

Siôn ffinnwg

28

Significan.ção

revista de cultura audiovisual

Sínticação

Revista de Cultura Audiovisual - primavera - verão 2007
28



DEPARTAMENTO DE CULTURA E EXTENSÃO UNIVERSITÁRIA



DEPARTAMENTO DE CINEMA RÁDIO E TELEVISÃO



Paulo Emilio



Centro de Pesquisa em
Poética da Imagem



Comissão Editorial

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

Conselho Científico

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

Editores

Eduardo Peñuela Cañizal
Geraldo Carlos do Nascimento

Coordenação Editorial

Rubens Machado

Capa

Lyara Apostólico

Diagramação e Editoração Eletrônica

Catarina Consentino

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

Agradecimento

Aos pareceristas que colaboraram com este número

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



Conselho Editorial

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

Coordenação editorial

Joaquim Antonio Pereira

impressão: outono-inverno de 2007

ANNABLUME editora . comunicação

Rua Tucambira, 79 . Pinheiros
05428-020 . São Paulo . SP . Brasil
Tel. e Fax: 11 3812-6764 Televidas: 3031-1754
www.annablume.com.br

Sumário

- 7 Apresentação
- 9 Metáfora e cognição
(por uma retórica do saber?)
FRANCIS EDELINE
- 43 Cartazes e outdoors na poética da intempérie
EDUARDO PEÑUELA CAÑIZAL
- 69 A imagem e o retângulo: e as experiências com a binaridade
dentro-fora no jornalismo de turismo
LUCIANO GUIMARÃES
- 93 La movilización del ojo electrónico - Fronteras y
continuidades en El arca rusa, de Alexander Sokurov, o del
plano cinematográfico y sus fundamentos (por fin
cuestionados)
EDUARDO A. RUSSO
- 111 Uma São Paulo de revestrés: Sobre a cosmologia varziana
de Candeias
RUBENS MACHADO JR.
- 133 A trama das identificações - Sua representação em metáforas
cinematográficas
MAYRA RODRIGUES GOMES
- 153 *Chiaroscuro: Glauber Rocha in Claro*
JOSÉ GATTI
- 167 A prática do processo fotográfico
FERNANDO SCAVONE
- 199 Jogo e felicidade na escrita de Paulo Emílio
ADILSON INÁCIO MENDES

Metáfora e cognição*

(por uma retórica do saber?)

Traduzido do original francês por Ivã Carlos Lopes

FRANCIS EDELINE
Grupo μ (Liège)

Resumo

Francis Edeline trabalha com o pressuposto de que todos os signos são ambíguos. Mas a metáfora constrói um tipo de ambigüidade através do uso de combinações semânticas e compartilha a significação estabelecendo relações com outros domínios de conhecimento. As figuras metafóricas podem contaminar o pensamento ou se transformarem a ficção. As idéias de Edeline transitam entre essas dimensões.

Palavras-chave

Poética, retórica, metáfora, ambigüidade e semântica.

Abstract

Francis Edeline reasserts that all signs are ambiguous. But metaphor shares special significations and establish relation with different fields of knowledge. The metaphorical figures can be contaminators of logical thoughts or constitute a kind of fiction. Edeline's ideas on metaphor move between one and other dimensions.

Key-words

Poetics, rhetoric, metaphor, ambiguity and semantics.

1 O Domínio Poético

Quando se pensa em um estudo sobre a metáfora, é impossível limitá-la ao domínio estrito da lingüística ou àquele, ainda mais estreito, da poesia. Deve-se necessariamente concebê-la em meio a todas as práticas analógicas do espírito humano, o que nos impele a englobar, por exemplo, as artes plásticas ou a música, levando-nos, ao fim e ao cabo, à teoria filosófica do conhecimento : a epistemologia. Além disso, as palavras « metáfora », « analogia » e « símbolo » são usadas nos mais variados domínios, o que pode dar a impressão de que elas mantêm o mesmo sentido por toda parte. Certamente não é o caso, mas tal abuso de linguagem tem, pelo menos, o mérito de chamar a atenção para um parentesco de mecanismos e para a necessidade de efetuar distinções mais precisas.

A metáfora costuma ser estudada, na maioria das vezes, com as ferramentas do lingüista ou do semiótico, e sob um ponto de vista estritamente formal. Raros são os trabalhos sérios que se preocupam em compreender *por que* os poetas, no mundo todo, lançam mão dessa figura, e ainda mais raros os que examinam a *natureza do prazer* que ela nos proporciona.

Para suprir essa lacuna, darei a palavra inicialmente a alguns poetas, sobretudo poetas-filósofos, procurando, com toda a honestidade possível, ser leal para com suas declarações, embora formulando-as na linguagem da lingüística ou da semiótica. Igual esforço foi despendido em relação às posições ostentadas pelos cientistas, cujo vocabulário é, muitas vezes, surpreendentemente semelhante ao dos poetas ; tal esforço está relatado na segunda parte do presente trabalho. O paralelo é, obviamente, muito instrutivo.

1 – Algumas posições divergentes (nas ciências humanas)

Ao percorrer-se a bibliografia sobre a relação entre retórica e saber, percebe-se logo a extrema imprecisão dessa relação. Na qualidade de tropo exemplar, a metáfora tem suscitado apreciações radicalmente opostas. Uns, como Paul de Man, estigmatizam-na inapelavelmente, enquanto outros, como Paul Ricœur, celebram-na sem restrições.

1.1 A metáfora, obstáculo intransponível para o conhecimento

Para Paul de Man (1978), a metáfora, e a retórica em geral, contamina todo pensamento humano. Até os autores mais conscientes do perigo sucumbem a ela, como ele o demonstra nas obras de Locke, Condillac, Kant... (v. também a Tabela I). As conclusões dessa análise são manifestadas em fórmulas contundentes, irrevogáveis e ligeiramente terroristas, como:

“Nada é visto tal como é”

“Todo semioticista é, na verdade, um retórico disfarçado”

“A terminologia dos filósofos está repleta de metáforas”

“Toda filosofia está condenada [...] a ser literária”

“Literatura e filosofia [...] compartilham a mesma ausência de especificidade ou de identidade”

Parece ter sido Rorty quem manteve acesa a chama dessa teoria, ao selecionar em Derrida as formulações que lhe convêm e que, em muitos casos, são essencialmente as mesmas:

“Todos os conceitos são metáforas sublimadas”

“Toda pretensão à verdade é uma forma de imposição retórica”

Por fim, um parecer do mesmo tipo, porém mais comedido, não obstante o emprego da palavra *ameaça*, já havia sido proferido em 1970 por Greimas :

“Vivemos sob a constante ameaça da metáfora”

No âmbito de uma teoria como essas, é impossível falar em metáfora, a não ser metaforicamente. Pode-se observar também que semelhantes declarações revelam uma concepção curiosamente estreita dos tropos. Para Paul de Man¹, tudo o que está ligado à analogia é uma metáfora e tudo o que está ligado à contigüidade é uma metonímia. Além do mais, muito embora ele acuse todos os pensadores de serem belettristas, nenhum dos exemplos arrolados provém da literatura ; logo, deve persistir algum meio de distingui-los...

1.2 A metáfora, ferramenta privilegiada do conhecimento

Já com Paul Ricœur (1975, 1978), é o contrário que vamos ter : invocando principalmente os homens de letras e, muito em particular, os poetas, ele praticamente se abstém, contudo, de citar exemplos². Para ele, a metáfora é uma poderosa ferramenta de descoberta, que nos fornece, em seus próprios termos, “algumas intuições verdadeiras sobre a realidade” Vejamos como se delinea sua teoria.

Diz ele que a metáfora não se limita ao “choque semântico” entre dois termos, porque, após esse choque, sucedem duas operações:

- a referência em pauta, objeto do “choque” sofre uma suspensão (é a *epokhé aristotélica*)
- uma nova significação predicativa é introduzida.

1. E também para muitos outros pesquisadores, como Turbayne (1971), Barfield (1960) ou Deguy (1966). Para uma discussão inteligente, ver Townsend (1978).
2. Será criticado por isso, e com razão ; veja-se, por exemplo, Marta (1980).

A distância semântica entre dois termos fica subitamente reduzida ou abolida. Mas a frase seguinte merece ser destacada e comentada: “não há outro modo de reconhecer os direitos da noção de verdade metafórica, senão incluindo o toque crítico do ‘não é’ (literalmente) na veemência ontológica do ‘é’ (metaforicamente)” O valor cognitivo da metáfora é o de uma intuição “que muda nossa maneira de [...] perceber o mundo” Há, nesse ponto, uma grave confusão a ser evitada. O uso da palavra “é” indica, com efeito, que a metáfora pretende corroborar uma característica das coisas (no mundo real) e não das palavras ou de seus significados (na linguagem ou no universo das representações). Seu valor de declaração ontológica é inegável e deliberado; veremos mais adiante de que modelo ideológico procede tal postura. Ora, a segunda frase atenua essa “veemência”, circunscrevendo a modificação exclusivamente a nosso universo de representação.

J. Garelli (1994) também estuda esse aspecto ontológico da poesia, a partir do poema “Crise de Vers”, de Mallarmé. Com uma flor “ausente de todo ramalhete”, Mallarmé vai em busca da “idéia pura”, isto é, da ουσια, do não-ente, do imperecível. Pretende se desprender de qualquer “realidade preexistente”, “sem o incômodo de uma próxima ou concreta evocação”. Por isso, não faz a distinção, hoje clássica, entre significante e referente. Ora, é da natureza da linguagem, em todos os seus usos, manipular somente abstrações. Na teoria de Nietzsche, a folha (“Blatt”) é, do mesmo modo, “ausente de toda árvore” Tem razão, portanto, Garelli, ao sustentar que o poema é um ser de linguagem que nos propõe uma “idealidade transcendental em formação”. Esta é, sob tal aspecto, auto-constitutiva e criadora. O poema, diz ele, cria um lugar, um “pouso” “em que o eu do leitor se absorve”, o que permite compreender melhor a *epokhé* aristotélica (retomada por Ricœur), pois, como a *epokhé* nunca deixa de ser provisória, o leitor só se instala nela *durante o tempo de sua leitura*.

Em Ricœur, assim como em Paul de Man, o que quer que esteja baseado na similitude é uma metáfora, sem que a noção de similitude seja submetida a exame, como tampouco as noções de realidade e valor cognitivo. Observada mais em pormenor, a teoria

de Ricœur equivale a dizer que a metáfora funciona simultaneamente em três níveis, e em cada nível do mesmo modo :

- no nível semântico: a significação que atribuímos às palavras, sua referência;
- no nível da imaginação: o das imagens e representações mentais associadas às palavras;
- no nível dos sentimentos: o das reações afetivas que as acompanham.

Todo o processo é desencadeado pela percepção de um *desvio*, após o qual ocorrem as duas operações supramencionadas:

- suspensão da incompatibilidade semântica, bem como das representações e dos sentimentos a elas associados;
- reorganização das relações referenciais e das imagens, que cederão lugar às novas, e ativação do tipo particular de sentimentos que se ligam à ficção³.

Talvez o aspecto mais original e interessante dessa teoria seja o fato de que ela ultrapassa a esfera puramente racional, propõe uma definição da metáfora como ficção (logo, sempre em “tensão” com o real) e sugere uma origem para o prazer, a experiência ontológica e o efeito de presença (*Befindlichkeit*) proporcionados pela metáfora. Mas a incerteza subsiste: a “veemência” ontológica não seria nada além de um “efeito” de presença, procedendo, portanto, da ficção. No rastro de Aristóteles, Ricœur define a imaginação como “a capacidade de *ver como*” Ora, “a semelhança entre duas palavras provém da semelhança nas coisas a que elas se referem” (posição eminentemente discutível!), tendo o enunciado metafórico, por conseguinte, o “poder de *redescrever* a realidade” Esse seria o conteúdo exato do saber trazido pela metáfora.

1. Ou seja, daquilo que diferencia, por exemplo, os sentimentos causados pela morte de uma pessoa real daqueles que são causados pela morte de uma personagem de romance...

Cada uma dessas duas primeiras teorias oferece uma imagem simetricamente oposta à da outra. Uma busca seus exemplos na filosofia e acusa os filósofos de fazerem literatura. A outra extrai seus exemplos da poesia e sustenta que aquilo que os poetas fazem possui um valor científico e cognitivo. Em uma delas, a metáfora é o obstáculo intransponível para todo conhecimento; na outra, ela é o próprio instrumento para a descoberta de verdades profundas sobre o mundo. Observemos, de passagem, que esses dois autores apenas reformularam ou traduziram em termos modernos as posições de Platão e Aristóteles. Para Platão, a metáfora é perigosa e deve ser proibida na pólis, ou, no mínimo, estritamente controlada. Não é outra a posição de P. de Man. Para Aristóteles, a metáfora é tolerável, principalmente como adjuvante didático, desde que se saiba exatamente como ela funciona. E o filósofo grego já havia elaborado os conceitos de *epokhé* (a suspensão na ficção) e *catarse* (a resposta afetiva à ficção), ou seja, os principais ingredientes da teoria de Ricœur. Mas então, o que há de realmente novo?

1.3 *A metáfora redutível racionalmente*

Um grupo de teorias mais moderadas, propostas por lingüistas (Black, 1962, Grupo μ , 1970, 1977, Eco, 1983...), tenta superar a gritante insuficiência das teses substitutivas: são as teses integrativas. Tais teorias admitem que haja uma relativa contaminação mútua entre os termos de uma metáfora; no entanto, seu verdadeiro intuito, raramente confessado, é “salvar o código”. A existência de meios para fazê-lo é minuciosamente demonstrada por J. –M. Klinkenberg em sua explanação. Mas por que salvar o código a qualquer custo? Eco dá a seu longo artigo de 1983 o título “The scandal of metaphor”. Vamos detalhar essa teoria, acompanhando a densa argumentação do autor.

Numa teoria em que a linguagem é vista como uma coleção de regras que permitem discriminar entre os enunciados corretos e os enunciados desviantes, será possível, por certo, detectar as metáforas, mas não se poderá dizer nada a seu respeito, uma vez que elas estão fora da linguagem. Acrescentemos que em tais regras,

que são em parte semânticas, acha-se depositado um saber necessariamente preexistente, o que torna a estrutura incapaz de gerar qualquer novidade.

Um primeiro grupo de figuras, o das sinédoques, pode ser facilmente descrito a partir de uma estrutura arborescente como a da Figura 1. Essa estrutura se assemelha à Árvore de Porfírio, que seria idealmente a do conhecimento e do mundo. Está na origem da classificação de Lineu, assim como da cladística, e corresponde a um dos objetivos da ciência. Ela deve, entretanto, deter-se em algum ponto de sua porção inferior, sem poder descer aos indivíduos, pois, como lembra o adágio, “não há ciência senão do geral” Eco assinala que uma árvore perfeita (i) comporta apenas nódulos com gêneros e espécies, e (ii) contém somente implicações lógicas estritas; na prática, todavia, inúmeras árvores, todas culturais, convivem sem possuir tais características. Mas não é esse o propósito do poeta. Aliás, tal árvore nada tem a ver com os artefatos humanos, sendo concebida como exclusivamente natural. Para se falar com liberdade, unindo as entidades naturais e culturais, será o caso de se escolher uma árvore *ad hoc*, a um só tempo pertinente e econômica. As sinédoques correspondem, dentro dessas árvores, a deslocamentos verticais de nódulo a nódulo, pelos quais *nenhum saber é gerado*⁴.

Na metáfora, produto de duas sinédoques (Grupo μ , 1970), transita-se de espécie a espécie por intermédio de um gênero comum. Na operação ocorrem simultaneamente a transferência de certas propriedades e a perda de outras, e a figura nos mostra ao mesmo tempo aquilo que dois termos têm em comum e aquilo que os opõe. Essenciais numa teoria integrativa, as transferências de propriedades não deixam de ser, porém, imprecisas e indefiníveis, de acordo com Eco, que prefere denominá-las *condensações*, lançando mão do vocabulário de Freud. Por fim a metáfora, mais do que uma figura com três termos correspondentes aos três vértices de um triângulo recortado numa Árvore de Porfírio, apresenta-se, a seus olhos, como uma figura com quatro termos, nos moldes do famoso esquema

4. A respeito da Árvore de Porfírio, consulte-se também Zimmermann (1989).

proporcional aristotélico. Há termos subentendidos, e só eles permitem compreender a base comparativa dos caracteres evocados. Assim, para abordar o exemplo, já um pouco empoeirado, do seguinte verso de Ted Hughes:

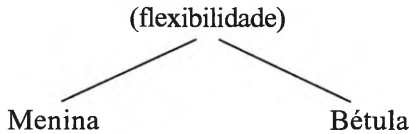
Des bouleaux, jeunes vierges, faisaient signe à la fenêtre

[Bétulas, jovens virgens, acenavam à janela]

teremos:

Menina / (Homem) = Bétula / (Carvalho)

em lugar de:



Na operação, a bétula torna-se feminina e a menina, vegetal⁵. Novamente fica salientado o parentesco com a *condensação* freudiana das imagens oníricas. O que faz da metáfora um instrumento da cognição é seu poder de aumentar nosso conhecimento das relações enciclopédicas entre as coisas. O exame de vários exemplos demonstra que, durante esse processo, sempre nasce um híbrido. Não obstante, “at best, the result is something impoverished, both conceptually and perceptually” Segundo Aristóteles, para se criar uma metáfora nova e interessante, “a um só tempo fonte de clareza e enigma”, é preciso estar apto a perceber as similitudes: ôï üïïéïï èâũñáéí... mas a metáfora também pode ser ilusória ou mentirosa⁶.

-
5. Isso leva à conclusão, nem sempre aceita, de que a metáfora é uma figura reversível. Em Ricœur, por exemplo, um dos termos acaba sendo promovido, elevado, ao nível do segundo, e a metáfora possui uma função de assunção.
6. Os exemplos fornecidos por Aristóteles são, significativamente, tirados de debates de advogados: o pirata que se descreve como fornecedor, o orador que qualifica o crime de equívoco...

Eco levanta, a partir disso, a questão de saber quais são os traços, ou semas, que escolhemos transferir com maior frequência. Além de terem de satisfazer a exigências contextuais e crenças culturais, eles parecem ser selecionados no interior de certas isotopias privilegiadas. Na maioria das vezes, não são escolhidos os semas dominantes, e sim os marginais. Disso decorre a busca de uma grande distância semântica, expressamente reconhecida como tal pelos próprios poetas, conforme veremos em breve: para se evitar a platidão, basta aumentar a distância... Entretanto, a percepção de uma distância semântica foi certamente aumentando à proporção que a *Árvore de Porfírio* (a verdadeira, a do saber) ia se diferenciando. Por exemplo, numa época em que a categorização se pautava muito pelos quatro elementos e suas quatro “causas” (o quente, o frio, o seco e o úmido), o leite e a argila eram sentidos como bem mais próximos do que hoje⁷ Semelhante fracionamento do saber trazia como contraparte negativa uma angustiante diminuição da coerência do mundo; nessas condições, foi-se fazendo mais e mais premente a necessidade de reunificá-lo.

Antes de mais nada, Eco raciocina no âmbito de uma interpretação ilimitada, de uma semiose infinita (Eco, 1990) e de seu *Modelo Q*, isto é, de uma rede multidimensional de propriedades. As isotopias privilegiadas nada mais são que as categorias aristotélicas e, como estas recobrem todo o saber, elas acabam não sendo nem um pouco privilegiadas:

A – o agente que produz x;

B – o objeto sobre o qual o agente exerce sua ação;

I – o instrumento;

P – o produto ou a meta de x;

F – a forma percebida de x;

M – a matéria de que é feito x;

...

7 Aristóteles, *Meteorológicas*, IV, 3.

Tal tipo de análise semântica componencial trabalha apenas com propriedades enciclopédicas. Dada uma metáfora qualquer, temos de explorar cada uma dessas isotopias para verificar se ela tem condições de fornecer a propriedade que, compartilhada por ambos os termos, alicerça a figura; ela será o nódulo superior de uma Árvore de Porfirio *ad hoc*. Do mesmo modo como na análise freudiana da condensação ou do chiste, ocorre “um curto-circuito fulgurante na enciclopédia” que levaria tempo demais para ser explicitado. Por conseguinte, esse raciocínio culmina tristemente numa concepção “econômica” da retórica como meio de exprimir o abstrato pelo concreto. Por certo ela é também isso, mas Eco não explica de fato *por que* fazemos metáforas, nem *por que* gostamos delas. Contenta-se em repetir que “a metáfora é o instrumento que nos faz compreender melhor a enciclopédia”, ao identificar, nela, novas oposições e novas semelhanças ainda não apreendidas. A afirmação é correta e interessante, mas até que ponto representaria isso um saber? Qual é sua utilidade? Pode-se pensar, ao contrário, que isso embaralha ainda mais, ou complexifica, a enciclopédia em sua ordenação. Pode-se também julgar que a zona de validade das novas relações é limitada ao contexto⁸ ou ao autor: desprovidas de qualquer generalidade, elas estão longe de representar um saber científico, e tanto menos ainda por não recorrerem à experiência. Com efeito, conforme ressalta Eco, trata-se apenas de um remanejamento da enciclopédia. Demonstra-o claramente a pequena cosmogonia poética esboçada na Tabela II, e também assim uma coleção de mais de cem metáforas que têm por motivo a Lua...

O que há talvez de mais decepcionante nessa análise é o fato de ela logo mudar de assunto, mal tendo chegado a indicar o método para remediar o escândalo do tropo, como se a única coisa importante fosse a salvaguarda do código e o restabelecimento da coerência do sistema.

8. Esse importante ponto é frisado por Townsend (1978).

2. As isotopias privilegiadas

2.1 O modelo *Anthropos* – *Logos* – *Cosmos*

Em Freud, a isotopia sexual é a única que se presume ativa. Em Eco, não há qualquer restrição semântica, já que as categorias de Aristóteles, que balizam a busca da interseção sêmica, descrevem, segundo se supõe, todo o universo do sentido. Para escapar a tais concepções, ora muito estreita, ora muito abrangente, é preciso formular hipóteses mais especulativas. Foi o que fez o Grupo μ (1977, cf. Fig. 2) com seu modelo triádico, no qual as isotopias privilegiadas (sem excluir o recurso simultâneo às categorias do Modelo Q ou à isotopia sexual) formam a dicotomia fundamental que denominamos *Anthropos/Cosmos*, ou seja, duas arquiisotopias comparáveis ao Macrocosmo e Microcosmo dos antigos, ou à categoria interoceptivo/ exteroceptivo de Greimas⁹ Pensemos também na *harmonia preestabelecida* de Leibniz, bem como nas diversas formas de harmonia universal¹⁰ desde Pitágoras até Chomsky e sua *feliz convergência*, passando por Kepler.

A atitude poética é o inverso da científica, ao interessar-se por casos particulares e sugerir mediações entre entidades aparentemente antitéticas. Nesse caso, o prazer nasce ao destruir distinções, ao embaralhar todos os conteúdos representacionais e regressar até um estado indistinto, magmático ou oceânico (para retomar os eloqüentes termos de Ehrenzweig, 1974). O caráter euforizante deriva dessa atitude regressiva. Numa bela passagem de seu livro *O Acaso e a Necessidade*, Jacques Monod (1970) identifica

9. Existe, por exemplo, um poeta-filósofo da Ilha Maurício, Malcolm de Chazal, que elevou essa metaforização universal, essas correspondências generalizadas, à categoria de princípio explicativo único do mundo. "Um Denominador Comum une o Cosmo", escreve ele, e tal denominador é o homem, e mais precisamente a sensação. "A chama que, no caso, solda as imagens antinômicas, é a sensação" Todo esse trecho ilustra claramente uma abordagem cognitivista, que visa à desincompatibilização do intelecto e da sensação (M. de Chazal, 1985).

10. Porém a harmonia universal é uma construção míope. Ela recua à medida que vão se refinando nossos meios de investigação.

com precisão essa tendência: “[...] vê-se claramente que as idéias dotadas do maior poder de invasão são as que *explicam* o homem, atribuindo-lhe um lugar num destino imanente em cujo seio se dissolve sua angústia”. A questão é dissolver a angústia, tarefa que a metáfora cumpre às mil maravilhas.

Mais tarde o Grupo μ acrescentaria um terceiro termo, o LOGOS, cada vez tematizado com maior nitidez historicamente, e inserido como elemento mediador. O conceito de mediação nos parece, com efeito, indispensável para explicar a estruturação complexa dos enunciados poéticos. Além disso, o Logos leva a ancorar a poesia na linguagem, e apenas nela. A declaração ontológica da metáfora, com sua cópula hiperbólica “é”, é na melhor das hipóteses “proto-ôntica”, para retomarmos uma expressão de J. Garelli (*op. cit.*).

Não é o caso de nos pronunciarmos, obviamente, sobre a validade do modelo Anthropos–Cosmos: ainda que não passe da projeção de um fantasma cultural, ele permite, em todo caso, decodificar um vasto *corpus* de obras. Uma contraprova desse modelo é fornecida pelo fato de que, quando os dois termos escolhidos são demasiadamente próximos – particularmente se forem escolhidos no interior de uma mesma arquiisotopia, como no exemplo de Rostand (Fig. 3) –, eles produzem uma impressão de banalidade ou platitude. Da mesma maneira, o modelo explica facilmente a diferença, notada por Hartman (1979), entre “La Voix de la Navette” [A Voz da Naveta¹¹], título de uma peça perdida de Sófocles, e “The Fruit of the Loom” [O Fruto do Tear], metáfora cuja estrutura é idêntica, mas que só serve para o repertório publicitário para o qual foi criada.

As relações de analogia ou similitude que sustentam a metáfora possuem, ademais, um caráter projetivo: uma vez postas em jogo, elas tendem a estender-se pouco a pouco até ocupar o

11. Naveta : peça (lançadeira) de tear ou de máquina de tecer, que lembra a forma de um barco. Nos fragmentos de Sófocles, a jovem Filomela é seqüestrada e violentada pelo cunhado, Tereu, que, temendo ser denunciado, corta-lhe a língua. Impedida de falar, Filomela ainda assim conseguirá enviar a Procne, sua irmã, uma tapeçaria (daí o título) cujas estampas revelam as violências sofridas. Para vingar-se, Procne estrangula o próprio filho, Ítis, e serve sua carne em refeição a Tereu (N. do T.).

conjunto da esfera semântica. Tem-se, ao fim e ao cabo, uma mediação universal da oposição interoceptivo/exteroceptivo. Nesse sentido é que se pode dizer que a retórica engendra símbolos: a analogia é autoprojativa (cf. os símbolos visuais como a Cruz ou a Espiral¹², ou ainda o inumerável *corpus* das metáforas da Lua). A fórmula seria a seguinte:

$$\frac{A}{B} = \frac{A_1}{B_1} = \frac{A_2}{B_2} = \dots \frac{A_i}{B_i} \dots$$

2.2 A tradição hermética

Tudo isso pode ser corroborado por sólidos argumentos históricos. O mecanismo de *epokhé* presente no ponto inicial de toda interpretação de uma metáfora, tão judiciosamente frisado por Ricœur, é a suspensão (provisória) de um saber estabelecido e, enquanto tal, é o contrário de um conhecimento. Na melhor das hipóteses, a metáfora lograria substituir esse saber antigo por um saber novo; nesse caso, ela desempenharia efetivamente um papel na evolução dos conhecimentos. Apesar disso, a análise de numerosos exemplos logo nos convence de que não se trata de *substituir* um pelo outro, e sim de *fazê-los conviver*. Isso equivale a rejeitar friamente o princípio do terceiro excluído: a Via Láctea, no poema citado de Apollinaire (Tabela II), difere sensivelmente de um regato cananeu e do corpo de uma jovem, e *contudo* eles são iguais. Eis-nos, portanto, no âmago da tradição hermética que mergulha suas raízes na Tábua de Esmeralda, ou *Tabula Smaragdina*, e nos escritos atribuídos a Hermes Trismegisto. “O que está embaixo é como o que está no alto, e o que está no alto, como o que está embaixo, pelo cumprimento dos milagres de uma coisa única. E, assim como todas as coisas surgiram do Uno, por intermédio do Uno, assim todas as coisas nascidas provieram dessa mesma coisa única, por adaptação.”

12. Ver, a respeito, Edeline, 1994, 2000, 2001.

Verifica-se que essa tradição se opõe à lógica, refutando os princípios da identidade e do terceiro excluído. Ela admite, em seu lugar, a reconciliação dos contrários (*coincidentia oppositorum*) e proclama que o universo constitui um todo cujas partes mantêm relações de similitude. Assim é que a *Melotesia* afirma que os membros do corpo humano estão associados aos membros do universo. A *Doutrina das Assinaturas* na medicina antiga admite, por exemplo, que o café age sobre o cérebro por razões de assinatura, porque seu grão lembra a forma do cérebro. Supõe-se que o corpo de todo homem seja portador de um sinal característico de uma influência astral específica, também chamada de assinatura. Tais crenças analógicas se reencontram em diversas culturas, acompanhadas pela concepção de símbolos inexauríveis, “revelação (-ões) intuitiva(s) que não pode(m) ser verbalizada(s) nem conceptualizada(s)”, de “palavras confusas, porém fascinantes” (Eco, 1994)...

Ora, foi exatamente esse sistema de pensamento que polarizou a poesia, do Renascimento até os dias atuais. Longe de se diluir ou relativizar, ele, pelo contrário, foi-se depurando, tornando-se cada vez mais radical para culminar no desafio frontal que os surrealistas opõem ao pensamento lógico. Isso é ilustrado pela hipérbole da cópula, que passa do “é como” ao “é”. No decorrer da história, o poeta serviu-se, num primeiro momento, de prudentes alegorias já culturalmente codificadas em maior ou menor medida (sem remontar até as Escrituras, citemos os Maneiristas, ou ainda Malherbe: a mulher é uma flor, o amor é uma chama, etc.), para posteriormente ousar metáforas mais audazes, como no Romantismo ou no Simbolismo. Baudelaire, além de suas “Correspondências” – no final das contas, bastante tradicionais, já que aplicam a doutrina do Macrocosmo/Microcosmo –, propõe-nos o seguinte:

Ta gorge triomphante est une belle armoire
Dont les panneaux bombés et clairs
Comme des boucliers accrochent des éclairs

[O teu seio triunfante é o mais formoso armário
Cujos cristais claros, convexos
Prendem, como broquéis, insondáveis reflexos]¹³

Breton, por sinal, vai recusar as correspondências, em prol dos valores oníricos:

Parece-me absolutamente necessário dizê-lo : o tempo das 'correspondências' baudelairianas [...] já ficou para trás. Quanto a mim, recuso-me a enxergar nelas o que quer que seja além da expressão de uma idéia transicional, aliás bastante tímida, a qual, no que se refere às tentativas poéticas e pictóricas de hoje, não explica mais nada. Os valores oníricos impuseram definitivamente sua prevalência sobre os demais.

É fato que tais metáforas, por ousadas que sejam, ainda podem ser reduzidas pelos modelos descritos há pouco. Com os surrealistas, dá-se algo diferente. Pode-se situar com exatidão o ponto de ruptura entre duas declarações de poetas. A primeira, emitida por Pierre Reverdy em 1918, enuncia o limite extremo da atitude antiga:

*A imagem é uma criação pura do espírito. Ela não pode nascer de uma comparação, mas da aproximação de duas realidades menos ou mais afastadas.
Quanto mais distantes e precisas forem as relações entre as duas realidades aproximadas, mais forte será a imagem, bem como sua potência emotiva e realidade poética.*

O valor da imagem, conseqüentemente, não é da ordem do conhecimento ou da verdade, e sim da emoção. Prossegue Reverdy:

13. Charles Baudelaire, *As Flores do Mal*. Tradução de Jamil Almansur Haddad. São Paulo : Circulo do Livro, 1981 (N. do T.).

Duas realidades contrárias não se aproximam, opõem-se. Raramente se extrai alguma força dessa oposição. Uma imagem não é forte por ser brutal ou fantástica – mas porque a associação das idéias é distante e precisa.

A segunda declaração, proferida por André Breton em 1924, elimina esse “e precisa”, proclamando:

Tudo leva a crer que existe um certo ponto do espírito em que a vida e a morte, o real e o imaginário, o passado e o futuro, o comunicável e o desconhecido, o alto e o baixo deixam de ser percebidos contraditoriamente. Ora, procurar-se-ia em vão outro móvel da atividade surrealista que não a esperança da determinação desse ponto.

Para mim, a [imagem] mais forte é aquela que apresenta o mais alto grau de arbitrariedade.

Não se poderia ser mais claro. Por sua recusa das disjunções lógicas, essa declaração poderia ser tomada como um manifesto hermético. Falta-lhe, todavia, aquilo que magnetizou toda a poesia até o surrealismo: a analogia Microcosmo/Macrocosmo, denominador comum de todas as metáforas. Tais figuras surrealistas, desprovidas de interseção, não são mais metáforas. Garelli tem razão de distingui-las das metáforas, denominando-as *imagens*. A não ser que se declare – e são muitos, infelizmente, os que não hesitam em fazê-lo – a existência de dois tipos de saberes, a poesia assim concebida, tendo a imagem por sustentáculo central, opõe-se diametralmente à ciência. Uma vez que já não é necessário encontrar uma interseção sêmica entre os termos de uma imagem, e que toda entidade pode servir para formar uma imagem com qualquer outra, estas se tornam equivalentes, reduzindo-se seu conteúdo derradeiro e essencial à reiteração obsessiva do princípio da abolição das contradições. Em outras palavras, esse conteúdo é uma evocação incessante da unidade do Universo, mas já não se trata da mesma unidade: o mundo do hermetismo é um mundo ordenado pelo princípio das correspondências

analógicas, ao passo que o mundo surrealista é desordenado e magmático.

Assim, não é a uma indistinção total que a poesia nos leva, e sim a um tipo de ordem simples e arcaica. O modelo *Anthropos – Logos – Cosmos* formaliza muito bem a metáfora e sua evolução histórica, cujo ponto de chegada seria a “imagem”. O que a metáfora nos proporciona não é um saber novo, e sim um saber antigo. Cada metáfora eficaz é uma confirmação suplementar do velho modelo da Tábua de Esmeralda. É nisso que consistem os *valuable insights* mencionados por tantos autores. É correto afirmar, de todo modo, que a metáfora é um dispositivo muito eficaz. Ao unir dois termos situados no mesmo nível de generalidade, e relativamente concretos, ela consegue evocar os caracteres conceptuais abstratos que constituem sua interseção; esse é o aspecto que será valorizado no método científico, e que representará o primeiro passo rumo à “retificação”. Um leitor primitivo é provavelmente capaz de apreender uma metáfora *sem dispor* do vocabulário abstrato, mas isso nada tem a ver com uma criação de novidade. Exprime-se o abstrato pelo concreto.

3. Problemas formais

3.1 O debate acerca do *como*: Garelli vs Deguy

Esses dois poetas-filósofos argumentaram longamente e construíram com minúcia suas posições. Garelli (1966) contesta o caráter pretensamente ontológico das imagens: são seres de linguagem, que não prestam testemunho da existência do mundo real, nem constituem qualquer “duplicação pitoresca do mundo percebido”. Para tais seres, ele cunha a abstrata denominação de N.I.A.S.T.V., ou *Núcleo Intencional de Articulações Sonoras de Tensões Variáveis*, que propomos examinar mais de perto, sem nos deixar intimidar pela sigla rebarbativa. No que tange ao emissor, a intencionalidade consiste em assumir uma atitude de “receptividade criadora pré-lógico-perceptiva”. Eis-nos, portanto, “aquém da percepção e do sentido”, numa inocente virgindade, e é lícito

indagarmos o que poderia vir a ser uma intencionalidade desprovida de sentido...¹⁴ Mas não basta afirmar que o poema “é uma expressão [...] da autoconstituição do sentido” O sentido não é uma essência independente dotada da propriedade da autoconstituição: é sempre um poeta que o elabora a partir de um mecanismo obscuro, talvez, porém não inexistente.

Garelli interpreta a emergência da escrita poética moderna como o descobrimento, principalmente sob os auspícios de Baudelaire e Rimbaud, do “campo pré-reflexivo” Posicionando-se aquém da percepção e da reflexão, tal escrita não se obriga a respeitar princípios lógicos tais como os da identidade ou do terceiro excluído. Seu lugar de ocupação privilegiado será a escrita automática, numa acepção derivada de Breton, naturalmente, mas liberta de qualquer determinação onírica, inconsciente ou espiritualista.

A estrutura elementar dessa escrita, a única que, em sua opinião, possa ser qualificada de moderna, é a *imagem*, que não se limita, ao contrário da metáfora ou da comparação, a “estabelecer, por vias lógicas, aproximações entre realidades aparentemente opostas” Ela não se presta ao *como*, pelo qual Garelli só mostra desprezo: “A imagem poética não procede a operações miseráveis como essas” A ruptura com Breton ressalta com nitidez, se lembrarmos a conhecida citação deste último:

*A mais exaltante palavra de que dispomos é a palavra como, quer profiramos, quer calemos tal vocábulo. É por meio dele que a imaginação humana exhibe sua medida e que se decide o mais elevado destino do espírito.*¹⁵

14. Infelizmente, a maneira como as *Tensões Variáveis* podem se articular de modo *sonoro* não é esclarecida, embora apresente enorme interesse tanto para a poesia surrealista quanto para a tradicional. Em particular, toda a poesia sonora aguarda uma análise sob essa perspectiva, que leve em conta as transferências quase sinestésicas cujo exame se inscreve, de direito, no campo dos estudos sobre a metáfora.

15. *Signe ascendant* (1947). No mesmo texto, Breton havia escrito em trecho anterior: “a palavra mais odiável, parece-me, é a palavra *portanto*”.

A imagem, para Garelli, é uma “descarga explosiva”, que “faz ver ao fazer-se ver” Não se deixa abordar nem pela lingüística tradicional, nem pela análise temática. *Omne ignota per ignotius...* Deve-se reconhecer que, tendo-se insurgido contra as teorias do “inefável poético”, Garelli reintroduz um certo tipo de inefabilidade, não sem antes pôr-se prudentemente a salvo das críticas racionalistas, decretando que a imaginação poética é anterior tanto à percepção quanto à reflexão (ou seja, àqueles domínios que chamamos respectivamente de Đ e de Ó). A contradição salta aos olhos se lembrarmos que Garelli autoriza a imagem a aproximar duas realidades exclusivas (no plano lógico) ou incompatíveis (no plano existencial), contanto que estas possuam “um fundamento comum pré-reflexivo” O que viria afinal a ser tal fundamento, caso não fosse nem lógico, nem perceptivo?

Como quer que seja, a imagem – sem *como* – constitui agora, segundo Garelli, a própria substância da escrita moderna. Mas há muitos autores, como por exemplo Michel Deguy (1966), que vão se recusar a admitir a primazia da imagem, sustentando que: “o modo de ser poético de um ente é um ser-como. [...] Logo, a metaforicidade é o modo de ser do ente” Isso nada mais é que a tradução, na linguagem de Deguy, da célebre afirmação de Heidegger: “Dichterisch wohnt der Mensch”

A posição de Deguy merece ser exposta em pormenor, mas também merece ser desenredada de uma escrita abstrusa. Para ele, o *como*, longe de dever ser suprimido conforme recomenda Garelli, forma o próprio fundamento da escrita poética. A existência e o emprego do *como* são sintomas reveladores de nossa baixaza, de nossa decadência. Deguy dá a entender que fomos expulsos de um Éden onde reinava a “coincidência primitiva”. De tanto categorizarmos e operarmos mais e mais disjunções, semelhante unidade se extinguiu, e o *como* é o instrumento com cujo auxílio o poeta tenta evocá-la, quando não restabelecê-la. O *como* é, assim, o cimento das fissuras, é a ponte que separa e reúne as entidades desagregadas. “Estar decaído, acrescenta ele, é ser *vítima* de uma metáfora, ser *atingido* por um conhecimento simbólico” (grifos meus). Trata-se da reformulação de uma tese já defendida por Breton: “Os contatos

primordiais estão desfeitos: esses contatos, digo que somente a mola analógica consegue fugazmente restabelecê-los”¹⁶. Como se pode notar, nossos autores não economizam eloquência, com expressões como “coincidência primitiva” ou “contatos primordiais”. O mesmo traço, a aglutinação metafórica, é percebido como progressivo por aqueles que – com Ricœur ou, no limite, com Eco – o vêem como um movimento de exploração que permite adquirir um novo saber, mas é visto como regressivo por aqueles que, com Breton e Deguy, o percebem como retorno a um saber perdido.

Persistindo no tema, Deguy afirma que “o sentido próprio é o sentido figurado”: é o sentido a que chamamos figurado que é primeiro, que foi perdido e pode ser recuperado pelo *como*. A metáfora não é, de modo nenhum, um mecanismo de exílio, uma obsessão dos poetas em ver toda coisa sob a forma de alguma outra coisa – a estrutura alienante que, por essa razão, Alain Robbe-Grillet banuiu do Nouveau Roman. Eis-nos, realmente, diante de uma teoria da euforia magmática e regressiva.

Deguy aspira a um levantamento dos grandes temas ou ôiöié que fascinam a poesia de todos os tempos e que acabam ficando até mesmo sedimentados na língua, que “fala antes de nós”. Serão, entre outras coisas, o casamento, a caça, o jogo, as grandes festas do corpo, etc.¹⁷, vislumbradas de modo dinâmico sob a forma de um cerimonial vagamente hierático: arquétipos, *Ur-Bilder*.

Breton, no entanto, contradiz-se violentamente, uma vez que, no mesmo texto em que alude à “mola analógica” e ao *como* visto como o único meio de restabelecer a hipotética unidade primordial, ele escreve logo a seguir que “o funcionamento lógico do espírito não é capaz de construir qualquer ponte e opõe-se *a priori* à construção de qualquer ponte”. De que maneira seria possível conciliar a tese logicista e a tese ilogicista? Uma terceira posição, na realidade, é

16. *Ibidem*.

17. Ver também Grupo μ (1994). Curiosamente, as figuras estáticas, como a cruz, estão ausentes de suas listagens

possível: a metáfora *cria* a analogia. Num curioso texto¹⁸, Octavio Paz fala em “la semejanza que inventamos”, à qual replicará de imediato Charles Tomlinson, “Inventamos? – decipher, rather”

Sem analisar mais a fundo essa possibilidade, que se enuncia facilmente mas cuja formulação é complexa, citaremos três casos que parecem ir ao seu encontro:

- Por uma espécie de mágica que permeia nossos atos cotidianos, damos a nossos filhos nomes definitórios ou programáticos. Para as meninas, por exemplo, nomes de flores: Rosa, Margarida, Violeta, Verônica...
- Os surrealistas praticavam um jogo chamado “Um no Outro”, no qual duas entidades escolhidas ao acaso devem se exprimir reciprocamente. Dizem que os jogadores nunca esbarraram em uma jogada insolúvel.
- O totemismo tem uma função meramente diferenciadora, porém é pouco provável que os membros de um clã tenham jamais assumido a menor característica de seu animal totêmico. No dizer de J. D. Sapir (1977), “we are macaws” é uma verdadeira metáfora que cria uma nova consciência de si entre os membros da tribo em questão.

3.2 A teoria da justaposição

É preciso reservar um lugar à parte para uma teoria que se recusa a admitir sem crítica a idéia de que a metáfora se mostra como uma forma de comparação ou analogia. Wheelwright distingue, antes de mais nada, as *epíforas* e as *diáforas*. Aquelas se baseiam em significações analógicas já bem estabelecidas e, por consequência, não são criadoras; estas justapõem (como o fazem os surrealistas) elementos para criar novos agrupamentos. São, por isso, antes

18. *Renga* (1971), p. 80. Mas é em Paz (1956) que encontraremos as idéias essenciais do poeta mexicano sobre a imagem, as quais corroboram, em sua maioria, as posições surrealistas: retorno a uma consciência elementar ou original, reconciliação dos opostos, imagem irredutível a qualquer explicação ou interpretação

ontologicamente criadoras do que epistemologicamente esclarecedoras (como queria Eco). Townsend (1978) tece, a propósito dessa teoria, uma crítica aparentemente irretorquível: como explicar que nem toda justaposição seja aceitável? Pois, se a diáfora é criadora, ela produz um novo absoluto, desconhecido até para seu próprio autor (do contrário, preexistente, ela não passaria de uma epífora...). Segue-se daí a necessidade de recorrer a um mecanismo vago e inexplicado, como por exemplo a “imaginação criadora”. Não há, aparentemente, senão uma única maneira de sair de tal círculo, aquela que a própria natureza “escolheu”: mutação aleatória e seleção.

4. A analogia no mito e na mitologia

A poesia vem desde sempre distribuindo os trocados do pensamento mítico. Este se situa, ao que tudo indica, no ponto exato em que as atitudes poética e científica vão começar a divergir. Pelo menos em sua virtude de explicação do mundo, o pensamento mítico persegue certamente uma forma de ambição científica.

Não nos cabe examinar aqui todos os aspectos da estrutura e função do mito, mas apenas salientar a posição central que nele ocupa a analogia; aliás, não só no mito em si, como também na ciência dos mitos. Coisa que se pode facilmente demonstrar a partir dos escritos de Claude Lévi-Strauss (por exemplo, 1985), em que se lêem frases como as que seguem:

“Desde sempre, o pensamento popular tem feito todo o possível para descobrir tais analogias: atividade mental em que reconheceremos um dos primeiros motores da criação mítica.”

“O pensamento popular [...] mobiliza toda sorte de equivalências simbólicas que são da ordem da metáfora”

“A questão é saber se, longe de representar um tipo ultrapassado de atividade intelectual, o pensamento mítico não estaria operando a cada vez que o espírito se indaga acerca do que é a significação”

O mito poderia, assim, ser considerado como uma primeira forma de especulação científica, aplicando ao mundo real procedimentos de descrição que o tornam inteligível. Não deixa de ser notável, a propósito, que encontremos sob a pena do etnólogo (*op. cit.*) certas fórmulas também aplicáveis *ipsis litteris* tanto à poesia, tal como a descrevemos há pouco, quanto ao mais consciente método científico:

“Todo mito propõe um problema e aborda-o mostrando ser ele análogo a outros problemas; ou ainda, o mito aborda simultaneamente vários problemas, demonstrando serem eles análogos entre si”

“[...] o objeto extrai sua substância das propriedades invariantes que o pensamento mítico logra depreender ao dispor em paralelo uma pluralidade de enunciados” e principalmente:

“Uma solução apenas aparente de um problema particular aplaca a inquietação intelectual e, se for o caso, a angústia existencial, a partir do instante em que uma anomalia, uma contradição ou um escândalo são apresentados como manifestação de uma estrutura de ordem mais nitidamente observável em outros aspectos do real, os quais, porém, não chegam a chocar o pensamento ou o sentimento com a mesma intensidade” (grifos meus)

A postura de Lévi-Strauss é bem conhecida. Para ele, “a verdade do mito [...] consiste em relações lógicas *desprovidas de conteúdo*” (grifos meus). “[...] a significação dos símbolos não existe de forma absoluta, ela é unicamente *de posição*” Disso decorre que, na metáfora, não há transferência entre duas palavras, e sim entre duas categorias. Exatamente a mesma conclusão a que chegamos no que tange à metáfora poética, na qual a transferência se opera entre termos pertencentes respectivamente às categorias Anthropos e Cosmos. Tal convergência traz certo alento àqueles

que defendem a hipótese (em todo caso, inverificável) de que, no princípio, mito, poesia e ciência eram uma só coisa.

Quanto ao método de trabalho do comparatista e do intérprete – que não pretendemos detalhar –, exprime-se pela seguinte *fórmula canônica*, na qual se reconhecerá sem dificuldade uma versão da analogia proporcional de Aristóteles:

$$F_{X(a)} : F_{Y(b)} :: F_{Y(x)} : F_{a^{-1}(b)}$$

onde : F = uma função,
 X, Y, ... = valores de funções, e
 a, b, x, ... = valores de termos.

Há, todavia, analogias mais simples encontráveis na maioria dos mitos e contos populares, de que se verá um belo exemplo na história de Deucalião (v. Anexo), com base na equação implícita:

Rochedos : Terra : : Ossos : Carne

Tais analogias são abundantes nos mitos: a zarabatana ou o cachimbo que se assimilam ao tudo digestivo, ou ainda uma mulher grávida assimilada a um pote de terracota que contém alimentos. A mitologia é por excelência o campo em que se tecem correspondências a partir dos pólos *Anthropos/Cosmos*; além disso, vimos com o mito de Deucalião que até mesmo o pólo do *Logos* pode não estar ausente desse campo.

5. Conclusões

Estreitos são os elos entre conceito, símbolo e metáfora. Mas a metáfora e o símbolo se formam em torno de uma analogia, ao passo que o conceito é a própria analogia, o elemento semântico comum a dois ou mais termos, ou, em outras palavras: a categoria. O símbolo só existe na multiplicidade e a metáfora só existe na dualidade. O poder que ambos possuem é um poder de associação, de síntese. Ao afirmar a coerência do mundo, eles atenuam nosso temor de estar imersos em um mundo irracional, incompreensível, inacessível

a qualquer ação de nossa parte. Símbolos e metáforas são, pois, atos racionais essencialmente, que não funcionam a não ser na pluralidade.

A meta da ciência é extrair os conceitos de todas as metáforas, destruindo-as no mesmo ato. O conceito (já) está presente em toda metáfora, mas, para que esta continue a ser uma entidade poética eficaz, aquele tem de permanecer embutido nela fantasmaticamente. Como aquelas “franjas”, figuras inapreensíveis que nascem da interferência de duas redes.

Bibliografia

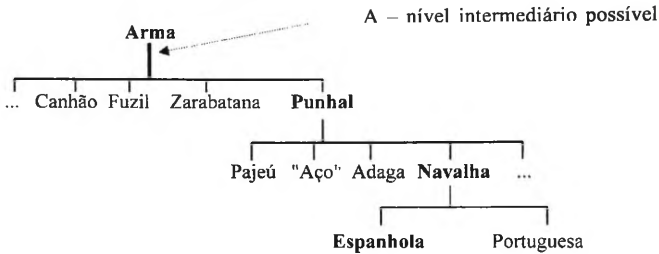
- BLACK, M. 1962. *Models and Metaphors*. Ithaca: Cornell Univ. Press,
- CAMINADE, P. 1970. *Image et métaphore*. Paris: Bordas,
- CHAZAL M. 1985. de *La vie derrière les choses*. Paris: La Différence.
- DEGUY, M. 1966. *Actes*. Paris: Gallimard.
- ECO, U. 1983. The scandal of metaphor - Metaphorology and Semiotics. *Poetics Today*, 4:2:217-257.
- ECO, U. 1990. *The limits of interpretation*. Bloomington: Indiana Univ. Pr.,
- ECO, U. 1994. *La recherche de la langue parfaite dans la culture européenne*. Paris: Seuil.
- EDELIN, F. 1994. Analogie projective et symbole de contemplation. *Cahiers Internationaux de Symbolisme*, 77-79:83-90.
- EDELIN F. 2001. La espiral: un símbolo visual universal. México: *Un ano de diseñarte MM 2001*, nº3:9-29.
- EHRENZWEIG, A. 1974. *L'Ordre caché de l'Art*. Paris: Gallimard, coll. TEL.
- FAYE, J.-P. 1964. Nouvelle analogie? *Tel Quel*, nº 17:3-11.
- GARELLI, J. 1966. *La Gravitation poétique*. Paris: Mercure de France,.
- GARELLI, J. 1994. Invisible et création poétique - “Crise de Vers” de Mallarmé. *VOIR*, nº 8:30-35.

- GREIMAS, A. J. 1970. *Du sens - Essais sémiotiques*. Paris: Seuil.
- GROUPE μ . 1970. *Rhétorique générale*. Paris: Larousse.
- GROUPE μ . 1977 *Rhétorique de la poésie*. Bruxelles: Complexe.
- GROUPE μ . 1994. Rhetoric and Polyisotopy in *Poetic Texts*. In *Approaches to Poetry, Some Aspects of Textuality, Intertextuality and Intermediality*. Petöfi J. S. and Olivi T.(Eds). Berlin: de Gruyter, 69-76.
- HARTMAN, G. 1979. La voix de la navette. In *Sémantique de la poésie*. Genette G. and Todorov T. (Eds). Paris: Seuil: 128-154.
- KLINKENBERG, J.-M. 1996. *Sept leçons de sémiotique et de rhétorique*. Toronto: Ed. du GREF, coll. Dont Actes.
- LEVI-STRAUSS, C. 1985. *La Potière jalouse*. Paris: Plon
- MAN P. de *The Epistemology of Metaphor* In *On Metaphor*. Sacks S (Ed), Chicago: The Univ. of Chicago Press, 1978: 11-28.
- MARTA J. Sur "La métaphore vive" de Paul Ricoeur. *Métaphores* 1980, 1 n°2:97-114.
- MONOD J. *Le Hasard et la Nécessité*. Paris: Seuil, 1970.
- PAZ O. 1965. *El arco y la lira* 1956, trad. francesa: *L'arc et la lyre*, Paris: Gallimard. Ver, em especial, o capítulo "L'image": 126-148.
- REAGAN C. 1975. La métaphore vive. *International Philosophic Quarterly* 1976, 16, n°4:362.
- RICOEUR, P. *La métaphore vive*. Paris: Seuil.
- RICOEUR, P. 1978. The Metaphorical Process as Cognition, Imagination, and Feeling. In *On Metaphor*. Sacks S (Ed). Chicago: Univ. of Chicago Press, 141-157.
- SAPIR, J. D. 1977. The anatomy of metaphor. In *The social use of metaphor*, Sapir J.D. and Crocker J.C (Eds), Univ. of Pennsylvania Press.
- TOWNSEND, D. 1978. Demythologizing metaphor. *Kodikas*: 285-296.
- TURBAYNE, C.1971. *The Myth of Metaphor*. Columbia, SC: Univ. of South Carolina Press.
- WHEELWRIGHT, P. 1962. *Metaphor and Reality*. Bloomington: Indiana Univ. Press,
- ZIMMERMANN, E. N. 1989. Identity and difference: the logic of synecdochic reasoning. *TEXTE*, n° 8/9:25-62.

Tabela I: Algumas metáforas famosas que permeiam o trabalho teórico

Autor	Metáfora	Conceitos
Bopp, Whitney, Saussure...	parentesco, filiação, raiz, herança...	vida e crescimento da linguagem, parentesco das línguas, <i>Ursprache</i> , o gênio da língua...
Saussure	folha de papel	significante/significado
Bergson	vida, organismo, evolução da terra	impulso vital, evolução da sociedade
Whitney	molde	a linguagem como molde do pensamento
Marx	arquitetura, edifício	infra- / superestrutura, base
Platão	irrigação	movimento do sangue
Nietzsche	colmeia	elaboração dos conceitos
Marx	extração e refino de um metal	o saber como abstração, como extração de uma essência
Haldane	semeadura	cristalização dos sais
Saussure	roupa que se remenda por si mesma	imanência
Freud censura	escavação arqueológica	trabalho do analista repressão inconsciente
Todorov	luz	opacidade ou transparência de uma linguagem
Diderot	cravo (instrumento musical)	corpo humano

Figura 1 – Arborescência intuitiva do tipo Σ



Característica: todo sema presente num dado nível é conservado em todos os níveis inferiores.

Em negrito, uma série endocêntrica.

O caráter *ad hoc* dessas arborescências sobressai com nitidez a partir do momento em que se projeta a inserção de um nível intermediário em A. O critério escolhido poderá ser :

- arma branca / arma de grosso calibre / outra
- arma atômica / arma química / arma biológica / arma clássica
- arma proibida / arma autorizada (pelas convenções internacionais)
- arma do covarde / arma do leal combatente
- arma ativa (canhão) / arma passiva (mina, armadilha)
- arma ofensiva (tanque de guerra) / arma defensiva (canhão anti-aéreo)
- etc.

Tabela II – Uma cosmogonia poética ?

“ Oh! la *terre*, murmurai-je à la nuit, est un calice embaumé dont le pistil et les étamines sont la *lune* et les *étoiles*!”

[Ó, a *Terra*, murmurei para a noite, é um cálice perfumado, que tem por pistilo e estames a *Lua* e as *estrelas* !]

(Aloysius Bertrand)

Soleil cou coupé
[*Sol* pescoço cortado]

(Guillaume Apollinaire)

The *moon*, dwindled and thinned to the fringe
of a fingernail held to the candle

[A *Lua*, minguada e reduzida à borda
de uma unha a contraluz da vela]

(Gerard Manley Hopkins)

Orion c'est ma main montée au ciel
[*Órion* é a minha mão elevada ao céu]

(Blaise Cendrars)

Voie Lactée ô sœur lumineuse
Des blancs ruisseaux de Chanaan
Et des corps blancs des amoureuses

[*Via Láctea* ó irmã cintilante
Dos brancos regatos de Canaã
E dos corpos tão brancos das amantes]

(Guillaume Apollinaire)

Les Slaves (...) ces hommes aux yeux de *comète*
qui nous regardent à travers les forêts baltiques.

[Os eslavos (...), esses homens dos olhos de *cometa*
que nos contemplam por entre as florestas bálticas.]
(Paul Morand)

Sous l'œil ponctuel des *astres*.
[Sob o olho pontual dos *astros*.]
(Ernst Meister)

L'éclipse:
La paupière de la nuit.

[*O eclipse* :
A pálpebra da noite.]
(Malcolm de Chazal)

**Figura 2 – O modelo triádico
(sistema de isotopias proposto para os textos poéticos)**

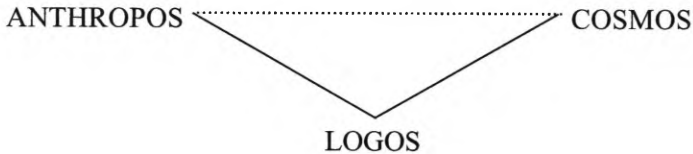
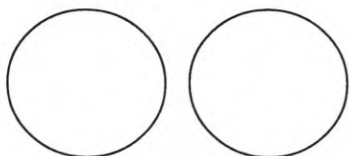


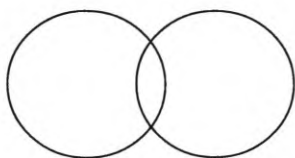
Figura 3 – Graus de similitude



IMAGEM

O grito estridente dos ovos vermelhos.

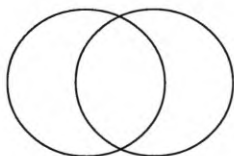
B. Péret



POESIA

... qual criada iletrada (...)
o mar de touca branca dispõe e
modifica
(...) o alfabeto vazio das algas.

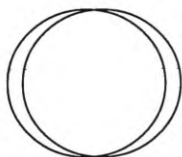
M. Deguy



PROSAÍSMO

Borboletas que são flores ? Flores
Que são borboletas ? Enxames ?
Arbustos ?

E. Rostand



CIÊNCIA

O cogumelo *Armillaria mellea*,
comestível, assemelha-se em tudo ao
Armillaria tabescens, exceto pelo fato
de não possuir anel. Também é
possível confundi-lo com o *Pholiota
squarrosa*, que tem um chapéu e um
pé com escamas, além de um anel
castanho, não comestível.

Anexo – O Dilúvio de Deucalião

Pode-se ler em *Greek Myths*, de R. Graves :

Desembarcando sãos e salvos [após o Dilúvio], ofertaram um sacrifício a Zeus Pater, protetor dos fugitivos [Deucalião e sua esposa Pirra, que seriam os únicos a sobreviver ao Dilúvio], e desceram para rezar à beira do rio Cefiso, no santuário de Têmis, cujo telhado estava agora coberto de algas marinhas, e cujo altar estava frio. Humildemente imploraram para que a raça humana fosse renovada, e Zeus, ouvindo-lhes de longe as vozes, enviou Hermes para garantir-lhes que qualquer solicitação que fizessem seria imediatamente atendida. Têmis surgiu em pessoa, dizendo “Cubram a cabeça, e lancem para trás os ossos de sua mãe !” Como Deucalião e Pirra tinham duas mães diferentes, ambas já falecidas, concluíram que Têmis se referia à Mãe Terra, cujos ossos eram as pedras que jaziam à beira do rio. Inclinando-se, pois, com as cabeças cobertas, colheram pedras e arremessaram-nas por sobre os ombros. Estas se transformaram em homens ou mulheres, conforme fossem atiradas por Deucalião ou Pirra. Assim foi que se regenerou a raça humana ; desde então, em muitas línguas, um “povo” (λαος) e uma “pedra”(λαας) têm nomes semelhantes.

(Dois argumentos retóricos, portanto : a metáfora pedra/terra = osso/mãe, e a paronomásia λαος/λαας).

Cartazes e outdoors na poética da intempérie*

Este trabalho faz parte de pesquisa em desenvolvimento com bolsa do CNPq

EDUARDO PEÑUELA CAÑIZAL
Universidade Paulista/UNIP

Resumo

Ancorado nos conceitos do *Groupe μ* sobre a metáfora visual, o presente artigo é uma tentativa de leituras de outdoors e cartazes através dos quais circulam sentidos erráticos. O propósito desenvolvido se fundamenta em duas modalidades utilizadas pra a produção de formas metafóricas; de um lado, a metáfora visual resulta da utilização de normas retóricas; de outro, ela se engendra na intervenção de agentes naturais que deterioram textos originais. Tais diferenças autorizam a distinção de dois processos metafóricos. No primeiro, a metáfora visual é um construto feito segundo as regras de uma poética normativa e, no segundo, a figura poética nasce da intervenção dos elementos da natureza pertencentes a uma poética da intempérie, mas seus resultados podem ser lidos seguindo os modelos retóricos conhecidos. O artigo termina fazendo algumas considerações a respeito da função destes dois processos na comunicação visual.

Palavras-chave

Cartazes, outdoors, comunicação visual e leitura de metáforas visuais.

Abstract

In using the concepts of *Groupe μ* on visual metaphor, this article is an attempt of reading outdoors and posters through which erratic senses manifest. The proposal consists in conceiving the visual metaphors like effects of two different manners used to produce the metaphoric forms: on one hand, the visual metaphor results of the application of rules established by the rhetorical disciplines; on the other, the work deals with a kind of poetical rupture determined by the intervention of natural agents: the wind and the rains, for example. These differences authorize to distinguish the metaphorical processes as a result of cultural models or as a consequence of natural forces. In the first case, the visual metaphor is a construct done according to the norms of a normative poetics and, in the second case, the metaphorical construct is prepared by natural phenomena, it means that its products are not rational, but they can be read and they belong to weather action poetics. The work ends making some considerations about the function of these tropes in the visual communication.

Key words

Outdoors, posters, visual communication, and reading of visual metaphors.

*“Hay que sentir el pensamiento
y pensar el sentimiento.”*

Miguel de Unamuno

Constitui já um truísmo considerar os fenômenos poéticos na esfera da linguagem. Mas, de qualquer modo, o relevante, ainda, desse entendimento nasce das rupturas que os recursos retóricos produzem na morfologia e na sintaxe nos textos escritos ou imagéticos, rupturas essas que repercutem, explicitamente ou não, nos conteúdos comunicativos veiculados pelos construtos textuais. No caso específico das imagens convém, para estudar essas transformações, levar em conta o princípio de que há nelas, segundo afirma Roland Barthes em várias ocasiões, “um sentido errático” Ou seja, uma ambigüidade meio ofuscada cujas pequenas cintilações se deixam perceber, quando menos se espera, através dos entremeios inerentes a todo processo escritural. Na perspectiva desse pensador francês, o sentido errático se vincula também aos atos vivenciais e, em especial, ao que ele chama “situação de cinema” Existe nos amantes do espetáculo filmico uma forte atração pelo devaneio que a expectativa de ver uma fita gera em nossa imaginação. Lembro que, sendo ainda criança, eu inventava, a partir dos cartazes em branco e preto reproduzidos nas páginas de velhos jornais, histórias que refazia constantemente com a finalidade de que me sonho, na pasmaceira da aldeia onde vivia, não acabasse. Ainda hoje, não é difícil perceber as paradas de êxtase que algumas pessoas fazem diante dos cartazes de cinema. Muitas delas perambulam

erraticamente até encontrar o cartaz que determinará sua escolha.¹ Tudo isso faz parte da “situação de cinema”.



Figura 1. Cartaz espanhol do filme e reconstrução de sua deterioração.

O primeiro filme a que assisti, no começo da década de 1940, foi *Cumbres Borrascosas*, título dado em castelhano a *Wuthering Heights* (1939). Eu vivia² nas serranias seguindo a incansável andança das cabras, em companhia de pastores que me ensinaram o encanto do entorno. Naqueles montes, cobertos de esparto, o vento encontrava

1. Em nossos dias, essa “situação de cinema” ganhou outras formas, talvez menos erráticas, mas que preservam seu antigo sentido. Mesmo nos filmes em DVD o cartaz não falta.
2. Perto de Tabernas, onde ainda hoje existe o povoado-cenário utilizado nas filmagens dos injustamente chamados faroestes spaghetti. E digo injustamente porque muitas das fitas realizadas lá renovaram este gênero cinematográfico e transformaram a ética do comportamento dos heróis. Claro, só vim a conhecer esses estudos muitos anos depois. Em 1967, salvo engano.

resistência nessas plantas rasteiras e, no inverno, soprava misteriosamente como se chorasse tristezas ancestrais. Parece inacreditável, mas, quando os gemidos da ventania eram mais fortes, a presença do silêncio aumentava a inquietante solidão da paisagem. Menciono essas lembranças porque, no fundo, elas têm muito a ver com o cartaz do filme³: essa árvore esquelética insinua mistérios que se esconderiam na casa e, por outro lado, o rumo do olhar dessa bela figura feminina mostra a indefinição do objeto em que a mirada se fixa, embora o efeito erótico de seu corpo seja evidente. Tais traços, para não citar outros, se vinculam a conotações do vento, principalmente no que tange à construção fílmica de metáforas relacionadas com o desejo. É comum perceber, nos filmes de vampiros, a consternação íntima da heroína quando, através do movimento das leves cortinas da janela do seu quarto, pressente a penetração do vampiro metaforizado pela ação do vento. Além disso, os signos verbais reiteram esse significado, mais acentuado ainda na tradução portuguesa: *O morro dos ventos uivantes*.

Não posso dizer que minha primeira experiência com a “situação de cinema” tenha sido fruto de uma escolha. Na aldeia havia somente uma sala de espetáculos e minha escolha, portanto, teria de ser essa. Mas posso dizer que, mesmo sem saber o porquê, tenho hoje certeza de que minha mente infantil foi atingida pelos sentidos erráticos do cartaz e do filme. Nada mais natural que, depois de assistir à fita, eu “descobrisse” que os montes do pastoreio e os queixumes do vento eram, para meu assombro, os *morros dos ventos uivantes*. Além disso, para concatenar estas vivências com as leituras que faço neste trabalho, lembro também que, numa das minhas idas à aldeia onde estava o cinema, o cartaz apareceu cheio de riscos. Talvez alguém quisesse deixar marcas de rebeldia na Espanha franquista ou, então, assinalar os lugares que despertaram nele um

3. Devido à forte impressão que ele me causou, sempre ficou em minha memória uma configuração “borrascosa” que, com o transcorrer do tempo, perambulava vagamente pelas minhas recordações. Devo confessar a alegria de tê-lo encontrado de novo com o auxílio das tecnologias de nosso tempo. Esse sentimento particular não se restringe à minha pessoa: ele me fez pensar que a na tecnologia uma dimensão humana que nem sempre é reconhecida.

fascínio singular. Hoje entendo – ou penso entender – todas essas coisas e para explicar melhor meu “entendimento” tentei reproduzir, na segunda imagem da figura 1, as vagas recordações que tenho das raspagens feitas por essa pessoa anônima. Ao vê-las pela primeira vez tive o sentimento de que aquele indivíduo – para mim tinha de ser um indivíduo – havia profanado o texto dos meus sonhos ou devaneios. Agora, mesmo sem me arrepender de meu sentimento pueril, creio que *aquele indivíduo fez*, com seus rabiscos, um autêntico *atentado poético*.

Esse pequeno rodeio confessional vai me servir muito⁴ para distinguir, num corpus bastante reduzido⁵, dois tipos de produção de atentados poéticos. Antes, porém, julgo necessário dizer algo sobre o sentido errático, pela simples razão de que acredito serem eles a condição indispensável para que tais infrações ocorram. Vejo, na reconstrução por mim feita dos rabiscos sobre o cartaz, que o “autor”⁶ centrou “seu trabalho depredador” em pontos estratégicos da imagem: de um lado “quis aleijar” as unidades morfológicas da escrita verbal e, de outro, ressaltar os entremeios delimitadores entre a nudez e o que a vestimenta da configuração da personagem feminina oculta. Ou seja, se compararmos o cartaz original e o cartaz adulterado, o leitor se acha frente a frente com o confronto de duas entoações: uma que se vincula – e por já estar codificada – às normas de

-
4. Se este trabalho tem algum leitor e esse leitor for um cinéfilo poderá imaginar a emoção por mim sentida quando, depois de tantos anos passados, revejo na pequena tela do computador esse filme e constato que não sei quem mudou, mas talvez tenhamos mudado muito tanto o filme quanto eu. Ao final de contas, como dizia Fernando Pessoa, somos do tamanho do nosso olhar.
 5. Digo reduzido porque para formar esse corpus parti do princípio de escolher cartazes e outdoors surpreendidos em pleno processo de deterioração ou, então, como no caso de *Cumbres Borrascosas*, procurar uma reprodução do cartaz original e reconstruir, através da memória, uma ilustração aproximada dos estragos feitos por alguém nesse cartaz. Desejo agradecer os alunos de Poética da Imagem, disciplina por mim ministrada nos finais da década de 1990 na ECA, as muitas fotografias que sobre o assunto fizeram. Também agradeço bolsistas que me enviaram imagens deterioradas de cartazes espanhóis.
 6. Pode ser que a “tradução visual” a partir dos imprecisos elementos que a minha memória ainda preserva não seja fidedigna. Mesmo assim, isso não é suficiente para anular minha leitura presentânea.

elaboração de um tipo de imagens destinadas aos meios de promoção característicos de uma época e outra construída a partir das mutilações “aprontadas” sobre o texto visual já existente. Esta segunda entoação possui, segundo Lyotard (1974: 214), um caráter expressivo e, por conseguinte, dela emanam conotações diversas. A meu ver, nesta entoação expressiva se situa uma das nascentes dos sentidos erráticos e é precisamente ela a que orientará minha leitura do cartaz riscado.

Num entendimento bastante restrito da comunicação, o cartaz de *Cumbres Borrascosas* transmite um conjunto de informações pertinentes aos seus objetivos: a representação iconográfica adequada ao cinema de estrelas; traços propositalmente vagos para despertar a curiosidade geral dos eventuais espectadores e, para não enumerar outras, um esboço de paisagem em que, de algum modo, se faz alusão, simbolicamente, ao lugar onde transcorre a ação. Portanto, há, em todos esses dados, clara evidência de um texto apolíneo em que todos os componentes estão sujeitos a regras determinantes de uma entoação habitual. Em contrapartida, o cartaz pinturilado aparentemente ao acaso adquire uma conformação dionisíaca e, através dela, instiga a imaginação de quem o contemplo. Mas, além disso, as deformações traçam um possível percurso na direção das nascentes de sentido a que já fiz referência. Mediante a ruptura das unidades morfológicas verbais, os rabiscos realizam um exercício escritural em que se torna visível uma configuração anagramática. Dentro da palavra “cumbres”, num jogo de manipulação de letras, o leitor termina trazendo ao campo do visível o termo “ubres”⁷ Por sua vez, fazendo a mesma operação com “borrascosas”, o leitor consegue visualizar “sobrosas” (“saborosas”). Constata-se, portanto, que, no cartaz original de *Cumbres Borrascosas*, a nascente dos sentidos erráticos se localiza num anagrama que a escrita verbal esconde e que o atentado poético⁸ termina por fazê-lo “visível”: *úberes saborosas*.

7. Na sua etimologia, o vocábulo *úbere* significava mama de mulher ou, metaforicamente, seio da terra.

8. Mesmo que o “autor” desse atentado não soubesse o que era poesia, tenho a convicção de que sua pichação não foi fruto de um ato vandálico, mas de uma intuição repentina.

O sentido errático do cartaz originário jorra também de outros mananciais e a significação que deles provém se entrecruza com as conotações das linguagens imagéticas. Para atinar com esses riachos de sentido, é necessário brechar os arbustos da informação e mergulhar a imaginação nas águas transparentes da correnteza. E, uma vez aí, posicionar o corpo para uma convivência comunicativa mais impregnante, pois o espaço delimitado no cartaz atua, no caso das imagens, segundo princípios de demarcação diferentes aos seguidos nas combinatórias dos signos verbais. Assim, nos textos icônico-plásticos, as molduras não só exercem a função de demarcar o espaço representado, mas agem também para sugerir de maneira sutil nuanças dessas errâncias significativas. Lyotard (1974:212-220) assinala matizes dessa desigualdade quando aborda a questão do leitor no atinente às localidades e às localizações decorrentes das práticas de ensablamento dos signos plásticos. A acoplagem dos componentes das linguagens pictográficas de um texto heterogêneo faz com que os componentes icônico-plásticos assumam formatos adequados ao espaço simbólico onde se manifesta a representação das diversas configurações visuais. O cartaz de *Cumbres Borrascosas* mostra, apesar de seu alinhamento apolíneo, o resultado desses ajustes. As figuras da mulher inclinada na ladeira e do homem que se curva na sua direção constituem, em termos de localização do leitor, um primeiro plano e, no entanto, se considerarmos o tamanho dessas imagens no âmbito das normas da perspectiva, não é difícil constatar um desvio expressivo. Uma ruptura que se torna mais explícita quando se relaciona a dimensão dessas figuras com a imagem do centro do cartaz. Ainda no que tange à localização, o texto causa estranheza pelo fato de que a paisagem representada não se sabe se está em primeiro ou em segundo plano. Enfim, nenhuma imagem é inocente: todos os componentes das linguagens não-verbais criam uma atmosfera de significação que, em boa parte, traduz bem o clima do romance de Charlotte Brontë, principalmente no que diz respeito à insinuação de reencarnação do amor das personagens num mundo celestial.

Em nova edição revisada e aumentada de *L'oeil interminable* (2007: 119-151), Jacques Aumont caracteriza melhor, com ilustrações

coloridas, o que me atrevo a chamar *sistema da moldura*. Seus componentes mais relevantes, principalmente os atinentes aos limites e às bordas, geram configurações em que a impressão da realidade que elas representam e os sentidos erráticos que as atravessam esboçam entremeios de ambigüidade. Seguindo princípios da gestalt, o autor lembra que a obra pictórica é geralmente concebida para ser vista em vertical e, como já previsto pelos pelas teorias “ecológicas” da percepção, as imagens desses textos estão sujeitas às normas da gravidade. Não só porque os objetos representados são fantasmagóricos, mas também porque as “massas visuais” têm tendência para “cair”. Nessa direção de leitura, sem descartar, porém, seu viés de arbitrariedade, alguns dos acoplamentos entre signos plásticos e icônicos delineiam as ambigüidades dos entremeios e, em muitos casos, favorecem a manifestação dos sentidos erráticos, porque, nos textos heterogêneos, os componentes de um sistema podem instituir uma *moldura interna*.

Ancorando-me nesses indícios, decidi escavar em outros lugares do cartaz a fim de que eles me propiciem dados mais instigadores. Contudo, para deixar mais claros os conceitos de moldura interna, transcrevo o seguinte fragmento:

“On l’a vu, le contour est un percept: dès lors, il est ou n’est pas. On pourrait donc croire qu’aucune rhétorique du contour n’est possible, puisqu’on ne pourrait concevoir d’autre contour que celui qui est offert à la perception. Objection simpliste, qui a déjà été partiellement réfutée dans les pages qui précèdent : on a pu voir que des signes visuels distincts pouvaient coexister dans en même espace sensoriel et que des conflits de contours pouvaient se manifester entre signes iconiques et signes plastique ” (*Groupe µ : 1989 : 118*).



Figura 2. Reprodução, respectivamente, dos cartões postais *White Lady* (1974: John Berg) e *Love and Kisses* (1977: foto de Alan Murano).

Para fugir das nuances retóricas do sistema da emolduração visual, centro de imediato meu interesse na imbricação de elementos pertencentes a dois sistemas comunicativos que se manifestam nos pôsteres acima reproduzidos. De um lado, a linguagem gestual inscreve seus traços na representação das unidades morfológicas do corpo, destacando, evidentemente, aquelas que intensificam o apelo ao erotismo⁹ e, de outro, a linguagem da vestimenta emoldura a reprodução somática determinando uma cartografia do corpo. O encontro dos componentes desses dois códigos determina, plasticamente, balizas que assinalam os lugares do entremeio e, por conseguinte, uma moldura interna. Admitindo isso, parece legítimo, se considerarmos a direção vertical da leitura dos textos visuais, acolher a sugestão de que os traços desse tipo de emoldurado “empurram” o olhar para “baixo”, algo evidente no primeiro dos pôsteres e conflitante no segundo. Vale dizer que esses entremeios gerados pela moldura interna são, no espaço do texto plástico-icônico, lugares expressivos atravessados, sub-repticiamente, pelas formas do desejo.

9. Sobre o erotismo na mídia há uma vasta bibliografia, mas no que me é dado conhecer dela, os estudos mais interessantes sobre este tema estão fortemente vinculados às idéias de obras clássicas sobre o assunto, principalmente a *L'érotisme*, de Bataille, e à *La llama doble*, de Octavio Paz.

Retornando ao cartaz de *Cumbres Borrascosas*, creio que, dessa perspectiva, os rabiscos feitos por um receptor desconhecidos não são, como ingenuamente pensei no tempo da minha infância, frutos de um ato vandálico. Ao contrário, fundam indícios de uma intervenção determinada pelas infiltrações do desejo no entremeio em que se desenha a moldura interna através da qual se representa o decote da atriz – Merle Oberon – em que a personagem se encarna. Ou seja, desses lugares do texto visual emergem também sentidos erráticos que, já na instância da produção, se instalam na ordem do texto, o que não impede, porém, que a escritura através da qual transitam possa, de algum modo, transformar-se em reescrita no ato da recepção. Escrever e reescrever a partir de um construto textual são o verso e o reverso das formas escriturais de muitas das mensagens midiáticas de nosso tempo e, nessa prática, devido à diversidade e maleabilidade dos suportes, tal procedimento denota uma transcendência que, nem sempre, é levada em conta nos estudos da comunicação. Por isso, tenho a convicção de que o receptor anônimo se comunicou comigo mediante a realização dum atentado e, ao me mostrar poeticamente efeitos do desejo, não tive eu, naquele momento, a capacidade de decifrar seu “recado” Talvez porque meu inconsciente estava subjugado pela censura franquista ou porque minha fantasia ainda não ultrapassara os domínios do apolíneo. Hoje, depois de aprender a conviver com signos, depois de roçar constantemente a epiderme da minha consciência pela tez das imagens consegui afinar as lâminas fronteiriças entre o inconsciente e o consciente com que vou tecendo a minha existência. Vivencio a trêmula certeza de que o trabalho do desejo resulta, como pensa Lyotard, da aplicação de uma “força” sobre o texto, pois o desejo não faz alocações, simplesmente violenta a ordem da fala¹⁰. E é precisamente isso que o receptor anônimo revela através do atentado poético cometido contra o cartaz.

Mas, a respeito das errâncias do sentido, necessário será resignar-se a uma perda, à fatalidade de que o objeto nunca é atingível,

10. O termo “fala” deve ser entendido como tradução do conceito atribuído por de Saussure ao termo “parole”.

embora a sua constante procura estimule a necessidade de nos comunicar com os enigmas que nos circundam através da poesia que fazem os poetas e a ciência cultiva. No que toca às imagens, creio que a convivência com elas se faz poética quando constato, amparando-me numa das mensagens de Godard no primeiro DVD de sua *Histoire(s) du Cinéma*¹¹, que sempre será maravilhoso olhar para algo que não se pode ver. Pouco importa, então, discutir os objetivos concretos de um cartaz. O que importa é fixar nele as pupilas sobre aquelas molduras e entremeios e, de repente, sentir como o mundo do entranhável nos comunica a ebulição do desejo. Porque, no dizer de François Bon (2007: 163), a fascinação, em princípio,

“n’a à voir que avec nous-mêmes: c’est signes étaient publics, nous les recevions dans ces rues où nous avons marché, où nous avons cherché et appris à exister par nous-mêmes. Et voilà qu’on les reconnaît, quand on n’aurait su les conserver dans ce mystère que ces la mémoire des signes, des couleurs et des formes.”

Esse reconhecimento não é simplesmente uma identificação. Mais do que isso, ele é uma (re)concepção de conteúdos que foram ficando no olvido com o passar dos anos. Nosso afã por regatá-los e, de algum modo, preencher os vazios da ausência introduzem a imaginação da gente nessa galáxia interminável da enunciação. Antes, minha ingenuidade parecia evitar o contágio dos signos e hoje, em contrapartida, me deixo contaminar pelas suas ressonâncias. Creio que até me isolo das circunstâncias que costumeiramente chamamos realidade e busco, nos labirintos da memória, vestígios arqueológicos que ajudem minha fantasia a vislumbrar arcanos da linguagem. Enfim, entrego meu jeito de conviver com os cartazes aos avatares do dialogismo.

Em seu ensaio *Archéologie de l’affiche* (2007), Kaira Cabañas diz referindo-se aos cartazes e à obra de Villeglé:

11. Mais especificamente *Toutes les Histoires-Une Histoire Seule*, Paris, Gaumont Vidéo, 2007, DVD I.

“Ce qui se joue dans ces affiches, c’est la conception d’un langage qui ne repose pas seulement sur des règles abstraites, mais qui dépend aussi des conditions sociales et historique de son énonciation – à l’exemple d’un pouvoir social investi dans ceux qui sont autorisés à parler, comme dans ceux qui contrôlent l’espace de la représentation du discours. Parce qu’il assimile l’arrachement des couches d’affiches à un type de contra-discours, l’indice visuel, systématiquement défini comme « non codé » (autrement dit, dépouillé de tout discours), prend la parole, alors même que le référent des lacérations n’est pas littéralement représenté ” (2007 : 121-122).

O fato de que Villeglé faça um discurso “não codificado” e fale através dele não resolve uma questão fundamental: quem, ao final de contas, é o sujeito das lacerações? Para responder essa pergunta – se é que ela tem uma resposta –, necessito partir de uma dicotomia basilar. De um lado, tenho de levar em conta, ancorando-me no pensamento dos estudiosos do cartaz, que as dilacerações feitas por um sujeito anônimo são vistas como “acidentes”. E, de outro, que as lacerações cometidas sobre os componentes de um outdoor são utilizadas por artistas e publicitários para (re)configurar um texto já elaborado. No primeiro caso, não me parece fundamental para meus propósitos deter-me no problema do anonimato, mas indagar acerca do gênero a que pertence o sujeito provocador do “acidente”. No segundo, embora alguns artistas da vanguarda se negassem a imprimir seu nome nas (re)configurações, a subjetividade não é, no âmbito em que equaciono minhas idéias, questionável, quando muito um tópico que me fornece dados atinentes ao estilo e, portanto, à manipulação dos recursos retóricos. Fica, por conseguinte, a interrogação sobre o sujeito autoral das depredações. A esse respeito, os “estragos” funcionam como indícios da autoria. Não é difícil constatar que, em muitos casos, as formas dos destroços que se preservam de um cartaz dilacerado denotam, sem margem a dúvidas, características de um ato humano, tal qual ocorre no cartaz de *Cumbres Borrascosas*. Entretanto, existem dilacerações que não

são fruto do homem: elas são o resultado da intervenção de agentes da natureza – vento e chuva, por exemplo – e, nesse tipo de ocorrência, *o sujeito da ação não faz parte do gênero humano*. Tal distinção me permite identificar duas modalidades de produção poética: a que realizam os seres humanos ao trabalhar com os textos culturais e a que realiza a natureza quando, amiúde, deteriora cartazes e outdoors. Ambas as maneiras sobredeterminam rupturas produzem o efeito do poético. De qualquer modo, essas duas modalidades legitimam uma ontologia do poético: uma atuando segundo os princípios reacionais das chamadas figuras retóricas e outra atentando através do desenfreno irracional das forças naturais. A primeira é, portanto, uma *poética metódica*, ao passo que a segunda é uma *poética da intempérie*, como tentarei esclarecer na parte final deste trabalho.



Figura 3. Fotografias de cartazes feitas pelos alunos de Poética da Imagem.

Em sua vida breve¹² nos espaços fixos das cidades e nos espaços móveis de diversos veículos de transporte, revistas e outros meios de comunicação, cartazes e outdoors passam por transformações profundas. Algumas delas preservadas – em fotos, filmes e vídeos – por aqueles interessados em arquivar vestígios da fugacidade e muitas outras desaparecidas para sempre no buraco negro em que o tempo pulveriza as hecatombes do universo

12. A principal atividade de um texto publicitário consiste, segundo os especialistas, em conferir existência às coisas e às pessoas que as consomem. Daí a exuberância e o caráter efêmero dos textos de publicidade..

imaginário¹³. Nessas insólitas paisagens de ruínas imagéticas não existem tão somente estragos que através das pupilas se adentram nas entranhas de quem os contempla para depositar nelas vagos sentimentos de nostalgia¹⁴. Há também nos destroços persistentes rescaldos acobertados pelas cinzas que, para alguém capaz de se comunicar com eles, conotam um tremulante apego à sobrevivência, porque os signos, sejam verbais ou icônicos, não nascem para morrer, mas para renascer continuamente, como em várias passagens de suas obras assinala Bakhtin.

Entretanto, tais resíduos, conservados em vários suportes, apresentam uma característica geral: formam textos em que os fragmentos se congregam e, por conseguinte, instituem uma espécie de mensagem que se encaixa perfeitamente na tipologia das chamadas obras fragmentárias. São, por conseguinte, artefatos em que a morfologia e a sintaxe tanto das palavras quanto das imagens parecem detritos que perderam definitivamente o rumo da significação e vagueiam nos vazios do desatino. Mas, olhados com atenção, deixam entrever fantasmagorias verbo-visuais em que, de algum modo, o receptor encontra nelas traços dos textos de que diretamente procedem e, mesmo de outros textos da cultura com os quais conviveram.

-
13. Em nossos dias, temos mais facilidade de acesso a imagens deterioradas: antiquários, livrarias, especializadas, museus e internet. "Les mots trop lisses, les affiches simplement recouvertes, les mots qui n'on pas fait mémoire, qu'on aille les trouver au musée de l'Affiche, au musée de la Publicité : on fait musée de tant de choses aujourd'hui." (François Bon, 2007 ; 164).
 14. Em um belo ensaio intitulado *Publicité et Communication Néostalgique* (2007), Jean-Jacques Boutaud, reportando-se às imagens de alimentos, diz : « Mais la nostalgie présente aussi un autre visage, une autre image, avec une dimension non plus ludique mais avant tout éthique: la mémoire d'un monde que ne trichait pas, simple, nature, vrai, authentique. Cette axiologie est particulièrement présente dans le monde alimentaire, en quête de saveurs et des vérités des produits, de saveurs retrouvés et de produit garants de notre identité, de notre mémoire alimentaire. À ce premier niveau, on voit déjà se dessiner cette tension élémentaire, entre la nostalgie comme figure et valeur du décalé, de l'oblique, du ludique, et la nostalgie comme figure et valeur de l'authentique, du vrai, du naturel. » (2007 : 53).

Nalguns casos¹⁵, principalmente naqueles em que preservamos uma cópia do outdoor original, tal processo degenerativo se deixa perceber sem dificuldade. Assim ocorre neste exemplo:



Figuras 4. Fotografias de um outdoor feitas pelos alunos de Poética da Imagem.

Fica evidente, comparando a reprodução do outdoor original com a imagem deteriorada, que esses dois textos – o da imagem e o da pós-imagem¹⁶ – estabelecem uma relação intertextual. Isto é, uma relação paródica cujos efeitos comunicativos ampliam o campo da

15. Não é fácil obter os originais quando se parte dos textos mutilados. Por isso, boa parte desta pesquisa lida quase com exclusividade com um corpus de cartazes e outdoors de que temos cópia do original. Além do mais, há de se considerar que as imagens deterioradas passam por momentos diferentes e, por isso, a possibilidade de captar os instantes mais significativos é quase impossível. Artistas que trabalharam com esses cartazes chegaram a comprar detritos de cartazes por quilo.

16. O termo pós-imagem é por mim utilizado na acepção de uma imagem que resulta da transformação, natural ou cultural, de outra imagem já existente.

significação e, por conseguinte, podem despertar a curiosidade do espectador, justamente em razão dos denodos poéticos resultantes das rupturas morfológicas e sintáticas que a configuração deteriorada plasma. No outdoor original, a frase “Nação Dourada” se relaciona, em primeira instância, com o cromatismo concentrado na representação do corpo feminino. Já, na pós-imagem resultante desse outdoor, a mensagem verbal aparece opaca e desbotada, como se quisesse rimar com a desvanecida representação do corpo da mulher. Constata-se que, a partir desse dado, a pós-imagem apresenta, de um lado, alterações que repercutem nos vínculos integrativos das linguagens, isto é, da sintaxe, e, de outro, nas formas morfológicas dos componentes.

Do ponto de vista iconográfico, o outdoor original preserva ressonâncias¹⁷ de iconografias vetustas. A mulher que surge da água transporta a imaginação do observador, de imediato, ao mito de Vênus e, em especial, ao famoso quadro de Sandro Botticelli intitulado *O Nascimento de Vênus*. Este famoso texto pictórico tem sido motivo de inspiração para a conformação de imagens comprometidas com a publicidade de produtos que giram em torno da beleza da mulher.

No outdoor da figura 4, o dourado, já plasmado no texto visual propriamente dito, é um indício claro dessa tradição. Tanto é assim que a linguagem verbal, através da frase “Nação Dourada”, pode, levando em conta suas possibilidades paronímicas - semelhanças sonoras existentes entre vocábulos expressiva e semanticamente diferentes -, evocar outra frase em que de maneira velada se faz referência, de algum modo, a passagens do mito conhecido como julgamento de Páris. Quero dizer que “Nação Dourada” faz com que, de repente, minha capacidade associativa se defronte com a frase “maçã dourada” e, nesse momento, a ressonância do mito

17. Tenho usado aqui várias vezes o termo ressonância, quase sempre com uma acepção sinestésica. Mas, hoje em dia, existem trabalhos em que se fala do som das imagens, tema que abre novos horizontes para o estudo do audiovisual. Cito, por exemplo, o capítulo terceiro do livro *Le son de l'image* (Jean-Louis Alibert, 2007: 53-66). Ai se estuda de maneira original o enquadramento e o ponto de escuta.

emerge, pois Páris, segundo as diferentes versões dessa fábula, foi forçado pelos deuses a escolher, entre três deusas, a mais bela. Sua decisão recaiu sobre Afrodite (Αφροδίτη)¹⁸ e, para revelar a escolha, Páris entregou a esta deusa a *maçã de ouro*. Creio, por conseguinte, que não há como negar a relação de intertextualidade do outdoor original com as iconografias em que esse mito se representa. Claro que a opção da personagem mítica ganhou, nas múltiplas interpretações feitas no transcorrer dos tempos, uma polissemia simbólica muito vasta, base de uma rica e variada iconografia. Mesmo assim, é predominante a idéia de que, guiado pela sensualidade, Páris escolhe essa diva e, por isso, os homens de todas as épocas se encarregam de conceber esse fantasma mítico como a encarnação da beleza feminina.

A ruptura do espaço sintático original decorre, como se pode advertir, de modificações que afetam a integridade morfológica dos signos verbais e das imagens entendidas enquanto representações icônicas, plásticas, cromáticas e formais de coisas de diversos referentes. As mutações sofridas pelo outdoor em questão geram, no caso, uma composição em que peças fundamentais, de algum modo, foram decepidas. Basta observar com atenção as mutilações que sofrem as palavras, o deterioro das imagens ou as variações cromático-formais. Sobre a mensagem escrita cai uma alteração ao nível da morfologia dos vocábulos e, no que tange ao vínculo das palavras com esse outro nível hierarquicamente superior constituído pelas imagens (aqui deterioradas), os resíduos não serviriam para explicar bem o cartaz original. Ou seja, os atentados cometidos por elementos da natureza expõem rupturas que atingem a relação integrativa entre o verbal e o imagético. Vale dizer, por conseguinte, que, diante da imagem deteriorada, o leitor do cartaz pode atinar com os sentidos erráticos subjacentes¹⁹ no outdoor original. O mais relevante desse processo resulta de que um não-sujeito – chuva, vento e outros agentes naturais – configura recursos poéticos

18. O termo grego significa nascida das espumas ou das águas.

19. E não me refiro precisamente ao que os estudiosos das peças publicitárias costumam chamar significação subliminar.

semelhantes às figuras de linguagem definidas pela retórica. Em termos do sistema plástico²⁰, por exemplo, os efeitos dos atentados da pluviosidade oferecem a possibilidade de ser examinados do ponto de vista das formas, das cores e da textura. Dessa perspectiva, é evidente que as arremetidas dos elementos naturais alteram o sentido denotado do cartaz original: houve mudanças cromáticas radicais, a textura é outra e as formas geométricas – principalmente essa espécie de linha instituída pelas dobras do suporte – insinuam um rumo na direção da intimidade feminina, sorte de “lugar de eleição”, para usar as palavras de Klee quando estuda a geometrização pictórica. As marcas desse “estrago” reformulam os componentes escriturais do cartaz original e, ao conformar novos arranjos da escrita, o *texto arruinado* ganha a opacidade-padrão do poético²¹ e transtorna radicalmente a velocidade comunicativa almejada pelas mensagens publicitárias²². Tudo isso é fruto do que entendo por *poética da intempérie*. E, para não me delongar, não creio que seja difícil constatar a existência no *cartaz arruinado* de figuras anagramáticas tal qual são definidas por Helena Berinstáin em seu *Diccionario de Retórica y Poética* (1997: 42-43). Complementado meu pensamento, diria que a *poética da intempérie* resulta das transmutações provocadas pela natureza nos textos da cultura, sem que isso signifique a criação de novas figuras retóricas.

Embora não se utilize²³ a expressão *poética da intempérie*, o conceito acima exposto tem uma tradição, já que as fronteiras entre

20. Escolho inicialmente este sistema sem esquecer, porém, as propriedades a ele atribuídas pelo Groupe μ quando assinala: “Nous n'avons donc pas un équivalent de la structure existant dans les codes où, par le fait même de son énonciation, une valeur évoque immédiatement celles que lui sont corrélées ; dans la langue, il suffit d'énoncer /petit/ pour que /grand/ soit convoqué dans le message. Dans le domaine plastique, l'équivalent de /petit/ n'existerait que si /grand/ était manifesté lui aussi, et vice versa. » (1992 : 192).

21. Lyotard nos diz que: “L'opacité du poème, sa résistance à la traduction en langue ordinaire, viendrait certes de ce qu'il repose sur un 'découpage de l'expérience' différent de celui que soutient cette langue. » (1974 :3009).

22. Tanto é assim que hoje, nas grandes cidades, os outdoors não somente são emoldurados, mas também protegidos para que o tempo não os deteriore.

23. Essa minha afirmação é categórica no âmbito do meu conhecimento, mas como não há nada novo sob o sol...

natureza e cultura não são tão nítidas quanto uma análise pragmática desejaria. Com o único intuito de ilustrar o assunto, sirvo-me de uma passagem em que Genette comenta queixa feita pelos judeus nas margens do mar Vermelho e formulada nestes versos:

*“Sommes-nous des poissons, sommes nous des oiseaux
Pour franchir aisément ou ces monts ou ces eaux ?”*

Para o estudioso francês a proximidade constante dos elementos sugere afinidades estreitas. O vôo e a natação propõem ao ser humano o mesmo ideal de propulsão, de uma felicidade onírica e, em certa medida, miraculosa. O crítico assinala:

“C’est pour cette homothétie mécanique entre le vol et la nage que Bachelard explique la contamination fréquente des deux classes dans l’imagination naïve ; ‘L’oiseau et le poisson vivent dans un volume, alors que nous vivons sur une surface’ L’homme est tristement assujetti aux moindres accidents de l’écorce terrestre, l’oiseau et le poisson parcourent l’espace et le traversent dans ses trois dimensions ; comme l’exprime bien la plainte des Hébreux, la nage et le vol font un milieu aisé de ce qui est pour l’homme obstacle infranchissable ou espace inaccessible, et cette aisance commune justifie leurs confusion. La marche est servitude, le vol et la nage sont tous deux liberté et possession.” (1966 10).

Essa homotetia mecânica nasce das configurações dos elementos naturais e, muitas vezes, essas configurações “comunicam” ao animal humano afinidades muito fortes. Genette reconhece que o pássaro e o peixe podem se confundir, pois há pássaros que nadam e peixes que voam. O fenômeno de afinidade está na origem da metáfora. Mas pelo fato de ser um fenômeno natural, tal fenômeno deixa no homem a sensação de uma perda, de algo que não pode recuperar e, em obediência ao que Almodóvar chama lei do desejo, o homem inventou a metáfora como objeto substituto através do qual

vivência o simulacro dessa perda. Quero crer, portanto, que, na *poética da intempérie*, a chuva e o vento são, seguindo a concepção de Genette e Bachelard, como o peixe e o pássaro: esses dois agentes têm uma *afinidade* tão forte que, quando deterioram um cartaz ou um outdoor, criam (re)configurações de imagens em que se estabelecem as condições necessárias para a manifestação da metáfora.

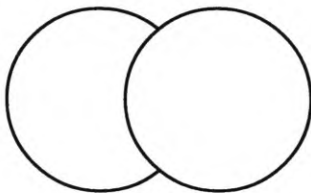


Figura 5.

Considerando o diagrama acima transcrito, a afinidade ocuparia essa área de intersecção determinante do campo das diferenças. A parte em branco designa o campo das diferenças. Mas, uma vez instituída, a metáfora tende à expansão do núcleo da afinidade fazendo com as diferenças se confundam ou desapareçam, tal qual se indica no seguinte esquema:



Figura 6.

Podem parecer paradoxal afirmar, de um lado, que o poético surge de um atentado e, de outro, que ele se manifesta através de figuras de linguagem cujas respectivas estruturas são universais, como se depreende deste modelo da figura metafórica. A meu ver, entretanto, o paradoxo não depende desse processo estrutural da metáfora, mas, na esteira dos existencialistas, ele provém do absurdo

da nossa vida e, principalmente da nossa rebeldia contra a perda e da nossa repulsa a termos sido separados do cosmos. A metáfora atua à maneira dos sonhos e molda o uso das linguagens ao princípio de montar indícios para encaminhar nossa imaginação no rumo da integridade ou, em outras palavras, da utopia, do não-lugar em que intuímos a existência desse “lugar da eleição” de que fala Klee e se insinua metaforicamente através das dobras do outdoor dilacerado sobre o qual já fiz alguns comentários. E tudo isso porque, talvez, Lyotard tenha decifrado algo do enigma quando declara:

“Ce n’est pas l’espace esthétique qui vient s’appliquer sur l’espace linguistique dans le rêve, l’étendue corporelle elle-même est pour ainsi dire élargie au-delà des dimensions mondaines qui sont les siennes en état de veille. Il faut vraiment prendre en considération le fait que nous dormons en rêvant, et que justement la connaturalité du corps et du monde est suspendue par une immobilité qui n’a pas seulement par fonction d’éliminer le monde, mais pour effet de prendre pour monde le corps...” (1974 : 275-276).

No atinente à *poética metódica* – aqui qualificada apenas para sugerir seu compromisso com um sujeito-emissor pensante –, ela se situa no âmbito da retórica geral, entendida esta entanto conjunto de conhecimentos adquiridos à custa do estudo dos metabolismos dos códigos e dos efeitos que eles produzem nos textos. O conceito de poética que aqui utilizo arraiga, pois, nas idéias de Jakobson e de outros pensadores preocupados com a compreensão do alcance significativo da função estética, principalmente os integrantes do Groupe μ , precursores na análise sistemática das figuras retóricas da comunicação visual. Os modelos criados por este Grupo de pesquisadores²⁴ possuem grande valor operacional. E, para mostrar isso, farei um breve comentário dos pôsteres abaixo transcritos:

24. Os esquemas das figuras 5 e 6 a partir dos quais se define o processo metafórico estão copiados do livro *Rhétorique Générale* (1970: 107).

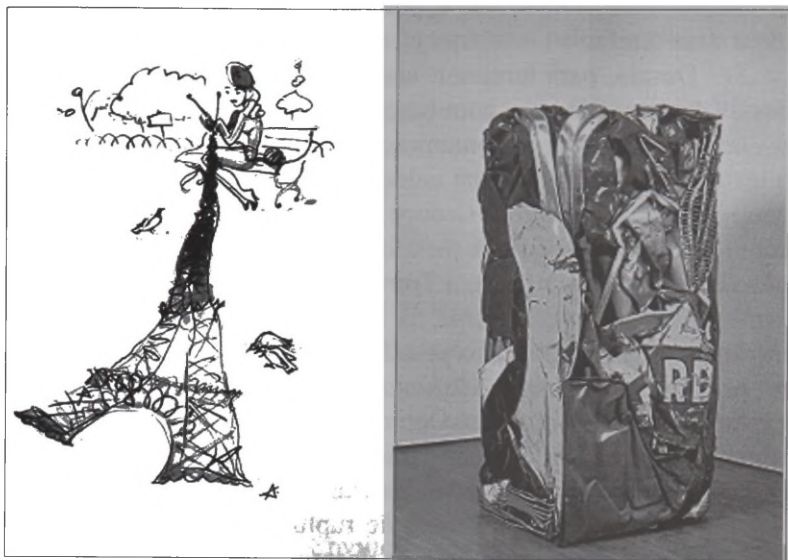


Figura 7. Reprodução, respectivamente, das postais *Paris Forever*, de Antoine Kruk e *Compression dirigée d'automobile*, de Pierre Restany.

Na primeira das figuras, uma jovem tece uma colcha ou tapete – ressonância do mito de Penélope? –. O fruto de seu trabalho se estende pelo chão, maneira de a imagem metabolizar a verticalidade da torre Eiffel. Mas entre a torre tricotada e entre a torre de ferro não só existe uma analogia, mas também um núcleo de intersecção semântica: os dois artefatos coincidem nos significados de “urdidura” e “trama”. E é precisamente desse encontro de dois núcleos de conteúdo que surge a metáfora. As diferenças materiais entre os dois termos do tropo – a torre feita de ferro e o tapete feito de fios de lã – se desencontra nas áreas de distintas cores que ficam fora do subconjunto da junção. Por sua vez, na composição intitulada *Compression dirigée d'automobile* o processo metafórico segue um percurso semelhante, mas as afinidades semânticas entre o automóvel e a lata podem ser estabelecidas a partir da “fragilidade” cada vez maior do invólucro dos objetos de consumo. Aprofundar a análise do conteúdo desses dois tropos conduziria o leitor a “lugares

de eleição” inesperados. Não é, porém, este o momento de entregar-me a essa tarefa.

Desejo, para terminar, assinalar um matiz de disparidade dessas duas metáforas e, com base nele, ponderar as irradiações da *poética da intempérie* na comunicação visual de nosso tempo. Assim, o texto de *Paris Forever* me coloca diante de uma figura retórica que, seguindo o modelo do Groupe μ (1992: 273-280), se caracteriza como sendo uma espécie de metáfora fundamentada no princípio de *absentia conjunta*. Ou seja, a Torre Eiffel está no espaço do texto. Em outras palavras, a forma da tessitura esconde a imagem do monumento. Ao contrário, na postal de Restany, a metáfora se ancora no princípio da *absentia disjunta*: o carro não está de maneira explícita no espaço do texto. Ocorre, entretanto, que nesta metáfora ressoam com nitidez as configurações das imagens dilaceradas e, por conseguinte, ela possui traços expressivos muito semelhantes aos produzidos pelos processos de ruptura típicos da poética da intempérie. Acredito que, apesar dessas singularidades, as duas metáforas preservam a significância do “pássaro” e do “peixe” e, sem dúvida, lançam à atmosfera da comunicação visual simulacros substitutos do objeto do desejo. Entretanto, essa maneira de construir imagens plasma escrituras para as quais, muitas vezes, não estamos devidamente “alfabetizados”. E, quando constato por mim mesmo essa falha cultural, vivo a desagradável sensação de que o peso da perda abruma. E, mais ainda, minha consciência de cidadão, de indivíduo a quem não lhe foi ensinado o que a natureza nos “diz”, se debilita. E, sobretudo, fica aturdida em consequência da voracidade que os sujeitos menos escrupulosos – aqueles que mais ostensivamente manipulam os meios de comunicação – estejam ornamentando com os traços mais belos da escrita imagética a mentira. Cultuando, através da espantosa velocidade conseguida na divulgação das imagens, o formato de uma estética apolínea usada enquanto meio de preservar, em nome dos interesses mais mesquinhos, o analfabetismo visual de milhões e milhões de pessoas. Enfim, resta-me um pouco de alegria ao saber “outrora agora” que as dilacerações feitas no cartaz de *Cumbres Borrascosas* são dionisíacas como dionisíacos são os atentados poéticos da natureza. Enfim, sou

quixotesco e vivo a convicção de que meu dever cavalheiresco é aspirar o ar que os sentidos erráticos espalham pelos sertões da vida.

Bibliografia de referência:

- ALIBERT, Jean-Louis. 2007. *Le son de l'image*. Paris, PUG.
- AUMONT, Jacques 2007. *L'œil interminable*. Paris, Éditions de la Différence.
- BATAILLE, Georges. 1957. *L'érotisme*. Paris, Éditions de Minuit.
- BERESTÁIN, Helena. 1997. *Diccionario de Retórica y Poética*. México, Editorial Porrúa.
- BON, François, 2007. *La peau lacérée du temps*. In *Villeglé. La création contemporaine*. Paris, Flammarion. 161-190.
- BOUTAUD, Jean-Jacques. *Publicité et Communication Néostalgique*. In *Image et Mémoire*. Chevillon, éditions Obsidiane-Les trois P., Chvillon.
- CABAÑAS, Kaira. 2007 “Archéologie de l’affiche”, In *Villeglé. La création contemporaine*. Paris, Flammarion. 65-14.
- GENETTE, Gérard. 1966. *Figures*. Paris, Seuil.
- GODARD, Jean-Luc. 2007. *Histoire(s) du Cinéma*. DVD. Paris, Gourmont.
- GROUPE µ. 1970. *Rhétorique Générale*. Paris, Larousse.
- GROUPE µ. 1992. *Traité du Signe Visuel*. Paris, Seuil.
- LYOTARD, J-F. 1974. *Discours. Figure*. Paris, Klincksieck.
- PAZ, Octavio. 2003. *La llama doble*. Barcelona Seix-Barral.

A imagem e o retângulo:
a binariedade *dentro-fora*
no jornalismo de turismo

LUCIANO GUIMARÃES

Universidade Estadual Paulista/UNESP

Resumo

Este artigo é dedicado a uma forma (o *retângulo*) e a como essa forma implica certas relações na construção de determinadas produções jornalísticas. Trata-se, portanto, de um estudo no campo do jornalismo visual, ou seja, no território das mensagens, informações e notícias jornalísticas nas quais as imagens constituem um importante aporte de estruturação ou produção de sentido. Tratarei do *retângulo* e por ele pretendo fazer uma incursão por algumas questões acerca dos processos de mediação e de representação simbólica.

Esta análise circunscreve-se em torno do jornalismo de turismo com o objetivo de estudar a relação aproximação-distanciamento entre o natural e mediado a partir da binariedade *dentro-fora* e da noção de campo presentes na teoria da mídia de Harry Pross.

Palavras-chave

jornalismo visual, imagem, jornalismo de turismo

Abstract

This article is dedicated to a geometric form (the *rectangle*) and how this geometric form implies in certain connections in the construction of determined journalistic productions. It is about, therefore, a field of study of visual journalism, that is, in the messages territory, information journalistic news in which the images are a very important element of the structure making or production of sense. I will treat the *rectangle* and by that I intend to do an incursion through some questions about the mediation process and the symbolic representation. This analysis is around the touristic journalism and holds the objective of studying the relation between getting close – getting far among the natural and transmitted by the duality *in-out* and the notion of field presented in Harry Pross' media theory.

Key words

visual journalism, image, touristic journalism

A imagem e o retângulo: a binariedade *dentro-fora* no jornalismo de turismo

Este artigo é dedicado a uma forma e a como essa forma implica certas relações na construção de determinadas produções jornalísticas. Trata-se, portanto, de um estudo no campo do jornalismo visual, ou seja, no território das mensagens, informações e notícias jornalísticas nas quais as imagens constituem um importante aporte de estruturação ou produção de sentido. A forma em questão é esta que abriga este texto publicado, neste momento de leitura, e o que desenhou a sua primeira materialização no momento de sua escritura. É a forma da folha em branco e da tela do computador. Tratarei do *retângulo* e por ele pretendo fazer uma incursão por algumas questões acerca dos processos de mediação e de representação simbólica.

Necessidades econômicas que se desdobram nos processos de produção, reprodução, agrupamento, armazenamento e distribuição impõem à produção humana, tanto manufaturada quanto industrializada, uma predominância evidente da forma retangular: a morada e seus cômodos; as paredes e seus tijolos, as portas e as janelas; os espelhos e os quadros; a cama, os lençóis, as mantas e os travesseiros; os armários e as estantes; as mesas e as cadeiras – embora todos estes objetos cotidianos tenham algumas vezes outras formas diferentes do retângulo –; assim como os nossos documentos e as fotografias que nos identificam, como a carteira que deve portar o documento e o bolso que deve abrigar a carteira, como a calça ou a camisa que deve conter o bolso... E, desse modo, as formas retangulares se sobrepõem umas às outras em um contínuo em que

um retângulo contenha sempre outro(s) retângulo(s) e ocupam imensa parte da configuração espacial dos objetos criados por nós, mas que são “camuflados” por suas superfícies desenhadas por cores, por texturas e por seus conteúdos, outras imagens, sobretudo. Assim, por vezes, deixamos de perceber todos os valores que a estrutura espaço-temporal retangular incorpora às imagens que temos dos nossos objetos e de nosso entorno.

Mas podemos deixar de lado os objetos do cotidiano para tratar aqui do universo midiático que não de outra forma está pré-configurado pelo “enquadramento retangular”: a folha de papel e seus produtos derivados (o caderno, o jornal, a revista, o cartaz indoor e outdoor, o folheto, o livro etc.) e as telas e displays nas mais diferentes dimensões e proporções (do cinema, do aparelho de televisão, do computador desktop ou laptop, dos MPlays, PDAs, celulares, smartphones, etc.). A mídia predominantemente visual é retangular e isso não deixa de ser significante para compreendermos a forma como nossa comunicação se dá. Não se trata apenas de reconhecimento do suporte e de domínio de sua técnica de disponibilização de conteúdos, mas de compreensão de um dos elementos mais intensos na constituição das mensagens midiáticas.

“Eu preciso de enquadramento. Sem óculos *I see too much*. Prefiro ver enquadrado”. Assim, com óculos de armação notadamente visível, o cineasta alemão Win Wenders revelou ter um olhar previamente mediado e seletivo pelo qual enxerga o mundo, em um dos depoimentos do filme *Janela da Alma* (dir.: João Jardim e Walter Carvalho; Brasil, 2001).

Apenas como uma opção para ilustrar e trazer à luz exemplos do trabalho do jornalismo visual, sem necessariamente instituir regras ou almejar construir alguma aparência de funcionalidade, esta análise circunscreve-se em torno do jornalismo de turismo. São dois os principais objetivos que me levam a esta escolha: estudar a relação aproximação-distanciamento entre o natural e o mediado e estudar as implicações do enquadramento de cenários mais amplos e originalmente não-emoldurados (que permitem mais variações de recortes midiáticos).

Se, por um lado, a preferência de Win Wenders por um mundo a partir do enquadramento de suas lentes que corrigem sua miopia está *nitidamente* vinculada a seu ofício, por outro, temos hoje um fenômeno comunicacional de proporções ainda desconhecidas, que é a disponibilidade, acessibilidade e portabilidade generalizada de aparelhos individuais, possibilitando a qualquer pessoa em qualquer lugar e a qualquer momento transformar cenas cotidianas em registros imagéticos. Desta forma, alimentado por várias outras imagens midiáticas, o turista contemporâneo seleciona seu percurso de viagem também a partir da sua possibilidade de se tornar um produtor de tais registros imagéticos. Mesmo que para isso venha a produzir as mesmas imagens já produzidas, em um processo de auto e retroalimentação que Norval Baitello tem chamando de *iconofagia*. (Baitello, 2005). Também portando um destes aparelhos, não pude deixar de registrar duas cenas das mais exemplares da entrega dos sentidos para o registro, da substituição do *ser e sentir* pelo *registrar e se tornar imagem*. Na primeira cena (Figura 1), temos a sala onde se encontra a Vênus de Milo (Afrodite) no Museu Louvre, em Paris. Dezenas de pessoas, tantas quanto a sala comporta, em movimentos instantâneos e de brevidade assustadora, dispararam câmeras fotográficas, filmadoras e celulares, dificultando a aproximação do observador contemplativo, admirador da arte como tal.



Figura 1. Visitantes no Museu do Louvre (Paris) diante da Vênus de Milo.

Foto: Luciano Guimarães.

Na segunda cena (Figura 2), um casal de turistas encontra no mural fotográfico panorâmico que retrata a vista noturna a partir de uma rotação de 360 graus do Arco do Triunfo, em Paris, o cenário ideal para o registro do “estar presente”. O gesto iconofágico desta segunda cena é evidente quando damos conta de que aquele mural fotográfico está no acesso subterrâneo ao próprio Arco do Triunfo, portanto a apenas alguns lances de escada do próprio cenário retratado. E a cena se repete por toda parte. Em shows de música, por exemplo, percebe-se que aqueles que ergueram seus aparelhos para registrar o artista cantar sua música preferida, só o viram pelos displays retangulares de seus aparelhos, mesmo estando lá, presentes. Há de se observar que, no caso do museu, pequenas placas avisam que não é preciso fotografar as obras, pois elas estão disponíveis no site oficial do Louvre, da mesma forma que muitos dos shows ficam disponíveis em DVDs, ambos com captação e pós-produção em condições e equipamentos ideais. Em todos os casos, não se trata apenas de uma interface que se coloca entre o espectador e o objeto, mas de uma redução de todas as dimensões informacionais e sensoriais para adequar um mundo todo de sentidos a uma representação bidimensional retangular. Morin (2005, p. 73) observa que o turista foge da vida real, cotidiana, “salvo nos casos em que esta é classificada como ‘pitoresca’, isto é, volta a ser digna da *imagem*”

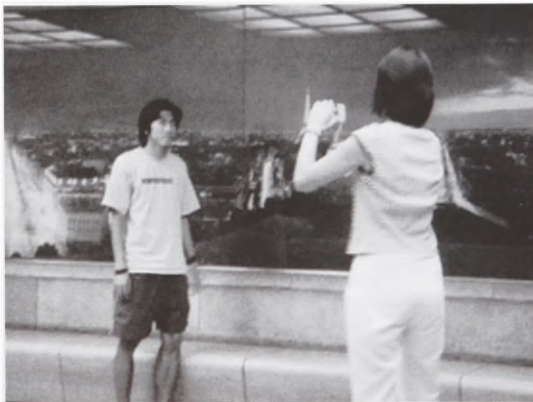


Figura 2. Turistas no túnel de acesso ao Arco do Triunfo (Paris).

Foto: Luciano Guimarães.

Tornar-se imagem também é uma forma de estar *dentro*, não pela presença em si, mas pela comprovação de ter participado e uma garantia, ainda que falível, de registro mnemônico acessível e não-perecível. Perca o turista parte dos arquivos de seus registros imagéticos, antes de transmiti-los, e ele estará desconsolado como se tivesse perdido de fato um trecho de sua viagem. E de nada adiantará ter acesso a uma grande profusão de imagens do mesmo lugar, em revistas, DVDs, sites etc. Como afirmara Pross (1996, p. 57), “*Dentro e fora* são conceitos espaciais de dimensões sociológicas”

No que se refere ao jornalismo visual, tenho resgatado e dado especial atenção a alguns postulados teóricos sobre a mídia de Harry Pross. Embora não tenha trabalhado especificamente com jornalismo visual, Pross levantou importantes questões sobre a estrutura simbólica do poder, operada principalmente pela mídia. Uma destas questões que podem contribuir de forma significativa para a compreensão do uso do retângulo como elemento de configuração espaço-temporal da informação mediada é aquela em que defende a idéia de que os símbolos de primeira percepção (de estrutura ainda não narrativa, não discursiva) são os primeiros a orientar o homem no processo de fazer-se. São as experiências pré-predicativas, denominadas também de experiências primárias:

O que se revela como mais duradouro são as experiências na primeira infância sobre a própria corporeidade e sua relação com outra materialidade que não pertence ao organismo do recém-nascido. O recém-nascido experimenta o espaço circundante como uma ampliação da própria corporeidade. As resistências que encontra o movimento incipiente obrigam a diferenciação e, mais tarde, à formação de conceitos. (Pross, 1980, p. 43)

As experiências primárias, segundo ele, determinam as relações das oposições binárias *dentro-fora*, *claro-escuro* e *vertical-horizontal* que formam ou conformam a elas todos os demais

conceitos com os quais podemos entender os símbolos.¹ São estas experiências primárias que respaldam e dão validade para os demais símbolos, inclusive os construídos pelas imagens. Símbolos estes que inclusive podem ultrapassar a natureza de presentidade e alcançar a natureza discursiva.

Cada vez mais temos menos tempo para receber e interpretar as mensagens do jornalismo. Com isso, a imagem acaba se antecipando, muitas vezes ao texto e faz com que o texto seja lido à luz dos conceitos incorporados às imagens. Como já apontávamos quando tratamos dos códigos cromáticos das imagens, embora a percepção da imagem seja totalizante, com a participação e mútua interferência entre os elementos que a compõem, a leitura não é absolutamente sincrônica, principalmente diante dos vários e diferentes códigos que fazem parte da mensagem. (Guimarães, 2003, p. 68). Do conjunto de elementos da página impressa, a imagem se apresenta inicialmente como um todo e, segundo Pross (1980, p. 34), oferecendo um amplo campo interpretativo ao indivíduo, que poderia se definir arbitrariamente se não fosse se embasar nas representações já dadas. Ou seja, nas experiências pré-predicativas, primárias: “As experiências de gerações anteriores, conservadas tanto na linguagem como nos símbolos não discursivos, determinam deste modo a capacidade perceptiva e expressiva das atuais” (Pross, 1980, p. 33). Então são essas experiências primárias com o *claro e escuro*, *alto e baixo* e *dentro e fora*, adquiridas na ontogênese humana, que determinam a base para interpretação dos símbolos. São comuns a todos os homens e a todas as gerações.

1. Em outro texto (Guimarães, 2006), propus tratar a *esquerda-direita* como a quarta relação de oposição binária, com um poder muito semelhante ao das três já determinadas por Pross (1980; 1989), embora não se trate exatamente de uma relação adquirida na primeira infância, mas parcialmente adquirida filogeneticamente pela lateralização do cérebro, pela existência de dois hemisférios diferentemente especializados, parcialmente adquirida na aprendizagem da leitura no Ocidente, que nos impõe o sentido de leitura, e parcialmente na aquisição de um repertório cultural que torna a binariedade polarizada e assimétrica (Bystrina, 1989). O fato é que quando nos deparamos com uma imagem bidimensional da mídia, a relação esquerda-direita também tem capacidade de nos conduzir a determinados conceitos.

Pensando-se em uma política das formas, não é exclusividade do retângulo a responsabilidade por dividir algo em *dentro* e *fora*. Os círculos também contêm as duas dimensões, sendo que, na organização das mensagens do jornalismo visual, tais dimensões correspondem metaforicamente à “informação” ao modo de um *alvo*, de um *poço*, de uma *lupa* ou de um *pião*.² O retângulo, por sua vez, tem no *campo*, no *recorte*, na *janela*, na *moldura* e no *plano* suas metáforas mais eficientes para a compreensão dos processos mais significativos de mediação.

Do tratamento do retângulo como *campo* deriva-se a experiência primária pré-predicativa da binariedade *dentro-fora* que, por sua vez, está vinculada com a aquisição da verticalidade (tanto na ontogênese quanto na filogênese humana). Segundo Pross,

-
2. Assim como o retângulo, o círculo tem um conteúdo que é separado por bordas do que está fora. Diferente, no entanto, é a forma como este conteúdo se relaciona com o conjunto do padrão visual. A borda é menos marcada e impõe menos regras. O círculo não forma um campo de regras fixas, não cria janela para outra realidade; no máximo, é uma janela para se espiar. *O círculo como alvo* – Quando sua configuração é marcada pela força concêntrica, o círculo aponta para seu conteúdo, provoca a aproximação do olhar, chamando a atenção e fazendo com que o olhar atinja a informação contida. Um círculo num campo visual é sempre um foco de atenção. *O círculo como poço* – A força concêntrica intensificada e uma configuração que lhe dá profundidade provocam o mergulho do olhar sobre seu interior. O olhar não só é atraído pelo círculo, como também a atenção se torna introspectiva e mais forte. Círculos escuros ou de bordas espessas podem funcionar dessa forma. *O círculo como lupa* – Quando sua configuração é marcada pela força excêntrica, o círculo destaca o seu conteúdo e leva à ampliação da compreensão do que é contido. A informação envolta em forma circular, neste caso, tende a sugerir ampliação, como uma lupa. O olhar, atraído pelo círculo, é retido por mais tempo e força o leitor a prestar mais atenção ao seu conteúdo. Círculos de cores claras, de cores quentes e de cores intensas, ou com bordas destacadas nestas cores, favorecem o efeito excêntrico. *O círculo como pião* – Ao contrário de outras formas, a rotação do círculo não modifica a relação de seu desenho com o espaço. A rotação favorecida pela sua forma reforça a idéia de movimento e o círculo atua, portanto, como uma forma de conferir dinamismo para o padrão visual e para as informações ali contidas. O círculo em movimento reforça o eixo leitor-suporte; ampliando-se envolve o observador no seu conteúdo, reduzindo-se desaparece no infinito. O círculo sem conteúdo é um ponto que aponta para si e não para um conteúdo, já que não o tem; torna-se marca de posição, de início ou de fim.

A aquisição da vertical é uma das primitivas experiências humanas com a qual se vinculam outras qualidades humanas: acima e abaixo, horizonte e distância, inclusive claro e escuro. A criança aprende estas distinções nos objetos. Elas são as que marcam a pauta para o pensamento posterior e a visão de mundo. (Pross, 1981, p. 38)

A cada vez que uma criança, ainda na primeira infância, chora ao se perceber só e é atendida pelos pais ao mesmo tempo em que a luz do quarto é acendida, valores positivos e negativos são incorporados tanto à percepção de *claro e escuro* quanto à percepção de *proximidade e distância*. O que está próximo e visível se torna seguro, sendo que a aquisição na primeira infância deixa marcas definitivas nas representações futuras, como material familiar. Em um processo semelhante de experimentação, a segurança do colo adulto e a liberdade conquistada com a aquisição gradual da posição ereta formam outros valores polarizados que determinam, por exemplo, o poder fortemente hierarquizado da vertical sobre a igualdade da horizontal, ou as relações de *alto e baixo*, que “contaminam” as representações visuais por toda a sua vida. “A criança não aprende por intervenção dos adultos o que é acima e abaixo, claro e escuro, dentro e fora, mas aprende que deve coordenar as idéias daquilo que experimenta por si mesma como acima e abaixo, claro e escuro, dentro e fora.” (Pross, 1981, p. 40).

De certa forma, o desenvolvimento de tais conceitos também tem correspondência na filogênese humana. O homem já traz vínculos fortes com o *claro e escuro, alto e baixo, dentro e fora* desde tempos primórdios, de seu processo de hominização, quando “desceu das árvores para a savana”, adquiriu a posição ereta, levantou a cabeça para alcançar o horizonte, liberou as mãos para o gesto, a garganta para a fala, procurou abrigo e dominou a luz do fogo. De *homo erectus* a *homo symbolicum*, tais valores teceram a estrutura fundamental das imagens, que conferiu validade, por exemplo, a inúmeras imagens e alegorias que sustentaram religiões e impérios.

Uma das possibilidades para entendermos a aplicação das formas retangulares na organização espacial das informações no jornalismo está no resgate da idéia original do retângulo como campo, com apresentado por Pross ao defender a estrutura simbólica do poder:

A demarcação vertical como objeto transforma o espaço de entorno (Umraum). Este espaço entorno marcado por quatro lados temos denominado campo. A ocupação do campo marcado com signos tem resultado ser sua apropriação simbólica. O campo assim apropriado é, por sua vez, símbolo para espaços maiores; isto permite transferir a outras relações sociais as decisões tomadas no campo de jogo e no campo de batalha. (Pross, 1981, p. 44)

Para ele, é neste conceito de campo representado pelo retângulo que o indivíduo manifesta sua presença, deixa marca de sua corporeidade. No processo de projeção ou identificação, que são dois caminhos para a ligação entre o leitor ou telespectador e a informação midiática, o sujeito aceita a figura dentro de um campo como seu campo, como demarcação protetora e de autodeterminação, de distinção. (Pross, 1981, p. 42-44).

Aqui podemos também tomar dois caminhos diferentes para a representação do campo: no primeiro, a noção de campo é trabalhada como organização espacial das informações nos produtos midiáticos a partir da idéia de que o que está delimitado dentro um campo necessariamente o separa do que está fora por alguma especialidade. No segundo, retomamos a idéia de *dentro e fora* como presença do sujeito ou proximidade do objeto ou cenário retratado em relação ao observador (leitor, telespectador, internauta etc), tratando especificamente do fotojornalismo de turismo.

Na primeira forma de compreensão do sentido do campo, temos uma organização paradigmática dos elementos da página ou da tela: o retângulo separa o que está dentro do que está fora. Voltasse, no entanto, para o que está dentro e sobre ele aplica regras específicas. É um campo delimitado, em que as regras são específicas para seu conteúdo. Uma nova realidade é apresentada e representada

dentro do retângulo que difere do que está fora. Podemos fazer analogia com o campo de futebol em que o jogo se faz “dentro das quatro linhas”; onde cada time tem seu próprio campo retangular e, invadindo o do adversário, almeja romper o retângulo sagrado do gol; um outro retângulo se desenha como “grande área” em que regras são mais específicas e, dentro desta, a “pequena área” com regras mais específicas ainda. Por exemplo, um box (recurso gráfico para destacar ou separar informações ao colocá-las dentro de áreas quase sempre retangulares) em uma página reforça a idéia de especificidade do texto nele contido. O que é contido em um quadro nunca será lido como os outros elementos e, portanto, deve haver um motivo para estar ali inserido. Uma página em que tudo se coloca em quadros, sem critérios bem definidos, banaliza a informação. Nessa relação paradigmática, além de possibilitar o destaque, a informação enquadrada ou emoldurada também pode significar um recorte (detalhamento) de um todo. Nas duas opções, é importante destacar que a existência do retângulo (e conseqüentemente a separação das informações em um *dentro* e um *fora*) responde a critérios jornalísticos e não a critérios estéticos.

Todas as linhas de separação se prestam a converter cada coisa em um símbolo das relações internas e externas. A hierarquia de símbolos relacionados entre si que constituem uma relação interna não poderia existir sem linhas de separação, sejam abstratas ou concretas. A ordem é uma constelação de signos. Dentro e fora surgem mediante a linha de separação reconhecida. Ela é a que constitui o umbral para a compreensão de relações internas e externas. (Pross, 1981, p. 65)

Proximidade-afastamento

Na segunda forma de compreensão do sentido do campo, as imagens do jornalismo de turismo, especificamente as do fotojornalismo, desenha-se para além do aspecto documental quando, ao apresentar cenários, arquitetura, paisagem, pessoas, modos de

vida, objetos etc. de outros lugares, tornam-se imagens de sonhos, desejos, reminiscências, fantasias. Pois são justamente os sonhos, as fantasias, a arte, a religião, os jogos, manifestações da cultura que criam a narrativa paralela ao mundo da primeira realidade (a realidade biofísica em que estamos inseridos) como superação e sobrevivência psíquica do homem, desde que ele tomou consciência da morte. Este é o conceito de Ivan Bystrina para a segunda realidade criada pelo homem:

Para dominar essa situação, a de um mortal que reflete sobre a própria morte, e para conseguir as condições para a sobrevivência psíquica, o homem desenvolve a capacidade autenticamente humana da fantasia, da imaginação. Sobre o modelo interno, em seu cérebro, do mundo exterior constrói o modelo de uma segunda realidade, que inicialmente, no pensamento elementar, amálgama-se quase sem suturas com a primeira realidade sensível. (Bystrina: 1995b: 18)

Portanto, quando um leitor se depara com as imagens de um produto do jornalismo de turismo, por exemplo, ele está diante de uma produção de segunda realidade, mesmo que sua necessidade na aquisição daquele produto da cultura de massa seja a de conhecer (de forma mediada), planejar (o que e como conhecer *in loco*), lembrar (o já conhecido), projetar-se (sonhar ou imaginar-se em outro lugar). Nesta dimensão, de todos os retângulos do jornalismo visual, creio que sejam os que se desdobram nas páginas e nas telas do jornalismo de turismo os que mais se apropriam da sua natureza secundária (cultural e imaginativa) para nos projetar para um *dentro*. Neste aspecto, a imersão se assemelha muito com a que é obtida pelo cinema e como foi justificado por Christian Metz, na abordagem psicanalítica sobre o sujeito “omnipercepcionante” (“inteiramente do lado da instância percepcionante: ausente da tela, mas bem presente na sala”), onipotente (da perspectiva monocular, da *câmara*, “e do seu ‘ponto de fuga’ que inscreve no vácuo a colocação do sujeito-espectador, numa posição onipotente que é a do próprio Deus”), e das imagens subjetivas (como o ponto de vista do cineasta ou de um personagem) (Metz, 1980: 56-59).

E é justamente nas relações entre as dimensões e a configuração espacial dos retângulos, que apresentam o cenário ou a informação no jornalismo de turismo e o *locus* do leitor ou do telespectador, que a elaboração visual obterá seus efeitos de imersão e aproximação ou distanciamento entre a primeira e a segunda realidades.

Diferentemente do cinema – que tem mais facilidades para construir o ponto de vista do observador, por conta de recursos técnicos de captação, como as gruas ou construções e reconstituições cenográficas adequadas para o posicionamento das câmeras –, o fotojornalismo de turismo conta com os espaços onde o fotógrafo pode se colocar, o que implica certas limitações físicas, outras econômicas. Desta forma, a imagem fotográfica de turismo gira em torno de três possibilidades: vistas panorâmicas (em muitas vezes, aéreas) que provocam o efeito de onipotência do leitor e, conseqüentemente, certo afastamento (nelas não se identifica a posição do fotógrafo, a menos que se reconheça o local como, por exemplo, a imagem da Torre Eiffel, fotografada do Palácio Chaillot, em Paris – Figura 3); sobreposição do ponto de vista do fotógrafo com o do leitor que pode produzir tanto um efeito de indiferença quanto de presença na cena (semelhante à imagem subjetiva do cinema; será tanto mais presente quanto mais a imagem for identificável pelo observador como um ponto de vista que poderia ser o dele, caso ele estivesse presente e diante do que fora fotografado); recortes com aproximação do objeto, recurso bastante utilizado para destaques de gastronomia. Na estética das imagens televisionadas, por sua vez, há mais rastros para identificar a forma como as imagens foram captadas: a presença de locução, de repórteres e a própria imagem em movimento revelam se a câmera está submersa, em um balão ou em um aeroplano, sobre uma ponte, no chão, ou atrás de uma janela.



Figura 3. Revista *Viagem e Turismo*, ed. 59, set. 2000. p. 28 (Reprodução/detalhe).

Embora o tipo de imagem fotográfica a partir do ponto de vista escolhido esteja sob o domínio do fotojornalista, é no design da página que a imagem se torna significativa, determinada por sua proporção, posição na página e diálogo com outros elementos gráficos e tipográficos. É na materialidade do suporte que a forma retangular irá conformá-la.

A presença ou ausência de moldura na página impressa ou nas imagens de seu conteúdo, por exemplo, é uma das características da composição visual que mais interfere no distanciamento ou no menor envolvimento com a segunda realidade da imagem mediada. Quanto mais presente e visível for o retângulo, mais separado do conjunto passa a ser seu conteúdo. Quanto menos visíveis forem seus limites (bordas ou molduras), mais próximo será o conteúdo do que está fora.

Projetando-se essas diretrizes para o jornalismo de turismo, teremos outra relação que determinará que uma imagem impressa sem margens (“sangradas”, no jargão da área) fará com que o leitor fique muito mais sensível ao apelo visual ali retratado. Uma dupla de

páginas (Figura 4), por exemplo, que combina a sangria da imagem (portanto, a ausência de margens que emoldurariam a imagem fotográfica), a perspectiva a partir de um ponto de vista subjetivo, a discreta sobreposição do texto e a dimensão generosa da revista (21 x 28 cm, no formato fechado e 28 x 42 cm para a dupla de páginas) preenche de tal maneira o campo visual do leitor que, considerando que a periferia da retina é uma região de pouca definição de imagem, as bordas fundem-se com as tonalidades do ambiente em que o leitor está. O olhar dinâmico e perscrutador aliado à sedução da imagem e sua capacidade de provocar as nossas imagens endógenas diminuirá, inclusive, a percepção da dobra central da revista, da curvatura do papel e do brilho do papel.



Figura 4. Revista *Viaje Mais*, n. 75, ago. 2007. p. 36-37 (Reprodução).

Apenas para comparação, podemos observar outra composição (figura 5) em que as duas fotografias estão emolduradas pelas faixas brancas das margens da revista e pela linha que as separa. Tanto estas margens quanto a presença da página de texto à esquerda são suficientes para causar um efeito de distanciamento do leitor, tornando a imagem mais documental, mesmo considerando que a primeira fotografia buscou um ponto de vista ainda mais subjetivo, com recursos de enquadramento e desfoque no primeiro plano, simulando o trabalho de nosso cristalino. A moldura, assim, tem dado visibilidade para a existência material da imagem desde que, na Renascença, “o espaço pictórico se emancipou da parede e criou

vistas em profundidade”, e “tornou-se necessária uma distinção visual definida entre o espaço físico da sala e o mundo do quadro” (Arnheim, 1994, p. 229-30). Atualmente, o padrão pictórico tradicional é da imagem emoldurada, como já alertava Eisenstein (1990, p. 42): “Qual o nosso método de ensinar a desenhar? Pega-se um pedaço de papel branco com quatro cantos. Então pinta-se nele, geralmente sem usar as bordas (...)”



Figura 5. Revista *Viagem e Turismo*, ed. 145, nov. 2000. p. 82-83 (Reprodução).

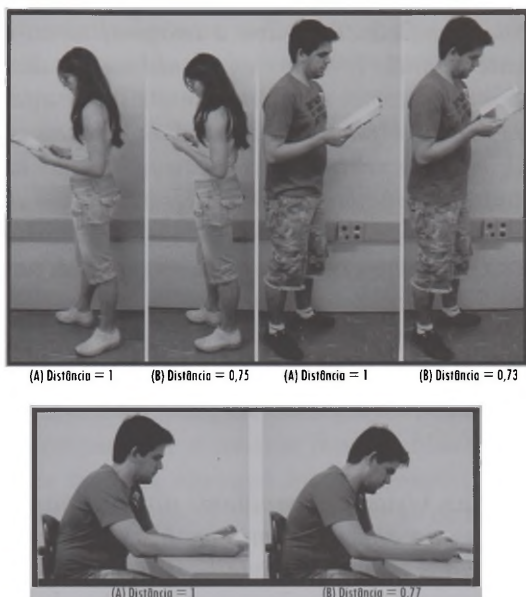
Observando-se que os limites do retângulo tornam-se menos notados nas grandes dimensões da tela do cinema, na relação luz-escuridão e pela área ocupada do campo visual, que a imagem televisual nos coloca o todo tempo diante da materialidade do aparelho, e que os aparelhos portáteis de telas diminutas também diminuem sensivelmente o modo de se receber imagens, podemos abordar as relações possíveis entre as dimensões das imagens reproduzidas nas páginas das revistas de turismo e nos cadernos ou suplementos de turismo encartados nos jornais, a partir de uma ergonomia da leitura. Pelo princípio da *constância* (das teorias da percepção), mesmo tendo a consciência de que quando seguramos uma revista em mãos em posição de leitura diante de uma imagem fotográfica, não existe, necessariamente, uma relação entre a ocupação espacial desta imagem na nossa retina com a ocupação espacial da imagem da projeção direta (não mediada) do mesmo objeto, se estivéssemos na

exata posição do fotógrafo que capturou aquela imagem. Nosso olhar é envolvido em um jogo de proximidades e distanciamentos, de inclusão (estar dentro, fazer parte de) ou de assistir a tudo como consciência de uma interface de mediação.

As revistas *Viagem e Turismo* (Editora Abril) e *Viaje Mais* (Editora Europa) lançaram edições em seus formatos tradicionais e, ao mesmo tempo, edições (de bolso) que correspondem a 80% do formato tradicional (Figura 6). Como a redução é feita a partir da paginação já pronta, todas as páginas e seus conteúdos são iguais em proporções e posicionamentos. É interessante observar que, em situação de conforto muscular, será a tipografia que comandará a aproximação no eixo leitor-revista: para as letras menores da edição de bolso, maior aproximação, como um volume de voz mais baixo que requer a proximidade do ouvinte (Figuras 7 e 8). Na aproximação, a imagem projeta-se ocupando uma área maior do campo visual, mas a materialidade da mídia se torna mais presente, quebrando um pouco o vínculo mais sensível do leitor com a imagem, à exceção da imagem em close (com rara ocorrência no jornalismo de turismo) que, como afirma Aumont (1993, p. 141), “transforma o sentido da distância, levando o espectador a uma proximidade psíquica e a uma ‘intimidade’ extremas (...), materializa quase literalmente a metáfora do tato visual, ao acentuar, ao mesmo tempo e de modo contraditório, a superfície da imagem”



Figura 6. Capas das revistas Revista *Viaje Mais*, n. 75, ago. 2007 e Revista *Viagem e Turismo*, ed. 145, nov. 2000, nos formatos tradicionais e nos formatos “de bolso” (Reprodução).



Figuras 7 e 8. Leitores de alturas diferentes foram observados para verificação da variação de distância quando submetidos à leitura das mesmas revistas (e mesmas páginas) em dois formatos diferentes. Nos quadros identificados com a letra A (Figura 7), o leitor tinha em mãos a edição no formato tradicional e nos quadros identificados com a letra B (Figura 8), a edição em formato reduzido (80%). Após alguns minutos, a leitura solicitava uma acomodação da postura que resultava entre 70 e 80% de redução na distância entre os olhos e as páginas (Experimentos realizados no Laboratório de Editoração Eletrônica do Curso de Jornalismo da Universidade Estadual Paulista – Unesp).

Mais do que uma tatilidade visual que nos posiciona na imagem, tratamos de uma conjunção entre o que ocorre na relação física do ato de ler um produto impresso, como a revista e o jornal, e os efeitos produzidos por essa ergonomia na construção das mensagens. É exatamente quando nos posicionamos inteiramente como sujeitos e como corpos, no sentido amplo dado por Hans Belting, quando ele propõe uma nova abordagem à Iconologia:

(...) sua significância [sobre a imagem] torna-se acessível somente quando levamos em conta outros determinantes não-icônicos como, no sentido mais geral mídia e corpo. Mídia, aqui, é para ser entendida não em seu sentido usual, mas no sentido de agente pelo qual imagens são transmitidas, enquanto corpo significa tanto o corpo que performatiza quanto o que recebe, do qual as imagens dependem na mesma medida em que dependem suas respectivas mídias. (Belting, 2006)

Belting também evidencia uma importante relação entre a consciência do suporte e da mediação em relação ao envolvimento ou imersão:

As mídias visuais competem, ao que parece, com as imagens que elas transmitem. Elas tendem tanto a se dissimular quanto a reivindicar a primeira voz. Quanto mais prestamos atenção a uma mídia ela menos pode esconder suas estratégias. Quanto menos prestamos a atenção a uma mídia visual, tanto mais nos concentramos na imagem, como se as imagens surgissem por conta própria. Quando a mídia visual se torna auto-referencial, ela se volta contra suas imagens e nos desvia a atenção. (Belting, 2006).

Portanto, quando aqui trato especificamente do jornalismo visual – e nele o uso da forma retangular que se aplica tanto à materialização do suporte quanto à materialização da mensagem – e faço a escolha pelo jornalismo de turismo, busco uma forma de reforçar as estratégias do próprio jornalismo visual em dimensões que vão além da estética da página. No jornalismo, as imagens de turismo são as que mais provocam a fusão perceptiva entre primeira e segunda realidades e entre as imagens endógenas e exógenas (mentais e físicas), e as que justamente mais se beneficiam desta relação. Ali, mídia e imagem são janelas e portas que se abrem tanto para fora (em direção às imagens exógenas), quanto para dentro (em direção às nossas imagens endógenas).

É importante destacar, no entanto, que as mesmas estratégias da imagem são aplicadas também a outras produções jornalísticas. No meio do ano de 2006, por exemplo, o número de lançamento da revista *Ikono* (com o slogan *Le monde se lit em images*) (França), explora as tais estratégias em um universo além do jornalismo de turismo, com amplas imagens e ensaios fotográficos. Ali podemos perceber que outras fissuras na nossa realidade são possíveis. Da mesma forma que abrimos uma janela distante para a reunião de centenas de convidados de uma banquete do octagésimo aniversário da rainha Elizabeth II (figura 9), abrimos outra tão mais próxima para o momento em que um palestino tropeça na corrida desesperada para salvar uma criança (atingida por foguetes israelenses), em Gaza (figura 10). Compartilhar o *saumon fumé et blinis sur lit d'oseille des bois et de cresson sauvage* ou o desespero pela morte do pequeno Maher Farouq al-Mughrabi não deixa de ser, infelizmente, uma questão de imagem.



Figura 9. Revista *Ikono* (França), n.1, jul.-ago. 2006, p. 32-33 (Reprodução).



Figura 10. Revista *Ikono* (França), n.1, jul.-ago. 2006, p. 16-17 (Reprodução).

Bibliografia

- ARNHEIM, R. 1994. *Arte & percepção visual: uma psicologia da visão criadora*. 8.ed. São Paulo: Pioneira.
- AUMONT, J. 1993. *A imagem*. Campinas: Papirus.
- BAITELLO Jr., N. 2005. *A era da iconofagia: ensaios de comunicação e cultura*. São Paulo: Annablume.
- BELTING, H. 2006. “Imagem, mídia e corpo: uma nova abordagem à Iconologia” *Ghrebh- Revista de Comunicação, Cultura e Teoria da Mídia* (on line), São Paulo, n.8, jul. 2006. Disponível em: http://revista.cisc.org.br/ghrebh8/artigo.php?dir=artigos&id=belting_1.
- BYSTRINA, I. 1989. *Semiotik der Kultur: Zeichen – Texte – Codes*. Tübingen: Stauffenburg.
- EISENSTEIN, S. 1990. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- GUIMARÃES, L. 2006. O jornalismo visual e o eixo “direita-esquerda” como estratégia da imagem. In: BAITELLO Jr., N.; GUIMARÃES, L.; MENEZES, J. E de O.; PAIERO, D. (orgs.) *Os símbolos vivem mais que os homens: ensaios de comunicação, cultura e mídia*. São Paulo, Annablume, p.185-200.

- GUIMARÃES, L. 2003. As cores na mídia: a organização da cor-
informação no jornalismo. São Paulo: Annablume.
- METZ, C. 1980. *O significante imaginário: psicanálise e cinema*.
Lisboa: Horizonte.
- MORIN, E. 2005. Cultura de massas no século XX: Neurose. Rio de
Janeiro: Forense Universitária.
- PROSS, H. 1989. *La violencia de los símbolos sociales*. Barcelona:
Anthropos.
- PROSS, H. 1980. *Estructura simbólica del Poder*. Barcelona: G.
Gili.
- PROSS, H. 1996. Atrapados em la red mediática: orientación em la
diversidad. Hondarribia: Argitaletxe.

La movilización del ojo electrónico
Fronteras y continuidades en
El arca rusa, de Alexander Sokurov,
o del plano cinematográfico y sus
fundamentos (por fin cuestionados)

EDUARDO A. RUSSO

Universidad Nacional de la Plata - Argentina

Resumo

El trabajo procura exponer algunos conceptos teóricos sobre las transformaciones en ciertas prácticas de realización y percepción afectadas por la mutación digital de lo audiovisual. Luego de pasar revista a las crecientes articulaciones entre imagen filmica, electrónica y digital, junto a las rupturas y evoluciones en el ámbito de una imagen crecientemente determinada por sus hibridaciones, los desarrollos teóricos son confrontados con el análisis de un caso que es fronterizo en varios sentidos, que delinea límites y a la vez traza pasajes de conexión entre diferentes territorios de la imagen audiovisual en su estado contemporáneo: El arca rusa, de Alexander Sokurov.

Palabras-chave

imagens filmicas, eletrônicas, digitais, Sokurov.

Abstract

This paper tries to expose some theoretical concepts on the transformations in some practices of filmmaking and perception affected by the digital mutation of the audiovisual. After reviewing the increasing articulations between filmic, electronics and digital images, next to the ruptures and evolutions in the scope of an image increasingly determined by its hybridations, the theoretical developments are confronted with the analysis of a frontier case in several senses, that it delineates limits and draws up simultaneously passages of connection between different territories from the audiovisual image in its contemporary state: The Russian Ark, by Alexander Sokurov.

Key word

filmic images, electronic images, digital images and Sokurov.

A diferencia de films profusamente celebrados y citados como hitos en la transición irreversible de un paradigma filmico a otro digital, llevando a la definitiva consagración electrónica del cine que hace un par de décadas imaginó un poco antes de tiempo Francis Ford Coppola —en *One from the Heart* (1982)— con resultados catastróficos para su estabilidad financiera, un film como *El arca rusa*, de Alexander Sokurov, no ha sido promovido, desde su presentación como proeza tecnológica y formal, como un hito en el universo de las imágenes virtuales. Más bien pertenece a un rango de excepción, de rareza para muchos ciertamente exótica, hasta única en su tipo, algo así como lo que había sido en una temporada previa la igualmente extraña —y significativa para el tema que aquí nos ocupa— *La dama y el duque* (2001), de Eric Rohmer. Si en aquella oportunidad Rohmer presentó a la Revolución Francesa a través de los ojos de una visitante inglesa, combinando la *performance* actoral de sus intérpretes capturada por la cámara con ciertos espacios virtuales imaginados al estilo de la pintura dieciochesca, instalando al espectador en un ojo de hace tres centurias recuperado por la maquinaria del cine digital, en el caso de Sokurov las aventuras de ese ojo comportan una exploración en el curso de dos estéticas cuyos conflictos y continuidades se potencian al máximo a lo largo de un solo, épico —y abundantemente promocionado, vale la pena resaltarlo— plano secuencia. Pero lejos de pretender instalar un *state of the art*, de ser el estándar con el que habrán de confrontarse los logros venideros, respondiendo a esa visión progresista y algo naïve que gustan promover tanto el discurso publicitario como el gusto *mainstream* respecto de los “avances” de las tecnologías audiovisuales, como ocurrió en megaproducciones industriales como

Terminator 2 (1991); *Jurassic Park* (1993) o *Titanic* (1997) —o, aunque en menor grado técnico aunque no menos significativamente en cuanto a su recepción, la muy influyente *The Matrix* (1999-2003) en cuanto a fenómeno de recepción— aquí está en juego no la transposición de un límite, no el “paso adelante”, sino la complejización de una juntura problemática, el nudo que liga a filmico y digital en el universo de las imágenes.

La experiencia encarada por Sokurov en *El arca rusa* se instala no tanto en una presunta condición de adelanto, más allá del umbral digital, sino en la misma transición —no sin incertidumbres— entre lo filmico y lo electrónico, jugando con los conflictos y con las ambigüedades del pasaje, y extrayendo su poder de la misma postulación del espectador en esa zona incierta. La condición del espectador cinematográfico, hecha a la vez de presencias y ausencias, en ese estado que Jean-Louis Comolli alguna vez caracterizó como el vaivén, esa oscilación que permite tanto el ingreso a un régimen de ficción como la confrontación con la evidencia visual captada por la cámara, ha permitido a lo largo del siglo del cine la imbricación de modos de ver que privilegian la construcción e inmersión ficcional, o la constatación de la cualidad indicial de aquello visto en pantalla, en tanto testimonio de algo visible (Comolli, 2002). De ese modo, autores como Jacques Aumont y otros pertenecientes a la línea semiológica inaugurada por Christian Metz, han llegado a postular que todo film es ficcional, siendo lo que habitualmente llamamos documental una ficción a la primera potencia (espectáculo erigido sobre una realidad con al menos un aspecto no sometido a manipulación de su puesta en escena), y siendo la ficción en realidad algo así como una ficción al cuadrado: una representación elaborada a partir de otra representación, aquella capturada por la cámara. En el otro extremo, Jean-Luc Godard insiste desde hace medio siglo en que toda película es un documental, en tanto parte de esa máquina de registro lanzada a captar imágenes del mundo. Más recientemente, Bill Nichols ha remarcado esta perspectiva, considerando que todo film es documental, sólo que hay algunos que se orientan al cumplimiento de deseos (por costumbre los llamamos ficción) y otros se dirigen a construir representaciones sociales (a esos los denominamos documental) (Nichols, 2001). La

matriz originaria del cine permitió sostener concepciones tan divergentes a partir de esa duplicidad inicial, en cada caso volcada hacia uno u otro lado por la mirada en cuestión. Es que no bastan las cualidades textuales para definir el régimen documental o ficcional de un film; desde el lado del espectador, habrá que aportar saberes y una posición orientada a la evaluación y al interjuego de dichos aspectos.

Acaso podrá estipularse que, a partir del entrelazado de las creencias y sospechas, de la suspensión de la incredulidad solicitada por el discurso ficcional o de la *impresión de autenticidad* (en la acertada impresión de Nichols) exigida por sus cualidades de documental, se define cómo será vista una imagen particular. Será documental o ficción, en ese sentido, lo que el espectador decida ver como tal.

Esta disgresión por las fronteras entre regímenes de realidad o ficción nos importa aquí porque, vía virtualización de la imagen, la tendencia predominante —curiosamente tanto en la crítica cultural con su prevención sobre la caída en un mundo viciado por los simulacros, como por los promotores del mercado que prometen presencias virtuales cada vez más perfectas y seductoras— parece dirigirse hacia la destitución del lugar dominante de la cámara como ojo artificial y garante de las *impresiones de realidad* (eso parece estar pasando allí) y *de autenticidad* (eso realmente tuvo, o tiene, lugar en el mundo). La cámara, ya como elemento ciertamente contingente, parece ser reemplazada en un imaginario que está emergiendo e instalándose en un plano masivo ya desde casi dos décadas, por un cerebro ligado a una pantalla: algo así había preanunciado la pantalla en tiempo real de la televisión, cuyo rectángulo de bordes levemente redondeados se convirtió en forma clave de los 50 y 60s. Siendo a la vez postulada como lugar de representación y como ojo, su bidireccionalidad potencial quedó evidenciada en el ambiguo término de *monitor*. Pero con la electrónica lanzada a la plenitud cibernética, es el ícono de la computadora el que pasaría a ocupar ese lugar de fetiche donde antes se instalaba el de la cámara de cine, ojo artificial e implacable, garante tecnológico del contacto con un real visible. Como ícono privilegiado, responsable

autorizado por la técnica de una imagen autenticada, la cámara ha cedido paso en la imaginación popular a un aparato acaso más variable, pero que conlleva los signos de un cerebro (electrónico) y de una superficie de visualización: en la era de las imágenes inteligentes, la computadora parece desplazar al aparato de registro que dominó el siglo XX. Es de allí, se nos indica, que provienen las imágenes que moldean nuestra imaginación. Generadas, procesadas, resueltas hasta el hiperrealismo: “La computadora es más que un objeto, es también un ícono y una metáfora, que sugiere nuevas maneras de pensar sobre nosotros y nuestro entorno, nuevas maneras de construir imágenes de lo que significa ser humano, y vivir en un mundo humanoide. Los sistemas cibernéticos incluyen un extenso arreglo de máquinas y aparatos que exhiben un poder computacional. Y esos sistemas contienen un dinámico, si bien limitado, coeficiente de inteligencia” (Nichols, 1996)

Nichols demuestra, en “The Work of Culture in the Age of Cybernetic Systems”, cómo esos sistemas cibernéticos, simbolizados por la computadora, representan un conjunto de transformaciones en nuestra concepción del sujeto y la realidad, de magnitud comparable a las metamorfosis que en su tiempo acarreó la reproducción mecánica, y cuyo símbolo central fue la cámara en tanto ojo tecnológico. El título es evidente paráfrasis del ensayo capital de Walter Benjamin que examinó los cambios operados por la instalación de la foto y el cine en la cultura moderna en tres niveles interrelacionados: los modos de producción económicos, la naturaleza del fenómeno estético y las mismas categorías de la percepción con las que percibimos y construimos el tejido significativo del mundo. Pues bien, la mutación digital provocada por la instalación de la imagen y los sistemas primero electrónicos, luego cibernéticos, acarrearán cambios de igual grado de conmoción. Lo que atravesamos, si bien no violento, es un proceso que instaaura aquello que Ignacio Ramonet ha denominado como “crisis de inteligibilidad” (Ramonet, 1996). Cuanto más intensamente lo estamos viviendo, más se dificulta el poder pensarlo.

Estas crisis, agrega Nichols, se abren a una doble hermenéutica: por un lado está la sospecha respecto de su poder y fidelidad, por otro, la confianza en la revelación del mundo por medio

de una ampliación de las fronteras de lo visible. En tiempos de la instalación del paradigma fotográfico, la discusión abarcó varios medios y tecnologías. En el presente, esa ambivalencia se revela en la corriente dominante sobre lo digital, orientada al control y a su difusión signada bajo las lógicas del consumo y la vigilancia, y una contracorriente, más bien potencial hasta el presente —pero claramente detectable a pesar de la presión en contrario— dirigida a la generación de nuevas formas de representación, organización e identidad colectivas. Si el fenómeno internet contempla claras manifestaciones de esto último, en lo audiovisual, más específicamente en lo cinematográfico, la tendencia dominante parece protagonizada por la lógica de los *blockbusters* y las políticas corporativas.

Los sistemas cibernéticos son mecanismos autorregulados dentro de límites predefinidos y con misiones preestablecidas. No obstante, su misma configuración admite la posibilidad de intervenir alterando, incluso desafiando al programa, tanto en el plano técnico como en la ingeniería social que comporta. En un ensayo pionero (“Comprender la imagen hoy: nuevas imágenes, nuevo régimen de lo visible, nuevo imaginario”, escrito hacia 1989) Alain Renaud señalaba que los nuevos regímenes de visibilidad abiertos por el imaginario numérico se abrían por igual tanto al control bajo un horizonte de estandarización creciente, como a la creación de zonas de liberación (AA.VV., 1990). Si la amenaza de una ceguera electrónica fue rápidamente invocada por autores como Godard o Aumont, dentro de un estado de ánimo del que dimos cuenta en un trabajo anterior (Russo, 2002) ha sido más difícil detectar la irrupción de esos usos liberadores, que intentan sostener una mirada interrogativa, exponiendo la complejidad de las experiencias visibles a las que nos estamos asomando. Un análisis cercano de producciones como *El arca rusa* permite examinar el trabajo en esas grietas que permite la misma configuración del sistema que no deja de amenazar con la lógica de una programación totalizante.

En numerosas entrevistas y declaraciones recogidas por la prensa, Alexander Sokurov ha insistido —agregando datos de producción, testimonios de todo tipo y hasta el croquis mismo de la planta del Hermitage con los dos serpenteantes kilómetros que debió

recorrer la cámara— en la proeza técnica y formal del film, que fueron además exhaustivamente reseñadas en los materiales adicionales de su edición en DVD. Casi mil actores en la coreografía de su transcurso, más otro par de miles de extras, entraron o salieron de cuadro mientras el camarógrafo Tillman Buttner ejecutaba una *performance* inédita y de riesgo evidente. Por otro lado, hubo que realizar complejas modificaciones de *hardware* para almacenar lo registrado directamente en un disco rígido, sin pasar por una cinta, para poder grabar los 96 minutos de la realización sin interrupciones. Pero lo que Sokurov no manipuló respecto del tiempo real del rodaje fue compensado, por una parte, con un altísimo grado de diferenciación interna respecto de las convenciones escénicas, de objetos y de indumentaria que instalan al espectador del film en uno y otro siglo, en una u otra circunstancia histórica o frente a personajes que parecen habitar algo así como dimensiones espacio-temporales distintas, incluso dentro del mismo cuadro. Lo que no aportó el montaje cinematográfico lo genera la percepción afinada y discriminatoria del espectador, que viaja en el tiempo con la facilidad de sus saberes narrativos, auxiliado por la doble brújula que provee el cineasta. La primera, aquella dada por su propia voz y el ojo de la cámara, en un recurso caro a su estilo (el de muchos de sus documentales, particularmente el muy cercano *Elegy of a Voyage*, 2001), una voz diegética pero de soñante, dando a lo percibido un carácter decididamente onírico. La otra, la de la insólita presencia de un personaje inesperado, designado en los créditos simplemente como “el Extranjero”, inspirado vagamente en la figura del marqués Astolf de Custine, cuya desenfadada crónica sobre la corte rusa en el siglo XIX desató no poco escándalo. Otro ojo, esta vez decimonónico, que tiñe lo visto con sus palabras y un florido lenguaje corporal, dando a la enunciación una duplicidad que será parte de las estrategias de inmersividad y distanciamiento simultáneos, de escisión del espectador, que juegan complejamente en la obra.

En “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en sintonía con el pensamiento de las vanguardias de la década anterior (muy especialmente las soviéticas), Benjamin argüía para los años ‘30 que el montaje comportaba el potencial liberador

no sólo del cine, sino de la totalidad de las experiencias estéticas del siglo XX. Montaje más velocidad: dialéctica del arte revolucionario. Montaje que no era sólo esa articulación creativa de elementos discontinuos que en su mismo *choque* produciría la apertura, más bien la *fractura* estética de aquella armadura de cristal que para Benjamin instalaba en nosotros la tranquilizadora anestesia de lo cotidiano, sino que también era la posibilidad de manufacturar una experiencia estética de masas. La politización del arte reclamada en el célebre párrafo final benjaminiano requería la producción en serie de alcance masivo, otra acepción inevitable del montaje en cuestión, el de la *línea de montaje*, por la cual el procedimiento inaugurado por Henry Ford para la fabricación de su modelo T se vería redimido de su imperativo capitalista, haciendo que la optimización veloz de la maquinaria de objetos culturales producidos en serie fuera así compatible (tal como lo habían pensado unos cuantos teóricos soviéticos) con las exigencias de la vanguardia. En la misma apertura del siglo siguiente, propone hoy el artista y teórico ruso Lev Manovich, aquella *estética del montaje* que dio forma a las prácticas de los más diversos medios durante la pasada centuria, parece estar cediendo lugar a lo que ha denominado una *estética de la continuidad*. Ya la cuestión, resume Manovich en formulación tal vez demasiado resumida pero indudablemente poderosa, consiste no en ver qué elemento colisiona con cuál otro, sino qué cosas se *fusionan*, y *cómo lo hacen*. En lugar del conflicto, el contraste, el choque dialéctico de lo opuesto o de lo distinto, aparece la posibilidad de cómo fundir imágenes heterogéneas en amalgamas novedosas. No otra cosa ha inaugurado la práctica inéditamente democratizada hasta lo hogareño de procesos como el *photoshopping* en el campo de la imagen fotográfica. Y en el terreno de lo anteriormente conocido como montaje cinematográfico, a escala tanto profesional como en los mismos confines de lo doméstico, la posibilidad de articular imágenes ya no se orienta al clásico “pegar planos”, sino que el montaje de unidades sucesivas y la composición de elementos simultáneos forma parte de un mismo proceso de composición y edición.

En un estudio sobre esta producción, Dorota Ostrowska ha propuesto considerar a *El arca rusa* como un manifiesto sokuroviano contra la dialéctica del montaje que animó a las vanguardias soviéticas de los veinte, muy en particularmente la concepción eisensteiniana (Ostrowska, 2003). Pero acaso la diferencia se arraigue en un terreno más amplio todavía. El plano secuencia que integra de una a otra punta el trayecto del director y del espectador de *El arca rusa* parece consistir en la manifestación más sorprendente, hasta hoy, de esa estética de la composición y la continuidad que parece prometer el siglo que comienza.

La estética de continuidad pone en tela de juicio hasta las mismas unidades elementales que largamente orientaron al lenguaje técnico del cine. En la era del *morphing* y de la composición de pantallas con fragmentos de imagen modelados por la computadora mediante CGI, y otros tomados con la cámara y adecuadamente procesados, ¿qué cosa es eso que seguimos llamando *un plano*? Algo indiscernible se ha infiltrado en nuestra experiencia audiovisual. En cierto modo, como en los mismos comienzos híbridos del cine a partir de diversas tecnologías y espectáculos de la imagen (sistemas de proyección, cronofotografías, dispositivos ópticos para generar ilusión de movimiento), la posición y el trabajo del espectador basan su apuesta en lo que podríamos llamar una *cuestión de creencias*. No será tanto la tecnología, o menos aún, cierta evidencia del soporte lo que lleve a certezas de perito en cuanto al estatuto de la imagen percibida. Será más bien cosa de *creer para ver*. Las duplicidades permanecen, aunque bajo nuevas formas. Algunas de ellas son las que implica de manera intensa *El arca rusa*.

Las intervenciones de Sokurov suelen ser decidida y provocativamente políticas. Pero no tanto, en este caso, por su contenido presuntamente reivindicativo de la Rusia imperial. El sentido político del film se orienta a restituir la duplicidad propia de un cine en estado de experimentación digital, en contraposición de la tendencia predominante, orientada al cultivo de una plenitud imaginaria que lo aparta de su función de escritura y lo ancla en un espectáculo totalizador, hiperdiseñado, algo así como un retorno avasallante de la esas prácticas de la animación —más añejas que el cine— por medio

de la modelización. La operación de este film se dirige a traficar a través de fronteras imaginarias, a contaminar elementos de un territorio en otro, cuestionando las pertenencias firmes. Cuando se alude a los medios y sus relaciones, a menudo las trampas tendidas por cierto “nacionalismo mediático” accionan a la par de las propuestas por ese “nacionalismo genérico” que tan adecuadamente pensó Rick Altman en un notable estudio reciente (Altman, 2001). Según esta visión territorial (ampliamente apoyada, en algunos casos, en el discurso sobre las especificidades mediáticas que alguna vez alentaron tanto las propuestas vanguardistas como la semiología metziana) los medios —como los géneros— se sostendrían en el esfuerzo por la autonomía, conquistando su espacio en la lucha por la diferencia respecto de sus vecinos, en una beligerancia que cada tanto, obliga a redefiniciones violentas. Sokurov, como mucho antes lo hizo Rossellini, y luego continuarán proponiendo Antonioni o Godard, ha desafiado con una producción llamativamente intermediática (y también, cabe señalarlo intergenérica) tanto los diferendos cine/electrónica, como aquellos que separan al cine de ficción del documental. *El arca rusa* es ficción y a la vez un documental desviante sobre el Hermitage. Es cine y digital, al mismo tiempo. Es una experiencia límite de *orquestración* (frente a cámara y de elementos en el cuadro) y de registro de acontecimientos. Paralelamente disuelve algunos lugares comunes que se han ido instalando en la aproximación usual a lo digital en el cine, fomentados por el discurso autocelebratorio propio de los gurúes del mercado, a saber:

- a. Que la revolución digital es algo principalmente evidenciado en el avance espectacular de efectos especiales *ostensibles*, obtenidos en la postproducción.
- b. Que la mutación digital es básicamente una cuestión de soportes, que hace a las posibilidades de almacenamiento, archivo y proyección del material audiovisual.
- c. Que lo digital convierte en obsoleta la relación del cine con el mundo visible, proponiendo nuevas formas de inmersividad en mundos virtuales y alternativos.

Recentrando la cuestión en un ojo reconfigurado por nuevas disponibilidades tecnológicas (y nuevos saberes sobre ellas), lo que *El arca rusa* plantea es un conjunto de nuevas zonas de incertidumbre, postulando que traspasar el umbral digital no atañe tanto al contacto con nuevas imágenes de diferencia radical con el paradigma fotográfico-filmico, sino que es un movimiento que contribuye a instalar más complejos regímenes de visibilidad, proponiendo matices novedosos al tradicional vaivén del espectador de cine. Y en ese sentido, la política sokuroviana también comporta una ética: *la de la independencia ante el programa tecnosocial propuesto por la lógica de la razón informática.*

Muy promocionado ha sido el hecho de que este film ha sido realizado con la misma cámara Sony CineAlta utilizada por George Lucas para su *Episodio II* (2002), verdadero catálogo de posibilidades en el avance hacia un horizonte donde la imagen electrónica se confina en el territorio de la animación, entre la plástica y el diseño audiovisual omnipresente. En ese mismo registro, curiosamente, arraigan proyectos como *Dogville*, con su propuesta que mediante la inspiración en el comic y la composición digital (aunque altamente disimulada) enlaza con algunas aspiraciones tempranas de su director Lars Von Trier, dejando de lado definitivamente excursiones en la escritura cinematográfica de acontecimientos escénicos como las propuestas en su período Dogma. Pero en el caso de Sokurov, su interés por la dimensión de “pintura digital” no oculta su apuesta por un *retorno a la cámara*, que lo llevó a encarar una resuelta operación anti-programa, no sólo por la modificación ad hoc del sistema de almacenamiento digital para capturar sin interrupción todo el transcurso de su plano secuencia, sino por la obstinación en ligar el tiempo del registro al tiempo de los eventos, en un ejercicio de sincronidad de proporciones insólitas, incluso aprovechando la temporalidad débil que Vivian Sobchack ha detectado como característica de la imagen electrónica, como contrapuesta a la dureza del tiempo en la imagen de cine (Sobchack, 1997). En ese sentido, la ética sokuroviana lo hace desplazar de esa condición que Vilém Flusser ha designado como propia de los sujetos que sirven a un aparato, la de los funcionarios. Sokurov, en tanto artista arraigado en

una mitología romántica —que admisiblemente, a veces puede resultar decididamente irritativa por su intransigencia y su tonalidad desdeñosa o hasta iracunda para con el mundo contemporáneo— ha forzado la disponibilidad técnica, y la ha puesto al servicio de ideas formales, haciendo del uso de recursos digitales una manifestación patente de lo que Vilém Flusser ha designado como el gesto de apertura por excelencia, el de *buscar* (Flusser, 1994).

Previamente a la circulación de *El arca rusa*, Godard ha realizado otra obra híbrida, *Elogio del amor*, extrañamente denominada en su comienzo como “un film de Jean-Luc Godard” Extraño, porque en realidad en sus dos terceras partes es evidentemente filmico (y en blanco&negro, como para reivindicar más cierta pertenencia al territorio del realismo fotográfico) y en el último tramo muta repentinamente a un video analógico de colores saturados y deliberadamente pictoricista. Si a lo largo de las últimas dos décadas JLG hizo cine en soporte filmico y usó al video para pensar el cine, aquí apuesta a la confluencia de los dos órdenes, aunque el pasaje (a pesar del agua y las embarcaciones que insisten en sus transcurso) se muestra engorroso, como si algo en *Eloge...* hubiera permanecido a mitad de trayecto, el video no piensa allí el cine, el cine no crea más que la insistencia del registro de un París estancado, a pesar de un ojo que lo contempla frecuentemente de modo móvil. Las graves penas godardianas, no sin interés, instalan un problema que *El arca rusa* disuelve en una mixtura de fluidez y levedad. Lanzado al encuentro con sus fantasmas electrónicos, Sokurov manipula minuciosamente las imágenes de su toma récord. Si bien podemos concederle la ausencia de manipulación temporal de su plano secuencia, de ningún modo ha ocultado la profusa cantidad de operaciones que puso en marcha en el terreno del espacio. No sólo por la intrincada coreografía dispuesta en el plano de lo profilmico, sino que la imagen en pantalla evidencia permanentemente de todo tipo de retoques, especialmente lumínicos y de color, a los que hubo que recurrir para solucionar los problemas imposibles de resolver en un espacio arquitectónico, con la trayectoria a lo largo de las decenas de salones del Hermitage. Luz, color... Sokurov no reniega de la condición “pintable”, o más aún “esculpible” de la imagen numérica,

para dar lugar a lo que define como un verdadero ejercicio de pintura digital. En ese sentido, la condición hiperreal de las imágenes parece apartarse de los cánones de un realismo fotográfico para ingresar en un régimen de apariciones que da a estas presencias tan nítidas como evanescentes las características de un verdadero desfile de fantasmas de alta definición, de íntima relación con la imagen pictórica. La luz que baña a los acontecimientos a menudo adquiere (y acaso llegue a su paroxismo en la escena de la comida de la familia de Nicolás II en las postrimerías del zarismo, mientras los cañones revolucionarios retumban en el fuera de campo) una luminosidad que parece hablar de esa condición que Paul Virilio ha denominado como *óptica activa*, signada por una luminosidad puntual que define toda forma, nacida de la electrónica, y contrapuesta a la óptica pasiva propia de los instrumentos heredados del Renacimiento tardío, siempre acechada por la penumbra y la pérdida de luz por el paso a través de las lentes.

Todo ello sin contar el sofisticado diseño de sonido (para hacer honor a la verdad, cuando hablamos de realismo, lo sonoro siempre ha sido el gran convidado de piedra en toda discusión, desde los mismos tiempos de la transición al cine parlante, pasando por la extrañísima concepción sonora del neorrealismo, mezcla de fidelidad y artificio, siempre deudora de aquello que Borges denominara como el “monstruo cinematográfico” del doblaje).

Por último, un par de líneas sobre el travelling, aquel que la famosa frase godardiana definió alguna vez como “una cuestión de moral”. Aquí la apuesta de Sokurov y su plano-secuencia lleva a otro grado de presencia ese particular movimiento de cámara. La movilización del ojo comenzó con los ejercicios de Promio trabajando para los hermanos Lumière casi en el mismo nacimiento del espectáculo cinematográfico y ha sido una dimensión fundamental del cine, marcando trayectorias decisivas en el asentamiento del clasicismo en una dialéctica de lo aéreo y la tierra (cf. Griffith en *Intolerancia*), o permitiendo algunas opciones fundamentales en los cines de la modernidad (los travellings que siguen al pequeño Edmund a través de Berlín derruido en *Alemania Año Cero*, de Rossellini, o los que acompañan a Antoine Doinel al final de *Los cuatrocientos golpes*, de Truffaut). También fue característica de los cines que

algunos han considerado desde la perspectiva de ciertos manierismos, otros desde una postmodernidad, con la extensión del uso de distintos sistemas de desplazamiento acelerado y hasta frenético de la cámara, proponiendo algo así como el desencadenamiento definitivo del ojo cinematográfico, con sus “subjetivas” de flechas en vuelo o de objetos lanzados por el aire. En *El arca rusa*, el travelling se lanza a la conquista de una movilidad electrónica, regulada por la levedad en el movimiento (algo flotante, casi descorporizado, parece distinguir a la cámara digital, tal cual lo relatan distintos directores que en los últimos años se han volcado a su uso: por ejemplo von Trier, Ripstein, Varda, ahora Sokurov). Un ojo móvil pero aéreo, a diferencia de aquel terrestre propio del cine, cuyos sistemas de desplazamiento han dado lugar a verdaderas épicas del travelling (la grúa, los carros, los transportes *ad hoc* de la *nouvelle vague*, hasta el último fetiche del renacimiento de este procedimiento a comienzos de los '80, la popular *steadycam* y sus adláteres). En el campo electrónico, la miniaturización de la cámara, si llevó por un lado a multiplicar la capacidad de ocultamiento, por otro mantuvo esa condición de ojo evidente en su flotación hasta arribar, en casos como *El arca rusa* o su contemporánea, en el plano latinoamericano, *La virgen de la lujuria*, de Arturo Ripstein (2002) a una llamativa doble condición, en la que la elegancia y la dimensión de riesgo propia del travelling se ligan a una impresión de falta de esfuerzo que hacen acaso a una habitabilidad distinta del universo diegético por parte del espectador. De esa capacidad, ligada a trayectorias imposibles en términos físicos o que incluso revelan a lo largo de su transcurso la dimensión artificial de los espacios incluso a la vez de la conciencia de su percepción hiperrealista, dan cuenta los travellings digitales que llevan a los insólitos planos de situación, cenitales y extremadamente distantes, que clausuran cada secuencia en *Dogville*, de Lars Von Trier, convirtiendo a su terreno dramático en un plano urbano. Se trata en síntesis, de variadas formas de elaborar la ubicuidad propia de la actividad espectral, a la vez creadora de nuevos matices a los que asistimos con admirada perplejidad. Pensando esta experiencia de un espectador en mutación, tanto o más que los rasgos objetivos de las nuevas imágenes o los así llamados “nuevos medios”, es preciso proseguir

una indagación necesaria, convocada por la operación conjunta de la seducción y la inquietud.

Bibliografía

- AA.VV. 1990, *Videoculturas de fin de siglo*, Madrid, Cátedra.
- ALTMAN, Rick. 2001, *Los géneros cinematográficos*, Barcelona, Paidós.
- AUMONT, Jacques 1989. *El ojo interminable*, Barcelona, Paidós.
- COMOLLI, Jean-Louis. 2002. *Filmar para ver*, Bs. As., Simurg.
- FLUSSER, Vilém. 1991. *Los Gestos*, Valencia, Herder.
- LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne y LEUTRAT, Jean-Louis. 1994. *Jean-Luc Godard*, Madrid, Cátedra.
- MACHADO, Arlindo. 2000. *El paisaje mediático*, Buenos Aires, Libros del Rojas.
- MACNAB, Geoffrey. 2002. “Palace in wonderland”, en *Sight & Sound*, pp. 20-22.
- MANOVICH, Lev. 2001. *The Language of New Media*. Cambridge, MA.
- NICHOLS, Hill. 1996. “The work of culture in The Age of Cybernetic Systems”, en Druckrey, Timothy — *Electronic Culture: Technology & Visual Representation*, NYC, Aperture.
- NICHOLS, Hill. 2001. *Introduction to documentary*, Bloomington, Indiana University Press.
- OSTROWSKA, Dorota. 2003. “Sokurov’s *Russian Ark*”, *Film-Philosophy*, vol. 7 no. 32, October. <http://www.film-philosophy.com/vol7-2003/n32ostrowska>.
- RAMONET, Ignacio. 1996. “Le phénomène multimedia et les nouveaux réseaux de communication”, en *Actes du Colloque “25 images/seconde”* Valencia, 5-8 diciembre. Disponible en <http://www.monde-diplomatique.fr/livre/crac/1.html>.
- RUSSO, Eduardo A. 2002. “El ojo electrónico –mirada, cuerpo y virtualización—”, en

Marta ZÁTONYI (comp.) 2003. *¿Realidad virtual?*, Buenos Aires, GK.

SOBCHACK, Vivian. 1992. *The Adress of the Eye*, Princeton, Princeton University Press.

Filmografía

Elogio del amor (Eloge de l'amour), 2001, Francia/Suiza, dirigida por Jean-Luc Godard.

La dama y el duque (L'anglaise et le duc), 2001, Francia, dirigida por Eric Rohmer.

El arca rusa (Russian Ark/Russkij Kovcheg), 2002, Alemania-Rusia, dirigida por Alexander Sokurov.

La virgen de la lujuria, 2002, México, dirigida por Arturo Ripstein.

Dogville (id.), 2003, Francia, dirigida por Lars Von Trier.

Uma São Paulo de revestrés: Sobre a cosmologia varziana de Candeias *

- * Este texto foi originalmente escrito em 1991, para um livro que acabou não saindo. Aproveitei-o sem retoques na tese de livre docência em março de 2007. A pequena revisão que fiz na presente versão inclui várias inserções pontuais, procurando manter o mesmo tom e concepção iniciais. Justificam-se, por alguns destes retoques, certos acréscimos na bibliografia.

RUBENS MACHADO JR.
ECA/USP

Resumo

Os filmes de Ozualdo Candeias criam um universo urbano singular desde seu primeiro longa-metragem, *A Margem* (1967). Com *Zezero* (1974), *O Candinho* (1975) e *A Opção ou as rosas da estrada* (1981), esse cineasta paulista surpreende o país revelando-lhe uma espécie de face oculta, graças a um novo estilo e ponto de vista.

Palavras-chave

Ozualdo Candeias; Cinema Brasileiro; Cinema Marginal; Cidade de São Paulo; Espaços de Exclusão; Relação Cidade/Campo; Análise de Filmes.

Abstract

“Ozualdo Candeias’ films create a unique urban universe since his first feature film, *A Margem (The Margin)*, made in 1967. With *Zezero* (1974), *O Candinho (The Little Candide)*, of 1975, and *A Opção ou as rosas da estrada (The Option or The Roses of the Road)*, made in 1981, this filmmaker from the state of São Paulo surprised his country showing it, thanks to a new style and point of view, a kind of hidden face.”

Key Words

Ozualdo Candeias, Brazilian Cinema, Underground Cinema, São Paulo City, Exclusion Areas, Relation City/Country, Film Analysis.

Impacto do Cinema Marginal

Os anos finais da década de 60 assistem o surgimento do Cinema Marginal, chamado também de Cinema da Boca ou do Lixo. Seus realizadores freqüentavam a região da Boca do Lixo, onde se concentram as empresas do comércio cinematográfico na cidade. O termo *cinema do lixo* obviamente indica também uma característica importante desses filmes, que era, sem dúvida, enfocar a deterioração urbana. Glauber veio a criar mais tarde o depreciativo Cinema Udigrudi para execrá-lo como macaqueação do *underground* americano. O apelido carrega dois sintomas do tempo. Enquanto imitação do cinema subterrâneo dos EUA, estes filmes ganhavam na ideologia cinemanovista o valor de um conteúdo de cunho imperialista; e depois, justamente quando o Cinema Novo procurava resolver o seu problema com o mercado, o que o levou ao projeto estatal da Embrafilme, eram por demais inconvenientes esses filmes mal acabados tecnicamente, radicalizando algumas das propostas centrais da própria estética cinemanovista.

De qualquer modo esse cinema acabou não se restringindo unicamente a São Paulo, ganhando expressão no Rio, um pouco em Minas e na Bahia. Pode-se pensar o Cinema Marginal como uma reação à situação cultural por que passava o país no período 1964-1968, com a politização das manifestações artísticas face aos fechamentos ocasionados pelo golpe militar. Neste sentido o Cinema do Lixo pode ser visto ao lado do movimento tropicalista que eclodiu principalmente na música popular e no teatro.

Tanto o Udigrudi como o Tropicalismo contrapõem-se não somente à situação oficial do país como também a recalque operado

durante anos pela mentalidade das esquerdas — ou, de outro modo, da camada culta de oposição — na tentativa de forjar uma arte e uma sociedade nos moldes de um projeto nacional que a ditadura vinha reprimir. Dentre as características deste projeto esquerdizante da *inteligentzia* oposicionista hegemônica (que foi ao lado do sindicalismo, alvo principal da repressão militar em 1964 e 1968) há uma idéia de Brasil emancipado da influência imperialista e de uma cultura nacional e popular que deveria ser afirmada. O Cinema Novo, o CPC, e o Teatro de Arena eram alguns dos baluartes mais criativos em sintonia com tal proposição.

A explosão anárquica tanto do Tropicalismo como do Cinema Marginal atacava não só o *status quo* como também a mentalidade desta oposição. É conhecido o episódio das fortes críticas nacionalistas ao uso da guitarra elétrica, estigma do *rock*, por Caetano Veloso e seus companheiros. Analogamente, o Cinema do Lixo “adota” estilemas e linguagens do cinema ianque. E fazia a sua mistura de elementos de diversas origens e extrações como num grande liquidificador que tenta reciclar e recombinar toda uma heterogeneidade cultural do país — de modo análogo à *geléia geral* tropicalista. Ora, nesta múltipla recuperação de culturas estanques e reprimidas fará vir à tona, como veremos, muito daquilo que o nosso cinema mais inteligente e culto vinha evitando nacionalmente.

O Cinema Marginal recupera uma série de aspectos considerados então “alienados” dentro do espectro de valores dominantes entre artistas e intelectuais. Não só o que era importado como aquilo que era aqui feito sob influência direta da indústria cultural internacional. Era assim que o Tropicalismo mantinha consideração pelo samba, o *rock*, a jovem guarda, o bolero, a bossa nova, a música sertaneja e a erudita. Opondo-se ao processo de filtragem seletiva dos cinemanovistas com relação às estéticas possivelmente “imperialistas”, que abrangiam o produto industrial de alta e de baixa extração, os marginais eram, ao invés, receptivos, e adotavam ecleticamente uma profusão de técnicas e materiais da indústria cultural nacional e internacional.

Deste modo o Cinema Marginal permite o afloramento da realidade múltipla que constitui a vivência urbana de uma metrópole.

Choca face ao Brasil idealizado pelo Cinema Novo, que resistia a associar a sua idéia de povo à modernização cultural que já se via por toda parte nas metrópoles. Suspeita-se assim que a própria paisagem da cidade grande esteja implicada no interior dos códigos cinemanovistas com a integração da presença imperialista à nossa cultura — materializada tal integração no progresso técnico que já vinha pulsando havia décadas junto à vida nacional nestes pólos urbanos, mesmo que desigual e injustamente.

Com os filmes marginais o cinema podia recuperar uma visão mais livre e espontânea da vida metropolitana. Ironicamente para com os postulados do Cinema Novo, bastava sair “com a câmera na mão e uma idéia na cabeça”, resgatando radicalmente a Estética da Fome glauberiana. No entanto, as primeiras captações desta nova realidade representada não esperariam tal articulação de idéias se concretizar enquanto debate público ou movimento artístico — o que só veio a ocorrer a partir de *O Bandido da luz vermelha* (1968), de Rogério Sganzerla. Antes disso surge *A Margem* (1967), filme de estréia de Ozualdo Candeias, muito importante para a formulação das propostas do Cinema Marginal, e considerado por muitos como a fita que inaugura o ciclo.

Com a chegada do Cinema Marginal a cidade ganha uma ótica inusitada, pois o seu ponto de vista não é mais o que vimos prevalecer no entre guerras e nos anos 50, ou então nos anos 60. Não é mais a ótica de quem procura partilhar o sonho dominante de cidadania nela produzido, nem de amargar os seus descaminhos sociais ou existenciais (Machado Jr., 1989, 2004, 2007). Trata-se de assumir o posto dos excluídos desta cidadania. Seja através da instauração de um olhar cândido e avesso às abstrações convencionadas pela gramática cultural e cinematográfica, seja pelo estilhamento de todas as convenções acumuladas. É o que eclode respectivamente n’*A Margem* e n’*O Bandido da Luz Vermelha*.

A esta altura o balizamento do olhar marginalizado remetia não somente ao plano da cultura e da política estabelecidas e válidas para os alfabetizados como também àquele plano que abarca o conjunto da sociedade. Neste “nivelar por baixo” se podiam confundir o Cinema Marginal e o *mainstream* feito na Boca do Lixo. Emerge

uma metrópole crua e, por assim dizer, vista pelo ângulo da barbárie. Por outro lado, além desta mimese da condição excluída, o cinema desdobra indefinidamente o seu interesse em várias direções, sobretudo as comerciais. Dá ensejo à comédia erótica e a uma série de gradações que tentariam conjugar barbárie e *status quo* — sobrevivendo aí uma frágil abordagem política entre os dois pólos, principalmente se considerarmos o conjunto da produção, da pornochanchada ao Super-8. À revelia de Glauber Rocha, a sua Estética da Fome poderia ser aqui interpretada muito radicalmente no sentido de um pragmatismo permissivo, numa espécie de Tropicalismo desmesurado, deixando na saudade a régua e compasso da vanguarda.

Há, entretanto diferenças estéticas consideráveis entre o conjunto básico de filmes que constitui o ciclo do Cinema Marginal; e mais ainda entre este e o cinema de Ozualdo Candeias, incluindo-se em especial *A Margem* (Xavier, 1985, p. 19-20). O que costuma ser apontado como distinção são características reais, embora um tanto genéricas e insatisfatórias enquanto categorias de análise: Candeias teria um “primitivismo” e um “lirismo” não só particularíssimos como inteiramente estranhos à estética marginal. Têm sido poucas, apenas menções indicativas e muito vagas, as aproximações com o realismo poético francês do entre-guerras, ou com Buñuel.

A tentativa de buscar realizadores aproximáveis de seu estilo nos levaria a outros cineastas paulistas também considerados singulares, como José Mojica Marins ou Aron Feldman. Talvez o único traço comum a se pesquisar de início indique-nos algo semelhante a um virtual autodidatismo na construção de seus próprios estilos, e uma certa crueza, que é identificada como elaboração pouco culta, ou derivada de um processo de formação “inculta”. De outro lado, na consistência do seu estilo é reconhecida uma elaboração técnica coesa e elevada, mesmo na simplicidade das soluções, por vezes da mais rústica. Sabe-se que foi não só um profissional bastante requisitado no meio, fazendo carreira especialmente em fotografia cinematográfica, como ocupou posição de destaque junto à comunidade profissional da Boca do Lixo, como atestam as pesquisas a respeito, os seus contemporâneos no *métier*, o livro de fotos que

publicou (Candeias, 2001), além de seus três curtas: *Uma rua chamada Triumpho 1969/70* (1971), *Uma rua chamada Triumpho 1970/71* (1971) e *Bocadolixocinema ou festa na boca* (1976).

A Margem

A Margem traz sem dúvida à cena um olhar inteiramente novo no quadro do cinema que então se conhecia. Seus personagens representam párias da sociedade e perambulam pelas imediações do rio Tietê. Logo vemos, portanto, que a designação contida no título diz respeito não só ao rio e afluentes dos arrabaldes paulistanos mas também à condição social dos enfocados. E, pensando bem, inclui-se logo a própria estética inusitada da narrativa que nos faz acompanhar intrigantes despossuídos a céu aberto, logrando a custo desenhar uma trama ao mesmo tempo naturalmente óbvia e difícil.

Da fauna humana que perambula pelas margens do rio destaca-se logo um tipo melhor vestido (Mário Benvenuti), quase um janota arrumadinho perto daquelas figuras bastante indigentes. O seu tique principal é arrumar o colarinho esticando o pescoço; mesmo quando semi-submerso nas águas fluviais em que fora lançado por brincadeira por uma desqualificada à qual parecia expor-se condignamente. Entre as pessoas que circulam no começo do filme, com efeito começa a desenvolver-se uma relação especial entre este engravatado e aquela rameira negra (Valéria Vidal) que o interpela docemente com um elenco vulgar de meneios sensuais. O que acontece nessa longa seqüência de cortejo pelas imediações do rio e da várzea descampada e abandonada, às vezes incipientemente industrial, outras inteiramente rural, assemelha-se a uma dança ritual feita de passos cuidadosos, olhares fingidores e uma movimentação coreográfica regida pela destreza rítmica do diretor.

Este casal vai aos poucos se aproximando mas o interesse mútuo vai, da parte de Benvenuti, se mostrando difícil, cedendo pouco a pouco à excitação de Valéria. A certa altura, quando se estabelece um interesse retribuído e ele já parece admitir com mais satisfação sua companhia, ela lhe chama a atenção para um casamento numa favela adjacente, mostrando-se impressionada com a figura da noiva.

Depois de idas e vindas, lá pelo meio do filme, ela aparece nas margens do rio, por seu turno, um tanto vexada e vestida de noiva. Ele, como sempre, cria suspense, com estranhos longes de condignidade. Dois dos convivas que entrecruzam seus caminhos pela várzea estão presentes nesse último momento de suposto casório, e manifestam alegria pelos dois que se entreolham com dificuldade. Em sua efusividade pedem para ser padrinhos do casamento e, quando os dois já parecem aceitar o ritual, tudo é interrompido pela chegada de uma viatura da polícia que parece interessada no noivo. Protelase o enlace, assim como entre os dois haviam se protelado também os encontros carnis, cuja irrealização construía a hipótese lírica de um sentimento sublime que se preservava em meio à banalidade mais rasteira.

Inopinadamente este noivo surge assassinado à altura do meio da película, pouco após uma desabalada e solitária corrida. Os diálogos são raros, e nada acrescentam à compreensão da trama, que vive das sugestões ambíguas dos movimentos ou das nuances corporais e faciais dos protagonistas.

A partir da morte do noivo a ação vai acompanhar os demais “desqualificados” daquele *habitat* (Seria muito forçado dizer “habitantes” daquele *habitat*? Vagantes, os personagens de Candeias não são vinculados a espaços que se possam identificar com clareza como ambientes caseiros, privados, íntimos, de pernoite, ou mesmo *de estar*, num sentido convencional; e mesmo num sentido reposto em termos de moradia precária, favela ou “debaixo da ponte”, sem teto, não se verificaria propriamente um *habitar* no filme). O rapaz semi-abobalhado que queria ser o padrinho (Bentinho) continua à toa, cismando de quando em quando de levar uma flor que carrega consigo à mocinha loura da favela, que trabalha de copeira no Centro da cidade servindo café em escritórios, onde é molestada e atacada pelos patrões. Bentinho, por sua vez, nada consegue receber do falso paraplégico que conduz na jornada de mendicância. Num de seus deslocamentos a copeira é morta na rua por uma meretriz que lhe cruza o caminho com aparentes desavenças e, até onde se pode distinguir, tendo com ela notável semelhança fisionômica. Até o fim do filme seguem-se cenas intermitentes alusivas ao ritual fúnebre da

copeira, acompanhado do lamento de Bentinho, que não teve tempo nem talvez coragem de confessar-lhe o amor, que agora, delirante, parece conseguir realizar.

O filme termina como começa, num barco que atravessa o rio, antes vazio, agora ocupado por alguns desses personagens, cujas posturas persistem na ambigüidade que vem tensionar o banal com o onírico. A crueza do estilo de Candeias reside em parte nessa ambigüidade cênica, à primeira vista simples, que não parece exigir dos atores — em sua maior parte não profissionais — mais do que uma presença corporal, que emana certa postura natural compromissada somente com a expressão de um sentimento singular, singelo por vezes. Isso leva a uma *mise en scène* estranhamente compósita, entre banalidade e sonho. É sonho no sentido de compor uma proximidade palpável dos corpos, isolando-os do espaço que já parecem incorporar em sua presença expressiva e autonomizada. Qualquer especulação sobre o estilo “primitivista” elaborado de Candeias terá nos seus fundamentos oníricos um solo promissor, a exemplo dos parâmetros contemporâneos ou não da arte primitiva (Barou, 1993, p. 90, 117). Congênita, esta dupla dimensão do banal e do onírico traz na imagem o que é da ordem do espaço físico, contingente, mas também o que é da ordem do espaço imaginado pelos corpos, pelos personagens, em transcendência tênue, vagamente rastreável.

O seu universo está ligado ao que os cientistas sociais definiriam como lumpen-proletariado, o exército de reserva que circunda o mercado de trabalho sem conseguir nele colocar-se. Essa camada social integrante de toda a sociedade capitalista pode fornecer mão de obra incessantemente às sociedades industriais que a marginalizam. Não costuma ter, um pouco como a classe média, uma ideologia correspondente ao seu processo material de sobrevivência, tal como a teria a burguesia, o operariado ou o campesinato. Mendigos, ladrões, prostitutas, marreteiros, ambulantes e toda a sorte de atividades instáveis que fazem a marginália urbana é desprovida muitas vezes daquela imagem carregada, pitoresca ou exuberante que o olhar dos integrados ao sistema, confundido ao da indústria cultural, costuma produzir.

Mas também a categoria de lumpesinato não apreende inteiramente o mundo d'*A Margem*. Se aquele *zanzar para nada* dos personagens indica uma dispersão da vida social (sem vínculos estáveis e determinados com seu processo de produção), notaremos que este *zanzar* é composto da objetividade de *caminhadas*, incessantes e decididas, ao longo do filme. Se o ambiente emana a *desolação* do abandono e da ruína, temos que notar a segurança e a destreza do olhar que a surpreende. Para esta contradição-em-termos entre segurança e desolação também contribui a trilha jazzística executada pelo Zimbo Trio, num certo sentido diametralmente oposta à miséria da cena. Circula pelo filme, vivificando-o, um vigor cuja origem é ignorada.

Quando, nos filmes seguintes, Candeias aborda o universo sertanejo ou caipira com uma autenticidade igualmente inusitada e uma familiaridade desenvolta, julgamos esbarrar numa vertente sólida da formação de seu estilo cru capaz de recriar a ingenuidade do olhar cinematográfico sobre o urbano. Vai nisso também a ajuda de uma correlata aura que passou a acompanhar seus filmes dizendo respeito à origem do autor, que teria largo conhecimento do interior brasileiro graças à profissão anterior de caminhoneiro. E, com efeito, depois do episódio “O acordo”, no longa *Trilogia do Terror* (1968), de *Meu nome é Tonho* (1969), *A Herança* (1971) e *Caçada Sangrenta* (1973), todos eles ambientados no campo, filma dois médias-metragens que marcam um regresso, uma retomada do urbano: *Zezero* (1974) e *O Candinho* (1975).

Orbitários da metrópole

Tanto *Zezero* como *Candinho* são personagens rurais atraídos para a cidade grande, impulsionados respectivamente pela miséria e pela violência do campo. No primeiro caso, à beira da trilha da necessidade, *Zezero* topa com o que seria uma insinuante sereia prometendo-lhe uma cornucópia de maravilhas da sociedade de consumo. Vindo para São Paulo o caipira é recrutado a partir de suas andanças pela cidade assim que chegado na estação ferroviária, para trabalhar na indústria da construção civil.

Acompanhamos então o rude cotidiano de um excluído cuja cidadania se resume ao trabalho pesado, a ouvir o radinho de pilha, jogar na loteria esportiva, e lambuzar o dedão no dia do pagamento. Quando sobra algum, pegar uma biscate das mais baratas nos arrabaldes varzianos. Quando nem isto é possível ele se resigna à masturbação imaginando ao som de cuíca uma espécie de colagem de fotografias de revistas para homens. Tal montagem funciona como preâmbulo de sua premiação na loteria esportiva. Quando retorna ao interior, carregado de produtos e de mercadorias, não encontra mais a sua família. Quem lhe avisa da desapareição dos seus é a mesma sereia cabocla que lhe anunciara a cidade grande. Perguntando a ela o que fazer então com aquilo tudo que conseguira, obtém a resposta mais óbvia e crua: — “Enfia no cu!” — Esta frase é repetida cada vez mais soletrada, e em planos mais aproximados da boca da sereia, até congelar-se a imagem, com ela fechando-se para a tônica final, num close, que faz jus literalmente à obscenidade pronunciada.

O fato de ter Candeias utilizado a expressão chula não é exatamente o que choca. A exclamação de Zezero ao ganhar na loteria, bem como as cenas de sexo tal como ele as filmou chocam igualmente. De outro ângulo, diríamos que chocam tanto quanto as passagens do filme que nada teriam de obscenas. A coerência formal do filme é tão patente que nos surpreende que as passagens “chulas” não se destaquem, já que *um mesmo nexo* parecia ter perpassado cada cena: o semblante da esposa na cena de despedida, o recrutamento em massa nas ruas para o serviço, as refeições no ambiente de trabalho, o ritual do dia do recebimento — tudo enfim soa à desqualificação e à redução do homem a um estado bruto, selvagem e incomodamente natural.

Tal embrutecimento se assevera um tanto em *O Candinho* (1975). Interpretado por Eduardo Llorente, que compõe um tipo próximo do abobalhado de Bentinho n’*A Margem*, Candinho seria um tipo ainda mais boçal. Desde o primeiro plano do filme, em que mostra felicidade e sideração entre jabuticabeiras ensolaradas ao distinguir o canto de pássaros, sua idiotia nos parece tão congênita quanto o seu pisar manquitola. Logo no segundo plano um ancião que carpia sofre um mal estar e é atendido por Candinho, seu filho.

Os capangas de um fazendeiro recebem ordem de expulsar àqueles que “não trabalham”, modo cruel de referir-se à invalidez do velho e à sua família. Banidos, eles se dispersam a partir de um primeiro vilarejo em dia de festividades populares, como numa comemoração de reisado.

Candinho chega a São Paulo trazendo consigo apenas uma pequena imagem do rosto de Cristo, que passa a mostrar aos transeuntes, que o empurram depois de alguma curiosidade. Outros indicam-lhe qualquer coisa indefinida em meio de uma metrópole fotografada como uma sucessão de paredões, incólumes à sua deriva. A secura de concreto o leva de volta aos limiares da cidade habitados pela fauna que já conhecíamos de *A Margem*. Uma prostituta sem-teto que improvisa o seu ganha pão numa casa demolida para dar de comer aos filhos, parece ser uma das integrantes da família desalojada no início do filme.

Mas Candinho, a rigor, não trava contato com ninguém, exceto por seu indagar pela imagem sacra. Apenas uma boliviana que carrega o filho, em trajes típicos, parece segui-lo à distância em seu périplo absurdo. Mas nada manifesta de prático. É um ícone alusivo, no final sabemos, à libertação guerrilheira dos povos oprimidos, ou algo semelhante. Tal conclusão é autorizada pelas cenas derradeiras da fita, onde Candinho finalmente encontra-se com um homem de túnica e coroa de espinhos, parecendo com ele decepcionar-se. É que entre os convivas deste Cristo um tanto folgazão e sorridente, figura o cruel fazendeiro que o expulsara. Este Jesus que tomava cafezinho com o seu ex-patrão apresentava num perfil algo maroto, com dois toquinhos que saltavam à frente da sua coroa de espinhos, sugerindo os chifres do diabo. E isto num mesmo momento em que aparentava o convívio amigável com o coronel durante o cafezinho. A seguir, sob o som de flautas andinas ele desdenha daquela imagem que carregava consigo e apresenta pela primeira vez um olhar firme e seguro, para a frente. O plano final apresenta, com a mesma música, em composição visual diferente (Uchôa, 2006, p. 189) e inesperada, uma metralhadora pendurada numa cruz. Fica no ar a dúvida, para além da ruptura com a perspectiva religiosa anterior: Os ecos sugestivos da luta armada não seriam muito distantes para Candinho e esta boliviana que o acompanha calada, carregando um bebê-boneca?

Com *Candinho* e *Zezero*, Candeias parece retrabalhar os dados paradoxais de ingenuidade e crueza do seu olhar sobre a cidade. O lumpesinato d'*A Margem* cede o lugar em *Zezero* para um trabalhador, campônio operário, em seu processo básico de sobrevivência, vinculado a um discurso sobre a alienação (Ramos, 1983, p. 107-108). Caso bastante isolado em seu tempo pelo que traz a respeito das relações de trabalho — o filme sequer foi apresentado à Censura —, *Zezero* é mais inusitado ainda quanto ao que configura no quadro da sexualidade, em que faz um contraponto notável à contemporânea Pornochanchada (Gomes, 1986, p. 300-302). *O Candinho* não fica muito longe disso no plano estético. Porém, entre as diferenças, retorna a uma órbita mais próxima daquela dos desocupados d'*A Margem*. Em relação ao filme de 1967 de Candeias, ambos adicionam agora à constelação de suas obras uma origem caipira que ajuda a balizar o seu olhar nesta diferença cultural.

Não passa despercebida uma proximidade Candeias-Candinho na configuração do estilo cândido de sua mirada. Tampouco nos escapa a referência ao famoso filme de Mazzaropi. Se tínhamos alguma dúvida, já na passagem pelo vilarejo, quando este Candinho alegre se refestela junto às manifestações folclóricas, lembramos a passagem semelhante no *Candinho* (1954) de Abílio Pereira de Almeida. Enquanto o de Mazzaropi procurava pela mãe, o de Llorente o próprio Redentor. A irmã prostituída é aqui mera aparição desconexa numa casa em ruínas. E a Roda da Fortuna que tudo concerta no fim para Mazzaropi, mesmo sem devolver-lhe a mãe, é aqui puro desengano e consciência extremista da opressão.

A comparação entre os personagens e as duas histórias acusa uma *candidez* mais iludida na versão de Abílio, que a adaptou livremente de Voltaire, *Cândido ou o Otimismo*. A crueldade do inequívoco *remake* de Candeias ressoa criticamente sobre o filme da Vera Cruz, tocando mais fundo nas mazelas que ele já indicava sem exprimir. Só faltou o filósofo otimista, Pangloss, preceptor de Cândido, que Abílio recriou com o papel dado a Adoniran Barbosa, o Professor Pancrácio. Cômico, mas também otimista, este Adoniran-Pancrácio é arrematada ausência no filme de Candeias. Haveria dele resquício na própria visada do cineasta, algo como um olhar ou

uma Câmera Otimista? Ou aí o Otimismo reverteu-se em algo diferente? Nada indica restar no filme razões para otimismo ou crenças, exceto nas próprias buscas e na idiotia de Candinho.

Se em *Zezero* uma parte do impacto vinha do contraponto diametral a tudo o que se fazia na época, Pornochanchada incluída, agora temos uma espécie de glosa, algo mais semelhante à paródia praticada pelo Cinema Marginal, em seu diálogo a Chanchada. Mesmo porém como glosa, o efeito de oposição diametral se refaz: — o paralelismo, aqui, é efeito de contraste cabal. Ao contrário do que temos com *Mazzaropi*, não é possível rir do jeito caipira que Llorente empresta ao personagem, ainda que sua fisionômica evoque os comediantes circenses que o antecederam no cinema brasileiro desde os caipiras caricatos dos anos 10 e 20, como os Arruda, Sebastião e Genésio. Por mais excêntrico que seja o rodopio reflexo desse Candinho, de aparente desorientação, girando manquitola a cada dez passos, não provoca hilaridade, mas desconcerto. O giro sobre si próprio é feito com certa aflição, o que nos faria supor nele um olhar transitório, fluido e convulso, uma vista panorâmica do entorno muito precária, em comentário possível do modo controverso e arrevesado com que o próprio Candeias (e não só Candinho) vê a cidade, conjugando algum transtorno e determinada platitude.

Se em algum sentido há nos filmes de Candeias um olhar arrevesado sobre a cidade, como de revestrés, invertendo expectativas, ele começaria com a surpreendente placidez d'*A Margem*. Nestas paragens plácidas, personagens pouco convencionais, mesmo parecendo saídos de sonhos, estariam na verdade procurando o seu sonho. Seus trajetos se lançam, se entrecortam, se interrompem, ou confluem em rotas fadadas à *dispersão* nas margens baldias da cidade. Como meteoritos, só brilharão na proximidade, prestes à extinção. Posteriormente, diríamos que o corpo de *Zezero*, ao procurar vínculos mais acertados, vinha esboçar na metrópole movimentos de *rotação*. Ele se deslocava *em torno dela*, sem nela alicerçar-se propriamente — do mesmo modo que *em rotação* era como se aproximaria das meretrizes na várzea, ou da sereia, quando da sua primeira aparição. Já Candinho descreve espasmodicamente um movimento de *revolução*, mas sobre si

mesmo, em repentes de um trajeto retilíneo que prosseguirá, como numa espécie de instabilidade atávica, rebelde ao rumo pré-estabelecido. Este rodar é um gesto de simultânea perda e de busca de rumo, que vem selar, como num arremate barroco, a sua imagem de caipira desintegrado.

Fato isolado na paisagem artística do país, a várzea sublimada na obra de Candeias nos sugere um campo de interrogação a ser proposto, algo como uma *geopoética* negativa da cidade de São Paulo. Ao contrário do que ocorre nas metrópoles brasileiras tradicionais, litorâneas todas elas, temos no interior e no planalto a dificuldade dos grandes centros em lidar com zonas ribeirinhas e alagadiças, pelas inundações constantes em precipitações torrenciais, o que faz a valorização imobiliária da zona elevada. Nos modelos paradigmáticos de Rio de Janeiro e São Paulo invertem-se as ocupações entre alturas e baixios: — as zonas de habitação precária do morro carioca encontram-se tradicionalmente na várzea paulistana. Quando no estádio de futebol se vê alguém chamar o outro de varziano, é mobilizado aí um valor simbólico classista, fala-se no fundo de alguém de condição muito baixa, não é só de uma falta de classe futebolística, ou do amadorismo dos campos de arrabalde. No cinema só vai eclodir plenamente o personagem do varziano nos anos sessenta, e já por obra do Cinema Marginal. Candeias tem nisso papel central, cria uma prática isolada, tornando surpreendente e expressiva uma tradição inexistente ou recalcada, que mal poderia ser divisada antes, em exceções bucolizantes, como em Mazaropi. *O Corintiano* é de 1966, e serve bem de comparação, pela contraposição a Candeias, pela desconversa da carga social implicada, e até pelo deslante que configura. Trata-se do migrante rural ou do caipira (mal) integrado na vida urbana, a qual o mantém à sua margem, sem vínculos, em meio à violência e aos restos da sociedade, entre a condição lumpen e a do assalariado precário.

N' *AOpção ou As rosas da estrada*, concluído em 1981, temos uma variação sobre o tema, mas feita sobre personagens femininos, que saindo de diferentes pontos do interior do país, caem na estrada para “fazer a vida” Não há aqui um horizonte de redenção predeterminado, com símbolos de mãe ou do salvador, qualquer

promessa de fortuna, ou um simples vestido de noiva. Há simplesmente um difuso sonho de sucesso, uma sina a ser tentada, e um destino — senão de cada uma das moças, do próprio filme — de chegada a São Paulo, à metrópole. Candeias aqui explora o que já estava disseminado pelos seus outros filmes: os tipos femininos em sua presença rústica, física. Apresenta um painel etnicamente diversificado mas centrado no tipo caboclo, de que faz um elogio das singularidades fisionômicas, trazendo-as irredutivelmente nativas. Suas belezas não decorrem dos tradicionais artificialismos da cultura feminina. Não há aquela gestualidade coquete da mulher urbanizada, qualquer tipo de cosmético, penteado ou adornos e vestuários que realcem suas atratividades, discutíveis, de estigmatizadas sereias sem canto.

Não há como caracterizar esse tipo de beleza — ou melhor seria dizer *viço* — emanado dos tipos femininos de *AOpção*, dada a *naturalidade* que alcançam. Vai aí uma forte dose de naturalidade no sentido de banal, ou vulgar; mas vai também algo de uma naturalidade no sentido de selvagem, inculta. Imagina-se que configurem a *anti-star*, o contrário absoluto do modelo de beleza veiculado pela Rede Globo de Televisão, ou dos tipos femininos consagrados contemporaneamente pela indústria cultural. Banais ou selvagens, vulgares ou incultas, isto mesmo que atrai nessas mulheres não é senão o grande interesse da obra de Ozualdo Candeias.

Seus personagens chegam à cidade, mas dela não participam. Ocupam, mesmo no interior dela, um hemisfério desqualificado, permanecem personagens descategorizados. Não nutrem com as suas atividades qualquer desejo de afirmação profissional, ou projeto de vida na cidade. Seus empregos são provisórios, são simples meios de sobrevivência, formas imediatas de lutar. A propósito, são um ponto forte as cenas de briga nos filmes de Candeias. Parecem sempre muito bem feitas em suas coreografias e denotam um realismo incomum. São parte importante na definição das motivações dos personagens. Seus interesses têm leis próprias e os levam a brigar. Raramente entra em pauta, declarada, a motivação externa a tais leis naturais, que são como que intrínsecas aos personagens. A cidade, como estruturação de leis sociais, nada teria a ver com os caminhos a seguir, que permanecem à sua margem. Deste modo, eles não

adquirem a condição de cidadão. Seu estar-aí-no-mundo é pura emanção de suas meras presenças físicas, de certo modo resvalando o estatuto cênico de figuras oníricas. Contingentes e imaginários, eles se isolam em suas órbitas próprias, embora sujeitos aos choques de trajetória, alienação gravitando autônoma ao largo de uma cidadania remota.

Em *AOpção* temos orbitários diferentes daqueles dos filmes anteriores, já que vimos trajetos serem descritos desde as estradas, em distância enorme, universo do camioneiro. Estas rosas apanhadas à beira do caminho sofrem uma atração longínqua da cidade, em rota contingente, estradeira, retilínea. Este filme faz a transição para outro ainda mais diferente dos anteriores, *As Bellas da Billings* (1987), que pede uma outra abordagem. Vinte anos depois de *A Margem*, a inserção profissional de Candeias no mundo cinematográfico não é mais tão marginal. O filme trará consigo reverberações deste percurso profissional do autor, já aqui em plenos anos 80, década de integrados. Em sua cosmologia não se observam exatamente órbitas.

As Bellas da Billings virá retomar d'*AOpção* ou *As rosas da estrada* as rotas retilíneas, percorremos o mundo das ruas. É passando pelo Centro que atravessamos São Paulo de norte a sul, como numa queda vertical, para chegar às águas represadas da Billings, onde vicejam mal dormidas, e algo estagnadas, outras rosas, estas colhidas na região central, na Boca do Lixo. Nossos personagens já não são tão marginais, seriam de um lumpesinato em vias de integração; ainda que não tenham se integrado. Em águas mal paradas, continuamos no universo da várzea, ainda que cortando o Anhangabaú. O violeiro Almir Sater acompanha o trajeto pela cidade de Jaime (Carlos Ribeiro), encontrando figuras de algum modo alegóricas do percurso de Candeias: Mário Benvenuti (de outros seus filmes, e das produções locais), José Mojica Marins (talvez o único cineasta de um espectro estético comparável ao seu), Claudette Joubert (beldade emblemática das pornochanchadas da Boca). São personagens tensionados entre condições que não ocupam plenamente. Ficam entre “vagabundos” e “profissionais liberais” que vivem de expedientes e pequenos golpes. Em plena cidade do trabalho, este caráter de vacância parece entretanto derivado diretamente

daquele anterior, do marginal varziano. Tal *caráter vacante*, de resto, pode ser considerado como categoria central da estética em pauta.

Os malandros e vagabundos que até aqui povoavam a cinematografia paulistana ficavam à margem das leis da cidade, mas tinham delas um bom conhecimento, inclusive como estratégia de ação. Já vimos desde *Fragmentos da Vida* (1929), de José Medina, o quanto os vagabundos são vistos — e se vêem — de acordo com as mais consabidas regras urbanas. Aqueles que, sem ingressarem na marginalidade propriamente dita, ocupam-se de pequenos expedientes, como os sorveteiros de Procópio Ferreira em *O Homem dos Papagaios* (1953), de Armando Couto, e o de Mazzaropi em *Gato de Madame* (1956), de Agostinho Martins Pereira, se colocam em suas funções um tanto provisoriamente talvez, mas se concebem como homens da cidade. Eles estão prontos a uma melhor adaptação às suas leis, seja para subir na vida seja para não se deixar explorar demais, naquela que é, afinal, a “cidade do trabalho”. Mesmo os “malandros” de Colé e Adoniran Barbosa em *Mulher de Verdade* (1954), de Alberto Cavalcanti, se inseriam através de uma vida comunitária própria, enquanto grupo de amigos que faziam serenatas e compunham sambas, numa atividade tipicamente urbana que, assim como aquela dos meliantes, é tradicionalmente marginal às leis da cidade, mas as pressupõe, trabalhando precisamente na sua subversão.

E mesmo sobre o aspecto temático da chegada na cidade — que deveria supor um período de interação com as leis ainda desconhecidas da metrópole —, as coisas se darão a quilômetros de distância das soluções de Candeias. Em *Chofer de Praça* (1958), de Milton Amaral, Mazzaropi chega de uma pequena vila do interior com algumas economias, aluga imediatamente uma casa e põe-se a procurar emprego no jornal, abraçando em poucos dias e com muito gosto a profissão de motorista de táxi. No cinema paulista, como já vimos, *Candinho* (1954) é um momento privilegiado na abordagem deste choque de culturas cidade-campo, que seria um motivo central na composição da personalidade urbana de São Paulo. E acontece ali aquele amortecimento conciliador que se interessa menos pelas desarmonias do que pelas saídas mágicas, e nas quais as integrações do migrante, efetivamente, com ou sem conflitos, se eclipsam.

O migrante recente em São Paulo tem sido sempre discriminado cinematograficamente, numa espécie de cosmopolitismo incompleto. É como se uma paulistanidade plena o repelisse de sua paisagem mais cristalizada, empurrando-o para aquelas mais fluidas e indistintas, marginais ou recém construídas (Machado Jr., 1989). A São Paulo mais conhecida o estranha, estrangeiro ou não. Em vez do Anhangabaú ou da Avenida Paulista, vemo-lo mais à vontade em cenários genéricos, indistintos ou descaracterizados. Do mesmo jeito que aquela senhora humilde “empaca” diante do movimento das ruas, em *São Paulo, A Sinfonia da Metrópole* (1929), de Kemeny & Lustig, e se “arreceia em transpol-as”, a cidade vive criando imagens estigmatizadoras — tanto para aqueles que *ainda não se adaptaram* a ela como para aqueles que opõem resistência à adaptação, ou a ela se contrapõem. O papel da *mídia* em construir tais imagens é tradicional e notório numa cidade que cresce rapidamente e tem um processo de adaptação cultural necessariamente violento, ocasionando uma excitação descontrolada destes mecanismos de fabricação de imagens-a-exorcizar, de que Mazaropi é bom exemplo.

Bibliografia

- BACHELARD, Gaston. 1952. « L'espace onirique ». *XXe siècle*, Paris, nouvelle série, n°2: Nouvelles constructions de l'espace.
- BAROU, Jean-Pierre. 1993. *L'Oeil pense : Essai sur les arts primitifs contemporains*. Paris : Balland, 198 p.
- BERNARDET, Jean-Claude. 1980. A cidade, o campo. In: (diversos autores) *Cinema brasileiro: 8 estudos*. Rio: MEC, EMBRAFILME, FUNARTE, p. 137-150.
- CANDEIAS, Ozualdo. 2001. Uma rua chamada Triumpho. São Paulo: ed. do autor, 142 p. il.
- FERREIRA, Jairo. 1986. Cinema de Invenção. São Paulo: Max Limonad, 304 p.
- GOMES, Paulo Emilio Salles. 1986. Zezero. In: CALIL, Carlos Augusto; MACHADO, Maria Teresa; (org.). *Um intelectual na linha de frente*. São Paulo: Brasiliense; Rio: Embrafilme, p. 300-302.

- LEFEBVRE, Henri. 1969. O direito à cidade. São Paulo: Documentos, 133 p.
- MACHADO JR., Rubens. 1989. *São Paulo em movimento: A representação cinematográfica da metrópole nos anos 20*. São Paulo: 160 p. Dissertação de Mestrado, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.
- _____. São Paulo e o seu cinema: para uma história das manifestações cinematográficas paulistanas (1899-1954). In: PORTA, Paula. (org.) *História da Cidade de São Paulo*, v. 2. São Paulo: Paz e Terra, p. 456-505.
- _____. 2007. *Imagens brasileiras da metrópole: A presença da cidade de São Paulo na história do cinema*. São Paulo: XI-254 p. Tese de Livre Docência, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.
- PINTO, Pedro Plaza. 2006. Ritmo e ruptura na narração de *Zezero*. In: MACHADO JR., Rubens; SOARES, Rosana de Lima; ARAÚJO, Luciana Corrêa de; (org.) *Estudos de Cinema — Socine, VII*. São Paulo: Annablume; Socine, p. 191-198.
- PUPPO, Eugenio. (org.) 2002. Ozualdo R. Candeias. São Paulo: CCBB; Heco, 128 p.
- RAMOS, Fernão. 1987. *Cinema Marginal (1968-1973): a representação no seu limite*. São Paulo: Brasiliense, 156 p.
- RAMOS, José Mário Ortiz. 1983. *Cinema, estado e lutas culturais: anos 50, 60, 70*. Rio: Paz e Terra, p. 107-108.
- SENADOR, Daniela Pinto. 2006. A fabricação do mito *A Margem*, de Ozualdo Candeias. In: MACHADO JR., Rubens; SOARES, Rosana de Lima; ARAÚJO, Luciana Corrêa de; (org.) *Estudos de Cinema — Socine, VII*. São Paulo: Annablume; Socine, p. 173-180.
- SIMMEL, Georg. 1989. *Philosophie de la modernité: La femme, la ville, l'individualisme*. Paris : Payot, 331 p.
- UCHÔA, Fabio Raddi. 2006. A deambulação em *O Candinho*, de Ozualdo Candeias. In: MACHADO JR., Rubens; SOARES, Rosana de Lima; ARAÚJO, Luciana Corrêa de; (org.) *Estudos de Cinema — Socine, VII*. São Paulo: Annablume; Socine, p. 183-189.
- VOLTAIRE. 1972. *Candide ou l'optimisme. Romans et contes*. Paris: Gallimard (Folio), p. 135-234.

XAVIER, Ismail. 1985. Do Golpe Militar à Abertura: A Resposta do Cinema de Autor. In: *O desafio do cinema*. Rio: Jorge Zahar, p. 7-46.

A trama das identificações
Sua representação em metáforas
cinematográficas

MAYRA RODRIGUES GOMES

Departamento de Jornalismo e Editoração da ECA/USP

Resumo

Este trabalho procura examinar os processos que conduzem à formação de grupos. Para tanto, tem como vetor o conceito de identificação e o explora em suas diversas implicações. Serve-se de produção cinematográfica que remete a este conceito, ainda que esta relação não tenha sido enunciada e permaneça somente implícita.

Palavras-chave

identificação, formação grupal, metáforas cinematográficas.

Abstract

This paper explores the processes that lead to group formation. It has, as vector point, the concept of identification and exploits it in several implications. It operates with movies production's that convey this concept, even though this relationship is not announced and remains as implicitation.

Keywords

identification, group formation, movies metaphors.

Em 2004, M. Night Shyamalan produziu o filme *The Village*. A história desenrola-se em torno de um pequeno grupo de famílias que forma uma comunidade isolada de outras. Tal comunidade é bastante organizada: uma hierarquia é obedecida e há regras de convívio assim como de produção do sustento comum. Os trajes são recatados e lembram os de comunidades religiosas que ainda subsistem no interior dos E.U A.

O isolamento em que vive é marcado pela referência à presença de entidades aterrorizantes, indefinidas, que habitam a floresta em meio à qual a vila se erigiu. Transpor a floresta é transpor o isolamento que se firma pelo receio de um encontro fatal com essas figuras terríveis. Os membros da comunidade, na impossibilidade de enfrentamento, limitam-se a cultivar uma distância segura, destas entidades ameaçadoras, através de constante vigília, da oferenda e da não contrariedade de seus (das criaturas ameaçadoras) gostos, como é o caso da atenção dada à cor vermelha.

O vermelho, evitado a todo custo por desagradar e exercer atração sobre os seres estranhos, leva os membros da comunidade a colherem e esconderem as flores e os frutos dessa tonalidade que, porventura, brotem em suas terras, ou seja, fora da área da floresta.

Em 1964 Norbert Elias e John L. Scotson completaram um estudo sobre uma pequena comunidade perto de Leicester, na Inglaterra. A vila de Winston Parva apresentava uma peculiaridade que lhes atraiu a atenção. Em suas próprias palavras, ao passear pela cidade o cenário era bastante homogêneo trazendo surpresa a constatação de que a comunidade era dividida. Havia um grupo que se considerava superior aos demais membros e, na realidade, ocupava uma posição de poder nos relacionamentos. Além do cenário, outras

circunstâncias eram causa de espanto perante a diferenciação posta em termos de dois grupos constituintes da comunidade.

“Não havia diferenças de nacionalidade, ascendência étnica, ‘cor’ ou ‘raça’ entre os residentes das duas áreas, e eles tampouco diferiam quanto a seu tipo de ocupação, sua renda e seu nível educacional – em suma, quanto a sua classe social. as duas eram áreas de trabalhadores” (ELIAS E SCOTSON, 2000: 21).

Todos os diferenciais, que costumam alimentar severas segregações, se ausentavam do quadro. É importante assinalar que também se ausentavam do quadro os diferenciais de poder, tantas vezes invocados em outros estudos, relacionados à posse tanto dos meios de produção quanto de armas ou de aparato tecnológico. No entanto, um grupo, o dos que habitavam o local há mais tempo, se sobrepunha ao outro, criando uma imagem exaltada de si e uma imagem denegrida do outro. Assim, o único diferencial, em origem e essência, era o tempo de permanência no lugar. Todas as outras diferenças se construía a partir deste ponto comum.

Em 1921 Freud escreveu *Psicologia de grupo e análise do ego*. Estava interessado em compreender as relações fundadoras de um grupo social. Referiu-se a obras, já consagradas, sobre o assunto, entre elas, a de Le Bon, *Psychologie des foules* de 1855, e a de MacDougall, *The group mind* de 1920.

Estes trabalhos desenvolveram uma observação acurada sobre a morfologia dos grupos e, grosso modo, apontam as mesmas circunstâncias. Num grupo, do tipo considerado primitivo (sem uma definição organizacional e hierárquica), como observou Le Bon, um indivíduo vê sua sensação de força e poder potencializados; a sugestionabilidade e o contágio são a marca da influência de cada membro sobre os outros. Um grupo, nestes termos, é impulsivo, mutável, crédulo, inclinado a extremos, propenso à obediência diante da força e ao repúdio à tolerância. É, sobretudo, conservador.

Nos grupos estáveis, trabalho de McDougall, observaram-se a existência de uma inclinação emocional semelhante, a exaltação e intensificação das emoções, a substituição da sociedade humana, como um todo, pela autoridade do grupo, a nivelção do intelecto por baixo. Nos grupos altamente organizados, pode-se obter uma elevação

da vida mental quando algumas condições se fazem presentes: continuidade da existência, cada membro tenha uma idéia definida dos princípios do grupo, vivência de interação com outros grupos na forma da colocação em oposição, presença de tradições que regem as relações entre seus membros, definição de estrutura na especialização das funções de seus constituintes.

Freud concorda com as características apontadas por estes pensadores, mas discorda dos argumentos, quase sempre funcionais, que tentam expor suas origens. Estava interessado na explicação psicológica para a alteração mental experimentada pelo indivíduo num grupo. Na verdade, tal explicação seria também a da origem da formação de um grupo, pois deve apontar para o elo que lhe é essencial e, portanto, para uma alteração psicológica que permite o próprio laço que faz grupo.

Ao expor suas observações/correções em torno da atração primeira, introduziu o conceito de libido, definindo-o como energia ligada aos instintos relacionados ao que é recoberto pela palavra amor, impulso, em sua base, de ordem da união sexual. Mesmo quando desviado deste objetivo, configurando-se como laços emocionais, conserva ainda características, “como anseio de proximidade e o auto-sacrifício” Para que um grupo seja constituído e mantido, situação em que uma pessoa abandona sua individualidade e se deixa ser influenciada, é necessária uma força maior que deve ser encontrada em Eros. É por amor aos outros membros do grupo, pela necessidade de estar em harmonia, que um indivíduo se deixa levar.

Contudo, os laços emocionais não se distribuem naturalmente a todos. Uma crítica à idéia de instinto gregário é desenvolvida mediante a demonstração de sentimentos de hostilidade, de inveja, faces de um amor a si mesmo, que não deixa de funcionar como instrumento de auto-preservação, constatáveis no narcisismo desde a criança em sua primeira infância.

A expressão “narcisismo das pequenas diferenças” contorna este processo ao mostrar que, onde não há diferenças substanciais, estas se criam a partir de sutis distinções. Isto pode ser visto, recorrendo a exemplos do próprio Freud, entre famílias unidas por matrimônio que se rivalizam, cada uma colocando-se como superior

à outra. Do mesmo modo, cidades se encaram com desprezo; raças aparentadas se distanciam, diferenças regionais se exacerbam: o inglês zomba do escocês, de forma tal que diferenças maiores serão necessariamente marcadas por processos severos de exclusão, como as do branco contra o preto, do ariano contra o semita, ou vice-versa.

Embora Freud não as sustente neste texto, tenhamos em mente algumas condições precedentes à formações grupais, a saber, que todos os campos, sob a visada da linguagem ou da produção de significação e comunicação, só se definem, e só podem fazê-lo, em termos de oposições, em termo de marcações de diferenças. Além disso, estas definições arrastam consigo a dicotomia positivo/negativo, divisão determinante de, e determinada por, relações de poder. Esta dinâmica pode ser testemunhada ainda que as relações amorosas estabelecidas se delineiem a partir de um interesse comum que possa configurar-se como uma extensão do amor próprio. E como não são espontaneamente distribuídas a todos, é necessário também que as relações afetuosas se fixem num ponto, num elo que represente ou corporifique este interesse comum.

É pensando este elo que Freud introduz a figura do líder, objeto de um amor que, sendo comum ao grupo, acaba por espargir-se sobre todos, e introduz o papel de uma idéia, em torno da qual se dá este compartilhamento de amor que determina um agregado social.

Ora, ao refletir sobre estas relações emocionais, sobre espécies de libido de segunda ordem, um outro conceito, ou mecanismo, emerge. Para dar conta dessas ligações entre as pessoas, dos processos fundadores das formações grupais, é crucial uma reflexão sobre o conceito de identificação, grosso modo uma proposta de eu+eu que Freud assim definiu: “A identificação é conhecida pela psicanálise como a mais remota expressão de um laço emocional com outra pessoa” (FREUD, 1976: 133).

Ela implica um processo em que um menino, por exemplo, toma como modelo uma figura, pai ou similar na estrutura familiar vivenciada, e, vendo-se aí, procura ser *tal como* a figura modelar. Este processo psíquico pede, ainda, o exame de outro conceito, o ideal de ego, para dar conta desta modelagem do indivíduo, segundo alguns parâmetros por eles eleitos como ideal.

O ideal de eu, podemos calcular a partir das análises de Freud, é duplamente de cunho social. Nasce da interação com personagens que povoam o universo da criança e são tomadas como modelo. Por outro lado, também absorve componentes de circunstâncias sociais, como *raça, classe, credo, nacionalidade etc.* Em todas estas instâncias, a educação se empenha e colabora na internalização de vários modelos que alimentarão a composição do ideal de eu. De qualquer modo, é dele, pela eleição de um traço comum, traço que marca a relação afetiva como projeção narcísica, que as identificações se irradiam.

“Cada indivíduo é uma parte componente de numerosos grupos, acha-se ligado por vínculos de identificação em muitos sentidos e construiu seu ideal do ego segundo modelos variados. Cada indivíduo, portanto, partilha de numerosas mentes grupais – as de sua raça, classe, credo, nacionalidade etc. – podendo também elevar-se sobre elas, na medida em que possui um fragmento de independência e originalidade” (FREUD, 1976: 163).

A identificação é, portanto, um processo pelo qual algo (sempre um traço e não o conjunto) do modelo criado como ideal de eu é visto em outro lugar, lugar então que atrai como função de realização do ideal. Tem seu fundamento na percepção de uma *analogia significativa* que sustenta, como elo, a aproximação na vida social. No caso da formação de grupos, essa analogia significativa é baseada numa qualidade emocional comum. Na identificação, tem-se um vínculo que não é da ordem de satisfação de instintos sexuais por uma relação objetal, embora Freud nos tenha apresentado, de diversas maneiras, a permanência do traço de libido em forma velada.

É necessário ressaltar que, nessa analogia significativa que determina o elo ou qualidades emocionais percebidas como ponto comum,

O líder ou a idéia dominante poderiam também, por assim dizer, ser negativos; o ódio contra uma determinada

pessoa ou instituição poderia funcionar exatamente da mesma maneira unificadora e evocar o mesmo tipo de laços emocionais que a ligação positiva. (FREUD, 1976: 127).

Em Winston Parva, certamente encontramos todas essas características, relacionadas a grupos estáveis e organizados. Um certo *tempo* em comum lhes assegura uma familiaridade. Esta familiaridade se desdobra numa organização definida com a qual cada membro é ciente de sua função, de suas obrigações em relação aos outros membros e, sobretudo, dos princípios ou idéias que os orientam. Há, portanto, o componente da tradição, que embora remonte a poucas décadas, duas ou três gerações, aparece aos seus membros com o estatuto de *desde sempre*. Mas, em que condições aparece desse modo? Quando novos moradores chegam ao local, vindos de regiões distintas do país e, portanto, estranhos entre si.

Elias e Scotson apontam a coesão do grupo estabelecido como um fator fundamental de sua sustentação e posterior supremacia sobre os *outsiders*. Sem dúvida é a coesão, derivada de uma organização já instalada, que lhes fornece o chão para desenvolver uma oposição aos recém chegados.

Ora, se considerarmos a questão dos laços emocionais, como colocada por Freud, a coesão deve aparecer como efeito. Ela é sustentação do grupo, como seria de qualquer outro grupo, é causa da possibilidade de oposição endereçada aos *outsiders*, é causa da possibilidade de ascendência dos estabelecidos sobre os outros. Contudo, ela não é a causa da formação grupal.

Winston Parva, que não estava amarrada à figura de um líder, no entanto se enrodilhava em grupo, com as regras de convivência bem estabelecidas, justamente por um vínculo emocional que, do ponto de vista freudiano, é correlato à idéia de interesse comum. O vínculo correspondia à percepção dos membros como *análogos*, implicados, portanto, numa estratégia de sobrevivência, de regulação dos privilégios de um e de todos do grupo. Tal sentimento, efeito das identificações, é o que promoverá a coesão.

Entretanto, para compreender tanto as identificações quanto as formações grupais, são também cruciais as observações dos pesquisadores sobre seu foco de estudo.

“Portanto, perde-se a chave do problema que costuma ser discutido em categorias como a do ‘preconceito social’ quando ela é exclusivamente buscada na estrutura de personalidade dos indivíduos. Ela só pode ser encontrada ao se considerar a figuração formada pelos dois (ou mais) grupos implicados ou, em outras palavras, a natureza de sua interdependência” (ELIAS e SCOTSON, 2000: 23).

Por esta notação, o estatuto de estabelecidos, a auto-imagem de superioridade só surge em confronto com os novos habitantes, só surge numa relação de oposição, da complementaridade *nós face a eles* e vice-versa.

Embora o enfoque, centrado na dinâmica entre grupos, pareça contradizer a explicação freudiana ao deslocar o ponto das relações afetuosas para o ponto das estruturações sociais apreendidas como universais, não é bem isto que sucede.

Do ponto de vista freudiano elas são universais justamente por corresponderem a essa remota expressão de laço emocional, às identificações que, elas próprias, não podem deixar de se processar senão por mecanismos de oposição. Quanto a isso, citamos anteriormente dois trechos do texto de Freud que aludem justamente a estas questões, tanto à do grupo que se instala somente com um jogo de oposições quanto à do ideal de eu, desde o início também um jogo de oposições. Sobretudo este último, cuja composição se liga duplamente às relações opositivas: por sua extração originária (a escolha uma figura em detrimento de outras), por sua construção social (as regras que sustentam um grupo e se colocam pela negação de outros tanto hábitos possíveis).

Quer se trate de narcisismo de pequenas ou grandes diferenças, ou de identidade reativa, termo que Peter Burke empregou para a mesma formação por oposição, desenha-se o campo do ideal

de eu como forma simultaneamente de aceitação e de rejeição, pela introjeção e pela expulsão e, portanto, orienta as identificações no sentido de marcações, traços que só podem ser definidos pela determinação do dessemelhante.

É a partir da oposição aos *outsiders* que o interesse comum é fixado pela forma de ameaça que estes representam aos costumes há muito praticados, às hierarquias já estabelecidas. É a partir deste ponto que a comunidade antiga se representa como um grupo diferenciado.

Ora, tomamos este estudo sobre Winston Parva com o objetivo de mostrar as faces, os efeitos das identificações. Neste caso, a propriedade mais notória é a formação de uma auto-imagem, entre os estabelecidos, que se conjuga com todos os significados socialmente positivados de forma tal que as qualidades melhores, sempre a dos melhores do grupo, são tomadas como representativas de todos os membros do grupo. Tornam-se assim intrínsecas ao grupo resultando na fantástica operação pela qual até as infrações, dentro deste grupo, serão minimizadas, olhadas como um desvio ocasional, um deslize que não chega a macular a comunidade.

Em contrapartida, aos *outsiders* serão reservados todos os atributos negativos. Qualquer deslize será tomado como mera confirmação de fato. Há um nivelamento por baixo de forma tal que eventuais qualidades, compatíveis com as atribuídas aos estabelecidos, serão pensadas como exceção, um deslize do padrão e, por isso, neutralizadas em sua positividade que poderia reverter o estereótipo.

Em consonância a estes processos, o contato é visto como possibilidade de contágio, de contaminação, perturbação do estilo de vida dos estabelecidos, pela anomia que perpassa a vida dos *outsiders*. A segregação é um dos efeitos dessa demonização do que não é compartilhado. Claro que os boatos se compõem com esta dinâmica, para ela contribuindo largamente.

É evidente que os *outsiders* podem colocar-se, como auto imagem, da mesma maneira que os estabelecidos, e enxergar neles tantas desqualificações quanto as que lhe são imputadas. Mas, frente às assimetrias de poder que a coesão garantiu, frente às estratégias discriminatórias que mantém inalterado o modo de vida de um grupo

e lhe garante uma supremacia, os *outsiders* acabam por incorporar, como auto-imagem, aquela que lhes foi atribuída pelos estabelecidos.

“Assim como, costumeiramente, os grupos estabelecidos vêem seu poder superior como um sinal de valor humano mais elevado, os grupos outsiders, quando o diferencial de poder é grande e a submissão inelutável, vivenciam afetivamente sua inferioridade de poder como um sinal de inferioridade humana” (ELIAS e SCOTSON, 2000: 28). Conclusão, “Dê-se a um grupo uma reputação ruim e é possível que ele corresponda a essa expectativa” (ELIAS e SCOTSON, 2000: 30).

A pesquisa que se originou com Scotson tinha como foco o alto índice de criminalidade constatado entre os indivíduos de Winston Parva que eram mostrados como *outsiders*. No decorrer do tempo, este índice se neutralizou, acredita-se que como efeito de um trabalho social desenvolvido na região. Foi então que a pesquisa passou a concentrar-se na dinâmica de grupos, nos efeitos das identificações, nas relações de poder. Ao longo da descrição desta dinâmica, os pesquisadores apontaram a persistência da percepção e do raciocínio por estereótipos.

Os estereótipos correspondem a uma grande concentração de significados em torno de um significante. A rigor, não são nem bem nem mal. Auxiliam-nos na presteza de compreensão e na rapidez de resposta a determinadas circunstâncias, e não sabemos viver sem eles. Eles, que são da ordem imaginária, são igualmente uma representação coletiva pelo princípio da simplificação que dimensiona atitudes e comportamentos: são elementos pré-existentes, são formas de *doxa*, de opinião estabelecida, são *topoi* enquanto lugares comuns, embora não se identifiquem com os clichês que se colocam como lugares comuns enquanto frase-feita, fixa, banal e repetitiva.

No caso de grupos *outsiders*, esta coalizão de significados encontra-se toda voltada para a negatividade. Quando os dois pesquisadores fazem referência à estigmatização como estratégia de fixação de estereótipos eles aplicam uma acepção bem contemporânea do termo.

Estigma é uma palavra de origem grega que nos remete a cicatriz ou marca no corpo. Nossa história está repleta de ocorrências em que aos estereótipos são vinculadas a características físicas, atribuídas como sinal de uma condição ou pertencimento, tanto de nobreza quanto de vileza. Nossas histórias se balizam por este eixo, afinal tanto um herói, como Harry Potter, quanto um anti-herói, como Macunaíma, estão marcados por cicatrizes. E, se a presença destes dois personagens na mesma frase, ainda que como meros exemplos, nos causa repulsa, não nos espantemos. A repulsa é um efeito de transbordamento desse ponto de EU+EU a que nos seguramos; é tão somente um entorno das identificações.

Para a dinâmica de Winston Parva, a palavra estigmatizar é empregada em referência ao ato de atribuir qualidades negativas e também ao ato de insultar. Entretanto, pela menção à introjeção da imagem concebida pelo outro, da construção de uma auto-imagem negativa à qual corresponderão atitudes desregradadas, alcançamos este ponto de hipertrofia do significado: momento em que ele passa a gerar uma transformação nos corpos, pela via das opções feitas. Elias e Scotson classificaram essa propriedade das identificações como *correspondência*; Freud a denominou *remoldagem*; Foucault a localizou nas relações de poder, especificamente como *biopoder* que diz respeito a uma *invenção* dos corpos e à construção de subjetividades.

Mais recentemente, *The Village*, tanta realidade numa ficção, mostra com bastante pertinência o jogo das oposições no jogo das identificações e a conseqüente hipertrofia do significado.

Em *The Village*, há um conselho de chefes de família que preside a comunidade. Pouco antes do final do filme, ficamos sabendo que estes senhores se reuniram um dia em virtude de perdas sofridas, perdas de familiares em situações de violência. O desejo de se distanciar das mazelas da civilização os levou a fundarem uma comunidade que, no meio de uma reserva florestal bastante fechada, permaneceu isolada. Seus descendentes, agora em segunda e início de terceira geração, desconhecem esta origem, embora tenham conhecimento da existência de outras comunidades próximas. Entretanto, estas lhe são apresentadas como opositores a seu modo

de vida, repositórios de atributos negativos na forma da perversão e do perigo.

Este quadro fica suficientemente nítido quando a heroína, que transpõe a floresta em busca de remédios para salvar seu amado, diz, ao guarda florestal a quem pede ajuda, que há bondade em sua voz e que ela não esperava por isto. Evidentemente a contaminação dos modos de vida de outras comunidades deve ser evitada para que, na Vila, estes não se deterioreem, para que a comunidade não se esfacele. Entretanto, em Winston Parva como na Vila, e este talvez seja um ponto central às identificações, deve-se evitar o contágio por causa da ameaça de uma percepção que pode tudo desmoronar, pois afinal, *inside* ou *outside*, lá como aqui, há de todos os tipos: as infinitas diversidades e nuances com que se pinta o mundo.

Estratégias de contenção, de fixação dos significados, devem ser implementadas para que não se transponha este limiar dos campos definidos. No caso do filme, é a floresta com seus perigos, com suas criaturas monstruosas, que faz o limite. Entretanto, estas criaturas sem formas, indefinidas.

Aliás, o indefinido por si já é elemento a ser temido, pois remete à anomia do Real, e carrega uma marca que o circunscreve, já que ele não se escreve. Entendemos *Real* na acepção consagrada pelo estruturalismo e pela psicanálise lacaniana, a saber, como um fundo não simbolizado que permanece como resto, ou massa indeterminada (o *aion* grego), a partir de todo isolamento de campo operado pelas palavras, ou pelo conjunto destas que resulta numa ordem simbólica. Tal ordem nos oferece a *realidade* a ser vivida, uma espécie de matriz sobre a qual nos locomovemos.

Todos os significados negativos atribuídos ao campo da anomia estão concentrados na cor vermelha, protanto sua marca, dita, no filme, *the bad color*. Na realidade, com a cor vermelha, Shyamalan deu às criaturas e ao seu filme uma cicatriz que atravessa toda a paisagem: desde os campos cobertos por pequenas flores desta cor até o X vermelho na porta das casas como sinal de ameaça iminente.

Ora, se as identificações nos remetem a tudo isso, afinal, elas nos protegem. É esta palavra suficiente? Poderíamos, da mesma

forma, empregar os termos sustentam, acobertam, dissimulam, alienam, restringem etc.

Se considerarmos as reflexões da psicanálise, diríamos que elas começam por nos proteger de uma impossibilidade, a saber, da impossibilidade de equivalência entre termos, ou correspondência entre sujeitos, pois promovem a idéia de transponibilidade, “(...) cette assumption spontanée par le sujet de deux apparitions pourtant bien différentes”¹ (LACAN, 1961: 62).

Diríamos também, como havia apontado Freud, e Lacan elaborou em extensão, que as identificações correspondem a uma passagem da catexia de objeto em relação à mãe para a possibilidade de outras construções.

*“Cette belle mécanique doit nous faire sentir ce dont ils s’agit, si c’est bien de son identification fondamentale, de la défense de lui-même contre cette capture originelle dans le monde de la mère (...)”*² (LACAN, 1961: 105).

Mas, para efeito do que examinamos neste momento, as identificações nos protegem ao nos dar um respaldo social, o sentimento de pertencimento e tudo de berço que ele implica. Dentre estas implicações, a mais forte e poderosa talvez seja o oferecimento de discursos prontos que são assumidos como legitimadores. Onde há maior organização, como no caso de ideologias políticas, da verdade de uma época concebida a partir de uma teoria científica, das religiões instituídas, podemos ver com nitidez o desenho destes discursos, discursos, por vezes, assentados em um Livro donde todas as regras e repostas emanam. Estaremos assim bem confortáveis e seguros.

O principal efeito deste processo, em termos palpáveis, reside naturalmente no fato de que, por um traço visto em comum, defenderemos com unhas e dentes nossa grei: nossos times, nossos

-
1. “(...) esta assunção espontânea, pelo sujeito, de duas aparições entretanto bem diferentes” (tradução da autora)
 2. “Este belo mecanismo deve nos fazer sentir isto do qual elas se tratam, se é bem de sua identificação fundamental, da defesa de si próprio contra esta captura original no mundo da mãe (...). (tradução da autora)

partidos políticos, as figuras que os representam, as atitudes assumidas por estas e pelo conjunto, ainda que os vejamos caídos na lama. Continuaremos de bom grado com o pé aí fincado, na verdade, nem sequer veremos a lama.

As identificações nos protegem de nos vermos como somos porque por um traço, sempre dignificante, nos desenhamos no contorno dessa dignidade. Outras características serão excluídas. Mas, pelo mesmo processo, elas também representam nossa danação, quando o discurso que nos é ofertado, e por nós assumido, é o da destituição ou, ainda mais, quando tal discurso não é o da destituição, mas nos leva a atos imperdoavelmente detratores.

Na verdade, numa situação ou noutra, serão excluídos também outros traços, muito mais marcantes, que, se sopesados, teriam que assumir a posição determinante. Contudo eles desaparecem, e desaparecem de vista para a própria pessoa em suas assunções. Todos nós já tivemos esta experiência, que sempre sentimos como exótica, de testemunhar um discurso em que alguém é radicalmente criticado a partir de algumas peculiaridades de vida e de repente nos damos contas de que estas peculiaridades pertencem justamente à pessoa que performa a crítica.

As identificações nos protegem de ver aquilo que realmente desejamos e não podemos assumir/adquirir na realidade da vida, por conta de variadas interdições. Freud nos diria que ela pode funcionar como sucedâneo porque o ideal de ego, incorporando exigências impostas ao ego pelo meio ambiente, pode ver-se na função de realização do que o ego não se encontra à altura. “(...) de maneira que um homem, quando não pode estar satisfeito com seu próprio ego, tem, no entanto, possibilidade de encontrar satisfação no ideal do ego que se diferenciou do ego” (FREUD, 1976: 138).

Tem possibilidade de que modo? Na transposição das realizações desejadas, via identificação, para as relações grupais, para o ideário do grupo. Isto, evidentemente, inclui também as exigências de realização sexual, que se encontravam na origem das relações emocionais que interligam um grupo de pessoas.

Quanto a isso, Shyamalan não foi negligente, pois nos deixa ao longo de seu filme indícios sobre os quais Freud teceu extensas

explorações em outros textos. Tais indícios sintetizam-se nos dizeres, várias vezes reiterados, de que não tocamos aquilo em que realmente estamos interessados, aquilo que realmente queremos nos conduzir em sua ausência.

É bastante compreensível, então, que as identificações se dêem num movimento de atração e repulsão, que liga num pólo tanto por um movimento quanto por outro, por comunidade de atração ou de repulsão. Freud havia apontado essa ligação entre as pessoas pelo amor ou pela aversão, mas também alertara para esse movimento denegatório do amor em forma de ódio. Não é, portanto, em vão que Shyamalan deve conceber sua Vila como agrupamento pela repulsa comum e que, ao decretar o repellido como aberrante o coloca como aquilo que era para si próprio: o fascínio, o sorvedouro do Real. Por isso, pelo fascínio, estratégias proibitivas são necessárias, o medo como caução, para que o sorvedouro se neutralize.

As matrizes, ou estratificações em que nos locomovemos como realidade a ser vivida, nestas incluídas os grupos a que nos filiamos ou em que nos formamos, também fazem sonhar o pesadelo da anomia e este sonho pode vir na forma de “paixão pelo Real” Zizek nos mostra a concepção de paixão pelo real em dois sentidos, ambos levando em conta a definição lacaniana de Real, anteriormente mencionada.

Num primeiro sentido, que foi classificado como uma “boa paixão”, a paixão pelo Real pode exprimir-se com um ato político que mostre as “falhas” na ordem simbólica, exibindo assim sua inconsistência ou sua estruturação imaginária. Tal revelação seria o meio de mudanças a serem introduzidas nas estratificações.

Em outro trabalho (GOMES, 2004) mostramos que as mídias, e em particular o jornalismo no caso da cobertura da guerra do Iraque, ao fazer uso de diversas fontes, tanto das agências internacionais européias e americanas quanto da local Al Jazira assim como da presença de repórteres no local, estes também representando diversos noticiosos, foi capaz de colocar a inconsistência da *matrix*. Foi capaz de colocar o ponto paradoxal em que os direitos universais, se aplicados universalmente, tornam-se particulares, apontam para um inegociável meio termo entre culturas com *ethos* diferenciadas. Às

vezes, em sua ânsia investigativa, o jornalismo opera no sentido desta paixão.

Num outro sentido, a paixão pelo real se exprime pela adoção da idéia de que a transgressão é a experiência limite que nos coloca face ao Real “seja na figura da violência política, da sexualidade sadomasoquista” Tal paixão compele à assunção de ações, que vão contra princípios morais em nome da fascinação por uma causa. Sua contrapartida, e isso é o que passa pela mídia, é uma certa paixão pelo semblante de Real, pelo espetáculo provocado pelos atos terroristas, por exemplo, e que a todos fascina.

“Os dois últimos exemplos indicam o paradoxo fundamental da ‘paixão pelo Real’: ela culmina em seu oposto aparente, num espetáculo teatral – desde o espetáculo dos julgamentos de Stalin até os atos espetaculares de terrorismo. Se a paixão pelo Real termina no puro semblante do espetacular efeito do Real, então, em exata inversão, a paixão pós-moderna pelo semblante termina numa volta violenta à paixão pelo Real” (ZIZEK, 2003: 23/24).

Mas, se nos perguntarmos sobre a paixão pelo real sob o ponto de vista das identificações, quando a anomia é ponto de fascínio, ao mesmo tempo em que engendra associações que lhe fazem oposições, talvez devamos recorrer a outros escritos de Zizek, bastante anteriores ao acima citado. Nestes (ZIZEK, 1991: 63), ele trabalha com a figura do monstro a ser apropriada, não enquanto equação simbólica de conteúdos fixos (como seria o caso de se ver em Frankenstein um embate da criatura com o criador, da técnica versus o humano), mas como uma tela de fantasia onde podem encarnar-se todos os temores. Estes, ao mesmo tempo, podem encontrar sua expressão, sob essa condição de figuração, na ordem simbólica. Zizek vê a figura do monstro, para colocar em nossos termos, como objetivação de idéias fonte relacionadas aos nossos temores, objetivações por meio das quais algo da comunidade é dimensionado.

“Quer dizer, um mito político não é tanto uma narrativa com um significado político determinado, mas sobretudo um recipiente vazio de uma multidão de significados inconsistentes e até mutuamente exclusivos; é errado perguntar: “Mas o que significa realmente esse mito político?” pois seu “significado” é exatamente servir de recipiente para uma multidão de significados” (ZIZEK, 08/05/2005).

Certamente suas marcas, como as flores vermelhas nos campos de *The Village*, emprestam sentido para um estilo de vida, até para a exclusão da cor, e são eixo de fascínio para a comunidade representada pelo filme e também para o próprio espectador.

Ao trabalhar com a produção filmica, Zizek mostra o fascínio da figura do monstro como um fascínio do Real, de um abismo que traga, mas cuja notação nos coloca na realidade constituída. E se ainda mantivermos a perspectiva de exemplaridade da produção hollywoodiana, devemos repensar Shyamalan, agora com seu filme *Signs*, que certamente jamais foi uma discussão sobre ETs. Nele, é o alienígena monstruoso que afinal confere sentido a uma série de eventos aleatórios, caóticos, despropositais. Por ele tais eventos podem ser lidos numa causalidade e o personagem central, um pastor que havia perdido sua fé por causa da perda “sem sentido” do ser amado, pode trazer de novo, para sua vida, um sentido.

Afinal, isto que em *The Village* aparece como retórico e um tanto espetacular atinge, na verdade, o cerne das identificações. Da proteção contra a anomia à consolidação em oposição a um monstro que sustenta os laços sociais, perpassa-se seu fascínio em duas faces, repulsa e atração. É disso que se trata na figura que se abstrai enquanto se *encarna*.

Bibliografia

- ELIAS, Norbert e SCOTSON, John. 1994. *Os estabelecidos e os outsiders. Sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor,
- FREUD, Sigmund 1976. *Psicologia de grupo e análise do ego*. Edição Standard Brasileira, Volume XVIII (1920-1922). Rio de Janeiro, Imago,
- GOMES, Mayra Rodrigues. 2004. *Jornalismo e filosofia da comunicação*. São Paulo, Escrituras.
- LACAN, Jacques, 1961-1962. *O Seminário, livro 9, L'Identification*. Tome I. Cópia mimeografada. Paris..
- ZIZEK, Slavoj. 2003 “A paixão pelo real”, entrevista. Folha de S. Paulo, 30 de novembro de ZIZEK, Slavoj. 2002. *Bem-vindo ao deserto do real*. São Paulo, Boitempo.
- ZIZEK, Slavoj.1991 “Grimaces of the real, or when the phallus appears.” in *October* n° 58 Massachusetts, MIT Press, Fall 1991.

*Chiaroscuro:
Glauber Rocha in Claro**

* A version of this work was presented at the Visible Evidence Conference,
Concordia University, Montreal, Canada, 2005

JOSÉ GATTI
Universidade Federal de São Carlos

Resumo

Este ensaio examina a presença de Glauber Rocha em *Claro* (1975), filme em que a política mundial está articulada com as políticas do cinema e do sexo. Um mosaico de esquetes, manifestações de rua e cinema direto realizado nas ruas de Roma, este filme oferece a oportunidade para o cineasta entrar em cena e engajar sua própria subjetividade na narrativa. Procuo demonstrar de que forma sua presença, ao se evidenciar, propicia possibilidades de leitura das cenas.

Palavras-chave

Cinema brasileiro, Glauber Rocha, análise de filmes e contexto cultural.

Abstract

This essay examines the presence of filmmaker Glauber Rocha in *Claro* (1975), a film in which world politics are intertwined with the politics of filmmaking and the politics of sex. A mosaic of sketches, street performances and direct cinema set on the streets of Rome, this film is also the opportunity for the filmmaker to step into the scene and engage his own subjectivity in the narrative. I claim here that his presence, whenever evident in the film, sets the tone for possible readings of the scenes.

Key words

Brazilian cinema, Glauber Rocha, film analyze and cultural context.

At some point in *Claro*, one of its characters looks directly at the camera and speaks:

Silence! Silence!
What are you looking at?
What is the matter?
What are you hearing?
What are you saying?
Where are you going?

These basic questions – which ultimately could be addressed to any audience at any film session – are at the core of the narrative of *Claro*, film made by Glauber Rocha in Rome, in 1975. For *Claro* interpellates its public in an unabashed, candid way. These questions shed doubt to the film itself, but more than that, they shed doubt, as we will see, on the possibilities of cinema itself.

Claro can hardly be defined as a work of fiction or documentary. A mosaic of Brechtian sketches, street performances and direct cinema set on the streets of Rome, this film is also the opportunity for the filmmaker to step into the scene and engage his own subjectivity in the narrative. For Rocha, having himself filmed meant much more than just presenting his presence as an author – that meant exposing his own burden of representation as the foremost Brazilian film director, the Cinema Novo leader, the cultural rogue, the opponent of censorship, the once opponent and then supporter of

the right-wing military¹, the enfant terrible of many a film festival. The same man who could author *Land in anguish* (considered by many as the foremost creation of Brazilian cinema), amass the grand prize of the critics at Cannes and behave like a real pig at social events.²

But instead of delving into the anecdotal episodes of Rocha's biography, the aim of this work is to examine some of his appearances on the screen. From that perspective, I believe *Claro* marks indeed a turning point in Rocha's career, one in which the filmmaker presents himself as a visible and audible part of the narrative. I also claim here that his presence, whenever evident in the film, sets the tone for possible readings of the scenes. In other words, his persona provides new inflections for what has just been shown: be it an indoor performance by a cast of actors and actresses, be it the recording of a political rally on the sunlit streets of the city. And as in chiaroscuro painting, in *Claro* Rocha's presence functions as the incidence of light that produces a tridimensional grasp of the scene, of the film, of cinema and its possibilities as a means to (re)present reality. In other words, my contention here is that Rocha's screen persona can provide new possibilities of answers to the questions faced by the viewers: after all, *What are you looking at?*

When Glauber Rocha made *Claro* he was at the end of an odyssey which was often defined as his period of exile. Brazil was under the tight grip of a military dictatorship that arrested, tortured and scattered many of his friends into exile throughout the world. That was his first feature film after a period during which he traveled extensively, wrote for the screen, for the stage and produced an autobiographical novel³. In in this period, as author Sylvie Pierre puts it, Rocha "always kept Brazil in the soles of his windshoes"⁴ Rocha

1. The military dictatorship in Brazil lasted from 1964 to 1984. Rocha passed away in 1981.

2. At the Cannes Festival, he was once invited by Elizabeth Taylor for dinner. He kept making little dumplings out of his food and throwing them at the star's cleavage, while claiming that in his part of world people did not use silverware. Apud Sidney Rezende, *Ideário de Glauber Rocha* (Rio: Philobiblion, 1986) p. 23.

3. *Riverão Sussuarana* (Rio: Record, 1976)

4. *Glauber Rocha* (Campinas: Papirus, 1996).

aligned himself with the exiled, tracking the (albeit romantic) path of the Third World artist (or Tricontinental, as he and Godard once dreamed of), one who could fit himself in the struggles spread throughout the world.

Rocha, in his turn, had been arrested and often threatened by the military, but was never officially exiled from Brazil. No wonder that period is often described as Rocha's self-exile, something that was sometimes interpreted as an act of self-defence (yes, he could be arrested again), but often seen as a virtual drop out. Rocha, however, insisted on his need to go abroad, claiming the lack of conditions to film in Brazil (despite the fact that many of his colleagues decided to stay and managed to work in the country).

Whatever reasons he might have had — either personal or political or both — he was to make three feature-length films outside Brazil: *Der Leone Have Sept Cabeças* in the Congo, in 1969; *Cabezas Cortadas* in Spain, in 1970; *História do Brasil* in Cuba, in 1973 (co-written with Marcos Medeiros); and finally *Claro*, in Italy. All these films can blend techniques and genres, making it difficult for critics and historians to classify them.

In his African, film religious rituals are portrayed side by side with theatrical sketches that included German soldiers of fortune, a theology-of-liberation priest, a voluptuous blond seductress, a CIA agent and a Portuguese swindler. In Spain, Rocha researched the roots of European pre-Christian traditions and assembled a parodic portrayal of a Latin American dictator in exile. Rocha's dictator talks on the phone about the death of his wife and its impact on the people — a clear reference to Argentinian leader Domingo Perón and his wife Evita. (Perón's exile in Spain did not keep him from commanding the Argentinian political scene, literally over the telephone). Each of these films highlights the themes that are at the core of his work: the politics of colonialism, the politics of mysticism and the politics of sex.⁵

5. Sex, however, was then considered a minor theme by many of his contemporary admirers, as compared to the more noble ones (say, class struggle?), that placed Glauber Rocha the Third World filmmaker in the roster of the revolutionary artists.

We can sense, in this scenario, elements that evolve from the (cultural and political) context in which Rocha situated himself in Brazil as well as the elements that helped forge his complex public persona and the tragic burden of this very persona in his own private life.⁶ If, as Michael Renov reminds us, the essential ingredients of an autobiography as a form of representation are the self, a life and a writing practice, in *Claro* the filmmaker shows a little of himself, some fragments of his life and a great deal of his filming practice. Rocha is set here to build a character, a persona based on himself but invested with responsibilities that a politically conscious filmmaker cannot minimize.⁷ In this sense, *Claro* can be seen as an arena in which Rocha plays the role of The Filmmaker, rather than what could be seen as an autobiographical documentary.

I am thus more interested in his screen image. I will focus on specific sequences of *Claro* in which the filmmaker is present on the scene, interacting with other characters or with inadvertent passersby in the streets of Rome. In this perspective, I believe, Rocha's acting before the camera can serve as statements of his own role as a Brazilian filmmaker (one who represented the leader of a cultural movement of international projection such as Cinema Novo), but also the intricacies of his politics (which could swing from a clear leftist alignment to a rather conservative understanding of the acts of Brazil's military leaders).

The filmmaker had already hinted at his own presence in some of his earlier films. In *Land in anguish*, made in 1967, for instance, Paulo Martins, the main character, is a journalist who faces his need for poetry and his duty as an intellectual involved in politics. The film is set in an imaginary Latin American country, Eldorado, which keeps strong resemblances to the Brazil of that same period,

6. Rocha's private struggles with his sexuality or with drugs might have some relevance, as far as my reading is intended as an approach to his subjectivity on film, and no matter how well-known this issues may have become, especially now that his diaries (which are about to be published) have leaked some revelations to the press, such as his homosexual fantasies.

7. Michael Renov, "*Investigando o sujeito: uma introdução*", in Maria Dora Mourão and Amir Labaki, *O cinema do real* (São Paulo: Cosac Naify, 2005), p. 237

with added references to other Latin American countries – no wonder the film is spoken in Portuguese but Spanish words burst without warning in the midst of dialogues or in the names of the characters, clearly turning Eldorado into a transnational metaphor. And as for the character Paulo Martins, many have referred to him as an allegory of this or that Brazilian journalist, but, as Rocha once confided with U.S. scholar Robert Stam, Paulo Martins was also a metaphor for himself.⁸

In his first short feature films one can detect much of the problematic Rocha experienced in his youth concerning sexuality. In *Pátio* a man and a woman, lying on a checkered tile floor, are unable to touch each other's hands. The woman was played by Rocha's first wife, actress Helena Ignez. In his second film, *The cross on the square*, two men roam around Bahia's colonial quarters until one of them grabs the other's testicles and makes him scream of pain.⁹ Rocha claimed the film – one of the first dealing with homosexuality in Brazil — was still immature and was not ready to be shown. This film is now lost, having been seen by very few people at the few screenings it had in Bahia.¹⁰ Nevertheless, a delicate matter such as homosexuality was not at all easy to deal with in the moralist atmosphere of the Brazilian left in the 1960's; one can but imagine the pressure felt by Rocha at the time.¹¹

Rocha would also appear in Jean-Luc Godard's *East wind*, shot in 1969 in Italy, portraying himself as a Third World filmmaker

-
8. Rocha worked many years as a journalist in his native Bahia, and kept writing editorials for Brazilian newspapers throughout his career. In a n article published in the daily *Folha de S. Paulo*, author Carlos Heitor Cony recalls being imprisoned in the same cell with Rocha and other intellectuals back in 1965, after a protest against censorship in Rio. He says that Rocha spent his time writing the first treatment of *Land in anguish's* screenplay, in the very heat of the moment.
 9. Actor Luiz Carlos Maciel recalls that that scene was not in the screenplay, having been improvised by Rocha on the spot. *Geração em Transe* (Rio: Nova Fronteira, 1996), p. 60.
 10. Lúcia Rocha, the filmmaker's mother, once told me that one copy of the film was kept by "a Dominican priest in a monastery outside Paris"
 11. Such issues are explored by João Silvério Trevisan, *Debassos no Paraíso* (Rio: Record, 2000).

standing at a crossroads with his arms spread (in a rather Christlike figure) and pointing to the possible ways of political cinema.

In *Claro*, however, Rocha's presence is more adamant. He is heard and seen throughout most of the film and, even though we do not hear his name on the screen, in the screenplay his role is named "Glauber Rocha"¹¹ My point here is that Rocha's subjectivity might be reasonably evident in his early works, but *Claro's* mise-en-scene points to a practice he would further develop in his last films, such as *Di-Glauber* and *The age of the earth*. In both these films, the last ones he directed before his untimely death in 1981, his presence is made evident, either as in a voice over narration or plainly directing the scene, giving instructions to the cast before the camera.

This practice was to reach its paroxysm in his contribution to the television newsshow *Abertura*, in the late 1970's, that gathered journalists who kept a challenging attitude towards the decadent military censorship of the press. In *Abertura* Rocha "pretended" to interview artists and intellectuals in order to debate Brazilian cinema or politics. Most of the time his gesturing would take over the video, keeping the interviewee out of the focus or in the background – thus making obvious the mise-en-scene that usually levels regular talk shows. At times he would invite unexpected guests, often non-celebrities – such as the parking valet from across the street in order to discuss with him the political situation of Brazil on the eve of the demise of the military dictatorship.

Claro opens with handwritten credits and the face of a Girl, a character played by Juliet Berto who will punctuate the entire narrative with her presence.¹² A howling male voice is heard – he seems to prattle some unknown language, made up of long, wailing vowels. The Girl howls back, walks, hops and dances among ancient Roman ruins, watched by groups of tourists who seem baffled by the

11. *Roteiros do Terceyro Mundo*, org. Orlando Senna (Rio: Alhambra/Embrafilme, 1985).

12. Berto who was quite well-known at the time of the film's production, having worked as one of the protagonists of Godard's *La Chinoise*. In *Claro's* screenplay she is named "Moça", or "Girl".

filmmaking performance. Little by little, the voices of the Man and the Girl seem to engage in a bizarre dialogue of primal screams.¹³ The foreignness of the Girl is stressed by the garment she wears – a poncho, or cloak, such as those worn by traditional Latin American peasants. The gap produced by her presence amid the Roman ruins seems obvious: that “classical” environment, the very hub of the civilization that entailed the process of colonization is suddenly invaded by the disturbing presence of the primal voices of the colonized.

After a few minutes, a new sound interrupts the supposed dialogue of Man and Girl – we hear the second movement of Villa-Lobos’s 5th *Bachiana*, a piece composed for eight cellos and a soprano voice. That is perhaps the most celebrated erudite piece of music ever composed by Brazilian composer Villa-Lobos, who attempted to find a syncretic link between the popular music of Brazil and the European tradition. Inspired by Bach (hence the name *Bachiana*), this piece features the operatic voice of the Spanish soprano Victoria de Los Angeles – a voice which sings about the birds of the Brazilian hinterland, as if it were that of a hiker who treads a path in the bush and dialogues with different birds.

The soundtrack produces an inevitable differential, one that reframes the impression the “primitive” voices of the Man and the Girl might have caused. For the operatic, high pitched voice of Victoria de Los Angeles is here summoned to engage in a three-way conversation piece, one which attempts to articulate primal utterances with the highly trained vocal apparatus, thus producing an effect of strangeness.¹⁴

The atmosphere changes again in the sequence that follows, when the *Bachiana* is replaced by another string concerto by Villa-Lobos, turning what was to be a somewhat joyful scene into an *opera*

13. I chose to refer to Rocha’s character as “Man”, since his name is never mentioned on the screen.

14. That strangeness was probably already in the *Bachiana* itself, even though the etiquette of a proper audience would not allow for that – but who would believe in the operatic, highly educated voice of a rural worker in the backlands of Brazil?

buffa, in which the Man (finally) appears on the screen and pretends to torture the Girl. With fake moves, he kicks the Girl and makes her roll on the asphalt, with the Roman Coliseum in the background. She hardly reacts, he keeps “beating” her, at the same time he – Glauber Rocha himself, we see now — directs the movement of Mario Gianni’s camera. Asian tourists who happen to pass by eagerly photograph the performance, in a scene that blends hints of tragedy, traces of comedy and straight direct cinema.

Whatever considerations one could make about these two sequences – whatever obvious allegories one can find in the Girl or in the Man, the oppressed and the oppressor, the colonized and the colonizer – all these categories undergo a process of complication and even confusion: Is that a parody of oppression? Whose voices do we hear? What is the role of the landscape in the definition of the characters? Once again, as in many of Rocha’s films, more questions than answers arise from the visual and aural images that surround the spectators.

As I noted before, *Claro* unfolds different types of mise-en-scene and filmic practices. Sequences of tongue-in-cheek performances are clearly not to be taken seriously. One example: a handsome American couple argue in despair – he is a repented white Vietnam veteran and she is a black woman who clearly sympathizes with the Vietnamese he killed in action: “You murdered my people!” Such a sketch can be followed by images of newspapers announcing the Vietnamese victory over the United States, thus reframing – or rekeying — what seemed a laughable parody of melodrama into a fragment of true conflict.

In another scene, an elegant European lady, donning a fancy evening gown, addresses the camera and tells her story, over and over – she is a Turkish princess who was brought up in a harem, etc. Her presence suggests the decadence of a ruined Europe, blending her character with the surrounding landscape. In another moment of the film, an Italian bourgeois lady is played by a transvestite.

However, *Claro* is not just a collection of funny or repetitious sketches. The film also features fragments of Italian political life of the 1970’s. Demonstrations and rallies are shown, people come up

and tell their story in a documentary mode. At another moment, the Girl sits in a balcony facing a square and talks to a woman who describes the working-class neighborhood, the demonstrations and the police brutality. Juliet Berto plays, here, the role of a politically engaged documentary interviewer, one who channels the voice of the common citizen.

Towards the end of the film, the Girl and the Man visit one of Rome's poorest neighborhoods. This is perhaps one of the most intimate and candid appearances of Glauber Rocha on the screen. It is here, for the first time, that the filmmaker presents himself as a full-fledged performer, one who can dismiss the support of a cast of actors and actresses. If, in the opening sequences of *Claro* he interacted with Juliet Berto, in this fragment of the film Rocha takes the scene over, relegating Berto to a supporting role.

The excerpt I want to approach begins with the Man and the Girl running along a railroad station platform. They seem to have disembarked and are leaving the station – even though there is not one train in sight. The soundtrack features a Villa-Lobos concerto entitled *The little train of the caipira*.¹⁵ In this piece the orchestra emulates the sounds of a steam engine, a device that provides the scene with a bizarre atmosphere, since no trains are seen on the screen – and the only train featured, on the soundtrack, sounds like an orchestra. The couple crosses the street and enters what seems to be a Roman shantytown. Once there, Man and Girl talk to the dwellers, as if they were collecting their complaints for a documentary. Rocha often turns people around, in order to position them before the camera, which adds to the veracity of the “filmmaking”. However, the audience does not hear what they say, and, in a rather melancholy tone, the images suggest a film that was never finished.

The sequence that follows shows Rocha leisurely rocking in a chair, apparently listening to a record player. After a few seconds of an old Brazilian song, he gestures as if to tell someone to change the record – and then we hear Carmen Miranda's voice, singing

15. *Caipira* is a Brazilian term of Amerindian origin, that refers to traditional rural workers and their culture.

Primavera no Rio, an old standard of the 1930's that tells of springtime in Rio, with its colorful flowers and frolicking, beautiful girls. The rather nostalgic atmosphere that settles in is emphasized by the ceaseless rocking of the chair, equalling exile to endless expectation. Nevertheless, the scene is disrupted by a peculiar gadget that Rocha brings into the scene: a telephone. He smokes a cigarette and utters scattered phrases to the mouthpiece:

The minority of the masses
 Half of the people are revolutionary
 The labour of the masses
 Yes
 Day after day
 Of course, of course, of course
 Everyday
 House, road
 It can also be rhetorical or dialectical

The sequence ends with Rocha singing lively along with Carmen Miranda: "Springtime is the season of love!"

Could these phrases be excerpts of what had been spoken at the shantytown on the previous sequence? Are they simply fragments of the speeches heard at the political rallies depicted in the film? Are they perhaps verses of a poetic performance that picks up its words from the experience of life outside the scope of the camera? These are unanswerable questions. No wonder one of the "verses" refer to the title of the film: "Of course, of course, of course" – or, in Portuguese, "Claro, claro, claro" Why, no: nothing is clear, except for the presence of the filmmaker, his own experience, his own sentiment.

The complex articulation of Miranda's joyful, carnivalesque singing, the rocking chair and, most of all, the quasi-parodic casualness attached to the filmmaker's voice empties the words of their original meanings, portraying the uselessness of a certain political cinema based on the repetition of empty directives. What is the use of repeating the same slogans that were used to pep up the crowds at a

rally? What can be more political than showing the limits of political cinema itself? Rocha's strategy, in a way, renders a gesture of utmost courage, one that runs the risk of throwing his own film in a burning pyre – running the risk of turning the filmmaker into a sacrificial lamb. The presence of the filmmaker, on this scene, casts a totally different light, a different understanding of the film. The scenes of the political meetings, the poignant story told by the lady about the police brutality, even the fake, theatrical sketches depicting runaway Turkish princesses or repented Vietnam veterans – all that seems to be leveled by the filmmaker, who rocks and smokes on a chair, listens to Carmen Miranda and pretends to speak on the phone.

Very little is left over after that.

Near the end of *Claro* we see Rocha sharing a joint with Berto, a candle in the foreground; he feeds her rose petals, straight from his hands to her mouth. It is as if *Claro* had to end with a delicate homage in honour of his star – we are far, here, from the opening scenes, in which Berto was continuously “kicked” by Rocha. These now are images of love and affection. *Claro* is thus the screen record of a love affair, for Berto was indeed Rocha's partner during his Roman exile.

The last sequence of *Claro* is a collage that sums up many of the issues of sex and politics brought up in the film: a collage of juxtaposed images– such as the portrait of Ho Chi Mihn described as “The Victor” on the cover of Time magazine; Playboy centerfolds; glimpses of Italian newspapers headlining one more terrorist attack of the Red Brigades; Berto being made up for a scene that was never shown; fragments of paintings depicting scenes of love and sex. These images refer directly to the world of the 1970's, off screen – where the struggle goes on. And if cinema is capable of (re)presenting the reality that lays there, beyond the boundaries of the screen, the filmmaker seems to remind us that he will only be able to accomplish that task by exploring the boundaries of his own self, exposing either the vulnerability of his politics or yet declaring the certainties of his love.

Bibliografia

- MACIEL, Luiz Carlos. 1996. *Geração em Transe*. Rio: Nova Fronteira.
- PIERRE, Silvie. 1996. *Glauber Rocha*. Campinas: Papirus.
- RENOV, Michael. 2005. "Investigando o sujeito: uma introdução", in Maria Dora Mourão and Amir Labaki, *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify.
- REZENDE, Sidney. 1986. *Ideário de Glauber Rocha*. Rio: Philobiblion.
- SENNÁ, Orlando (Org.).1985. *Roteyros do Terceyro Mundo*. Rio: Ahambra/Embrafilme.
- TREVISAN, João Silvério. 2000. *Debassos no Paraíso*. Rio: Record.

A prática do processo fotográfico

FERNANDO SCAVONE
CTR/ECA - USP

Resumo

Os instrumentos de captação de imagens como as câmaras fotográficas são por vezes considerados como extensões do olhar do operador.

Como acontece com qualquer ferramenta, a operação desses dispositivos depende das soluções construtivas adotadas pelos fabricantes.

Este trabalho procura estabelecer algumas relações entre essas características dos equipamentos e o processo de produção das imagens.

Palavras-chave

captação de imagens, dispositivos e produção de imagens.

Abstract

Instruments devised for image recording, such as photographic cameras, are sometimes considered a kind of extension of the photographer's eye. As with any kind of tool, the handling of these devices depend on the technical solutions chosen by their developers. This paper tries to establish some relations between these solutions and the process of image production.

Key words

photographic images, reproduction and production of images.

Edmon Couchot, em “A tecnologia na arte: da fotografia à realidade virtual”, se refere a Leon Battista Alberti, autor da obra “De Pictura” (1435), citando o “intersector” dispositivo constituído por um véu de fios muito finos montados sobre um quadro de madeira. Não é difícil perceber nisso a origem do vidro despolido, posteriormente utilizado nas câmaras fotográficas.



Couchot descreve então o processo estabelecido por Alberti, para quem:

“...o quadro é o resultado de uma série de operações bem hierarquizadas. A mais elementar consiste em delimitar as pequenas superfícies componentes dos objetos. Graças ao intersector, o pintor capta – “mede” – com precisão os contornos dos objetos, ele os desenha,

ou como diz Alberti, ele os circunscribe. Neste trabalho de circunscrição, pelo qual começa a pintura, a mão e o olho constituem com o intersector uma máquina simples, mas poderosa, que automatiza uma parte importante do processo pictórico. Entretanto, as superfícies devem ser reunidas entre si para formar os membros, os quais formarão, por sua vez, os corpos. Alberti chama este trabalho de composição. Quanto ao encaixe final dos corpos, este é regulado pelo que ele nomeia a história, “último degrau de acabamento da obra do pintor” (COUCHOT, 2003:29)

Importa aqui destacar a idéia de que a produção de imagens é fruto de uma seqüência hierarquizada de operações, e que essa hierarquia determina relações de inter dependência entre as diversas etapas do processo.

Couchot prossegue em sua análise dizendo que

A história é para Alberti bem mais do que a mensagem do quadro. É graças a ela que o agenciamento dos corpos figurados retém e emociona os olhos e a alma dos espectadores. “A história, diz ele ainda, é a função mais importante do pintor.” O método perspectivista exige então um duplo trabalho do pintor. Por um lado o trabalho mecânico (...) durante o qual o instaurador da imagem faz corpo com um aparelho ótico e geométrico. (...) A segunda operação exige do mesmo sujeito que ele se diferencie dos outros pintores na maneira de ser e de ver e que afirme sua singularidade. Ela reclama uma atitude rebelde à automação. (id)

Para Couchot,

“A fotografia marcou uma etapa suplementar e decisiva na automação da representação. Com ela, o conjunto do trabalho executado pela dupla olho-mão na

perspectiva através do intersector é totalmente desempenhado pelo aparelho fotográfico. “É o modelo que faz seu próprio retrato”, dizia Ken ou “É a luz que pinta, que desenha” dizia Disdéri.” (COUCHOT, 2003:32)

Continuando, afirma que:

“A placa fotográfica funciona óticamente como o véu de Alberti, um véu que inscreveria automaticamente na sua superfície a imagem das coisas vistas da realidade visível e enquadrada.

O tempo reservado à composição, (...), se reduz desde então ao tempo mecanizado da pose, encurtado ao instantâneo (as poses muito longas deixam escapar os objetos em movimento).” (id)

Na visão de Couchot não existe, por exemplo, a questão da focalização, que é uma etapa específica do processo de registro das imagens. As questões de tempo e movimento são consideradas apenas sob seu aspecto técnico, como um problema a ser resolvido e não como um recurso de linguagem. Couchot, enfim se mostra tão ocupado com a teoria do processo que parece esquecer que as imagens são feitas ao longo de seqüências de operações práticas, que são dependentes das características dos equipamentos e da forma como o fotógrafo se relaciona com eles.

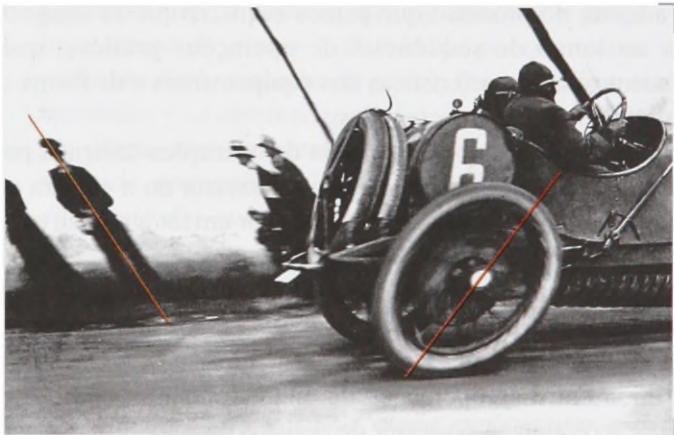
É evidente que a hierarquia de operações utilizada por um pintor ao fazer um quadro usando o intersector ou a câmara escura seria totalmente diferente daquela usada por um fotógrafo ao trabalhar com uma câmara de formato grande, usando chapas de filmes. Mas o fato é que existiria uma hierarquia relativamente rígida, ditada pelas características do equipamento. Qualquer pessoa que tenha operado equipamentos desse tipo sabe que existe uma separação muito clara e definida entre as operações de enquadramento, composição e focalização e a etapa posterior de registro da foto, após a qual leva algum tempo para que o equipamento esteja pronto para iniciar outro ciclo.

Isso leva a um modo de operação em que grande parte das decisões se toma algum tempo antes do momento do registro. No momento de acionar o disparador praticamente tudo já está decidido.

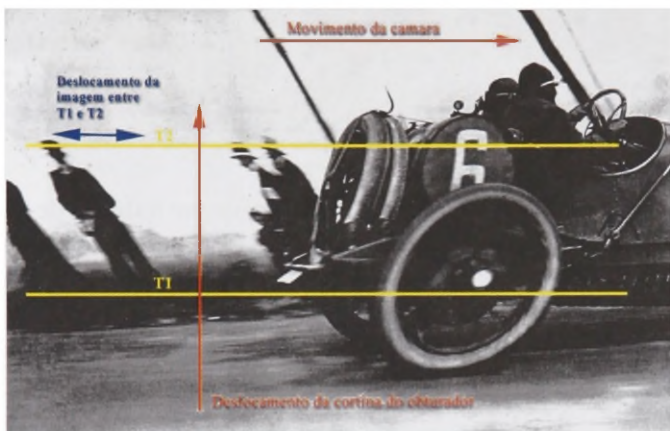
Mesmo sem contar com um Alberti para codificar o procedimento a ser adotado, a experiência cotidiano acaba mostrando qual a seqüência que funciona melhor ou ao menos aquela que seja mais lógica em termos de economia de tempo e/ou de materiais.

O tamanho da câmar e o uso de filmes em chapas são então determinantes de um modo de operação, ou como diria Crwqford, estabelecem um limite sintático no registro de imagens nessas condições.

Maurício Lissovsky, no ensaio “o tempo e a originalidade da fotografia moderna” cita trabalhos como as imagens de corridas de automóveis feitas por Jacques Henri Lartigue em 1912 para as assim chamadas “anamorfoses” como fotos feitas para registrar o movimento, numa época em que os recursos técnicos já teriam permitido um adequado “congelamento” Independente da questão do tempo, a imagem abaixo mostra claramente como as características técnicas dos equipamentos determinam alterações profundas na formação e registro das imagens.

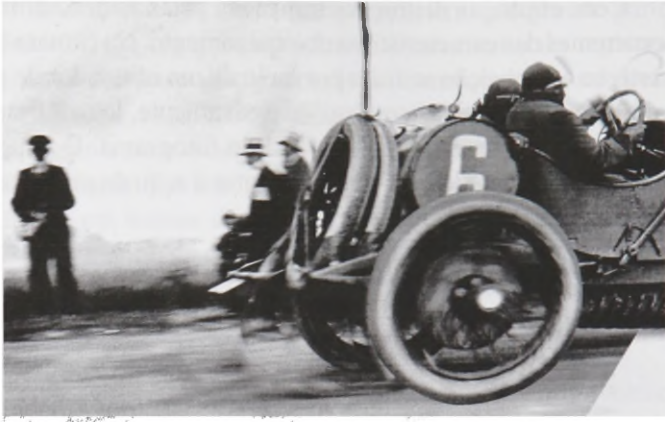


Com efeito, as distorções indicadas pelas linhas vermelhas são decorrentes das características do equipamento. Na câmara usada por Lartigue a exposição se fazia por meio de um obturador de plano focal em que duas cortinas corriam sucessivamente, logo à frente da película, ao longo da dimensão vertical do fotograma. O tempo de exposição é determinado pelo intervalo entre a ação da primeira e da segunda cortina.



Tempos de exposição curtos fazem com que essa diferença entre o corrimento das duas cortinas seja bastante pequena. Na prática a exposição se dá através de uma fenda estreita que atravessa o fotograma. Ou seja, não há um momento em que a área total do fotograma esteja sendo exposta simultaneamente. Mesmo sendo o tempo de exposição curto, caracterizando o “instantâneo”. o instante da parte superior da imagem é diferente do instante da parte inferior.

Neste caso particular, a câmara estava dentro de um carro em movimento. Os elementos de imagem estáticos se mostram deslocados para a esquerda enquanto que, um outro veículo, em velocidade maior do que aquele em que estava a câmara, mostra inclinação em sentido oposto.



A imagem acima passou por um pequeno trabalho de edição, procurando compensar as distorções citadas e parece evidente que muito da força da imagem original, que se perdeu na imagem corrigida, se devia justamente a elas.

A solução de engenharia adotada no projeto do obturador dessa câmara teve influência na aparência da imagem produzida. Não quer dizer que todas as imagens feitas com essa câmara saiam com essa distorção que só isso só aparece ao registrar cenas com objetos em movimento rápido. Na maior parte dos casos o obturador cumpre sua função sem deixar vestígios. Do ponto de vista da imagem, se poderia hoje dizer que na grande maioria das cenas seu funcionamento é “transparente” e ironicamente o termo se mostra apropriado pelo fato de que ele permite que a luz passe através dele. Sempre de forma controlada, é claro.

A influência neste caso é de ordem mecânica, mas outras influências físicas podem surgir em decorrência das soluções empregadas no projeto dos equipamentos. A famosa câmara Rolleiflex com duas objetivas é um desses casos.



Essa câmara tem dois visores e pode ser usada tanto no nível do olho como na altura da cintura, olhando por cima para fazer o enquadramento. O projeto ergonômico foi pensado levando em conta o uso predominante na posição mostrada acima, usando o visor principal que forma a imagem usando a objetiva superior. Nessa situação, a imagem exibida no visor aparece invertida lateralmente, como se pode ver abaixo.



A imagem do visor não é usada apenas para fazer o enquadramento, vendo o que vai sair na foto, mas também e principalmente para estabelecer a composição, avaliando “como” vai sair a foto. Essa inversão da imagem pode ter influência nessa avaliação.



Foi o que correu, por exemplo, num ensaio realizado por um fotógrafo no vale do Paraíba no início da década de 1990. Ele usava há vários anos câmaras 35 mm de tipo reflex, com prisma. Para fazer o ensaio, contudo, pensando obter imagens de melhor qualidade optou por um formato maior. Depois de revelados os filmes mostraram resultados tecnicamente perfeitos, mas em muitos casos, visualmente decepcionantes, ou pelo menos bastante estranhos, diferentes da expectativa do autor. Estudando atentamente o material surgiu a hipótese da inversão no visor que foi confirmada ao fazer algumas ampliações com o negativo invertido lateralmente, como mostram as imagens acima e abaixo. Elas precisam ficar separadas devido à inevitável interferência mútua caso fossem vista lado a lado.



É interessante observar que a técnica de ampliar negativos invertidos lateralmente sempre foi velha conhecida de fotógrafos retratistas como solução para atender clientes insatisfeitos com os resultados, pois as novas cópias mostravam a pessoa cliente da forma como ela estava acostumada a se ver no espelho. Tisseron ou Lacan provavelmente não teriam imaginado solução tão simples.



O fotógrafo Otto Stupakoff publicou em um livro de fotografias a imagem acima (*Auto retrato com Ian*, New York, 1966). É possível que este tenha sido mais um caso em que a inversão lateral da imagem no visor da câmara surpreendeu o autor. Seja como for, a publicação da imagem demonstra que a interação com o equipamento foi incorporada como elemento de linguagem.

Parece demasiado óbvio afirmar que as características do equipamento têm influência nas imagens, mas a obviedade se refere em geral ao tamanho da imagem ou à qualidade das lentes. Influências mais sutis podem passar despercebidas.

A indústria fotográfica vem ao longo das décadas se empenhando em desenvolver soluções técnicas para facilitar o uso dos equipamentos pelos fotógrafos. Essas modificações além da facilidade foram trazendo consigo alterações no modo de operação

dos sistemas que por sua vez determinaram mudanças inclusive na linguagem fotográfica.

Nas primeiras câmaras que usavam filmes em rolo, o transporte do filme se fazia por meio de um botão ou uma alça dobrável conhecida como “borboleta”. A operação de carregamento do obturador era independente do transporte do filme. Era bastante comum esquecer de avançar o filme e assim perder não uma, mas duas fotos que saíam sobrepostas. A solução para resolver o problema foi acoplar os dois sistemas fazendo com que o carregamento do obturador fosse feito junto com o transporte do filme. Mais tarde surgiu a idéia da alavanca de transporte, substituindo o botão giratório no transporte do filme. Isso permitiu que o fotógrafo operasse o equipamento sem tirar o olho do visor como era necessário com o botão giratório. Influências desse tipo quase nunca foram consideradas nos trabalhos críticos que se concentram, em geral, nas imagens como produto acabado, não levando em conta o processo como um todo.

Dissemos no início deste trabalho que a prática profissional mostrava uma relação inversa entre o formato dos filmes e a quantidade de imagens produzidas. Indo além das óbvias razões econômicas, podemos encontrar explicações para isso dentro do próprio modelo sintático formulado na dissertação de mestrado que apresentei em 1988, “*Sintaxe Fotográfica: proposta para um curso*”

No ensaio anteriormente citado, Lissowsky procura mostrar como ocorre esse processo de transformação, pelo qual o tempo se condensa em instante, analisando as obras de alguns fotógrafos, entre eles August Sander e Henri Cartier-Bresson sendo este último uma escolha quase inevitável quando se considera que, além da vasta obra que se estendeu durante grande parte do século XX, estabeleceu um conceito importante que também se relaciona com o tempo e o instante que é a idéia do “**MOMENTO DECISIVO**”

“Fotografar é reconhecer, num mesmo instante e numa fração de segundo, um fato e a organização rigorosa das formas percebidas visualmente que exprimem esse fato” (CARTIER-BRESSON, in LISSOWSKY: 2003:142s)

Para Lissowsky, nas obra de Sander e Cartier-Bresson a espera assume formas passivas, se bem que diferenciadas e quanto a Cartier Bresson, afirma que:

ele também acredita na espontaneidade do instante, mas comparou-se a si mesmo não a um fazendeiro que vê o capim crescer espontaneamente, mas ao arqueiro-zen. A atitude é passiva, uma vez que sua deambulação em busca da imagem não é um rastreamento do espaço, mas o favorecimento de um curto-circuito entre o fotógrafo e sua meta. Este curto-circuito (a configuração fotografável) surge ao acaso, em meio a uma evolução fortuita da forma do mundo. Não é por outro motivo que Cartier-Bresson achava “intolerável” tentar obter a mesma foto “uma segunda vez” (LISSOVSKY, 2003:142)

A parte final da citação acima apresenta uma ambigüidade sutil que é importante analisar. A palavra “foto” pode, por um lado, ser entendida como a imagem única, obtida ao disparar o obturador da câmara. Neste caso, cada fotograma é uma foto e as imagens que foram produzidas antes depois não são instâncias diversas da mesma foto, mas sim outras fotos, independentes.

Mas é também possível entender a palavra “foto” como se referindo ao conjunto de imagens produzidas em uma determinada situação. Neste caso, a espera adquire uma atitude muito menos passiva na qual podemos pensar o processo de produção de forma interativa, sendo cada imagem resultante de uma etapa de síntese temporal-espacial seguida de uma etapa de análise que irá influir na síntese da imagem seguinte.

Para compreender esta abordagem precisamos considerar as características dos equipamentos utilizados na produção das imagens. A produção fotográfica de Cartier-Bresson se dá utilizando o formato 35 mm e particularmente as câmaras Leica, inicialmente nos modelos II e III e depois, a partir de 1954, os modelos da linha M.

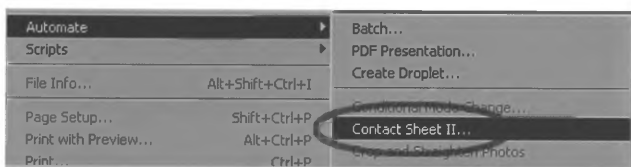
O filme 35 mm oferece autonomia para 36 imagens sucessivas, antes de ser preciso recarregar a câmara. Consta que

Cartier-Bresson produzia algo como 5 rolos de filme por dia, cerca de 180 imagens. Não consegui ainda confirmar esta informação, mas parece razoável supor que sua tendência tenha sido semelhante à da maioria dos fotógrafos que usam formatos pequenos, que optam por produzir material de forma abundante durante a etapa de captação, com subsequente depuração na fase de pós-produção. Mesmo com a apologia do instante, parece evidente que existe uma etapa de pós-produção e mesmo que ela se restrinja a selecionar a “melhor” imagem dentro de um conjunto, considerando a fotografia como um processo, fica difícil aceitar que o ato fotográfico esteja completo no momento de acionamento do disparador.

Parece claro então que existem dois momentos de decisão, um na fase de captação e outra na de pós-produção. Ambas definem o que será o produto final fotográfico. Até os amadores se acostumaram, a fazer mais de uma foto da cena, ao menos para se garantir de algum acidente no laboratório ou dispor de uma alternativa para uma eventual foto tremida. Com os profissionais a produção de muitas fotos de uma mesma cena assume o caráter de um processo de busca da melhor imagem. Incluir, é claro, a idéia de garantia que leva o amador a “fazer mais uma foto”, mas vai muito além. Com efeito, a seqüência continuada de operações de enquadrar, fotografar, enquadrar, fotografar, cria um processo de realimentação em que, a cada disparo do obturador a situação é reavaliada em busca de algum aperfeiçoamento com relação ao que se fez até aquele momento.

Após a revelação, é preciso fazer a análise dessas fotos para avaliar os resultados e escolher a foto que apresenta melhor resultado. Para facilitar esse trabalho normalmente se faz uma cópia de prova. Isso tradicionalmente se fazia colocando os negativos sobre uma folha de papel fotográfico, com uma placa de vidro em cima para manter os filmes prensados sobre a folha, que era conhecida como “prova de contato” ou apenas “contato”. Essas provas evitavam o perigo de danificar os negativos ao manipulá-los durante as operações de análise e seleção. Se bem que, ironicamente, muitos riscos e danos surgiam por vezes exatamente durante a produção de produção das provas.

Muitas discussões entre fotógrafos e laboratórios surgiam a partir de situações nas quais negativos danificados se contrapunham a folhas de contatos que mostravam as imagens sem riscos, evidenciando que os mesmos haviam surgido dentro laboratório, se bem que depois da produção das folhas de contato, fazendo com que essas provas passassem a sem também incriminatórias mostrando o desleixo do laboratório.



A imagem acima, de um dos menus do editor Photoshop, mostra que a denominação continua sendo usada, mesmo para provas feitas a partir de imagens digitais que não têm, evidentemente, qualquer contato físico com a folha impressa.

Os fotógrafos, na maior parte dos casos, olham as folhas com a atenção voltada para cada imagem individualmente, procurando aquela que mostre o melhor resultado. É claro que isso exige uma avaliação comparativa entre as diversas imagens, mas a preocupação com o conjunto das imagens não é em geral dominante.

Essas folhas foram quase sempre consideradas apenas cópias de serviço, sem maior importância. Nos laboratórios de jornais, onde a pressa impera, muitas vezes nem eram lavadas adequadamente, já que seriam descartadas dentro de poucas horas.

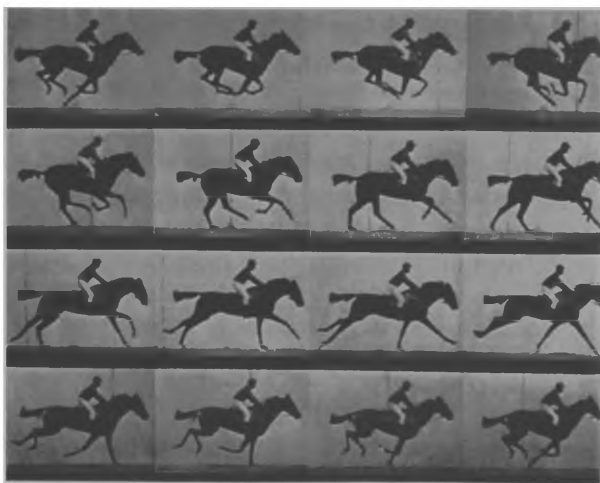
Assim, não é de estranhar que grande parte das análises críticas tenha dado pouca ou nenhuma importância para esse tipo de material, já que esses trabalhos estão voltados apenas para a imagem, não se preocupando com seu processo de produção. E, por outro lado, é significativo que o interesse surja justamente nas análises que consideram a imagem fotográfica pronta como parte de um “ato fotográfico” mais complexo, no qual essa imagem por vezes, não é sequer a última etapa.



Mesmo a imagem acima que é provavelmente o “instantâneo” mais famoso da história da fotografia e que em tudo atende às exigências de Lissovsky quanto ao tempo, estava originalmente cercada por outras imagens do mesmo evento em uma tira de filme.

As folhas de contato apresentam muitas vezes inevitável semelhança com as imagens produzidas por Eadweard Muybridge, no final do século XIX, para análise de movimentos e que são comumente associados às pesquisas que levaram ao surgimento do cinema.





É claro que os contatos quase nunca exibem o rigor formal e cronométrico dos trabalhos de Muybridge. Mesmo assim, mostram de forma inequívoca o desenvolvimento de um processo espacial-temporal e permitem analisar não só o movimento do assunto fotografado como também o movimento do fotógrafo com relação à cena, permitindo que se vislumbre como foi o desenrolar do evento que constituiu o registro das imagens.

A esse respeito, Tisseron comenta que:

O conjunto de gestos com que a pessoa que fotografa se desloca, se aproxima ou se afasta do assunto, gira, enquadra no visor, aperta o disparador, avança o filme para, conforme o caso, disparar de novo, participa na operação de simbolização do acontecimento, na forma sensorial-afetiva-motora. O enquadramento, em particular, participa intensamente na formalização e apropriação simbólica do mundo. (Tisseron, 2000:26)

A maioria dos amadores nunca mostrou muito interesse pelas provas de contato. Isso se explica, pois sendo feitas manualmente, tinham custo elevado, principalmente quando se tratava de fotografias coloridas. Além disso, exigiam um trabalho de escolha feito a partir

de imagens pequenas e na maioria das vezes não completamente satisfatórias, que se apresentavam um tanto claras ou escuras demais e, no caso das fotos coloridas, quase sempre fora do balanço cromático correto, como decorrência inevitável da forma como eram feitas, já que a folha de papel fotográfico recebia uma mesma exposição e revelação em toda sua área, que representava solução média de compromisso entre os negativos mais claros e mais escuros do filme. E havia ainda um problema mais sério: a necessidade de tomar decisões, que a maioria dos amadores sempre preferiu evitar.

A idéia de revelar e copiar todas as fotos não foi propriamente uma novidade dos tempos da fotografia colorida, pois as primeiras câmaras vendidas pela Kodak para amadores, ofereciam autonomia para fazer até 100 fotos antes de serem devolvidas ao laboratório do fabricante para revelação e cópiagem. O fotógrafo recebia cópias de todas as fotos feitas, ficando por conta de sua avaliação decidir quais mereciam ser guardadas, e quais seriam descartadas. A diferença é que nessa época o formato dos negativos era bem maior e as cópias, em preto e branco, se faziam por contato, copiando o rolo de negativos sobre uma fita de papel fotográfico também em rolo.

O processamento manual de cópias coloridas era bastante caro o que tendia a complicar a situação. Com o advento de equipamentos automatizados de revelação e cópiagem, os laboratórios começaram a oferecer uma opção que era bastante atraente para os amadores e que consistia em revelar o filme e copiar todas as imagens por um preço fixo. Não havia a despesa da prova de contato e não era preciso decidir quais fotos deixariam de ser ampliadas. Ficava mais fácil selecionar as cópias em tamanho maior, normalmente 9 x 12 cm ou 10 x 15 cm e já ajustadas individualmente, se bem que forma um tanto grosseira pelos equipamentos automáticos de então. No fim das contas, acabava até ficando mais barato do que pagar a prova de contato e ampliar apenas uma parte dos negativos. E não havia a dolorosa tarefa de tomar decisões. Afinal, as imagens ruins, nem precisavam ser jogadas no lixo, pelo menos não na época em que foram feitas, sempre havendo um pequeno espaço em alguma gaveta que permitia deixar isso para depois.

A opção já existia anteriormente para fotos em preto e branco, mas o preço do serviço era calculado a partir de um valor

unitário por cada foto feita. Tinha lógica, pois as operações eram quase sempre feitas manualmente, mas isso fazia com que não fosse economicamente interessante. A novidade era o preço fixo, que posteriormente alguns laboratórios transformaram em preço máximo, do qual se subtraía um valor unitário para cada cópia muito clara ou escura, ou ainda pouco nítida, que o cliente considerasse como insatisfatória. Indo além da concorrência comercial entre os laboratórios, a existência de tal proposta evidencia que as empresas contavam com um grau de exigência não muito elevado por parte dos amadores e também com o fato de que a maioria preferia pagar para ficar com a foto do que receber o desconto mas ter que assistir à cena de ver a foto da namorada ou do filho, mesmo não muito boa, ser rasgada e jogada no lixo.

Essa operação de revelação e extração de ampliações automáticas de todos os negativos, pensada basicamente para uso dos amadores, acabou sendo usada por diversos profissionais que achavam mais cômodo examinar as cópias em tamanho maior para selecionar quais seriam ampliadas. Isso era particularmente útil quando o processo de seleção envolvia outras pessoas além do fotógrafo, como no caso de fotos de casamentos ou eventos comerciais.

O conjunto das cópias soltas formava uma espécie de baralho e a organização cronológica das imagens rapidamente se perdia. Os laboratórios começam a incluir no serviço um pequeno álbum com folhas transparentes para manter as fotos de forma organizada, servindo ainda como proteção contra mãos nem sempre muito limpas.

Fugindo do arranjo cronológico linear, as fotos espalhadas em cima de uma mesa podiam lembrar também uma grande folha de provas.



David Hockney usou imagens feitas câmaras tipo Polaroid para fazer suas primeiras fotomontagens, mas a maior parte de seus trabalhos desse tipo mostra que logo ele acabou optando pelo formato 35mm e cópias comuns sobre papel feitas em máquinas automáticas de laboratórios comerciais de foto acabamento.



Essas montagens mostram uma representação fragmentada do espaço de inegável influência cubista, completamente diferente da linearidade das folhas de contato, e isso se deve, é evidente, não apenas ao arranjo espacial, mas principalmente às decisões do autor em termos de enquadramento e composição. Mesmo assim, deixam claro que o trabalho com um conjunto de provas ou uma folha de contatos pode ir muito além de apenas escolher algumas e descartar outras.

Tisseron, mostra interesse por essa questão, quando comenta que

“Os fotógrafos profissionais escolhem determinadas imagens de suas folhas de contatos, mas isso não os leva a destruir as outras. Sabem muito bem que seus “fracassos” de hoje podem vir a ser os “sucessos” de amanhã, quando seu olhar ou a expectativa do público possam ter mudado. Sua seleção obedece não tanto a

uma opinião definitiva mas antes ao desejo de salientar uma continuidade em sua obra.” (Tisseron, 2000:132)

Recentemente o fotógrafo Jim Marshall publicou um livro chamado Proof em que mostra folhas de contatos de seus trabalhos ao lado da foto selecionada em tamanho maior. É um trabalho interessante que permite vislumbrar como ocorre esse processo de busca e amostragem da cena durante a captação e a posterior reorganização em busca da síntese visual.

Fotógrafos que operam com câmaras de chapas podem usar desenvolver sofisticados procedimentos como o “Zone System” para controle da escala tonal, imaginado por Ansel Adams e pelo qual após análise das características tonais de uma cena, se definem padrões de exposição e processamento para obter determinada resposta tonal desejada.

Isso exige condições particulares de exposição e processamento para cada cena, o que inviabiliza seu uso com rolos de filmes já que é praticamente impossível processar de forma diferenciada cada imagem registrada sobre um rolo de filme.

Eleanor Lewis editou em 1977 um livro chamado Darkroom. Nesse livro ela entrevista vários fotógrafos sobre os procedimentos de finalização das imagens que produziam. Nesse trabalho ela pode constatar que alguns fotógrafos gostavam do trabalho de laboratório enquanto outros o detestavam. Outros ainda pareciam não mostrar muito interesse pelo assunto, entregando simplesmente seus filmes para algum laboratório processar e copiar.

Entre os não gostavam aparece a figura de Eugene Smith que declara:

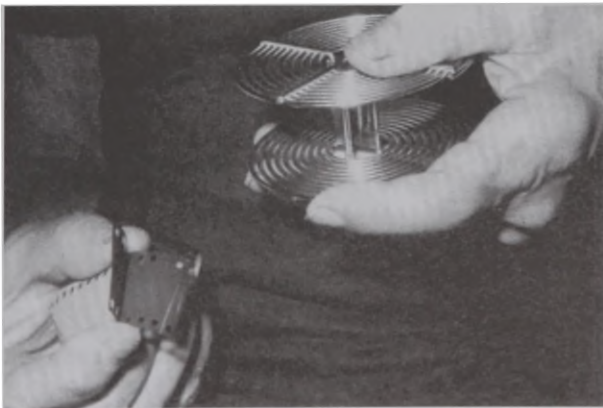
“Não há nada na fotografia que eu odeie mais do que a disciplina do laboratório, e mesmo assim, eu passei todos esses anos fazendo cópias. O motivo (reason) é muito simples. Eu quero que as malditas imagens digam o que eu quero que elas digam. Eu quero atenuar as coisas que não tem importância para a afirmação da imagem e quero ter certeza de que as coisas importantes vão estar límpidas, claras e diretas. Fazer as minhas próprias

cópias é a única forma de completar o que eu vi quando fiz a foto.” (SMITH in LEWIS, 1977:145)

Não sem ironia, a autora aproveita para reforçar a declaração colocando a fotografia abaixo, de Smith em seu laboratório.

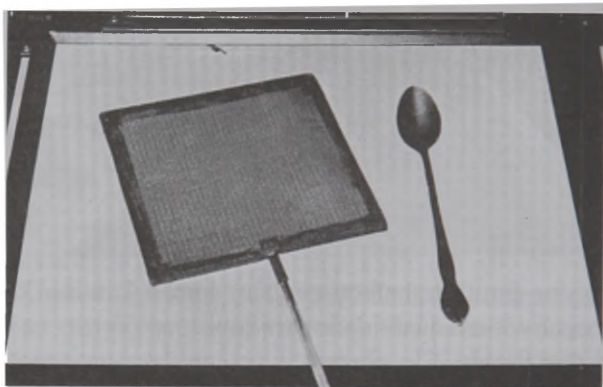


Eugene Smith trabalhou também com o formato 35 mm e produzia negativos em quantidade para causar problemas na hora da revelação dos filmes. Ele chegou a desenvolver uma técnica de carregar dois filmes simultaneamente em cada suporte espiral, para poder agilizar o trabalho, como se vê na imagem abaixo.



É importante observar que esse procedimento assume razoável risco de dano em algumas imagens o que não parecia preocupar Smith. A partir disso, parece razoável supor que ele considerava aceitável a eventual perda de alguns fotogramas, considerando a produção pelo conjunto dos negativos mais do que por cada imagem particularmente.

Lewis descreve as etapas do trabalho de Smith e algumas fotos ilustram os instrumentos e procedimentos que o fotógrafo faz questão de usar pessoalmente para garantir o resultado desejado nas imagens que produz.



Instrumentos para controle da luz durante a ampliação



Retoque químico para clarear sombras

A atitude de Weston é compatível com a análise de Tisseron quando este afirma:

O fotógrafo sempre age com o desejo de “criar” uma imagem que antes não existia. Esse desejo gera esperança e angústia: “Será que a foto vai ficar boa ?” ele sempre se questiona. Veremos como por trás disso se oculta o desejo de obter um esclarecimento do mundo por meio de sua imagem. (Tisseron, 2000:14)

Richard Avedon não fazia ele mesmo suas cópias, mas passava instruções minuciosas para o laboratório encarregado. Tisseron se mostra impressionado com a evidente busca de significação implícita nessas instruções de comando.

“O nível de detalhes nas instruções passadas para a cópiagem do retrato intitulado Lyal Bur, minerador, e seus filhos Kerry e Phillip explicita esses procedimentos. Na imagem distribuída ao público por Avedon, o rosto do pai impõe uma presença e uma intensidade totalmente ausentes nos rostos dos filhos que estão ao seu lado. Seu olhar parece “saltar” realmente do plano da imagem. Pois bem, a minuciosidade das instruções dadas por Avedon para a cópiagem desse rosto mostra um cuidado rigoroso no sentido de acentuar o contraste entre as aberturas dos olhos e as áreas adjacentes mais próximas. Partindo do tempo geral de exposição, se indica [-4] para os olhos, [-6] para as partes inferiores das pálpebras, enquanto que as áreas mais próximas recebem uma acentuação na exposição indicada como [+20] logo abaixo das pálpebras, [+30] no canto externo dos olhos e [+40] acima das sobrancelhas. Usando meios artificiais, se fez com que o olhar de Lyal Bur pareça resplandecente no momento da cópiagem.” (Tisseron, 2000:96)

Parece evidente que quando Couchot se refere à interação homem diz que pode ficar a impressão enganosa de que o fotógrafo abriu mão da escolha do “momento decisivo” entregue a um mecanismo automático. Ocorre que a decisão não foi entregue ao equipamento, mas apenas postergada para uma etapa de pós-produção, muito semelhante ao trabalho clássico de seleção de imagens.

Nesse sentido, a edição digital de imagens pode ser considerada essencialmente semelhante ao trabalho que Smith fazia em seu laboratório, com colheres, peneiras ou pincéis. E a edição inter-imagens, antes vista como mais ligada ao domínio da gravura do que ao da fotografia, surge como consequência da captação seqüencial usando câmaras motorizadas (ou digitais).

A física quântica mostrou que, nas medições experimentais, os valores registrados dependem do ponto de vista do observador que, por sua vez, interage com as leituras.

Assim, pode ser razoável que o “momento decisivo” esteja em algum ponto entre as diversas imagens ou mesmo parte dele em uma imagem e parte em outra.

Um evento recente ocorrido durante a guerra do Iraque pode servir para ilustrar isso:



A imagem acima foi publicada por muitos jornais do mundo, com grande repercussão. Cerca de uma semana depois saiu a notícia de que o foto jornalista havia sido demitido por ter manipulado a fotografia que seria na verdade resultado da edição das duas imagens abaixo



Pode ser repreensível o fato de que o autor escamoteou a informação sobre o fato de ter editado as imagens, mas parece inegável que a imagem final traduz de forma superior a “significação” da cena.

Importa lembrar que essas interações de imagens remontam aos primórdios da fotografia, mas feita com grandes dificuldades técnicas e no geral como demonstração de virtuosismo, como no caso da célebre montagem de Valério Vieira denominada “Os 30 Valérios”, mas que foi usado muitas vezes para produzir imagens documentais fraudulentas como as figuras políticas apagadas da cena ao saírem das graças de algum ditador de plantão.

Ao fotografar grupos de pessoas e em particular de crianças a grande dificuldade é conseguir uma única foto em que não haja alguém de olhos fechados, fazendo caretas etc. A técnicas digitais de edição ofereceram uma solução simples para os fotógrafos.

São feitas várias fotos em seqüência e depois sobrepostas, como se vê na imagem abaixo em que cada camada representa um diferente instante no tempo.



Usando uma técnica simples de máscara a imagem final mostra as diversas pessoas, no mesmo local, mas em momentos ligeiramente diferentes. É interessante que isso representa em escala microscópica a analogia que Barthes faz ao dizer que

“A foto é literalmente uma emanção do referente. De um corpo real que estava ali, são partes das radiações que vêm me tocar, eu que estou aqui; pouco importa a duração da transmissão; a foto do ser desaparecido vem me tocar como os raios atrasados de uma estrela.”
(BARTHES in DUBOIS, 1990: 60)

Em tempo, uma imagem recente que foi objeto de intensa polêmica, mostrava um turista no alto de uma dos edifícios do WTC no dia do atentado, em uma foto que teria sido feita a partir de uma câmara encontrada entre os escombros.



Ao fim de algum tempo, acabou surgindo o fato de que a pessoa que aparece na foto foi quem fez a montagem e colocou a imagem na Internet. Ele não podia se mostrar como autor, pois supostamente estaria morto.

Independente disso, a imagem é uma demonstração eloqüente da análise de Tisseron quando diz que:

A mente não relembra os traumatismos do passado de forma passiva, esperando que o trabalho do tempo atenuie progressivamente o sofrimento. Não experimenta os retornos como uma fatalidade inevitável. Ao contrário, a vida psíquica de cada um é portadora do desejo de superar os traumas mediante um trabalho de simbolização. Por isso a imagem – e a fotografia especialmente – não é um modo de repetir o trauma mantendo-o inalterado. (Tisseron, 2000:141).

Nesta imagem, esse processo é tão marcante e a questão do tempo se impõe com tal força a ponto de o autor, mesmo se referindo a um evento de extrema magnitude, não deixar de colocar a data no canto inferior direito da imagem, como uma assinatura. Se o meio é a mensagem, neste caso o tempo (o momento) passa a ter o estatuto de grife, que autentica o valor da obra.

Bibliografia

- BARTHES, R., *A câmara clara*, 2ª ed, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.
- CAPA. C. et. al, *The International Center of Photography encyclopedia of photography*, New York, Crown Publishers, 1984.
- CRAWFORD, W., *The keepers of light. A history & working guide to early photographic processes*, New York, Morgan & Morgan, 1979.
- DUBOIS, P., *O ato fotográfico*, Campinas, Papirus, 1994.
- GERNSHEIN, H. & A., *A concise history of photography*, London, Thames & Hudson, 1971.
- HOCKNEY, D., *Camera works*, Alfred Knopf, New York, 1984.
- LARTIGUE, J. H., *Les autos et autres engins roulants*, Paris, Ed. Du Chêne, 1974.
- LEWIS, E., *Darkroom*, New York, Lustrum Press, 1977.
- MARSHALL, J., *Proof*, San Francisco, Chronicle, 2004.

Jogo e felicidade na escrita de Paulo Emílio*

Este artigo é uma síntese de meu mestrado *Escrever cinema: a crítica de Paulo Emílio Sales Gomes (1935-1952)*, defendido na ECA-USP em junho de 2007. O trabalho recebeu financiamento da FAPESP. Aproveito para agradecer a leitura crítica de Eduardo Morettin.

ADILSON INÁCIO MENDES
Cinémática Brasileira

Resumo

O artigo reflete sobre a formação do estilo de Paulo Emílio Sales Gomes. Para isso, se detém na gênese de sua obra, analisando os primeiros escritos políticos, para em seguida se deter nos escritos na revista *Clima*. Unindo estilo e reflexão política, os primeiros escritos de Paulo Emílio revelam certo gosto pela forma do ensaio e já anunciam o grande crítico de cinema e o ficcionista.

Palavras-chave

Paulo Emílio Sales Gomes, Crítica de Cinema, Revista *Clima*

Abstract

The article studies Paulo Emilio Sales Gomes' style formation. To do so, it scans his work's genesis, analyses his first political writings, and then examines his texts published in *Clima* magazine. Combining style and political reflection, Paulo Emílio's first writings reveal a certain taste for the essay and already preannounce the great film critic and fictionist.

Key words

Paulo Emílio Sales Gomes, Film critic, *Clima* magazine.



O lançamento da terceira edição de *Três mulheres de três Pppês* em fevereiro de 2007 permite que contemplemos uma vez mais o jogo estilístico elaborado por Paulo Emílio. Para os desavisados que tendem a dividir a trajetória do crítico em etapas que não se complementam, um Paulo Emílio crítico do cinema francês e um Paulo Emílio nacionalista, que negaria o cosmopolitismo anterior, o livro *Três mulheres*, mais do que criar uma nova etapa, Paulo Emílio escritor, explicita a continuidade de uma obra que se apresenta como totalidade. Uma obra que se defronta com a história e busca seu estilo no ensaio, mas sem que a fluência da escrita se sobreponha à rigorosa análise subterrânea. No que segue, apresento momentos da trajetória de Paulo Emílio e tento refletir como eles afirmam uma disposição crítica particular, que surge na década de 30 para se cristalizar na França do início dos anos 50.

O despertar político de Paulo Emílio se deu no complicado ano de 1935. Desde 1933, ano da conclusão do ginásio, ele enveredara por uma cultura de esquerda, fazendo parte de pequenas arregimentações e publicando textos em alguns periódicos. Mas foi somente em 1935 que a disponibilidade juvenil deu lugar ao questionamento de classe, ao conhecimento da função política de sua geração e ao compromisso cultural. Foi em 1935 que o jovem filho da burguesia paulistana resolveu ampliar sua cultura política sistematizando leituras e, sobretudo, testando-as no espaço público por meio de intervenções bem definidas, como a conferência no Sindicato Unitivo dos Ferroviários da Central do Brasil sobre a “Ação Social do Sindicatos”, os escritos contra o integralismo no jornal *A Platéia* – o órgão da ANL - e na *Vanguarda Estudantil*, a produção da revista *Movimento*, “revista do presente que enxerga o futuro”, e o contato com Oswald de Andrade, a quem trinta anos mais tarde ele chamaria de mestre.

Esse turbilhão de acontecimentos transformou totalmente suas preocupações, mesmo se o esforço de sistematização dos estudos políticos contraste com certo gosto inconsciente e modernista pelo escárnio. Em 1964, fazendo um retrospecto de sua juventude, Paulo Emílio declararia: “aderia a tudo que parecia moderno: comunismo, aprismo, Flávio de Carvalho, Mario de Andrade, Lasar Segall, Gilberto Freyre, Anita Malfatti, André Dreyfuss, Lenine, Staline e Trotsky, Meyerhold e Renato Viana.”(GOMES, 1981, p.440-441) Essa miscelânea irônica e provinciana de referências não significa necessariamente diletantismo ou disponibilidade juvenil, mas sim o esforço para discernir e traçar projetos. A mescla de marxismo ortodoxo e modernidade artística será uma contradição presente na revista *Movimento*, mesmo com o esforço de seu criador para divulgar a pluralidade ideológica que a revista abarcaria.(GOMES, 1935)

Na tentativa de dar continuidade ao projeto modernista de liberdade estética e crítica nacional, a revista vai congrega representantes da velha geração com alguns da nova. Embora, em seus pronunciamentos, Paulo Emílio reivindique um caráter aglutinador independente das ideologias, o tom geral da revista será esquerdizante e modernista. O que se nota na análise de *Movimento* é a seriedade

do tom no esforço de alertar a juventude para os perigos da política e da cultura. Entre os colaboradores temos Mário de Andrade, “o general à força da revolução modernista”, Flávio de Carvalho, “não o artista moderno, mas o conhecedor da arte moderna”, Pontes de Miranda, autor de *Penetração*, “o homem que aplica o que sabe”, e Lucia Miguel Pereira, “a inteligentíssima cathólica, anti-integralista e adepta do socialismo utópico”. Esses colaboradores, cujas qualidades a pena humorística de Paulo Emílio ressalta, dão ao empreendimento uma cerimônia e uma pretensão significativa para uma revista de jovens.

A contribuição de Paulo Emílio ultrapassou bastante a organização e a produção da revista. Assinou um artigo sobre *A posição do artista revolucionário na sociedade burguesa*, em que apresenta o tema de maneira dicotômica, comparando a posição do artista ao lugar ocupado pelo artesão na sociedade capitalista. Também resenhou nove livros e nove revistas, escreveu mais seis artigos ligeiros em que utiliza pseudônimos, o manifesto de abertura, a tradução de uma “interpretação materialista da revolução de São Paulo”, e uma poesia assinada por Hag Reindrah, um dos seus pseudônimos. Todos os artigos da revista tentam dar conta de uma especificidade da cultura moderna e, embora o editor clame pela colaboração sem “especialização excessiva” e diga que até “uns errinhos de português” são admissíveis, cada um dos colaboradores vai tratar de questões estritas à sua área de atuação. Com exceção do artigo de Lucia Miguel Pereira, que versa sobre os riscos da juventude ao se deixar influenciar pela geração anterior, todos os outros colaboradores seguirão uma argumentação sisuda. O que destoa desse tom é a encarnação de Hag Reindrah. É o único experimento literário modernista da publicação, mas não por suas qualidades poéticas.

A recepção de *Movimento* foi morna e, não fosse pelo bibliotecário do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, teria passado despercebida. O bibliotecário, após a leitura de *Movimento*, concluiu que se tratava de uma revista “imoral” e “dissolvente” por conter “palavras que ofendem o decoro” e, assim, rasgou o periódico em público. Vendo no fato uma possibilidade, sem perder tempo, Paulo Emílio lança em jornal o desafio: um duelo a

tapas. O caráter inusitado do desafio fará com que a publicação repercuta na imprensa. A revista está lançada. Mas o que continha esse poeminha para causar tanto mal-estar?¹

Na revista *Movimento* todos os pseudônimos têm a função apenas de multiplicar os colaboradores, dando a idéia de contribuição de uma geração. Não é o caso de Hag Reindrahr. O motivo de sua existência é liberar uma imaginação lúdica contida pelo esforço de organização exigido pelo jargão militante. Com Hag Reindrahr, Paulo Emílio se sente à vontade para satirizar a rigidez ortodoxa de um tipo de militância que molda em tudo a injustiça social. Entretanto, a figura de Hag não significa para Paulo Emílio certo escárnio, mas principalmente um teste diante da ortodoxia comunista. Com um tom derrisório, o poeminha satiriza a simplicidade do argumento ao mostrar sua infantilidade. A rudeza do trato social contrasta com o tom pueril da rima fácil da quadrinha literária, uma mescla de empenho político e experimento modernista característicos da época. Os anos 30 são marcados pela radicalização política e pela rotinização dos procedimentos modernistas. Mas a modernidade de *Trecho de vida* reside justamente na ironia que a ficção permite. É somente através desse jogo de espelhos que o autor coloca sua afinidade de classe, ao mesmo tempo em que ironiza e se vê numa autocaricatura. Como veremos, a mescla de engajamento político e disposição heróica será fonte de inspiração e de fascínio para Paulo Emílio. A imagem de Paulo Emílio elegante, sisudo e encarando o espectador e lhe impondo a foice e o martelo sugere bem a ironia que vejo em *Trecho de Vida*. Os braços à mostra apresentam uma disposição juvenil, uma vontade

-
1. **Trecho de Vida:** “O operário tuberculoso, aquele dia/tinha trabalhado demais e estava cansado./Sentia, naquele dia, muita falta de ar./O gerente xingou e ele mandou o gerente para aquele lugar.//O gerente perdeu o apetite. O operário perdeu o emprego.//O gerente chegou em casa chateado/com a má-criação daquele sem educação./A mulher do gerente, aquele dia chorou/por não ter ido ao cinema.//A mulher do gerente era uma beleza./Também, por obra de deus, era burguesa.//A mulher do operário chorou também./Seus filhos no dia seguinte, iam chorar/porque não iriam à matinê (era domingo)./E segunda-feira iam chorar de fome.//A mulher do desempregado era uma pária./Também, também por obra de deus, era operária.”

política que contrasta com o rigor da vestimenta tipicamente burguesa. Diferentemente de Brecht, que se esforçava em se disfarçar de proletário, o jovem Paulo Emílio não se constringe nem um pouco em se apresentar como um traidor de sua classe, e tal disposição já manifesta certa clareza sobre problemas ideológicos e posições de classe.

Essa junção de ímpeto juvenil e esforço político marca profundamente Paulo Emílio e, em diferentes períodos de sua vida, ele recorre a tal fonte. Nestor Makhno e Miguel Almereyda são bons exemplos de materiais de grande rendimento para estórias infantis de inspiração inconformista.² Nessa linha, poderíamos ver em Hag Reindrah a raiz de seu distanciamento do estalinismo. Este *Trecho de Vida* é tão significativo que nosso autor sente a necessidade de ampliar os traços biográficos de Hag.

A significação de *Trecho de Vida* reside justamente em seu caráter insular. O jovem que se esmerava em absorver uma cultura política de esquerda atualizada com seu tempo vai experimentar, logo em seus primeiros passos, uma posição estético-política que lhe proporcionará um certo veio crítico da cena de polarização estática que poucos souberam superar. Como se a realidade tivesse se mostrado fictícia e nas suas brechas despontasse sua contradição. No dizer de Zulmira Ribeiro Tavares, “a *realidade* brasileira se mostrou tão *fictícia* e porque esta *ficção* ao aguçar as qualidades de *representação* e *distorção* do gesto público, assim como da fantasia

2. Nestor Makhno (1889-1934): líder camponês anarquista que, na Revolução Russa, em 1919-1920, liderou heroicamente grupos guerrilheiros contra o exército Branco, no sul da Ucrânia.

Eugène Bonaventure de Vigo, vulgo Miguel Almereyda (1887-1917): pai do cineasta Jean Vigo, Almereyda foi militante e jornalista, redator dos jornais *Le Libertaire*, *La Guerre Sociale*, de Gustave Hervé, que reunia socialistas, anarquistas e sindicalistas na luta anti-militar e revolucionária; fundador e diretor do *Le Bonnet Rouge*, jornal de inspiração republicana e socialista. Em 1917, um de seus colaboradores, Duval, foi preso e acusado de traição, em seguida, o próprio Almereyda também foi acusado e detido. Dias depois, na prisão de Fresnes, ele foi encontrado morto, estrangulado com os cadarços de suas botinas. Sobre o primeiro ver GOMES, 1981. Sobre Almereyda ver GOMES, 1991.

esquemática do pensamento teórico político, levou à interdição e interrupção do próprio processo; vale dizer: à passagem do *ficício* para o *ficcional*.”(TAVARES, 1980, p.20) *Trecho de Vida* ilustra as hesitações e os cacoetes pessoais, e por isso mesmo podemos extrair daí o entrechoque cultural que tanto marcará a personalidade. A política tratada de maneira irônica por meio de um estilo modernista. Este o desafio de sua geração: dar conta de um legado estético e pensar politicamente o país. *Trecho de Vida* é o primeiro sinal significativo de uma imaginação política que tateia um caminho original. Para caracterizar esse jovem, poderíamos as palavras do crítico maduro sobre Malraux: “A margem de irresponsabilidade com que opera é sempre compensada pela imaginação organizadora e pelo estilo que aponta.”(GOMES, 1976)

A publicação de *Movimento* o colocará em contato direto com o Modernismo, e, com isso, suas certezas de militante neófito serão sistematicamente abaladas. É sabido que tanto Oswald e, sobretudo, Mário de Andrade nunca adotaram de maneira submissa a cartilha do Partido Comunista, mesmo que uma ética de esquerda tenha sido marca no segundo e a vontade de uma verdadeira inclusão tenha sido sempre negada ao primeiro.(DANTAS, 2005) Sobretudo nos anos 30, os modernistas com os quais Paulo Emílio tinha maior contato, com todas as suas contradições, buscavam o nivelamento entre o fato estético e o fato social. E aqui, a figura de Oswald será mesmo decisiva.

A significação maior de *Movimento*, como sugere Décio de Almeida Prado, está na projeção que proporcionará ao jovem Paulo Emílio no campo intelectual dominado pelos modernistas.³ A revista,

3. A revista também ofereceu a Paulo Emílio a possibilidade de participar da organização do *Quartirão*, pretense clube onde se reuniriam os artistas modernos dispersos. Paulo Emílio foi eleito secretário-geral e Sérgio Milliet, o presidente. “De uma forma ou de outra, aquele esforço de muitas semanas propiciou a Paulo Emílio penetrar em cheio no modernismo paulista, ele que já tinha um pé na esquerda (e por esquerda se entendia então, salvo raríssimas exceções, o stalinismo). É provável que no seu espírito os dois movimentos, o artístico e o político, corresse em paralelos. Ambos ainda próximos de seu momento de explosão, ambos colados ao presente, refletiam apenas a face pressentida do futuro. Os dois significam um começo, não um apogeu, muito menos um fim de jornada.” (PRADO, 1986, p.21).

com o auxílio do duelo a tapas, inseriu o jovem no contato pessoal com os principais representantes do movimento e, sobretudo, ofereceu ao neófito a possibilidade de testar sua opinião em alguns jornais circunstancialmente de esquerda, como *A Platéia*. A contribuição na imprensa e, sobretudo, a querela com Oswald de Andrade em torno do livro *O moleque Ricardo*, de José Lins do Rêgo, dão ao jovem certa notoriedade de polemista.

A polêmica com Oswald em torno do livro de José Lins do Rêgo é um desdobramento da já clássica discussão marxista em torno de Balzac e Sue. O que se percebe tanto em *Trecho de Vida, Nas considerações sobre o artista revolucionário na sociedade burguesa*, como n' *O Moleque Ricardo e a Aliança Nacional Libertadora* é o ponto de vista político. Embora o estilo desses escritos possua certa dubiedade, ausente de outras colocações políticas pontuais, como o documento sobre a Frente Vermelha dos Estudantes (FVE), ligada à Juventude Comunista, ou o protesto em favor da estudante Genny Gleiser,⁴ suas razões são essencialmente políticas. Essa reflexão sobre o artista moderno é o resultado direto do CAM (Clube dos Artistas Modernos) de Flávio de Carvalho. Surge do embate da proposta formalista de um Oswald de Andrade, que na época lia no Clube trechos de sua peça *O Homem e o cavalo*, com o projeto de uma arte social do muralista David Alfaro Siqueiros, de passagem pelo Brasil, cuja síntese positiva é a memorável conferência de Mário Pedrosa sobre Käethe Kollwitz. Em 1933, de maneira extremamente original, Mário Pedrosa propunha uma arte atualizada com seu tempo ao mesmo tempo em que preservasse o que ele mais tarde chamaria de “exercício experimental da liberdade” Vendo na gravurista alemã um exemplo de rigor estético aliado ao posicionamento de classe, Mário Pedrosa encontrava aqui o caminho de uma “arte proletária”.(PEDROSA, 1995)

Como se vê, a cultura se dá em paralelo na trajetória de Paulo Emílio, tendo o mesmo peso da política. E isso estará na base de seu interesse por cinema. Mas ainda estamos em 1935. E o lugar

4. Cf. ARQUIVO DO ESTADO, Prontuário de Paulo Emílio Sales Gomes no DOPS.

ocupado no campo intelectual, com a derrocada do golpe comunista, será a justificativa para seu encarceramento de 14 meses. Dias após ter completado 19 anos, Paulo Emílio é detido e encarcerado no presídio do Paraíso. A prisão servirá como um laboratório para essa concepção de “arte proletária provisoriamente utilitária”

No presídio do Paraíso, trava contato com diversos militantes que coletivamente discutiam os problemas da sociedade capitalista, esforçando-se para superar as diferenças ideológicas. Esse contato direto será importante para sua formação política, firmando-o como um bom orador. No segundo trimestre de 1936, Paulo Emílio é transferido para o Presídio Maria Zélia, um presídio improvisado nos galpões de uma antiga fábrica. O grande número de prisioneiros proporcionou ao jovem uma convivência ainda maior com outros militantes políticos. Foi nesse período que Paulo Emílio redigiu a peça teatral *Destinos*.

Como nos lembra Décio de Almeida Prado, a peça tinha a função primeira de manter acesa a chama revolucionária, daí seu esquematismo que separa o proletariado (Bem) da burguesia corrompida (Mal). Em vez de ver a peça como declaradamente estalinista, tendo a pensar que tal proselitismo mais evidencia o conhecimento da rigidez ideológica dos comunistas do que apresenta uma afinidade. É sintomático que Paulo Emílio interprete na peça o promíscuo Álvaro (representante da burguesia decadente). É da mesma época a declaração: “Essa cadeia está me dando uma experiência política realmente notável. Você não pode imaginar, Décio, a quantidade de ilusões que perdi, os erros que enxerguei e as coisas que aprendi durante esses nove meses de prisão. E aqui também se firmaram tendências da minha personalidade que até então estavam incertas, como por exemplo a minha decidida vocação para a política e meu irremediável fracasso em relação à existência normal...”(PRADO, 1997, p.152) Portanto, por mais limitadas que tenham sido as referências do jovem Paulo Emílio, a dúvida sobre a ortodoxia comunista já estava presente, e a viagem à França em 1937, após a fuga da prisão, só veio reforçar uma intuição e, sobretudo, apresentar um novo ambiente cultural onde Victor Serge, Andrea Caffi, assim como Plínio Sussekind Rocha, desempenharão papel decisivo.

Os dois primeiros, revolucionários russos radicados na França, marcados por forte heterodoxia. Já o último, além da simpatia e o carisma que sua fisionomia sugere, é importante lembrar sua participação no movimento cinematográfico brasileiro dos anos 30. Plínio Sussekind Rocha foi um dos integrantes do *Chaplin Club*, cuja publicação *O Fan* representava o que havia de mais avançado no pensamento cinematográfico brasileiro, interpretando de forma particular o legado da *avant-garde*. Mas a crítica de Plínio Sussekind, ou Mestre Plínio como Paulo Emílio o chamava, se caracterizou menos pela especulação teórica comum a seus companheiros do *Chaplin Club* e mais pela liberdade crítica com que aborda cada filme.(XAVIER, 1978)

É sob a influência de Caffi e de Plínio Sussekind Rocha que Paulo Emílio retorna de uma França prestes a entrar na Segunda Guerra Mundial: um jovem com referências culturais de uma geração anterior à sua, mas com uma visão política original, nutrida pela heterodoxia marxista. Suas palavras sobre a juventude comunista de sua geração são um auto-retrato bem fiel. “Esses jovens intelectuais, cuja história estamos contando, tinham chegado aos anos decisivos para uma formação. Alguns viajaram, todos mais ou menos se lançaram pelos vários caminhos do conhecimento científico e artístico, da física à psicanálise, da pintura ao cinema. Conheceram o amor. Foram independentes, foram mesmo mais do que isso. Conheceram a gratuidade e a disponibilidade, com as facilidades que lhes permitiam as suas condições de classe. Puderam se dar ao luxo de usar o processo de conhecimento que consiste em acreditar-e-depois-não-mais-acreditar naquilo que momentaneamente se está interessado. Assim foi feito com Spengler, o neotomeísmo, etc. E o que complicaria a análise de uma situação dessas é que a palavra frivolidade não teria aqui cabimento. Através desse processo contraditório, esses jovens intelectuais adquiriram uma seriedade e uma eficácia de pensamento que os diferencia logo em relação ao tom boêmio de Vinte-e-Dois.”(GOMES, 1986, p.88)

Ávido por testar seus conhecimentos políticos e por inaugurar uma crítica analítica de cinema, é esse o titular da seção de cinema da revista *Clima*. O ensaio longo marca a vontade de influir num

meio inexplorado, e o tom professoral e pretensioso reivindica um lugar para o cinema no mundo moderno. O tratamento isolado da obra, a fatura, a disposição dos materiais, a análise temática, tudo isso é fruto do contato com “mestre Plínio” e os teóricos da *avant-garde*. De volta ao Brasil, Paulo Emílio vai plasmar essas referências à prosa modernista, sobretudo se pensarmos no ensaísmo de Mário de Andrade do *Diário Nacional*.

Numa análise mais geral, toda a revista *Clima* é um esforço de continuidade com o projeto modernista, mesmo se para isso a revisão dos produtos culturais da geração anterior seja submetida ao gesto crítico. Mesmo a seção de cinema, com suas diferenças de abordagem, segue de perto a idéia – familiar também ao *Chaplin Club* – de orientação do público e o culto ao cinema como arte moderna. Nas duas revistas o cinema brasileiro é uma sombra incômoda. É preciso dizer também que a proximidade das análises cinematográficas d’*O Fan*, de *Klaxon*, e de *Clima*, é um desdobramento direto das reflexões da *avant-garde* francesa.

Clima não busca marcar sua posição negando o legado da geração anterior como o fazia *Klaxon*. Ao contrário, surgidos na hegemonia modernista no campo intelectual, os jovens críticos buscam dar balanço a uma experiência histórica ainda em vigor. Se trocássemos o ímpeto criativo pela vontade de crítica, poderíamos sem exageros, mudando *Klaxon* por *Clima*, atribuir à nova geração tal afirmação: “Houve erros proclamados em voz alta. Pregaram-se idéias inadmissíveis. É preciso refletir. É preciso esclarecer. É preciso construir. Daí *Klaxon*.”(LARA, 1972)

O grupo *Clima* é caracterizado freqüentemente por ter criado um tipo de crítica que introduz concepções científicas inspiradas nos moldes da Universidade de São Paulo, desenvolvido no contato com professores estrangeiros. Em lugar do impressionismo e das intuições muitas vezes brilhantes dos polígrafos, surge uma dicção acadêmica baseada na compreensão interna do objeto, na sistematização de métodos atualizados com os avanços das ciências humanas.⁵ Na

5. Ver (PONTES, 1998). O livro de Heloísa Pontes traça as reformulações do campo intelectual paulista nos anos 40 com o advento do ensino universitário. Quando

síntese de Ruy Coelho o “(...) dinamismo do espírito impelia a novos caminhos. Eis que os artistas que se tinham distinguido pelo ímpeto libertário, Jean Cocteau na França, no Brasil, Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Oswald de Andrade (pobre Manuel Bandeira, que posição inconfortável lhe dei!), vão agora voltando a moldes mais socializados de expressão. Mas não são as velhas fórmulas tão combatidas. Como o filho pródigo, retornam enriquecidos de toda experiência adquirida nesse doido vagabundear pelos campos. A meu ver, não se trata simplesmente do conformismo e amadurecimento que os anos trazem. Entre os jovens de todo o mundo ressoa o apelo à disciplina. E a *Escrava que não era Isaura* tendo ficado nua tanto tempo, sente o frio do inverno e procura cobrir-se com algum agasalho. Mas ainda não sabe bem as cores que terá.”(COELHO, 1941)

Neste comentário já está plasmado o embate de dois mundos, de duas gerações que buscam se afirmar no provinciano campo intelectual da cidade de São Paulo dos anos 40. Enquanto os modernistas se reconheciam como criadores que retiraram a expressão brasileira de um estado colonizado e vegetativo, os jovens do grupo *Clima* buscam uma síntese dessa tradição e um balanço respeitoso do trabalho dos mestres baseando-se na crítica. Na busca de uma especialização, o grupo *Clima*, cada integrante à sua maneira, vai tentar pela análise crítica superar o legado modernista. Mas o confronto entre os modernistas e os “chato-boys” não acontece de maneira clara e explícita assim. A utilização dos progressos das ciências sociais, apreendidos no contato com figuras como Jean

apresento as escritas de Antonio Candido e Paulo Emílio como algo além de uma “dicção acadêmica”, não estou negando o valor de *Destinos Mistos* e muito menos o acusando de “generalizante”. O fato é que observados em sua singularidade, esses críticos, mesmo jovens, superam de longe o valor documental que a autora lhes confere na busca de um perfil geracional. Como pretendo analisar a evolução da crítica de Paulo Emílio, uma investigação particularizada deve superar o panorama, dando atenção ao pormenor. O que questiono é certa tendência do panorama em atropelar a verdade singular, para citar um alerta de Antonio Candido. Com o passar dos anos, foi ficando evidente, tanto em Antonio Candido como em Paulo Emílio, o quanto a formação atualizada nas ciências humanas faz parte de um processo de análise que inclui memória privilegiada, experiência histórica nacional e envolvimento político.

Maugüé e outros intelectuais estrangeiros em início de carreira, será a arma principal da crítica da nova geração. Entretanto, é preciso problematizar tal afirmação, já que na análise interna cada obra nos apresenta diálogos e relações diferenciadas com o modernismo. Se uma dicção acadêmica, fruto de conhecimentos filosóficos e sociológicos modernos, é bem nítida em um Ruy Coelho, no fascínio de Décio de Almeida Prado pelos experimentos de Jacques Copeau, ou na defesa da arte moderna de Lourival Gomes Machado, o mesmo não se dá em Antonio Candido e Paulo Emílio Sales Gomes.

Em Antonio Candido, as referências sociológicas produzem um salto qualitativo com relação à crítica literária de um Álvaro Lins, por exemplo, mas elas não explicam a profundidade das análises e os acertos críticos que o corpo-a-corpo com as obras proporciona e que já prenunciam o grande crítico. Difícil caracterizar o jovem Antonio Candido como um crítico empenhado no uso dos conhecimentos sociológicos, sobretudo se pensarmos em seu marxismo, o marxismo de Groucho. Segundo o crítico, foi Groucho Marx quem compreendeu “(...) melhor do que ninguém, que a crítica ao preconceito, assim como o estabelecimento de uma nova base para a conduta não podem estar presos a justificação doutrinária – retórica, maçante e ineficiente. Compreendeu além disto, que não pode haver fases distintas na transformação; que não se deve destruir para construir em seguida. O mesmo ritmo deve compreender no seu embalo a destruição e a reconstrução. Quando o tabú é derrubado, já deve estar nascendo de suas cinzas o novo tabuzinho, pronto e reluzente. É esta a sua profunda originalidade e a sua divergência com os outros heróis deste século.”(CANDIDO, 1941)

No caso de Paulo Emílio, a distância de um jargão acadêmico é ainda maior. Pois embora a indiferença pelo cinema brasileiro confirme certo elitismo, por outro lado a inovação de sua crítica de cinema reside nas fontes utilizadas e no tipo de análise dos filmes que explora os materiais fílmicos, mas também dá vazão ao impressionismo. Como vimos com Hag Reindrah, a experiência do modernismo ajudou a promover no jovem uma liberação de certo ímpeto ficcional.

Em seu primeiro ensaio em *Clima* sobre o filme *The Long Voyage Home* já se percebe o salto em relação à crítica de cinema de então, que se mantinha em breves incursões pela narrativa chamando a atenção para um ou outro dado técnico. No primeiro parágrafo temos a aproximação do filme com o ideal do cinema mudo. *The Long Voyage Home* teria alcançado a nobreza procurada pelos teóricos da fotogenia. O cinema moderno é a realização do mudo. Assim, temos logo de início o diálogo com um pensamento, que fora esboçado em *Klaxon* e sistematizado no *Chaplin Club*, ao mesmo tempo em que há a ruptura na escolha pelo cinema sonoro. Com isso não quero afirmar uma continuidade explícita entre esses grupos tão diversos, apenas apontar como o contato com o Modernismo e com Plínio Sussekind Rocha coloca nosso crítico em posição privilegiada para superar seus antecessores. A posição em favor do cinema falado é bem evidente, sobretudo para quem participara em 1939 do Festival Charles Chaplin no *Cercle du Cinéma du Trocadero*, onde a polêmica reviveu fortemente e os participantes ao final de uma sessão gritaram: “Vive le muet!” Mas não há um fascínio gratuito pelo cinema falado. O cinema mudo realizou grandes obras, enquanto o cinema falado pouco fez. Por isso, mais do que embate, essas duas etapas da arte cinematográfica devem se complementar numa síntese, e a análise do crítico vem dar sua contribuição. Não se trata simplesmente de aplicar uma terminologia consagrada por intelectuais franceses, mas sim de utilizá-la para melhor definir o cinema que nasce. Portanto, a pretensão do jovem Paulo Emílio é exercer seu espírito crítico e também acompanhar o pensamento e a estruturação do novo cinema. O “(...) esforço de simplificação era o sentido para o qual estava se dirigindo o cinema nos últimos tempos da era silenciosa. Com a vitória do cinema falado tudo se complicou e hoje estamos diante de uma arte novamente balbuciante, e, o que é pior, viciada e pretenciosa. E diante desse cinema de hoje, não é possível separar-se o que há de cinematograficamente autêntico num filme que é falso, sem vê-lo várias vezes, com muita boa vontade e atenção, às vezes com espírito alertado, outras com bastante abandono.”(GOMES, 1986, p.133-34)

Voltando ao filme de Ford, Paulo Emílio o caracteriza como um drama, pois aos personagens não resta senão se conformar com

o destino. Essa visão do drama é claramente inspirada na estética de Hegel e a descrição da autonomia dos personagens e do mundo exterior, para além de uma apresentação que imita os procedimentos filmicos, é justificada pelo fato de que no filme *The Long Voyage Home* “(...) quem impera, implacável, é o destino: é a história de um punhado de homens condenados ao mar.”⁶

A análise do drama impõe uma investigação das fisionomias e seus rendimentos para a fatura da obra. O mesmo procedimento é visível nas análises de *Citizen Kane* e *Tobacco Road*, sendo que neste último os objetos ganham o estatuto de fisionomia. Conhecendo os teóricos da *avant-garde*, sobretudo Louis Delluc, e bem orientado por Malraux, Paulo Emílio sabe da potencialidade do cinema em transformar dramaticamente objetos como o arado de *Tobacco Road*. Em *The Long Voyage Home* o comentário sintético sobre cada personagem nos ajuda a compreender o drama de cada um. Assim, “o abatimento de Smity” é a lamentação da distância familiar e prenúncio trágico de sua morte por uma metralhadora; “a severidade gótica de Davis” revela o conformismo com sua situação de eterno exilado.

A descrição de cada individualidade, além de nos mergulhar no universo de cada drama, também nos ajuda a desfazer um possível engano. Pois se o filme trata de uma coletividade, ele o faz por partes, e é isso que o distancia de uma estética próxima dos filmes russos. “A meia dúzia de atores de primeiro plano do *The Long Voyage Home* pode representar a massa dos homens que trabalham no mar, mas eles não são essa massa. Ao passo que no *Potenkim* é a totalidade dos marinheiros que trabalha e age, é a totalidade dos oficiais que é trucidada, é a totalidade dos soldados da repressão que marcha, é a totalidade do povo de Odessa que surge. Os *close-up* não indicam nenhuma hierarquia de atores, mas unicamente detalham e condensam alguns aspectos de uma coletividade homogeneizada.”

Essa lição de estética cinematográfica visa Guilherme de Almeida, o crítico oficial d’*O Estado de S. Paulo*, que em “boa

6. Sobre a concepção hegeliana de drama Cf. HEGEL, 1997

crítica” relaciona o filme de Ford com a atmosfera dos filmes russos. Tal lição é orientada pelo teórico da *avant-garde* e autor de um livro célebre sobre o cinema russo, Léon Moussinac. Tal postura marca de maneira decisiva a diferença das duas gerações. Se para Guilherme de Almeida o diálogo evidente de Ford é com o cinema mudo, para Paulo Emilio a era silenciosa é apenas uma referência de um cineasta que só se realiza com o advento dos *talkies*.

Feita então a análise do filme, segue um esboço biográfico que revela o gosto do diretor por questões relacionadas à Irlanda. A crítica de Paulo Emilio em *Clima* ganha coesão em cada texto, sendo a culminação em *Citizen Kane*. As análises se aprofundam na medida em que o corpo-a-corpo com os filmes ocupa o espaço do comentário técnico e biográfico. Cada vez mais, os materiais requisitados pelo filme são apropriados pela análise que os converte em ferramentas que auxiliam no desvendamento da obra. Assim como a dissecação das personalidades é a base do artigo sobre *The Long Voyage Home*, a interpretação dos objetos em *Tobacco Road* nos coloca no embate entre tradicional e moderno promovido pelo filme. Em *Citizen Kane*, esses procedimentos chegam ao apogeu e são didaticamente explicitados no recurso à memória, na análise da sucessão das imagens e na intuição da nova dramaticidade proporcionada pela profundidade de campo.

A presença teórica dominante em toda a escrita de *Clima* é René Schwob e seu livro *Une mélodie silencieuse*. Seguindo de perto a lição do esteta, Paulo Emilio busca no filme a lógica interna que ultrapassa sua transparência.⁷ Mais do que o espaço, o cinema

7 O livro de Schwob é de fato uma reflexão acurada sobre o universo de Carlitos, mas, para tanto, amplia sua discussão ao dar espaço ao comentário de outros filmes pois, segundo o autor, para captar a riqueza de tal universo é preciso surpreender em outros filmes instantes de emoção que iluminem o mundo de Carlitos. Para isso, serão abordados os temas mais diversos, como cinema e pintura, a unidade orgânica da narrativa fílmica, diversos tipos de estilos cômicos, experimentos vanguardistas (*Napoléon* e *Metropolis*). É desse caleidoscópio cinegráfico que resulta a riqueza desse livro ainda fascinante. Sua linguagem mística e sua apologia ao cinema nos remetem ao ideário da *avant-garde*, afinal, entre outros aspectos, o livro de Schwob é um bom resumo do pensamento vanguardista com o acréscimo da “visibilidade” do gesto humano propos

revela a duração, e ela, por sua vez, está vinculada ao fluxo de imagens que se sucedem criando um encadeamento e uma totalidade. Uma imagem só se completa em sua sucessora, ao contrário da pintura que se caracteriza por suspender a mobilidade. Essa concepção do cinema enquanto fruto da disposição das imagens, da unidade em desenvolvimento, enfim, da preponderância da montagem, vai marcar toda a escrita em *Clima*.

Essa disposição ensaística, que procura se nutrir dos materiais agrupados pela obra em análise, passará da vontade crítica para o ímpeto criativo, numa espécie de balanço teórico na interpretação do palhaço Piolim. Assim como *Trecho de vida* serviu à imaginação como elemento organizador de uma ironia auto-reflexiva, o ensaio sobre Piolim é um experimento das teorias cinematográficas adquiridas e também a radicalização do ensaio enquanto forma.

O texto sobre Piolim é evidentemente um resquício da preocupação modernista, vanguardista em geral, de renovar as referências artísticas do ocidente, ressaltando outros tipos de cultura que explicitem o esgotamento da tradição clássica no mundo burguês. Assim como a arte negra, o circo ganha sua relevância. O depoimento de Paulo Emílio nos anos 60 nos lembra o fascínio pelo circo.⁸

ta por Béla Balazs. Mas, por intuição, ele ultrapassa a vanguarda ao apresentar a idéia de uma espécie de "subconsciente" da imagem, um "índice histórico" que resiste independente de sua qualidade estética. Cf. SCHWOB, 1929.

8. "Foi Oswald que me levou de volta ao circo, que freqüentara na infância com meu irmão Éme, levados por Maria Preta, mas do qual só guardara a lembrança de uma aguda crise de apendicite. Piolim, amigo de Oswald, interpelava-o do meio da pista. Ele respondia, Nonê e eu arriscávamos alguma coisa e nos integrávamos no espetáculo. Mais tarde eu deveria freqüentar metodicamente o Circo Piolim, na Praça Marechal Deodoro, durante cerca de dois anos. Cheguei a escrever uma espécie de *ensaio* (grifo meu) sobre Piolim mas os companheiros da revista *Clima* se opuseram a que fosse incluído no número da revista em preparo. Meu texto, com efeito, continha algumas expressões populares ou infantis ainda mal aceitas literariamente, como por exemplo *pipi*. Acontece que havia sido recebido e já aceito um poema de Vinícius de Moraes no qual o verso estribilho era *cocô de ratinho, cocô de ratão*. Se não me engano, foi Décio de Almeida Prado que opinou contra esse acúmulo num mesmo número da revista. A publicação de meu trabalho foi adiada e, em seguida, devo ter perdido o manuscrito. Deploro, pois desconfio que não era mau." GOMES, Paulo Emílio Sales. *Um discípulo de Oswald em 1935*. In: _____. *Crítica de cinema no*

O início do texto é programático: “Muita gente já escreveu histórias de Circo.” E poucos, salvo os dotados da alma cristalina de palhaço, alcançaram êxito. “Aviso quase-prévio e de grande importância: Não é possível conversar Piolim com quem não viu Piolim. E muito menos ainda se aprende Piolim com leituras. Não adianta.” Repare o leitor que dissertar sobre Piolim é “falar Piolim” Ou seja, é falar um tipo de linguagem cuja escrita pouco ajuda. Para isso, é preciso forjar uma linguagem. Assim, toda a sintaxe vai se contorcer para criar imagens estáticas. “Tárará rárará.” E uma turba de artistas vai desfilar e se exhibir. E a magia do circo, dividida em cenas, agrada a todos por sua perfeição repetitiva. “Eu sei de uma coisa que não sei se é minha mas que em todo caso é verdade. Diferentemente das outras artes, pintura, escultura, música, cinema, em que as coisas podem ser ótimas, más, regulares e péssimas, na Acrobacia tudo é sempre bom e ótimo. Porque se não for, os artistas levam um tombo. Um pianista quando erra um compasso, o piano não avança para ele com sua alva e temível dentadura.” Depois dos acrobatas, o Raul, “é claro que não vou apresentar o Raul” e seu “ventrão de atleta aposentado”, o mágico, “o mágico é o único cínico do circo”, os cachorrinhos e, por fim... Delírio! Piolim! Gentil e feminil ele aparece e logo desaparece para voltar logo depois do intervalo. “É melhor não ir fazer pipi porque precisa entrar na fila.”

Piolim volta e inicia sua série de burletas. Começa pela mais fraquinha. Mas não tem importância. “Quando Piolim é ruim é que a gente vê como ele é bom quando ele é bom.” Seguem-se: Piolim desempregado, Piolim puritano num puteiro, Piolim e um gago etc. etc. Piolim é poeta e herói. “Alerta Piolim heróico, vencedor em todas encenanças e todos os inimigos. O mais terrível você ainda não liquidou – é o Teatro.”

Essa referência final ao teatro ilumina todo o processo criativo do texto. Eisenstein, em seu artigo sobre a *Montagem de atrações*,

Suplemento Literário, vol.2. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981. p.442. Felizmente o texto foi encontrado e publicado em CALIL, Carlos Augusto e MACHADO, Maria Teresa (orgs.). *Op. Cit.* pp.46-51.

pretende romper com o tradicionalismo teatral, o odiado naturalismo burguês, sendo que “elevar o nível organizacional da vida cotidiana das massas” requer uma atualização do programa teatral com o momento histórico da Revolução. A referência a Eisenstein explicita todos os procedimentos para entender Piolim e sua “montagem de atrações”. A intuição de Piolim ao romper com a figuração ilusionista cria cenas estáticas que proporcionam o choque e o riso, daí a dificuldade de reproduzir pela descrição escrita tal sensação. Se isso é possível por meio da escrita, o esforço deve ser o de impor uma cena para em seguida abandoná-la e logo impor outra de mesmo, ou maior, impacto. É por isso, que no ensaio, cada cena se esgota em si, sem truques, somente quando o espectador-leitor é despertado pelo riso. As frases buscam uma oralidade telegráfica e ensaiam, na síntese de imagens pueris, nos remeter ao universo de Piolim. O significado desse ensaio está na maneira como se vaza na sua forma, de modo cabal, o objeto em análise e, como o Mário de Andrade d’ *A Escrava que não era Isaura*, a metalinguagem serve para o crítico-escritor na obtenção da concretude daquilo que deseja exprimir.

A crítica de Paulo Emílio em *Clima* é um marco na história das idéias cinematográficas no Brasil. Seu ensaísmo e sua opção pelo cinema moderno marcam bem a diferença de seus antecessores, embora as afinidades sejam evidentes, já que se trata de um processo formativo. Paulo Emílio partilha com os outros membros de sua geração o gosto pelo ensaio. Se a crônica e o artigo curto foram a forma de expressão das análises dos “anatolianos” e o ensaio literário foi a marca da crítica modernista, os “chato-boys” se caracterizam pelo ensaísmo puro, alargando o gênero e adensando-o com citações científicas atualizadas. Retomando a forma da crítica modernista e dilatando-a com bases mais sólidas nas ciências sociais, o grupo *Clima* funda uma nova maneira de avaliar os produtos culturais. O que singulariza Paulo Emílio, e de certa forma Antonio Candido também, é justamente a capacidade em fundir a “fria racionalidade” e uma “cultura da sensibilidade”⁹ Propondo uma renovação na crítica de

9. Para um debate entre o discurso literário e o científico na disputa do campo intelectual ocidental, Cf. LEPENIES, 1988.

cinema, Paulo Emílio em *Clima*, num esforço de síntese de procedimentos e atualização teórica, apresenta ao leitor ensaios de maior extensão, com um rigor técnico inédito (cf. as fichas técnicas que iniciam os escritos), confrontando o filme de perto e encontrando soluções admiráveis em filmes medíocres ou em obras-primas com defeitos. Essa crítica que supera as aparências funda um espaço onde se aprende e se discute o valor do cinema. Por isso, ela é um marco. Depois de *Clima*, cinema em São Paulo seria tomado como um objeto de análise. Coisa séria. Mas essa disposição nasceu do contato com as tentativas anteriores do *Chaplin Club* e de *Klaxon* mais a descoberta cultural ocorrida com a viagem à França. Do experimento político-estilístico de *Trecho de vida* até a “rotinização” de procedimentos ensaísticos em *Vontade de crônica sobre o Circo Piolim solidamente armado à Praça Marechal Deodoro*, há um esforço de compreensão da política de maneira autônoma e da cultura realizada em sintonia com a arte moderna. Essa vontade crítica estará presente uma década depois em *Jean Vigo*, livro publicado na França em 1957, momento de consolidação das questões apresentadas neste artigo.

Bibliografia

- CANDIDO, Antonio.1941 *O Grouchismo*. In: *Clima*, n.3, ago.
- COELHO, Ruy.1941. *Fantasia e a Estética*. In: *Clima*, n.5, out.
- DANTAS, Vinicius.2005.*Um parêntese biográfico: as relações de Oswald de Andrade com o Partido Comunista*. In: *Margem Esquerda*, n.6, setembro de pp.147-161.
- GOMES, Paulo Emílio Sales.1981. *Um discípulo de Oswald em 1935*. In: _____. *Crítica de Cinema no Suplemento Literário vol.2*. Paz e Terra: Rio de Janeiro, 1981. p.440-441.
- . 1935. *Além de Mickey-Mouses*. Entrevista concedida ao *Diário da Noite* (SP), 29.06.
- . 1976. *André Malraux – une vie dans le siècle*. Discurso, São Paulo, vol.7, n.7, pp.161-7.

- GOMES, Paulo Emílio Sales. *Tobacco Road*. 1986. In: CALIL, Carlos A. e MACHADO, Maria Teresa (orgs.). *Paulo Emílio: um intelectual na linha de frente*. São Paulo: Embrafilme/Ministério da Cultura/Brasiliense.
- GOMES, Paulo Emílio Sales. 1986. *Plataforma da nova geração*. In: CALIL, Carlos Augusto e MACHADO, Maria Teresa (orgs.). *Paulo Emílio: um intelectual na linha de frente*. São Paulo: Embrafilme/Ministério da Cultura/Brasiliense.
- HEGEL, G.W.F. 1997 *Curso de estética – o sistema das artes*. São Paulo: Martins Fontes.
- LARA, Cecília de. 1972. *Klaxon Terra Roxa e outras terras*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros.
- LEPENIES, Wolf. 1988. *Between Literature and Science: the rise of sociology*. Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme/Cambridge University Press.
- MENDES, Adilson Inácio. 2007 *Escrever cinema: a crítica de Paulo Emílio Sales Gomes (1935-1952)*. Dissertação de mestrado, apresentada na ECA-USP, São Paulo.
- PEDROSA, Mario. 1995. *Política das artes*. Arantes, Otilia (org.). São Paulo: Edusp.
- PONTES, Heloísa. 1998 *Destinos Mistos – os críticos do grupo Clima em São Paulo 1940-1968*. São Paulo: Companhia das Letras.
- PRADO, Décio de Almeida. 1986. *Paulo Emílio quando jovem*. In: CALIL, Carlos Augusto e MACHADO, Maria Teresa. *Paulo Emílio – um intelectual na linha de frente*. São Paulo: Embrafilme/Ministério da Cultura/Brasiliense.
- _____. 1997. *Paulo Emílio na prisão*. In: _____ *Seres, Coisas, Lugares*. São Paulo: Companhia das Letras.
- SCHWOB, René. 1929. *Une mélodie silencieuse*. Paris: Grasset.
- TAVARES, Zulmira Ribeiro. 1980. *Paulo Emílio: cinema e Brasil, um ensaio interrompido*. In: GOMES, Paulo Emílio Sales. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- XAVIER, Ismail. 1978. *Sétima arte: um culto moderno*. São Paulo: Perspectiva.

Esta obra foi impressa em sistema digital sob demanda com a tiragem de 500 exemplares, o que corresponde ao consumo de 4,4 árvores reflorestadas sob a norma ISO 14001.
RECICLE SEMPRE.



FRANCIS EDELINE

Metáfora e cognição (por uma retórica do saber?)

**EDUARDO PEÑUELA
CAÑIZAL**

Cartazes e outdoors na poética da intempérie.

LUCIANO GUIMARÃES

A imagem e o retângulo: a experiência com a binaridade dentro-fora no jornalismo de turismo

EDUARDO A. RUSSO

La movilización del ojo electrónico.

RUBENS MACHADO JR.

Uma São Paulo de revestrês: sobre a cosmologia varziana de candeias.

**MAYRA RODRIGUES
GOMES**

A trama das identificações: sua representação em metáforas cinematográficas.

JOSÉ GATTI

Chiaroscuro: glauber rocha in *claro*.

FERNANDO SCAVONE

A prática do processo fotográfico

ADILSON INÁCIO MENDES

Jogo e felicidade na escrita de Paulo Emílio