes como sociedades da informação. Tendências atuais apontam para uma hiper concentração econômica em imensos conglomerados especializados em alta tecnologia. A redução da força de trabalho, a instabilidade do trabalho e do sustento, o divisor transnacional entre segmentos com formação para atuar na nova economia e imensos contingentes de excluídos mantidos na ignorância, onde podem ser mais facilmente manipuláveis. A busca de identidades autênticas inventadas com critérios de pureza que lembram a invenção ariana.

Na república de Weimar, violentas disputas em torno das promessas de liberdade, igualdade e fraternidade, que a jovem república alemã prometia, se expressavam no florescimento cultural e artístico da vanguarda, que ousava, nas palavras de Andreas Huyssen, romper o divisor que separava o modernismo da cultura de massa (Huyssen, 1986). A pintura de Egon Schiele escancara o prazer na tela da alta cultura. A perversão sexual em *M: o vampiro de Dusseldorf* punida pela multidão, disposta a fazer justiça com as próprias mãos.



A vertigem do anjo azul no cenário disforme e distópico. A experimentação afetiva que legitimava a diversidade das relações de gênero. A polarização política em enfrentamentos nas ruas, assassinatos e fatalidades. Crise econômica, inflação e desemprego, o dinheiro que não tinha valor, a incerteza da subsistência.

Os movimentos gloriosos dos atletas alemães em suas vitórias olímpicas, alinhados ao movimento ordenado das massas hitleristas, simetria classicista nas coreografias que ocupam o espaço público, a ordem nos posicionamentos da multidão siderada pelo sucesso olímpico no filme de Leni Riefensthal. A voz do Führer potencializada no “wireless”, o novo meio que viria a ser conhecido como rádio.

Na Alemanha do início do século XX era possível ser alemão, estrangeiro, cigano, gay, lésbico e judeu. Na Alemanha pós 1933 o espaço foi se fechando e independente de como cada um e cada uma pensava sua existência, ela foi classificada de acordo com regras totalizantes, que buscavam uma autenticidade ancestral, comprovável através de certidões e atestados que supostamente demonstravam o pertencimento de uns e a exclusão de outros e outras.

A possibilidade de auto-identificação foi atropelada pela redefinição das normas, que deixaram a vocação democrática para legitimar a discriminação. O argumento distópico de *Medida provisória*, filme de Lázaro Ramos em cartaz, capta um possível parentesco entre o Brasil, (a Índia, a Turquia, a China, os Estados Unidos, a Hungria) de hoje, e a Alemanha do III Reich. Pretos que se consideram brasileiros a se retirar.

Observamos embates em diversas partes do mundo, entre forças fundamentalistas de configurações variadas, que avançam na destruição de estruturas resultantes de consensos consolidados no pós-guerra ocidental, e que alimentaram os chamados Estados de Bem Estar Social, estruturados na forma de democracias representativas.

Seguindo o fio do paralelo a Weimar, podemos pensar na atualidade, em diversas partes do mundo onde a liberdade está ameaçada por forças fundamentalistas, que se valem de construções identitárias nacionais, étnicas e/ou religiosas, para afirmar conceitos exclusivistas. “Nós” contra “Eles” é a estrutura comum a vários embates em curso em torno da adesão às armas de fogo como forma de “liberdade individual”, à reafirmação da condição de submissão da mulher, como mostram decisões recentes da Suprema Corte estadunidense ou a retomada de formas radicais de discriminação de gênero pelo Taliban no Afeganistão; para não falar da Turquia,



e da Índia entre outros países populosos do oriente cujas estruturas democráticas vêm sistematicamente encolhendo, as estruturas de bem estar social desmontadas, e a perseguição a minorias ampliadas.

O registro bipolar violenta a diversidade possível das relações entre cada um de nós e o mundo. Já Evans Pritchard, em sua análise clássica dos Nuer, salienta a dimensão relacional, que inclui múltiplas identificações em função de interlocuções específicas. Até que ponto o pensamento identitário persegue a ausência de ambiguidade e assim reduz as possibilidades de invenção?

De maneira semelhante às primeiras décadas do século XX, novos meios técnicos estão no centro dos acontecimentos. As redes sociais e os meios digitais são dominadas por poucas corporações que paradoxalmente centralizam o que se esperava fossem formas intrinsecamente rizomáticas, ricas em opções de caminhos não lineares e formas de organização não hierárquicas.

Redes sociais, concentradas em poucas corporações, promovem a circulação descentralizada de conteúdos em bolhas limitadas de acordo com critérios variados, definidos por algoritmos confeccionados por cada corporação de acordo com critérios de segredo de mercado.

A elaboração de algoritmos está longe da transparência, central no argumento de Jürgen Habermas em sua conceituação de esfera pública, posteriormente enriquecida por elaborações que incluíram a diversidade de gênero e raça. Como se sabe, corporações privadas controlam as redes sociais, capturam os dados das pessoas que as frequentam e os manipulam sem compartilhar dados. Segredos privativos, os dados coletados inspiram a elaboração de algoritmos que por sua vez vão definir a disponibilidade geo-socio-político-cultural de conteúdos. As ciências sociais aplicadas como instrumento de construção de bolhas.

Para além dos procedimentos de análise estatística que regem esse sistema, emoções, percepções, sensibilização do corpo e da mente por imagens e sons – as conexões estéticas da neurociência, definem as relações entre meios e interatores (Machado, 1991)

No início do século XX, Walter Benjamin falou na reprodutibilidade mecânica; no início do século XXI, estamos diante da reprodutibilidade digital, à beira da quântica. Ao longo das décadas, atualizações tecnológicas sucessivas buscaram acentuar sucessivamente o anseio de conexão sensorial imediata e à distância, para além dos limites fisiológicos do corpo humano. Como recuperar a dimensão pública da experiência com os meios técnicos em sua era digital?



O que pode a pesquisa nas áreas de comunicações e artes especialmente voltadas para formas de expressão em imagens e sons? Como as revistas acadêmicas podem contribuir para estimular pesquisas teóricas, empíricas, interpretações autorais, críticas e curadorias que problematizem a possibilidade da experiência contemporânea em torno de meios e formas audiovisuais?

Em *Cinema and Experience: Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor W. Adorno*, publicado postumamente, há dez anos, Miriam Hansen, nascida na Alemanha, no imediato pós-guerra, com Alexander Kluge como mentor e interlocutor privilegiado, sistematiza a contribuição de três autores associados com a Escola de Frankfurt para a crítica do cinema e dos meios técnicos. Na condição de intelectual alemã atuante nos Estados Unidos, Hansen enfatiza textos e versões menos conhecidos fora da Alemanha, acrescentando potencialidades ao pensamento dos três pensadores.

Em sua interpretação do trabalho de Walter Benjamin, Hansen faz uma espécie de arqueologia das diversas versões de “A obra de arte na era da reprodutividade técnica”, artigo que permanece referência nos estudos de cinema e audiovisual. A reconstrução fina trás à tona a noção de *enervação* (*innervation* no original, em língua inglesa), excluída da versão mais conhecida do artigo, publicada em 1939, mas central em versões anteriores.

Para Hansen, a noção de enervação - em associação com as noções de faculdade mimética e inconsciente óptico - seria indispensável para o projeto benjaminiano de construção da possibilidade da experiência na modernidade, indissociável dos então novos meios técnicos. Ao historicizar o pensamento de Benjamin, estimulada pelo cotejo das diversas versões do artigo, a autora sublinha o esforço de construção de uma crítica dos meios técnicos que vá além da interpretação negativa decadente e nostálgica, calcada na experiência da obra de arte única.

Para Benjamin, o cinema teria a função pedagógica “de treinar seres humanos sobre a percepção e atenção que um mundo crescentemente maquínico requer”. Hansen sublinha que a “espiral de anestesia e estetização, na análise de Benjamin, era estruturalmente responsável pelo sucesso do fascismo” (p. 132).¹ Mas o cinema oferecia também a possibilidade de contraposição à

¹ “the spiral of **anaesthetics** and **aestheticization** [that], in Benjamin’s analysis, was structurally accountable for the success of fascism.” Grifo meu para salientar a aproximação linguística entre as duas palavras, mais próximas no inglês, que no português. 132



alienação sensorial imposta pelo capitalismo industrial. A audiência coletiva do cinema permitiria a possibilidade de ativação da imaginação, no âmbito cognitivo, fisiológico e psicanalítico.

Em diferentes chaves, as relações sensoriais entre os meios técnicos e os seres humanos esteve no centro das preocupações de diversos autores relacionados à teoria crítica. Por outros caminhos, a ênfase no âmbito sensorial está presente também no pensamento pós-estruturalista, a partir especialmente de Gilles Deleuze e Feliz Guattari, e suas noções de imaginação, desejo e afeto. No escopo do pensamento ambientalista e antropológico contemporâneo, a crítica ao legado utilitarista da civilização ocidental dominante no Antropoceno é outra vertente contemporânea a salientar a relevância do pensamento que descentra o indivíduo e a humanidade. Repertórios de povos não ocidentais contribuem para a redefinição das relações desejadas com o ambiente.

O desafio renovado é o de imaginar futuros alternativos à retórica pré-hobbesiana e pré contrato social, que propaga o apelo ao armamento individual disseminado. A situação geográfica e multicultural brasileira pode ser privilegiada se soubermos redefinir nossa maneira de nos imaginar no mundo. Água, floresta, produção de alimentos, tolerância, diversidade, sensualidade, alegria.

A retórica armamentista está baseada em princípios opostos. Tal como manifesta na atual campanha para a presidência do Brasil, ela é genocida. Se expressa nas notícias diariamente renovadas do assassinato de pessoas negras e pobres com envolvimento decisivo de forças armadas.

A retórica armamentista é didaticamente exposta no blockbuster indiano *RRR* (Rajamouli, 2022), que atualmente polariza opiniões na plataforma Netflix. A super produção mobiliza um discurso anti-imperialista radical para promover o nacionalismo exclusivo Hindu, em detrimento de lideranças que fizeram a independência da Índia graças a uma prática pacifista e inclusiva. Gandhi e Nehru não aparecem entre os líderes históricos do país. Líderes muçulmanos também são omitidos, o que é coerente com o atual confinamento a campos de concentração de cidadãos identificados com a religião minoritária no país. O filme mobiliza elementos da mitologia e da cultura hindu para legitimar versão da história que omite qualquer referência à forma de governo. A linguagem hiperbólica do filme popular se inspira em filmes de kung-fu, renovados na linha pós Tarantino, a denúncia da ocupação estrangeira como possível terreno comum espúrio com o pensamento decolonial. Armar a população, “cada pessoa um fuzil”, a estratégia apregoada.



Diversos artigos que ora publicamos ou que entrarão em breve no ar, em regime de publicação contínua até o final desse ano, discutem de maneira pontual dimensões sensíveis dos meios audiovisuais.

A partir de abordagens e com inspirações teóricas e objetos empíricos variados, esses estudos interpretam fenômenos discretos de som e imagem na crítica e em obras audiovisuais de escopo bastante diversificado. Aspectos sensoriais da música no cinema, na *visual music*, no vídeo em 360 graus, na abertura de um filme de Hitchcock. Esses artigos são atravessados por noções como as de choque, ressonância, cognição, jornalismo experiencial e jornalismo imersivo. Objetos audiovisuais circunscritos inspiram abordagens interessadas em chamar a atenção para aspectos sensoriais do cinema e audiovisual.

Em “Amúsica em 2001: Uma odisseia no espaço e o objeto sublime do “cinema puro”, Pedro Groppo, professor da UFPB, propõe a análise do uso inovador de duas músicas clássicas, *Assim falava Zaratustra e Danúbio Azul* na ficção científica de 1968 de Stanley Kubrick. O autor retoma o artigo referência de Annette Michelson sobre o filme e se associa a conceitos cunhados por Michel Chion para pensar as especificidades dos planos sonoros no cinema, além de noções da psicanálise de Lacan sensíveis à problemática do imaginário e do simbólico.

Rebeca Torrezani Martins Hippertt, doutoranda em Ciências Sociais na UFABC, em “A transformação da percepção e o efeito de “choque” nos filmes da *Visual Music*: ressonâncias na contemporaneidade”, recorre a Walter Benjamin de “Sobre alguns temas em Baudelaire” para problematizar a *visual music* especificamente em Oskar Fischinger e John Whitney. O artigo se inspira na pesquisa Benjaminiana sobre as modificações da percepção na modernidade para pensar formas mais contemporâneas de expressão.

David Gomiero Molina é doutorando em dupla titulação na Universidade de Chicago, em Pensamento Social e Literatura Comparada. Seu artigo “Sessenta segundos de Hitchcock: *Um corpo que cai* (1958)” se inspira na noção de paratexto em Gérard Genette para analisar os créditos de abertura do filme do mestre do suspense. O artigo sugere que “por meio de simbolismo gráfico, alusões visuais e um uso preciso de música e texto, Alfred Hitchcock e seus colaboradores” compõem uma sequência de abertura que prenuncia e sintetiza a narrativa.



“Reportagem em vídeo 360º: um estudo do efeito percebido em terceiros” de Luciellen Souza Lima, doutoranda em Comunicação e Culturas Contemporâneas da UFBA e Raul Ramalho, doutor em co-tutela no programa Estudos da Mídia da UFRN e no programa em Ciências da Comunicação da Universidade da Beira Interior (Portugal), procuram avaliar, com a ajuda de questionário aplicado a estudantes de uma universidade federal, a efetividade da tomada em 360 graus como técnica do chamado jornalismo imersivo. O estudo parte da constatação sobre a insuficiência da literatura em analisar “aspectos relacionados às sensações e percepções dos espectadores”. O questionário e as hipóteses nas quais se baseia se inserem nos marcos do chamado Efeito de Terceira Pessoa (ETP).

Em “A representação da catástrofe pelo entretenimento”, Maria da Conceição da Rocha Ferreira apresenta resultados parciais de sua pesquisa de pós-doutoramento junto ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da ECO, UFRJ. O artigo discute memória, catástrofe e reconstituição histórica na série *Chernobyl*.

Preocupado com o refinamento do arcabouço crítico na distinção entre filme ensaio e filme experimental, duas formas presentes no cinema contemporâneo e nos estudos de cinema e audiovisual, Francisco Elinaldo Teixeira, professor associado do Instituto de Artes e do Programa de Pós-Graduação em Mídias da Universidade Estadual de Campinas, propõe a presença articuladora e subjetiva do ensaísta como critério diferenciador, de acordo com o qual o filme ensaio se insere no filme experimental, embora nem todo filme experimental seja ensaístico. Mais que uma preocupação taxonômica, o artigo se move no território das relações entre cinema e pensamento na formulação pós-estruturalista de Deleuze. Um apanhado sintético da emergência da noção de filme ensaio no panorama internacional dá lugar à discussão de realizações brasileiras a partir da formulação de “superantropofagia” de Hélio Oiticica em sua interlocução com os cineastas Ivan Cardoso e Neville d’Almeida. O território fragmentário, assistemático, do filme ensaio ganha a proposição de quarto domínio do cinema - ao lado de ficcional, documentário, experimental-vanguarda. Seria o filme ensaio o território por excelência da desarticulação dos efeitos de mobilização acrítica dos sentidos?

Victor Santos Vigneron de La Jousselandière, doutorando em História Social na FFLCH da USP, nos apresenta em “O atraso pede passagem: a longa espera de Paulo Emílio Salles Gomes” sua

interpretação sobre um conjunto de críticas de filmes nacionais escritas pelo professor nos anos de 1957 a 1959. O cuidadoso cotejo dos textos do mestre paulista realça o contraste entre sua avaliação crítica do cinema que antecedeu a explosão criativa do início dos anos 1960, e a de dois outros críticos de referência na época, Almeida Salles e Alex Viany, divididos por suas avaliações opostas dos cineastas emergentes em fins dos anos 1950, Valter Hugo Khoury e Nelson Pereira dos Santos. Ao realçar o mote da expectativa de um cinema melhor presente nos textos de Paulo Emílio, o autor faz surgir um crítico que não se deixa seduzir facilmente, mas que tampouco abre mão do cinema nacional. Seus textos “à espera” sugerem postura crítica produtiva, de cultivo de cinema potente e sensível às especificidades da vida local, projeto desejado e possível.

“Com alguma imaginação e alguns recursos, era bom ser jovem no Brasil de Juscelino e João Goulart” afirma Paulo Emílio Salles Gomes no prefácio ao primeiro livro de Jean Claude Bernardet *Brasil em tempo de cinema*, citado no artigo de La Jousselandière. O crítico sênior saúda assim a opção do mais jovem que adotara o Brasil em época de “otimismo” já ultrapassado no momento de redação do texto e publicação do livro. A passagem nos devolve ao momento atual, que ameaça encerrar um outro período de otimismo.

A longevidade de uma publicação acadêmica na área de humanidades é notável. Como se sabe, a *Significação* iniciou suas atividades em 1974, sob a égide do Prof. Eduardo Peñuela, como publicação voltada a abordagens de “problemas semióticos”. Em 2007 a revista amplia o escopo de abordagens para incorporar aproximações no âmbito da história e de estudos pós-estruturalistas, e explicita seu escopo de atuação como o da cultura audiovisual.

Em comemoração à longevidade da revista, pretendemos dedicar o número 50 a um dossiê que problematize as possíveis contribuições das publicações acadêmicas para uma área do conhecimento que é recente na vida universitária, e estratégica no mundo contemporâneo (Ver Chamada de Artigos aqui.)

A partir do volume 50, de acordo com as convenções da publicação continuada, teremos um volume anual, previsto para conter o mesmo número de laudas que os dois volumes atuais. Deixaremos apenas de especificar o número da edição no interior do mesmo volume. Em transição, o atual volume 49, número 58, continuará a ser alimentado até o final do ano com artigos atualmente em fase de finalização editorial.



Essa apresentação se refere então aos artigos que estão entrando no ar nesse momento, e será atualizada na medida em que novos artigos entrarem, até a composição final do volume. A partir do próximo volume, de número 50, inteiramente na nova dinâmica, nos limitaremos a publicar apresentações de dossiês. Esperamos agilizar o processo editorial, tornando textos acessíveis na medida em que eles são finalizados, e contribuindo assim para adensar os debates em curso na área.



The music of 2001: A *Space Odyssey* and the sublime object of cinema

*A música em 2001: uma
odisseia no espaço e o
objeto sublime do cinema*



Pedro Groppo¹

¹ Professor at the Department of Modern Foreign Languages at Universidade Federal da Paraíba (UFPB), with doctoral and master's degrees in Literary Studies from Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Email: pgroppo@gmail.com

Abstract: A remarkable stylistic element of *2001: A Space Odyssey* (1968) is the innovative use of classical music. Borrowing Michel Chion's concept of anempathetic music, this study addresses two musical pieces – the *Also sprach Zarathustra* fanfare and *The Blue Danube* waltz – that present very specific narrative and formal functions, according to Lacan's concepts of the imaginary and the symbolic – the gaze, the suture, the audience and the Kantian sublime. We aim to address and develop Annette Michelson's formulation, in her seminal criticism that defines *2001* as a film of cognitive restructuring and redefinition of cinema “shape of content,” by the role of music.

Keywords: music; soundtrack; sublime; spectator; psychoanalysis.

Resumo: Um elemento estilístico notável de *2001: uma odisseia no espaço* (1968) é o uso inovador da música clássica. A partir do conceito de *música anempática* de Michel Chion, postulamos que duas obras musicais, a fanfarra *Also sprach Zarathustra* e a valsa do *Danúbio Azul*, possuem funções formais e narrativas bastante específicas, a serem analisadas aqui em termos dos conceitos de Lacan do imaginário e o simbólico, o olhar, a sutura e o sublime kantiano. Nosso objetivo é abordar e desenvolver a formulação de Annette Michelson de que *2001* é um filme de reestruturação cognitiva e redefinição da “forma do conteúdo” do cinema através do papel da música.

Palavras-chave: música; trilha sonora; sublime; espectador; psicanálise.

Introduction

In a 1969 interview, Stanley Kubrick describes *2001: A Space Odyssey* as a “nonverbal experience” that avoids “intellectual verbalization and reaches the viewer’s subconscious in a way that is essentially poetic and philosophic” (KUBRICK, 2001, p. 89-90). For him, verbal language would allow the film to work on a supposedly more immediate level, closer to music or painting: “movies present the opportunity to convey complex concepts and abstractions without the traditional reliance on words” (KUBRICK, 2001, p. 90). Kubrick’s intention seems to be an expansion of the boundaries of what is commonly expressible within the limits of mainstream cinema with less verbal elements, taking after Alfred Hitchcock’s dream of “pure cinema,” especially in the use of music. In this regard, Kubrick’s project is akin to what has been discussed recently in film studies as the confluence between film theory and film philosophy, or, in Robert Pippin’s words, the idea that a film can be “considered a form of philosophical reflection” (PIPPIN, 2020, p. 5). For Stephen Mulhall, a film is not just an illustration of philosophical arguments, but they are, in themselves, “reflecting on and evaluating such views and arguments [...] they are philosophical exercises, philosophy in action” (MULHALL, 2001, p. 4).

Robert Kolker assesses *2001* as two films: one being “a technological fantasy [...] a bombardment of visual stimuli that can accentuate a high or cause one” and the other, “a speculative, detailed, spectacular, pessimistic inquiry into the forms of the immediate future [...] an extension of *Dr. Strangelove* [(Stanley Kubrick, 1964)]” (KOLKER, 2001, p. 131). What determines which one of them one is watching? Curiously, for Kolker, the answer lies in the film’s format: the first is the 70 mm original release and the second are all inferior forms, such as 35 mm or home video. Despite Kolker’s medium determinism, he is right in stating that the film’s forceful stimuli lead to a more passive stance on the part of the spectator. Susan Sontag even used *2001* as an example of what she called “fascist aesthetics,” that is, a film that openly shows a “preoccupation with situations of control, submissive behavior, and extravagant effort,” glorification of surrender, and “virile posing” (SONTAG, 1976, p. 40). For Kolker (2001, p. 143), Hollywood cinema, since the 1970’s, has developed a certain style that induces passivity, often dehumanizing or attempting to “reduce the audience to a function of the sound and images confronting them,” something that is avoided by directors such as Hitchcock or Kubrick, by giving “the audience means to step back and observe what is being done to them and why” (KOLKER, 2001, p. 143). However, the way

Kubrick does it in *2001* and what, despite the medium and conditions of viewing, would make the spectator take a more active role is still unclear. According to Kolker, the film's open structure is what denies the spectator "a passive observation in front of a predetermined set of meanings [...] asked instead to be engaged with the forms and images, and the text as a whole, and from that engagement work through a continual process of meaning, connotation, and suggestion" (KOLKER, 2001, p. 129). However, one has to ask: how can the film allow and suggest this intellectual space of interpretation? And what is the relation between the subjection of the spectator and the "nonverbal experience" Kubrick mentioned?

A formal element that clearly stands out in a broader analysis of Kubrick's style is the use of classical music. Kubrick commissioned, but ultimately rejected, a score by the Hollywood composer Alexander North, and from *2001* on, classical music would be an integral part of his style in all but one of his films. Regarding two particular pieces used in *2001* (*Also sprach Zarathustra* and *The Blue Danube*), both are presented in a very striking manner, as Michel Chion explains:

[the music is placed] "outside," [...] not mixing it closely in with the dialogue and sound effects, but using it in broad, autonomous swaths, often borrowed from pre-existing works, songs or classical pieces. The film's numerous *silent* scenes also give Kubrick's vision the same opacity, the same obtuse and enigmatic presence, infinitely open to interpretation, as a musical theme. (CHION, 2001, p. 90)

Kubrick will only use this kind of music over images without any kind of dialogue or sound effects in *2001*, an approach that grants music an autonomous dimension of meaning. Our aim is to find the formal mechanisms that make *2001* a simultaneously arresting and hypnotic visual spectacle and an experience that builds a space where a more active process of interpretation takes place. The autonomous dimension of the music of the film suggests that the subject of *2001* is dislocated to an "outside" position that involves the spectator, a dimension of activity located on the body as a "carnal knowledge," as Annette Michelson defines in her seminal essay on the film. For Michelson, *2001* challenges its audience as its action generates "a kind of cross-current of perception and cognitive restructuring, [and] visibly reaches, as it were, for another arena, redefining the content of cinema, its "shape of content" (MICHELSON, 2000, p. 204-205). Michelson's text has long been a milestone in *2001* criticism, and here we aim to explore, supported by Lacanian film theory, this "other arena" that redefines cinema's "shape of content," which is intimately connected with the use of those two musical pieces.

The dawn of man

Roughly speaking, the two tracks, *Also sprach Zarathustra* and *The Blue Danube*, are signifiers of the logic of desire and drive, respectively. They will always be played entirely “outside” (using Chion’s concept), a stylistic decision which provides not only a certain opacity, but a form of authority, a forcefulness that can “speak louder” than any other sound or dialogue, effectively guiding the interpretation of images.

Also sprach Zarathustra, a piece by Richard Strauss, plays over the titles and twice more throughout the film. The first time is during the early section titled *The Dawn of Man*, over a montage in which an ape discovers the use of tools. Within the narrative, this sequence comes right after the first appearance of the monolith, showing the effect the monolith has on the ape’s consciousness: playing around with the carcass of a dead animal, he picks up a large bone and discovers that it can be used as a weapon. Before the music starts, however, the monolith appears for a few seconds along with the sun and the moon, the same frame that closed the previous scene, a clear indication of the monolith’s influence. The ape then continues to use the bone and destroys the carcass with increasing force and determination, following the *crescendo* of the Strauss’ piece, which conveys the idea of a buildup from single notes to a bombastic resolution at the end. This idea of using the bone as a weapon is connected to the monolith, but Kubrick’s choices in this montage are important. The audience never sees this ape’s point of view of the monolith, for instance, which could imply his memory of the monolith in the previous scene. The spectators do not see the monolith appearing to the apes, only a very particular arrangement of the monolith with the sun and the moon, which implies an “outside” intelligence or design. This image of the monolith is not associated with a particular ape’s point of view, but a sort of absorbed internal idea of the monolith, which is also paradoxically “outside”, with an external and disembodied aspect. The monolith disappears after the sequence, which suggests that somehow it has been internalized by the apes: it no longer exists as a physical object, but it remains, first as an internal image and then sublimated in the music.

Curiously, Kubrick includes two insert shots of tapirs falling, as if to illustrate the ape’s intention in using the weapon, but he does not show us the ape killing a tapir – in fact, the audience does not even see the tapirs being hit by anything, just their bodies falling to the ground. This further indicates the quality of a mental image, one in which the subject (the ape) is absent, and so is the action (killing). The image is that of an abstract result, the idea of killing an animal. Before the

monolith, the apes have no conception of their place in the world: they only exist and react. However, after this sequence, the apes begin to see themselves as agents on the world and understand the dimension of causality, presented as the dimension of violence. According to Chion (2001, p. 143), “in its unassimilable nature, indissoluble in the forms that surround it, the monolith can very well be seen as a mathematical symbol of relation unifying disparate objects of the world, and inviting us to consider them from an abstract point of view”.

In consonance with Lacanian theory, this sequence is a version of the mirror stage, in which individuals constitute themselves as whole and take control of their body and space. The music works in the imaginary register, giving consistency to this fantasy of wholeness and power. *Also sprach Zarathustra* also suggests the logic of sublimation, in which “nothing” becomes “something,” or even “the Thing” when informed by desire – as Lacan explains in *Seminar XI* – through anamorphosis, a type of “looking awry” that causes one to see something in excess in an object. This is the process of sublimation: an object being “elevated to the dignity of the Thing” (LACAN, 1998, p. 112), and this looking awry is depicted on screen when the ape starts looking at the bones on the ground differently after the monolith’s image arises in his mental space. We may suppose then that the monolith was sublimated and an object that was nothing more than a reject – the bone – becomes now the Thing. The sequence that follows keeps this logic of sublimation and is probably one of the best illustrations of this concept in cinema: the ape throws the bone up in the air and, as it falls, the film cuts to what seems to be a satellite in space, millions of years later. In one movement, a bone – a useless thing from the dirt – is picked up from the ground and elevated to the heavens and moved forward in time.

Chion observes that the bone is still up in the air, so to speak, when another metonymic image of it soon appears: a pen, another human tool, floating in the zero gravity of a spacecraft. The first human figures appear as a flight attendant and a sleeping man, who puts the pen back in the man’s pocket. “The shot transition,” according to Chion (2001, p. 119), “has thus led from an object that falls to an object that does not fall [...]. The victory over gravity, shown in this way, produces the giddiness that characterizes the experience of the human who stands for the first time and walks”. The transition to this weightless environment shows the difference between two qualities, “things seen and things felt, between situations visually observed and those sensed haptically, between a narrative emblem and a radically formal embodiment of, spatial logic” (MICHELSON, 2001, p. 206). This moment redirects and shifts our coordinates: “We snap to attention, in a new, immediate sense of our

earth-bound state, in repossession of those coordinates, only to be suspended, again, toward other occasions and forms of recognition” (MICHELSON, 2001, p. 207). Kubrick’s *2001* instigates an awareness of human corporeality and its position in space in many of its sequences. Both Chion and Michelson, in their analyses, suggest homologies with infancy and the process of learning to walk, and they indeed identify a sense of wonder, of discovering new movements, in this initial space sequence, which is performed entirely for the spectator.

This whole space sequence is followed by Johann Strauss’ *The Blue Danube* waltz, which is – again – placed “outside” and without any kind of dialogue or sound mixed with. It works as an astonishing contrast between the futuristic images and an evocation of the past, expressing both elegance and mastery. On the outside, spaceships are revolving in time with the music, evoking the same kind of effortless movement of dancers in a ballroom waltz. David Tygel (2017) convincingly suggests that, because of its ternary form, the waltz can be considered “weightless” and a stimulus for circular movement, emphasizing Kubrick’s originality in selecting this musical cue. Inside, we see the efficiency of technicians and their instruments making sure everything is in perfect working order. At the same time, this silent image creates a certain discomfort, a sense of emptiness and luxurious coldness, a sense of something ironically missing.

The gaze and the cut

Chion’s primary example of anempathetic music – or “music whose ostensible indifference to the situation on screen, implacably continuing no matter what, creates an expressive contrast” (CHION, 2001, p. 94) – is *The Blue Danube* waltz. In my use of the term, anempathetic music indicates the presence of the Lacanian gaze. All the enjoyment involved in the movement of machines docking and coupling, is that of an unseen Other, a sinister presence who enjoys, implacably, the music. One of the examples Slavoj Žižek uses to discuss the Lacanian gaze is the panoramic wide shot of the town during one of the attacks in Alfred Hitchcock’s *The Birds* (Hitchcock, 1963): a point of view initially neutral is soon subjectivized by the entrance of the birds. Thus, the gaze inscribes the subject in the picture: “the camera’s elevated eye ceases to be that of a neutral, objective onlooker gazing down upon a panoramic landscape and suddenly becomes the subjective and threatening gaze of the birds as they zero in on their prey” (ŽIZEK, 1992, p. 97). This example can be misleading because one might imagine the Lacanian gaze as coinciding with the birds’ gaze, but, as Joan Copjec reminds us, “the gaze is not clear

or penetrating, not filled with knowledge or recognition; it is clouded over and turned back on itself, absorbed in its own enjoyment” (COPJEC, 1994, p. 36). In other words, the Lacanian gaze is not threatening, but actually closer to the sequences in 2001, in which the gaze is closed in itself, self-satisfied, and smug.

Everything functions so flawlessly in these sequences, almost as an advertisement for space travel in the 21st century, selling the idea of mastery via technology, a fantasy partially sutured by the use of “anempathetic music.” If most film music works on the imaginary register, suturing or giving consistency to the images on screen and the subjectivity of the characters, the *Blue Danube* can be considered as having yet another quality, belonging to the symbolic, as this piece is not attached to any specific subjectivity – it is the machinery itself.

Thus, the function of *The Blue Danube* here is to appease, to pacify, and to cover a traumatic cut, that ellipsis which omits millions of years of human history and leads the spectator quite traumatically to the future, as by magic. The jarring aspect of a cut has been naturalized in cinematographic language precisely to make it invisible and soften its force. In 2001, Kubrick “strips the cut naked: the cut becomes a device of commutation,” (CHION, 2001, p. 81) a pun on the French word for a light switch – *commutateur* – to evoke this quality of something appearing out of nothing. “Film editing,” Chion writes, “can be seen not only as a way of constructing or stitching together, but also as a series of commutations that make a visual state disappear instantaneously [...] to replace it with another that means the complete erasure of the first” (CHION, 2001, p. 112). Thus, the future appears “commuted,” with no memory of the past, by omitting any traces of culture or history. Apart from some brand names (such as Pan Am and Howard Johnson’s), nothing would connect their culture to ours. In this cut, all human history and culture are deemed expendable and put aside, except for the achievements of science and technology that have led to space travel.

In this section, this cut also appears metaphorically as a schism between the scenes, with a more playful aspect (i.e., those with *The Blue Danube* and Floyd’s call to his daughter), and the more plot-driven ones, involving the American cover-up of the discovery of the monolith on the moon. For spectators in 1968, to watch Floyd deflect enquiries of Russian colleagues would have evoked Cold War tensions. Today, one might think about a certain fundamental impasse in the noncommunication of these dialogue scenes, replete with repetitive, empty, and banal dialogue. Even when the astronauts are discussing, even if obliquely, the possibility of extraterrestrial intelligence, their concerns are very far from metaphysics. If anything remains from

the sequence with the apes in a manifest way, it is how the mastery of an environment has not rid humans of anxiety or fundamentally changed their organization into tribes competing for advantages.

With the cut, the dimension of violence is sublimated into a social organization that privileges a form of communication that barely conceals suppressed animosities. In the reality of *2001*, nobody does any thinking because their machines do it for them – in fact, amusingly, the only “thinking” anyone seems to do in these sequences is when Floyd is reading the instructions for the zero-gravity toilet. Therefore, every frame of *2001* is virtually filled with screens presenting acronyms, formulas, numbers, and diagrams. It is not the case that anyone ever looks at them, but this meaningless data offers a sort of reassurance that the universe is measurable by scientific instruments. This is the same logic that underlies the banality of the dialogue: the limit of what humans know and can know is already in plain sight. Also, this fact elucidates why culture in this world only appears in the form of inflight entertainment playing in the background – and, of course, music. Everything that is not related to an explicit rationality and a totalizing homogeneity has been omitted from this future. Considering this, it is not surprising that *The Blue Danube* waltz is the musical piece that characterizes these sequences, as it comes to signify a certain repetitiousness and mindlessness, which is the logic of the drive.

Thereafter, we are introduced to the supercomputer HAL 9000, who personifies the notion of closed circuit of drive that the waltz had signified before. Visually, HAL is represented by his camera-eye, but his disembodied voice retains that same “outside” feature as the waltz. Chion (2001, p. 101) defines it as *acousmêtre*: a character that “exists as an acoustic or invisible voice, with no place and supposedly able to see all, know all, and do all”. Before, we have associated the spaceships and their screens with the soothing rhythm of the waltz, now we associate them with HAL’s voice and its ubiquitous presence. In a sense, the self-satisfaction and mindless repetition of the two spaceflights with *The Blue Danube* will be present in – transmuted into – HAL’s voice.

Music and the empty signifier

Also sprach Zarathustra and *The Blue Danube* will only play again in the closing moments of the film, so we must properly address the context in which they appear. So far, the two appearances of the monolith have been followed by a György Ligeti’s *Requiem* movement: the Kyrie, a polyphonic choral in which voices gradually grow shriller and louder, reaching a climax with a shot of the orbital conjunction of the

sun and the moon, from which Kubrick abruptly cuts to silence both times. In sharp contrast, the last appearance of the monolith at the very end does not cause anxiety but it is a welcome, ordering, presence: it is in fact a resolution to the discontinuity of the Stargate sequence. Strauss music takes us back to the triumphant moment of the ape discovering the tool, or the birth of the human spirit. For Susan White, the Louis XVI décor represents for Kubrick “the ability of culture to cover the shadow of its own brutality with a layer of reason and decoration” (WHITE, 2006, p. 141), a shadow that rises again in the 20th century. White questions Kubrick’s use of Strauss’ *Also sprach Zarathustra* considering its associations with German fascism:

Is his use of Strauss’s music a reappropriation, or is the sense of majesty imparted by the piece finally just ironic? In any event, one cannot witness the “magical” birth of the star child, to the strains of Zarathustra’s eerily beautiful fanfare, without some trepidation and, indeed, a questioning of Kubrick’s own reading of his work. (WHITE, 2006, p. 141)

Kubrick was so certainly aware of the power and implications of setting images to music in order to cause an effect that this motif became part of the text of his next film. In *A Clockwork Orange* (1971), the protagonist Alex undergoes an experimental treatment that consists in showing violent films to a subject and making them feel physically ill so that, by association, their willingness to commit crimes would be suppressed. What the experimenters ignore is that the incidental music they use to accompany the film of a Nazi rally is Beethoven’s Ninth Symphony, and then, by Pavlovian association, this piece itself makes Alex violently ill. In an early sequence, after a night of senseless violence and rape, Alex returns home and only truly enjoys himself when listening to Beethoven in his stereo, and the music here is mixed much like in *2001*, completely “outside.” When we understand that all the previous music in this film works in the imaginary register, that is, provides consistency to the subject’s fantasy, this is the moment when music also starts to work within the symbolic.

In *Clockwork Orange*, Kubrick seems to critique the idea that classical music – and, consequently, high culture – can be a positive value, since both Alex (representing deviancy) and Fred, the government official (representing social institutions), seem to appreciate it. The music in *Clockwork Orange* is notoriously and even tastelessly appropriated, as it is the case of the song *Singin’ in the Rain*, sung by Alex while raping a character. Kubrick seems to espouse the view that music (not just Beethoven or *Ode to Joy*) is an “empty signifier” that can empower whatever political message one desires. Throughout the film, the version of the fourth movement of Beethoven’s Ninth

Symphony played is a distorted or vulgarized rendition with synthesizers by Wendy Carlos, with the famous “Turkish march” section that prominently contrasts with the beatific *Ode to Joy*. At the very end of the film, however, this rendition gives way to a full orchestrated choral version of the final bars of the symphony. It perfectly parallels Alex’s redemption and his apparent acceptance in society while privately he still fantasizes his deviant dreams. The subject’s relation to music is much more direct in *Clockwork Orange* because of the spectator’s identification with the character of Alex, but there are significant correspondences with the music in *2001*.

Beyond the infinite: the sublime

Throughout *2001*, Kubrick avoided audience identification with any of the characters, deliberately not developing their personalities and blurring distinctions between the astronauts Dave and Frank. While Part 2 follows the bureaucrat Floyd, his character does not even get a close-up, and soon disappears. The only close-ups in the movie, in fact, are of Dave and HAL, and, significantly, all point-of-view shots are HAL’s. If Part 3 presents a subject, it is none other than HAL itself, for it is the only character that shows any desire. Kubrick often locates abuse of power and violence not with the failure of an individual to fit in, but in the opposite, in fanaticism. HAL’s revolt, like Private Pyle’s in *Full Metal Jacket* (1987), is a result of an overidentification with the superegoic ideological machine. The pivotal moment that turns him from an infallible supercomputer to a desiring subject occurs when, during a conversation with Dave, HAL expresses certain mistrust and suspicions about the mission. During this dialogue, he mistakenly detects an error that will cause his deactivation, showing that he has become a figure of excessive desire and not mindless as everyone else. The sense that HAL seems more human than the human characters is distinct because we can see desire in him – and, in turn, such desire creates a monstrous and contradictory figure that must be eliminated. HAL’s slow death at the hands of Dave, who gradually disables his higher brain functions, is long and painful: he is a being pleading for his life. While the audience might feel triumphant at the beginning of the sequence, when Dave finally gets back on board and confronts HAL, this feeling soon shifts to pathos as the computer pleads for his life. In his dying moments, HAL’s speech reverts to a pre-recorded message that only makes him sound more human, a demented brain regressing to infancy. The audience never gets anything quite so personal from any of the human characters. His pathetic song, *Daisy Bell (Bicycle Built for Two)*, the only piece of diegetic music in the film, finally encapsulates HAL’s humanity, as it were.

Thus, when the film follows Dave, the only surviving member of Discovery, in Part 4, he is nothing more than an audience surrogate, and 2001 shifts from a representational to a presentational mode. If the music before worked on the imaginary and symbolic registers, the music of the Stargate sequence – Ligeti’s atonal *Atmospheres*, a part of which was used in the film’s overture – alludes to Lacan’s third register, the real. As Dave travels through the Stargate, he becomes the point of perspective, taking in all the psychedelic lights, shapes, and solarized vistas. Scott Bukatman addresses the Stargate sequence considering this identification:

Through the prevalence of such temporally distended special effects sequences, science fiction clearly participates in the presentational mode of cinematic discourse. Audiences may use a diegetic human figure as a provisional guide through the immensities of alien space, but this character does not serve to defuse or anchor the spectator’s own phenomenological experience. [...] [The Stargate] is explicitly directed right at the viewer [...]. Close-ups of [...] the astronaut, do not reintegrate us into fictional (representational) space; and neither do they situate Dave as a psychologized subject meant to focus audience identification. (BUKATMAN, 1999, p. 260-261)

The Stargate sequence ends with Dave’s eye, firstly with strange colors and then normal ones, as if he had been disembodied and then reconstituted again as an eye, in a Louis XVI-style room at the end of the universe, at the end of time. For both Bukatman and Michelson, the purpose of this journey is assuming the position of phenomenological knowledge:

Experience as Vision ends in the exploration of seeing. The film’s reflexive strategy assumes the eye as ultimate agent of consciousness, reminding us, as every phenomenological aesthetic, [...] that art develops from the concern with “things seen to that of seeing itself”. (MICHELSON, 2000, p. 210)

The second half of the sequence marks a transition from the experience of seeing to the experience of being seen. Dave might have constituted himself as an eye, but his vision is discontinuous to the traditional shot reverse shot technique. In each successive shot, the astronaut occupies the space that was previously in his field of vision until he is able to move about the room. He is aware of the presence of another, but his gaze cannot meet this other presence, as the presence is himself in another point in time. Moreover, the distorted and muffled voices² on the soundtrack

² Actually, Ligeti’s musical piece *Aventures* with an altered pitch.

and the unsettling lighting in the room suggest an observation cage. The audience does not know whether he is being observed by an actual other – the extraterrestrial intelligence behind the monolith – or himself in another point in time, but the fact is that he moved from seeing to being seen. In a traditional shot reverse shot, stability is required. In the reverse shot, Dave would appear as if in a mirror and that would unify the field and establish his subjectivity, however, it is not what happens here., For the reverse shot, Dave is seen from the back in the empty space he had occupied in the previous shot. In a sense, this is the same operation seen in the shot from *The Birds* mentioned by Žižek. Where we expect the field to be unified and stable, here another presence appears in the picture and disrupts the formation of a stable subject to be formed.

In this sequence, the character of Dave is not dissolved, as he was never fully subjectivized, but the very notion of audience identification with a character collapses. The scene interrupts the suture and creates a loop that will only close in the final shot when the Starchild meets the audience's gaze. Michelson (2000, p. 210) describes the room as the “Man's last Motel stop on the journey towards disembodiment and renaissance”, and it is a kind of womb, waiting for Dave's body to wither and die, before the monolith appears and the Starchild is born in the final act of childbirth. Dave is reborn to the sound of *Also sprach Zarathustra* and, as the film fades to black, the Starchild hovers next to Earth, looking directly at us. Regarding the passage from desire to drive, Žižek states:

Scopic drive always designates such a closing of the loop whereby I get caught in the picture I'm looking at, lose distance toward it; as such, it is never a simple reversal of desire to see into a passive mode. “Making oneself seen” is inherent to the very act of seeing: drive is the loop which connects them. The ultimate exemplifications of drive are therefore the visual and temporal paradoxes which materialize the nonsensical, “impossible” vicious circle: Escher's two hands drawing each other or the waterfall which runs in a closed *perpetuum-mobile*; the time-travel loop whereby I visit the past in order to create myself (to organize the coupling of my parents). (ŽIŽEK, 1993, p. 198)

In *2001*, the spectator completes the loop. In our view, *2001* is not so much the story of an astronaut that goes to the end of the universe and returns to Earth as a super-being, as it is in Clarke's novel. Rather, it is the story of how the spectator becomes that next being. We can see ourselves “inside” the picture because we also belong to it. Comparing the monolith to a blank movie screen has become

a commonplace and, indeed, in the final moments of *2001*, that object seems to lose its previous hardness and opacity, as the camera approaches the monolith, moving to the “inside” of it before cutting to the orbit of the Earth and the Starchild, suggesting the crossing of a barrier.

To make this idea clearer, this scene can be compared to the pivotal scene at the end of Alfred Hitchcock’s *Rear Window* (1954), in which Thorwald, the murderer whom the protagonist Jeff Jefferies had been observing throughout the film, turns his gaze back at him. A commonly held view is that the film screen, while making the world visible to us, makes us, spectators, invisible. For Pippin, *Rear Window* criticizes this idea, as there is “something insufficient, deformed, about the way Jeff ‘watches’ his little films” (PIPPIN, 2020, p. 24), which is emblematic regarding his distance and resistance in his relationships, especially with his fiancée. The moment Thorwald looks across the courtyard, through his window, and meets Jeff’s gaze, who has been watching as if he were invisible, provides an ethical understanding on watching films related to crossing the barrier of the screen. For Pippin, Thorwald’s gaze and his subsequent question – “What do you want from me?” – represent Hitchcock’s need for “a kind of cinematic involvement, an interpretive one” (PIPPIN, 2020, p. 44). Similarly to Jeff, the audience feels seen and involved in the dimension of our passive watching. For Michelson, in *2001*, we find a similar relocation of the “terrain upon which things happen” in respect to spectatorship:

They happen, ultimately, not only on the screen but somewhere between screen and spectator. It is the area defined and constantly traversed by our active restructuring and reconstitution, through an experience of “outer” space, of the “inner” space of the body. Kubrick’s film, its action generating a kind of cross-current of perception and cognitive restructuring, visibly reaches, as it were, for another arena, redefining the content of cinema, its “shape of content”. (MICHELSON, 2000, p. 204–205)

The Starchild’s final gaze drives home this concept of a relocation and reconstitution of the very field of spectatorship, in which spectator and screen are not separate, and goes further than Hitchcock because we do not see ourselves in the character, but, as Michelson suggests, we are aware of our own selves watching.

This moment of seeing ourselves watching is analogous to Kant’s description of the sublime. For Kant (2009), the sublime involves two moments: displeasure followed by pleasure. The mind is first confronted with the boundlessness of nature, some “chaos” that is “violent to our imagination” (KANT, 2009, p. 521), and then

pleasure emerges as the mind is able to elevate itself and see this boundlessness from above. The pleasure is a form of self-satisfaction, as the mind feels displeasure in chaos but pleasure as it is able to comprehend it. Kant (2009, p, 522) states that “our imagination strives to progress towards infinity, while our reason demands absolute totality as a real idea, and so [the imagination,] our power of estimating the magnitude of things in the world of sense, is inadequate to that idea”. This distance – or scalar adjustment – is consequential: our intellect cannot understand the infinite, only the concept of infinity. Because of this distance, we are able to see *2001* as sublime in the Kantian sense, as that subjective experience not only pointing *outward* from our senses and experience, but inward, revealing the own transcendence of the mind. For Kant, this is a movement of elevation, a movement that is ultimately self-regarded, as the mind can establish its superiority over the boundlessness and infinity of nature.

In fact, we might consider the whole Stargate sequence as an illustration of the experience of the Kantian sublime, in clear contrast to the Kantian beauty in the early sequences accompanied by *The Blue Danube*, in which human creations are in harmony with nature. The Stargate sequence has two distinct moments: first there is the panoply of lights and shapes and colors at the beginning, which throw the mind in disarray, cause displeasure or anxiety; then a second, much slower moment in which we start recognizing landscapes, or elements of landscapes, such an ocean or a mountain. It progressively becomes more manageable and understandable. This is similar to Kant’s description of the sublime: the judgment of the sublime “is to be found in a formless object insofar as limitlessness is represented in it, or at least at its instance, and yet it is also thought as a totality” (KANT, 2009, p. 244). That is why, for Kant, an ocean or a large river evokes sublimity: because of its magnitude, as it dwarfs the intellect. In *2001*, these are the “least” estranging images, and thus we are led to think that the other (the geometrical shapes of the beginning) are the truly “chaotic”, the ones of displeasure. And as we move to the more recognizable images, that is analogous to the mind reaching some sort of understanding, some recognition of what it is seeing. For Kant, the boundlessness of nature dwarfs the subject and causes displeasure, and only in a second moment the mind is able to perceive and hold this boundlessness as the idea of infinity, in an elevation of the mind. Dave’s journey ends in the hotel room – in the eye that has seen too much – and, as we undergo this final cognitive restructuring, the feeling of suspension of the rest of the scene is due to a deferment of pleasure (the final stage of the sublime described by Kant). This sense of disarray is clearly represented in the

music by Ligeti's *Atmospheres*: a displeasure only to be lifted in a subsequent stage, with the pleasure of the repetition of the familiar fanfare and waltz at the very end.

Regarding an early moment of the film, for Michelson, the spectator considers himself the subject of *2001*, the “meeting place of a multiplicity of spaces, depths and scales, his eye their agent of reconciliation, his body the focal point of a multi-dimensional, poly-spatial Cosmos” (MICHELSON, 2000, p. 210). By the end of the film, the spectator is elevated by Strauss’ fanfare and the Starchild’s returning gaze makes him see himself as a sublime object. This focal shift is the passage from desire to drive and the introduction of the realm of ethics. As in Hitchcock’s example above, when Jeff is thrown out from his own window – and becomes, so to speak, a stain in his own picture, part of his own observed film screen – man’s journey through space in *2001* – the desire for a mysterious Thing – loops back, returns to Earth, and returns to the spectator. This dimension of closing a loop was not lost on Kubrick, as it is explicit both in the film’s title (*Odyssey*) and the name of the character (Bowman). The realm of ethics, thus, is in the realization of being seen within a larger picture of the cosmos; that is, outer space is not the field of desire, a place for humanity to conquer, but a place where humanity already is, in which we exist, or – more precisely – in which we can see ourselves in. Therefore, Kubrick achieves his goal of creating a “nonverbal experience,” a process that, for Michelson, is maieutic:

The intensified and progressively intimate consciousness of one’s physicality provides the intimation of that physicality as the ground of consciousness. The film’s “action” is felt, and we are “where the action is”. Its “meaning” or “sense” is sensed, and its content is the body’s perceptive awaking to itself”. (MICHELSON, 2000, p. 209)

In Kolker’s ideal screening of *2001*, as the final notes of *Also sprach Zarathustra* play and the Starchild fades to black, we have but a few seconds of silence and darkness before the house lights turn on and we get up from our chairs. *The Blue Danube* starts again over the credits, very similar to the reprise of *Singin’ in the Rain* at the end of *A Clockwork Orange*. As we start to get up from our seats, we feel again the limits and weight of our bodies, but a reminder of the effect of weightlessness and suspension of *2001* remains connected to Strauss’ waltz, and for a moment, almost interactively, we are like that flight attendant in zero gravity, taking her first steps. The “body’s perceptive awakening to itself” suggested by Michelson takes place in our perception of our own bodies – a body changed and charged with *jouissance*. In a sense, when critics talk about how hard it is, after Kubrick, to hear Strauss’ waltz

and not think of spaceships, this is what they mean, for it is one of the ways *2001* remains with the spectator within the dimension of drive. In these moments after the end of the film but before the spectator leaves the theater, Michelson's "carnal knowledge" truly emerges, representing the end of the spectators' odyssey and their return to the world outside the film.

References

BUKATMAN, S. "The artificial infinite: on special effects and the sublime". In: KUHN, A. (org.). *Alien Zone II: the spaces of science-fiction cinema*. London: Verso, 1999. p. 249-274.

CHION, M. *Kubrick's cinema odyssey*. London: BFI, 2001.

COPJEC, J. "The orthopsychic subject: film theory and the reception of Lacan". In: COPJEC, J. *Read my desire: Lacan against the historicists*. Cambridge: MIT Press, 1994. p. 15-38.

KANT, I. *Critique of the power of judgment*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

KOLKER, R. *Cinema of loneliness*. Oxford: Oxford University Press, 2001.

KUBRICK, S. "Interview with Joseph Gelmis". In: PHILLIPS, G. (org.). *Stanley Kubrick: interviews*. Oxford: U. P. Mississippi, 2001. p. 80-104.

LACAN, J. *Seminar XI: the four fundamental concepts of psycho-analysis*. New York: Norton, 1998.

MICHELSON, A. "Bodies in space: film as carnal knowledge". In: SCHWAM, S. (org.). *The making of 2001: A Space Odyssey*. New York: Modern Library, 2000. p. 194-215.

MULHALL, S. *On Film*. London: Routledge, 2001.

PIPPIN, R. *Filmed thought: cinema as reflective form*. Chicago: University of Chicago Press, 2020.

SONTAG, S. "Fascinating fascism". In: NICHOLS, B. (org.). *Movies and methods*. Berkeley: UC Press, 1976. v. 1. p. 31-43.

TYGEL, D. *A música no espírito do filme: música e narrativa no cinema*. 2017. Dissertação (Mestrado em Música) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.



A transformação da percepção e o efeito de “choque” nos filmes da *Visual Music*: ressonâncias na contemporaneidade

The transformation of perception and the “shock” effect in Visual Music films: resonances in contemporary times



Rebeca T. Martins Hippertt¹

¹ Doutoranda em Ciências Sociais no Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal de São Paulo (Unifesp) – apoio Capes. Mestra em Tecnologia e Sociedade pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR) e graduada em Música pela Universidade Federal de Ouro Preto (Ufop). E-mail: rebcahippertt@gmail.com

Resumo: Este artigo tem como objetivo apresentar relações, distanciamentos e aproximações entre conceitos trabalhados no ensaio “Sobre alguns temas em Baudelaire”, de Walter Benjamin, e a produção fílmica da *Visual Music*. Busca-se, pois, deste cotejo, destrinchar o tema da transformação da percepção na modernidade, bem como do efeito de choque, à luz do cinema da *Visual Music*, com destaque especialmente à produção artística de Oskar Fischinger e John Whitney. Tais expressões fílmicas serão usadas aqui como lentes, mediante as quais é possível ver e analisar, a partir de um diálogo com Benjamin – entre o que se ilumina e se obscurece – aspectos da experiência na modernidade e seus impactos na contemporaneidade.

Palavras-chave: *visual music*; percepção; multiestímulo.

Abstract: This article aims to present relations, distances, and approximations between some concepts worked on the essay entitled “On Some Motifs in Baudelaire” by Walter Benjamin (1989), and the film production of *Visual Music*. Thus, we seek to debate the theme regarding the of perception transformation in modernity and the shock effect, in the light of the *Visual Music* cinema, with special emphasis on the artistic production of Oskar Fischinger and John Whitney. Such film expressions will be used here as lenses, through which it is possible to see and analyze, from a dialogue with Benjamin – between what is the illuminated and obscured –, aspects of experience in modernity and their results in contemporary times.

Keywords: *visual music*; perception; multi-stimulus.

A dimensão tátil, visual e auditiva: efeito de choque

Em sua análise crítica, Benjamin (1989) privilegia o cinema e a poesia de Baudelaire, lentes pelas quais é possível vislumbrar alguns aspectos que constituem a experiência na modernidade. A mudança da percepção e a presença do “choque” se apresentam como alguns desses aspectos. A nova conjuntura da grande metrópole, onde imperam funções como a atenção, a agilidade, o automatismo e o reflexo condicionado, provoca transformações no aparelho sensitivo do indivíduo, de modo que um novo tipo de percepção padroniza a forma de sua relação com o mundo (TRAVASSOS, 2009). Ao caminhar por entre a multidão e ao mesmo tempo integrá-la, o ser humano moderno recebe e devolve choques (BENJAMIN, 1989).

É certo que existem muitas ideias sobrepostas no que diz respeito ao conceito de Modernidade. Para os fins desta discussão, assume-se, a partir de Benjamin, uma concepção *neurológica* da modernidade, entendida como um registro da experiência subjetiva, caracterizado pelos choques físicos e perceptivos do ambiente. A modernidade pode ser concebida como um bombardeio de estímulos que transformou os fundamentos fisiológicos e psicológicos da experiência subjetiva (SINGER, 2004).

Benjamin (1989) argumenta que a modernidade causou um aumento radical na estimulação nervosa e no risco corporal sobretudo no fim do século XIX, quando as sobrecargas sensoriais começavam a fazer parte do cotidiano da cidade. O indivíduo está diariamente exposto aos choques da multidão, uma vez que nela tem de abrir seu caminho com gestos convulsivos, à semelhança de um esgrimista, distribuindo estocadas, como choques, sem o que a cidade não seria transitável. A sobrevivência, na cidade, exige uma atenção superaguçada, a fim de afastar as ameaças múltiplas a que está sujeito o passante. A experiência do choque acaba produzindo um novo tipo de percepção, uma nova sensibilidade, um novo aparelho sensorial, por assim dizer (ROUANET, 1981). Desse modo, por meio do contato com a multidão, automóveis, ruídos e perigos urbanos, multiplicam-se e intensificam-se os estímulos sensoriais de ordem tátil e auditiva, construindo uma nova experiência do indivíduo com a cidade.

Entre os inúmeros gestos de comutar, inserir, acionar etc., especialmente o “click” do fotógrafo trouxe consigo muitas consequências. Uma pressão do dedo bastava para fixar um acontecimento por tempo ilimitado. O aparelho como que aplicava ao instante um choque póstumo. Paralelamente às experiências ópticas desta espécie, surgiam outras táteis, como as ocasionadas pela folha de anúncio dos jornais, e mesmo pela circulação na cidade grande. O mover-se através do tráfego implicava uma série de choques e colisões para cada indivíduo. (BENJAMIN, 1989, p. 124)

A preocupação com o aumento da estimulação nervosa e do risco corporal e mental a que o homem moderno estava sujeito fazia-se presente em diversos gêneros de expressão, de ensaios em revistas acadêmicas a manifestos estéticos. Cartunistas, na imprensa, também ilustravam tal preocupação (TRAVASSOS, 2009). Nesse contexto, Benjamin voltava sua atenção para as manifestações postas em evidência pela arte e pela literatura, tendo em vista sua aptidão para expressar, em seu próprio campo – o estético –, a impregnação da experiência do choque e da qualidade tátil da vivência, sentida tanto na economia como na política e na vida diária (TRAVASSOS, 2009).

Nesse sentido, Benjamin (1989) refere-se ao filme como a maior expressão da experiência do choque na modernidade, discorrendo sobre sua capacidade de alterar o domínio perceptivo.

A técnica submeteu, assim, o sistema sensorial a um treinamento de natureza complexa. Chegou o dia em que o filme correspondeu a uma nova e urgente necessidade de estímulos. No filme, a percepção sob a forma de choque se impõe como princípio formal. (BENJAMIN, 1989, p. 125)

A recepção cinematográfica é, então, caracterizada como sendo de ordem tátil, isto é, baseia-se na mudança de lugares e ângulos, que golpeiam intermitentemente o espectador. As tensões, portanto, que marcavam o início do século XX eram postas em cena por meio do estímulo tátil, o qual passou a fazer parte até mesmo do ato de olhar (TRAVASSOS, 2009). Tem-se, assim, uma nova forma de consumo das imagens, uma recepção rápida em que as imagens visuais e auditivas surgem e desaparecem ao menor gesto. É dizer, o corpo, como um todo, e o olho, tornam-se receptáculos dos choques estéticos, o que é bem demonstrado pelo cinema. Ele oferece à nova sensibilidade, saturada da experiência do choque, uma nova forma de arte, cuja essência é a sucessão brusca e rápida de imagens, infligidas ao espectador como uma sequência de choques (ROUANET, 1981).

Benjamin (1987), em seu ensaio “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, argumentava que a dinâmica e o movimento, introduzidos pela montagem cinematográfica, assim como as novas possibilidades de manipulação da imagem, produzem a passagem de uma visualidade apenas óptica para uma *háptica*, caracterizando uma nova relação corpo-imagem. A emergência de uma percepção tátil das cópias determinou, assim, para Benjamin, uma mudança nas formas de percepção, que se encontravam, em 1936, bem exemplificadas nos aspectos formais do cinema; contudo, para o autor, havia já se estendido a toda a arte. O tátil é, pois, a envolvimento total do receptor numa panóplia de sentidos (TRAVASSOS, 2009).

A mudança da percepção pela “lente” da *Visual Music*

É possível afirmar que tal dimensão tátil, causada pelo efeito de choque na modernidade, pode ser constatada em muito do que se produziu, ao longo do século XX, na pintura, nas artes visuais e no cinema. O sentido da audição também é muito “evocado”, com o aumento da estimulação nervosa causada pelos diversos novos sons e ruídos no cotidiano da metrópole. Referidos sentidos, assim, agregam outra dimensão à experiência visual.

O cinema permitiu, nesse sentido, a narração com sons e imagens em movimento, o que atribui novas velocidades ao olhar e ao ouvido. Ou seja, os olhos, então acostumados com as imagens estáticas, começaram a acompanhar a velocidade das imagens no cinema e a integrar, nessa dimensão óptica, o sentido da audição. Essa característica sensorial foi muito explorada nos filmes da *Visual Music*, que pode ser considerada como um gênero do audiovisual. Consiste em filmes, no mais das vezes abstratos, que abordam o diálogo entre som e imagem, associado à busca de uma relação entre visão e audição, indo ao encontro das questões específicas da percepção e de uma “nova” visualidade.

O cineasta alemão Oskar Fischinger, por exemplo, considerado o precursor da *Visual Music* na Europa, expressou, de certa forma, nos anos 1930, por meio de seus filmes, essa mudança da percepção apontada por Benjamin (1989). Mesmo em se tratando de filmes abstratos, sem personagens e sem narrativa concreta, o elemento “sensorial” se apresenta com mais força. Ou seja, de alguma forma, os filmes incorporam tal multissensorialidade emergida na modernidade.

As primeiras experimentações de animação, originadas nas décadas de 1920 e 1930, que buscavam sincronizar imagem e som com a utilização da colagem, interferência direta na película e a técnica de animação *stop motion*, foram resultados das influências que movimentos artísticos como a arte abstrata, cubismo, dadaísmo e surrealismo, em particular, exerciam sobre os primeiros animadores e cineastas da época (VARGAS; SOUZA, 2011). Antes do cinema, os artistas dadaístas já combatiam a percepção aurática, que tem sua expressão modelar na forma de contemplação estática de um quadro renascentista. Assim se apresentavam as obras dadaístas, situadas a um passo do cinema, por nos atingirem em uma ordem tátil (TRAVASSOS, 2009).

Nesse sentido, utilizando os princípios da colagem e da montagem, característicos do dadaísmo, os filmes de Fischinger clamavam pela criação de um novo cinema, uma “sinfonia multi-expressiva”, misturando pintura, desenho geométrico, dinamismo plástico e música visual. Por meio de experimentações gráficas e de efeitos

imagens. Desse modo, o filme expressa como a música pode ser percebida em termos visuais, ao mesmo tempo que as imagens podem ser também compreendidas em termos musicais. Nessa travessia de sentidos, a dimensão auditiva parece fazer parte da óptica e vice-versa; e é nesta direção que é possível também pensar a mudança no aparelho perceptivo, sinalizada por Benjamin (1989), em que se trafega de uma dimensão apenas óptica para uma dimensão perceptiva óptica-tátil-auditiva-corpórea. Como afirma o autor:

[...] todos esses esforços convergentes facultavam prever uma situação assim caracterizada por Valéry: tal como a água, o gás e a corrente elétrica vêm de longe para as nossas casas, atender às nossas necessidades por meio de um esforço quase nulo, assim seremos alimentados de imagens visuais e auditivas, passíveis de surgir e desaparecer ao menor gesto, quase a um sinal. (BENJAMIN, 1983, p. 6)

Dessa forma, *An Optical Poem*, como expressão fílmica, em seu próprio campo, expressa, de algum modo, a estética do choque sensorial e da qualidade tátil, visual e auditiva da vivência na modernidade, isto é, o “excesso” de estimulação sensorial. Apesar de os filmes da *Visual Music* irem ao sentido oposto do mainstream cinematográfico de sua época, e de não apresentarem narrativas “concretas” e personagens, não deixam de carregar e de expressar as formas perceptivas da chamada modernidade, bem como os novos caminhos da percepção sensorial de uma época.

Pinturas e desenhos que, até então, eram estáticos, começam a se movimentar; a música que era, então, apenas sonora, começa a ser também visual, e os dois juntos formam um grande movimento de choque sensorial. Há, assim, um híbrido entre as artes da visão e as artes do som, algo que se mostrou recorrente em movimentos artísticos da modernidade na Europa e que se deu possivelmente pelas novas formas sensoriais entrecruzadas e múltiplas que começavam a emergir nos centros urbanos, estimulando o sistema sensorial dos viventes. A arte, assim, expressa tal qualidade da experiência.

Inspirado nesse tipo de produção multissensorial de Fischinger, o artista John Whitney, a partir dos anos 1950, na Califórnia, criou filmes em computador, produzidos em parceria com programadores, explorando o entrecruzamento entre som e imagem, visão e audição. Na busca de uma anulação da câmera, sem narrativa e sem personagens, emergiam mudanças nas formas de percepção.

A produção de Whitney carrega certas correspondências dessa percepção característica da modernidade, apresentada por Benjamin (1989). Desta feita, porém, com a imagem processada em computador analógico e digital, agregaram-se mais dimensões a essa percepção já transformada, caracterizando-se, assim, a relação do

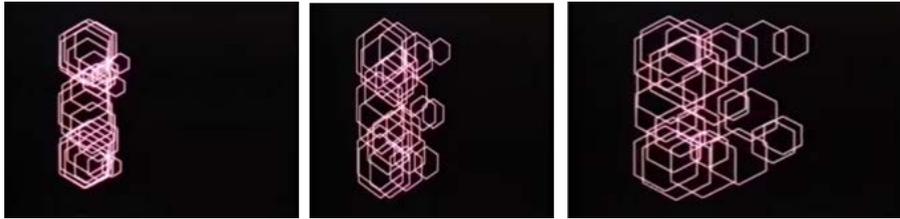


Figura 4: Frames das linhas que se soltam e se ecoam visual e sonoramente

Fonte: *Matrix III* (John Whitney, 1971).

Importante salientar que, na trilha sonora de Terry Riley, há uma oratória contrapontística na composição da música, que se utiliza do saxofone soprano, órgão elétrico e acumulador *time-lag*, vale dizer, um gerador de ecos. É possível dizer que, assim como há um entrelaçamento de ecos do som, as imagens também ecoam umas nas outras. Do mesmo modo como há a sobreposição de linhas melódicas sonoras características da música, há também a sobreposição das linhas visuais que formam as imagens. Isso pode ser conferido mais diretamente entre 2min46s e 3min31s, bem como, adiante, entre 6min34s e 7min29s.

À medida que os vários hexágonos se soltam um do outro, começa a se delinear, de 2min9s a 3min30s, um padrão de movimento e de entrelaçamento dessas formas, que aceleram e desaceleram, em loop, como pode ser visto na Figura 5.

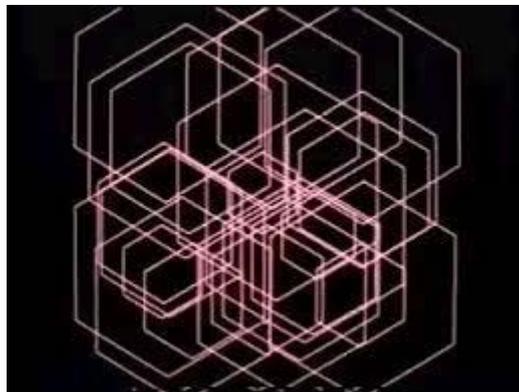


Figura 5: Ressonância das figuras

Fonte: *Matrix III* (John Whitney, 1971).

É possível notar também que, mais adiante no filme, a partir de 5min13s até 7min53s, esse mesmo movimento de entrelaçamento, ou ressonância de uma imagem em outra, se repete, utilizando-se, agora, de formas em triângulos. É possível argumentar,

nesse sentido, a respeito de uma variação do mesmo movimento de ressonância dos hexágonos, só que, desta feita, com triângulos, também em loop. Todas as formas estão se movendo para dentro e para fora do “espaço tridimensional” (Figura 6).



Figura 6: Entrelaçamento dos triângulos
Fonte: *Matrix III* (John Whitney, 1971).

Musicalmente, tem-se a utilização de *ostinatos*, ou seja, a repetição constante de uma mesma frase sonora ao longo da peça, o que acontece, de alguma forma, também visualmente. Tanto essa linha melódica sonora quanto a repetição do movimento das imagens podem ser vistos como pontos de fixação apresentados ao longo do filme, que se expressam não só visualmente, como também sonoramente.

Quanto à estrutura geral, é possível afirmar que o filme é dividido em três grandes partes: os pontos que se originam em hexágonos, os movimentos dos triângulos e, finalmente, a composição de linhas. Nesta última parte, iniciada em 8min15s, há a predominância de movimentos de linhas que se juntam e criam uma massa única. Talvez sejam as cores o ponto mais importante desse momento do filme, já que, pela primeira vez, mostram-se numa diversidade de tons, apresentando movimentos em linhas rosas, amarelas, vermelhas e roxas. É esse o mesmo momento em que a variação timbrística da música se pronuncia com mais força, ou seja, o seu colorido.

Importante lembrar que, em termos musicais, o *timbre* é a cor do som. Os termos “brilhantes” e “escuros”, por exemplo, ajudam a diferenciar alguns elementos característicos dos instrumentos. Assim, na última parte do filme, a atividade *colorística* do som é intensa, bem como o é sua atividade rítmica. Observa-se, assim, a sobreposição de várias linhas melódicas do saxofone que expressam cores brilhantes. É possível notar também que tais características musicais se correspondem no plano visual do filme, percebendo-se um aglomerado de linhas

coloridas, que se sobrepõem em intensa atividade. Então, diferentes camadas de alturas, assim como seu colorido tímbrico e rítmico, relacionam-se, expressando-se tanto sonora quanto visualmente (Figura 7).



Figura 7: Frames da atividade colorística visual e sonora
Fonte: *Matrix III* (John Whitney, 1971).

Nos frames da Figura 7, também é possível notar o aspecto de textura, referente ao modo como as linhas ocupam um grande espaço da tela no momento em que se sobrepõem. Musicalmente, também há o aspecto *textural* de sobreposição e simultaneidade de vozes sonoras em ritmos e timbres diferentes. Tais vozes se repetem uma sobre a outra, produzindo ecos e enchendo sonoramente a cena. Todos esses aspectos juntos formam uma textura.

Logo após essa atividade colorística visual e sonora, as linhas se soltam, desaceleram e se transformam em pontos. Tais pontos e partículas se movimentam no formato do símbolo do infinito, o que nos remete ao início de *Matrix III* – os mesmos pontos que originaram o filme também o fecham.

É possível observar uma estética híbrida em *Matrix III*, que reúne elementos da pintura abstrata, das artes visuais, arte gráfica, imagem computadorizada e música. A imagem computadorizada, quando digital, possui um aspecto alterável e transformável, podendo ainda passar por um processo de *metamorfose*, que em *Matrix III* se mostra presente. Nesse sentido, o filme parece brincar com a perspectiva do olhar, como nos momentos em que, a depender do ângulo pelo qual se olha o entrelaçamento dos hexágonos, é possível vislumbrar sua transformação em quadrados.

Desse modo, o caráter híbrido e de metamorfose das imagens do filme podem nos remeter ao que Arlindo Machado (2007) chama de *espaço politépico*, em que os elementos constitutivos do quadro, da tela ou do monitor migram de diferentes contextos espaciais e temporais e encaixam-se, encavalam-se, sobrepõem-se uns aos outros em configurações híbridas. Tais processos despejam seu fluxo de imagens e sons de forma simultânea.

Tendo em vista os aspectos dos filmes aqui expostos, é possível afirmar que o cruzamento entre som e imagem, que traz elementos da música para o campo das

formas visuais, mostrou-se recorrente e central na composição do filme. Isso é reforçado, sobretudo, pela relação entre o colorido do som e o colorido das imagens, bem como os conceitos musicais de “contraponto”, “eco”, “ritmo”, “textura”, “timbre” e “ressonância”, que podem ser associados ou aplicados de alguma forma ao domínio das imagens.

Sugere-se aqui que uma correspondência entre o sonoro e visual não é coincidência. Há, de certa forma, um contraponto entre linhas visuais, que se *ou(vê)* também musicalmente. Aliás, trazer para o plano visual aspectos da música poderia auxiliar na experiência audiovisual. Esse entrecruzamento entre visão e audição, e a busca para unir ou hibridar a música com as outras artes, delineou-se de forma recorrente entre artistas europeus do século XX, como já argumentado anteriormente. De certa forma, essa expressão de multissensorialidade, manifestada por meio da arte, significava uma quebra do estatuto do olhar como sentido principal.

Assim, o filme “evoca elementos do meio pelo qual emerge”, conjugando som e imagem, visão e audição, como formas de se modular o lugar comum da visualidade. Ao hibridar ou combinar simultaneamente estímulos sensoriais diversos (visuais, sonoros, hápticos), o filme expressa em seu próprio campo a mudança da dimensão óptica, a experiência estética do choque, do “olhar multiestimulado” da modernidade, sobre o qual também argumenta Benjamin (1989).

Essa quebra do estatuto do olhar também representa o rompimento com a câmera cinematográfica. Não existe o elemento “câmera” no filme; a rigor, todas as imagens são construídas e geradas em computador. Essa via transgressora e a ruptura com o elemento técnico mais importante do cinema, qual seja, a câmera cinematográfica, já se apresentavam desde Norman McLaren, com a sua interferência na película, contudo, em Whitney, adveio o uso da imagem computacional, a qual “ampliava” as possibilidades de criação audiovisual.

A anulação da câmera, que implica a supressão de uma forma específica do *olhar* e de uma também específica forma da produção da imagem, coloca-nos à frente da questão de que o “ver” pode se dar também por meio da audição. Altera-se, pois, a perspectiva pela qual se olha e se produz o olhar, evidenciando, ainda, o caráter imersivo que permitia ao espectador experimentar o que lhe é proporcionado hoje em meios digitais diversos, como a internet, softwares e interfaces chamados de visualizadores de som. Exemplos disso seriam o iTunes e o Winamp, o que será detalhado mais adiante.

Da mesma forma como se pode pensar, a partir de *Matrix III*, um novo cinema, pode-se pensar também em novos regimes de sensibilidade e novos espectadores, que vivenciam um cinema no computador. O fato de o filme não apresentar personagens ou uma narrativa tradicional pode levar o audiente a

percebê-lo através de outros sentidos. Esse tipo de cinema, sem câmera e apresentado em computador, modula também o lugar comum do espectador, já que a falta de ecrã altera também o seu estado de contemplação. Ora, talvez aqui se tenha mais uma “queda da aura”, que altera a forma de se apreciar a produção artística e diz também sobre a mudança do domínio perceptivo, específicos de uma formação social. Influenciado pelas expressões artísticas europeias do século XX, *Matrix III* carrega muitos aspectos da experiência na modernidade e agrega, assim, outras dimensões à experiência perceptiva que foi, em alguns pontos, construída com as tecnologias digitais e o advento do computador.

Ressonâncias na contemporaneidade

A tradução dos dados de um sentido em termos de outros pela via matemática de um algoritmo (o que foi explorado e usado por Whitney em muitos dos seus filmes) pode ser encontrada num vasto número de softwares, interfaces, sensores corporais ou ambientes imersivos, que aspiram a diferentes registros sinestésicos hoje em dia (BASBAUM, 2005). Um exemplo disso são os visualizadores de música como Winamp e iTunes, softwares cujas programações processam o som pela via matemática e constroem padrões visuais a partir das frequências sonoras encontradas. Proporcionam, assim, ao usuário, a possibilidade de “ver” as músicas que estavam sendo tocadas e escolher entre vários modos de visualização. Apesar de automático e com um resultado relativamente genérico, estes visualizadores tiveram relativo sucesso (PINTO, 2019).

Dessa forma, é possível ver, na contemporaneidade, essa dimensão multissensorial e de entrecruzamento dos sentidos, como é o caso dos softwares citados. Mas, à vista dos seus muitos estímulos simultâneos, esses artefatos podem também exigir cada vez mais uma percepção saturada sensorialmente. Com influência das programações feitas nos filmes da *Visual Music* a partir dos anos 1970, os visualizadores musicais chegam aos anos 1990, apresentando a possibilidade de “ver a música” e de evocar conjuntamente os sentidos da audição e da visão para a experiência na plataforma. Hoje em dia, os softwares continuam disponíveis, podendo ser baixados gratuitamente nos celulares ou computadores.

O aparecimento de diversas interfaces sensoriais, como lembra Aguês da Cruz (2016), proporciona uma maior valorização da experiência do toque e da habilidade háptica. As experiências com os novos dispositivos de interação têm demonstrado as possibilidades da tecnologia multi *touch screen*, de tocar diretamente a superfície das máquinas em diversos níveis de interação e imersão, desde os jogos, manipulação de imagens e informação, até miniaturizadas interfaces, como os dispositivos móveis.

Nesse sentido, indaga-se: a dimensão tátil e visual de que tratou Benjamin teria sido potencializada na contemporaneidade? Como pensar o multiestímulo sensorial emergido, possivelmente, a partir da modernidade? Como qualificar tal experiência multissensorial?

Tendo em vista essas questões, argumenta-se que, apesar de o sentido da visão ter sido privilegiado, na modernidade, com o advento de instrumentos da visão, como a câmera fotográfica, a teor do que afirma Benjamin (1989), e, também, por força da necessidade cada vez maior de as pessoas se olharem mutuamente, por longos minutos, nos meios de transporte públicos no final do século XIX, o que é bem salientado por Simmel (2005), é necessário considerar que os outros sentidos, como o tato e a audição, também se intensificaram e se “ampliaram” por conta do excesso de ruídos das cidades. O aparecimento do jornal impresso, a ampliação de espaços urbanos, a produção de ruídos e sons diversos causados pelas máquinas, transportes e comércios, estimularam o sistema nervoso do indivíduo moderno vivente da metrópole a desenvolver, saturar ou conjugar tais sentidos. É possível argumentar que o tato e a audição se conjugam ao óptico e criam uma visualidade multissensorial ou híbrida, algo que também refletiu na expressão artística, como as que comentamos anteriormente.

Trazendo referida discussão para tempos mais recentes, pontua-se que, embora ainda vivamos na contemporaneidade sob o domínio da visão – em um sistema ocularcentrista e marcado por uma reprodução cada vez maior de imagens – os outros sentidos, como o tato e audição, mostram-se também ampliados e integrados à dimensão óptica, algo que se reflete também na forma pela qual muitas interfaces sensoriais funcionam hoje em dia.

Os filmes da *Visual Music*, desde os anos 1930, na Europa, até os computacionais de Whitney, na Califórnia, de certa forma anunciavam o que se vive hoje com algumas interfaces e meios digitais multissensoriais. Mesmo os filmes completamente abstratos carregam em sua forma aspectos perceptivos de seu tempo. Não só reproduzem o visível, mas também tornam visível ou *audiovisível*.

Referências

AGUÊS DA CRUZ, S. D. *Do paradigma do ver ao do tocar. O devir háptico na criação artística contemporânea*. 2016. Tese (Doutorado) – Universitat Politècnica de València, Valência, 2016.

BASBAUM, S. *O primado da percepção e suas consequências no ambiente midiático*. 2005. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2005.



**Sessenta segundos de
Hitchcock: *Um corpo que
cai* (1958)**

*Sixty seconds of
Hitchcock: Vertigo (1958)*



David Gomiero Molina¹

¹ Doutor pelo Committee on Social Thought e pelo departamento de Literatura Comparada da Universidade de Chicago (EUA). E-mail: davidmolina@uchicago.edu

Resumo: Inspirado em *Paratexts: Thresholds of Interpretation*, de Gérard Genette, este artigo analisa detalhadamente os créditos de abertura de *Um corpo que cai*, de Alfred Hitchcock, buscando enfatizar particularidades como a ressignificação dos créditos de produção e a introdução de elementos gestuais, musicais e temáticos desenvolvidos ao longo do filme. Revela-se, então, que os créditos iniciais oferecem uma interpretação do todo da narrativa.

Palavras-chave: Alfred Hitchcock; *Um corpo que cai*; Bernard Herrmann; cinema e paratexto; Gérard Genette.

Abstract: Inspired by Gérard Genette's *Paratexts: Thresholds of Interpretation*, this article closely analyzes the opening credits of Alfred Hitchcock's *Vertigo* (1958) focusing particularly on its re-signification of the production credits and its introduction of gestural, musical, and thematic elements developed later in the film. The opening credits, then, serve as a starting point for an interpretation of the whole of the work.

Keywords: Alfred Hitchcock; *Vertigo*; Bernard Herrmann; cinema and paratext; Gérard Genette.

Se na crítica literária a análise dos chamados elementos paratextuais de uma obra de ficção narrativa – índices, títulos, prefácios, dedicatórias, autógrafos – tornou-se prática comum desde a publicação, em 1997, de *Seuils*, de Gérard Genette (conhecido também por seu título em inglês *Paratexts: Thresholds of Interpretation*), no cinema, críticos têm sido um pouco mais hesitantes na incorporação de aspectos ditos “alheios” à obra cinematográfica – tais como trailers, pôsteres, créditos de abertura e encerramento – às leituras dos próprios filmes (GENETTE, 1997). A dúvida, aqui, é bastante compreensível, já que a esmagadora maioria das obras de ficção literária tem uma única consciência, um autor, como principal responsável pelo direcionamento estético do texto – e que esbanja um nível de controle considerável sobre a produção, distribuição e comercialização da obra em seu formato final –, enquanto o cinema é quase por definição uma arte coletiva, o que faz que a criação e supervisão de tais elementos estejam totalmente fora da jurisdição dos artistas mais diretamente responsáveis pela assinatura poética do filme. Ao tomarmos como base, por exemplo, o modelo de produção do estúdio hollywoodiano, tais decisões – tomadas por um grupo específico de membros da produção e movidas muitas vezes por convenções preestabelecidas e interesses comerciais – são frequentemente tidas como adendos à obra.

Cineastas como Andrei Tarkovski, Orson Welles e Jean-Luc Godard, por outro lado – para citar apenas alguns –, representam, em diversos níveis, importantes exceções a esse molde, uma vez que em filmes desses diretores o paratexto de Genette constitui um caminho não apenas frutífero, mas até mesmo necessário para uma leitura abrangente das obras.

Os créditos de abertura de *Offret* (*O sacrifício*, 1986), de Tarkovski, por exemplo, podem ser lidos como uma espécie de introdução à coloração visual e auditiva do filme através de um uso ostensivo da ária para contralto e violino “*Erbarne dich, mein Gott*” (da *Paixão Segundo São Mateus*, de J. S. Bach) e de *A Adoração dos Magos* (1481), quadro inacabado de Leonardo da Vinci. Música e artes plásticas aparecem repetidas vezes no decorrer do filme e o quadro de Leonardo em particular não apenas instrui o espectador a interagir com a narrativa que se segue como uma sorte de pintura (que mobiliza um olhar para a mise-en-scène, em especial para os diversos planos atrás dos atores), mas também ilumina aspectos visuais e estruturais da obra, como construção de personagens, paleta de cores e ângulos de câmera. No caso das obras tardias de Alfred Hitchcock, cujo detalhismo rivaliza com o de Tarkovski, os créditos iniciais são, igualmente, um elemento paratextual privilegiado para leituras que ressaltam o conteúdo filosófico dos filmes. Como já observado por vários críticos,

em *North by Northwest* (*Intriga internacional*, 1959) ou *Psycho* (*Psicose*, 1960), os créditos iniciais – que contam com design gráfico de Saul Bass e música de Bernard Herrmann – introduzem o elenco e a principal equipe técnica, ilustram a relação entre diretor e espectador, apresentam motivos visuais e sonoros a serem desenvolvidos adiante e prenunciam a dinâmica do autoconhecimento e o desvelar das emoções humanas que configuram, nos filmes, alguns de seus *topoi* centrais.

É em *Vertigo* (*Um corpo que cai*, 1958), porém, que encontramos o exemplo máximo do paratexto hitchcockiano. Por meio de simbolismo gráfico, alusões visuais e um uso preciso de música e texto, Hitchcock e seus colaboradores tecem uma das sequências de abertura mais extraordinárias da história do cinema. Este ensaio visa analisar os primeiros – e extraordinariamente vertiginosos – 60 segundos de *Vertigo* (seu *front-matter*), almejando elucidar o modo como a construção dos créditos prefigura as deliberações filosóficas fundamentais da obra. No que segue, dá-se ênfase aos créditos, em especial à relação entre imagem e texto, e à técnica composicional do tema de abertura de Herrmann².

Os títulos de abertura de *Vertigo* começam com um fade-in preto para a imagem de um pico nevado, o ícone tradicional da Paramount Studios. Ao fundo, a trilha de Bernard Herrmann indica que, a despeito do caráter aparentemente funcional daquilo que vemos na tela – os créditos de produção do filme –, a imagem talvez já possa ser parte do universo da obra. Quando um enorme “V” surge a partir do fundo (Figura 1) e toma o centro da tela, deparamo-nos com o primeiro desafio interpretativo. Se o “V”, como fica claro quase imediatamente, é a inicial de VistaVision – um formato de filmagem criado pela Paramount Pictures em 1954 – neste filme ele constitui um primeiro caso de subversão de expectativas. Em uma obra que sabemos chamar-se *Vertigo*, esperamos que a aparência de um enorme “V” seja sucedida pelo título do filme, mas nos enganamos quando “VistaVision” (um duplo V) preenche a tela (Figura 2).

O “V” crescente também serve para desafiar certas convenções do meio. Se aceitarmos a conexão de “VistaVision” com o título do filme, juntamente com sua aparição a partir de um ponto no centro da tela, elemento que será estruturante no design gráfico proposto por Saul Bass no trecho seguinte, *Vertigo* parece dar sentido narrativo a um elemento paratextual que, em muitos filmes hollywoodianos, seria apenas convencional.

² Em *Vertigo* Hitchcock conta também com as parcerias de Saul Bass e Bernard Herrmann. O trecho analisado neste artigo (os primeiros 60 segundos dos créditos iniciais) é, entretanto, imediatamente anterior ao início da aparição dos célebres “efeitos gráficos desorientadores” assinados por Bass.



Figura 1: O “V” inicial
Fonte: Vertigo (1958).

Espectadores familiarizados com os outros filmes de Hitchcock em VistaVision, como *To Catch a Thief* (*Ladrão de casaca*, 1955) e *The Man Who Knew Too Much* (*Homem que sabia demais*, 1956), reconhecerão o “V” como uma contribuição rotineira do estúdio; em *Vertigo*, porém, de um modo que Hitchcock quase certamente não anteviu, ele dá um novo sentido aos créditos de produção, prefigurando a rejeição, pelo próprio filme, de certas convenções dos gêneros *noir* e “filme de fantasmas”.



Figura 2: VistaVision
Fonte: Vertigo (1958).

A primeira imagem do filme propriamente dito mostra o perfil de um rosto desconhecido. Após pausar sobre sua face semiobscurecida por alguns segundos, a câmera foca na parte inferior de seu rosto, que passa a preencher a tela em close-up extremo (Figura 3). Acima de sua boca emerge o nome do ator James Stewart.



Figura 3: O rosto desconhecido

Fonte: *Vertigo* (1958).

Várias características de *Vertigo* podem ser inferidas a partir dessas duas imagens. Em primeiro lugar, o perfil não identificado age como símbolo daquilo que o filósofo norte-americano Robert Pippin denomina *unknowingness*, conceito que opera tanto dentro como entre os personagens do filme (PIPPIN, 2019). Scottie Ferguson (James Stewart), o protagonista do filme, está apaixonado pelas personagens interpretadas pela atriz Kim Novak, sobre as quais ele sabe pouquíssimo. No decorrer de *Vertigo*, Scottie interage com essas múltiplas personas, nenhuma das quais pode ser identificada como genuína. Ele encontra:

1. Judy Barton fazendo o papel de Madeleine Elster;
2. Judy Barton fazendo o papel de uma Madeleine Elster possuída por Carlotta Valdez;
3. Judy Barton fazendo um papel de uma Judy Barton que não conhece Scottie, Madeleine ou Carlotta;
4. Uma Judy Barton reconstruída e/ou repossuída por Madeleine Elster.

À luz do filme em sua totalidade, portanto, o rosto dos créditos antecipa a tentativa frustrada de Scottie em conhecer a verdadeira Madeleine-Judy.

Se nenhuma das máscaras ou personas de Madeleine-Judy revela seu verdadeiro ser – vale a pergunta: a verdadeira Judy Barton aparece em algum momento no filme? –, o conhecimento de Scottie sobre ela, como o rosto em perfil, é fragmentado e obscuro. A intensidade da conexão entre o rosto desconhecido e Judy-Madeleine é enfatizada pelo fato de que o primeiro não tem mais nenhuma aparição em *Vertigo*. Sua função é ser uma presença ausente, uma sombra sobre a qual nada sabemos além de sua fisionomia. Assim, o rosto age como duplo da Madeleine Elster representada por Judy Barton – que ama, é amada, morre e revive sem nunca ter existido³.

Numa segunda leitura do filme, porém, a imagem de perfil também reflete a lógica do autoengano na personagem de Scottie. O meio-rosto, aqui, parece destacar uma das características fundamentais da personagem no decorrer do filme: um lado de Scottie permanece escondido dele próprio. O lado obscuro da personagem Scottie parece estar ligado tanto à sua propensão em ser seduzido por uma fantasia como por sua acrofobia. Apesar de se apresentar como um homem prático, pé no chão, ele é completamente capturado pela fantasia de possessão fantasma criada por Gavin Elster; que ele não saiba (ou se recuse a) lidar com esse aspecto de sua personalidade é algo que também ressoa no rosto semiobscurecido dos títulos.

Para além, o perfil enigmático sugere – se lido em contexto – um argumento ainda mais forte sobre a natureza do autoconhecimento em *Vertigo*. Talvez seja insuficiente dizer que ele *representa* o fato de Scottie não conhecer a si mesmo; ao contrário, pode ser preferível lê-lo como parte de uma preocupação ainda mais abrangente da poética de Hitchcock: a de que faz parte da própria lógica da tentativa de Scottie em conhecer a si mesmo e os outros o fato de que ele é virtualmente incapaz de conquistar o conhecimento do qual tanto necessita. Isso faz-se visível em sua tentativa de encontrar uma solução “racional”, uma “resposta” ao conto fantasma que Judy representa diante dele. Na primeira parte do filme, o objetivo principal de Scottie é encontrar uma chave sensata ou psicanalítica que explique por que Madeleine parece esporadicamente ser possuída pelo espírito de Carlotta Valdez. Na cena em San Juan Bautista, por exemplo, Scottie

³ Zizek aponta a relação desse tipo de construção imagética por Hitchcock com o conceito lacaniano de *sinthoma*, o qual, ao contrário do *sinthoma*, “não é código de um significado reprimido”, mas “dá apenas corpo, em seu padrão repetitivo, a uma matriz elementar de *jouissance*, de prazer excessivo”. Para o filósofo esloveno, “os *sinthomas* de Hitchcock não são meros padrões formais: já condensam certo investimento libidinal. Enquanto tais, determinaram seu processo criativo. Hitchcock não partia do argumento para sua tradução em termos audiovisuais cinematográficos, mas começava com um conjunto de motivos (em geral visuais) que assombravam sua imaginação, que se impunham como seus *sinthomas*; depois, construía uma narrativa que servia como pretexto para o uso destes... Tais *sinthomas* dão o aroma específico, a densidade substancial da textura cinematográfica dos filmes de Hitchcock: sem eles, teríamos uma narrativa formal sem vida” (ZIZEK, 2018, p. 110).

tenta mostrar que a experiência dela no lugar – atribuída a sua outra vida como Carlotta Valdez – poderia ter origem em suas próprias (de Madeleine) memórias de infância ou experiências anteriores. É essa obsessão em encontrar uma explicação de um certo tipo que o impede de ver a verdade sobre Madeleine, isto é, que ela é, na verdade, Judy Barton fazendo o papel de uma Madeleine Elster possuída por Carlotta com objetivo de transformá-lo na principal testemunha de um suposto suicídio. A imagem de perfil, então, sugere que a própria busca por conhecimento é o que impede Scottie de obtê-lo, e a tentativa de conhecer Madeleine é tão impossível quanto a do espectador de ver, por inteiro, o rosto inicial.

Nem é preciso dizer que a maioria dos aspectos que envolvem os embates de Scottie com o autoconhecimento, introduzidos já na cena de abertura de *Vertigo*, transformam-se em perguntas para os *espectadores* do filme, tanto como indivíduos quanto como amantes do cinema. Mesmo após ver e rever o filme, nós não apenas permanecemos ignorantes sobre a “verdadeira Judy Barton” (o filme, como Laura Mulvey nos lembra, é dominado pelo ponto de vista de Scottie), como, da mesma forma que Scottie, somos forçados a – numa primeira leitura – nos confrontar com as mesmíssimas dificuldades epistemológicas pelas quais ele passa, ao descobrirmos que nossa leitura da primeira parte do filme estava eivada de erros. A imagem de abertura de *Vertigo*, portanto, serve talvez como um aviso para os intérpretes: não haverá uma chave simples para o filme que segue⁴. Vale mencionar, como uma digressão, que tal aviso, em Hitchcock, não conduz ao ceticismo. Hitchcock não acredita que *nada* possa ser conhecido; pelo contrário, o objetivo da própria busca é terapêutico. Ao nos mostrar o quanto deixamos de compreender sobre nós mesmos e os outros – o quanto da visão que temos de nós mesmos e dos outros é, por assim dizer, “de perfil”, e não plena – o filme de Hitchcock preenche a função socrática de nos libertar da autoconfiança exacerbada em nossos sentidos; saímos de *Vertigo* pelo menos com a compreensão do quanto, exatamente, não sabemos⁵.

A conexão entre o nome James Stewart e a boca também é uma importante chave para o entendimento da personagem de Scottie Ferguson, já que atentar para

⁴ Esse é um ponto elegantemente articulado por Katlin Makkai (2013), que também acredita que *Vertigo* só se assiste propriamente da segunda vez: se da primeira somos enganados pelo ponto de vista de Scottie (o qual nunca retornará – a experiência de assistir ao filme pela primeira vez é necessariamente perdida), na segunda entenderemos o que se passou *pela primeira vez*.

⁵ O tratamento complexo da imagem hitchcockiana no início de *Vertigo* evoca igualmente o pensamento de W. T. Mitchell (2002) quando ele afirma que “a Cultura Visual iria encontrar sua cena primitiva no que Emmanuel Levinas chama de a face do Outro [...]: o encontro face a face, a disposição, evidentemente, para reconhecer os olhos de outro organismo (a que Lacan e Sartre chamam o olhar) [...] Estas imagens são os filtros através dos quais nós reconhecemos e desconhecemos outras pessoas” (p. 75).

o que sai de sua boca – o que ele diz no decorrer da trama, suas palavras – é um caminho que leva diretamente à caracterização de seu autoengano.

Em *Vertigo*, a auto-opacidade de Scottie é talvez mais visível nos instantes em que suas palavras não concordam facilmente com a situação na qual ele se encontra. Um dos momentos mais claros disso ocorre imediatamente após Scottie perseguir a falsa Madeleine até sua própria casa (dele mesmo, Scottie). Depois de pedir desculpas por sair correndo na noite anterior, Madeleine direciona a conversa para o tema do vaguear (*wandering*), e Scottie propõe que eles vagueiem juntos pela cidade. Aqui, Madeleine – demonstrando um entendimento bastante aguçado sobre a lógica interna do vaguear – replica que não pode haver duas pessoas vagueando juntas. “Dois”, ela diz, “sempre estão indo a algum lugar” (“*Two are always going somewhere*”). Quando Scottie insiste em discordar da precisa formulação de Madeleine, um elemento de sua auto-opacidade é revelado ao espectador. Afinal, parte do vaguear é 1) estar dessatisfeito com o lugar onde se está; e 2) não saber para onde se deve ir. A esperança que fundamenta o vaguear é que o processo da própria caminhada elucidará o destino. De um certo modo, portanto, a atividade do vaguear – como sugere Madeleine – é por definição individual. O processo de autodescoberta não pode acontecer para duas pessoas simultaneamente e no mesmo lugar. “Duas pessoas vagueando juntas” é, portanto, uma impossibilidade, uma dinâmica que ou implica alguém que lidera e alguém que segue, ou uma compreensão tácita de união que irá se sobrepor à busca. A recusa de Scottie de aceitar a lógica interna do vaguear, mesmo depois de ser tão convincentemente articulada por Madeleine, revela a profundidade de sua teimosia e auto-opacidade. É precisamente a propensão de Scottie a revelar sua falta de autoconhecimento por meio da linguagem que Hitchcock nos aponta ao associar Stewart à boca nos títulos iniciais do filme.

Mesmo a ideia de ler um texto projetado contra a face de um indivíduo introduz outras considerações interpretativas que estão no cerne de *Vertigo*. A primeira e talvez mais óbvia é a ideia de que uma interpretação mais completa dos filmes de Hitchcock requer a participação ativa do público cinematográfico. Filmes como *Psycho* (*Psicose*, 1960), *North by Northwest* (*Intriga internacional*, 1959) e *Marnie* (*Confissões de uma ladra*, 1964) não podem ser vistos apenas de forma passiva: eles demandam que o público organize vários elementos em uma *leitura* coerente, a qual deverá conectar detalhes do enredo, motivações dos personagens e paralelismos situacionais. Isso é especialmente verdadeiro em *Vertigo*, que demanda respostas coerentes a perguntas tais como: porque Scottie fica tão assustado quando

Midge se pinta como Carlotta Valdez⁶? Ou, por que a vertigem de Scottie desaparece ao fim do filme? Uma resposta a cada uma dessas perguntas solicita que alguém *leia* as imagens, uma atividade que é literalizada nos créditos iniciais do filme.

A interação entre face e texto na abertura de *Vertigo* também enfatiza um elemento crucial da poética cinematográfica de Hitchcock. Ele foi, é claro, um célebre defensor do “cinema absoluto”, a saber, a crença de que um filme deve se expressar através de elementos visuais ou gestos em vez de se apoiar em procedimentos característicos de outras artes tais como diálogo ou música. A atividade de “ler palavras sobre uma face”, portanto, pode ser compreendida como uma tentativa de Hitchcock educar seu público acerca do que ele acredita ser o cinema – uma narrativa ditada predominantemente por imagens. O fato de a primeira metade de *Vertigo* incluir uma cena de 12 minutos sem nenhum diálogo, na qual Scottie persegue Madeleine por São Francisco, é um ótimo exemplo.

A associação entre o rosto desconhecido e o texto também expõe um fio temático que vários críticos veem como central no filme: a projeção de uma fantasia. Se interpretarmos a imagem da face como pano de fundo (ou uma tela) para a projeção dos títulos que lampejam contra ela, então a abertura de *Vertigo* pode também encarnar a projeção de um imaginário masculino por parte de Scottie, tanto em Judy (na segunda metade do filme) como em Madeleine (na primeira). Em vez de encarar Judy-Madeleine como sujeito – com suas próprias fantasias, objetivos e desejos –, Scottie objetifica a personagem de Kim Novak, amando-a apenas à medida que ela corresponde a suas próprias fantasias de romance. Tal como a face nos créditos iniciais, Judy-Madeleine age como uma imagem para ser vista, que aos poucos se torna uma mera casca animada pela fantasia da mulher ideal na mente de Scottie⁷. O tratamento deste tema por parte de Hitchcock, é importante notar, não torna o filme conivente com o *male gaze*. Apesar de a narrativa ser obviamente contada do ponto de vista de Scottie, vale lembrar que nossas simpatias, ao término do filme, direcionam-se fortemente para Judy, pois acreditamos que ela foi sistematicamente maltratada por Scottie na mesma medida em que este vai,

⁶ James Harvey (2001) apresenta uma resposta a essa questão em *Movie Love in the Fifties*, ao citar o caráter “fora-de-lugar” de Midge na narrativa de *Vertigo* e a extrema seriedade com que é tratada, na obra, a intriga fantasma. *Vertigo*, como aponta Harvey, é um filme em que uma personagem conversa com uma sequoia – e soltar uma gargalhada ao assistir à cena jamais nos passa pela cabeça.

⁷ Vale uma observação sobre a relação de Madeleine, no filme, com uma incansável tentativa de recuperar o passado, algo que o crítico Richard E. Goodkin (1997) associa à famosa cena da “madeleine” em *À la recherche du temps perdu*, de Proust. De fato, buscar o tempo perdido é um tema fundamental na segunda metade do filme, em que Scottie retorna a locais significativos da cidade à procura de Madeleine e de “uma segunda chance” para curar sua acrofobia.

pouco a pouco, suprimindo as possibilidades de autoexpressão dela. O olhar da obra *Vertigo* sobre Scottie é, em seu término, negativo: o filme mostra os terríveis perigos da fantasia tanto para Scottie quanto para Judy⁸.

No próximo quadro dos créditos iniciais, Hitchcock mostra a metade superior da face, focando diretamente em seus olhos. À medida que eles se movimentam para a esquerda e para a direita e, enfim, miram diretamente a câmera, o nome de Kim Novak emerge sobre o nariz (Figura 4).

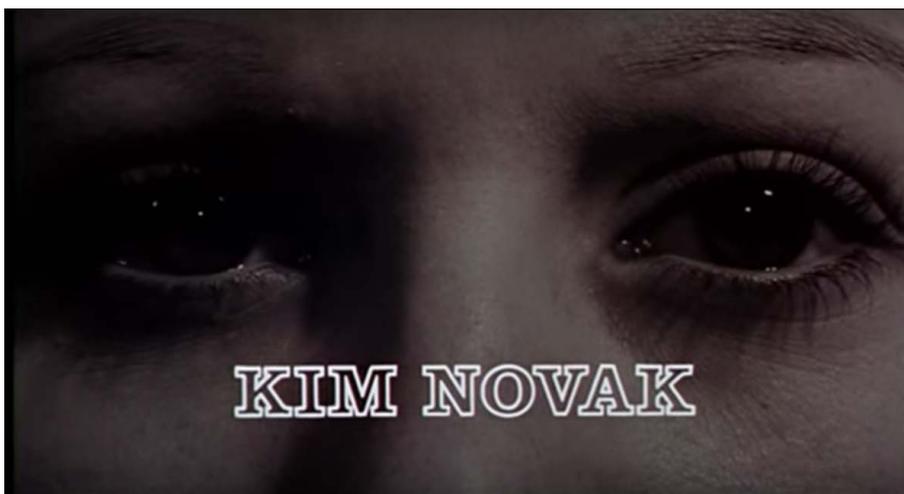


Figura 4: Kim Novak e os olhos

Fonte: *Vertigo* (1958).

Tal como a relação do nome James Stewart com a boca, a associação entre Novak e o olho prefigura muitos elementos do filme que se seguirá. O olho, primeiramente, é o locus de diferenciação entre as duas personagens principais de Kim Novak na primeira parte do filme: Madeleine Elster e a Madeleine Elster habitada por Carlotta Valdez. Em todas as cenas de Valdez – isto é, as cenas em que Madeleine finge estar possuída por um fantasma –, Kim Novak não só transforma sua voz, fazendo-a soar distante e hesitante, como se tentasse recordar eventos ocorridos antes de seu nascimento, mas permite que seus olhos se esvaziem de luz, comunicando um

⁸ O ensaio de Klevan (2013) sobre o ponto de vista em *Vertigo* oferece uma síntese desse aspecto. Ele não apenas reconsidera a interpretação tradicional do *male gaze* em Mulvey, mas também analisa como outros críticos com inclinações filosóficas – Pomerance, Cavell, Thomson, Rothman e Wood – lidam com a questão fundamental da cumplicidade entre quem vê e o que é visto. O estilo do texto também é bastante inusitado: ele foca na crítica cinematográfica como um caminho para compreender exatamente qual aspecto de *Vertigo* é mais relevante em cada leitura.

sentido de distanciamento da realidade presente⁹. Isso é particularmente discernível na cena com as sequoias, na qual ela dirige o olhar não a Scottie, que está a seu lado, mas ao tronco cortado da própria árvore. Ao debruçar-se sobre os diferentes círculos que identificam as datas de nascimento e morte de Carlotta, ela acusa a árvore – como se estivesse a conversar com o próprio tempo – de não ter se dado conta de sua morte (Figura 5). A afirmação é proferida com olhos que sugerem um nível de alienação não apenas espacial, mas também temporal. Atuando por intermédio de seus olhos, Kim Novak consegue colocar Madeleine Elster numa posição fora do tempo, assumindo um ponto de vista que aos poucos arrebatava Scottie.



Figura 5: Madeleine entre as sequoias

Fonte: *Vertigo* (1958).

A relação entre olhos e Kim Novak também traz à tona a importância do *look*, da aparência, para a personagem de Madeleine-Judy. A aparência física de Novak não é apenas crucial para o enredo, mas essencial no sentido de levantar considerações filosóficas sobre relações – centrais em *Vertigo* – entre exterior e interior. O episódio mais importante no desenvolvimento deste tema é a transformação gradual, por parte de Scottie, da aparência de Judy no último terço do filme. Ele, é claro, acredita que, ao pedir que ela troque suas roupas, cor de cabelo e estilo, modificará apenas a aparência exterior de Judy, deixando seu verdadeiro ser (interior) inalterado. Conforme mostra a sequência do filme, entretanto, torna-se claro que a relação entre identidade e aparência externa é muito mais matizada. Ao modificar essas características aparentemente triviais

⁹ Em sua análise desta cena, Gunning (2005) também realça a importância da voz e do olhar de Kim Novak.

de Judy, Scottie apaga o “eu” dela completamente, fazendo reemergir a personagem Madeleine Elster. A conexão entre Kim Novak e olho, portanto, estabelecida já nos títulos iniciais, aponta para a complexidade do relacionamento entre *look* e identidade em Madeleine-Judy (PIPPIN, 2019).

Um terceiro elemento da imagem, igualmente importante, é a direção do olhar: ela olha para nós, direto para a câmera. Esse olhar é crucial, pois nos força a questionar a nossa própria relação tradicional, como espectadores, com obras de cinema narrativo. Um número extraordinário de filmes narrativos tem, sem dúvida, uma relação bastante simples com seus espectadores: os personagens na tela comportam-se, em geral, como se não tivessem conhecimento de estarem sendo observados. É o que o historiador de arte Michael Fried (1988) chama de *caráter absoritivo* da obra de arte visual. Parte do que faz os espectadores se absorverem na experiência da narrativa visual (seja uma pintura ou um filme) é o fato de os personagens ignorarem estar sob escrutínio. Quando atores, instruídos por diretores, leem seus textos diretamente para a câmera – olhando diretamente para ela – esse senso de absorção é claramente perfurado, criando certo frisson no espectador. Tornamo-nos subitamente conscientes de nós mesmos, de um modo que nos impede de manter o engajamento usual com a história principal. Que *Vertigo* – ao fazer a desconhecida olhar diretamente para nós – comece com um questionamento da relação tradicional absoritiva entre filme e espectador é algo que enfatiza o caráter autorreferencial do filme. Hitchcock nos lembra que – sentados em nossas poltronas no cinema – estamos, tal como Scottie, observando sem sermos observados, ao mesmo tempo que somos compelidos a considerar que as dificuldades apresentadas na tela podem também ser as nossas próprias. *Vertigo*, como ressalta a apresentação dos títulos de abertura, não é apenas um filme sobre as peculiaridades da tentativa de Scottie e Judy conhecerem o mundo; é igualmente um filme sobre nós mesmos e o nosso próprio conhecimento.

O movimento dos olhos é outro aspecto crucial da abertura de *Vertigo*. O fato de os olhos lampejarem exatamente no mesmo instante em que o nome de Kim Novak é anunciado conecta o movimento com os subterfúgios enganosos da atriz e as flutuações oscilantes da mentira, mas também com um motivo visual importante presente no filme: a recusa de Scottie em *olhar*. No decorrer do filme, há várias ocasiões em que Scottie é incapaz ou se recusa a olhar nos olhos de quem está a seu redor. Na formidável primeira cena no restaurante Ernie’s, por exemplo – uma cena caracterizada por olhares que não se materializam – Scottie mostra-se constantemente dividido entre o arrebatamento diante de Madeleine e a necessidade técnica de não olhar para ela. Apesar de sua tentativa de evitar o contato visual poder

ser explicada singelamente pelo enredo do filme – detetive à paisana, Scottie não quer ser percebido por Madeleine –, outros instantes de não olhares sugerem que pode haver algo mais no gesto (Figura 6). O fato de Scottie olhar para longe quando está pendurado na barra de metal no início do filme (Figura 7), depois, igualmente, quando se depara com a pintura de Midge (Figura 8) e, por fim, quando desdenha da história de Elster sobre possessão fantasma (Figura 9), sugere uma conexão íntima entre o olhar para longe e a tentativa de evitar olhar para si mesmo.



Figura 6: Os quase olhares no restaurante Ernie's
Fonte: Vertigo (1958).



Figura 7: Scottie e a vertigem
Fonte: Vertigo (1958).



Figura 8: Retrato de Midge
Fonte: Vertigo (1958).



Figura 9: Scottie desvia o olhar enquanto conversa com Elster
Fonte: Vertigo (1958).

A complexidade interpretativa dos títulos de abertura é intensificada à luz do potencial semântico do “Tema de *Vertigo*”, de Bernard Herrmann. Na abertura do filme, Herrmann não anuncia – como provavelmente faria um compositor de ópera – os motivos musicais principais que aparecerão no filme; de fato, muitos dos pontos altos da trilha, incluindo o célebre tema de amor, um dos mais citados e analisados

da história do cinema¹⁰, estão totalmente ausentes no prólogo. Ao contrário, ele opta por introduzir aspectos cruciais da narrativa na forma de uma curiosa síntese que prefigura, no som, elementos estruturais e narrativos do filme. Em outras palavras, Herrmann, aqui, ainda não propõe a associação – como é usual – de certos leitmotive a personagens ou situações.

Uma das mais extraordinárias distinções da música do prólogo de *Vertigo* é sua bem-sucedida tentativa de verter, musicalmente, o aspecto paralisante da acrofobia de Scottie. O motivo em tercinas, predominante no prelúdio, é marcado por um movimento contrário – a linha melódica superior descende enquanto a inferior ascende –, produzindo não só um efeito misterioso (em particular no intervalo de segunda menor dissonante, produzido pelo quarto acorde do arpejo)¹¹, mas também uma sensação de vertigem, uma sensação de estar simultaneamente em cima e embaixo que ecoa a própria representação visual de Hitchcock da acrofobia de Scottie: um *backtrack* e zoom para frente (Figura 10).



Figura 10: Herrmann, “Tema da Vertigem”

Fonte: Schneller (2005, p. 191).

Esse motivo em tercinas¹², no entanto, é também a base do “Vertigo Chord” (Figura 11) do filme, ou seja, o acorde que acompanha as representações do medo de altura de Scottie na narrativa principal. O acorde, na verdade um policorde que superpõe um Ré maior a um Mib menor¹³, é uma verticalização do motivo das tercinas (SCHNELLER, 2005). Orquestrado para as madeiras, metais graves e percussão, ele também simula o efeito vertiginoso do prólogo através dos glissandi da harpa em movimento contrário (SCHNELLER, 2005). Por meio dessa concisa figuração musical,

¹⁰ Para uma análise do tema de amor de *Vertigo* no contexto do *topos* romântico e suas características formais, ver Franco (2011).

¹¹ Notas ré e mi bemol atacadas conjuntamente. Trata-se da tensa justaposição entre um acorde de ré com terça maior e quinta aumentada e um acorde de mi bemol menor com sétima maior.

¹² No caso concreto, três ataques sonoros “apertados” em um espaço onde normalmente caberiam apenas dois.

¹³ As notas empilhadas são: Mib, Solb, Sib, Ré, Fá#, Lá.

portanto, Herrmann não apenas transmite uma sensação de vertigem na composição presente no prólogo do filme, mas prenuncia o surgimento do “acorde da vertigem”. Esse mesmo motivo das tercinas inspira outro tema musical crucial no filme, o qual Tom Schneller rotulou de “Perseguição”. Um drone pulsante que transmite uma sensação de destruição, “Perseguição” é, como explicita Schneller (2005), uma diminuição cromaticamente condensada do motivo dominante no prelúdio.

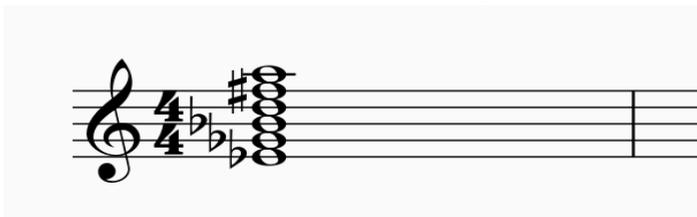


Figura 11: Herrmann, “Vertigo Chord”

Fonte: Schneller (2005).

“Perseguição” ocorre três vezes em *Vertigo*: na perseguição inicial no telhado, na perseguição de Madeleine na torre e no flashback de Judy.

A estrutura geral do prelúdio também imita a de *Vertigo* em seu todo. Musicalmente, a primeira seção do prólogo apresenta, como já enfatizado, o ostinato¹⁴ em tercinas, sob o qual trombones e trompas emitem notas graves (que partem de um movimento de baixo ré-dó). O prólogo inclui uma segunda seção, que afirma, de forma condensada, o “Tema da obsessão” (SCHNELLER, 2005). Essa “parte B” dura apenas quinze compassos, e tematiza o eterno fascínio de Scottie por Judy-Madeleine. A seção é interrompida, no entanto, por um acorde de quinta aumentada, com as mesmas notas (Sib, Ré, Fá#) presentes no motivo das tercinas e, conseqüentemente, no “Vertigo Chord”. Herrmann, neste sentido, de algum modo antecipa musicalmente a morte de Madeleine. Todas as três partes são reprisadas nos minutos seguintes, mas o ostinato é apresentado em tempo dobrado, sugerindo uma maior agitação ou intensidade em sua segunda enunciação. A repetição é novamente encerrada com o acorde da vertigem. No prólogo, portanto, Bernard Herrmann narra musicalmente o enredo de *Vertigo*: a luta de Scottie com sua acrofobia, seu amor por Madeleine, a primeira morte dela, o renascimento de Madeleine em Judy e a segunda morte.

Na cena seguinte da abertura de *Vertigo*, a câmera gira para focar inteiramente no olho direito do rosto – o que permite que ele ocupe toda a tela –, e o acorde subsequente na trilha sonora de Herrmann acompanha o aparecimento do título “In Alfred Hitchcock’s”.

¹⁴ Nenhum termo técnico musical poderia ser mais preciso, neste caso, do que a palavra “ostinato”, a obstinação repetitiva e circular de um mesmo trecho musical.

O texto em si, aqui, já apresenta duas interpretações conflitantes da relação de Hitchcock com o filme. Por um lado, “In Alfred Hitchcock’s” é uma óbvia declaração de autoria. O diretor, aqui, indica que *é seu* este filme, uma obra cuidadosamente construída por uma pessoa, e que deve ser levada a sério como uma afirmação artística autoral. Por outro lado, a frase também apela à personalidade popular de Hitchcock como o mestre do suspense. Ela evoca, portanto, um rótulo muitas vezes associado mais ao entretenimento do que à “grande arte”. O texto, então, encapsula a natureza dupla do gênero cinematográfico do filme de Hitchcock, a saber, uma obra de entretenimento artisticamente ambiciosa, ou uma obra de arte comercialmente viável. No que diz respeito ao próprio *Vertigo* (*Um corpo que cai*), o título sugere que o filme tem um fundo falso: o que, à primeira vista, pode ser confundido com entretenimento é, em última análise, pleno de ambições estéticas.

A imagem do olho também pode ser tomada como uma declaração autoral da parte de Hitchcock. O motivo dos “olhos” é essencial na obra cinematográfica de Hitchcock, desde o voyeurismo de L. B. Jeffries em *Rear Window* (*Janela indiscreta*, 1954) até a famosa cena do chuveiro em *Psycho*. Ao colocar a imagem de um olho ao lado de seu próprio nome, Hitchcock enfatiza duplamente seu papel como autor de *Vertigo*: é uma dupla assinatura.

Na cena que fecha a primeira metade dos créditos, toda a tela – incluindo o olho – é tingida de vermelho e, conforme os olhos se agitam, parecendo cada vez mais assustados, o título do filme “Vertigo”, com o mesmo “V” de VistaVision, surge de um ponto distante do centro da tela para se arremessar na direção do espectador (Figura 12).



Figura 12: “Vertigo”
Fonte: Vertigo (1958).

Embora o vermelho esteja associado a muitos dos elementos do filme – está ligado, por exemplo, ao restaurante Ernie’s e à paixão de Scottie por Madeleine –, aqui ela atua – tal como em *Marnie* – como uma possível representação de trauma psicológico. O medo provocado pela cor pode ser visto como um símbolo da loucura de Scottie após a morte de Madeleine, ecoando e catalisando – como os gráficos de Saul Bass a seguir – a sua insanidade¹⁵.

Que o nome *Vertigo* possa surgir do interior da imagem do rosto de Kim Novak – partindo de sua mente e saindo pelo olho – explicita a interpretação psicanalítica da acrofobia, com a qual Hitchcock brinca no decorrer do filme. O medo de altura, propõe Hitchcock, não é algo externo, pois nem todo mundo padece do medo irracional de cair, mas interno, resultado do desejo simultâneo de permanecer vivo e de cair. Parte do problema do indivíduo acrofóbico, portanto, seria – parafraseando uma fala de Madeleine no filme – que alguém, ou algo dentro dele, quer morrer. O fato de o título sair da mente através do olho também enfatiza o elemento propriamente visual do instinto vertiginoso. O indivíduo acrofóbico só se sente mal depois de reconhecer-se, ou *ver-se*, nas alturas.

Somos nós, os espectadores, porém, que nos enredamos nas coloridas – e obsessivas – espirais de Bass na segunda metade dos créditos iniciais. Elas, que mereceriam um estudo igualmente detalhado, já surgem a partir dos 90 segundos de filme, o que estaria além do limite arbitrário de aproximadamente 60 segundos a que nos impusemos neste ensaio. Com auxílio da paratextualidade tal como proposta por Genette, revela-se o caráter eminentemente dialético da abertura de *Vertigo*, um filme que ganha riqueza interpretativa a partir de uma lógica circular, em que o começo do filme pressupõe o fim e vice-versa. Sessenta anos após sua estreia, o exercício de nos atermos tão só aos 60 segundos iniciais revela, exatamente, a impossibilidade de analisar os créditos sem de algum modo oferecer uma interpretação do todo da narrativa. Tal fato compele o próprio crítico a uma escrita um tanto vertiginosa, em que o mero ato de destrinchar os créditos de abertura implica um olhar futuro, para Scottie, Madeleine-Judy e Carlotta. A cada revolução das espirais de Bass, portanto, Hitchcock, numa segunda leitura do filme, coloca-nos em um ponto equidistante entre o lembrar do filme que já vimos e o que vamos assistir a seguir, filmes esses que são, em última instância, o mesmo.

¹⁵ Baseado em *The World Viewed*, de Stanley Cavell, o ensaio de Eli Friedlander (2013) sobre *Vertigo* analisa o uso de cores no filme como a construção de “mundo” no sentido heideggeriano. Friedlander, vale ressaltar, rejeita leituras (como esta minha) que tendem a enfatizar um simbolismo um tanto mais linear sobre o uso de cores específicas.

Referências

- FRANCO, C. H. R. *EmotiOn track: representação do amor na trilha musical do cinema*. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011.
- FRIED, M. *Absorption and theatricality: painting and beholder in the age of Diderot*. Chicago: University of Chicago Press, 1988.
- FRIEDLANDER, E. “Being-in-(Techni)color”. In: MAKKAI, K. *Vertigo*. New York: Routledge, 2013. p. 174-193.
- GENETTE, G. *Paratexts: thresholds of interpretation*. Tradução de Jane. E. Lewin. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- GOODKIN, R. E. “Hitchcock’s *Vertigo* and Proust’s ‘*Vertigo*’”. *MLN, Comparative Literature*, Ann Arbor, v. 102, n. 5, p. 1171-1181, 1997.
- GUNNING, T. “The desire and pursuit of the hole: cinema’s obscure object of desire”. In: BARETECH, S.; BARTECHERER, T. (ed.). *Erotikon: essays on Eros, ancient and modern*. Chicago: University of Chicago Press, 2005. p. 261-277.
- HARVEY, J. *Movie love in the fifties*. New York: Alfred A. Knopf, 2001.
- KLEVAN, A. “Vertigo and the spectator of film analysis”. In: MAKKAI, K. *Vertigo*. New York: Routledge, 2013. p. 194-224.
- MAKKAI, K. “Vertigo and being seen”. In: MAKKAI, K. *Vertigo*. New York: Routledge, 2013. p. 139-173.
- MITCHELL, W. J. T. “Showing seeing: a critique of visual culture”. *Journal of Visual Culture*, London, v. 1, n. 2, p. 165-181, 2002.
- PIPPIN, R. B. *The philosophical Hitchcock: Vertigo and the anxieties of unknowingness*. Chicago: University of Chicago Press, 2019.
- SCHNELLER, T. “Death and love: Bernard Herrmann’s score for *Vertigo*”. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, Bogotá, v. 1, n. 2, p. 189-200, 2005.
- ZIZEK, S. *Lacrimae rerum: ensaios sobre cinema moderno*. Tradução de Luís Leitão e Ricardo Gozzi. São Paulo: Boitempo, 2018.

Referências audiovisuais

- MARNIE (*Confissões de uma ladra*). Alfred Hitchcock, EUA, 1964.
- NORTH by Northwest (*Intriga internacional*). Alfred Hitchcock, EUA, 1959.

OFFRET (*O sacrifício*). Andrei Tarkóvski, Suécia, 1986.

PSYCHO. (*Psicose*). Alfred Hitchcock, EUA, 1960.

REAR window (*Janela indiscreta*). Alfred Hitchcock, EUA, 1954.

THE MAN who knew too much (*O homem que sabia demais*). Alfred Hitchcock, EUA, 1956.

TO CATCH a thief (*Ladrão de casaca*). Alfred Hitchcock, EUA, 1955.

VERTIGO (*Um corpo que cai*). Alfred Hitchcock, EUA, 1958.

submetido em: 22 jul. 2021 | aprovado em: 11 abr. 2022



Reportagem em vídeo 360°: um estudo do efeito percebido em terceiros

*360° video reporting:
a study of the effect
perceived in third parties*



Luciellen Souza Lima¹

Raul Ramalho²

¹ Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Mestra em Jornalismo pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB). E-mail: luciellensouzalima@gmail.com

² Doutor em Estudos da Mídia pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN) e em Ciências da Comunicação pela Universidade da Beira Interior (UBI, Portugal), sob o regime de cotutela. Mestre em Jornalismo pela UFPB. E-mail: raulramalhojornalistacg@gmail.com

Resumo: Esta pesquisa testou o modelo denominado efeito de terceira pessoa com uma reportagem em vídeo 360°, narrativa audiovisual imersiva que está dentro do escopo do jornalismo experiencial e do jornalismo imersivo. Operamos com as hipóteses clássicas de que as pessoas tendem a perceber que a mídia influencia mais os outros do que a si mesmas (componente perceptual) e, a partir disso, têm uma maior propensão a apoiar medidas de controle ou censura (componente comportamental). Realizamos um experimento com estudantes universitários com aplicação de questionário. Os resultados indicaram tanto uma tendência à expressão dos dois componentes quanto do moderador distância social.

Palavras-chave: jornalismo experiencial; jornalismo imersivo; narrativas audiovisuais; reportagem em vídeo 360°; efeito de terceira pessoa.

Abstract: This research tested the model called third person effect with a 360° video report, immersive audiovisual narrative that is within the scope of experiential and immersive journalism. We operated with the classic hypotheses that people tend to perceive that the media influences others more than themselves (perceptual component) and, from that, they are more likely to support control or censorship measures (behavioral component). We conducted an experiment with university students by applying a questionnaire. The results indicated both a tendency for the expression of the two components and of the moderator of social distance.

Keywords: experiential journalism; immersive journalism; audiovisual narratives; 360° vídeo report; third person effect.

Introdução

O advento da internet e as mudanças tecnológicas subsequentes impulsionaram transformações na sociedade, fazendo emergir não só novas formas de fazer jornalismo, mas uma nova cultura. Hoje, o conteúdo transita por múltiplas plataformas de mídia num processo de convergência que envolve questões tecnológicas, mercadológicas, culturais e sociais (JENKINS, 2009). Desse processo surgem tanto novos públicos quanto formas diferentes de produção, distribuição e consumo de informação.

Acompanhando as transformações no contexto midiático, desde o século passado um número considerável de investigadores se esforça para compreender como as mensagens da mídia podem induzir ou motivar as ações das pessoas, as relações entre elas e a maneira como percebem o mundo. São as pesquisas de efeito de mídia que, com o desenvolvimento tecnológico e o surgimento de novas ferramentas midiáticas, precisam de constante atualização para validar teorias e modelos em novos formatos. Esses estudos contribuem tanto com a identificação de fatores que continuam sem alterações quanto dos que causam mudanças, ajudando a compreender as transformações de cada período e das diferentes gerações, impulsionadas pelo contexto cultural, midiático e tecnológico. Os conteúdos jornalísticos são frequentemente abordados nesse tipo de pesquisa.

Este trabalho utiliza o modelo denominado efeito de terceira pessoa (ETP) para investigar percepções de usuários ao entrarem em contato com uma narrativa audiovisual imersiva, mais precisamente uma reportagem em vídeo 360°, que é um conteúdo jornalístico orientado à imersão (FONSECA, 2020). Esse tipo de formato se encaixa no contexto do jornalismo imersivo e está dentro da abrangência do jornalismo experiencial, que, através da construção de narrativas multissensoriais, tem a intenção de fazer o espectador se envolver com experiências de notícias (PAVLIK, 2019).

Esse tipo de conteúdo, baseado na utilização de recursos audiovisuais imersivos, passou a ser mais difundido recentemente, na última década, como a reportagem em realidade virtual “Fukushima, vidas contaminadas”³, do jornalístico espanhol *El País*, e o projeto de produção de vídeos jornalísticos em 360° “The Daily 360”⁴, do estadunidense *The New York Times*. Ambas as iniciativas são do ano de 2016. Assim, além de acompanhar o desenvolvimento tecnológico, o jornalismo angariou

³ Disponível em: <https://bit.ly/37fTyS9>. Acesso em: 23 abr. 2021.

⁴ Disponível em: <https://nyti.ms/3sb5uvI>. Acesso em: 23 abr. 2021.

esforços para manter e atrair o público, cada vez mais heterogêneo e com novos hábitos de consumo (SILVA, 2017). Apesar de ter havido um arrefecimento das produções, devido à crise econômica nas redações jornalísticas de todo o mundo, iniciada antes mesmo da pandemia da covid-19, com a popularização de tecnologias como o 5G o número de produções no escopo do jornalismo experiencial tende a aumentar consideravelmente (PAVLIK, 2019; USKALI; GYNNILD; SIRKKUNEN; JONES, 2020). Acreditamos que isso deverá acontecer na retomada econômica pós-pandemia.

Além das produções, na última década também surgiram inúmeras investigações acadêmicas sobre esse tipo de conteúdo. Entretanto, apesar do volume de estudos realizados, um levantamento mostra que há poucas pesquisas acerca de aspectos relacionados às sensações e percepções dos espectadores (FONSECA; LIMA; BARBOSA, 2019). Dessa forma, este trabalho tem o propósito de atenuar essa lacuna. Portanto, o objetivo é testar as hipóteses clássicas do ETP com uma reportagem audiovisual imersiva construída em vídeo 360°. Para tanto, realizamos um experimento com estudantes universitários. A coleta de dados foi realizada com a utilização de um questionário.

Efeito de terceira pessoa

Davison (1983) foi o primeiro a sugerir que há uma discrepância entre a percepção de uma pessoa a respeito da influência que uma mídia exerce sobre ela e a percepção desse efeito nos outros, denominando o fenômeno efeito de terceira pessoa. A ideia do ETP é formada a partir de dois componentes fundamentais: 1) o perceptual, que preconiza que uma pessoa percebe um maior efeito da mídia nos outros que em si; e 2) o comportamental, que, como resultado do componente perceptual, afirma que as pessoas tendem a adotar algum comportamento, como apoiar censura, aplicação de regras e regulamentos para restringir o acesso à mídia. Em outras palavras, as pessoas percebem uma influência direta da mídia nos outros e tendem a direcionar suas próprias atitudes. Ou seja, acreditar que mensagens da mídia podem causar danos aos outros leva as pessoas a aceitarem diversos tipos de restrições. Assim, elas acreditam contribuir para diminuir a chance de os outros serem influenciados pela mensagem. A suposição é que, quanto maior a discrepância do viés perceptual, entre as percepções de efeito em si e de efeito nos outros, mais evidente é o componente comportamental (SALWEN, 1998).

Após um primeiro esforço em busca de evidências empíricas para as hipóteses fundamentais do ETP, posteriormente os estudos procuraram avançar e compreender quando, como e porque o ETP acontece. Diversas variáveis passaram a ser testadas para saber quais poderiam moderar o fenômeno. Uma pesquisa feita

por Lambe e McLeod (2005), por exemplo, indicou que o tipo de mídia, o nível de exposição a essa mídia e a desejabilidade social do conteúdo devem ser considerados na avaliação das percepções de terceira pessoa.

Esse último moderador foi largamente aplicado em diversos estudos e, para muitos pesquisadores, passou a ser crucial para um resultado considerável do ETP (GOLAN; DAY, 2008; GOMES; BARROS, 2014; LAMBE; MCLEOD, 2005). A desejabilidade social é considerada um forte moderador tanto do componente perceptual quanto do comportamental. De modo geral, quanto mais indesejável socialmente é o assunto, maior é a anuência a algum tipo de conduta. É como se as pessoas, ao terem a percepção de que os outros são vigorosamente afetados por um conteúdo bastante negativo, se sentissem na incumbência de fazer algo para impossibilitar a influência maléfica nos outros e, por conseguinte, na coletividade.

Outro moderador do ETP é a distância social (GOMES; BARROS, 2014; LAMBE; MCLEOD, 2005). Os pesquisadores apontam que, quanto mais próxima uma pessoa se sente de um certo grupo de outras pessoas, menor é o efeito de terceira pessoa. Isto é, quanto maior a identificação de um indivíduo com um dado grupo social, mais similares seriam as percepções da influência em si e nesse grupo social.

O efeito de terceira pessoa é reconhecido como uma das teorias mais utilizadas nas pesquisas sobre efeitos de mídia. O fenômeno foi testado tanto em mídias diferentes, como impresso, sites e televisão (PEISER; PETER, 2001), quanto em contextos diversos, como letras de música (MCLEOD; EVELAND; NATHANSON, 1997), games (SCHARRER; LEONE, 2008), WhatsApp (LEMOS; OLIVEIRA, 2020), redes sociais como o Facebook (SCHWEISBERGER, 2014), no contexto das fake news (CHENG; CHEN, 2020) e até mesmo fazendo relação com a desinformação na pandemia da covid-19 (LIU; HUANG, 2020).

Neste estudo, portanto, testamos o modelo do ETP com uma reportagem em vídeo 360°, alargando os conhecimentos relacionados a essa teoria de efeito de mídia e ao jornalismo com foco na imersão e na experiência do usuário.

Reportagem em vídeo 360°: imersão e experiência

Sabemos que a imersão em produtos jornalísticos não está sempre atrelada ao desenvolvimento tecnológico. Entretanto, a partir do surgimento do *newsgame*, da realidade aumentada e da realidade virtual, o conceito de imersão no jornalismo ganhou novo significado, focado na busca por aproximar o público da notícia através de recursos tecnológicos que interagem com as percepções sensoriais humanas (DE LA PEÑA *et al.*, 2010; DOMÍNGUEZ, 2015).

Em 2010, de la Peña *et al.* (2010) cunharam o termo *jornalismo imersivo* como um tipo de jornalismo audiovisual e sensorial que tem a intenção de fazer o usuário coabitar com os fatos. Por meio de uma experiência sensitiva, viabiliza uma sensação de presença no ambiente virtual através da utilização de ferramentas tecnológicas. O propósito não é apenas contar os fatos ao público, mas proporcionar a esse público a vivência desses fatos, em alguma medida, numa aproximação da experiência autêntica (FONSECA; LIMA; BARBOSA, 2020b). Dentro da abrangência do jornalismo imersivo passaram a ser considerados formatos em realidade virtual, realidade aumentada e *newsgame*.

Depois da criação do termo jornalismo imersivo, novas ferramentas de mídia foram desenvolvidas, outras evoluíram e algumas se tornaram mais acessíveis. Assim, ferramentas como vídeos 360°, geolocalização, bases de dados, drones, hologramas, impressoras 3D, som binaural etc. passaram a ser utilizadas em narrativas para incrementar e complexificar a experiência do usuário. Observando esse contexto, Pavlik (2019) desenvolveu o conceito de *jornalismo experiencial*, que consideramos uma ampliação da definição de jornalismo imersivo, pois abrange mais formatos a partir de novas ferramentas. Segundo o autor, o indivíduo se envolve com experiências de notícias que são narrativas multissensoriais nas quais as histórias podem ser experimentadas sob vários ângulos ou perspectivas.

Fonseca, Lima e Barbosa (2020a) compactuaram com a visão de Pavlik (2019) ao realizarem uma análise da experiência em produtos jornalísticos orientados à imersão. Observaram que não apenas peças produzidas em realidade virtual, realidade aumentada ou *newsgame* são capazes de permitir que os usuários tenham uma experiência sensorial. Dependendo do produto, a partir das técnicas jornalísticas e ferramentas utilizadas, a experiência desenvolvida a partir da imersão pode ser mais sutil ou pode chegar ao ponto de levar os indivíduos a se sentirem presentes no lugar dos acontecimentos e coabitarem com os fatos, como preconiza o jornalismo imersivo (DE LA PEÑA *et al.*, 2010).

Dentre as possibilidades tecnológicas para a produção de conteúdo no escopo do jornalismo imersivo, a realidade virtual, sobretudo através da larga utilização de vídeos 360°, é a que mais tem sido empregada, até o momento, pelo mercado jornalístico. Segundo Domínguez (2013; 2015), a realidade virtual é uma tecnologia que permite a criação digital de ambientes com os quais as pessoas entram em contato como se tivessem sido transportadas sensorialmente para um lugar diferente de onde o corpo físico realmente está. Com a utilização dos óculos de RV, há uma diluição da visualização da tela, e o usuário tem uma certa sensação de não mediação. Através da percepção sensorial, é possível explorar o espaço de várias maneiras, dependendo de como o produto foi construído e de quais equipamentos o usuário dispõe.

A inclusão dos vídeos 360° na abrangência da realidade virtual não é unânime entre os pesquisadores. Aqueles que não concordam, tais como Pase, Vargas e Rocha (2019), alegam que a realidade virtual prevê um alto nível de interação e ação em ambientes totalmente construídos em computador. Já os vídeos 360° são produzidos com base em imagens de ambientes reais feitas com o emprego de uma ou várias câmeras que gravam em 360°. No momento da fruição, o usuário não consegue se mover pelo ambiente virtual, apenas girar a cabeça, olhar para cima e para baixo, escolhendo os ângulos de visão sem sair do mesmo eixo.

Entretanto, compactuamos com pesquisadores como Maslova (2018) e Costa (2019), que concordam expressamente que os vídeos 360° fazem parte da realidade virtual, justificando com o fato de considerarem que eles têm uma natureza imersiva, capaz de substituir o mundo real por um mundo gerado virtualmente, criando a sensação de estar lá, a sensação de presença. Mesmo sendo baixo, há sim um nível de interação e de escolhas do espectador. O indivíduo vê-se no meio da cena, com capacidade de olhar para todas as direções.

Um levantamento feito por Fonseca, Lima e Barbosa (2019) apontou que há muitos pontos a serem esclarecidos com relação às percepções dos usuários ao entrarem em contato com conteúdos do jornalismo imersivo. Portanto, ao testar o modelo do ETP utilizando uma reportagem em vídeo 360°, temos a oportunidade de atuar nessa lacuna, expandindo também o horizonte do efeito de terceira pessoa.

Hipóteses

Para alcançar os objetivos, formulamos três hipóteses com base nos princípios clássicos dos dois componentes (perceptual e comportamental) do efeito de terceira pessoa e de dois possíveis moderadores, desejabilidade social e distância social. A primeira hipótese tem o intuito de averiguar se o efeito de terceira pessoa acontece a partir de uma reportagem em vídeo 360° e foi formulada para testar o componente perceptual, dentro da lógica da desejabilidade social: os participantes vão julgar que conteúdos jornalísticos negativos em vídeo 360° podem influenciar negativamente mais outras pessoas que a si mesmos.

A segunda hipótese tem a intenção de testar a influência da variável distância social na discrepância entre os efeitos negativos da mídia percebidos pelos participantes neles mesmos, em comparação aos efeitos percebidos em seus familiares, seus amigos e outras pessoas da sociedade: quanto maior a distância social entre o participante e um grupo específico, maior será a manifestação do efeito de terceira pessoa, dentro do contexto pesquisado.

Para o teste do componente comportamental do efeito de terceira pessoa, elaboramos uma última hipótese. A ideia foi medir o nível de anuência à aplicação da classificação indicativa em reportagens em vídeos 360°. A classificação indicativa no Brasil é uma forma de supervisionar e controlar conteúdos culturais, audiovisuais e jogos (GOMES, 2013).

A classificação indicativa surgiu com a Constituição de 1988, que aboliu o modelo de censura característico da ditadura, determinando um sistema classificatório sob responsabilidade do Governo Federal. Após várias tentativas de regulamentação, em 2006 foi editado o *Manual da Nova Classificação Indicativa*, que teve algumas modificações em 2007, alicerçado na Constituição Federal Brasileira, no Estatuto da Criança e do Adolescente e em portarias do Ministério da Justiça (STEIBEL, 2014). Enfim, em 2012, as normas passaram por uma nova revisão e encontram-se em vigor até hoje (GOMES, 2013).

Segundo Steibel (2014), o processo de regulamentação da classificação indicativa foi rodeado por inúmeros debates. O sentido de censura e seus encadeamentos sempre foram os principais motivadores da discussão. Porém, atualmente, mesmo ainda sendo alvo de interrogações, a classificação indicativa tem uma boa aceitação na sociedade, uma vez que passou a ser considerada por muitos uma ferramenta tanto democrática quanto pedagógica, dando ao cidadão a decisão final de consumir ou não o conteúdo (STEIBEL, 2014).

São empregados dois princípios de aplicação: 1) é apontada uma faixa etária recomendada para o consumo do conteúdo; 2) é indicado o horário de exibição vinculado à faixa etária indicada (GOMES, 2013). Para alguns produtos, como as produções das TV abertas, é adotado o sistema de autoclassificação. Assim, as próprias emissoras recomendam a faixa etária e o horário, ficando a cargo do Governo Federal monitorar. Já para o cinema, DVD, jogos eletrônicos e RPG, a classificação é realizada pelo Ministério da Justiça antes da exibição ou comercialização. Por fim, há obras que foram desobrigadas da classificação indicativa: produções ao vivo, material de cunho publicitário, esportivo e jornalístico (STEIBEL, 2014).

O jornalismo experiencial e o jornalismo imersivo podem ser incluídos em dois debates relevantes que giram em torno da classificação indicativa. O primeiro deles é suscitado por autores como Paulino, Silva e Reis (2014). De acordo com eles, é preciso reabrir o debate sobre a isenção da classificação indicativa para conteúdos jornalísticos. Os autores alegam que, com a permanente busca pela audiência, o conteúdo jornalístico passou a ser visto como híbrido, uma combinação

de informação e entretenimento. Além disso, a espetacularização da notícia e o sensacionalismo passaram a ser estratégias para atrair público, ocasionando a inserção, em muitos casos, de conteúdo grotesco, mórbido e debochado.

O segundo debate aborda a regulamentação de conteúdos publicados nas mídias digitais. Conforme autores como Gomes e Limberto (2014), na atualidade, as mídias digitais configuram uma maneira cada vez mais utilizada de acesso e circulação de conteúdos. O parâmetro do domínio imagético é o mesmo, entretanto, não há um sistema de supervisão definido. Para os autores, é indispensável atualizar os materiais que fazem parte do conjunto de objetos de classificação.

Ambas as discussões são relevantes e necessárias. Todavia, para não nos apartarmos dos objetivos desta pesquisa, não vamos nos prolongar nelas. Assim sendo, neste trabalho, dentro da ideia que abrange a classificação indicativa e o componente comportamental do efeito de terceira pessoa, formulamos a terceira hipótese da seguinte forma: ao expressarem o componente perceptual, os participantes apoiarão a aplicação de classificação indicativa para conteúdos jornalísticos em vídeo 360°.

Desenho metodológico

Realizamos um experimento no qual os participantes experienciaram uma reportagem em vídeo 360°, com a utilização dos óculos de realidade virtual, e, em seguida, responderam a um questionário. O conteúdo jornalístico, intitulado “Bento Rodrigues – A vila que deixou de existir”⁵, é uma reportagem em vídeo 360° de cinco minutos de duração, feita pela *VejaPontocom*, em 2016, sobre a situação do subdistrito de Bento Rodrigues, município de Mariana, no estado de Minas Gerais, um ano após o rompimento de uma barragem de uma mineradora da região. O local foi destruído pela lama. Na reportagem, moradores contam suas histórias e falam sobre a tragédia que resultou no maior impacto ambiental da história brasileira. Utilizando os óculos de RV, o espectador vê os locais onde as imagens foram gravadas como se estivesse no meio da cena.

O material exibido serviu para que os participantes tivessem uma noção mais exata do que é um conteúdo jornalístico em vídeo 360° e conseguissem responder ao questionário, levando em consideração as sensações da experiência. Os dados foram coletados entre os dias 3 e 9 de agosto de 2018.

O questionário continha três conjuntos de indagações. O primeiro objetivou montar um perfil da amostra em relação ao contato prévio com conteúdos em realidade virtual, com as ferramentas da tecnologia e algumas percepções gerais referentes a esse

⁵ Disponível em: <https://bit.ly/37fywDI>. Acesso em: 16 mar. 2021.

tipo de conteúdo. Já o segundo conjunto tem relação direta com o teste das hipóteses deste estudo. As perguntas foram formuladas para medir as percepções dos participantes em relação à influência da mídia sobre si, seus familiares, seus amigos e outras pessoas da sociedade. As respostas foram dadas com base em uma escala de sete pontos (de 0 a 6), na qual zero significa nenhuma influência percebida. Quanto mais próximo de seis, maior a influência percebida. Uma outra pergunta questionou o quanto os participantes apoiavam a aplicação de classificação indicativa para conteúdos jornalísticos negativos em vídeo 360°. As respostas foram dadas, igualmente, com base em uma escala de sete pontos (de 0 a 6), na qual zero significava nenhum apoio. Quanto mais próximo de seis, maior o apoio. Por fim, o terceiro conjunto de questões foi destinado às características demográficas dos participantes.

Resultados

Participaram da pesquisa 115 estudantes de graduação de uma universidade pública brasileira. Eles foram abordados de forma aleatória, e a anuência foi dada através da assinatura de um termo que esclarecia os objetivos do estudo e os procedimentos do experimento. A idade dos participantes variou entre 17 e 30 anos, com média de 21,80, desvio padrão de 2,99. Dos 115 participantes, 75 (65,2%) declararam ser do sexo feminino e 40 (34,8%), do sexo masculino. Com relação à renda, 103 (89,5%) declararam ter uma renda familiar *per capita* de até um salário mínimo⁶, 8 (7%), mais de um até dois salários mínimos, e 4 (3,5%), mais de dois até três salários mínimos. Com relação ao contato anterior com a mídia, 86 participantes (74,8%) declararam nunca ter tido antes uma experiência utilizando os óculos de RV. E apenas uma pessoa respondeu ter o equipamento em casa.

Hipótese 1

A hipótese 1 foi testada a partir da seguinte questão: De 0 a 6, quanto você acha que você poderia ser influenciado negativamente por algum conteúdo jornalístico em realidade virtual utilizando os óculos? Se você marcar zero (0), significa que você não seria influenciado negativamente. Quanto mais próximo de seis (6), mais você acha que você seria influenciado negativamente.

Na questão, a referência específica à utilização dos óculos de RV justifica-se pelo fato de o equipamento proporcionar uma experiência mais imersiva que o consumo apenas pela tela do computador ou celular (DOMÍNGUEZ, 2013; 2015).

⁶ O valor do salário mínimo então em vigor era de R\$ 954.

Calculamos, então, a média dos números indicados pelos participantes e obtivemos o número 1,78 (desvio padrão de 1,52). Este procedimento também foi feito para a influência percebida nos outros três grupos. No questionário, as questões referentes aos grupos foram bem semelhantes à questão sobre a influência percebida em si, mas se referiam à percepção de influência em *seus familiares*, *seus amigos* e *outras pessoas da sociedade*. Assim, a influência percebida em familiares resultou numa média de 3,13 (desvio padrão de 1,88). Em amigos, a média foi de 2,30 (desvio padrão de 1,51). E em outras pessoas da sociedade foi de 3,51 (desvio padrão de 1,61). Os números por grupo foram colocados na Tabela 1 para favorecer a comparação.

Tabela 1: Números de média e desvio padrão

Influência percebida em	Média	Diferença entre a média e a influência em si	Desvio padrão
Si	1,7826	--	1,52052
Familiares	3,1304	1,3478	1,88028
Amigos	2,3043	0,5217	1,51121
Outras pessoas	3,5130	1,7304	1,61335

Fonte: elaborada pelos autores.

A comparação entre a média da influência percebida em si e as médias de todos os outros grupos mostra que, assim como previsto na hipótese 1, os participantes consideraram que eram menos influenciados que outras pessoas por conteúdos jornalísticos negativos em realidade virtual. Sendo assim, podemos considerar que a primeira hipótese foi confirmada.

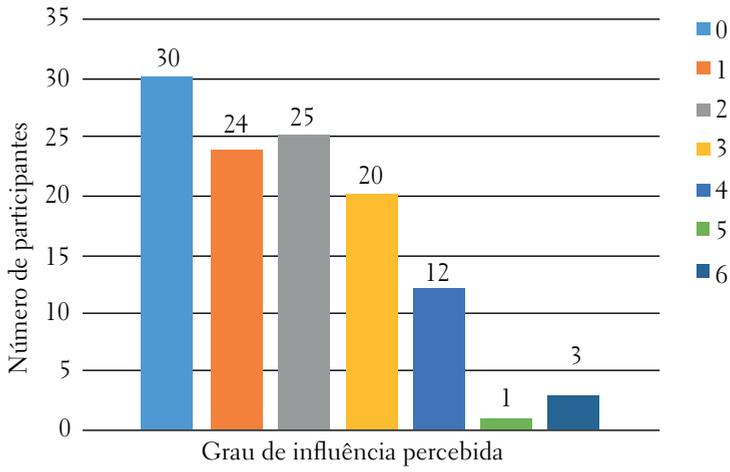
Hipótese 2

Já a hipótese 2 previa que a distância social seria um moderador positivo para o efeito de terceira pessoa, dentro do contexto pesquisado. Ou seja, quanto maior a distância social, maior o efeito de terceira pessoa. Na Tabela 1 é possível ver claramente o teste dessa hipótese.

Na observação dos números, percebe-se que a média da influência percebida em outras pessoas da sociedade (que seria o grupo socialmente mais distante) é a maior em comparação a todos os outros grupos. Pelos números, fica subentendido que a maioria dos participantes se sente socialmente mais próximo dos amigos que dos familiares, já que a média da influência nos amigos é mais próxima da influência em si, em comparação à média relacionada aos familiares. Até mesmo o desvio padrão do grupo do si e do grupo dos amigos se assemelhou; os dois grupos apresentaram os

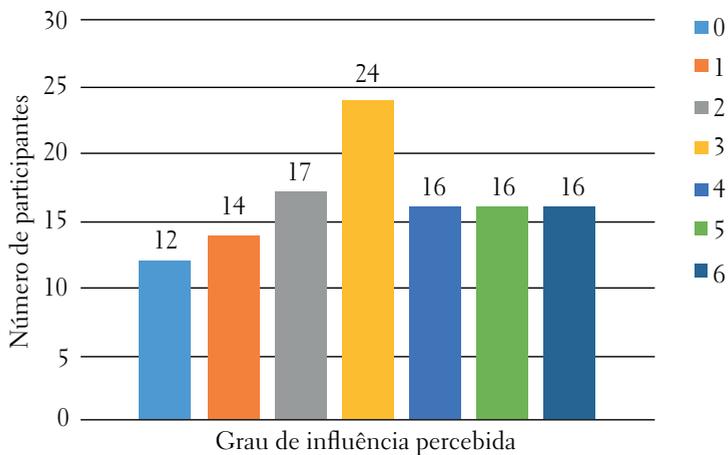
menores valores de desvio padrão. Isso indica uma maior homogeneidade entre as respostas, ou seja, que houve uma disparidade menor entre os números apontados pelos diferentes participantes. Os Gráficos 1, 2, 3, e 4 mostram de forma mais clara a disparidade entre as respostas dos grupos.

Gráfico 1: Influência em si

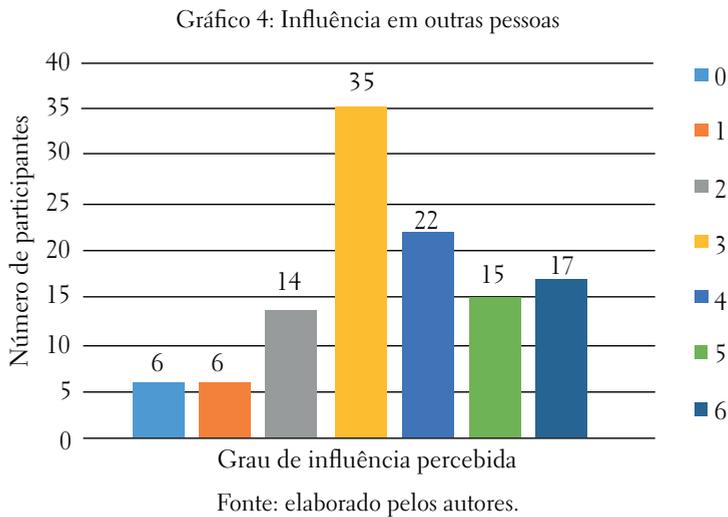
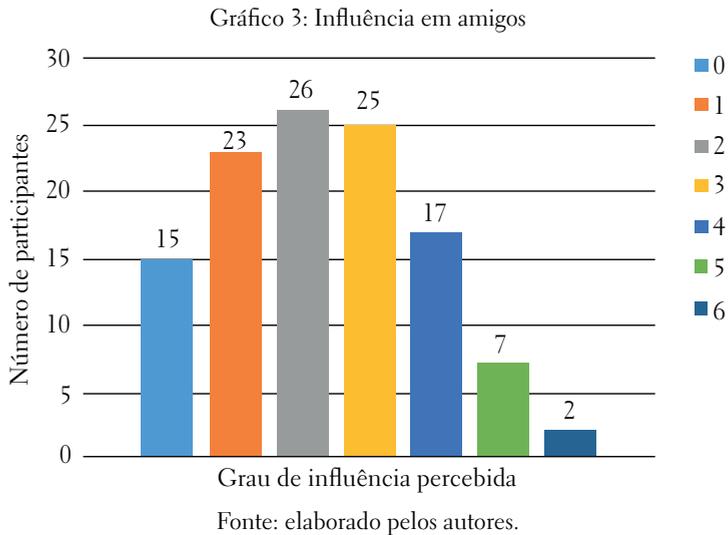


Fonte: elaborado pelos autores.

Gráfico 2: Influência em familiares



Fonte: elaborado pelos autores.



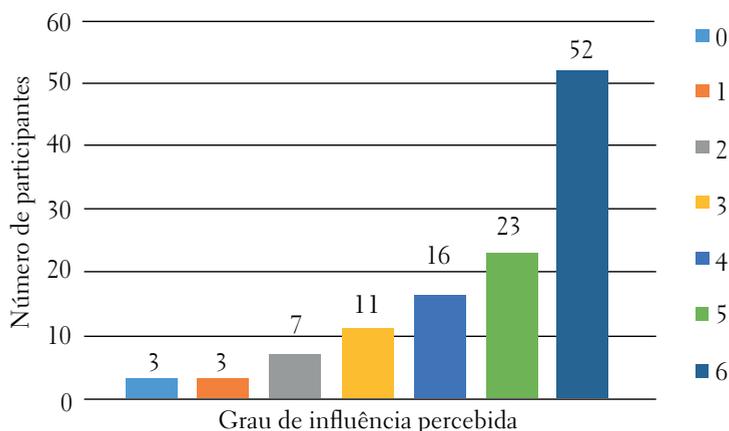
Voltando aos dados da Tabela 1, os números resultantes das diferenças entre as médias da percepção de influência em si e nos outros grupos apenas deixam mais evidente a análise feita a partir da comparação das médias. A maior diferença foi com o grupo das outras pessoas da sociedade, seguido pelo grupo da família e depois dos amigos. Assim, consideramos que a hipótese 2 também foi confirmada.

Hipótese 3

Conforme a hipótese 3, ao expressarem o componente perceptual, os participantes apoiariam a aplicação de classificação indicativa para conteúdos jornalísticos em realidade virtual que considerassem negativos. Para o teste dessa hipótese foi colocada a seguinte questão: a lei não obriga a aplicação de classificação indicativa para conteúdos jornalísticos na mídia em geral. A classificação indicativa informa para qual faixa etária um produto específico (programas de TV, jogos, filmes, peças de teatro etc.) é indicado. Levando em consideração que a realidade virtual é uma mídia nova, de 0 a 6, o quanto você apoia a aplicação de classificação indicativa para conteúdos jornalísticos negativos em realidade virtual?

Ao calcularmos a média, o resultado foi 4,70 (desvio padrão 1,58).

Gráfico 5: Apoio à classificação indicativa



Fonte: elaborado pelos autores.

Analisando o Gráfico 5, ao observar a disparidade entre as respostas, percebemos a representação do desvio padrão relativamente baixo, apontando uma tendência homogênea. A indicação do número 6, maior grau de apoio à classificação indicativa, representou 52% do total. Portanto, a hipótese 3 também foi confirmada.

Discussão

Os resultados demonstraram uma tendência à expressão do componente perceptual do efeito de terceira pessoa. Houve também uma forte tendência à manifestação do componente comportamental. Entretanto, os resultados deste estudo não podem ser considerados de forma afirmativa e categórica. Possivelmente,

afirmações mais seguras podem ser feitas no futuro, após outros estudos confirmarem (ou não) esse mesmo viés de resultado.

É importante refletir e levantar suposições de fatores que possam ter influenciado nos resultados para contribuir com futuras investigações. Podemos, assim, pensar que a tendência mais expressiva ao componente comportamental pode ter acontecido pelo fato de se tratar de uma tecnologia nova, com a qual a minoria dos participantes deste estudo teve experiência anterior. É possível que as pessoas, diante de uma mídia pouco conhecida, procedam com ponderação. Esse fator pode conduzir a um considerável apoio inicial a medidas que objetivem proteger a sociedade de um possível malefício. Há a possibilidade de que, depois que a tecnologia for mais difundida, a força da expressão do componente comportamental seja menor. Entretanto, isso só poderá ser confirmado através de mais estudos.

Outra questão que deve ser ressaltada é a necessidade de manter as discussões sobre a classificação indicativa. É possível que o componente comportamental tenha se mostrado expressivo não exatamente pela ideia do efeito de terceira pessoa, mas por uma forte aceitação natural da classificação indicativa. As pessoas podem considerar que este elemento só traz benefícios ao acesso a conteúdos de qualquer tipo de mídia, não havendo relação específica com o ETP. De todo modo, os resultados deste estudo indicaram que a classificação indicativa é vista com bons olhos pelos participantes, sinalizando que a discussão é oportuna. É preciso, portanto, discutir a extensão da aplicabilidade das normas vigentes ou criar regras específicas, considerando a realidade das novas mídias. Chamamos a atenção também para o emprego responsável e cauteloso das novas mídias, principalmente quando não há estudos suficientes que revelem como se dá a relação delas com o público.

No que se refere ao moderador da desejabilidade social, ainda que as hipóteses 1 e 2 tenham sido centradas na percepção de influência negativa que supostos conteúdos jornalísticos negativos poderiam causar, adequando-as à ideia do moderador em questão, não podemos afirmar que ele realmente influenciou nos resultados. Este estudo sinaliza indícios, não confirmações categóricas. Seriam necessários estudos mais detalhados, comparando grupos diferentes, para fazer qualquer afirmação mais contundente. Inclusive, trabalhos posteriores devem abarcar produções com conteúdos controversos para diversificar os testes desse moderador com reportagens em vídeo 360°.

Já com relação à variável da distância social, consideramos que os resultados mostraram uma forte tendência moderadora do efeito de terceira pessoa nas condições incluídas neste estudo, uma vez que o grupo de maior distância social, o das outras pessoas da sociedade, foi o que obteve um ETP mais significativo, em comparação aos

grupos dos familiares e dos amigos. Porém, dentro da lógica desse moderador, as médias dos grupos dos amigos (2,3043) e dos familiares (3,1304) indicam que a maioria dos participantes se sentem mais próximos dos amigos que dos familiares. É importante refletir que essa questão pode ter relação com a idade dos participantes. A média das idades foi 21,80. Portanto, pessoas jovens podem se sentir mais próximas dos amigos, que, normalmente, são escolhidos por laços de afinidade. Assim, verificamos que pesquisas que façam um detalhamento maior da investigação desse moderador, em contextos similares a este estudo, são necessárias para ampliar as evidências. É possível que pesquisas com outras faixas etárias apresentem resultados diferentes.

Outro ponto importante é o fato de a amostra ter demonstrado uma relativa homogeneidade com relação aos dados demográficos. Ainda que seja importante a avaliação de grupos específicos para posterior comparação com outros grupos específicos, devemos enfatizar que em nenhuma hipótese os resultados fazem referência às percepções da sociedade em geral. Portanto, não devem ser generalizados.

Pessoas com idades entre 17 e 30 anos fazem parte de uma faixa etária bem específica, mais familiarizada com novas tecnologias, pois ou nasceram quando as mídias digitais já eram uma realidade ou, muito possivelmente, entraram em contato com elas ainda crianças. Portanto, além de haver a necessidade de replicar este estudo e realizar outras pesquisas do tipo com grupos da mesma faixa etária para ratificação de resultados e amplificação das evidências empíricas, é de grande importância contemplar nas pesquisas outras faixas etárias, como crianças e idosos, que podem ter percepções bem diferentes da amostra deste trabalho.

No que diz respeito, especificamente, ao fato de a amostra ser formada apenas por jovens universitários, salientamos que estudos anteriores (PERLOFF, 1999) sugeriram que o grau de escolaridade pode contribuir com uma tendência maior ao ETP. A interpretação é que pessoas que se consideram mais cultas teriam uma tendência a, de alguma forma, subestimar a inteligência das outras pessoas por considerarem que têm mais conhecimentos que terceiros. Portanto, os resultados desta pesquisa devem ser analisados levando em conta também essa possibilidade relacionada ao grau de escolaridade.

Uma outra característica homogênea foi a renda familiar *per capita*, sendo de até um salário mínimo para 103 participantes, que correspondem a 89,5% do total. Essa questão também pode ter influenciado nos resultados. Supomos que pessoas com renda maior tenham mais condições de comprar equipamentos, como os óculos de realidade virtual, viabilizando o acesso a novas tecnologias. A renda e o contato com novas tecnologias devem ser investigados em estudos posteriores.

É essencial pontuar ainda o fato de os testes terem sido realizados com um único grupo, com todos os participantes colocados nas mesmas condições. Ou seja,

não houve como comparar resultados de participantes colocados em condições diferentes. Portanto, para complexificar os testes e adquirir resultados mais robustos, pode-se comparar grupos diferentes, incluindo um grupo de controle.

Considerações finais

O objetivo deste trabalho foi testar as hipóteses básicas do ETP com uma reportagem audiovisual imersiva construída em vídeo 360°, que está dentro do escopo do jornalismo experiencial, abrangendo também discussões acerca do jornalismo imersivo. São fenômenos atuais, com territórios práticos e teóricos em mutação e, por isso, as definições e delimitações ainda são relativamente turvas. Trabalhos como este, portanto, contribuem para o movimento necessário de clareamento gradual desses territórios.

Assim, três hipóteses foram testadas e confirmadas: 1) os participantes vão julgar que conteúdos jornalísticos negativos em vídeo 360° podem influenciar negativamente mais outras pessoas que a si mesmos; 2) quanto maior a distância social entre o participante e um grupo específico, maior será a manifestação do efeito de terceira pessoa, dentro do contexto pesquisado; 3) ao expressarem o componente perceptual, os participantes apoiarão a aplicação de classificação indicativa para conteúdos jornalísticos em vídeo 360°.

Desse modo, este trabalho incorpora um novo contexto aos estudos sobre os efeitos de terceira pessoa, sondando as percepções dos indivíduos ao experienciarem uma reportagem em vídeo 360°. Ao fazer isso, amplia a pesquisa sobre ETP e também sobre novos formatos dentro do jornalismo audiovisual, jornalismo experiencial e jornalismo imersivo. Entretanto, diante das limitações pontuadas no tópico anterior, frisamos que estudos mais complexos e robustos devem ser realizados para confirmar resultados e detalhar questões que aqui não foram investigadas em profundidade.

Longe de apresentar conclusões categóricas, este trabalho aponta indícios de que a lógica do modelo que sugere a tendência das pessoas de perceberem maior influência da mídia nos outros que em si também pode funcionar para reportagens jornalísticas em vídeo 360°. Os resultados demonstram, portanto, que o ETP pode ser um caminho promissor para as pesquisas sobre jornalismo experiencial e jornalismo imersivo, podendo contribuir para o esclarecimento de questões relacionadas às sensações e percepções de usuários. Consideramos extremamente importante compreender como novos recursos tecnológicos impactam como as pessoas compreendem os fatos, como se sentem e formam opiniões sobre o mundo, pois são questões primordiais para o desenvolvimento da socialização e determinação das ações e omissões dos indivíduos.

Referências

CHENG, Y.; CHEN, Z. F. “The influence of perceived fake news influence: examining public support for corporate corrective response, media literacy intervention, and governmental regulation”. *Mass Communication and Society*, London, v. 23, n. 5, p. 705-729, 2020.

COSTA, L. *Jornalismo imersivo de realidade virtual: aspectos teóricos e técnicos para um modelo narrativo*. Covilhã: LabCom.IFP, 2019.

DAVISON, W. P. “The third-person effect in communication”. *Public Opinion Quarterly*, Oxford, Oxford, v. 47, n. 1, p. 1-15, 1983.

DE LA PEÑA, N. *et al.* “Immersive journalism: immersive virtual reality for the first-person experience of news”. *Presence*, Cambridge, v. 19, n. 4, p. 291-301, 2010.

DOMÍNGUEZ, E. “Periodismo inmersivo o cómo la realidad virtual y el videojuego influyen en la interfaz e interactividad del relato de actualidad”. *El Profesional de la Información*, Barcelona, v. 24, n. 4, p. 413-423, 2015.

DOMÍNGUEZ, E. *Periodismo inmersivo: fundamentos para una forma periodística basada en la interfaz y en la acción*. 2013. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universitat Ramon Llull, Barcelona, 2013.

FONSECA, A. A. *A imersão como categoria estruturante e indutora de inovações no jornalismo em redes digitais*. 2020. Tese (Doutorado) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2020.

FONSECA, A. A.; LIMA, L. S.; BARBOSA, S. O. “Análise da experiência no jornalismo orientado à imersão”. In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISADORES EM JORNALISMO, 18., 2020, Brasília, DF. *Anais [...]*. Brasília, DF: SBPJor, 2020a.

FONSECA, A. A.; LIMA, L. S.; BARBOSA, S. O. “Jornalismo imersivo: dez anos de pesquisa e produções”. *International Journal on Stereo & Immersive Media*, Lisboa, v. 3, n. 1, p. 72-89, 2019.

FONSECA, A. A.; LIMA, L. S.; BARBOSA, S. O. “Uma proposta de framework teórico para a análise da experiência no jornalismo imersivo”. *E-compós*, Brasília, DF, v. 23, p. 1-30, 2020b.

GOLAN, G. J.; DAY, A. G. “The first-person effect and its behavioral consequences: a new trend in the twenty-five year history of third-person effect research”. *Mass Communication and Society*, London, v. 11, n. 4, p. 539-556, 2008.

GOMES, M. R. “Sobre supervisão e controle: um exercício em torno da classificação indicativa”. *MATRIZES*, São Paulo, v. 7, n. 1, p. 127-147, 2013.

GOMES, M. R.; LIMBERTO, A. L. “Trajetória de um estudo sobre censura, classificação indicativa e os desafios das mídias digitais”. In: MACEDO, A. X. N.; PIRES, D. U. B. S.; ANJOS, F. A. (org.). *A experiência da classificação indicativa no Brasil*. Brasília, DF: Ministério da Justiça: Secretaria Nacional de Justiça, 2014. p. 104-121.

GOMES, W.; BARROS, S. “Influência da mídia, distância moral e desacordos sociais: um teste do efeito de terceira pessoa”. In: FRANÇA, V. V.; ALDÉ, A.; RAMOS, M. C. (org.). *Teorias da Comunicação no Brasil*. Salvador: EDUFBA, 2014. p. 265-266.

JENKINS, H. *Cultura da Convergência*. São Paulo: Aleph, 2009.

LAMBE, J. L.; MCLEOD, D. M. “Understanding third-person perception processes: predicting perceived impact on self and others for multiple expressive contexts”. *Journal of Communication*, Washington, DC, v. 55, n. 2, p. 277-291, 2005.

LEMONS, A.; OLIVEIRA, F. “Fake news no WhatsApp. Um estudo da percepção dos efeitos em terceiros”. *C&S*, São Bernardo do Campo, v. 42, n. 1, p. 193-227, 2020.

LIU, P. L.; HUANG, L. V. “Digital disinformation about COVID-19 and the third-person effect: examining the channel differences and negative emotional outcomes”. *Cyberpsychology, Behavior, and Social Networking*, Larchmont, v. 23, n. 11, p. 789-793, 2020.

MASLOVA, P. *Immersive journalism: user experience of virtual reality storytelling. A case study of the VR film ‘Our Home, Our People’*. 2018. Dissertação (Mestrado em Comunicação Global e Jornalismo Internacional) – Saint Petersburg State University, Saint Petersburg, 2018.

MCLEOD, D. M.; EVELAND, W. P.; NATHANSON, A. I. “Support for censorship of violent and misogynic rap lyrics: an analysis of the third-person effect”. *Communication Research*, London, v. 24, n. 2, p. 153-174, 1997.

PASE, A. F.; VARGAS, F. P.; ROCHA, G. *JoRValismo: práticas e reflexões sobre o jornalismo e a realidade virtual*. São Leopoldo: Oikos, 2019.

PAULINO, F. O.; SILVA, L. M.; REIS, J. “Classificação indicativa: desafios futuros e implicações jornalísticas”. In: MACEDO, A. X. N.; PIRES, D. U. B. S.; ANJOS, F. A. (org.). *A experiência da classificação indicativa no Brasil*. Brasília, DF: Ministério da Justiça: Secretaria Nacional de Justiça, 2014. p. 93-102.

PAVLIK, J. *Journalism in the age of virtual reality: how experiential media are transforming news*. New York: Columbia University Press, 2019.

PEISER, W.; PETER, J. “Explaining individual differences in third-person perception. A limits/possibilities perspective”. *Communication Research*, London, v. 28, n. 2, p. 158-180, 2001.

PERLOFF, R. M. “The third person effect: a critical review and synthesis”. *Media Psychology*, London, v. 1, n. 4, p. 353-378, 1999.

SALWEN, M. B. “Perceptions of media influence and support for censorship: the third-person effect in the 1996 presidential election”. *Communication Research*, London, v. 25, n. 3, p. 259-285, 1998.

SCHARRER, E.; LEONE, R. “First-person shooters and the third-person effect”. *Human Communication Research*, London, v. 34, n. 2, p. 210-233, 2008.

SCHWEISBERGER, V.; BILLINSON, J.; CHOCK, T. M. “Facebook, the third-person effect, and the differential impact hypothesis”. *Journal of Computer-Mediated Communication*, Oxford, v. 19, n. 3, p. 403-413, 2014.

SILVA, F. F. “Realidade virtual no jornalismo: tensionamento conceitual e curva de oscilação”. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 40., 2017, Curitiba. *Anais* [...]. Curitiba: Intercom, 2017. Disponível em: <https://bit.ly/3vKd0Qg>. Acesso em: 23 abr. 2021.

STEIBEL, F. “Classificação indicativa: uma análise do estado da arte da pesquisa sobre o tema no Brasil”. In: MACEDO, A. X. N.; PIRES, D. U. B. S.; ANJOS, F. A. (org.). *A experiência da classificação indicativa no Brasil*. Brasília, DF: Ministério da Justiça: Secretaria Nacional de Justiça, 2014. p. 27-49.

USKALI, T.; GYNNILD, A.; SIRKKUNEN, E.; JONES, S. “Forecasting future trajectories for immersive journalism”. In: USKALI, T.; GYNNILD, A.; JONES, S.; SIRKKUNEN, E. (ed.). *Immersive journalism as storytelling*. London: Routledge, 2020. p. 188-196.

submetido em: 30 abr. 2021 | aprovado em: 2 mar. 2022



A representação da catástrofe pelo entretenimento

How catastrophes are represented by the entertainment industry



Maria da Conceição da Rocha Ferreira¹

¹ Doutora em Memória Social pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio). Fez pós-doutorado em Comunicação e Cultura na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Mestre em Sistemas de Gestão pela Universidade Federal Fluminense (UFF). E-mail: mferreira@cnen.gov.br

Resumo: Este artigo explora acontecimentos de impacto social amplo, como as tragédias causadas por acidentes de origem nuclear, que têm sua carga emocional explorada por diversas montagens fílmicas, com o objetivo de expor o interesse da indústria do entretenimento na exploração de grandes tragédias mundiais. A proposta também é de investigar o que a ficção acrescenta de apelo ao público que a consome como uma forma de divertimento. Para isso, analisamos a minissérie *Chernobyl*, da HBO, pois, independentemente dos traços de espetáculo que possa apresentar, a representação da tragédia como forma de redenção do passado pode justificar o sucesso dessas formas de produção, que dramatizam a catástrofe real em busca de compreendê-la. Conclui-se que, apesar disso, este talvez não seja o gênero ideal para a educação científica da população e o despertar de seu senso crítico.

Palavras-chave: ficção; catástrofe; memória; representação.

Abstract: This article explores happenings of wide social impact, like the tragedies caused by nuclear accidents, which have their emotional load explored by many film productions, aiming to expose the interest of the entertainment industry in exploring great worldwide tragedies. We also propose to investigate what fiction adds as appeal to the public that consumes it as an entertainment. To that end, we analyze the miniseries *Chernobyl*, from HBO, since, despite the spectacle traces it may show, the representation of the tragedy as a means of redemption from the past can justify the success of these types of productions, which dramatize the real catastrophe seeking to understand it. We conclude that, despite all that, this may not be the ideal genre for the scientific education of the population and for awakening their critical sense.

Keywords: fiction; catastrophe; memory; representation.

Situando o trágico ante o ambiente comum

Levada ao ar por um canal de TV que faz uso da transmissão de vídeo por streaming, uma tendência observada nos dias atuais, a minissérie *Chernobyl* (2019), de Craig Mazin, revive um acidente que chocou o mundo há mais de 30 anos. Baseada no livro *Vozes de Tchernóbil* (ALEKSIÉVITCH, 2016), a produção cinematográfica da minissérie tem um potencial transformador da realidade, uma vez que, em cinco episódios, revive com esmerado detalhamento as fases que preconizaram o acidente, assim como os momentos que o sucederam. Classificada como ficção, o que se nota na minissérie é uma preocupação com a pormenorização dos fatos que culminam com o acidente, além do uso de personagens reais, excetuando-se uma ou outra livre criação. É relevante, ainda, comentar que o gênero ficção e o documentário têm em comum o fato de *brincarem com o tempo* (COMOLLI, 2008) como o resultado da combinação do tempo da projeção na tela da sala e na tela mental do espectador. Nos cinco episódios da série, a sequência de passados do antes, durante e após a tragédia é apresentada com uma dosagem inteligente, a partir de efeitos de forte realismo e diálogos que instigam a curiosidade do espectador.

Este trabalho é resultado da observação de vários filmes de ficção científica em um pós-doutoramento dedicado a observar o papel desse gênero cinematográfico no despertar do senso crítico e na percepção de situações reais de perigo da população, e *Chernobyl* é a série que melhor traduziu um fenômeno de audiência desse tipo de representação. É, portanto, o objeto principal – não o único – de análise deste trabalho, no qual procurarei expor o interesse da indústria do entretenimento na exploração de grandes tragédias mundiais, além de investigar o que a ficção acrescenta de apelo ao público que a consome como uma forma de divertimento.

Ao descobrir o que faz uma tragédia ser encarada como diversão por espectadores, até mesmo os mais jovens que nunca experimentaram o acontecimento em si, penso poder entender a escalada de sucesso e o grande faturamento da indústria desse gênero cinematográfico. *Chernobyl*, assim como outras tragédias roteirizadas para o cinema – o Onze de Setembro entre elas –, marcou um trauma histórico, uma ruptura que transtornou valores e modificou o cotidiano de muitas pessoas, deixando feridas psíquicas ou físicas tanto nos indivíduos como no seio da coletividade ao redor deles.

Utilizei uma larga pesquisa bibliográfica produzida em torno do conceito de catástrofe, através de autores como Nestrovski e Seligmann-Silva (2000), Sontag (2003) e Oliveira (2008), que deram grande base para os enquadramentos analíticos da *estética da catástrofe*, um despertar do sentimento do sublime ou do grotesco dentro de cada

indivíduo nas diferentes formas de expressão da arte. Também expandi a essa estética ampla a bibliografia em torno dos gêneros cinematográficos de ficção e documentário, com autores como Comolli (2008) e Badiou (1998; 2004), em busca desse mesmo despertar de sentimento na representação da catástrofe no cinema.

O que me atraiu nessa vasta observação da estética que remete ao evento da catástrofe é que o conceito de sublime a dotou de maior amplitude, demonstrando-lhe a complexidade dos sentimentos humanos envolvidos na reflexão artística, que vão muito além da beleza clássica. As figuras humanas – personagens reais ou fictícios – são fundamentais para o desenrolar da trama: o heroísmo dos bombeiros que morreram tentando apagar o incêndio e dos voluntários que deram a vida para que o desastre fosse bem menor do que poderia ser. Na sua representação, o sublime se faz notar como uma forma de aproximação da arte e da beleza. É graças a esse sublime que o medo, o terror, o angustiante e o assombroso tornam-se arte; e pode-se pensar também pensar em algo como uma estética da catástrofe (OLIVEIRA, 2013).

O fato é que a compreensão do que vem a ser entretenimento há muito tem se mostrado como mais do que mera distração e, ao contar uma história, não se está apenas expondo um determinado acontecimento, mas construindo um tipo de experiência com os fatos narrados. Essa construção atende ao tipo de sentimento que o idealizador deseja despertar. Nas palavras de Seligmann-Silva (2008), “não se mostra realidade alguma, mas apenas se *constrói* a realidade” (p. 103, grifo do autor). O acontecimento é sempre resultado de uma leitura, e essa leitura o constrói através das mídias que o conduzem.

Na minissérie *Chernobyl*, vemos a reconstituição do acontecimento como uma espécie de multiplicador da capacidade do dispositivo trágico. Aparte às críticas quanto ao modo pejorativo como os habitantes da cidade de Pripyat foram retratados, bebendo vodca em toda ocasião possível, e a casa pobre e negligenciada do cientista renomado Valery Legasov, há que se destacar o esforço em manter a fidedignidade do ambiente da época, com o efeito de transportar o espectador ao ambiente inteiramente montado para reconstruir o final da década de 1980. Assim como na obra de Aleksievitch, a produção da HBO parece apostar na narrativa como tentativa de apreensão temporal da experiência humana, no modo como compreendemos o tempo em torno da catástrofe.

A *Chernobyl* da HBO ainda tem sobre a obra de Aleksievitch a vantagem do meio audiovisual, que usa o movimento e o som para os efeitos de construção da realidade, fazendo que o gênero primário de ficção deslize entre uma espécie de documentário testemunhal e uma “romantização artística”. Como nos explica Comolli (2008), os cineastas compreenderam, assim como antropólogos e sociólogos,

que as sociedades se constituem de narrativas. Essas narrativas vão traduzir-se nas mise-en-scènes, trazendo ao cinema as diversas realidades com que somos confrontados em tramas dramatúrgicas. É nelas que “quando não somos mais espectadores de cinema, cada um de nós está enredado e aprisionado” (COMOLLI, 2008, p. 222).

Aos pressupostos de que um mesmo acontecimento histórico é passível de diferentes representações, e de que cada uma dessas formas de representação abandona ou salva qualidades que faz que o acontecimento seja reconhecido, somam-se ainda traços de romance que exigem do diretor a dose certa entre a realidade e o espetáculo. E esse parece ser um traço da atualidade, especialmente no contexto da presença da televisão e da internet na vida social: o rearranjo da subjetividade a partir da moral do espetáculo na construção e na exposição de experiências cotidianas de sofrimento. Como explica Susan Sontag (2003), as imagens de morte povoam nossa sensibilidade imagética – no cinema, na pintura, na fotografia: há uma espécie de malha sensível que permeia tais imagens de dor e sofrimento como um modo de empatia. A empatia pelos mortos marca o evento e permite que ele seja acessado, rememorado e representado por futuras gerações, o que é conveniente financeiramente para o cinema: lidar com eventos históricos marcados por tragédias naturais ou decorrentes de falhas humanas traz um retorno imediato do público, sempre ávido por um bom enredo carregado de emoção.

O atentado ao World Trade Center, em 2001, uma catástrofe do Terceiro Milênio, portanto, foi o tema do segundo filme utilizado para a observação das obras de ficção científica na percepção do perigo e da dor. O testemunho de quem presenciou a transmissão do acontecimento do Onze de Setembro, como ficou conhecido, classificou as imagens como “irreais”, “iguais a um filme”. Em muitos dos primeiros depoimentos das pessoas que escaparam das torres ou viram o desastre de perto, “como um filme” foi a expressão que usaram para descrever o que acontecia. A incredulidade imperava como sentimento diante daquela dor sofrida pelo povo de Nova York e também foi a maneira pela qual os sobreviventes da tragédia foram capazes de exprimir o caráter inassimilável daquilo que haviam sofrido: “Foi como um sonho” (SONTAG, 2003, p. 23).

“Essas afirmações demonstram as relações de proximidade entre o real e sua representação, e a dificuldade que pode haver em se separar a tragédia real de sua imagem ficcional.

Escolhas estéticas: o registro do real e o espetáculo

Ao falar de representação, sendo ela do real ou do espetáculo, é relevante recorrer aos conceitos de imagem, adequados também a um filme, já que, em linhas

gerais, ele é um conjunto de imagens. Escolho a definição de Badiou (1998) para imagem, que ele explica a partir da psicologia da percepção: “a imagem é uma relação de conhecimento à realidade” (p. 357). Partindo daí, entende-se a relação do espectador com o filme: trata-se da imagem que ele constrói a partir da imagem que está na tela. Assim, em última instância, as imagens não são o filme em si; são a relação que fazemos com o filme, ou seja, a associação entre imagens – uma projetada na tela e outra formada na mente.

Deleuze, entretanto, pensa o cinema propriamente como conceito, transformando a imagem em realidade, e não como algo da ordem da consciência. É assim que o autor agrupa imagem e movimento, criando o conceito-chave da sua obra monumental sobre cinema *Imagem-movimento* (1983), com a seguinte definição: “O cinema não é uma imagem em que se agrega o movimento, ele nos dá imediatamente uma imagem-movimento” (DELEUZE, 1983, p. 11). Nesse sentido, ele é feito de imagens, mas a imagem não é uma representação. Como escreve Badiou (1998): “A imagem é com o que o cinema pensa, porque o pensamento é sempre uma criação” (p. 358). Nesse sentido, o cinema é a realidade, e não uma representação, pois é uma forma de pensamento em movimento, em que há criação e abstração.

A criação do filme ficcional em torno do fato acontecido é feita enquanto retratação do sofrimento que se acumula em um elenco com roteiros criados para que ele reine na representação encenada. Na forma como as câmeras registram a cena, o sofrimento explode nos personagens e é compartilhado por uma rede indefinida de espectadores. Ao contrário de um relato escrito, um filme tem uma linguagem direta e se destina potencialmente a todos. O cinema, sendo uma forma de expressão visual do imaginário humano, pode desempenhar um papel muito importante no espectador. Como ele nunca é real, pois, ainda que esteja representando uma realidade, não é a realidade em si, o cinema traz a criação do cineasta, que transforma essa realidade.

Podemos acrescentar que o registro do real, produzido através das escolhas estéticas do cineasta, determina o ponto de vista ético e moral e as diferentes formas de apropriação desse realismo. Dizer que *Chernobyl* tende ao efeito mais dramático para carregar na emoção do espectador não chega a pôr em xeque a ética de seus produtores nas escolhas dos diálogos e ações encenadas. Porém, toda obra cinematográfica deve ser suscetível a um questionamento moral e ético no que diz respeito aos meios utilizados para sensibilizar o espectador. Para ilustrar esta afirmativa, Jacques Rivette (1961), escreve, nos anos 1960, sobre *Kapó* (Gillo Pontecorvo, 1959), um filme de ficção centrado em um campo de concentração. Rivette apresenta sua indignação em relação às escolhas estéticas para representar a cena do

personagem prisioneiro que se atira na cerca elétrica para se suicidar. O recurso usado por Pontecorvo foi o *travelling*², que acaba em um enquadramento da mão do personagem suicida grudada na cerca. Desde então, o *travelling* se tornou uma escolha estética emblemática para buscar um efeito espetacular e, mais do que isso, condenável eticamente (GUTFREIND, 2011); ou seja, em detrimento das diferentes formas de realizar um filme, as técnicas de direção, de som e de montagem são, antes de tudo, constituídas por questões éticas.

Isso nos leva a duas questões que se impõem a realização do filme segundo padrões minimamente éticos: como mostrar a cena-ação? Que efeito provocar no espectador? As técnicas cinematográficas podem proporcionar opressão ou, ao contrário, abrir espaços para a liberdade de criação. Essa polarização pode ser comparada aos conceitos de arte e indústria, que são ainda os dois princípios ativos do cinema. Por arte, entende-se a abertura para todos os tipos de experiência cinematográfica, enquanto a indústria prende-se à produção dessa experiência.

Um antigo lema da revista *Paris Match*, fundada em 1949, dizia: “O peso das palavras, o choque das fotos”. Ou seja, a força das imagens mais dramáticas é que vai orientar o trabalho de escolha fotográfica (ou de cena, no caso do filme) e constitui uma parte da normalidade de uma cultura em que o choque se tornou um estímulo primordial de consumo. Nas palavras de Sontag (2003): “Vivemos numa sociedade do espetáculo”. As situações reais são carregadas de um valor extra, de uma espetacularização que as tornam mais interessantes ao apreço humano. No apuro das cenas da minissérie, enquanto se ressalta a fidelidade dos detalhes, há que se questionar o quanto de “peso” ou choque lhes é carregado para que o público venha a consagrá-la um sucesso.

Comolli (2008) se posiciona em relação à questão da distinção entre cinema e espetáculo, ainda que não fiquem muito claras essas fronteiras na obra cinematográfica, especialmente em *Chernobyl*, cujo enfoque é um acontecimento trágico e real:

Quando o mundo escapa às nossas percepções, à nossa consciência, à nossa própria experiência, quando ele se aliena, se apaga, se perde, é na retirada do mundo que a cortina se levanta para a representação. Não é raro que essa perda de presença do mundo em nós mesmos e para nós mesmos se torne dor ou violência insuportáveis. Aí começa o

² Travelling, na terminologia de cinema e audiovisual, é todo movimento de câmera em que esta realmente se desloca no espaço – em oposição aos movimentos de panorâmica, nos quais a câmera apenas gira sobre o seu próprio eixo, sem se deslocar. Na maioria das situações, o *travelling* é obtido movimentando-se a câmera com o auxílio de um carrinho sobre trilhos, o que permite um deslocamento mais suave em qualquer tipo de terreno.

espetáculo... a tarefa do espetáculo é nos distrair dessa perda, conjurar sua violência, ritualizá-la. Disfarçá-la, mascará-la, e já por essa (boa) razão, torná-la mais amável, se é verdade que representar a violência da perda equivale a fabricar, a partir dela, presenças e rastros. (COMOLLI, 2008, p. 218)

Comolli vê no cinema a sobrevivência do passado porque o que está gravado em filme é eterno. As tragédias acontecidas, por sua vez, somam-se ao efeito do trauma social, já difícil de esquecer na memória coletiva. Quanto mais ainda, ao ser revivido tantas e tantas vezes na representação do acontecimento reconstruído! O cinema está povoado de fantasmas cinematografados que, graças ao filme, têm em suas mortes apenas episódios de suas sobrevivências... “A sobrevivência do passado está articulada ao próprio desejo do espectador: que isto reviva aqui e agora, nesta tela e nesta sala, para minha salvação e para minha perda” (COMOLLI, 2008, p. 211). *Chernobyl*, marcando uma época histórica de uma cultura particular, reconstitui mesmo as vidas dos heróis, dos vilões e das pessoas comuns, vitimadas por um acontecimento catastrófico que o tempo não pode apagar e que a memória da sociedade mundial reconstrói das mais variadas formas. Independentemente dos traços de espetáculo que possa apresentar, a perpetuação da tragédia como forma de redenção já se torna uma justificativa para o sucesso dessa produção.

Na minissérie da HBO, assim como na obra de Aleksiévitich, entendemos ainda que as narrativas se oferecem no sentido de retomar e reconstituir algum tipo de experiência temporal daqueles que viveram (e vivem) os efeitos da catástrofe. Na representação da tela há toda sorte de sentimentos que são experimentados por quem vê o desenrolar das desgraças em série, trazidos para a própria experiência dos espectadores. Esse é um entendimento que nos remete a Ricoeur (2012) e sua teoria de que o tempo se torna um tempo humano à medida que é “articulado de modo narrativo, e os relatos adquirem sentido ao tornarem-se as condições da existência temporal” (p. 300). São reflexões que se aplicam igualmente à ficção da HBO e a sua narrativa escalonada nos cinco episódios, que narram entendimentos de grupos sociais diferentes, postos em evidência pela catástrofe que se desenrola, no antes e no depois, nos diferentes pontos de vista narrados.

Embora seja apresentada como ficção, *Chernobyl* traz personagens baseados em pessoas reais, a quem são atribuídas falas que não necessariamente disseram. O perigo é confundir a série com documentário. Anna Korolevskaya, vice-diretora científica do Museu Nacional de Chernobyl, que escrupulosamente assessorou a equipe da HBO, disse em entrevista que a equipe não conseguiu se livrar da “percepção tendenciosa e ocidental da história soviética” (SERVALLI, 2019). Como os

próprios países integrantes da ex-União Soviética estão inclinados ao “antissovietismo”, a série encontrou na Ucrânia, Bielorrússia e Rússia o necessário acolhimento para a propagação de uma meia-verdade, ou mesmo mentira histórica. Essa “visão ocidental” do filme somente reforça a tendência da época de dividir o mundo nos dois lados em questão, e o aproveitamento do fato para a censura do outro lado – nada mais humano... Como trata-se de uma construção, os 30 anos que separam o acontecimento da sua obra ficcional permitem todo tipo de “recordação” por diferentes olhares, tanto quanto as condições de produção dos anos passados o permitirem.

Pollak (1989) aponta que o cinema seria o meio mais adequado para explorar a memória, pois nas lembranças mais próximas, os pontos de referência geralmente apresentados nas discussões são de ordem sensorial: o barulho, os cheiros, as cores. Entre as escolhas fílmicas de uma ficção estão eventos e abordagens historiográficas que pretendem lembrar determinados temas ou períodos. Assim, acreditamos que o cinema pode ser visto como um lugar de memória³. Em um filme, a consciência da ruptura com o passado confunde-se com o desejo por uma memória valorizada e por outra desprezada. Produções que utilizam narrativas baseadas em fatos reais reforçam ainda mais a articulação de um pensamento histórico que se relaciona a interesses de certos sujeitos ou grupos sociais em disputa.

A memória social tem sido o foco de atenção de muitos pesquisadores de acidentes, naturais ou não, durante a última década. O que eles observaram é que os rituais e representações do passado, que são produzidos e consumidos por essa sociedade, formam o nervo central de suas memórias e narrativas – são as “verdades” que unificam tais sociedades, e isso fica evidente quando ocorre uma ruptura, como se pode chamar o trauma de um acidente como o que é representado pela minissérie de TV.

No caso da minissérie sobre o acidente com radioatividade, o espectador pode experimentar o sentimento de terror da contaminação, considerando-se protegido pelo “outro lado da tela”. Assim é que a fotografia, a imagem, colocadas a serviço de manipulações consumistas fazem que fotógrafos estejam cada vez mais preocupados com a exploração do sentimento (piedade, compaixão, indignação) e com as melhores formas de provocar emoção. Para denunciar o provável ocorrido que culminou em tragédia, os fotógrafos precisam chocar, porque as pessoas “querem chorar”. A emoção, característica essencialmente humana, é um motivador fundamental na vontade de ver um filme.

³ Termo explorado e discutido pelo historiador Pierre Nora. De acordo com seu pensamento, os “lugares de memória” são necessários por não haver mais meios de memória, ou seja, “se habitássemos ainda nossa memória, não teríamos necessidade de lhe consagrar lugares” (NORA, 1993, p. 8). O autor acredita que atualmente a memória não encontra alternativas para escapar dos procedimentos históricos, sendo assim capturada e, por consequência, “destruída” pela história.

Pode-se ver o apelo à emoção como essência de sucesso dos filmes que trazem catástrofes como pano de fundo. Essa “humanização”, que muitas vezes traz para o núcleo da história um drama familiar, é vista em muitas produções de sucesso como *Tão forte e tão perto* (Stephen Daldry, 2011), que narra a história de Oskar, cujo pai estava no restaurante do topo da Torre Norte do World Trade Center, a primeira a ser atingida no ataque do Onze de Setembro. Ou na minissérie *Holocausto* (Gerald Green, 1978), que, ao personalizar a Shoah, dava um rosto humano ao genocídio, contando a história através de um núcleo familiar “típico” que encarnava o destino do judaísmo alemão. O sucesso de *Chernobyl* foi, inclusive, comparado ao do trabalho de 1978, mesmo tratando-se de tragédias extremamente diferentes.

Essa romantização, penso, além de garantir uma fórmula de sucesso junto ao público, enaltece a superação humana diante do sofrimento profundo vivido. E as cenas que representam esse sofrimento são mais do que lembranças de morte. Elas evocam o milagre da sobrevivência. Há que perpetuar tais memórias para que o passado seja crível de superação.

Considero, pois, que o cinema exerce um papel de agente cognitivo e sensível, potencialmente transformador da própria realidade. Desencadeador de emoções, sim, mas emoções são próprias de nós, humanos que somos. A seguir, convém discutir para além desse exercício emocional da ficção que dramatiza a catástrofe, observando o papel da indústria do cinema em sua atuação social, seu caráter educativo e de agente político-social.

Cinema e alteridade

Sabemos desde Foucault que a prisão panóptica era mais que a arquitetura triunfante do olhar pela onipotência. Assegurada ao olhar de vigilância e de repressão, ela significava a vitória sobre o crime em benefício da sociedade e da moral, da ordem dos senhores. Ver sem ser visto representa as duas faces da mesma moeda e nunca deixou de ter valor, desde aquele panóptico até a televigilância dos reality-shows promovidos por grandes redes de TV: é a saturação do social pelo hipervisível (COMOLLI, 2008). Passando por uma grande evolução tecnológica, o cinema transformou-se numa das linguagens de expressão visual mais significativa da cultura contemporânea. O filme permite que se vivencie ideias e emoções, em uma experiência de alteridade onde é possível pensar como o outro e transmutar-se para outros corpos e lugares a partir de uma experiência sensorial.

A posição do espectador é central para todo o processo da enunciação fílmica. Afinal, é desde um enquadramento que se vê a narrativa, que só existe por meio desse enquadramento, resultando em um trabalho em que várias sensibilidades individuais,

vários olhares, unem-se para realizá-lo. Por isso, podemos acreditar que todo filme é uma ficção – não deixa de ser uma criação, algo inventado, e que se relaciona com a vida social. O filme, ou a minissérie, que é o filme em capítulos, é produto de uma experiência coletiva que o transcende: ao assistir a um filme, o espectador é transferido para o espetáculo na tela. Com isso, podemos inferir que o filme tem a capacidade de transformar a audiência. O cinema, como uma arte do espetáculo, um espetáculo das multidões, ainda mais pela multiplicação do streaming, através da televisão, cria um repertório imagético próprio no espectador, fazendo que os filmes sejam grandes veículos de construção e divulgação, de comportamentos e tendências. Faz parte do espetáculo do cinema contar histórias, narrar imagetivamente; e é no cinema que as pessoas se abrem para ver e ouvir as narrativas de países longínquos, culturas diversas. Os discursos difundidos pelos filmes, a estética a que estão ligados, as ideologias que representam ao público, trazem um contexto histórico e um imaginário que são fontes e documentos de uma época e uma geografia. Na busca pelo entretenimento não estaria sendo buscado também um conhecimento maior de outros lugares, outras culturas, outras realidades?

Badiou (1998) afirma que a experiência com o cinema se constituiria também como um trabalho de ordem filosófica. É um dos aspectos inerentes a esse acontecimento filosófico é relativo ao fato de que, diante de um filme, vivemos um contato particular com o “outro”. Argumentando que qualquer ato filosófico exige escolhas, o autor explica que o cinema se aproxima da experimentação filosófica, pela condição de um filme ser, ao mesmo tempo, arte e não-arte, objeto aproximado do cotidiano, do “comum” e, igualmente, algo que se faz disponível ao “trabalho do pensamento” (BADIOU, 1998, p. 34). Não se trata só de narrativas sobre grandes valores universais, mas de narrativas que remetem a situações humanas, sintetizadas no tempo, operando com promessas e milagres. Nelas há a possibilidade de experimentar diferentes e simultâneas temporalidades, por vezes de descontinuidade e surpresa.

O cinema desloca o visível no tempo e no espaço. Ele esconde e subtrai mais do que “mostra”. A conservação da parte de sombra é sua condição inicial. Sua ontologia está relacionada à noite e ao escuro de que toda imagem tem necessidade para se constituir... Contra as falsas certezas e as falsas inocências do visível, contra a própria “naturalidade” do visível, ver, no cinema, é começar por não ver, aceitar não “ver tudo”, não “tudo de uma vez”, não “tudo ao mesmo tempo”; ver, segundo uma organização temporal e espacial, uma decupagem, um corte e uma montagem do mundo. É entre os quadros, no silêncio visual da passagem de um para outro, no que não se vê, que acontece a significação do que é visto. É necessário que eu imagine

também o que não vejo entre os quadros para perceber, num processo concomitante, inseparável, a história que vejo ser contada e, portanto, entendê-la. Ou: no sentido do transcorrer da narração, a primeira cena só vai ter sentido ao dar significado à seguinte – o significado da cena que eu vejo (no presente) está na seguinte (no futuro), que, quando eu vejo, torna-se presente e aquele futuro ficou no passado: uma inversão no esquema cronológico naturalista. Esse é o processo de inteligibilidade de qualquer narração, seja visual ou não. É o processo de entendimento da vida – o constante desafio a superar pelo desconhecido que está por vir, desafiando-nos a decifrá-lo. Imaginemos nossa inteligência como um surpreendente movimento de liberdade e visualizemos o tempo num presente infinito, e em infinitas dimensões e direções; e descobriremos, nesse tempo, pontos de origens perdidas do momento histórico presente.

Esquecemos o que mais sabemos: que o quadro é antes de tudo uma máscara e o fora-de-campo mais potente que o campo... o visível como episódio de uma história que ainda está por ser contada; o visível como lugar do engodo renovado quando quero acreditar que verdadeiramente vejo. (COMOLLI, 2008, p. 215)

De acordo com Ferro (1992), um filme é um agente da história, não apenas um produto. Nessa linha de raciocínio, as obras cinematográficas podem desempenhar um papel de exaltação ou de doutrinação de algo, gerando também um desmascaramento de uma realidade social ou política. Os produtores da minissérie *Chernobyl* julgaram pobre o material dramático de que dispunham para encenar o acidente. Porque não seria possível trazer o suspense ao espectador a partir de uma realidade que não passou de uma explosão de milésimos de segundos, seguida de destruição. Assim, para criar uma trama interessante, trataram de contar os bastidores da crise desencadeada pelo acidente e como políticos, cientistas, funcionários e bombeiros lutaram para evitar uma situação ainda pior.

Como observa Badiou (2004), até por nosso mundo ser desprovido de heróis, o cinema segue insistindo na criação de personagens com preocupação moral, que precisam administrar conflitos entre o mal e o bem e podem apropriar-se das repetitivas formas classificatórias e preconceituosas ensinadas pelo cinema de Hollywood. Esses mesmos personagens, contudo, também têm a possibilidade de comover o espectador, de forma mais profunda e complexa, uma vez que, em um mundo sem heróis consistentes e sem referências fortes, representam figuras típicas que encarnam graves conflitos da vida humana. Como aponta Badiou (2004), ainda hoje no cinema verificamos coragem, justiça, paixão ou traição; o que, segundo o autor, poderia ser visto como uma herança do teatro grego. Para Badiou, o cinema figura como meio de

nos retratar o outro na sua ligação com o mundo; mais do que isso, atua como meio de amplificar nossas possibilidades de pensar o outro – em seus conflitos e acordos táticos. O outro está na tela representado como muitos típicos outros em sua infinita possibilidade de configuração humana.

A edição do filme é também o controle cultural e político da sua recepção. Os filmes mais populares são fabricados de modo a prever e induzir a reação do público. Narração linear de entendimento fácil, associações unívocas, imagens fantásticas em abundantes efeitos visuais e sonoros são características desses produtos que aplainam a memória e aproximam o interior do espectador ao exterior social exibido em suas imagens. Recontam e produzem História e comportamento, além de valores políticos envolvidos em ideologia visual. O distanciamento desse formato define filmes para um público menor, porém de educação visual mais ampla e aprimorada, que experimenta com eles o entendimento e a fruição complexa, a narração inesperada, a criação artística. Desta forma, as imagens também selecionam seu público e impõem modalidades diversas de acesso aos seus significados.

Se o mundo se tornou cena, tudo o que ameaça essa cena, tornando-a menos controlável – efeitos de real, acidentes, acontecimentos aleatórios, epifanias documentárias etc. – vem dar novo impulso à nossa crença em uma representação que não se limita e não se esgota em si mesma. No centro das mise-en-scènes realistas, a utopia de um real que não se deixa colocar em cena (COMOLLI, 2008). É assim, então, que a representação do sublime vem fazer do sofrimento narrado uma forma de arte e beleza. Porque talvez não seja mesmo o real tão angustiante e assombroso quanto o espectador deseje ver, ao experimentar uma visão estética da catástrofe.

Considerações finais

O cinema, desde seu nascimento em 1895, vem sendo um meio eficaz de registrar acontecimentos e eternizar a imagem de sociedades e seus feitos políticos. Aos poucos, passou a ser utilizado para documentar as guerras e os desenvolvimentos tecnológicos, apresentando-nos a primeira visão de um mundo globalizado. Fixando na tela os dramas e os acontecimentos, as emoções e sobretudo o entretenimento, o cinema pode ser sintetizado em uma espécie de espelho do mundo.

Apesar do sucesso estrondoso da série lançada pela HBO, o que é oferecido aos espectadores, que aparentemente a aceitam sem questionamentos, é a versão americana e bastante mitologizada do desastre da usina nuclear de Chernobyl. Gradualmente, é construída à audiência a visão ocidental sobre o nem tão antigo

passado soviético, que pode facilmente substituir na consciência pública a realidade da era soviética tardia.

O livro *Vozes de Tchernóbil* foi indiscutivelmente usado como base para a série. Ao longo de suas narrativas, há relatos que mostram como as categorias de ordenamento temporal – passado, presente e futuro – tornam-se confusas ou frágeis, atestando tratar-se, como a autora se referiu, de uma catástrofe do tempo. Publicado praticamente dez anos após o acidente, observa-se que o processo de pesquisa e escrita do livro não teve início imediato. Daí depreendemos a dimensão da insólita experiência da catástrofe de Chernobyl para quem a experimentou. O livro apresentou-se com o fundamento de que, para as testemunhas ouvidas, a catástrofe permanece viva e presente. Também nesse aspecto o filme da HBO assemelha-se à obra de Aleksievitch, já que, ao provocar críticas e suscitar discussões, resgata essa natureza limítrofe do acontecimento.

A representação da catástrofe, que liga o presente ao passado, longe de ser um círculo vicioso, detém um interesse metodológico. Seu objetivo principal, como é entendido aqui por filmagens como a minissérie *Chernobyl*, não é denunciar, lamentar, ou insultar o passado; mas apenas compreendê-lo. Porque mesmo as catástrofes necessitam ser compreendidas. E delas é possível fazer uma análise histórico-sociológica. É por esse aspecto que as catástrofes podem, mesmo no meio de tanta constatação de dor, sofrimento e morte, mostrar a esperança de recuperação da humanidade. Podemos dizer que a memória constitutiva da rememoração de uma catástrofe tem um significado maior junto ao grupo social que a circunda, consolidando o reconhecimento do grupo enquanto tal. Ao mesmo tempo, essa memória lhe dá o motivo de ritualização, quando traz a catástrofe para o presente. A representação filmica pode ser considerada parte desse ritual de rememoração do trágico, um apelo de redenção para todo o sofrimento revivido.

É importante destacar ainda que a produção cinematográfica ficcional, mesmo integrando o imaginário; ou talvez por essa razão, apresenta um valor enquanto conhecimento. Se o imaginário constitui “um dos motores da atividade humana”, parte integrante da História, a ficção abre um caminho para zonas psico-sócio-históricas não acessíveis por outros meios. Esse tipo de produção até leva uma vantagem em relação ao documentário: por sua maior divulgação e circulação, é possível, através dele, identificar com maior clareza o diálogo entre filme e sociedade. Parece-me, além disso, que os acidentes permanecem nas narrativas posteriores para nos lembrar da fragilidade que experimentamos diante da magnitude de nossa própria ciência e dos inúmeros riscos que o nosso desenvolvimento tecnológico nos

apresenta. Quando se trata de uma educação científica mais ampla, contudo, talvez a dose de romantização empregada não surta o efeito esperado por uma ciência isenta de conotações político-ideológicas.

Do meu objetivo principal – de explicar o interesse da indústria do entretenimento na exploração de grandes tragédias mundiais, assim como o sucesso acolhido junto ao público desse gênero de ficção –, achei a justificativa na exposição dos sentimentos humanos que expõem a eventual superação dos sobreviventes. Porém, quanto ao despertar do senso crítico e na percepção de situações reais de perigo da população, não consegui encontrar evidências para essa que seria uma característica mais educativa. Talvez a ficção não se evidencie a esse papel, realmente. A evidência do sucesso do gênero catástrofe-ficção-baseada em acontecimento real mostrou-se mais forte pelo viés da capacidade de superação, inerente tanto à humanidade quanto à natureza que lhe é, muitas vezes, subjugada.

Referências

ALEKSIÉVITCH, S. *Vozes de Tchernóbil: a história oral do desastre nuclear*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

BADIOU, A. “El cine como experimentación filosófica”. In: YOEL, G. (org.). *Pensar el cine*. Buenos Aires: Manantial, 2004. p. 23-35.

BADIOU, A. *Petit manuel d'inesthétique*. Paris: Seuil, 1998.

COMOLLI, J. *Ver e poder a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Tradução de Augustin de Tugny, Oswaldo Teixeira e Ruben Caixeta. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

DELEUZE, G. *Cinema I. A imagem movimento*. São Paulo: Braziliense, 1983.

FERRO, M. *Cinema e História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

GUTFREIND, C. F. “O realismo e a catástrofe histórica nos filmes-testemunho”. *Significação*, São Paulo, v. 38, n. 36, p. 195-209, 2011.

NESTROVSKI, A.; SELIGMANN-SILVA, M. *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000.

NORA, P. “Entre memória e história: a problemática dos lugares”. *Projeto História*, São Paulo, n. 10, p. 7-28, 1993.

OLIVEIRA, E. C. *Estética da catástrofe*. Goiânia: Editora da UCG, 2008.

OLIVEIRA, E. C. “O acidente com o Césio 137 e a estética do sublime”. *Revista de História*, Juiz de Fora, v. 37, n. 1, p. 141-165, 2013.

POLLAK, M. “Memória, esquecimento, silêncio”. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

RICOEUR, P. *Entre tempo e narrativa: concordância/discordância*. *Kriterion*, Belo Horizonte, n. 125, p. 299-310, 2012.

RIVETTE, J. “De l’abjection”. *Cahiers du cinema*, Paris, n. 120, p. 54-55, 1961.

SELIGMANN-SILVA, M. “Violência e cinema: um olhar sobre o caso brasileiro hoje”. *Comunicação & Cultura*, Lisboa, n. 5, p. 95-108, 2008.

SERVALLI, M. “Minha Chernobyl e a versão HBO”. *Revista Opera*, [s. l.], 4 jul. 2019. Disponível em: <https://bit.ly/3vkJ8dq>. Acesso em: 26 abr. 2022.

SONTAG, S. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

Referências audiovisuais

CHERNOBYL. Craig Mazin, EUA, 2019.

HOLOCAUSTO. Gerald Green, EUA, 1978.

submetido em: 15 jun. 2021 | aprovado em: 23 dez. 2021



O atraso pede passagem: a longa espera de Paulo Emílio Salles Gomes

*The backwardness is
passing through: Paulo
Emílio Salles Gomes's
long wait*



Victor Santos Vigneron¹

*Entre estas Índias de leste
E as Índias ocidentais
Meu Deus que distância enorme*

Manuel Bandeira

¹ Doutorando em História Social na Universidade de São Paulo (USP).
Mestre em História Social pela USP. E-mail: victor.jousselandiere@usp.br

Tempo de cinema

A designação de Paulo Emílio como “crítico de cinema” merece ser explicada. Em 1941, quando estreou no primeiro número da revista *Clima* com um comentário sobre *The Long Voyage Home* (*A longa viagem de volta*, 1940), de John Ford, o crítico mobilizava o arcabouço teórico que acumulava e marcava posição no debate sobre as virtudes e os defeitos do cinema sonoro (SALLES GOMES, 2015, p. 103-119). Na mesma edição da revista, a nota intitulada “Clube de Cinema de São Paulo” acrescentava outra modalidade de intervenção, com a promoção do cineclubismo na capital paulista (SALLES GOMES, 1941, p. 154-156)². Desde o início, portanto, a escrita de Paulo Emílio exprimiu a pluralidade com que visava o fenômeno cinematográfico, referido em balanços, anúncios, notas, necrológios, teses, resenhas, depoimentos, cartas, crônicas, notícias, biografias, relatórios, entrevistas, anedotas e, inclusive, em críticas de filmes. Estas encontram-se, portanto, enredadas numa trama maior que constitui a trajetória crítica de seu autor, aliás desobrigado institucionalmente do trabalho de recensão cotidiana³.

Há ocasiões, portanto, em que uma análise fílmica pode ter seu sentido ampliado ao ser posta em perspectiva com as demais produções do autor. Em outros casos, contudo, se dá o fenômeno inverso, como se a crítica do filme em cartaz cristalizasse questões que se encontravam latentes em artigos de outra natureza. Este parece ser o caso de um pequeno conjunto de críticas de Paulo Emílio sobre filmes brasileiros, iniciado em abril de 1957 com a publicação de “Conto, fita e consequências” no suplemento literário do jornal *O Estado de S. Paulo* (SALLES GOMES, 2016, p. 213-217)⁴. Essa análise de *Osso, amor e papagaios* (1957), de Carlos Alberto de Souza Barros e César Mêmolo Jr., formalizou algumas providências intelectuais decisivas no contexto da aproximação do autor com o cinema brasileiro,

² Não se pretende sintetizar em duas frases a escrita de Paulo Emílio em *Clima*. Remeto, nesse sentido, às considerações de Heloisa Pontes (1998, p. 96-123), José Inácio de Melo Souza (2002, p. 151-177), Adilson Mendes (2013, p. 152-174) e Rafael Zanatto (2018, p. 26-95). No escopo deste trabalho, a evocação da revista tem somente o intuito de demarcar o caráter poligráfico da escrita de Paulo Emílio, que perdura ao longo de sua trajetória, fato já observado por tais autores.

³ Este é um traço diferencial da escrita de Paulo Emílio em comparação com certos críticos da época, como Francisco Luiz de Almeida Salles.

⁴ Embora as referências de Paulo Emílio a filmes brasileiros fossem poucas até então, o crítico já havia incluído uma breve análise do filme *Sertão: entre os índios do Brasil central* (1949), de Genil Vasconcelos, em seu balanço dos festivais cinematográficos europeus de 1949 (SALLES GOMES, 1950, p. 4). Poucos anos depois, o crítico faria ainda uma menção sumária a *Areião* (1952), de Camillo Mastrocinque, ao relatar o Festival de Veneza de 1952 (SALLES GOMES, 1953, p. 589). Apesar de breve, o comentário sobre *Sertão* cristaliza uma importante passagem nas reflexões de Paulo Emílio acerca da relação entre forma e conteúdo (ZANATTO, 2018, p. 142-150).

oferecendo-lhe a possibilidade de elaborar determinadas questões que só poderiam ter lugar num comentário feito no calor da hora. Nota-se que o texto não chegou a modificar radicalmente a relação de Paulo Emílio com as críticas de ocasião, que seriam produzidas a conta-gotas até o início dos anos 1960. Mas foi nesse restrito corpus que o autor esboçou, pela primeira vez, o problema da experiência do tempo que lhe inspirava o cinema nacional. Experiência de um “tempo de cinema”, para evocarmos a fórmula usada uma década mais tarde por Jean-Claude Bernardet⁵.

O compromisso de “Conto, fita e consequências” com preocupações que ultrapassam o filme é evidente. Mais que uma apresentação – tarefa desempenhada no corpo do jornal e não em seu suplemento –, o texto procura por algo que é desencadeado por *Osso, amor e papagaios*: “Penso que vale a pena examinar o empreendimento com atenção, pela influência que possa vir a ter no cinema brasileiro e nas lições que comporta” (SALLES GOMES, 2016, p. 213). A paródia do título do filme no uso de uma enumeração relativamente homofônica (conto, fita e consequências) adquire sentido próprio ao acrescentar a dimensão temporal, por meio da ideia de sucessão (conto → fita → consequências). A fita torna-se, assim, uma instância intermediária, encadeada entre o passado (o conto “A nova Califórnia”, de Lima Barreto, mas também a tradição literária de um modo geral) e o futuro (as consequências da realização para o conjunto virtual do cinema brasileiro).

Portanto, o filme é uma passagem entre a literatura que se tem e o cinema que se deseja, uma “lição” que abre a possibilidade de imaginar o trânsito de um estado a outro. A aferição é o ato crítico predominante no artigo, correspondendo a uma postura judicativa diante da capacidade do filme de incorporar certas expectativas do crítico. Na fita de Carlos Alberto de Souza Barros e César Mêmolo Jr.⁶, Paulo Emílio encontrou uma instância provisória – uma plataforma – a antecipar parcialmente um cinema brasileiro diverso da produção corrente. Por esse motivo, *Osso, amor e papagaios* é positivamente avaliado, ao menos como projeto, em relação à “habitual vulgaridade” das comédias nacionais, não especificadas. Todavia, se a comédia brasileira suscita a benevolência, a avaliação torna-se negativa na comparação com o padrão literário (“A nova Califórnia”) e com o cinema estrangeiro (as comédias

⁵ O recorte temporal de *Brasil em tempo de cinema* se inicia em 1958, isto é, um ano depois da publicação de “Conto, fita e consequências”. Por essa época, Bernardet começava sua própria trajetória como crítico.

⁶ Importante que se diga que César Mêmolo Jr. circulava numa faixa relativamente familiar a Paulo Emílio. Como este, Mêmolo contribuiu para a revista *Anhembi* com certa regularidade nos anos 1950 (CATANI, 1991, p. 162-164). Posteriormente, o diretor seria o responsável pelas aulas sobre cinema experimental no Curso para Dirigentes de Cineclubes, organizado em 1958 pela Cinemateca Brasileira com ampla participação de Paulo Emílio (ZANATTO, 2018, p. 307-316).

de Erich Stroheim e Yves Allégret)⁷. No primeiro caso, porque a incorporação inconsistente do conto de Lima Barreto resultaria num filme inorgânico; no segundo, porque o cinema brasileiro não comportaria a audácia de conferir um tratamento fílmico à crueldade do texto, daí a necessidade de refugiar-se na farsa.

É aos trancos e barrancos, portanto, que se abre o capítulo das consequências. As limitações de *Osso, amor e papagaios* se acentuam quando o crítico reconhece no filme o problema mais amplo da má qualidade de gestos e diálogos: “O cinema nacional, seja na procura do naturalismo ou na estilização, ainda não descobriu como o brasileiro anda, dança, cospe, coça-se ou fala” (SALLES GOMES, 2016, p. 216-217). Tudo se passa como se os corpos projetados na tela portassem a senha do estranhamento causado pelo cinema nacional, deixando marcada na performance a distância em relação à realidade do país. Como se viu, a constatação da antecipação falha do futuro em *Osso, amor e papagaios* é complementada pela rejeição, no presente, da “habitual vulgaridade” das comédias nacionais. Uma das lições do filme, portanto, consiste na frustração pelo retorno a esse “hábito” rejeitado, constatação melancólica de um tempo não consumado.

Ao ser alimentada por estímulos, a seu ver, acanhados, a posição do crítico se configura como uma espera genérica, que encontra pontos de apoio rarefeitos no filme em cartaz. Mas, a essa altura, é importante observar a proximidade de “Conto, fita e consequências” com outros textos da época, em que Paulo Emílio procurava articular o cinema brasileiro no ciclo mais amplo de uma história. Afinal, o artigo foi antecedido, no suplemento literário, por vários textos dedicados aos pioneiros da produção cinematográfica do país (SALLES GOMES, 2016, p. 395-418). Embora o conjunto não possua intenções sistemáticas, é evidente sua concentração no período silencioso, deixando de lado o passado mais recente da produção nacional. Isso se justifica em parte pelos vasos comunicantes, explícitos nesses artigos, com a construção do acervo da Cinemateca Brasileira. Não deixa de ser significativo que o incêndio ocorrido na instituição em fevereiro de 1957 tenha interrompido provisoriamente os exercícios historiográficos de Paulo Emílio⁸.

De todo modo, a proximidade dessas notas históricas com essa retomada da crítica de fitas contemporâneas sugere a profundidade no tempo dos problemas observados

⁷ Poucas semanas depois de “Conto, fita e consequências”, Paulo Emílio apresentaria a obra de Stroheim no suplemento literário em “O mito, a obra e o homem” (SALLES GOMES, 2015).

⁸ A afirmação merece um reparo, afinal o que se interrompe é a publicação de textos de cunho historiográfico. Quanto à reflexão histórica de Paulo Emílio, esta conhece lances fundamentais nesse período, como demonstram Rafael Zanatto (2018, p. 306-342) e Fausto Correa Jr. (2010, p. 209-218) a respeito dos cursos e eventos organizados pela Cinemateca Brasileira no fim dos anos 1950.

a outros intelectuais. A percepção de que o cinema brasileiro era um fenômeno dotado de profundidade no tempo estava em linha com a proliferação de pesquisas historiográficas sobre o tema ao longo dos anos 1950. Entre elas, cabe destacar – pelo diálogo que viria a ter com Paulo Emílio – o livro de Alex Viany, *Introdução ao cinema brasileiro*, publicado em 1959 e parcialmente antecipado em artigos anteriores¹². No entanto, a constatação de um interesse comum em articular uma história do cinema brasileiro ganha mais ao ser acompanhada de uma análise diferencial que indique o ritmo diverso atribuído por Paulo Emílio e Viany ao encadeamento entre presente e passado no interior dessa história.

No livro de Viany (1993), a trajetória do cinema brasileiro é apresentada como um processo de amadurecimento¹³. Essa metáfora geral se manifesta na estruturação dos capítulos e itens, que contam a passagem da infância (“A infância não foi risonha e franca”) aos anos de aprendizado (“De como o rapazinho se fez homem”, “Onde o rapazinho leva um tombo”, “Onde o rapazinho enfrenta crise após crise”), chegando a um “balanço prospectivo” (“Onde se contam tropeços e se dá uma receita”), oxímoro que também aponta para a complexa articulação dos tempos na obra de Viany. O esquema não é exatamente linear, uma vez que há “tombos” e “tropeços”, mas não deixa de apontar para um sentido único, cumulativo, que remete, em sua semântica fisiológica, a um organismo¹⁴.

Em contraste com Paulo Emílio, Viany esboça uma espécie de cânone fílmico em que se evidencia uma “continuidade crítica”, positiva e construtiva, entre o cinema brasileiro recente e os filmes que o antecederam. Filmes como *Aguilha no palheiro* (1953), de Alex Viany, e *Rio, 40 graus* (1955), de Nelson Pereira dos Santos, representariam, nessa perspectiva, resultados mais maduros de um processo de apuração das virtudes reconhecidas no material preexistente. Afinal, ainda que não falem críticas às produções de estúdios como a Cinédia e a Atlântida, nelas seria possível encontrar sólidos pontos de apoio para um trabalho de aprofundamento fílmico em direção à realidade carioca. Esse arranjo analítico corresponde à posição mais aberta de Viany em relação à chanchada, fato que nos permite contrastar mais claramente o caráter cumulativo de sua obra, em interação direta com o meio fílmico contemporâneo, com a impaciência difusa de Paulo Emílio¹⁵.

¹² Possivelmente, a diferença entre antecipação e resultado alimenta a decepção relativa de Paulo Emílio a propósito da *Introdução...*. Em 1960, o crítico publicaria no suplemento duas resenhas, “Estudos históricos” e “Decepção e esperança” (SALLES GOMES, 2016, p. 462-476).

¹³ O comentário sobre Viany baseia-se largamente no trabalho de Arthur Autran (2003).

¹⁴ Não se prevê, no entanto, a possibilidade de se chegar à senilidade.

¹⁵ Essa situação tem contrapartida na relação dos dois críticos com o campo da produção: ao longo dos anos 1950, Viany dirigiu *Aguilha no palheiro*, filme que elogia na *Introdução...*, além de *Rua sem sol* (1954) e do curta-metragem *Ana* (1957). Embora Paulo Emílio tenha feito tímidos acenos na época para uma atuação direta no setor da produção, isso apenas se concretizaria na década de 1960.

No momento em que Viany aprontava a *Introdução...*, a percepção do fim dos anos 1950 como momento de amadurecimento do cinema brasileiro configurava-se de forma distinta para Francisco Luiz de Almeida Salles, crítico localizado em outras coordenadas geográficas, políticas e sociais. Em maio de 1958, ele publicou no jornal *O Estado de S. Paulo* o artigo “Uma fita nacional que há muito esperávamos” sobre o filme *Estranho encontro* (1957), de Walter Hugo Khouri (ALMEIDA SALLES, 1988, p. 278-281). Em que pese ao que via como marca excessiva da obra de Ingmar Bergman no filme de Khouri, Almeida Salles era da opinião de que a obra teria atingido a condição de “cinema adulto”, satisfazendo suas expectativas. Para tanto – fato que o diferencia particularmente do argumento de Viany –, afirmava ter encontrado a virtude do filme na fuga do que entendia como “soluções fáceis” do cinema brasileiro: a comédia, o exotismo, a popularidade dos atores, a música e o ativismo social¹⁶. Em suma, *Estranho encontro* teria inaugurado a maturidade do cinema brasileiro sob o signo da potência de se fazer um filme psicológico, entendida por Almeida Salles como forma superior de expressão.

Ocorre que, um ano após o aparecimento de “Conto, fita e consequências”, Paulo Emílio escreveria o segundo artigo do ciclo dedicado a filmes brasileiros em cartaz. E seria justamente a respeito de *Estranho encontro* que publicaria no suplemento, em junho de 1958, “Rascunhos e exercícios” (SALLES GOMES, 2016, p. 218-224). Nota-se de imediato a distância da abordagem em relação às formulações de Almeida Salles – a contraposição entre o filme de Khouri e a obra de Nelson Pereira dos Santos, implícita na referência ao “ativismo social”, é aqui assumida explicitamente. Contudo, na pena de Paulo Emílio, ela não aponta para a melhor alternativa e sim para a rejeição do conjunto. Afinal, tanto em Pereira dos Santos como em Khouri, Paulo Emílio enxerga uma apropriação descalibrada da modernidade fílmica europeia¹⁷. Seja pela expressão sem estilização, seja pelo estilo vazio de conteúdo, seus filmes não seriam capazes de satisfazer às expectativas do crítico.

Na comparação com “Conto, fita e consequências”, portanto, o artigo de 1958 vai além ao afirmar de forma categórica o desajuste das mais celebradas produções da época. Como se viu, críticos como Alex Viany e Almeida Salles afirmavam, a partir dessas

¹⁶ Por esse motivo o repertório também é invertido: Viany elogia Nelson Pereira dos Santos e critica Khouri na *Introdução...*, ao passo que Almeida Salles ressalta a maturidade deste por oposição ao “ativismo social”, evidente referência àquele.

¹⁷ Ao questionar a vinculação de certos filmes brasileiros com o neorealismo, Mariarosaria Fabris (2007) talvez atine com a explicação dessa descalibragem que na verdade evidencia a pluralidade das referências dos cineastas brasileiros.

mesmas produções, o amadurecimento do cinema brasileiro. Por seu turno, Paulo Emílio aprofundaria aí o alcance da atitude de espera expressa no artigo anterior. O próprio título, “Rascunhos e exercícios”, encerra a realização plena no futuro e define o presente como momento preliminar. Assim, tal par conceitual formaliza de maneira mais clara o lugar dos filmes em cartaz, produção que atualiza o desajuste do cinema brasileiro. Isso talvez explique uma diferença importante em relação ao artigo de 1957: a substituição do parâmetro literário pelo confronto de dois filmes nacionais. Afinal, o uso do plural no título do artigo sugere um grau de generalização do diagnóstico inexistente na análise de *Ossos, amor e papagaios*. Diante desse filme, o crítico expressara uma frustração pontual, ao passo que agora esse sentimento se ligava a uma experiência mais ampla e sistemática. De um texto a outro, a marca de uma “educação pela espera”, em que vão se definindo as ferramentas conceituais para formular a situação de expectativa sem satisfação.

O tema seria prolongado em três ocasiões. As duas primeiras, aparentadas, são os artigos “O autor de *Ravina*”, publicado no suplemento em 14 de março de 1959 (SALLES GOMES, 2016, p. 225-229) e “Canto de cisne da produtora, *Ravina* apresenta boas qualidades”, publicado no dia 27 do mesmo mês na revista *Visão* (SALLES GOMES, 1959, p. 66-67). Entre os escritos a propósito do filme dirigido por Rubem Biáfora, lançado nesse mesmo ano, temos um comentário que segue uma estrutura próxima à do artigo sobre Khouri. Mais uma vez, o diretor teria sido vítima de uma proximidade acrítica com um referente estrangeiro, Bergman¹⁸. Aqui, Paulo Emílio procura aprofundar-se no enigma proporcionado pela apropriação desastrosa do referente estrangeiro da parte de um diretor que também era um crítico tarimbado. Seja como for, a investigação sobre esse cineasta, relativamente próximo de Khouri, termina por repor a constatação já apresentada por ocasião de “Rascunhos e exercícios”¹⁹.

O artigo foi acompanhado, no mês seguinte, pela publicação no suplemento de um balanço intitulado “Perplexidades brasileiras” (SALLES GOMES, 2016, p. 230-235)²⁰. O início do artigo propõe uma síntese do caminho percorrido desde 1957:

¹⁸ Ainda em 1959, Paulo Emílio publicaria três artigos sobre Bergman no suplemento, “Bergman visto por Béranger”, “As regressões de Bergman” e “A sublime idiotice” (SALLES GOMES, 1981, p. 64-67, 77-84). Em 1958, o crítico publicou em *Visão* o artigo “Mestre da comédia e do filme sério o sueco Bergman” (SALLES GOMES, 1985, p. 87).

¹⁹ Na mesma época, Benedito J. Duarte criticou a realização de uma ante-estreia de *Ravina* na Cinemateca Brasileira, então chefiada por Paulo Emílio (CATANI, 1991, p. 197-198). É importante ter em vista, contudo, que a promoção do filme se inscreve na estratégia mais ampla da articulação de seu produtor, Flávio Tambellini, no Conselho Federal de Cinema, que levaria, em 1961, à formação do Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica. Esse eixo importante da atuação de Paulo Emílio não cabe nesta análise.

²⁰ A partir de então, Paulo Emílio só voltaria a escrever sobre um filme em cartaz em abril de 1961, com a publicação de “Artesãos e autores” no suplemento (SALLES GOMES, 2016, p. 244-252).

Incluo-me entre os que procuram acreditar no cinema brasileiro – mas vivemos de esperanças. Há alguns anos um jornalista perguntou-me qual era na minha opinião o melhor filme nacional e preferi responder que seria *O sertanejo*, cujo roteiro, lido e representado por Lima Barreto, causou-me forte impressão. No fundo, minha posição tem sido sempre essa, a de confiar no que não foi feito ou ainda não vi. A produção atual nem uma vez concedeu-me a satisfação média, corriqueira, que encontro quase semanalmente nos programas da cidade. Uma ou outra fita brasileira pareceu-me um exercício capaz de sugerir um progresso ulterior; esse é o interesse máximo que o cinema brasileiro moderno tem conseguido de mim. (SALLES GOMES, 2016, p. 230)

Logo depois, acrescenta que os filmes brasileiros antigos fornecem uma satisfação que não se encontra no cinema brasileiro moderno. Com isso, Paulo Emílio se afasta, agora, de uma solução de continuidade entre os filmes atuais e os filmes antigos. Estes só adquiriram sabor retrospectivamente, como se a satisfação só fosse possível como gesto reconhecidamente diacrônico, resultado de uma longa espera. Por seu turno, enquanto aguardam pela pátina redentora do tempo, os filmes atuais criam em torno de si a percepção de uma fragilidade desestimulante. Não falta nem mesmo a referência ao “exercício”, conceito que retoma o encerramento da esperança no futuro. A repetição dos rascunhos, de 1957 (e no limite, desde sempre, uma vez que os filmes antigos a seu tempo também não passaram de rascunhos) a 1959, torna rarefeita a atmosfera cultural do cinema brasileiro, fato reforçado pela comparação desabonadora dos filmes com um roteiro jamais filmado (*O sertanejo*, de Victor Lima Barreto).

No entanto, há algo de novo a esta altura, uma vez que agora Paulo Emílio afasta-se da distância explicitamente tomada pelos produtores de *Ravina* em relação às “comédias cariocas” e aos “dramas do interior”. O crítico observa que mais correto seria examinar a vitalidade sociológica desses gêneros e, se for o caso, se aprofundar e se exercitar neles. Trata-se de uma mudança significativa, que vai de encontro à exclusão da chanchada observada em “Conto, fita e consequências”²¹. Assim como já ocorrera a respeito de *Osso, amor e papagaios*, “Perplexidades brasileiras” reafirma a urgência com que deve ser enfrentado o problema dos diálogos. No entanto, a possibilidade de dar corpo (e fala) a um cinema que reflita ou de alguma forma refrate a realidade brasileira se aproxima agora do reconhecimento da validade dos gêneros populares, mesmo que nos estreitos limites de um entendimento externo, “sociológico”.

²¹ De fato, a trajetória posterior de Paulo Emílio dá continuidade a essa aproximação com a chanchada. Remeto, nesse sentido, à análise de Rafael Zanatto (2020) acerca da configuração desse tema nos manuscritos do curso “Os filmes na cidade”, de 1966.

filmes em cartaz o caminho para fixar paulatinamente o impasse exposto em seus textos. Constrói assim, na passagem da frustração à perplexidade, diferentes formas de abordar a expectativa.

E esse é o ponto preciso em que ocorre uma modificação decisiva: em 1960, quando aquilo que era sentido como desajuste em relação à produção europeia torna-se um dado próprio e esteticamente relevante do cinema brasileiro. É a essa altura, em suma, que o atraso pede passagem. Tal postura consuma os impasses evidenciados nos anos anteriores, o que mais tarde seria discretamente observado por Paulo Emílio, ao tratar da trajetória de Jean-Claude Bernardet. Assim, no prefácio de *Brasil em tempo de cinema*, publicado em 1967, o crítico observa:

Com alguma imaginação e alguns recursos, era bom ser jovem no Brasil de Juscelino e João Goulart. Foi nessa época de otimismo que Jean-Claude se desviou da órbita cultural europeia e tornou-se brasileiro. Os filmes que então se fabricavam eram ruins mas estimulantes. (SALLES GOMES, 2007, p. 17)

Como o texto foi publicado durante o governo do ditador Humberto Castello Branco, o silêncio sobre o Brasil após Goulart é significativo. Mas se a afirmação biográfica fundamental do “desvio” de Bernardet se coaduna com a autoimagem retrospectiva de Paulo Emílio, mais significativo é o que é dito a respeito do cinema brasileiro da época: “Os filmes que então se fabricavam eram ruins mas estimulantes”.

A fórmula retém uma contradição constitutiva da estrutura do tempo no livro de Bernardet. Por um lado, *Brasil em tempo de cinema* atestaria o alargamento da consciência histórica, cheia de idas e vindas, que tornava filmes como *O desafio* (1964), de Paulo César Saraceni, e *São Paulo S.A.* (1965), de Luiz Sérgio Person, mais ajustados ao presente por incorporar o lugar do cineasta na ordem social brasileira. Por outro lado, a severidade com que Bernardet passava a limpo a produção nacional, inclusive em seus resultados mais avançados, completa a imagem de filmes “ruins mas estimulantes”. Resulta daí um tempo de cinema truncado, fruto de um arranjo bem específico de expectativa e frustração, com viés ascendente, mas racionado.

Evidentemente, o advento do Regime Militar contribuiu para restringir ainda mais a tendência do cinema brasileiro a tornar-se incisivo, barrando muitos de seus caminhos. No que toca a Bernardet, é notória a diferença de tom do livro de 1967 em relação à crítica praticada pelo autor no jornal *Última Hora* na véspera do golpe (BERNARDET, 2011). No entanto, é de se notar que a datação de Paulo Emílio (“o Brasil de Juscelino e João Goulart”), se por um lado marca a descontinuidade na obliteração de Castello Branco (fim da juventude?) e na referência “aos filmes que então

SALLES GOMES, P. E. *Cinema e política*. São Paulo: Penguin & Companhia das Letras, 2021.

SALLES GOMES, P. E. *Crítica de cinema no suplemento literário*. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1981. v. 2.

SALLES GOMES, P. E. *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*. São Paulo: Perspectiva: Edusp, 1974.

SALLES GOMES, P. E. *O cinema no século*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SALLES GOMES, P. E. *Uma situação colonial?* São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

SOUZA, J. I. M. *Paulo Emílio no Paraíso*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

VIANY, A. *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Revan, 1993.

ZANATTO, R. “Paulo Emílio e Os filmes na cidade (1966): a gênese da comédia musical”. *Rebeca*, São Paulo, v. 9, n. 2, p. 272-293, 2020.

ZANATTO, R. *Paulo Emílio e a cultura cinematográfica: crítica e história na formação do cinema brasileiro (1940-1977)*. 2018. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2018.

Referências audiovisuais

AGULHA no palheiro. Alex Viany, Brasil, 1953.

ANA. Alex Viany, Brasil, 1957.

AREIÃO. Camillo Mastrocinque, Brasil, 1952.

ARUANDA. Linduarte Noronha, Brasil, 1960.

DESAFIO, O. Paulo César Saraceni, Brasil, 1964.

ESTRANHO encontro. Walter Hugo Khouri, Brasil, 1957.

GRANDE momento, O. Roberto Santos, Brasil, 1958.

THE LONG voyage home (*A longa viagem de volta*). John Ford, EUA, 1940.

OSSO, amor e papagaios. Carlos Alberto de Souza Barros e César Mémolo Jr., Brasil, 1957.

PAGADOR de promessas, O. Anselmo Duarte, Brasil, 1962.



PORTO das Caixas. Paulo César Saraceni, Brasil, 1962.

RAVINA. Rubem Biáfora, Brasil, 1959.

RIO, 40 graus. Nelson Pereira dos Santos, Brasil, 1955.

RUA sem sol. Alex Viany, Brasil, 1954.

SÃO Paulo S.A. Luiz Sérgio Person, Brasil, 1965.

SERTÃO: entre os índios do Brasil central. Genil Vasconcelos, Brasil, 1949.

VIDAS secas. Nelson Pereira dos Santos, Brasil, 1963.

submetido em: 6 ago. 2021 | aprovado em: 16 maio 2022



**Do experimental ao
filme-ensaio: passagens**
*From experimental to
essay film: passages*



Francisco Elinaldo Teixeira¹

¹ Doutor em Ciências pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP). Mestre em Sociologia pela FFLCH-USP. Professor associado do Instituto de Artes e do Programa de Pós-Graduação em Multimeios da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). E-mail: franciseli@uol.com.br

Resumo: Filme experimental e filme-ensaio são territórios ou concepções do cinema-audiovisual, com convergências e rupturas entre si. Eles convergem quanto à experimentação estético-formal, de materiais e modos de composição na produção de sentidos. Mas enquanto no filme-ensaio isso se opera com ênfase no pensamento do ensaísta através de sua inscrição em corpo e/ou voz no próprio filme, assim como com a solicitação e criação de intercessores, no experimental tal modo de inscrição do pensamento se opera de outras maneiras. Desse modo, pode-se propor que o experimental é imanente ao filme-ensaio, embora nem todo experimental seja ensaístico. O propósito do artigo é, assim, analisar como se operam tais convergências e disjunções entre ambos os territórios do cinema, a partir de um corpus fílmico e de referências teóricas que embasam um novo olhar, na atualidade, sobre as relações entre filme experimental e filme-ensaio.

Palavras-chave: filme-ensaio; experimental; vanguarda; pensamento; imanência.

Abstract: Experimental film and essay film are territories or conceptions of audiovisual cinema, with convergences and ruptures between each other. They converge on the aesthetic-formal experimentation, of materials and modes of composition in the production of meanings. But while in the essay film this operate with emphasis on the essayist's thought through his/her inscription in body and/or voice in the movie itself, as well as with the solicitation and creation of intercessors, in the experimental such criterion or prerogative is not a constitutive element. This way, it can be proposed that the experimental is immanent to the essay film, although not all experimental is essayistic.

Keywords: essay film; experimental; vanguard; thought; immanence.

O experimental é um dos territórios ou domínios do cinema, uma de suas concepções, firmada no período clássico junto com a noção de vanguarda. Por muito tempo situado como diferença em relação ao “outro cinema” (industrial), o domínio experimental construiu um repertório fílmico e teórico com uma dinâmica de transformações ao longo de sua história, inclusive como aconteceu com o documentário, com problematizações sobre a própria categoria e proposições de outros termos, tal como ocorreu no Brasil (cinema marginal, poético, de invenção). O filme-ensaio, ou o ensaístico no cinema, nasceu no período moderno, mas só adquiriu um relevo significativo mais recentemente, a partir de várias mudanças no regime da imagem, que vão da mudança de suporte da videoarte, com a irrupção da imagem-vídeo, à imagem digital atual. Como territórios-concepções distintos, ambos estão implicados de várias maneiras, com trocas intensas, afinidades, diferenças. O filme-ensaio, de certa maneira, trouxe a categoria de experimental de volta ao campo do cinema-audiovisual, depois de um tempo em que se manteve num canto do palco num relativo esquecimento e até recusa, por razões diversas.

A partir de uma proposição de Hélio Oiticica (1980) sobre possibilidades abertas contemporaneamente, a de se “experimentalizar o experimental”, portanto, levando em conta seu lastro constituído historicamente, o propósito aqui será cotejar ambos, com base na análise de elementos que o filme-ensaio retoma e incorpora do filme experimental. Nessa relação, o ponto de partida será a proposição de que “todo filme-ensaio é experimental, mas nem todo experimental é ensaístico”.

Começemos com uma problematização de ambas as categorias levantada pelo ensaísta-arquivista alemão Harun Farocki:

“Quando na televisão se ouve uma série de músicas e se vê paisagens... a isso chamam de filme-ensaio. Muita *atmosfera* e jornalismo vago, isso é um ensaio. Certamente, é algo terrível. Enzensberger escreveu uma vez que o termo ‘experimento’, tomado das ciências naturais, era completamente inapropriado em um contexto artístico. A palavra ensaio se converteu em algo igualmente vago”. (FAROCKI, 2000 apud WEINRICHTER, 2007, p. 46-47, tradução nossa)

Como arte impura que é o cinema desde seus inícios, a importação de categorias de outros campos, artísticos e não artísticos, sempre demandou um desafiador e complexo trabalho de tradução intersemiótica, o que mesmo assim não deixou de gerar dúvidas, incertezas e recusas quanto à pertinência e qualidade heurísticas desse trabalho tradutório. Noções como as de montagem, ficção, documentário, vanguarda, experimental, poética, autor, performance, ensaio etc., que se tornaram

tão relevantes ao longo de sua história, se em determinados momentos pareciam oportunas, no momento seguinte entravam em defasagem e eram questionadas em função de transformações que afetavam o acontecimento artístico que as havia gerado. Aí se está diante do problema do rigor conceitual, que se é forte, por exemplo, no campo filosófico, no da arte-cinema é visivelmente mais frouxo, demandando um esforço maior de elaboração. Sobretudo quando se pode observar um irrefreável movimento de inércia da língua, sua apropriação pelo mainstream, que esvazia os sentidos específicos atribuídos aos termos, tornando-os inócuos em sua generalidade. Quem já não ouviu falas do tipo, “uma moradia experimental”, “um prato autoral”, “um vestido de vanguarda”, “um videoclipe ensaístico”, provenientes de âmbitos como os da publicidade, moda ou gastronomia?

Adorno, com a acidez de seu senso crítico a respeito da cultura de massa, falou do quanto nesse sistema tudo se liquefaz, tudo se mistura e indiscerne numa grande “arte culinária”. Adorno, em seu famoso texto “O ensaio como forma” – que inaugura os volumes de “notas de literatura”, nos quais resgata e traduz intersemioticamente o conceito de ensaio da filosofia e sua gênese no pensamento montaigneano –, fala do quanto o ensaio ainda era “difamado como um produto bastardo” (ADORNO, 2012, p. 15), menor em relação à atitude que identifica “conhecimento com ciência organizada” (ADORNO, 2012, p. 15). Seu embate, em meados dos anos 1950, era com o *saber competente* da ciência, que relegava todo conhecimento que dela se afastava ao plano da ideologia. Observa-se que aí o conceito de ensaio sequer havia entrado na inércia da língua, ficou num canto do palco desativado, demandando, em função disso, sua restituição e atualização nos campos filosófico e literário (ADORNO, 2012).

Algo homólogo ocorreu com o conceito de ensaio apropriado pelo cinema em seu período moderno, com um uso bastante reticente, rarefeito, duvidoso, com a consistência de um protoensaio, com uma transformação substantiva dessa condição apenas na contemporaneidade. Mesmo assim, ainda envolto em dúvidas e incertezas que o qualificam como “um conceito fugidio”, embora o afirme como “uma forma que pensa” (GODARD, 1997 apud WEINRICHTER, 2007, p. 154, tradução nossa).

Entre a rarefação e o excesso de uso generalizado dessas categorias que o cinema apropria de outros campos, temos também as de vanguarda e experimental. Com sua irrupção no período clássico, oriundas dos campos científico e político-militar, ambas se confundiram ao longo da história, a elas se acrescentando termos como novo, novidade, moderno, modernismo, modernidade. Quanto a isso,

tal foi o imenso esforço do historiador-teórico, François Albera, de resgatar um sentido muito particular do conceito de vanguarda, inclusive, discriminando-o em relação ao de experimental. Seu sentido eminentemente político de “estar à frente”, na dianteira de projetos-processos de transformação social que implicam grupos coordenados, manifestos, militância em prol de causas que possam envolver o coletivo, ações que não afastam o uso da violência e desobediência civil, tudo isso visando pôr abaixo um sistema estabelecido que mantém arte e vida como âmbitos separados. Como o próprio teórico reconhece em sua pesquisa sobre vanguarda no cinema e política de vanguarda, trata-se de uma espécie de tipo ideal, à maneira do pensamento sociológico weberiano, do qual as primeiras vanguardas mais se aproximaram, entrando num regime de rarefação após sua vigência nos anos 1920 e 1930, sobretudo em função das assimilações da categoria a modos que a esvaziaram e colocaram na inércia da língua, numa operação de *secularização* (ALBERA, 2009).

A problematização de Farocki (2000 apud WEINRICHTER, 2007) em relação tanto às categorias de experimental quanto à de ensaio, ao caracterizá-las como inapropriada e vaga, também poderia concernir a várias outras do cinema, em função de sua gênese-derivação de meios não artísticos. No que diz respeito ao ensaio, sua procedência filosófico-literária recobre o universo da palavra, da língua-linguagem, mas, ao se traduzir para o cinema, deve-se levar em conta sua consistência primordialmente imagética. Tal é o desafio que também se abriu, há algum tempo, em relação às categorias documentais como as de “performativo”, “primeira pessoa” ou “do eu”, “autobiografia”, “autorretrato”, com o agravante de envolverem um regime de enunciação artística dificilmente sustentável com tais pressupostos linguísticos que as imagens não param de desconstruir, de criar linhas de fuga multipessoais, supraindividuais, plurissubjetivas. Nesse sentido, o modelo da língua, do cinema-audiovisual como uma linguagem, herança do paradigma semiótico-semiológico-estrutural, continua com suas determinações, apesar de já há algum tempo a cultura informacional-digital não parar de remeter a um “ser-imagem” e não mais a um “ser-linguagem” enquanto referências-fundamentos para o pensamento.

Tomemos esses dois territórios-concepções do cinema, o ensaio e o experimental, em sua relação com a noção de vanguarda. Embora com diferenças visíveis, não é tão difícil de se entender a sinonímia que se estabeleceu historicamente entre experimental e vanguarda. O primeiro cinema foi marcado por uma dinâmica experimental das mais intensas, que vai das chamadas “atrações” à sua domesticação-incrustação na “transição” para o estabelecimento de um sistema

centrado na “conquista da narrativa”, entendida como um relato, como um contar histórias a respeito do mundo, dos seres, das coisas. Esse primeiro sentido de experimental trazia ressonâncias, sim, do método experimental das ciências modernas, não por acaso adjetivadas de “duras”, dada sua consistência empírica, seu ponto de partida nos dados da realidade, sua pesquisa e investigação em torno dos materiais concretos, num jogo de acertos e erros que fundava sua objetividade e verdade, ainda que provisórias, abertas à desconstrução, até que um novo acontecimento viesse à tona. Com a irrupção e seleção do cinematógrafo como uma técnica de registro visual do mundo, entre a curiosidade, a atração pela nova máquina e as investigações de seus possíveis rendimentos comerciais e, logo, artísticos, esse cinema nascente, cuja qualidade maior era a de pôr em movimento as imagens, foi pródigo em termos de pesquisa, criação e expansão de códigos novos, formais e estéticos, fundados nas potências do irracional, na gestualidade corporal, na mímica, na dança, no circo, na arte popular, assim criando uma espécie de poética própria, modos construtivos mais focados nos processos criativos do que propriamente nos resultados de obras acabadas. Um “cinema de poesia”, à maneira dos formalistas russos, tal como nomeou Pasolini (1982) ao criticar sua domesticação posterior, no período clássico, num “cinema de prosa” narrativa, com efeitos regressivos se comparado com a potência multissensorial desse primeiro cinema.

Assim, uma conjunção entre experimental e vanguarda, a par com suas diferenças, operou-se a partir do cinema clássico, quando de uma consciência mais aguda de sua consistência artística, de arte nova catalisadora das outras artes ao mesmo tempo que em busca de sua especificidade. É nesse terreno comum de experimentar, pesquisar, investigar e propor algo novo e diferente em relação aos paradigmas das outras artes, de ultrapassá-las com sua reprodutibilidade e sentido inéditos de arte de massa, que as duas categorias se interceptaram constelacionalmente. Nesse sentido, levando-se em conta o critério político que Albera (2009) atribui como marca maior das primeiras vanguardas, sua vontade ferrenha de transformação e criação de um mundo sem a separação de arte-vida, pode-se afirmar que toda vanguarda é experimental, embora nem todo experimental seja vanguardista. Ou seja, que o critério político de transformação radical das estruturas socioeconômicas-artísticas-culturais que assimile-dissolva a arte na vida, não é algo imanente ao experimental, aos seus modos, posturas, proposições e procedimentos, tal como se deu para um posicionamento de vanguarda.

De maneira homóloga, como se lançou anteriormente, pode-se propor que todo filme-ensaio é inerentemente experimental, mas que nem todo

experimental é ensaístico. Que critérios os conjugam e separam? Observe-se que as três categorias – vanguarda, experimental, ensaio – mantêm suas especificidades, embora com contaminações que não implicam assimilações, confusões. Considerando-se que um ímpeto vanguardista na arte-cinema, após um período áureo no entre guerras, sofreu um refluxo que o tornou mais rarefeito em função de mudanças no sentido do (macro)político, de revisões e contestações sobre a pertinência da assimilação de arte e vida, atingiu-se um patamar contemporâneo em que o ensaio, o filme-ensaio, adquiriu um relevo inédito, inclusive, de portador de uma quarta concepção-território do cinema-audiovisual, com esse traço particular de uma imanência com o experimental. Mas também mantendo um forte sentido (micro)político que ressignifica, em outras chaves, os anseios vanguardistas por transformações. A questão da temporalidade é uma chave fundamental, deixando para trás, fustigando até, uma concepção por demais limitada (moderna) de um tempo linear-cronológico, um tempo forte futurista, ao resgatar, não descartar, uma importância crucial da herança do passado, concebendo o tempo como jato dissimétrico-simultâneo de passado e presente. Com tal relevo, o filme-ensaio tornou-se hoje um grande catalisador dos processos fílmicos que, desde sua gênese, criaram linhas de fuga de um cinema mainstream. Criaram também seus próprios propósitos narrativos, voltados aos relatos, confluindo aspectos, traços, consistências dos cinemas de vanguarda e experimental, além de metamorfoses consideráveis que vieram a inflexionar o território do documentário.

A mudança na concepção da temporalidade, portanto, foi de fundamental importância na emergência desses novos rearranjos entre os domínios do cinema-audiovisual. Lembremos de seu caráter fundante na concepção deleuzeana do cinema moderno, no início dos anos 1980, marcado pela ascensão de uma “imagem-tempo” que o lança ao patamar de uma “arte do pensamento” (DELEUZE, 1990). O que também trouxe junto, no âmbito dos debates modernos versus pós-modernos, o debate vanguarda versus pós(neo, trans)-vanguarda (ALBERA, 2009).

No Brasil, para além de um debate do final dos anos 1960 que questionava a pertinência de uma “vanguarda” num contexto de “subdesenvolvimento”, concomitante a um regime militar (GULLAR, 1984; SCHWARZ, 1978), num momento dos mais renovadores (teatro oficina, tropicalismo, cinema marginal), a questão da temporalidade na arte, abordada do ponto de vista do solo experimental e em consonância com um esgotamento dos ímpetos vanguardistas, ganhou um importante, fecundo e antecipador aporte no pensamento de Hélio Oiticica (1980), no artigo “Experimentar o experimental”. Nele, o artista volta-se para a “arte moderna” e seus inícios para

retomar e elaborar seu conceito de “estado de invenção” como algo que precede um “ato experimental”, ou seja, um estado em que se esvazia de “pré-conceitos” criativos, do “sufoco da criatividade”, para um devir criativo sem amarras, sem “catarses psíquicas”, inclusive, sem busca de resultados, mas com foco nos processos: “a palavra ‘experimental’ é apropriada, não para ser entendida como descritiva de um ato a ser julgado posteriormente em termos de sucesso ou de fracasso, mas como um ato cujo resultado é desconhecido” (OITICICA, 1980 apud FAVARETTO, 1992, p. 205). O que significa também um abandono da neurose-obsessão pelo novo, do “drama da procura”, da novidade absoluta colocada como um grau zero da criação, assim problematizando um traço central das primeiras vanguardas. Na configuração contemporânea, com todo um lastro formado desde aqueles inícios, Oiticica propõe ser esse lastro, essa herança artística acumulada, esse repertório de experimentações, um ponto de partida fértil e diferenciador em relação à recusa moderna do passado e seu ímpeto futurista.

Consciente de um lugar marginal do experimental local, dessa forma ele convoca uma “superantropofagia” que possa, finalmente, colocar noutro patamar os esforços construtivos de superação de tal marginalidade, já que aqui, desde o Modernismo, diagramou-se uma “profundidade” artístico-cultural sobre a qual pode-se agora trabalhar-criar. Seu pensamento, pelo menos dos anos 1970 até sua morte, em 1980, foi pródigo em referências e realizações experimentais no cinema, tendo como intercessores cineastas marginais como Ivan Cardoso, Júlio Bressane, Neville de Almeida, com aportes de conceitos importantes como os de *quase-cinema* e *nãonarração*. Seu conceito de uma “antiarte ambiental”, formulado na década de 1960, estava próximo de um pensamento de vanguarda, mas dele também diferia ao ressignificar e propor uma não assimilação, uma não diluição da arte na vida (FAVARETTO, 1992; OITICICA, 1980; 1986; TEIXEIRA, 2012).

Com essa base das mais férteis de um pensamento do experimental no Brasil e suas afinidades-ressonâncias com o ensaístico, retomemos a questão levantada anteriormente sobre a relação entre o filme-ensaio e o experimental. Max Bense (2014) foi dos primeiros teóricos a estabelecer um cotejo e, mais que isso, uma imanência entre ensaio e experimento, num texto de 1947, “O ensaio e sua prosa”. Texto dos mais operativos para o cinema no que respeita a uma tradução intersemiótica, diz ele:

Afirmei anteriormente que o ensaio, como indica seu nome, opera por via experimental, que ele não representa outra coisa senão a realização de um experimento, e acrescentei que não se trata exclusivamente de experimentos sobre ideias. Lichtenberg, que era mestre do gênero, afirmou certa vez que é

preciso incluir a si mesmo no experimento. Ao fazê-lo, o ensaio autêntico vai além do ato estético ou ético; o procedimento intelectual desdobra-se no *pathos* existencial do autor. A teoria fica para trás, penetramos na esfera dos casos concretos, que se dão em carne e osso, num tempo e num espaço determinados, conforme exigia Kierkegaard, na contramão de Hegel. O que o ensaio faz? Ele busca uma realidade concreta que se destaca da teórica, a ocorrência concreta de uma ideia, refletida no próprio ensaísta. (BENSE, 2014, p. 4)

Menos de uma década após o esforço inaugural de Bense, ao situar a consistência experimental do ensaio entre poesia e prosa, Adorno (2012) lança sua proposição do “ensaio como forma”, cujo princípio fundador, se houvesse “uma lei mais profunda” para ele, seria a heresia. Ou seja, uma escolha de não se submeter a prescrições que o agenciem e o lancem para fora daquilo em que persevera, especificamente, uma recusa de onipotência do pensamento (e não de sua impotência constitutiva) orquestrada em torno das noções de sistema e de método, tal como o cartesianismo nos habituou. Como em Bense (2014), seu esforço é o de operar uma tradução intersemiótica da noção de ensaio da filosofia para a literatura, com essa consistência herética homóloga à de um experimento, de algo fora de preceitos estabelecidos de antemão, assim implicando busca, investigação, pesquisa e risco como atos de dar-criar forma ao caos. Um pensamento herético-experimental, sim, e que na visão benseniana implica a subjetividade do próprio ensaísta, seu “*pathos* existencial”.

Para além da filosofia e literatura, a gênese da apropriação do conceito de ensaio no cinema parte do território do documentário, num texto do cineasta experimental Hans Richter (2007), “O ensaio fílmico. Uma nova forma do filme documentário”, de 1940. Nesse primeiro momento, a sobreposição de ambos, e não suas diferenças-particularidades, é imediata, uma “nova forma” que se acrescenta ao documentário, uma adjetivação que vem reconstituí-lo, para além de sua fundação no período clássico, como “documentário ensaístico”.

Esse processo de apropriação do conceito de ensaio da filosofia para a literatura e daí para o cinema, começou a ganhar um relevo maior no pós-segunda guerra, já na inflexão do cinema moderno, embora ainda numa extensão rarefeita que se pode nomear de protoensaística. Forma, experimento e pensamento começam a compor uma constelação conceitual em torno do ensaio, com o início de seu desbloqueio, apropriação e ressignificação. Um texto de Alexandre Astruc (1998), “Nascimento de uma nova vanguarda: a ‘câmera-caneta’”, de 1948, operou uma síntese, indo além do que até então se conhecia como um filme de ficção, um documentário, um filme experimental, na esteira do grande debate e inovação trazidos pelo neorealismo

italiano, seguido, nos anos 1950, pela *Nouvelle vague* francesa e o cinema autoral. Ele fala de uma “nova vanguarda”, deslocando o critério político das primeiras vanguardas para a questão de uma “expressão do pensamento” como “problema fundamental do cinema”. O texto de Astruc produziu uma inflexão importante: a de trazer de volta e tematizar o pensamento, direta e enfaticamente, como expressão e questão fundamentais do cinema, algo já presente nos debates e teorizações do período clássico (Munsterberg, Artaud, Eisenstein), posteriormente retomado por Deleuze, Godard e, em especial, o filme-ensaio.

Chega-se assim, ao final dos anos 1950, àquela que é considerada a primeira indexação ou nomeação de um filme como ensaio. Trata-se do filme *Cartas da Sibéria* (1957), de Chris Marker, analisado por André Bazin. Ao ressaltar a presença de uma “dialética entre imagem e palavra” no filme, ele assim escreve:

Carta da Sibéria é um ensaio em forma de reportagem cinematográfica sobre a realidade siberiana do passado e do presente. Ou ainda melhor, adaptando a fórmula que Vigo aplicava a *A propósito de Nice*, “um ponto de vista documentado”, direi que é um ensaio documentado pelo filme. A palavra que importa aqui é “ensaio”, entendida no mesmo sentido que na literatura: um ensaio ao mesmo tempo histórico e político, embora escrito por um poeta. (BAZIN, 2000)

A análise baziniana enfatiza o ensaio como “a palavra que importa” enquanto referência analítica, da mesma forma que o leitmotiv de Vigo para o documentário é considerado um “ponto de vista documentado”, a substantivação do “ensaio documentado” com a secundarização do documentário. Esses aspectos indiciam o quanto, àquela altura, o parâmetro ensaístico começava a ganhar uma visibilidade irreversível, embora ainda bastante nebulosa e contida quanto à sua pertinência heurística para o cinema.

Será Godard, quando do último filme de sua octologia ensaística, *Histoire(s) du cinema* (1998), quem reunirá essa constelação conceitual numa formulação que repercute todas essas categorias, sobretudo as dos pensamentos alexandrestruciano e adorniano, a de que o ensaio é “uma forma que pensa”. Mas, afinal, o que é pensar e por que o cinema se converte, na expressão deleuzeana, numa “arte do pensamento”?

Segundo ele, primeiro, ao dar a ver-contornar o que é perceber, a partir do espaço e do movimento, da percepção sensório-motora da imagem-movimento clássica. Depois, no cinema moderno, com a autonomia do tempo, independente da montagem, dado a ver-inscrito diretamente no plano como jato dissimétrico-simultâneo de passado e presente, tempo crônico e não linear-cronológico. Desconstruindo os debates sobre

a consistência linguística do cinema, língua ou linguagem, Deleuze propõe que o ato de pensar se opera com um deslocamento das significações dominantes, da doxa, da opinião, em direção a um caos como matéria não-formada, ao qual o pensamento dá forma, cria forma. Todo pensamento criativo, na filosofia, na arte, na ciência, é dessa natureza. E como isso se processa? Para ele, o cinema como arte respondeu à cultura e nos deu uma gênese do que é pensar, a partir das articulações entre suas imagens, movimento e tempo. Ou seja, o pensamento primeiro irrompe como imagem:

Ele traz à luz uma matéria inteligível, que é como que um pressuposto, uma condição, um correlato necessário através do qual a linguagem constrói seus próprios “objetos” (unidades e operações significantes). Mas esse correlato, mesmo inseparável, é específico: consiste em movimentos e processos de pensamento (imagens pré-linguísticas), e em pontos de vista tomados sobre esses movimentos e processos (signos pré-significantes). (DELEUZE, 1990, p. 311)

O ensaio como forma, como forma que pensa na operação de um ato experimental a partir de um ponto de vista em que o ensaísta inscreve sua subjetividade: eis uma espécie de síntese ontológica que mais se aproximaria de uma consistência do filme-ensaio. Nesse sentido, não existe uma definição pronta e acabada que possa apreendê-lo, fixá-lo, nem mesmo um “tipo ideal”, tal como Albera (2009) opera em relação às vanguardas. Aliás, esse é um elemento que lhe é constitutivo como linha de fuga, seu caráter herético, sinuoso, labiríntico, escorregadio, fugidio, alheio a alguma sistematização ou método construtivo que o oriente ou o implique de antemão. Ele se situa, assim, no limiar de movimentos e processos de pensamento que martelam uma matéria caótica para dela extrair forma e, com tal ato, ultrapassar-vencer a resistência ou impossibilidade de pensar constitutiva do próprio pensamento.

Nessa altura, chega-se a um ponto central de convergência e divergência, de passagens entre o experimental e o filme-ensaio, a questão do pensamento. Como exposto anteriormente, as afinidades entre o cinema e o pensamento sempre estiveram no horizonte dos realizadores e/ou teóricos, particularmente num território como o do experimental/vanguarda, com sua linha de fuga intransigente em relação à redução do cinema à ficção narrativa do relato. Uma grande mudança operou-se com a categoria de ensaio e a especificidade de sua relação com o pensamento, pois já não se tratava apenas de um reclamo genérico de uma “vocação” do cinema para o pensamento, mas de pensar ensaísticamente. Ou seja, o ensaio traz para um outro patamar o ato de pensar que se torna o próprio filme, mas, diferentemente do que ocorre no experimental, tal ato implica e envolve diretamente o ensaísta,

com a inscrição de sua subjetividade transformando-se em matéria-prima de primeira grandeza, juntamente com os materiais de que se apropria, e, como em relação ao arquivo fílmico, ressignifica em novas combinatórias. Como isso ocorre?

Dos anos 1990 para cá, quando de um relevo inédito em que o filme-ensaio é indexado enquanto tal em mostras, festivais e antologias exclusivas, como acontecera pouco antes com o território do documentário, uma multiplicidade de formas de inserção do ensaísta no filme, em corpo e/ou voz, tornou-se uma prática recorrente. Os materiais de composição são diversos: cartas, fotografias, trechos de filmes e vídeos caseiros, fragmentos de histórias familiares, de amigos ou pessoas próximas, o entorno ambiental e relacional do ensaísta, mas também materiais distantes desse universo, apropriados de outros, de outras procedências, afastados ou próximos espacial e temporalmente. Ao dispor de materiais tão heterogêneos para a realização fílmica, a posição do ensaísta torna-se crucial no ato de suas combinatórias para a produção de sentido, com grande relevo do momento de montagem-edição.

Essas mudanças que chegam até a contemporaneidade, com essa exuberância presencial-experimental do ensaísta em seu filme, com suas ideias e pensamentos em foco permeados, concomitantemente, com o que Bense nomeou de “*pathos* existencial”, ocorreram em função de vários fatores que ultrapassam o fetichismo tecnológico com que cada vez mais se habituou a pensar as transformações no campo da arte: uma mudança de suporte do cinema com a irrupção da imagem-vídeo e da vídeoarte; um ultrapassamento do corpo como suporte da arte que, segundo Oiticica (1986), ganhou a função de “dar corpo” à arte, de incorporar (*body art*); um remanejamento do cinema com a adjetivação de “cinema expandido” e, na atualidade informacional-digital, de “audiovisual”; um desdobramento da imagem em visual e sonora, desde o cinema moderno, com a imagem sonora ganhando um relevo inédito a partir de noções como as de *sound design* e “paisagem sonora”; a irrupção, proveniente da cena musical dos anos 1980, de uma nova modalidade de cinema ao vivo, o *live cinema*; a emergência e tradução intersemiótica do conceito de performance das artes cênicas para o cinema; uma mudança na concepção da relação entre privado e público, com uma politização do privado, entre outros fatores. Esse conjunto de mudanças afetou em profundidade o campo do cinema, com uma reciclagem dos seus três domínios-concepções estabelecidos no período clássico (ficcional, documentário, experimental-vanguarda) e com o relevo e envergadura de um quarto território, na inflexão entre o moderno e o pós-moderno, o do filme-ensaio.

Mas, para além de uma visão de superfície que conecta de imediato, sem nenhuma mediação, a presença do ensaísta em seu filme com o autobiográfico, tal modo de inscrição subjetiva não é único ou homogêneo no filme-ensaio, com variações, alternâncias e intensidades conforme escolhas estético-formais, afinidades eletivas, demandas criativas dos realizadores. Nesse sentido, pode-se observar ora uma presença exuberante em corpo e/ou voz, ora uma rarefação de tal presença, com o ensaísta demandando em seu processo a criação-solicitação de “intercessores”, “personagens conceituais”, “figuras estéticas”, ou seja, um outro, uma terceira pessoa, junto aos quais afirma sua subjetividade pensante (DELEUZE; GUATTARI, 1992).

Se tomarmos um filme-ensaio brasileiro de grande envergadura, situado-indexado entre o experimental e o documentário performativo, o curta *Di-Glauber* (1977), de Glauber Rocha, podemos observar uma forte intensidade da presença glauberiana, em corpo e voz, simultânea de uma grande solicitação de intercessores (o próprio pintor, escritores, dramaturgos, músicos-compositores, cineastas, atores, ex-presidentes, modelo) com os quais desenvolve seus movimentos e processos de pensamento em relação a contextos históricos diversos. Algo bastante diferente acontece, cerca de dez anos depois, com o longa *Cinema falado* (1986), de Caetano Veloso, por ele mesmo indexado como um ensaio experimental e documental. Sua presença é das mais rarefeitas, mas com uma vasta solicitação de intercessores que compõem o filme como uma série de blocos autônomos (cineastas, atrizes e atores, amigos, familiares, escritores, filósofos), junto com os quais elabora seus pensamentos e ideias a respeito de vários temas que lhe são caros (cinema, música, literatura, dança, televisão, filosofia). Temos, então, dois filmes-ensaio que diferem entre si nos modos de inserção do ensaísta, mas com forte mobilização de personagens conceituais ou figuras estéticas, embora solicitadas de maneiras bastante desiguais, com propósitos de experimentação de si e do próprio pensamento que contrastam não apenas no plano das ideias, mas também das posturas corporais, do dar corpo ao filme, situadas entre a ebulição e a calma.

Com esses dois exemplos de uma arqueologia do ensaio no Brasil, pode-se observar uma bifurcação entre um excesso e um recuo do ensaísta em seu filme, o que, mais uma vez, relativiza a questão da presença como traço autobiográfico, autocentrado, narcisismo pós-moderno, com a solicitação de intercessores implicada mais ainda num descentramento de si. Esse para além de si, que o ensaísta desenvolve-processa a partir de seu universo privado, tem a consistência de uma abertura para a complexidade do mundo, dos seres e das coisas, e não

a de um fechamento num solipsismo monádico, restritamente individual, familiar, ou grupal, com o filme-ensaio implicado num desbloqueio desse “eu” enclausurado. No experimental, esses posicionamentos críticos, problematizadores, se fizeram presentes, sim, mas não ao modo de um envolvimento do realizador tão diretamente, fazendo dele um condutor em cena dos próprios processos de pensamento.

No Brasil, a correlação entre o experimental e o filme-ensaio marca bem essa disjunção. No caso do Cinema Novo, há uma aparente rejeição do experimental em função de como aí se vê a questão do engajamento político (“estética da fome”). Mas, enquanto um cinema de autor, as experimentações fílmicas são intensas, como em *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), de Glauber Rocha, *Vidas secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos e *Terra em transe* (1967), de Glauber Rocha, operando-se nos níveis da montagem, da composição da luz, da tradução intersemiótica da literatura para o cinema, no uso da subjetiva indireta livre, entre outros aspectos. Porém, a possibilidade da presença em cena do autor, um maior relevo de seu pensamento na construção fílmica, é praticamente nula, ou seja, a consideração em relação a traços ensaísticos não acontece, mesmo quando se diz desse cinema que ele inscreve uma assinatura pessoal de seu autor, que, no caso, é mais experimental que ensaística. No caso da *estética do sonho* glauberiana, a imagem-sonho dos surrealistas vem pressionar mudanças, passagens-entre que vão se manifestar a partir do curta *Câncer* (1972), de Glauber Rocha, um experimento sobre os rendimentos do plano-sequência e no qual aparece pela primeira vez num filme seu, presença que ganhará fortes contornos daí em diante, particularmente em *Di-Glauber* (1977) e *A idade da terra* (1980).

Para além do Cinema Novo, tais mudanças são decisivas tanto no Cinema Marginal quanto no experimentalismo superoitista, com a reciclagem e problematização enfáticas em relação às concepções autorais, particularmente no que diz respeito a uma visão evolucionista do estilo como unidade lógica do filme e totalidade orgânica da obra. Batendo de frente contra tal concepção do estilo maduro, Bressane (1985) afirmou seu desejo insólito de “morrer verde como aqueles frutos que não amadurecem nunca”. Proposição tradutora de uma inscrição de sua subjetividade artística que vai ganhar as alturas nas peças videográficas que fez com Haroldo de Campos, *Galáxia Albina* (1992) e *Galáxia Dark* (1993). Nessas peças, propõem desenvolver um “roteiro no ato”, na “voz-olho”, tal como um movimento e processo de pensamento que se faz ato e se processa inteiramente à vista do espectador, circunstâncias de onde irrompem seus conceitos de criação “verbocovisual” e de “transcrição” (TEIXEIRA, 2003; 2012).

Nesse sentido, pode-se falar de uma gênese do filme-ensaio no Brasil a partir desses três estratos arqueológicos – Cinema Marginal, experimentalismo superoísta, vídeoarte – de fortes marcas experimentais, que se dobram e desdobram até a atualidade. Trata-se disso, sim, ou seja, do filme-ensaio como uma dobra do experimental, ao qual acrescenta esse elemento-marca particular da presença subjetiva, desdobrando-se na solicitação de intercessores para além de si.

Em tal configuração, o material de arquivo ou filme de montagem se tornou uma das referências fundamentais na composição do ensaio, a partir de uma apropriação desses arquivos e de suas combinatórias em novo contexto, o que no território do experimental nomeou-se *found footage* (WEINRICHTER, 2009). Mas no âmbito do filme-ensaio tais apropriações-ressignificações procedem por via de uma diversidade de materiais que expandem a noção do arquivo fílmico, englobando outros materiais do entorno ou escolha do ensaísta, conforme apontei anteriormente.

Tem-se, então, de maneira bastante usual na atualidade, essa heterogeneidade composicional com a apropriação integral de arquivos fílmicos, que abdicam ou rarefazem o uso de imagens de primeira mão, como em *Nós que aqui estamos por vós esperamos* (1999), de Marcelo Masagão; *Sobre anos 60* (1999), de Jean-Claude Bernardet; *Glaucos – Estudo de um rosto* (2001), de Joel Pizzini; *No intenso agora* (2017), de João Moreira Salles; e *Máquina do desejo – 60 anos do Teatro Oficina* (2020), de Joaquim Castro e Lucas Weglinski, assim como uma hibridização desses modos, como em *Cabra marcado para morrer* (1984), de Eduardo Coutinho; *Rocha que voa* (2002), de Eryk Rocha; *Elena* (2012), de Petra Costa; e *A paixão de JL* (2015), de Carlos Nader. Observa-se, assim, como um sentido de arquivo impregna, contamina, reverbera com intensidade no domínio do ensaio contemporâneo, atualizando e desdobrando a proposição oiticicaiana de experimentar o experimental, tirando dela resultados de grande alcance.

Enfim, como se argumentou num cotejo de proximidades e diferenças, de passagens-entre, o filme-ensaio tem seu ponto de partida no experimental, incorpora, cria suas formas a partir dele e, assim, estabelece com ele uma relação de imanência. Mas tal imanência não é recíproca, visto que nem todo experimental é ensaístico. Eles diferem num aspecto central: a relação com o pensamento, que se tem uma consistência singular no filme-ensaio, a de se tornar seu principal leitmotiv por meio da inscrição direta do ensaísta, de sua presença e subjetividade; tal não é uma prerrogativa ou critério do experimental que inscreve os movimentos e processos de pensamento do realizador de outros modos.

Referências

- ADORNO, T. “O ensaio como forma”. In: ADORNO, T. *Notas de literatura I*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades: 34, 2012. p. 15-45.
- ALBERA, F. *La vanguardia en el cine*. Buenos Aires: Manantial, 2009.
- ASTRUC, A. “Nacimiento de una nueva vanguardia: la cámara-stylo”. In: ROMANGUERA, J.; ALSINA, H. (org.). *Textos y manifiestos del cine*. Madrid: Cátedra, 1998. p. 224-228.
- BAZIN, A. “Lettre de Sibérie, France-Observateur, 30 de octubre de 1958”. In: MAIO, N. E.; EXPÓSITO, M.; MAURIZ, E. R. (org.). *Chris Marker: retorno a la inmemoria del cineasta*. Barcelona: De La Mirada, 2000.
- BENSE, M. “O ensaio e sua prosa”. *Serrote*, São Paulo, abr. 2014. Disponível em: <https://bit.ly/39Z9Ks5>. Acesso em: 13 maio 2022.
- BRESSANE, J. No Masp, o cinema de Bressane. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 11 nov. 1985.
- DELEUZE, G. “Conclusões”. In: DELEUZE, G. *Cinema 2: a imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990. p. 311-332.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *O que é filosofia*. Rio de Janeiro: 34, 1992.
- FAVARETTO, C. *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Edusp, 1992.
- GULLAR, F. *Vanguarda e subdesenvolvimento: ensaios sobre arte*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984.
- OITICICA, H. “Experimentar o experimental”. *Arte em Revista*, São Paulo, n. 5, 1980.
- OITICICA, H. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- PASOLINI, P.-P. *Empirismo herege*. Lisboa: Assirio & Alvim, 1982.
- RICHTER, H. “El ensayo fílmico, una nueva forma de la película documental”. In: WEINRICHTER, A. (org.). *La forma que piensa: tentativas en torno al cine-ensayo*. Navarra: Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra, 2007. p. 186-189.
- SCHWARZ, R. “Cultura e política, 1964-69”. In: SCHWARZ, R. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978. p. 61-92.
- TEIXEIRA, F. E. “Da Estação Primeira de Mangueira à Documenta de Kassel: Hélio Oiticica nas redes do virtual”. In: TEIXEIRA, F. E. *Cinemas “não narrativos”: experimental e documentário – passagens*. São Paulo: Alameda, 2012. p. 101-114.

TEIXEIRA, F. E. “Transfilar é criar no vazio (Júlio Bressane em Videogaláxias)”. In: TEIXEIRA, F. E. *O terceiro olho: ensaios de cinema e vídeo* (Mário Peixoto, Glauber Rocha e Júlio Bressane). São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2003. p. 93-128.

WEINRICHTER. A. (org.) *La forma que piensa: tentativas en torno al cine-ensayo*. Navarra: Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra, 2007.

WEINRICHTER. A. “Um conceito fugidio. Notas sobre o filme-ensaio”. In: TEIXEIRA, F. E. (org.). *O ensaio no cinema: formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea*. São Paulo: Hucitec, 2015. p. 42-91.

WEINRICHTER. A. *Metraje encontrado*. La apropiación en el cine documental y experimental. Navarra: Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra, 2009.

submetido em: 24 set. 2021 | aprovado em: 23 dez. 2021



Pensar a cor: caminhos na pesquisa cromática

*Thinking about color: paths
in chromatic research*



Juliana Garzillo Cavalcanti¹

¹ Doutoranda em Processos Audiovisuais na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Mestre em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), com bolsa CNPq. Participa do Grupo de Estudos Transversalidades Poéticas no Audiovisual (USP). Integrante do Coletivo Quarta Pessoa do Singular. E-mail: julianagarzillo@gmail.com

Resumo: Resultante de seminários realizados pelo Grupo de Pesquisas Cromáticas do Departamento de Artes Plásticas da USP, desde 2009, o livro *Reflexões sobre a cor* foi publicado em 2021. É formado por ensaios de diferentes autores que problematizam o fenômeno cromático articulando diferentes áreas do conhecimento, passando por abordagens dos aspectos físicos, químicos e fisiológicos da experiência com a cor, da arte moderna à contemporânea. Singular ao reunir pesquisas que destacam questões cromáticas, a publicação é uma incomum e instigante estruturação de estudos que privilegiam a cor.

Palavras-chave: cor; cromatismo; artes visuais.

Abstract: Resulting from seminars held by the Group of Chromatic Research of the Department of Plastic Arts at University of São Paulo since 2009, the book *Reflexões sobre a cor* (Reflections on color) was published in 2021. It consists of essays by different authors that problematize the chromatic phenomenon articulating different areas of knowledge, going through approaches of the physical, chemical, and physiological aspects of the experience with color, from modern to contemporary art. Unique in bringing together research that highlights chromatic issues, the publication is an unusual and thought-provoking structuring of studies that focuses on color.

Keywords: color; chromatism; visual arts.

O que seria de nós, seres orientados pela visão, se não tivéssemos a capacidade de ver as cores? O pensar a cor como linguagem ganha amplitude e riqueza com o material reunido no livro *Reflexões sobre a cor* (2021), organizado pelo professor livre-docente e artista plástico Marco Giannotti. A publicação de mais de 400 páginas é resultado dos trabalhos do Grupo de Pesquisas Cromáticas do Departamento de Artes Plásticas da Universidade de São Paulo, nascido em 2009. Na obra, diferentes áreas de conhecimento se encontram em torno do estudo do fenômeno cromático por meio de alunos e professores de universidades de São Paulo, Rio de Janeiro e Porto Alegre. Dezoito autores, membros do Grupo de Pesquisas Cromáticas, dão corpo ao livro cujo título nos remete ao universo estudado – boa parte deles trabalha artisticamente com a cor.

São eles: Claudio Mubarak, Helena Küller, João Carlos de Oliveira Cesar, Joceli Domingas de Oliveira, Luciano Deszo, Madalena Natsuko Hashimoto Cordaro, Marcela Rangel, Maria Fernanda Riscali de Lima Moraes, Maura Grimaldi, Monica Tinoco, Paloma Carvalho Santos, Pedro Hamaya, Raquel Magalhães, Taís Cabral Monteiro, Teresa Midori Takeuchi, Vitor Iwasso, além do organizador e autor Marco Giannotti. Efeito da luz em uma superfície, imagem de algo, a reflexão aqui é a do conhecimento de um coletivo espelhado no papel. Como transpor a abstração da cor em pensamento textual?

A reflexão sobre a cor se dá a partir da produção e pensamento de artistas, filósofos, antropólogos e cientistas de diversas épocas e meios socioculturais. O livro reúne diversos ensaios sobre a cor em sua dimensão física, química e sensorial. Diversos mesmo: cada ensaio traz um foco analítico e questões cromáticas, seja pelo passeio por outras épocas e culturas no Ocidente e Oriente, seja por apresentar visualidades e materialidades que vão do pigmento mineral à cor-luz digital. A publicação se divide em seis direções ou possibilidades de pensar a cor: 1. Cor e olhar; 2. Cores físicas; 3. Cor e espaço; 4. Cores químicas; 5. Cor e técnica; 6. Cor e linguagem. Tal divisão organiza ensaios que não estão necessariamente interligados conceitualmente – cada leitura é independente.

Conforme Giannotti indica na apresentação do livro, os capítulos e subcapítulos não seguem uma ordem progressiva ou cronológica – sintoma da complexidade do estudo da cor, que encontra definições e análises que partem de diferentes pressupostos e chegam a diversos lugares. Um mundo de abordagens se abre para o leitor: escapamos um pouco das chamadas em vídeo para mergulhar no universo cromático de tempos diferentes, das pinturas rupestres da Antiguidade ao abstracionismo moderno, dos significados tradicionais das cores do Oriente à desconstrução Dadá. Falar sobre cor envolve não apenas seus aspectos físico-químicos, ou mesmo da anatomia de nossa visão, mas ainda fenômenos socioculturais: urbanismo e arquitetura, moda, religião, arte.

Cor e olhar

Os ensaios dessa fatia do livro nos colocam em contato com os diferentes jeitos de pensar a cor pelos artistas, seja através de regras ou na ausência delas. Aborda-se a sistematização das cores e os instrumentos utilizados por renascentistas e maneiristas em seus processos de pintura e desenho. Giannotti destaca J. W. von Goethe (1749-1832) como um poeta que refletiu sobre a visão colorida de forma singular e contribuiu para leituras outras sobre o fenômeno cromático: para Goethe, a cor existe a partir do olho e não como prerrogativa dos objetos como comumente se considera. Dessa maneira, os textos reunidos vão tratar a cor a partir do olhar, não exatamente a partir do fenômeno físico que aprendemos na escola. *A Doutrina das cores* de Goethe vem para discordar da teoria de Newton (1643-1727). Contra o cientificismo do físico, o poeta inverte o caminho do entendimento sobre as cores: é na retina que são produzidas e passam a existir.

Passamos então pela racionalização da visão durante o Renascimento às implicações disso sobre o uso ou não da cor por artistas como Lorenzo Ghiberti (1378-1455) e Albrecht Dürer (1471-1528) – que publica um manual de pintura sem ao menos considerar a cor como elemento de construção pictórica. Mas as nuances cromáticas aparecem inclusive nas sombras, coloridas ou não. Assim, Da Vinci (1452-1519) e sua escala cromática criavam ilusões volumétricas. Passeamos por épocas e usos diferentes, como o simbolismo das cores em igrejas ortodoxas e significados atrelados a pigmentações. Ou, mais adiante, pelas escolhas artísticas do *tenebrismo* e o pouco uso de cores, mas da luz e sombra em sua essência como em Caravaggio (1571-1610) ou, mais tarde, em Goya (1746-1828) – ambos brincando com a luminosidade para dar forma à escuridão.

Cores físicas

A diversidade de objetos estudados continua pelas próximas partes do livro. Aqui, a cor entra em diálogo com o espaço. A janela vira recorte do mundo, do espaço outro. A cor aparece como elemento espacial autônomo em Mondrian (1872-1944), em cuja obra, por exemplo, cor e estrutura se complementam. Vamos entender as cores físicas e suas potencialidades espaciais – na tela e fora dela. Os autores tratam da cor e da superfície na pintura, seja pela percepção visual de um instante dos impressionistas europeus, seja pelo jogo com superfícies diferentes dos modernistas brasileiros. O russo Kazimir Malevich (1879-1935), no Suprematismo, trata a cor como um caminho para se alcançar uma quarta dimensão: a do tempo.

O fenômeno cromático não mais é tratado secundariamente na obra do artista, mas vira um mote. Modernistas brasileiros como Lasar Segall (1891-1957), Anita Malfatti (1889-1964) e Tarsila do Amaral (1886-1973) adotam a cor como expressão. A materialidade da superfície na qual uma cor está presente dá diferentes texturas e brilhos para uma mesma tonalidade. Na antiguidade do Egito as cores pretas eram distinguidas e podiam ainda estar associadas a significados diversos, como a morte ou a fertilidade. Elas reaparecem no trabalho dos estadunidenses no período pós-guerra, especialmente em Nova Iorque, como em Mark Rothko (1903-1970). Os ensaios aqui nos apresentam a cor ganhando autonomia. Ela deixa de ser determinante de luz e sombra e vira elemento concreto a ser manuseado. Artistas passam a desenhar com a cor.

Cor e espaço

De períodos ancestrais ao contemporâneo, deparamos com a contaminação dos espaços pelas cores. Artistas modernos se interessam pela arte rupestre e a visualidade humana ancestral. A relação de visualidade nas pinturas pré-históricas, os pigmentos minerais e os espaços das cavernas viram objeto de estudo para construção do espaço moderno. Monet (1840-1926) monta um espaço-ambiente de pinturas impressionistas de seu jardim – que foi criado para ser pintado e transformado em um ambiente-pintura. No espaço contemporâneo a cor toma o ambiente, sai da pintura. *Desvio para o Vermelho*, de Cildo Meireles (1948), cria uma ambientação-cor. Nas obras de Donald Judd (1928-1994), o espaço vira suporte de pintura.

A cor vai ser também discutida na arquitetura, seja como parte constitutiva da percepção de forma e volume, adquirindo um papel secundário, ou não. Ou ainda voltando a uma posição de destaque com a Bauhaus em sua inventividade abstrata na criação de formas-cor. Mas falar de espaço e cor remete também à Op Art, à arte cinética de Abraham Palatnik (1928-2020) e até à luz em sua pura utilização no espaço, como em Dan Flavin (1933-1996). Mais uma vez deparamos com uma riqueza de referências, dessa vez na relação da cor com um ambiente tridimensional.

Cores químicas

Aqui a pintura corporal aparece, desde a Antiguidade, como a mais antiga modalidade do pintar. O fenômeno cromático é lido como estimulador de todos os sentidos, não apenas o da visão. Os ensaios vão tratar desde adornos e tatuagens como parte de rituais e tradições, até as cores nas vestimentas ou nos rostos como indicativos de posição social. Passam pelas ricas culturas japonesa e indígena, falam do corpo da cor e da cor no corpo. A tatuagem é também analisada na cultura dos Estados Unidos

pós-guerra. Já o corpo da cor é sentido conforme o material em que se apresenta. A partir dos anos 1960, destaca-se a relação com o corpo do observador: agora ele não apenas vê, mas também sente o espaço. Hélio Oiticica (1937-1980) mergulha nos estudos da relação do corpo com o ambiente, e a materialidade da cor ganha papel de destaque.

Cor e técnica

O artista é um pensador visual e seu fazer depende de capacidades, de domínio sobre a matéria manuseada. Essa fatia do livro traz ensaios sobre como os materiais falam por si: a escolha por uma materialidade já vem carregada de intenções poéticas. A materialidade da cor pode aparecer via aquarela, guache, têmpera, tinta a óleo, polímeros acrílicos. A tecnologia chega permitindo misturar mais facilmente as cores, assim como o transporte de tintas e suportes, proporcionando mobilidade aos artistas. Mas traz também novas ferramentas, dispositivos e materialidades para criação. Outras linguagens surgem para além da pintura e do desenho.

A fotografia nasce no século XIX junto com uma pesquisa para fixação da cor na superfície de papel: um devir colorido acompanha as fotos ainda monocromáticas. Há ainda a dimensão do cinema: a cor revelada nos filmes passa a ser projetada nas telas. Podemos, então, caminhar em direção ao vídeo e à cor eletronicamente produzida. Surge o videoartista: o vídeo é sua possibilidade e limitação criativa. As inconsistências cromáticas das primeiras televisões ativavam uma forma de apropriação do meio: as cores não eram realistas, distorciam o real – se comercialmente isso era um problema, artisticamente poderia ser positivo.

Com menor espaço ocupado no livro, mas com igual diversidade de pontos apresentados sobre o fenômeno cromático, a cor eletrônica aparece por meio da análise de artistas como Nam June Paik (1932-2006) e Wolf Vostell (1932-1998). Além do cromatismo eletrônico, passamos ainda pela cor digital e por uma *estética da informação* de Max Bense (1910-1990) e Abraham Moles (1920-1992), abrindo espaço para a arte computacional, a realidade virtual, a arte por satélite, a arte generativa, e para questões de cores nos monitores ou projetadas. Não é tarefa fácil dar conta de tamanho leque de possibilidades de leituras sobre as cores e os meios. Ler tais ensaios abre nossos olhos para pensar a cor que vemos não apenas nos meios impressos, mas nos digitais. A cor do nosso cotidiano nas múltiplas telas e suas diferentes configurações.

Cor e linguagem

Encerrando a leitura, Marco Giannotti nos apresenta um ensaio sobre a cor como linguagem não verbal na arte do século XX. Aborda a complexidade e infinidade de relações

das cores utilizadas por cada cultura e as diversas transformações pelas quais tal linguagem sofre em tempos e espaços diferentes. A cor e suas regras próprias, sua fenomenologia, são retomadas via Goethe e a *Doutrina das cores*, em contraponto com Wittgenstein, que busca relações conceituais entre as cores ao formarem uma linguagem.

Independentemente do campo de estudo do leitor, *Reflexões sobre a cor* abre janelas para os aspectos cromáticos das linguagens e fazeres da vida. Apresenta-nos a impossibilidade de uma teoria generalizante das cores. Faz que pensemos o olhar como uma porta aberta para as abstrações cromáticas, ajudando-nos a retirar a automaticidade do ver e a enxergar as cores do mundo e suas relações.

Referências

GIANNOTTI, M. (org.). *Reflexões sobre a cor*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2021.

submetido em: 10 mai. 2021 | aprovado em: 14 mai. 2021