



Significação

Revista de Cultura Audiovisual

Junho 2017

47

Dossiê:

Novas cartografias do cinema e
da produção audiovisual

Significação

Revista de Cultura Audiovisual

Junho 2017

47

Significação: Revista de Cultura Audiovisual é uma revista acadêmica voltada a pesquisadores de cinema e audiovisual. Criada em 1974 sendo publicada pelo Centro de Estudos Semióticos A. J. Greimas, com subsídios da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras Barão de Mauã, tinha por subtítulo “Revista Brasileira de Semiótica”. A partir do número 13 fez parte das atividades do Núcleo de Pesquisa em Poética da Imagem do Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, sendo publicada com apoio da Universidade Tuiuti do Paraná. Em 2007, no número 27, seu subtítulo foi alterado para “Revista de Cultura Audiovisual”. Do número 31 em diante passou a ser uma publicação semestral vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. As edições de 25 a 32 contaram com apoio do Cinusp Paulo Emílio, órgão da Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária da Universidade de São Paulo. Em 2011 deixou de ser impressa, sendo veiculada apenas on-line. Integra o Portal de Revistas da Universidade de São Paulo desde 2014.

Site

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

E-mail

significacao@usp.br

Significação
Junho 2017

Foto da capa

Cena do filme *Uma vez entrei num jardim* (2013), de Avi Mograbi.

Base de dados

Confibercom

Diadorim

DOAJ

Latindex

Portal Capes de Periódicos

Portal SEER

Portal de Revistas da

Universidade de São Paulo

Editores

Eduardo Victorio Morettin

Universidade de São Paulo

eduardomorettin@usp.br

Irene de Araújo Machado

Universidade de São Paulo

irenemac@uol.com.br

Conselho Editorial

Danielle Crepaldi Carvalho

Universidade de São Paulo

Eduardo Peñuela Cañizal

in memoriam

Universidade de São Paulo

Eduardo Victorio Morettin

Universidade de São Paulo

Irene de Araújo Machado

Universidade de São Paulo

Jaqueline Esther Schiavoni

Universidade Estadual Paulista

Margarida Maria Adamatti

Universidade Federal de São Carlos

Reinaldo Cardenuto Filho

Fundação Armando Álvares Penteado

Universidade de São Paulo

Marco Antonio Zago

Reitor

Vahan Agopyan

Vice-Reitor

Escola de Comunicações e Artes

Eduardo Henrique Soares

Monteiro

Diretor

Brasilina Passarelli

Vice-Diretor

Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais

Esther Império Hamburger

Coordenadora

Irene Araújo Machado

Vice-Coordenador

Preparação de originais e revisão de textos

Ariane Lesnyak, Caio Ramalho, Caique Zen, Fernanda Córrea, Gabriel Sousa, Glaiane Quinteiro, Leonardo Rodrigues, Luan Maitan, Nicolas Leonezi, Stéphanie Roque | Tikinet

Projeto gráfico

João Parenti

Meire Assami

Thomas Yuba

Diagramação

Jaqueline Esther Schiavoni

Bolsista

Jessica Silva Mendes

Universidade de São Paulo

Programa Unificado de Bolsas

de Estudo

ISSN 2316-7114

Conselho Científico

Alexandre Rocha da Silva
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Alfredo Luiz Paes de Oliveira Suppia
Universidade Estadual de Campinas

Amaranta Emília César dos Santos
Universidade Federal do Recôncavo da Bahia

Ana Laura Lusnich
Universidad de Buenos Aires, Argentina

Ana Paula Ribeiro Goulart
Universidade Federal do Rio de Janeiro

André Brasil
Universidade Federal de Minas Gerais

Andréa Martins França
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

Angela Prysthon
Universidade Federal de Pernambuco

Antônio Carlos Amâncio da Silva
Universidade Federal Fluminense

Arlindo Machado
Universidade de São Paulo

Arthur Autran Franco de Sá Neto
Universidade Federal de São Carlos

Atílio José Avancini
Universidade de São Paulo

Benjamim Picado
Universidade Federal Fluminense

Bruno Souza Leal
Universidade Federal de Minas Gerais

Cecília Antakly Mello
Universidade de São Paulo

Cecília Sayad
University of Kent, Reino Unido

César Geraldo Guimarães
Universidade Federal de Minas Gerais

Cláudio Rodrigues Coração
Universidade Federal de Ouro Preto

Consuelo Lins
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Cristian Borges
Universidade de São Paulo

Cristiane Freitas Gutfreind
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

Denise Tavares da Silva
Universidade Federal Fluminense

Denize Araújo
Universidade Tuiuti do Paraná

Dulcília Helena Schroeder Buitoni
Faculdade Cásper Líbero

Eduardo Russo
Universidad Nacional de La Plata, Argentina

Eduardo Vicente
Universidade de São Paulo

Eric Landowski
Centre de Recherches Politiques de Sciences Po (CEVIPOF), França

Erick Felinto
Universidade Estadual do Rio de Janeiro

Esther Hamburger
Universidade de São Paulo

Etienne Samain
Universidade Estadual de Campinas

Eugênio Rondini Trivinho
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

Geraldo Carlos do Nascimento
Universidade Paulista

Gustavo Souza da Silva
Universidade Paulista

Henri Gervaiseau
Universidade de São Paulo

Ismail Xavier
Universidade de São Paulo

Itania Maria Mota Gomes
Universidade Federal da Bahia

João Luiz Vieira
Universidade Federal Fluminense

José Luiz Aidar Prado
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

José Mariano Klautau de Araújo Filho
Universidade da Amazônia

Julio Pinto
Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

Laan Mendes de Barros
Universidade Estadual de São Paulo

Laura Loguercio Cánepa
Universidade Anhembi Morumbi

Lúcia Nagib
University of Reading, Reino Unido

Luís Alberto Rocha Melo
Universidade Federal de Juiz de Fora

Marcel Vieira Barreto Silva
Universidade Federal da Paraíba

Marcelo Dídimo Souza Vieira
Universidade Federal do Ceará

Marcus Freire
Universidade Estadual de Campinas

Maria Dora Genis Mourão
Universidade de São Paulo

Mariana Baltar
Universidade Federal Fluminense

Mariana Martins Villeça
Universidade Federal de São Paulo

Maurício Ribeiro da Silva
Universidade Paulista

Mauro Wilton de Sousa
Universidade de São Paulo

Michael Renov
School of Cinematic Arts, Estados Unidos

Mima Feitoza
Universidade Federal do Amazonas

Mônica Almeida Kornis
Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro

Mônica Rebecca Ferrari Nunes
Escola Superior de Propaganda e Marketing

Muniz Sodré Cabral
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Nina Velasco e Cruz
Universidade Federal de Pernambuco

Norval Baitello Junior
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

Pedro Maciel Guimarães
Universidade Estadual de Campinas

Philippe Dubois
Université Paris 3, França

Rafael de Luna Freire
Universidade Federal Fluminense

Robert Stam
New York University, Estados Unidos

Rosamaria Luiza (Rose) de Melo Rocha
Escola Superior de Propaganda e Marketing

Rosana de Lima Soares
Universidade de São Paulo

Rosane Kaminski
Universidade Federal do Paraná

Samuel Paiva
Universidade Federal de São Carlos

Sylvie Lindeperg
Université Paris 1, França

Suzana Kilpp
Universidade do Vale do Rio dos Sinos

Vera França
Universidade Federal de Minas Gerais

Vicente Sánchez-Biosca
Universidad de Valencia, Espanha

Significação

Revista de Cultura Audiovisual

Junho 2017

47



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

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

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

Semestral – primeiro semestre de 2017

Subtítulo entre 1974 e 2008: Revista brasileira de semiótica

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

1. Comunicação 2. Cinema I. Universidade de São Paulo. Escola de Comunicações e Artes. Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais II. Revista de Cultura Audiovisual.



Sumário

/////////
pág. 11

EDITORIAL

Novas cartografias do cinema e da produção audiovisual

//////////
pág. 19

Entre muitos, entre dois: a imagem coabitada

César Geraldo Guimarães

//////////
pág. 33

O cinema de John Akomfrah e as latências de porvir da memória diaspórica

Rodrigo Sombra

//////////
pág. 51

Quando o cinema se faz vizinho

Érico Oliveira de Araújo Lima

//////////
pág. 71

Mortu nega (1988): cinema e história na luta de independência e o pós-colonial “daqueles a quem a morte foi negada”.

Jusciele Conceição Almeida de Oliveira

//////////
pág. 90

Ficção e rastros documentais: cotidiano, espaço e território no cinema de Miguel Gomes

Daniela Zanetti e Natália Ramos

//////////
pág. 114

Cineclubismos: uma história do Cineclub Antônio das Mortes

Marina Campos

//////////
pág. 134

Televisión y Movimientos Sociales: El papel de Contravía Tv en la Visibilidad de las comunidades indígenas en Colombia

Gober Mauricio Gómez

ARTIGOS

//////////
pág. 155

Entre caras y caretas. Caricatura y fotografía en los inicios de la prensa ilustrada argentina

Andrea Cuarterolo

//////////
pág. 178

Metalinguagem no cinema silencioso (1896-1914): a sedução do aparato cinematográfico, os paradoxos da imagem fílmica, a imersão diegética

Danielle Crepaldi Carvalho

//////////
pág. 200

De la selva al sugar love. Imágenes de Hollywood sobre Brasil: usos locales y relaciones entre cine, diplomacia cultural y turismo en los años treinta

Cecilia Nuria Gil Mariño

////////////////////
pág. 219

O tempo da costura: afetos, subversão e intimidade em Call the midwife

Karina Gomes Barbosa

////////////////////
pág. 239

A estética da “fotografia animada” na criação contemporânea: desarquivamento, colocação em movimento, escrutínio analítico, montagem, escuta e projeção de imagens de arquivo

Lúcia Ramos Monteiro

////////////////////
pág. 258

Nova Teoria da Comunicação e Pierce: um diálogo possível.

Francisco José Paoliello Pimenta

////////////////////
pág. 258

Dimensões da relação estética na obra fotográfica de Cao Guimarães

Benjamin Picado e Consuelo Lins

RESENHA

//////
pág. 298

O cinema latino-americano de Chris Marker

Tainah Negreiros Oliveira de Souza



Contents

/////////
pág. 11

EDITORIAL

Research in audiovisual culture: new challenges and theoretical contributions

/////////
pág. 19

Among many, between two: the image cohabited
César Geraldo Guimarães

/////////
pág. 33

The cinema of John Akomfrah and the latencies of future in the diasporic memory
Rodrigo Sombra

/////////
pág. 51

When cinema is a neighbor
Érico Oliveira de Araújo Lima

/////////
pág. 71

Mortu nega (1988): cinema and history in the struggle for independence and the postcolonial "of those to whom death was denied"
Jusciele Conceição Almeida de Oliveira

/////////
pág. 90

Fiction and documentary traces: everyday life, space and territory in the cinema of Miguel Gomes
Daniela Zanetti e Natália Ramos

/////////
pág. 114

Cineclub movements: a history of Antônio das Mortes Cineclub
Marina Campos

/////////
pág. 134

Television and social movements: the role of Contravía Tv on the visibility of indigenous communities in Colombia
Gober Mauricio Gómez

ARTICLES

/////////
pág. 155

Between faces and masks: caricature and photography in the early Argentine illustrated press
Andrea Cuarterolo

/////////
pág. 178

Metalinguage in silent cinema (1896-1914): the seduction of the cinematographic apparatus, the paradoxes of the filmic image, the diegetic immersion
Danielle Crepaldi Carvalho

////////////////////
pág. 200

From the jungle to the sugar love. Hollywood images about Brazil: local uses and relationships among cinema, cultural diplomacy, and tourism in the thirties of indigenous communities in Colombia

Cecilia Nuria Gil Mariño

////////////////////
pág. 219

Time for sewing: affects, subversion and intimacy in Call the midwife

Karina Gomes Barbosa

////////////////////
pág. 239

The "animated photograph" aesthetics in contemporary creation: unarchiving, putting into movement, detailed analysis, editing, listening and projection of archived images

Lúcia Ramos Monteiro

////////////////////
pág. 258

New Theory of Communication and Peirce: a possible dialogue

Francisco José Paoliello Pimenta

////////////////////
pág. 258

Dimensions of aesthetic relation in the photographic work of Cao Guimarães

Benjamim Picado e Consuelo Lins

REVIEWS

//////////
pág. 298

The Latin American cinema by Chris Marker

Tainah Negreiros Oliveira de Souza



Editorial

A contingencia das enormíssimas distancias criou entre nós o habito dandy, de uma pose um pouco Anatole France (um pouco 1910), de duvidarmos mutuamente da existencia das nossas cidades. Podemos ir a Petrogado e voltar em menos tempo do que um habitante de Porto Alegre terá de gastar para ir a Manaus. (Sem fallar em que a viagem à Rússia é mais commoda). Por isso o brasileiro da rua do Ouvidor (principalmente o brasileiro da rua do Ouvidor), diante do mal irremediavel, criou esta defensiva para a sua indiferença: Manaus não existe, Cuyabá não existe, Goyaz não existe, etc.

Ribeiro Couto,
“A descoberta de Cataguazes”

A epígrafe traz um texto ácido, escrito para o número 5 de *Verde*, revista mensal de arte e cultura, produzida por jovens desassossegados da pequena cidade de Cataguazes, Minas Gerais, no final dos anos 1920, inserida no contexto modernista, que era de discussões acaloradas acerca da chamada identidade nacional de um Brasil que se autocentrava em sua capital, marcado por valores baseados em imaginários estrangeiros. O debate colocava em relevo o fato de que, ao olhar para si, o país não era capaz de enxergar as muitas diferenças presentes em seu próprio espaço, o que aponta para questões que permanecem importantes, tais como as do apagamento e silenciamento que trajetórias, sujeitos e atividades podem so-

frer caso não façam parte de uma narrativa que a historiografia consagrou como central.

Nessa perspectiva, o dossiê temático desta edição da revista *Significação*, “Novas cartografias do cinema e da produção audiovisual”, organizado por Irene Machado, Daniela Giovana Siqueira, Izabel de Fátima Cruz Melo e Sávio Stoco, propõe-se a compreender como as pesquisas têm atualmente enfrentado o desafio de tratar os temas e recortes regionais sem recair em um ensimesmamento de avaliação “localista”. Os sete artigos aqui reunidos apresentam trabalhos que articulam problemáticas e ritmos próprios dos espaços e desenham com isso uma cartografia baseada em uma descentralização de olhares sobre o tempo, o espaço e a memória, apresentando novos sujeitos cinematográficos.

A diversidade de lugares trabalhados pelas análises – Guiné-Bissau, Inglaterra (vista pela perspectiva da diáspora africana), Portugal, Israel, Colômbia, Contagem (MG) e Goiás antes de se perder em um emaranhado, ganha possibilidade metodológica quando pensada sob a perspectiva de Lúcia Nagib (2006), que propõe uma definição positiva para o que chama de cinema mundial ou cinema do mundo. A autora questiona os centros prefixados historicamente e os binarismos redutores, propondo uma perspectiva democrática que se dispõe a perceber que o outro, na verdade, somos nós. Nessa perspectiva, para Doreen Massey (2008), o modo como imaginamos o espaço tem efeitos sociais e políticos. A geógrafa inglesa nos convida a ampliar o entendimento sobre os pressupostos tradicionalmente apresentados em relação ao âmbito espacial: “O que poderia significar reorientar essa imaginação, questionar esse hábito de pensar o espaço como uma superfície? Se, em vez disso, concebêssemos um encontro de histórias, o que aconteceria às nossas imaginações implícitas de tempo e espaço?” (MASSEY, 2008, p. 23).

Por sua vez, Giuliana Bruno aponta que “as cidades são, por excelência, espaços que não apenas evocam as memórias, mas as constroem e as contêm. O mesmo ocorre em relação à memória virtual que construímos através das telas, historicamente a cinematográfica, hoje também a da televisão, do computador e do celular” (BROGGI, 2005, p.23-24, tradução nossa). A linguagem fílmica permite reenquadrar as cidades, possibilitando a criação de novos sentidos visuais para o espectador, que passa, como afirma

Cecília Mello, “a viajar através de múltiplos espaços e tempos” (MELLO, 2011, p. 146).

Ressaltamos que este dossiê de *Significação* não se pretende exaustivo na abordagem das múltiplas perspectivas que atualmente se abrem para pensar novos espaços e sujeitos representados pela imagem em movimento, tarefa que se tornaria impossível, dado o atual volume de captação de imagens digitais e a velocidade com a qual circulam em nossa sociedade. Também na esteira desse movimento tecnológico, percebe-se uma constante abertura do campo das pesquisas sobre o audiovisual, com trabalhos que buscam construir uma historiografia que desconfia dos binarismos, tais como Hollywood vs. o resto do mundo, países ricos vs. países pobres etc. Assim, os textos aqui reunidos se debruçam sobre as relações históricas de territórios como Guiné-Bissau ou sobre o cotidiano de jovens periféricos da cidade de Contagem, região metropolitana de Belo Horizonte, apresentando ao leitor múltiplas maneiras como homens e mulheres se colocam presentes no mundo.

A capa desta edição compõe-se de elementos que não se configuram de maneira gratuita. O verde da fotografia está acompanhado do vermelho-alaranjado, convidando o olhar a um estranhamento gerado pela aproximação de duas cores que não possuem em si a presença de nenhum elemento cromático em comum. Cor análoga ao vermelho, o vermelho-alaranjado rouba o extremismo da cor primária, mas continua a estabelecer com o verde a relação de oposição e, portanto, de complementaridade. Essa mesma premissa, oposição/complementaridade está presente na imagem dos dois homens cuja análise é realizada no primeiro artigo do dossiê.

No texto “Entre muitos entre dois: a imagem coabitada”, César Guimarães analisa o filme *Uma vez entrei em um jardim* (2012), de Avi Mograbi, para testar o alcance heurístico da noção de *imagem coabitada*. No filme, o diretor, um israelense, se abre para conversar com seu professor, um árabe, fazendo desdobrar na tela a partilha de um espaço cravado pela coexistência de distintas trajetórias políticas e religiosas. A partir de sua análise, o autor busca perceber como a *cena sensível da política* (RANCIÈRE, 2005) ganha forma na cena fílmica documentária. O artigo se pergunta pela existência de um comum, fundado pela cena cinematográfica, para perceber a afecção que se instala entre a câmera, os sujeitos e os espaços captados.



Por sua vez, Rodrigo Sombra investiga o lugar da diáspora africana na obra do realizador britânico John Akomfrah, que na sua trajetória problematiza os usos e desvantagens da história para o sujeito diaspórico. Nesse segundo artigo do dossiê, “O cinema de John Akomfrah e as latências de porvir da memória diaspórica”, Sombra explora o caso do filme *The nine muses* (2010), que aborda a experiência de membros das antigas colônias britânicas emigrados à Grã-Bretanha do pós-guerra. Para isso, analisa os deslocamentos e reapropriações das imagens de arquivo, ativadas a partir de procedimentos próximos do cinema experimental e também da análise benjaminiana da história e imagem, fazendo emergir uma contra-memória da diáspora africana que confronta não só a narrativa oficial inglesa, mas também europeia, sobre as relações com o continente africano e suas consequências.

Já Érico Lima, no artigo “Quando o cinema se faz vizinho”, se debruça sobre o filme *A vizinhança do tigre* (2014), indagando sobre as possibilidades do cinema se constituir como um gesto de avizinhamento que proporcionaria uma aproximação em relação aos sujeitos filmados. A sua análise observa também as tensões existentes entre estética e política a partir de autores como César Guimarães (que abre nosso dossiê), Giorgio Agamben e Jacques Rancière. Por essa visada, é possível refletir como o documentário contemporâneo tem lidado com essas questões ao tratar das problemáticas urbanas e periféricas, se distanciando dos grandes quadros explicativos, que terminam por achatam as individualidades e as experiências dos personagens, e refletindo sobre o movimento simultâneo do gesto que faz da escritura da vizinhança uma recriação do mundo através da experiência compartilhada.

Em “*Mortu nega* (1988): cinema e história na luta de independência e o pós-colonial ‘daqueles a quem a morte foi negada’”, Jusciele de Oliveira observa as relações entre história e cinema a partir da obra de Flora Gomes. Para ela, a obra do cineasta bissau-guineense é capaz de indicar novos caminhos interpretativos para a história dos países africanos, especialmente do período da descolonização, permitindo, como no caso do filme *Mortu nega*, que o olhar e a interpretação africanos se contraponham à narrativa colonialista portuguesa, instaurando – assim como no caso de Akomfrah – um deslocamento interpretativo que reforça a importância política das

////////////////////
narrativas audiovisuais para a visibilidade de temáticas e sujeitos não hegemônicos.

No artigo “Ficção e rastros documentais: cotidiano, espaço e território no cinema de Miguel Gomes”, Daniela Zanetti e Natália Ramos analisam a obra do cineasta português, em especial o filme *As mil e uma noites* (2015). As autoras reconhecem o trabalho de Gomes no tocante aos conceitos de cotidiano e territorialidade, já que o cineasta encontra na fábula uma maneira de retratar a população portuguesa durante um período de austeridade econômica, especialmente entre os anos de 2013 e 2014. Segundo as autoras, entre outros procedimentos, ele registra e ressignifica eventos com os quais se deparou nas ruas de Portugal, reconstituindo histórias reais e criando ficções.

“Cineclubismos: uma história do Cineclubes Antônio das Mortes” é um estudo histórico de Marina Campos acerca do emblemático cineclubes de Goiânia nas décadas de 1970 e 1980. No CAM (sigla pela qual o espaço era conhecido), os integrantes da associação, em contato com preceitos do cinema moderno, desenvolveram sua própria trajetória, enriquecendo não só a experiência cineclubística e crítica brasileira, mas também fílmica, já que alguns deles foram realizadores. O artigo marca o esforço da autora em entender a atividade do Cineclubes não apenas em seu contexto local, mas também no diálogo diverso com seu entorno, tanto regional como nacional.

Fechamos esse dossiê com o artigo “Televisión y movimientos sociales: el papel de Contravía TV en la visibilidad de las comunidades indígenas en Colombia”, um estudo de Gober Mauricio Gómez sobre a Contravía TV, um projeto colombiano que, como o nome já bem explicita, pretende diferenciar-se de outros canais ao conferir visibilidade aos movimentos sociais indígenas. Segundo o autor, a iniciativa funciona à margem da lógica de produção de emisoras convencionais, pautadas pela audiência e estratégias de marketing. Na análise de um programa jornalístico, observam-se as estratégias de comunicação da reportagem pautadas por um processo de mestiçagem. Combina-se a estética tradicional da televisão (fragmentação e fluxo) com o relato denso de indígenas da etnia Nasa, respeitando seus ritmos próprios.

O dossiê não se propõe a dar a última palavra sobre o modo como se tecem atualmente as pesquisas que se afinam com



a perspectiva de centralidades múltiplas no campo do audiovisual, mas apresenta um quadro significativo de análises que extraem leituras sobre a sociedade a partir de parâmetros não hegemônicos, articulados a outras visadas teóricas.

Além dos textos que compõem o dossiê “Novas cartografias do cinema e da produção audiovisual”, esta edição publica outros sete textos em sua seção de artigos e uma resenha.

Andrea Cuarterolo, em “Entre caras y caretas: caricatura y fotografía en los inicios de la prensa ilustrada argentina”, investiga como a fotografia se fez presente na cultura visual para a criação de caricaturas produzidas no âmbito de revistas ilustradas argentinas, em especial na emblemática revista *Caras y caretas*. A autora inicia com uma elucidativa introdução sobre as artes gráficas e o desenvolvimento da técnica e linguagem fotográfica no final do século XIX, até avançar para a virada do século, momento em que imagens fotográficas começam a ser publicadas em revistas ilustradas. Ao focar a revista, a autora destaca as diversas formas de interação entre fotografia e caricatura, mostrando o processo de elaboração desse entretenimento visual.

Com “Metalinguagem no cinema silencioso (1896-1914): a sedução do aparato cinematográfico, os paradoxos da imagem fílmica, a imersão diegética” de Danielle Carvalho, continuamos na seara das pesquisas que se estruturam a partir de uma abordagem interdisciplinar. A autora trata de um repertório fílmico do período silencioso, de 1896 até 1914, que apresenta como elemento a metalinguagem, considerando o contexto da produção teatral popular, da literatura e das imagens estereoscópicas. Ao analisar diversos filmes produzidos na Europa e nas Américas, o texto pretende reconhecer os níveis da ficção e da negativa à ficção nas obras.

Cecília Mariño, em seu “De la selva al *sugar love*. Imágenes de Hollywood sobre Brasil: usos locales y relaciones entre cine, diplomacia cultural y turismo en los años treinta”, examina a diplomacia cultural estabelecida pelo cinema e a música dos Estados Unidos com os países latino americanos, sobretudo o Brasil, a partir da década de 1930. As representações criadas permeiam a percepção dos locais retratados, em especial do Rio de Janeiro, dialogando com o ideal cultural cosmopolita da elite que buscava forjar uma versão moderna e urbana da nação. Nesse contexto, as estratégias do cinema de ficção contaram

com a seleção de locações e monumentos, com a ideia de pastiche musical para a representação estereotipada da nação e com a inclusão de estrelas ibero-americanas nos filmes.

No quarto artigo, “O tempo da costura: afetos, subversão e intimidade em *Call the midwife*”, Karina Gomes Barbosa analisa, à luz de reflexões sociológicas, o seriado britânico *Call the midwife* (2012), produzido pela BBC com múltiplas diretoras, a fim de observar elementos recorrentes identificados na narrativa, tais como o lar, a reunião, a intimidade, a família, a maternidade etc. A série, que se passa na periferia londrina no final da década de 1950, confere às personagens e seus afazeres prosaicos um grande destaque e sentidos incomuns. Como exemplo, a autora cita o caso do ato de costurar, que não representaria nenhuma necessidade de serviço doméstico, surgindo como desejo, ato de liberdade e compartilhamento.

Em “A estética da ‘fotografia animada’ na criação contemporânea: desarquivamento, colocação em movimento, escrutínio analítico, montagem, escuta e projeção de imagens de arquivo”, Lúcia Monteiro analisa o procedimento de “animação” de fotografias que registram um passado doloroso e violento em documentários contemporâneos como *48* (2010), de Susana Sousa Dias, e *Retratos de identificação* (2014), de Anita Leandro, além da instalação artística *A man called love* (2007), da dupla Tamar Guimarães e Kasper Ankhøj. Como a autora explicita, o objetivo é reconhecer as diferentes maneiras como as obras incluem a imagem não originalmente captada pela câmera cinematográfica. Além de expressar memórias, o procedimento convida o espectador a pensar sobre a materialidade dos suportes (fotográfico e filmico).

No sexto artigo, intitulado “Nova Teoria da Comunicação e Peirce: um diálogo possível”, Francisco Pimenta apresenta a hipótese da existência de aproximações entre a Nova Teoria da Comunicação, proposta pelo pesquisador Ciro Marcondes Filho, e a teoria peirceana. Em 2012, Marcondes criticou o que chamou de “equivocos” da obra de Charles S. Peirce, propondo a interrupção dos estudos dedicados ao pragmaticismo. A conclusão de Pimenta é a de que a supressão da tendência com pressupostos diferentes é prematura e necessita antes de um trabalho conjunto de esclarecimentos dos temas tratados.

Em “Dimensões da relação estética na obra fotográfica de Cao Guimarães”, artigo que encerra este número, Benjamim Pica-

do e Consuelo Lins analisam quatro séries fotográficas recentes do artista mineiro Cao Guimarães, considerando os padrões de interação sensível promovidos por sua obra. Os conjuntos fotográficos são *Paisagens reais – homenagem a Guignard* (2009), *Úmido* (2015), *Plano de voo* (2015) e *Steps* (2015). Os autores valorizaram aspectos que conectam cada série com a experiência estética suscitada pelas fotografias do artista.

A resenha de Tainah Negreiros sobre o livro *O cinema latino-americano de Chris Marker*, de Carolina Amaral de Aguiar, coloca o leitor em contato com o contexto nacional de pesquisas sobre o cineasta francês, marcado por uma ampla mostra dedicada a ele em 2009 no Brasil. Em seguida, examina o livro, dedicado ao trabalho de Marker em diálogo com contextos e pessoas da América Latina nas décadas de 1960 e 1970, quando realizou trabalhos sobre Cuba, Chile, Brasil. Segundo a autora, o livro triunfa ao esmiuçar as relações transcontinentais desenvolvidas por meio do cinema.

Boa leitura!

Daniela Giovana Siqueira
Eduardo Victorio Morettin
Izabel de Fátima Cruz Melo
Sávio Luís Stoco

Referências

- BROGGI, L. “Atlas of emotion: entrevista a Giuliana Bruno”. *Aria*, n. 1, p. 14-29, 2005.
- BRUNO, G. *Atlas of emotion: journeys in art, architecture and film*. Nova York: Verso, 2007.
- MASSEY, D. *Pelo espaço*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.
- MELLO, C. “An-danças Urbanas em Xiao Wu e Na cidade de Sylvia”. *ECO-Pós*, Rio de Janeiro, v. 14, n. 1, out. 2011. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/eco_pos/article/viewFile/916/856>. Acesso em: 4 jun. 2017.
- NAGIB, L. “Toward a positive definition of world cinema”. In: DENNISON, S.; LIM, S. HweeH. (Eds.). *Remapping world cinema: identity, culture and politics in film*. London; New York: Wallflower Press, 2006.
- RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EXO Experimental org.; Ed. 34, 2005.



Entre muitos, entre dois: a imagem coabitada

*Among many, between
two: the image cohabited*

César Geraldo Guimarães¹

¹Possui graduação (1988) em Língua Portuguesa e doutorado (1995) em Estudos Literários (Literatura Comparada) pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e pós-doutorado (2002) pela Universidade Paris 8. Atualmente é professor associado da UFMG, integrante do corpo permanente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais (FAFICH-UFMG), pesquisador do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e colaborador da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes). Editor da revista *Devires: Cinema e Humanidades*. Pesquisa financiada pelo CNPq e pela Fundação de Amparo à Pesquisa de Minas Gerais (Fapemig). E-mail: cesargg6@gmail.com

Resumo: este artigo analisa o filme *Uma vez entrei num jardim* (2012), de Avi Mograbi, à luz da noção de *imagem coabitada*. Guiada pela conversação entre os protagonistas (o cineasta e seu amigo Ali Al-Azhari), a cena fílmica se deixa afetar – em sua materialidade sensível – pela interação entre personagens pertencentes a mundos distintos (árabes e judeus), permitindo-lhes partilhar um espaço comum, aberto às diferenças e à igualdade.

Palavras-chave: documentário; espaço comum; comunidades de cinema.

Abstract: this article analyzes the film *Once I entered a garden* (2012), by Avi Mograbi, in light of the notion of the *cohabited image*. Guided by the conversation between the protagonists (the filmmaker and his friend Ali Al-Azhari), the film scenes are affected – in its sensitive materiality – by the interaction between characters that belong to different worlds (Arabs and Jews), allowing them to share a common space, open to differences and equality.

Keywords: documentary; common space; cinema communities.

Este artigo situa-se no contexto de uma indagação mais ampla – acionada pela pesquisa intitulada *Comunidades de cinema* – que investiga como a *cena sensível da política* (RANCIÈRE, 2005) ganha forma na cena fílmica documentária. Ao nos determos no cinema de Avi Mograbi, realizaremos dois movimentos: primeiro, indicaremos a dimensão política de uma cena fílmica coabitada por sujeitos pertencentes a mundos distintos; em seguida, caracterizaremos certas figuras que demonstram materialmente como o cinema pode se empenhar na criação do comum, sabendo-o marcado pela pluralidade das existências – paradoxalmente – desprovidas de medida comum. Como, ao criar uma imagem *com* os outros, o cinema poderia então fazer da cena filmada “um ser-juntos sem conjunto” (NANCY, 2004, p. 43)? Para levar mais adiante essa questão, seguiremos a formulação de Jean-Louis Comolli, para quem o encontro filmado atesta que a performance cênica se deu sob a forma de um sacrifício que levou à consumação de uma “carga de vida”, coisa com a qual o espectador também tem de lidar, já que o real, filmado, é “dado a sentir, pensar, experimentar” (2008, p. 146).

Gostaríamos de testar o alcance heurístico dessa noção – a *imagem coabitada* – ao manter o postulado de que o caráter político da cena fílmica reside no espaço intervalar que se abre no momento em que o visível é tomado pela copresença de quem filma e de quem é filmado, de tal modo que a cena é movida e afetada por essa presença compartilhada e pela *exposição mútua* dos que dela participam. Para essa proposição, inspiramo-nos livremente em um fragmento de Hannah Arendt (2012, p. 35), que define a política do seguinte modo:

sempre que os homens se agrupam – seja na vida privada, na social ou na pública –, surge um espaço que ao mesmo tempo os reúne e os separa uns dos outros. Cada um desses espaços tem a sua própria estruturabilidade que se transforma com a mudança dos tempos e que se manifesta na vida privada em costumes; na social, em convenções e na pública em leis, constituições, estatutos e coisas semelhantes. Sempre que os homens se juntam, move-se o mundo entre eles, e nesse inter-espaço ocorrem e fazem-se todos os assuntos humanos.

A pertinência da pergunta em torno do comum fundado pela cena fílmica reside no fato de que ela é a primeira não apenas a sustentar, mas a sofrer (como uma afecção) a diferença (segundo várias modalidades) que se instala entre os que nela estão envolvidos. Ressaltemos que não basta a simples presença de dois ou muitos no mesmo campo: o noticiário midiático, com suas estratégias espetacularizantes, não se cansa de oferecer essa imagem dos conflitos e das guerras de todo tipo. No caso do cinema-documentário, entretanto, a cena ela mesma pode sofrer, em seu teor,

a copresença dos que a ocupam, um diante do outro, modulada pela natureza da relação que ela sustenta e que, ao mesmo tempo, a ampara (pois há codependência, inter-relação entre o mundo e a cena fílmica). Trata-se menos de enquadrar o outro filmado do que reunir, no quadro, um e outro, *uns diante dos outros*, bem como permitir que a relação entre quem filma e quem é filmado se inscreva materialmente nas imagens e nos sons. Que a relação entre uns e outros altere a cena; que o mundo se mova um pouco, pelo menos um pouco, como queria Hannah Arendt: eis a dimensão política talhada na composição sensível da cena fílmica, tal como ela será privilegiada aqui, destacando-se sobretudo a dimensão espacial do plano, a porção do visível cortada pelas bordas do quadro.

O cinema de Avi Mograbi apresenta três figuras fílmicas que fazem da imagem o lugar de coabitação entre os diferentes: a agonística, a indistinção e a conversação. A primeira delas, a mais conhecida, está presente, por exemplo, em *Nekam Achat Mishtey Eynay* (*Vingue tudo, mas deixe um de meus olhos*, 2005), quando o cineasta, com a câmera na mão, enfrenta diretamente os tanques e os soldados israelenses, fazendo da imagem filmada um corpo fílmico que pressiona e empurra os soldados. Não se trata apenas de registrar a violência dos soldados do exército israelense contra as famílias e trabalhadores palestinos que precisam de autorização para atravessar áreas fronteiriças, pois o espaço filmado ele mesmo tornou-se uma força que age sobre o real, sem deixar, também, de sofrer seus revezes.

Neste artigo abordaremos duas outras figuras da copresença dos diferentes na cena fílmica, menos conhecidas na obra de Mograbi. Mas, antes, para melhor situarmos os componentes – fílmicos e políticos – em jogo, mencionaremos outro filme que julgamos exemplar quando se trata não apenas de pôr em cena aqueles que filmamos, mas também de escutá-los verdadeiramente.

Em *Ici et ailleurs* (*Aqui e em qualquer lugar*, 1976), filme no qual Jean-Luc Godard e Jean-Pierre Gorin filmaram os *fedayeein* (guerrilheiros) palestinos, há uma passagem na qual, diante do plano de uma família francesa que assiste ao noticiário da TV sobre os conflitos do Oriente Médio, a *voz over* do diretor afirma:

Non il y a plus d'images simples/Apenas pessoas simples que serão forçadas a ficar quietas/como uma imagem/É assim que cada um de nós se torna mais numeroso no interior de si próprio/e cada vez mais desnecessário no exterior/substituídos por uma cadeia de imagens escravas umas das outras/cada uma no seu lugar/como cada de nós/ e [assim] nós perdemos o poder sobre os acontecimentos.

Necessidade e modéstia do pobre cinema-documentário, em sua impotência diante dos acontecimentos: *tornar o mundo filmável*, mas sem pretender que o mundo venha do filme (segundo a bela fórmula de Comolli) (2008). Trocar o lugar do *espectador milionário em imagens do outro*, olhadas à distância (a Palestina vista dos sofás de Paris – como critica Godard em *Ici et ailleurs*) por aquele que se depara com as imagens, sons e falas que nascem do encontro com os outros, esse *lá do nosso aqui*, como diz Anne-Marie Miéville no filme. Ao rever, com a ajuda do vídeo, os registros do documentário inacabado *Jusqu'à la victoire*, que trazia imagens dos *fedayeen* de junho de 1970, Godard se dá conta (graças à tradução de Elias Sanbar) de que não compreendera o que os guerrilheiros palestinos diziam. Ensurdecidos pela altura e pela veemência do discurso revolucionário, Godard e Gorin não escutaram os questionamentos dos jovens *fedayeen* diante das estratégias que dispunham para atravessar o rio, conscientes do perigo que corriam perante o poderio de seu inimigo. “Como eles são revolucionários simples, eles dizem coisas simples, incrivelmente simples”, comenta Anne-Marie, em *off*. Contudo, os cineastas militantes não escutaram nem compreenderam verdadeiramente o que os guerrilheiros diziam. Foi preciso fazer outro filme para descobrir que eles já falavam da sua própria morte (o registro fora feito três meses antes dos ataques desfechados pelo exército do rei Hussein, da Jordânia, que receberam a denominação de *Setembro Negro* – de setembro de 1970 a julho de 1971 – quando os *fedayeen* e milhares de civis palestinos foram massacrados).

Vejamos então como Mograbi, a seu modo, aprendeu a se *ouvir falar* (se dividindo em mais de um) para *ver* – e sobretudo *escutar* – o que fazem os outros (conforme as palavras finais de *Ici et ailleurs*). Em *Yom Huledet Same'ach Mar Mograbi (Feliz aniversário, Sr. Mograbi, 1999)*, o diretor se vê dividido entre duas convocações e dois aniversários: uma rede de TV lhe propõe filmar os 50 anos do Estado de Israel, e o produtor palestino Daoud Kuttab o contrata para filmar o que restou do *desastre* de 1948, a *Nakba*, quando os palestinos foram retirados à força de suas terras. Um desses territórios, Saffuriyeh (seu nome árabe), aparece brevemente nesse filme e reaparecerá em *Nichnast pa'am lagan (Uma vez entrei num jardim, 2012)*; dessa vez, visitado por aqueles que ali nasceram: Ali Al-Azhari e seu irmão Tamin, acompanhados da filha do primeiro, a pequena Yasmin Al-Azhari. De uma tomada não utilizada em *Feliz aniversário, Sr. Mograbi*, que registrava um embate entre a polícia israelense e os palestinos que protestavam pela *Nakba*, surgiu *Relief* (1999), um curta-metragem transformado em vídeo-instalação, que funciona em *looping*, interminavelmente.

Os palestinos haviam programado um protesto silencioso – tal como os israelenses fazem em relação ao extermínio em massa dos judeus na Europa – para lembrar o desastre que sofreram com a expulsão de suas terras. Nisso, são atacados brutalmente pela polícia israelense, e o conflito aberto se instala. Do confronto corporal entre os manifestantes e a polícia, em meio aos gritos e às palavras de ordem, Mograbi extraiu uma atordoadora paisagem plástica. Ele retroagiu a progressão das ações, diminuiu sua velocidade (intervindo na sua duração concreta) e fez a imagem correr de trás para diante, quase imperceptivelmente, além de alterar digitalmente a aparição dos gestos e dos corpos. O que se vê é uma massa de corpos cujo choque contra as forças policiais é, de certo modo, atenuado pela não-progressão e pela repetição, como uma dança infundável e violenta.

Ao manejar a cena fílmica com os meios da edição eletrônica, “desrealizando-a” ou dela retirando parte do peso documentário, o diretor forjou uma vigorosa metáfora para o desenlace impossível desse conflito que entrelaça corpos, atitudes e visões de mundo a princípio afastados de qualquer possibilidade de conciliação ou convivência pacífica. No entanto, nesse amálgama de corpos que se lançam contra os policiais, empurrões, golpes de cassetete e gritos, perde-se a distinção entre as palavras de protesto, as expressões de dor e de revolta. Mograbi mencionou que esse plano original de dois minutos, alongado para dez (com a velocidade reduzida pela metade), funciona como uma pintura, um campo de trigo agitado pelo vento: “tudo se movimenta, mas nada sai do lugar”, afirma o diretor.

Em *Relief* (1999), aquele que filma não aparece no quadro, ele mesmo não é atingido pelo confronto que engolfou o corpo dos manifestantes. No espaço achatado (por assim dizer) pela interferência digital, somente a banda sonora, como o grunhido de um animal (ou de uma pessoa) ferida ou cruelmente torturada, a estertorar, diz algo da multidão dos manifestantes, mas, ainda assim, confusamente, indistintamente. Aquele espaço intervalar entre os homens, entre-dois, como se refere Hannah Arendt, não teria, talvez, desaparecido? Ou pelo menos, não teria sido escondido? O que aconteceu com as formas expressivas que manifestavam a diferença entre uns e outros? Como, afinal, essa aparência, ou melhor, *o aparecer da imagem* poderia então dar a ver (e a sentir) a pluralidade dos homens? (Mas nem como massa indistinta nem como um agrupamento de indivíduos atomizados.)

Uma vez entrei num jardim toma um caminho muito diferente dos filmes precedentes do autor. Aqui a situação tensa do enfrentamento (apanhado no registro direto, no território físico e simbólico dos embates) cedeu lugar à conversação entre os protagonistas e à invenção de duas *atopias* inspiradas na figura do regresso

impossível: Avi busca reencontrar a Beirute habitada pelos seus antepassados – entre as décadas de 1920 e 1940 –, quando árabes e judeus circulavam entre ela, a Palestina e Damasco. Ali, por sua vez, na companhia de Avi, visita a região de Saffuriyeh – de onde sua família fora expulsa quando ainda era criança – à procura da casa onde nascera. Essa busca dos dois homens, ambos às voltas com os obstáculos que lhes foram impostos pela divisão geopolítica e pelo interminável conflito entre palestinos e israelenses, é entremeada pela criação das cartas de amor de uma judia libanesa, moradora de Beirute, dirigidas ao amante que se mudara para Tel Aviv. Os espaços reais dos conflitos e dos embates, presentes nos filmes anteriores, são agora cruzados por dois outros: o jardim amoroso, lugar de encontro dos amantes, tal como na canção interpretada por Asmahan (diva libanesa das comédias musicais dos anos 1940 no Egito) e outro jardim – hoje interdito aos palestinos – do qual foram expulsos em 1948, na região de Saffuriyeh, terra natal de Ali Al-Azhari.

A cena da conversação – entre o cineasta e seu professor de árabe – tem lugar primeiramente na cozinha e na sala da casa de Ali, em Jaffa, para depois ganhar a cidade, a cabine do carro e o território de onde Ali e sua família foram expulsos por causa da *Nakba*. Seja nesses espaços caseiros, seja nos espaços externos, a conversação entre os dois amigos ganha uma forma móvel, porosa diante dos sutis deslocamentos que os dois interlocutores sofrem conforme a conversa prossegue (permeada pela ironia e aceitação das divergências). É dessa maneira que o filme vai se fazendo “em torno de coisas concretas”, como Mograbi reivindica diante de Ali. Trata-se de um filme processual e em parceria, em colaboração efetiva, de tal modo que as imagens surgem guiadas pela partilha e negociação, tanto na filmagem quanto na montagem (já no início, Ali manifesta sua preocupação em saber como a imagem dele, feita por Avi, será associada ao conflito entre palestinos e israelenses). Partilha, aliás, que se faz na constante passagem ou tradução (intrinsecamente imperfeita e lacunar) entre as línguas de um e de outro, entre o árabe e o hebraico. Ao falar da ideia inicial do seu projeto de filme para Ali, Avi narra, em árabe, a história de sua família (com o esforço, os tropeços e as hesitações de quem tem seu lugar ou identidade perturbados quando tenta falar a língua do outro). Enquanto Ali passa com destreza de uma língua a outra, Avi, mais de uma vez, hesita ou titubeia².

A cena da conversação – iniciada e sustentada pelo filme – permite a travessia entre os espaços bloqueados pelo conflito e pela segregação (como nas zonas divididas por muros e cercas, vigiadas pelas patrulhas israelenses) e inaugura

²Lembremos que as legendas do filme trazem a indicação, em cores diferentes, do que é dito em árabe e em hebraico, para que o espectador possa notar a diferença.

um imaginário no qual identidades e pertencimentos se reconhecem híbridos, recuperando sua vinculação com outra experiência histórica, a da geração de seus avós e bisavós, anterior à clivagem brutal originada da criação de Israel, que separou os universos judaico e árabe – naquela época, as pessoas transitavam livremente entre a Síria, o Líbano e a Palestina. Mais de uma vez, com a liberdade e a franqueza que só a amizade permite, Ali e Avi brincam com a dívida que os enlaça: Avi fala que as aulas de árabe têm lhe custado uma fortuna, e Ali retruca que isso poderá ser descontado da dívida histórica que os israelenses têm para com os palestinos, contraída em 1948. O mais complicado – ou impossível – é que não há como “quitar” nem “indenizar” um desastre (*Nakba*).

Talvez somente a conversação livre pudesse se dar como puro dispêndio ou gasto para além de todo contrato. Não é por acaso que o filme começa justamente com uma negociação. Ali está preocupado com a maneira com que o filme o situará diante do desastre palestino, coisa que atormenta toda sua vida e situa sua subjetividade e sua conduta política. Quanto a isso, o diretor do filme, Mograbi, não pode dar nenhuma garantia ao seu personagem principal. Se houver ganho, não será medido pelo lucro; se houver danos, não serão ressarcidos. Eis um modo muito peculiar de um filme criar um comum, seja entre dois, seja entre muitos.

De início, feito em companhia do seu amigo e professor de árabe, o filme tinha como motivo central a história do bisavô (Yehuda Nahon) e dos avós do cineasta (Esther e Ibrahim Mograbi), de costumes árabes (até 1920, o avô não sabia falar hebraico). Os avós habitaram Beirute até 1947 e depois se mudaram para Tel Aviv, onde Ibrahim e o irmão, Toufic, abriram uma loja de aviamentos. Esse filme se chamaria *Regresso a Beirute*. A pequena incursão no passado dos Mograbi, auxiliada tanto pela rememoração quanto pelo sonho, não deixa de trazer embaraços para Avi.

A certa altura, o cineasta mostra três fotografias do seu pai, escolhidas entre as que estavam sobre a mesa, próximas das frutas e dos grãos partilhados pelos dois amigos. Nas duas primeiras, o pai aparece com uma arma na cintura. Embora o revólver não fizesse parte da sua profissão, ressalta Avi, ele fazia questão de exibi-la. Em outra foto, o pai aparece segurando uma lousa com o número “239” escrito, à altura do peito de um homem árabe que está sendo fotografado, diante da porta de uma casa. O sentido dessa *mis-en-scène* é cristalino: o israelense armado, o homem árabe e o fotógrafo. Um retrato vivo da *Nakba*. Ali sorri maliciosamente, com a foto em mãos, e diz não entender do que trata a cena. Ao mencionar o trabalho do pai àquela época, Avi, falando em árabe, comete um erro de tradução que tem o valor de um ato falho. Ele diz que o pai, escrivão, trabalhava na “polícia de minorias”.

Ali sorri outra vez, desabotoa o cinto e diz, corrigindo Avi: “Minorias, hein? Você quer dizer maiorias”. A hipótese de Avi diante daquela cena real é que o pai e o fotógrafo queriam aparecer “em ação”, fazendo seu trabalho. Ele acrescenta que esse papel poderia ser “o de qualquer um de nós” (isto é, qualquer um dos israelenses identificados com o nacionalismo que alimentou a criação de Israel e que se viam, imaginariamente, no seu papel de “atores” diante dos árabes “figurantes”).

Sem ceder à condescendência, Ali pergunta ao cineasta se ele quer saber das suas reações viscerais e cerebrais diante daquela imagem:

Como a pessoa que sou, aqui e agora, se pudesse escolher entre duas cenas fotográficas em que meu pai aparecesse, seja como vítima ou agressor, eu preferia que ele fosse a vítima. É como me sinto [...]. A descendência da vítima pode conviver com a sua consciência mais facilmente do que o contrário.

Toda essa sequência é construída criteriosamente, valendo-se de delicadas variações da escala dos planos: ora a câmera procura o rosto de um e de outro, sem cortar, acompanhando as palavras que eles dirigem um ao outro; ora são interpostos planos-detulhe das fotografias manuseadas. Em certos pontos, a cena é pontuada discretamente pela música de Noam Enbar.

Como dissemos, nessa viagem ao universo dos seus antepassados, Avi Mograbi se serve também do sonho. Na conversa com Ali, o cineasta relata o sonho que tivera com o avô, no qual se via como menino ainda. O avô lhe dizia que a família Nahon iria viver na Palestina. O menino reage e diz que preferia ficar em Damasco, para cuidar da casa da família. Mograbi gostaria de contar esse sonho – em árabe – à sua namorada libanesa, da qual se vê separado em razão das divisões geopolíticas e culturais. Esse impossível regresso a Beirute dos seus avós é compensado – de certo modo – pelas imagens em Super-8 da cidade, filmadas por um amigo libanês que recebera algumas indicações dos prováveis lugares habitados pelos avós do cineasta nas primeiras décadas do século XX.

Atravessadas por uma dupla temporalidade – antiga e atual –, essas imagens falam também de um exílio amoroso, narrado nas cartas escritas por uma judia libanesa, lidas pela atriz e cineasta Hiam Abbass. Desolada e melancólica, a voz feminina passeia pelo jardim de outrora, como dizem os versos cantados por Asmahan:

Outrora entrei num jardim/para sentir o aroma das flores/e
consolar a minha alma aflita/Ouvindo o cantar dos pássaros/
vislumbrei entre os ramos/um rouxinol com sua companheira/
tranquilos, lado a lado.

Essa voz feminina que sustenta o discurso da *falta que ama* (para lembrar os versos de Drummond) se instala, inicialmente, em um *presente insustentável*, como escreve Roland Barthes:

fico acuado entre dois tempos, o tempo da referência e o tempo da alocução: você partiu (do que estou me queixando), você está aqui (já que me dirijo a você). Conheço então o que é o presente, este tempo difícil: um puro pedaço de angústia. (2003, p. 38).

As imagens em Super-8 do centro da cidade de Beirute – mergulhadas em um tempo indeterminado – exibem uma surpreendente semelhança com Tel Aviv. Associadas às cartas escritas em francês (inventadas pelos amigos libaneses do diretor), elas entrelaçam a história pessoal e a situação política dos protagonistas do filme, com seus vínculos rompidos e suas identidades fraturadas ou híbridas. Mostremos como essas cartas mesclam o júbilo e o sofrimento amoroso ao drama político daqueles que não encontram um lugar no território em que habitam.

Na sequência que inaugura a aparição das cartas, perante o desgosto provocado pelo “pequeno mundo encantado” que se rasgara com a partida do amante, a judia libanesa considera se não deveria partir também:

Elie, minha vida, como conseguirei viver sem ti? Deveria viver contigo? Seria feliz sem o meu jardim, as minhas árvores, plácidas e sábias, e o mais importante, sem os meus alunos? Eu sou daqui, e de nenhum outro lugar.

As imagens de Beirute deslizam para um passado indefinido e vago, mas sem traços de nostalgia. De início, filma-se os passantes e um terreno baldio. Em seguida, movendo-se à esquerda e à direita, indecisa, a câmera volta-se para as janelas esburacadas de um prédio (talvez interdito ou em reforma), como que procurando por algum sinal de vida dos moradores que já não estão mais ali. A ausência do amado, enunciada nas palavras da carta, alcança as imagens.

Na segunda sequência das cartas, quando a passagem do tempo parecia um remédio para a dor da ausência (já transcorreria um ano desde a separação), em um dia de primavera particularmente bonito – ela escreve – quando saíra em passeio com a tia (saudosos de Damasco), na direção da fronteira com a Síria, eis que a voz da cantora Asmahan, vinda de um rádio, trouxe de volta, milagrosamente, os dias de felicidade com o amado, nas viagens furtivas que faziam. A música o trazia de volta, radiante ao volante, cantarolando a música de Asmahan, deslumbrado com a beleza do entorno, anota a amante. Em contraste com a aparição dessa imagem-lembrança

“banhada de ternura”, os registros em Super-8, agora em cores e por vezes acompanhados de música, percorrem os grafites e as inscrições nos muros, a fachada de um prédio amparado por andaimes (por onde sobe a folhagem), adentra uma pequena viela com uma árvore desenhada na parede, mostra novamente partes dos prédios que apareceram na primeira sequência, com as janelas esburacadas. Se a memória permanece povoada pela presença do amado (como escutamos na leitura das cartas), em contraposição, as ruas e os prédios surgem desabitados, exibindo apenas os vestígios de quem por ali passou ou morou um dia. O jardim de outrora parece perdido para sempre.

A terceira sequência das cartas é introduzida por uma voz masculina (de quem seria?) que canta, baixinho, a canção de Asmahan (essa sequência surge logo após a conversa em que Avi propõe a Ali que visitassem Saffuriyeh). Dois anos já se passaram; ela soube que o amante tivera uma filha. A mulher estuda Letras, o clima em Beirute é tenso, quase de guerra, mas a cidade tem uma vida cultural esfuziante. Ela diz que não compreende como, no passado, ele partia e retornava a Beirute, ignorando a monumentalidade do conflito político já instalado. Ela também não compreendera como ele preferira desviar os olhos ou olhar para o além. Mas agora ela tinha os olhos bem abertos e os pés no chão: “Sem desejo nem força de partir, decidira ficar”. Dessa vez, de modo ainda mais acentuado, as imagens mostram edifícios antigos, abandonados ou danificados, ruínas de grandes casas (ou antigos palácios?), lugares desertos e desabitados (estamos longe dos espaços da cidade).

A última carta é enviada de Paris, para onde a mulher se mudara, forçada pela guerra do Líbano. Separada à força dos amigos e dos lugares onde passara sua vida, ela constata, com tristeza, que nunca mais poderia voltar: “É terrível o olhar dirigido pela última vez ao nosso lar”. No início dessa sequência, a câmera filma um conjunto de edifícios, entrevistados em meio à grade; novamente indecisa, ela volta-se para a avenida e depois acompanha as grades até fixar-se, em um plano próximo, numa flor (os jardins, ao que parece, estão sempre cerceados). Enquanto vemos, do alto, os espaços caseiros atrás dos prédios, a mulher aproxima o desterro dos palestinos à situação dos judeus árabes (como ela), desenraizados do tempo: “Tudo o que restará dos nossos bairros, das nossas vidas aqui, serão sinagogas e cemitérios, ruínas, guardadas como monumentos, trancadas e amaldiçoadas, e ninguém se atreverá a se aproximar”. O plano final do registro exhibe um pequeno jardim na balaustrada; filmadas de perto, as flores avermelhadas deixam ver, ao fundo, antenas parabólicas e modestas varandas, com seus objetos largados ou em desuso.

Esse regresso impossível a Beirute, em virtude da guerra que forçara a mulher ao exílio em Paris, vem ressoar na história pessoal de Ali Al-Azhari e também

na experiência recentemente vivida pelo próprio Mograbi, impedido de morar com sua namorada libanesa, seja em Beirute, seja em Tel Aviv. Na quarta seqüência das cartas, ao constatar o “fim do nosso tempo” (do amor e de toda uma época), a libanesa reivindica para si a identidade árabe, definindo-se como alguém “do Líbano e da Síria, de Beirute e Damasco”, recusando-se a ser chamada de israelita (como quer o Estado libanês) e a ser transferida para a região de onde os palestinos seriam expulsos: “A tragédia dos palestinos está no coração de Beirute”, ela escreve.

Ali Al-Azhari, morador de Jaffa, também experimenta o impossível retorno ao lugar onde nascera, e tem sua vida inteira marcada pelo conflito entre israelenses e palestinos. Ele conta a Mograbi, em hebraico, o sonho no qual se infiltrara a imaginação do “Direito de retorno” (a Palestina), que guiara seu pai nos anos 1950. No sonho relatado, os dois amigos percorriam de carro vastas extensões de campos cultivados e pomares, quando Ali diz a Avi:

Imagina se um grande poder trouxesse de volta todos os refugiados palestinos, como se caíssem de um helicóptero. O que Israel poderia fazer? Eles armariam uma cidade de tendas e o equilíbrio demográfico seria totalmente invertido. Os israelenses acordariam de manhã e se veriam diante de 6 ou 8,5 milhões de palestinos.

É logo após escutar o sonho de Ali que Mograbi propõe visitar Saffuriyeh, território onde seu professor de árabe nasceu e do qual fora expulso ainda criança. À “fantasia do retorno” – já que essa figura do direito internacional não é reconhecida pelo Estado israelense – sucede a visita ao território real, seu jardim interdito. Yasmin (a filha de Ali, de mãe judia), Tamin, seu irmão, e Avi partem de carro, ao som da canção de Asmahan.

Depois de passarem por uma barreira, eles adentram o território e Ali reencontra o local de sua antiga casa (mas não tinha certeza, como ele mesmo diz à filha). O irmão, Tamim, tem dificuldades em identificar a paisagem da infância. E não sem razão: as marcas dos palestinos que ali habitavam foram apagadas a partir de 1946: as casas foram demolidas, e outras, construídas em seu lugar; florestas foram plantadas nos antigos terrenos, estradas foram pavimentadas, e até uma área ambiental foi protegida com um sítio arqueológico – o Parque Nacional de Tsippori. Como sublinha Ariela Azoulay, a expulsão dos 750 mil palestinos dos seus territórios pelo regime israelense foi um empreendimento que, calcado na propaganda nacionalista em torno da criação de um Estado para o povo judeu, disfarçou milhares de atos de destruição em um ato de construção (2015).

Em Saffuriyeh, o Estado israelense promoveu uma verdadeira “limpeza étnica”, como bem demonstra a placa plantada na entrada do parquinho infantil,

que traz os dizeres “absolutamente proibida a entrada de estranhos” (Ali nota que um erro na escrita do árabe trocou “estranhos” por “estranguladores”). Intimidada pelos dizeres, a filha de Ali sai do parquinho, apressada, ao encontro do tio, que andara mais para frente. Ali e Avi logo alcançam a garota, e ela insiste que a inscrição diz “absolutamente proibido”. Eles retornam ao lugar para a menina mostrar a placa ao tio (Avi se diz incomodado com a situação criada). A menina lê os dizeres em voz alta. No plano seguinte, Avi chama a menina para voltarem, mas ela se nega a sair. Ela se aproxima da placa e, decididamente, escava com o tênis o solo perto do pé da placa (rasurando, simbolicamente, a interdição).

Já da visita a Tsippori participam apenas Avi, Ali e Phillippe Belaiche, o câmera, que, como em outras vezes, filma do banco traseiro do carro (há também uma câmera colocada no interior do carro, em cima do painel). Trata-se de outro regresso impossível ao jardim de outrora, mas essa visita permite a Ali expressar sua situação paradoxal por meio de uma declaração que ele diz, brincando, ser “histórica”.

Enquanto os dois amigos contemplam a paisagem, Ali imagina que, se não houvesse conflito entre palestinos e israelenses, ou se os sionistas não tivessem vencido, quem sabe ele teria sido outra coisa na vida: um juiz religioso (como o pai queria), um agricultor ou um professor, sem precisar se bater contra o Ocidente. Em seguida, à maneira de uma confissão, ele conta que, quando era criança, desobediente, e já vivendo a condição de refugiado, a mãe o atemorizava, ameaçando chamar um judeu para levá-lo embora. Para uma criança que crescera imaginando que os judeus eram a encarnação do mal – ele diz –, a melhor terapia foi viver entre judeus, ter se casado com um judia e ter tido uma filha. Mais à frente, a descoberta de um pé de aspargos selvagens e de um arbusto que o pai utilizava para fazer amuletos (por causa do cheiro das folhas) é motivo para que os dois amigos brinquem novamente com o desejo de retornar ou de ficar em Saffuriyeh. O plano final dessa sequência mostra Ali caminhando em direção aos destroços do piso de uma construção antiga.

Como em outras vezes, não há outro abrigo comum para os desenraizados senão este que o filme constrói em seus momentos de rememoração partilhada: seja na casa de Ali, seja nas visitas que ele e Avi fazem juntos aos antigos territórios palestinos ou à rua em Tel Aviv onde o avô de Mograbi teve um dia um armarinho. O filme torna-se um espaço comum, partilhado pelos que foram forçados a se manter separados, isolados em suas diferenças, destituídos de tudo o que tinham de próprio. Eis a dimensão política desse filme feito a dois, como um dueto, mas que vincula a dimensão subjetiva e biográfica dos espaços privados à vida coletiva, experimentada entre muitos, no espaço público e sob o signo da igualdade.

Como escreveu Roberto Esposito, se queremos saber onde pode surgir a comunidade em nossas sociedades atuais, é melhor procurar em um campo de refugiados, nas terras retomadas pelos índios ou ocupadas pelos sem-terra e sem-casa do que nos congressos e parlamentos (2015). Afinal, é somente aí que, não sendo proprietários de si mesmos, os sujeitos podem instituir o comum que os enlaça sem fechá-los ou fundir suas identidades em um conjunto.

Referências

ARENDDT, H. *O que é política?* Fragmentos das obras póstumas compilados por Ursula Ludz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

AZOULAY, A. *Civil imagination: a political ontology of photography*. London; New York: Verso, 2015.

BARTHES, R. *Fragmentos de um discurso amoroso*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

COMOLLI, J. L. *Ver e poder – A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

ESPOSITO, R. *Dom e dever: entrevista com Roberto Esposito*. Entrevistadores: Franco Melandri e Sergio Sinigaglia. 2015. Disponível em: <<https://goo.gl/kBp2hV>>. Acesso em: 3 abr. 2017.

RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2005.

NANCY, J. L. *La communauté désœuvrée*. Paris: Christian Bourgois, 2004.

Referências audiovisuais

AQUI e em qualquer lugar. Criação: Jean-Luc Godard e Jean-Pierre Gorin. França, 1976.

FELIZ aniversário, Sr. Mograbi! Criação: Avi Mograbi. França; Israel, 1999.

RELIEF. Criação: Avi Mograbi. Israel, 1999.

UMA VEZ entrei num jardim. Criação: Avi Mograbi. Israel, 2012.

VINGUE tudo, mas deixe um de meus olhos. Criação: Avi Mograbi. França; Israel, 2005.



O cinema de John Akomfrah e as latências de porvir da memória diaspórica

The cinema of John Akomfrah and the latencies of future in the diasporic memory

Rodrigo Sombra¹

¹Rodrigo Sombra é mestre em estudos de cinema pela San Francisco State University (2014) e doutorando do Programa de Comunicação e Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Pesquisa financiada pela Capes. E-mail: rodrigossombrax@gmail.com

Resumo: A partir da hipótese de que o cinema estaria apto a produzir uma escrita historiográfica própria, mediante seus recursos expressivos, este artigo investiga o lugar da diáspora africana na obra do realizador britânico John Akomfrah. À luz do cruzamento entre imagem e história formulado por Walter Benjamin, analiso os usos de imagens de arquivo que captam a experiência de membros das antigas colônias britânicas emigrados à Grã-Bretanha do pós-guerra no filme *The Nine Muses* (2010). Argumento que em Akomfrah os materiais de arquivo excedem a condição de registro circunscrito a dar testemunho do momento em que vieram a existir, revelando potências submersas na atualidade pós-colonial.

Palavras-chave: diáspora africana; cinema diaspórico; John Akomfrah; Walter Benjamin; arquivo.

Abstract: Departing from the hypothesis that the cinema could produce its own form of historiographical writing, this article explores the presence of the African diaspora in the work of the British filmmaker John Akomfrah. In the light of the link between image and history formulated by Walter Benjamin, I analyze the uses of archival footage that capture the experience of immigrants from the former British colonies in postwar Britain in the film *The Nine Muses* (2010). I argue that in Akomfrah's work the archival footage extrapolate its usual documentary status whose function is solely bear witness of the moment they came into existence, revealing new potencies in the post-colonial contemporaneity.

Keywords: African diaspora; diasporic cinema; John Akomfrah; Walter Benjamin; archive.

“Não há histórias dos levantes, apenas fantasmas de outras histórias”. Escutadas em *Handsworth Songs* (1986), documentário sobre os protestos que à época irrompiam nos bairros de imigrantes em Birmingham, estas palavras poderiam calhar como epígrafe para toda a obra de seu diretor, John Akomfrah. Ganês radicado na Inglaterra desde a infância, Akomfrah tem dedicado filmes, vídeos e instalações a problematizar os usos e desvantagens da história para o sujeito diaspórico. Em suas criações, um fato nunca se dá a ler em suas contingências. Um período sempre convoca a memória de outro; uma imagem sempre conjura fantasmas de outras histórias. Transcorridas três décadas desde o lançamento de *Handsworth Songs*, seu primeiro filme, Akomfrah ocupa hoje um lugar paradigmático na cinematografia britânica. Fundador do coletivo Black Audio Film Collective, ele é um dos principais expoentes do novo cinema negro surgido na Grã-Bretanha nos anos 1980. Composto por imigrantes e filhos de imigrantes, o Black Audio ampliaria o repertório de possibilidades expressivas da arte britânica ao fazer da experiência diaspórica um foco de radicalidade a um só tempo estética e política.

Segundo Kobena Mercer, o coletivo dispunha de procedimentos do cinema experimental a fim de “escavar uma contra-memória *creole* da luta negra no Reino Unido, ela mesma sempre reprimida, apagada e tornada invisível na ‘memória popular’ do cinema e da mídia dominantes” (MERCER, 1994, p. 58, tradução nossa). No caso de Akomfrah, o ímpeto por tecer histórias alternativas ganha forma de um cinema de apropriação. Sua obra é conhecida pelo uso de materiais alheios, por organizar combinações de rastros (imagens, sons, palavras) sacados de fontes e períodos distintos, ativando súbitas montagens de passado e presente. É o caso de *Handsworth Songs*, em que o cenário de racismo, terror policial e sublevações populares da era Thatcher, captado a quente pela câmera do diretor, reencontra a utopia de imigrantes desembarcados na Inglaterra do pós-guerra inscrita em imagens de arquivo.

Ao ocupar galerias, festivais de cinema e televisão, Akomfrah contribuiu para consolidar a questão diaspórica no centro do debate cultural britânico. Vista em conjunto, sua obra conforma uma espécie de cartografia da diáspora africana traçada a partir da imagem. As rotas nela esboçadas cobrem um arco temporal amplo, perpassam as ruínas do projeto socialista ganês, revisitadas em *Testament* (1988), a vida de intelectuais como Stuart Hall e Malcolm X, ou o mar como espaço de catástrofe contínuo na alternância de imagens da pesca industrial e evocações do tráfico negreiro da videoinstalação *Vertigo Sea* (2015). O que está na raiz de todos esses trabalhos é o impulso de dispor do passado para incidir sobre o agora. Akomfrah se notabilizou por visitar obstinadamente o arquivo audiovisual do século XX, processo pelo qual

se nutre da história não para restaurar aquilo que foi, mas para afilar o olhar sobre seu próprio tempo. Segundo o diretor, essas práticas serviriam para traçar uma “contra-cartografia [...] um mapa no qual se renavega o presente” (AKOMFRAH, 2015b, p. 35, tradução nossa).

Este artigo se interessa em investigar os modos pelos quais Akomfrah visita o contemporâneo a partir da história. Propõe-se a pensar como a imagem do arquivo pós-colonial, uma vez arrancada de seu contexto de origem e reinscrita em novos circuitos, abre-se a potências imprevisas no momento de sua feitura, cobrando sua atualidade no presente. Sustento a hipótese de que ao fazer seus filmes, Akomfrah atuaria também como um historiador. Ou antes um historiador das imagens empenhado em reanimar memórias da diáspora africana, mediante operações de montagem, entendidas aqui na formulação de Walter Benjamin, a um só tempo princípio estético e forma de conhecimento. Investigo essa proposição a partir da análise do documentário *The Nine Muses* (2010), filme dedicado à experiência da imigração na Grã-Bretanha do pós-guerra. Aproximo-me, portanto, de reflexões dedicadas a pensar como o cinema – em especial aquele voltado ao arquivo – poderia ser percebido não como mera fonte material ou suporte iconográfico, mas veículo operatório na concepção de modelos visuais aptos a interpelar a história.

O uso ostensivo de imagens de arquivo na obra de Akomfrah e suas relações com a história excedem o domínio da representação. À diferença do documentário clássico, afeito aos materiais de arquivo por sua função ilustrativa de um passado que se supunha imaginável por meio do cinema, na obra do realizador britânico eles se apresentam como objeto mesmo de problematização. Em Akomfrah, a imagem de arquivo configura-se como dado elusivo ao qual o olhar é instado a sondar, investigar, analisar. Será por meio das recombinações outorgadas pela montagem, da ativação de relações antes insuspeitadas entre uma e outra imagem, ou entre imagem e palavra postas em contato, que o arquivo evocará a experiência de comunidades diaspóricas cujas memórias, muitas vezes, jamais chegariam a se materializar em suportes como o filme ou a fotografia. Seguir os meandros da história em Akomfrah requer atinar para a emergência do arquivo como problema também para a historiografia do século XX. O esforço de Foucault em *A arqueologia do saber* (2007) é medular nesse sentido. Contra a noção corriqueira de arquivo, que nos remete a gabinetes empoeirados apinhados de gavetas, Foucault concebe-o como formação discursiva, regime regulador das condições de possibilidade dos enunciados de uma época ou campo do saber. “O arquivo é, de início, a lei do que pode ser dito, o sistema que rege o aparecimento dos enunciados como acontecimentos singulares” (FOUCAULT, 2007, p. 149).

Sob essa forma, o arquivo designa não apenas uma materialidade – ele é feito também de uma série de taxonomias, classificações, figuras do conhecimento e da cultura que definiriam o *a priori histórico* a partir do qual os enunciados ganham corpo. Essa concepção ampliada de arquivo está atrelada à crítica do documento elaborada por Foucault. Com *A arqueologia do saber* (2007), tentava teorizar o desenvolvimento de uma história não mais interessada em investigar os documentos a fim de recobrar uma época como se esta estivesse passivamente à espera de reconstituição. Para essa nova história, o documento estaria investido de uma potência relacional. Importava menos interpretá-lo, verificar seu teor de verdade e seu conteúdo expressivo, do que situá-lo em relação a outros documentos, fundar novas séries discursivas, reordená-las de modo a descobrir novas discontinuidades. Isto é, de instrumento inerte o documento passa à condição de objeto a ser elaborado pelo historiador, aquilo que caberia montar a fim de constituir o conhecimento histórico.

Essa reavaliação do arquivo no campo teórico é coextensiva ao desenvolvimento de uma série de práticas artísticas do século XX. Na obra de autores como Resnais, Farocki, Godard, para ficar em nomes paradigmáticos no campo do cinema, a imagem de arquivo já não poderia mais ser pensada como matéria neutra, mero rastro que nos devolveria placidamente ao que foi. O olhar sobre o arquivo seria também reconfigurado por relações dinâmicas das sociedades com o passado, mudanças tecnológicas e disputas pelo acesso público a acervos visuais. Nas palavras de Sánchez-Biosca (2005, p. 221), o arquivo audiovisual deve ser entendido como “um sistema complexo em contínuo processo de ativação e mudança”. Dessa forma, não podemos jamais percebê-lo como “um material bruto, uma estática disposição de fontes; ele é, a depender do caso, uma norma, uma promessa, uma ameaça de discurso” (SÁNCHEZ-BIOSCA, 2005, p. 221, tradução nossa).

A fim de matizar a reflexão sobre história, imagem e diáspora aqui esboçada, recorro em particular à obra de Walter Benjamin. Pensar Akomfrah a partir de Benjamin me parece pertinente não apenas por tudo aquilo que suscita a afinidade eletiva reivindicada pelo realizador², mas sobretudo pelo modo fecundo como a questão da imagem atravessa a obra do pensador alemão. Nesse percurso, Benjamin não só deslocou a imagem à condição de objeto primordial da investigação histórica, mas intuiu o próprio trabalho historiográfico como imagem. É notório o impacto do cinema soviético de montagem em seu pensamento. A fotografia tam-

²Benjamin é reconhecidamente uma referência para Akomfrah. Para ficar no exemplo mais patente dessa aproximação, o título de um dos filmes do cineasta britânico, *The Last Angel of History* (1996), faz menção à célebre alegoria do *Angelus Novus*, de Paul Klee, citada pelo crítico alemão em *Sobre o conceito de história* (1940).

bém assumiria um papel de relevo e o ensaísta chegaria a descrever seu historiador materialista como fotógrafo ou como revelador fotoquímico apto a tornar manifesto o “índice secreto” oculto nas imagens do passado (BENJAMIN apud CADAVA, 1997). Ao perceber como a reprodutibilidade técnica e os novos ritmos tecnológicos da modernidade reconfiguravam as estruturas da experiência subjetiva, Benjamin intuía também a emergência de novas estruturas do conhecimento. A aparição da fotografia e do cinema postulava assim uma virada epistemológica, convocava a pensar não só os novos rumos da arte e da política, mas a “formação dos conceitos em geral”, inclusive aqueles a serviço do historiador (CADAVA, 1997). Creio ainda que a própria temporalidade suscitada pelo modelo historiográfico benjaminiano e sua ênfase na memória dos mortos sejam também rentáveis para dimensionar o lugar da história no cinema de Akomfrah.

The Nine Muses: diáspora e história imagética

The Nine Muses talvez constitua a principal tentativa de Akomfrah de conceber uma escrita cinematográfica da história. Documentário montado a partir de imagens de arquivo da BBC, é sua elegia aos imigrantes que desembarcaram na Grã-Bretanha à procura de uma vida mais tolerável no pós-guerra. Esforço de captar as aspirações e vicissitudes daquela que viria ser conhecida por “geração Windrush”, em referência ao navio homônimo que em 1948 aportou na Inglaterra repleto de tripulantes caribenhos; cena inaugural das ondas migratórias que viriam a definir a atual composição multiétnica do Reino Unido. Nesse filme, ele se propõe a investigar “como alguém ‘devém’ imigrante. Como você se move de um lugar de certeza – seu país, sua cidade, seu continente – para esse outro, que, na verdade, não é nem aqui nem lá” (AKOMFRAH, 2011, p. 62, tradução nossa). Buscar os rastros dessa experiência a partir de registros documentais é confrontar-se com as lacunas do inventário audiovisual britânico. Se imagens de arquivo são índices que conformam certa ideia de herança cultural, fragmentos que restam do passado e que nos unem a ele no presente, a experiência da diáspora africana no pós-guerra – marcada pelo trânsito, pela separação não raro traumática da terra natal, e por uma recepção muitas vezes hostil no lugar de destino – é definida pela escassez desse tipo de objeto. A maior parte das fontes às quais Akomfrah recorre em *The Nine Muses* foi filmada por cinegrafistas a serviço de cinejornais, reportagens e documentários rodados sobre as comunidades imigrantes entre os anos 1948 e 1970. De acordo com o autor, pouco ali consegue exprimir a vivência íntima daqueles enquadrados pela câmera:

Os imigrantes eram muitas vezes filmados em relação a debates sobre o crime ou problemas sociais, então é assim que eles ficaram fixados na memória oficial. Mas aquela mulher caribenha de pé numa fábrica em 1960 não está pensando em como ela é uma imigrante ou se é um fardo para o Estado britânico; é mais provável que ela esteja pensando sobre o seu amante ou sobre o que ela vai comer naquela noite. (AKOMFRAH, 2012, s/p, tradução nossa)

Akomfrah não se compraz no lamento pelas imagens que jamais vieram a ser e decide abraçar aquelas existentes, mesmo naquilo que são incapazes de expressar³. Diante dos registros que dão testemunho de como a cultura hegemônica britânica percebia os imigrantes, reconhece as ausências, os silenciamentos, as violências da história, bem como se vê assaltado por vestígios que clamam por serem visados no presente. “Dizem que as vidas diaspóricas são caracterizadas pela ausência de monumentos [...], mas, de certa forma, o inventário arquivístico é esse monumento” (AKOMFRAH, 2011, p. 62, tradução nossa). Assim, por identificar um uso nos filmes do arquivo, reconhece uma qualidade irredutível no registro cinematográfico, assume que aquelas imagens não serviriam apenas como ancoragem visual das redes discursivas que a produziram e nas quais vieram a circular. Mais que documento, “toda imagem é uma súplica por um futuro”, afirmou certa vez o realizador (AKOMFRAH, 2015a). Em Akomfrah, a lida com o arquivo é indissociável da busca por essas latências de porvir, do ímpeto por ativar aquilo que na superfície das imagens se desgarra do tempo de sua origem e nos interpela no presente.

Essa concepção da imagem como objeto pleno de devires remete à visão da história apregoada por Benjamin. Afinal, também o ensaísta alemão vê o passado como problema incompleto, como campo prenhe de potencialidades irrealizadas. Aos olhos do historiador que Benjamin tem em mente, “a obra do passado não é acabada. Ele não pode considerar nenhuma obra, em nenhuma parte, como cabendo para uma época enquanto disponível sem mais” (BENJAMIN; TARNOWSKI, 1975, p. 43, tradução nossa). Portanto, não seria possível restringir o sentido de um documento histórico ao momento que lhe foi dado a existir. Diante de uma fotografia, por exemplo, nos confrontamos com a atualidade inscrita na imagem, mas também com o que escapa à intenção do fotógrafo, aquilo que extrapola a percepção de seus contemporâneos, o impensado. Na perspectiva benjaminiana, toda imagem deve ser lida

³Não tive acesso aos filmes reempregados por Akomfrah em *The Nine Muses*. No entanto, artigos voltados ao filme, como os trabalhos assinados por Kass Branning, Stéphane Symons e Matthias De Goof, todos incluídos no dossiê dedicado ao diretor pela revista *Black Camera* (2015), ou a tese de doutorado de Maria Jose Peschard (2014), cancelam a visão do realizador a respeito da natureza dos materiais de arquivo aos quais recorreu.

como *processo*, uma bifurcação sempre a oscilar entre um valor documental e uma potência de transfiguração.

Em suas conferências sobre o conceito de arquivo, nas quais Benjamin é citado, Jacques Derrida expõe ideia semelhante sobre a temporalidade dos artefatos históricos. Para o filósofo francês, o arquivo não está voltado ao passado, mas pressupõe fundamentalmente o futuro. Derrida lembra que o vocábulo “arquivo” remete à palavra grega “*arkhé*”, dotada de um duplo significado: “começo” e “comando”. A estes, acrescenta-se o sentido de “domicílio”, oriundo de “*arkheion*”, termo que designava a casa dos *arcontes*, os magistrados gregos, guardiões do arquivo e cidadãos investidos do poder da lei. *Arkhé*, *arkheion* e *arconte*: o arquivo seria, portanto, uma origem, um lugar e uma prerrogativa de exercício da lei. Derrida ressalta que o poder delegado aos *arcontes* incluía o ofício de registrar, conservar e ordenar os documentos do arquivo, mas também de interpretá-los. Dado esse caráter exegético, aquilo que o arquivo pode conter não está totalmente circunscrito aos traços patentes na documentação, pois está aí implicada a posterioridade de toda operação de leitura. Sobre a memória de um acontecimento inscrita num suporte material – em suma, o documento – paira um registro virtual a ser escavado pelo intérprete do futuro, consagrando o sentido do arquivo a um perpétuo vir-a-ser. Estaria na raiz mesma do arquivo esse jogo de sempre diferir e seria própria do arquivista a tarefa de ler nos textos as lacunas, aquilo que os textos recalcam, suprimem, rasuram. Derrida (2001, p. 51) argumenta que o reconhecimento dessa virtualidade jaz numa radical indeterminação: “o arquivo, se queremos saber o que isto teria querido dizer, nós só o saberemos num tempo por vir. Talvez. Não amanhã, mas num tempo por vir, daqui a pouco ou talvez nunca”. Benjamin interpretava esse perpétuo vir-a-ser dos objetos históricos à luz dos dispositivos da modernidade industrial, como em sua alegoria do historiador como revelador fotoquímico: “Só o futuro dispõe de reveladores suficientemente potentes para que a imagem captada se torne visível com todos os seus detalhes” (BENJAMIN apud CADAVA, 1997, p. 87, tradução nossa). De modo mais incisivo, essa dimensão de futuridade estaria no cerne de sua formulação da imagem técnica, havendo na reprodução fotográfica do mundo sempre um resto, um excesso cuja existência assume o caráter de uma espera. Para Benjamin, o historiador deve atentar à fotografia, pois nela o real invariavelmente chamusca a imagem com “uma pequena centelha do acaso [...] lugar imperceptível em que o futuro se aninha ainda hoje no ‘ter sido assim’ desses minutos únicos, há muito extintos, e com tanta eloquência que, olhando para trás, podemos descobri-lo” (2012, p. 100).

O reconhecimento dessa “pequena centelha do acaso” seria determinante para as apropriações do arquivo em Akomfrah. Isso é patente na atenção dedicada ao detalhe aparentemente marginal inscrito nos materiais utilizados em *The Nine Muses*. A fim de acentuar as múltiplas latitudes da imagem, um dos procedimentos recorrentes no filme é o uso da câmera lenta. A desaceleração é aplicada, por exemplo, a planos filmados no interior de fábricas, quando assistimos a uma sucessão de operárias em ação. Uma vez inseridos em outra temporalidade, o que importa já não é mais o registro do dia a dia na fábrica, mas o detalhe periférico: o olhar das mulheres, cada um deles alheio à câmera que os captura em enquadramentos cerrados. Refreada a velocidade do tempo e tornada a ação rarefeita, Akomfrah engaja o espectador em novos modos de ver. Passa-se, portanto, da visão do gesto ordinário da mulher entre máquinas à sugestão de uma pergunta sobre a sua vida interior. Isso nos é suscitado, em parte, pelo modo como a montagem situa a direção dos olhares. Akomfrah joga com a convenção do campo/contracampo ao intercalar a série de close-ups das operárias em perfil com a imagem de outra mulher negra na praia, voltada na direção oposta, a ensaiar repetidas saudações ao mar. Recorre a esse procedimento não para reafirmá-lo convencionalmente ou para exibir seu artificialismo. Antes, o corte realça a descontinuidade intrínseca à montagem em outro nível, abre-se a uma interrogação sobre o anseio diaspórico de retornar ao lugar de origem evocado pelo uso intempestivo do Zarathustra de Nietzsche que acompanha as imagens em voz *over*: “Ó, soledade! Pátria minha! Vivi muito tempo selvagem em selvagens países estranhos para não regressar a ti sem lágrimas!” (2008, p. 342).

The Nine Muses está dividido em nove capítulos, cada um deles dedicado a uma das musas filhas de Zeus e Mnemosyne, a deusa grega da memória. Se é possível atribuir ao filme uma ossatura narrativa, esta seria inspirada sobretudo na *Odisseia*, texto que, ao lado de obras de Nietzsche, Joyce, Emily Dickinson, T. S. Eliot, Milton, Beckett, Shakespeare, empresta as citações a que Akomfrah recorre em voz *over* para ativar as latências contidas nas imagens de arquivo. Todavia, o jogo narrativo não descreve com precisão a montagem composta pelo realizador. À exceção dos entretítulos que anunciam cada novo capítulo, *The Nine Muses* transcorre livre de qualquer moldura explicativa. Não há menção à data dos acontecimentos registrados nas imagens, nem são identificados o título ou o diretor dos filmes dos quais cada uma delas provém; tampouco são creditadas as referências literárias ou nomeados os três entrevistados cujo depoimento escutamos em cena. Emblema das migrações em questão, a palavra “Windrush” está de todo ausente. Assim, ao encadeamento narrativo sobressaem a pulsação, os valores plásticos e rítmicos, as consistências e

variações da montagem. Mais que narrar, Akomfrah convoca o espectador a seguir motivos visuais e literários justapostos sucessivamente, alternando múltiplas chaves de leitura sobre o fenômeno da diáspora africana no Reino Unido.

Um dos motivos mais persistentes é o confronto entre figura humana e paisagem. Intercaladas aos materiais de arquivo, vemos ressurgir seguidas vezes a imagem de um sujeito encapuzado contra uma paisagem enevoadada. O contraste entre figura e fundo é realçado pelo amarelo berrante do casaco e o cenário monocromático da cadeia de montanhas ao longe. Diante dessa figura solitária rodeada pela neve, a presença insistente do mar. Filmadas por Akomfrah no Alaska, essas imagens são descritas pelo diretor como uma alegoria à experiência diaspórica, ao embate do imigrante com o frio do clima temperado e à aparição do colorido de seus trajes nativos na cinza Grã-Bretanha, cujo racionamento de tintura no pós-guerra furtava aos locais o privilégio da cor (AKOMFRAH, 2015b). Essa visão de uma paisagem hostil reverbera ainda nas imagens de arquivo de nevascas, enchentes, incêndios; também em espaços urbanos, nos edifícios arruinados, acidentes automobilísticos, nas inscrições racistas que recobrem os muros (“Você já arrastou uma corrente?”; “Mantenha o Reino Unido branco”). A animosidade reiterada nessas figuras do espaço nos endereça às tensões que se seguiriam ao desembarque do Windrush ao final dos anos 1940.

Entre muitos imigrantes, a mudança de país se revelaria problemática pela própria natureza de suas expectativas. Grande parte dos homens e mulheres recrutados para suprir a escassez de mão de obra no Reino Unido do pós-guerra fora educada ainda no sistema colonial. Embora antilhanos, foram ensinados a reverenciar a Grã-Bretanha como sua pátria. Deakin et al. (1970, p. 283, tradução nossa) relatam que os membros da geração Windrush “levavam a sua britanidade a sério, e muitos deles não se consideravam forasteiros, mas tipos ingleses. Tudo aquilo ensinado na escola encorajava essa crença”. Decerto, o encontro com a realidade não poderia resultar mais contraditório. Em geral, os britânicos eram indiferentes ao vínculo histórico que os unia aos habitantes das antigas colônias e, embora leis segregacionistas não vigorassem na região, medidas discriminatórias eram corriqueiras. Peter Fryer (1988) descreve o pós-guerra no Reino Unido como um “período laissez-faire” em relação às práticas racistas. À época, não só os postos de trabalho oferecidos aos imigrantes eram os mais baixos, como seus salários eram menores quando comparados aos de colegas brancos empregados na mesma função. Em diversas cidades inglesas, sindicatos chegariam a instituir um limite de profissionais negros a serem admitidos e a cisão racial manifestada na organização do trabalho se estendia a diversos outros aspectos da vida social. Em meados da década de 1950, um terço dos cidadãos britânicos bran-

cos objetava o casamento inter-racial e julgava por bem jamais convidar um negro para suas casas (RICHMOND, 1961, p. 240-206). O racismo ganhava forma sob um vasto espectro de ações, desde insultos verbais a linchamentos. De acordo com Fryer (1988, p. 379, tradução nossa), “estimulados pela propaganda fascista que clamava pela expulsão dos negros da Grã-Bretanha, ataques racistas eram lugar-comum no cotidiano dos negros que viviam em Londres por volta de 1958”. Naquele mesmo ano, milhares de ingleses tomariam as ruas unidos em marchas pró-deportação.

Com efeito, a chegada de antilhanos, africanos e nativos do subcontinente asiático encetaria uma crise na autoimagem dos britânicos como população homogênea e etnicamente unificada. Como consequência, uma série de medidas legais adotadas à época terminaria por restringir a chegada de novos imigrantes e por rebaixar a cidadania daqueles já estabelecidos no país. A partir da década de 1960, nativos da Commonwealth emigrados à Grã-Bretanha poderiam ser deportados sob a vaga alegação de “interesse público”. Conjugado a isso, crescia a incidência de abusos policiais cometidos contra imigrantes e o discurso racista não tardaria a ser convertido em plataforma política. “Se você quer um vizinho preto, vote no Partido Trabalhista”, dizia o slogan de campanha do candidato conservador nas eleições de Smecwick, em 1964. Quatro anos depois, o senador Enoch Powell, artífice das campanhas pró-deportação, daria em Birmingham o histórico discurso “Rivers of Blood”. Citada em *The Nine Muses*, a fala de Powell é carregada de imagens xenófobas – trabalhadores estrangeiros incompetentes, escolas e maternidades tornadas inacessíveis por transbordarem filhos de imigrantes – que ajudariam a galvanizar a presença do outro étnico como signo de um desastre iminente. Por outro lado, a resistência das comunidades de imigrantes ganharia múltiplas frentes. Greves, organizações de bairro e aparição de uma imprensa alternativa negra multiplicaria os fronts de autodefesa e gerariam laços de solidariedade com militantes e sindicatos locais (ver FRYER, 1988). Nesse contexto, células políticas vinculadas ao ideário Black Power, como a comunidade liderada por Michael de Freitas em Londres e cuja história é revisitada por Akomfrah no filme *Who Needs a Heart?* (1991), logo se fixariam no imaginário contracultural britânico.

Paul Gilroy argumenta que a inadequação experimentada pela geração Windrush persiste neste século. Alega que netos de imigrantes do pós-guerra nascidos e criados no Reino Unido continuariam a não ser reconhecidos “como substantivamente britânicos” (GILROY, 2005, p. 128, tradução nossa). Em vez disso, aos olhos do *establishment* político e midiático, são vistos como se tivessem acabado de chegar, descartados como se nunca tivessem feito parte da nação e partilhado a sua história.

“Desprovido de historicidade [...] o imigrante parece estar sempre estagnado no presente” (GILROY, 2005, p. 135, tradução nossa).

The Nine Muses incide sobre essa “ausência de historicidade” a fim de contestá-la, mas não para dar visibilidade aos saberes subalternos a partir do testemunho inscrito nos filmes de arquivo. Akomfrah não recua à imigração do pós-guerra para restaurar uma voz, senão para *construí-la*. Em *The Nine Muses*, as imagens de arquivo flutuam de par com palavras não creditadas que exprimem vicariamente as derivas da experiência diaspórica. Será Joyce ou T. S. Eliot quem verbalizará aquilo que as imagens do passado são incapazes de dizer. Essa montagem no qual aquilo que se ouve dificilmente coincide com o que se vê parece calhar ao entendimento da diáspora africana nutrido pelo realizador. Em diversos ensaios e entrevistas, ele resalta como o fardo psicológico do exílio tende a resistir a formas discursivas estáveis. Exprime o embate por tornar legíveis os padecimentos do imigrante na Grã-Bretanha do pós-guerra. O esforço empreendido pelo sujeito em narrar suas vivências, em elaborar a situação de precariedade econômica, social, cultural, o estranhamento diante de si e do mundo novo que veio a habitar. Essa fissura aberta entre experiência e discurso é suscitada pelas recorrentes citações a Beckett em *The Nine Muses*. A presença de motivos beckettianos enfatiza a insuficiência da palavra e revela o “devenir imigrante” mencionado por Akomfrah como dor pungente e refratária à linguagem. Às imagens de arquivo de imigrantes trabalhando numa lavanderia ou na cozinha, o cineasta justapõe trechos da abertura de *O inominável* (BECKETT, 1989, p. 29):

Quem agora? Sem me perguntar. Dizer eu. Sem pensar. Chamar isso de perguntas, hipóteses. [...] que devo fazer, na situação em que estou, como proceder? Por aporia pura ou melhor por afirmações e negações invalidadas à medida que são expressas [...] Deve haver outros expedientes. Senão seria um desespero total. Mas é um desespero total [...] O fato parece ser, se na situação em que me encontro pode-se falar de fatos, não apenas que eu vá ter de falar de coisas das quais não posso falar, mas ainda, o que é ainda mais interessante, que eu, o que é ainda mais interessante, que eu, não sei mais, não faz mal. Entretanto sou obrigado a falar. Não me calarei nunca. Nunca.

Insinua-se assim aquilo que não se pode traduzir, a vivência intransitiva que exige ser contada. Além disso, não haveria no agenciamento desse sujeito beckettiano que balbucia diante da experiência traumática, do “desespero total”, uma correlação possível – suscitada pela superposição da palavra sobre os corpos negros que o olho da câmera parecia querer buscar sempre nas fábricas ou na cozinha – com aquilo que Du Bois um dia descreveu no contexto diaspórico afro-americano como “dupla

consciência”? Isto é, a subjetividade cindida do exilado numa terra que não é sua, a “sensação de sempre *olhar* para o seu eu através dos *olhos* dos outros, de medir a sua alma com a trena de um mundo que o *observa* com divertido desprezo e piedade” (DU BOIS, 1999, p. 39). Há ainda na alusão a Beckett uma confissão de outra ordem. O paradoxo sugerido pelo imperativo de narrar diante da ausência de palavras, ou da falta de um “eu” suficientemente estável à enunciação, remete à própria figura do autor. Ao apossar-se de *O inominável*, Akomfrah também se pergunta como poderia ser possível narrar a partir das imagens de arquivo, através “dos olhos dos outros”, as memórias da geração Windrush. Afinal, que lugar deve ocupar o realizador às voltas com o arquivo? O diretor britânico parece responder com modéstia, como se mobilizado pelo ímpeto de desaparecer, de submergir nos materiais apropriados. Se naturalmente é ele quem escolhe e organiza os fragmentos de seus filmes, em *The Nine Muses*, obra em que abundam palavras, não há uma linha sequer de sua autoria. Tampouco se ouvirá sua voz. *The Nine Muses* aspira assim a uma tarefa historiográfica à maneira da “arte de citar sem aspas” exortada por Benjamin. Aquilo que ele viria a definir, a partir da montagem, como seu método de trabalho: “Não tenho nada a dizer. Somente a mostrar” (BENJAMIN, 2006, p. 502).

Arquivo e latências de porvir

Pensar os meios pelos quais *The Nine Muses* enuncia uma escrita historiográfica nos convoca a atinar para o campo de reflexão mais amplo que investiga em quais condições o cinema produziria uma forma de pensamento. Nesse terreno, é central o estudo das relações entre imagem e palavra. A suposição do filme como forma teórica é frequentemente associada às possibilidades facultadas pelo discurso verbal. Um dos modos possíveis de situar a emergência de tais procedimentos argumentativos na história do cinema é pensar o momento em que o narrador do documentário se emancipa de sua tradicional função expositiva, entrando em crise a autoridade da “voz de deus” clássica. Essa ruptura situa a passagem do discurso impessoal que antes presidia o filme não ficcional a outro de veia ensaística. Doravante, a voz no documentário permitiria também encarnar uma subjetividade que tateia o mundo, que reflete, especula, hesita ante aquilo que a imagem dá a perceber. André Bazin tomaria nota dessa virada ao flertar com a hipótese de um filme em forma de ensaio em sua crítica de *Cartas da Sibéria* (1957), de Chris Marker. Neste artigo publicado em 1958, propõe a noção de montagem horizontal, aquela cujo sentido se dá preferencialmente “do ouvido ao olho”, isto é, na qual “uma imagem não se

refere àquela que a precede, ou à que vem em seguida, mas, em vez disso, refere-se, digamos, lateralmente, ao que é dito.” (BAZIN, 2003, p. 44, tradução nossa). Essa concepção baziniana de montagem se distingue por hierarquizar a relação entre verbal e visual. Tal predomínio da palavra não se limitaria à obra de Marker. Nas décadas seguintes ela viria a definir certa tendência de um cinema que, amparado pelo comentário verbal, se apropria de materiais alheios a fim de avançar uma análise da imagem pela imagem. O trabalho de Harun Farocki é paradigmático nesse sentido. Em ambos os casos, ao se assistir aos filmes de Marker e Farocki, tem-se a impressão de que é preciso desnaturalizar a função originária da imagem apropriada e voltar a olhá-la sob certa distância, em última análise enfraquecê-la, para que, através da mediação da palavra, sobressaia sua potência de pensamento.

O cinema de Akomfrah se aproxima dessa linhagem argumentativa. Há todavia distâncias notáveis. À diferença da radiografia farockiana ou da pedagogia de Marker, o uso da voz em *The Nine Muses* não sublinha as imagens com comentários do tipo analítico. Em Akomfrah, a palavra não é custódia da imagem. Sua montagem não hierarquiza uma banda sobre a outra. Há em *The Nine Muses* mais contágio entre imagem e texto, o tipo de entrelaçamento no qual o verbal e o visual se redefinem reciprocamente numa dialética contínua, sem síntese previsível, do que análise propriamente. Dessa maneira, se o realizador cita *O paraíso perdido* sem identificá-lo não é para reafirmar no clássico seu valor universal, mas para deslocá-lo. Também Milton torna-se outro junto àquele imigrante que vemos desembarcar no porto de alguma cidade britânica do pós-guerra. O gesto de montagem no interior do quadro, justaposição de imagem e palavra, ecoa a lógica na qual a citação deve desautorizar o autor, desfazer suas certezas e também aquelas de quem a lê. Cita-se assim para desfazer o contexto. Cita-se para deflagrar um contágio.

O recurso a fontes literárias do cânone ocidental nos leva a pensar quais relações aqueles imigrantes podem ter estabelecido com os textos a eles associados em *The Nine Muses*. Seria legítimo usá-los para falar de suas vidas? O escritor americano James Baldwin, a quem Akomfrah dedica o filme *Testament* (1988), toca nessa questão em sua crítica à suposta cumplicidade dos artefatos culturais com o histórico de opressão racial no Ocidente. Baldwin era cético quanto aos modos pelos quais o sujeito diaspórico negro poderia herdar a tradição ocidental. Ou ao menos duvidava que fazê-lo não seria moralmente ultrajante. Para ele, “não haveria motivo para curvar-se a Shakespeare ou a Descartes, ou às catedrais de Westminster Abbey ou Chartres. Uma vez que esses monumentos se infiltram em sua atenção [a do negro], não se tem qualquer acesso honroso a eles” (BALDWIN, 1998, p. 381, tradução nossa).

Inversamente, Akomfrah sustenta um vínculo irremediável. Filho de mãe emigrada na Inglaterra, o realizador foi educado em um sistema de ensino no qual Milton e Shakespeare eram curriculares. Para ele, os autores lidos na escola são parte de sua “iniciação à britanidade” e a familiaridade com esses textos “era comum entre várias crianças britânicas negras da minha geração [...] Não sinto como se essas fossem fontes menos legítimas para falar do que era essencialmente uma experiência britânica negra” (AKOMFRAH, 2012, s/p, tradução nossa). Assim, ao restituir os textos canônicos à geração Windrush, Akomfrah encena a própria demanda por inclusão do negro na cultura britânica. Kass Banning (2015, p. 142, tradução nossa) identifica nesse enlace de citações literárias e imagens de arquivo as “tensões produtivas da experiência de peregrinação do imigrante pelos textos ocidentais clássicos. Nesse sentido, mesmo como um intruso, o imigrante se torna consciente de que estes textos são também seu legado”.

Entre os motivos visuais que perpassam *The Nine Muses*, talvez nenhum seja tão pungente como a sucessão de registros nos quais o imigrante olha diretamente para a câmera. Distribuídas esparsamente pelo filme, essas imagens de arquivo captam o instante em que o sujeito diaspórico, de súbito, toma consciência de que é filmado. Momento em que aquele tornado objeto da câmera também se permite a fitá-la. No início do filme, os imigrantes são arredios e seus olhares quase sempre furtivos. De cedo, vê-se três meninas se esconderem ao notar a presença do cinegrafista; Elas fogem da câmera e logo correrão até desaparecer do quadro. Mais adiante, um homem num cassino ergue o olhar e encara calmamente a objetiva. Noutro momento, um adulto cutuca a criança ao seu lado para que atente à filmagem. O menino gira o rosto e olha em direção à lente. Ambos sorriem. Sucedem-se várias outras imagens do tipo; elas povoam o filme, ofertam vislumbres valiosos dessa troca de olhares. Na última, aquela que talvez seja a imagem-síntese de *The Nine Muses*, o plano é saturado por crianças brancas, negras, asiáticas, mestiças. Sorrindo, elas empurram-se umas contra as outras, disputando a visibilidade no interior do quadro. Entregues à brincadeira, também os filhos de indianos e antilhanos exigem ser vistos, querem participar do jogo instituído pela câmera. Ao captar o encontro entre o olhar do imigrante e o olhar da câmera a serviço do estado, essas imagens sugerem, em chave metonímica, as demandas políticas da geração Windrush. Diante da história, a reciprocidade do olhar remete, por oposição, à não reciprocidade encontrada pelo sujeito diaspórico. Evoca o desengano dos emigrados à Grã-Bretanha. Mas, afinal, que ordem de verdade se pode apreender no intervalo entre olhares que clamam por serem vistos e aquelas outras imagens que insistem em retornar em *The Nine Muses*,

as vistas dos espaços hostis, as nevascas, as enchentes, os insultos racistas rabiscados nos muros? Creio que uma passagem do estudo de Laura Marks sobre o cinema diaspórico contemporâneo, no qual a obra de Akomfrah é analisada, ajude a iluminar esses tensionamentos provocados pela montagem. Segundo a autora, esse cinema não estaria tão preocupado “em encontrar a verdade de um acontecimento histórico quanto em fazer a história revelar aquilo que ela não foi capaz de dizer” (MARKS, 2000, p. 29, tradução nossa). No caso de *The Nine Muses*, o que o filme suscita a partir dos materiais de arquivo, e que a história original contada por eles não estaria apta a exprimir, talvez seja justamente aquilo que jamais veio a ser: as aspirações frustradas e os sonhos irrealizados da geração Windrush. Como atesta o recurso às citações literárias, os filmes apropriados não bastam por si próprios. Em Akomfrah, as imagens existentes parecem convocar imagens que faltam. É como se o arquivo, mais que testemunho, fosse margem necessária para entrever uma história impossível. Ou, ao modo benjaminiano, uma história do que *poderia ter sido*, conjugada no futuro do pretérito (LISSOVSKY, 2014, p. 33). Assim, aqueles olhares que fitam a câmera nos permitem vislumbrar a frágil utopia dos imigrantes do pós-guerra. Remetem a um anseio por integração que dificilmente viria a ser experimentado em vida.

Akomfrah afirma que *The Nine Muses* foi concebido como uma libação aos mortos. Percebe seu trabalho com o arquivo como análogo à tradição religiosa dos africanos acostumados a derramar água no solo como chamamento aos espíritos para que venham bebê-la. “É uma forma de evocar os mortos e de indicar que você tem as portas abertas à existência deles, de que eles podem vir sempre que quiserem” (AKOMFRAH, 2015b, p. 36, tradução nossa). Inscreve assim uma demanda espectral na paisagem da Grã-Bretanha. Vale-se da história para reanimar as perguntas suspensas aninhadas nas imagens de arquivo. Essa posição remete ao cerne político das teses benjaminianas sobre a história. Em Benjamin, para que haja justiça, é incontornável atinar para o sofrimento dos mortos. “O dom de despertar no passado as centelhas de esperança é privilégio exclusivo do historiador convencido de que tampouco os mortos estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer” (BENJAMIN, 2012, p. 244). A memória do sofrimento dos mortos deve perdurar, pois haveria um “encontro secreto” entre o desejo de felicidade irrealizado dos que partiram e o destino da felicidade dos vivos (BENJAMIN, 2012, p. 239). Em *The Nine Muses*, o ímpeto de acudir aos mortos talvez seja hoje mais premente do que no momento de sua realização. Sete anos após o lançamento do filme, o recuo à origem das migrações massivas às metrópoles europeias ganha outra densidade. O impasse dos refugiados na Europa atualiza tragicamente os dilemas da

geração Windrush. A ascensão do discurso ultranacionalista e da hostilidade xenófoba que culminaria no Brexit demonstra ainda a persistência da intolerância étnica do pós-guerra. Põe a descoberto a fragilidade da promessa multicultural britânica. Vista desse ângulo, o que nos lega o trabalho de Akomfrah? Se Benjamin está certo em pensar que o passado é incompleto, e se as imagens são dotadas de uma história ulterior, qual destino *The Nine Muses* atribui aos materiais de arquivo? Akomfrah não se vale das imagens do passado para engendrar, por meio do cinema, uma resolução imaginária dos antagonismos sociais do Reino Unido. Suas operações de montagem não redimem a história. Quiçá, o realizador encontre ao menos um lugar mais hospitaleiro para aquelas imagens em seu filme. Atualiza, assim, a pergunta evocada por cada uma delas. Como no olhar infantil do imigrante que busca a cumplicidade da câmera, momento em que se explicita, no tempo do agora, um anseio por hospitalidade ainda pendente. Em *The Nine Muses*, a imagem do encapuzado na neve é determinante para entender a trama temporal urdida por Akomfrah. Embora imóvel, aquela figura contra a paisagem monocromática não suscita torpor. Olhos pregados no mar, espaço originário da diáspora africana, ela atualiza uma espera. À sombra do arquivo, reitera a expectativa de outro porvir.

Referências

- AKOMFRAH, J. “Counter-media, migration, poetry”. *Film Quarterly*, Berkeley, v. 65, n. 2, p. 59-63, 2011. (Entrevista concedida a Nina Power).
- _____. “John Akomfrah: migration and memory”. 2012. Disponível em: <<https://goo.gl/yELC0D>>. Acesso em: 10 out. 2016.
- _____. “John Akomfrah/Vertigo Sea. 2015a. Disponível em: <<https://goo.gl/CxmUTO>>. Acesso em: 20 out. 2016.
- _____. “Memory and the morphologies of difference”. In: SCOTTINI, M.; GALASSO, E. (Orgs.). *Politics of memory*. Berlin: Archive Books, 2015b.
- BALDWIN, J. “Take me to the water”. In: _____. *James Baldwin: collected essays*. New York: Library of America, 1998.
- BANNING, K. “The Nine Muses: Recalibrating migratory aesthetics”. *Black Camera*, Bloomington, v. 6, n. 2, p. 135-146, spring 2015.
- BAZIN, A. “Letter from Siberia”. *Film Comment*, New York, jul. 2003.
- BECKETT, S. *O inominável*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2012.

_____. *Passagens*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

BENJAMIN, W.; TARNOWSKI, K. "Eduard Fuchs: collector and historian". *New German Critique*, Durham, n. 5, p. 27-58, spring 1975.

CADAVA, E. *Words of light*. Princeton: Princeton University Press, 1997.

DEAKIN, N. et al. *Citizenship and British society*. London: Panther Books, 1970.

DERRIDA, J. *Mal de arquivo*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DU BOIS, W. E. B. *As almas da gente negra*. Rio de Janeiro: Lacerda, 1999.

FOUCAULT, M. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

FRYER, P. *Black people in the British Empire*. London: Pluto Press, 1988.

GILROY, P. *Postcolonial melancholia*. New York: Columbia University Press, 2005.

LISSOVSKY, M. *Pausas do destino*. Rio de Janeiro: Mauad, 2014.

MARKS, L. *The skin of the film*. Durham: Duke University Press, 2000.

MERCER, K. *Welcome to the jungle*. London: Routledge, 1994.

NIETZSCHE, F. *Assim falava Zaratustra*. São Paulo: Saraiva, 2008.

RICHMOND, A. *The colour problem*. London: Penguin Books, 1961.

SÁNCHEZ-BIOSCA, V. "Exploración, experiencia y emoción de archivo". *Aniki*, v. 2, n. 2, p. 220-223, 2015.

Referências audiovisuais

CARTAS da Sibéria. Chris Marker, França, 1957.

HANDSWORTH Songs. John Akomfrah, United Kingdom, 1986.

TESTAMENT. John Akomfrah, United Kingdom, 1988.

THE Nine Muses. John Akomfrah, United Kingdom, 2010.

VERTIGO Sea. John Akomfrah, United Kingdom, 2015.

WHO Needs a Heart? John Akomfrah, United Kingdom, 1991.



Quando o cinema se faz vizinho

When cinema is a neighbor

Érico Oliveira de Araújo Lima¹

¹Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense (PPGCOM-UFF), em regime de cotutela com a Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3. Pesquisa financiada pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes). E-mail: ericoaal@gmail.com

Resumo: a partir do filme *A vizinhança do tigre* (2014), de Affonso Uchoa, este artigo se pergunta sobre algumas formas de vizinhança nas quais pode se engajar o cinema na relação com os espaços e com os sujeitos filmados. De um lado, levantamos uma visada geográfica, que enfatiza os modos pelos quais a escritura fílmica constitui a contiguidade das vidas, das casas, das ruas, dos espaços em cena. De outro, estamos interessados em um gesto de avizinhamento, quando a geografia e os sujeitos filmados interagem com a máquina-cinema segundo um modo de hospitalidade. Como pano de fundo, há aqui uma indagação sobre a possibilidade de os recursos expressivos da arte criarem uma vida em comum.

Palavras-chave: vizinhança; comum; ficção; espaço.

Abstract: we try here to ask how the cinema can produce forms of neighborhood. We investigate here, more specifically, the images of the film *A vizinhança do tigre* (*The Hidden Tiger*, 2014), directed by Affonso Uchoa. This concerns both the geographical aspect – the ways of filming the spaces and people who live in these places – and the procedures of approaching – the gesture of hospitality between cinema and the lived experience. This discussion is attached to another question, about how the expressive forms of art can participate in the creation of life in common.

Keywords: neighborhood; common; fiction; space.

A vida não é uma sucessão de lanternas de carruagens dispostas em simetria; a vida é um halo luminoso, um invólucro semitransparente nos envolvendo dos primórdios da consciência até o fim.

Virginia Woolf, *Ficção moderna*

Relações de vizinhança

Em uma publicação intitulada *Vocabulário político para processos estéticos* (2014), um conjunto de artistas e críticos de arte se reuniu para propor breves caracterizações de palavras importantes para seus trabalhos, além de alguns relatos em torno de experiências estéticas. Valeria destacar, aqui, um dos momentos dessa publicação de verbetes situados no entremear da estética com a política. A palavra “vizinhança” é assim descrita por Enrico Rocha (2014, 316):

A partir do seu lugar, possivelmente, você perceberá o lugar do outro. Sua reação pode ser de quem reconhece uma ameaça, o mundo pode estar cheio delas; ou um vizinho, o mundo pode ser uma imensa vizinhança. Diante de uma ameaça, não há muito o que fazer, ou você foge dela ou você a enfrenta, geralmente com violência. Em uma relação de vizinhança, você negocia o que é comum, as aproximações e também as distâncias necessárias. Aqui, a vizinhança poder ser considerada o lugar que você mora, a cadeira do ônibus que você compartilha, a rua que você ocupa em dias de manifestação etc. Bom pensar que uma boa política de vizinhança deve partir de relações recíprocas. Bom acreditar que entre a guerra e a diplomacia colonizadora há outras relações de vizinhança possíveis. Em qualquer escala.

Desde já, o mote que Enrico Rocha nos traz é bastante instigante para pensarmos os modos de compor uma vida em comunidade em nosso presente. E, se essas variações das formas de vizinhança são inerentes à produção do comum, que está nas bases da noção de comunidade, é porque, nessa infinidade de relações, tornar-se vizinho diz respeito a um desafio central para a experiência coletiva. Uma vizinhança pode se constituir de diferentes maneiras. De imediato, pensamos em um sentido bem cotidiano que essa palavra pode adquirir em nosso vocabulário. Percorremos uma vizinhança ao perambular pelas redondezas de parcelas contíguas de uma cidade, ao desenvolver relações com aqueles que moram por perto, ao experimentar as possibilidades de circulação e de trocas que podem ser

ou não viabilizadas pela arquitetura das casas de uma mesma imediação. Estamos, primeiramente, diante de um enfoque geográfico, que concerne aos modos de fabricar territórios, de torná-los moventes, relacionais e porosos. Essa vizinhança convoca, então, para uma cartografia.

Mas há ainda um gesto solicitado pelo movimento de constituir vizinhança. Esse gesto implica um avizinhamento, um esgueirar-se para estar próximo – reconhecendo também as distâncias necessárias –, um princípio articulador dos heterogêneos, para tornar possível uma relação entre mundos antes não colocados em coexistência. Avizinhar-se, então, é uma dessas faces que pode estar contida quando invocamos a investigação de formas da vizinhança. Trata-se, poderíamos dizer, de um possível gesto constituinte da vida coletiva, e que queríamos, mais especificamente, explorar como um operador da escritura fílmica, dos seus procedimentos de *mise-en-scène* e de montagem.

Para indicar, mais claramente, o universo sensível que nos mobiliza a propor essa discussão sobre relações, forças e formas de vizinhança, devemos dizer de nosso especial interesse em articular essas proposições à escritura fílmica de *A vizinhança do tigre* (2014), de Affonso Uchoa². Essa investigação se articula a partir de uma dupla vontade: de um lado, o cuidado e o interesse em colocar em relevo a singularidade da obra; de outro, o desejo de não considerar o trabalho do filme como uma operação que lhe é absolutamente exclusiva, mas perceber nele também ressonâncias, ainda que sempre permeadas por alguns afastamentos. Em outros filmes do cinema brasileiro contemporâneo, uma perspectiva de relação com uma geografia também é mobilizada, com esforços variados em produzir uma vizinhança na cena fílmica. Para este artigo, nosso intuito não é realizar um cotejo analítico com outros trabalhos – tarefa que pode render consequências ricas em outras oportunidades –, mas apenas indicar que existem muitas pesquisas em curso com o intuito de cartografar espaços nas franjas de nossas cidades, o que, ao mesmo tempo, cria uma zona de aproximação entre filmes, mas também faz ver o quanto eles são bastante distintos. Possivelmente, uma pista para que uma fortuna crítica se debruce nessas distâncias estaria nas diferentes abordagens de avizinhamento.

Sem nos adensarmos tanto, poderíamos lembrar, por exemplo, que há uma composição de vizinhança em obras como *Avenida Brasília Formosa* (Gabriel

² *A vizinhança do tigre* é o segundo longa-metragem de Affonso Uchoa, que já havia realizado um primeiro longa, *Mulher à tarde* (2010). Nesse trabalho anterior, encontramos muitas questões formais que retornam em *A vizinhança do tigre*, sobretudo no que concerne à duração dos planos, à observação de momentos banais e a um investimento formal para compor as relações entre corpo e espaço. Trata-se também de uma depurada pesquisa em torno dos intercâmbios entre cinema e pintura, numa aposta pela constituição de uma força pictórica e visual no encontro com as personagens filmadas.

Mascaro, 2010) e *O céu sobre os ombros* (Sérgio Borges, 2010), como já observaram André Brasil e Cláudia Mesquita (2012), sobretudo quando propõem a ideia de um trabalho da imanência, que se dá pela contiguidade entre as formas sensíveis do mundo e as formas do filme – naquilo que chamam também de uma “modéstia da forma”. Ou, ainda, quando observam um avizinhamento entre as vidas dos personagens na própria tessitura fílmica de modo mais amplo: “a evidência de que essas vidas fazem vizinhança e foram marcadas por um processo comum compartilhado as conecta sem produzir ou reiterar rígidos enquadres” (BRASIL; MESQUITA, 2012, p. 8).

É também com o intuito de observar o trabalho conectivo entre parcelas de uma cidade que Cezar Migliorin (2011) já utilizou a noção de montagem polinizadora para considerar as tramas de um espaço urbano relacional – especialmente pensando o filme de Mascaro. Na formulação de Migliorin, a noção de rede é bastante cara: a analogia com o trabalho das abelhas, que fazem a tarefa de polinizar, surge com o intuito de identificar uma operação da imagem no seu esforço em “conectar e formar continuidades que constituam um mundo que não cabe em nenhum dos blocos” (2011, p. 165). Esse olhar do autor para o trabalho da montagem nos interessa aqui sobremaneira, porque iremos considerar a organização dos blocos realizada pela escritura de *A vizinhança do tigre* quando investigarmos a geografia fílmica elaborada a partir de um bairro, por meio de uma narrativa sem predomínio de protagonistas.

O movimento aqui tenta, então, partir do filme para investigar em que medida se pode falar dessa vizinhança que se inscreve na imagem segundo um duplo movimento: *uma vizinhança da escritura e uma escritura da vizinhança*. A vizinhança é, nesse sentido, um *espaço de atuação* do filme – trata-se de observar, acompanhar e, ainda, inventar um território – e também um *gesto* contido nesse trabalho – avizinhar-se, para filmar. A geografia é assim perscrutada no mesmo movimento em que é inventada pelo gesto da relação. Vale se perguntar sobre os modos possíveis de avizinhar-se do mundo e dos corpos dos outros e sobre como uma vizinhança geográfica pode precipitar-se na cena fílmica a partir de uma tessitura relacional dos espaços e dos seres, por meio das *mise-en-scènes* e montagens singulares tramadas a cada encontro.

É o filme mesmo que nos instiga a isso. Quando os personagens Menor e Neguim brincam de pintar os rostos um do outro, eles elaboram aí suas máscaras de imaginação, criam na tessitura da máquina um modo singular de aparição a partir dos seus próprios gestos. Trata-se de uma forma que se disponibiliza a acompanhar os modos pelos quais dois jovens se inventam na cena, em uma dinâmica dramática que consiste em se abrir para variações, para o imprevisto das pinturas na pele, a

partir de um motivo inicial, que poderíamos chamar de desafio. Ao longo de todo o filme, os personagens estão, com frequência, brincando de duelar ou de desafiar um ao outro, numa chave de aventura e de fruição lúdica do espaço. O cinema se transforma aí numa máquina para acolher a elaboração ficcional que o outro faz da própria vida. Simultaneamente, o lastro que o filme tem com o real nos provoca, a todo instante, a imaginar como se dão essas vidas antes e depois dos filmes.

Parece-nos inescapável dizer que *A vizinhança do tigre* é um intervalo nos cursos da vida do outro, um filme que lida com existências concretas. É por isso que, em meio às várias contaminações formais existentes no filme, será muito importante considerar tanto a potência criadora da ficção quanto o gesto documental, no sentido mais amplo desse termo: gostaríamos de apostar menos na circunscrição de uma tradição e mais naquilo que a palavra documentário convoca em termos desse lastro com o real. Igualmente, para a ficção, queremos dizer menos de um conjunto de códigos muito específicos do que das capacidades imaginativas que o cinema possibilita. É como se estivéssemos em um potente paradoxo: a ficção possibilita aí que o filme acolha, de maneira muito próxima, os modos de vida dos sujeitos filmados e as marcas do real. Junim, Neguim, Menor, Eldo e Adilson são os personagens filmados em meio a suas circulações pelo Bairro Nacional, em Contagem, Minas Gerais. Existe aí a composição de uma espécie de constelação de fragmentos das vidas desses jovens. Os corpos se inscrevem na cena fílmica a partir de uma decupagem rigorosa e de um procedimento de reencenações daquilo que emerge da vida ordinária. Nesse movimento, a ficção é solicitada a penetrar constantemente a tessitura do filme, convocada para a elaboração de uma dramaturgia que tem por matéria a experiência vivida.

Nesse trânsito entre o vivido e o imaginado, o realizador opera um movimento de implicação junto ao espaço e aos sujeitos filmados. E aqui parece ser bastante decisivo para a materialidade da obra um aspecto processual, que acessamos seja por alguns indicadores dos créditos finais, seja pelas entrevistas e debates dos quais Uchoa já participou. *A vizinhança do tigre* foi filmado no período entre fevereiro de 2009 e dezembro de 2013 e partia do desejo do realizador em construir um filme a partir do bairro em que morava. Se isso nos interessa aqui, não se trata de fazer desse dado uma afirmação identitária para a experiência estética que surge, mas de pensar em termos de uma camada de relação com um território sensível, um processo de aproximação permeado pela duração. Nosso desafio será também indagar em que medida se precipita na cena essa relação de avizinhamiento. Dizendo de outro modo, cabe se perguntar como o filme dá

forma a essa trama processual vivida, a essa relação decantada longamente, a essa vizinhança que implica corpos para um contato.

A tarefa é desafiadora duplamente, porque, de um lado, a trama do filme não nos oferece elementos claros da passagem temporal (não temos, por exemplo, indícios de transformações ao longo desses anos na vida dos personagens), e, de outro, a implicação no território não se evidencia pela exposição do antecampo, pela aparição da equipe de realização na cena fílmica, recurso sobre o qual André Brasil (2013) já escreveu a respeito, por exemplo, ao tratar da forma de engajamento mobilizada por *A cidade é uma só?* (2011), de Adirley Queirós. Apostamos que um modo de considerar essa dimensão do avizinhamo tem menos a ver diretamente com um olhar para a presença do realizador e mais para a hospitalidade da própria máquina-cinema diante da elaboração imaginativa dos filmados, na medida em que a *mise-en-scène* de cada um vai sendo acolhida e abrigada pela escritura, em uma dimensão que coloca o espectador diante de um jogo de intimidade com os gestos e palavras dos corpos em cena³.

Essa constituição de vizinhanças tem uma relação estreita com uma pergunta a respeito dos procedimentos pelos quais o cinema pode contribuir para inventar o comum de uma comunidade (embora saibamos que não podemos tomar, imediatamente, por equivalentes as noções de vizinhança, comunidade e comum). César Guimarães (2015) nos fala de *comunidades de cinema* justo como um modo de pensar esses processos de aparição dos sem-parcela na distribuição dos quinhões de uma cena política estabelecida. Trata-se aí de uma das operações fundamentais da política, a interposição de outra cena, dissensual, na organização consensual das vidas. Essa caracterização a respeito do político vem, sobretudo, de Jacques Rancière, para quem a noção de dissenso se transforma em um dos principais articuladores de uma (re)partilha do sensível. Nos termos desse pensador, a política é aquilo que instaura uma crise na ordem policial que distribui os lugares, as falas, as capacidades, os papéis, os tempos de cada sujeito. E aqui tomamos mais de perto o que diz César Guimarães a respeito de comunidades de cinema:

Denominamos comunidades de cinema os diferentes processos de constituição da visibilidade cinematográfica de todos aqueles que se encontram sob a condição dos sem parcela na distribuição vigente das parcelas e das ocupações configuradas por uma cena política determinada. Com suas imagens e discursos, isto é, por meio do agenciamento dos componentes de uma *mise en scène* singular, os sujeitos filmados viriam assim a inaugurar o dissenso em uma cena estabelecida. (GUIMARÃES, 2015, p. 49)

³Estamos aqui inspirados pela noção de uma estética da hospitalidade, trazida por César Guimarães (2008, p.260) para considerar a potência do documentário em acolher a *mise-en-scène* do outro.

A imagem, quando elabora esse dissenso, seria uma interrupção nas formas constituídas de operar o visível, o audível, o falável. O dissenso, conforme Rancière, é uma ruptura nas formas sensíveis da comunidade. “Ele tem efeito ao interromper uma lógica da dominação suposta natural, vivida como natural. Esse efeito é a instituição de uma divisão ou de uma distorção inicial” (RANCIÈRE, 1996b, p. 370). A interrupção da ordem natural da dominação dá-se pela instituição de uma parcela dos sem-parcela, que expõe uma fratura, o erro de contagem no mundo sensível (RANCIÈRE, 1996a). O que o autor nos propõe é que a política não existe corriqueiramente, não se dá normalmente, a ponto de podermos denominar tudo de político. É preciso expor um dano, o desencadeador inicial da política. “Só há política mediante a interrupção, mediante a torção primária que institui a política como desdobramento de um dano ou de um litígio fundamental” (RANCIÈRE, 1996a, p. 28). É com base nesse litígio fundamental que começaria a política. Como diz Ângela Marques (2013), o dissenso não tem a ver com um simples conflito de interesses, de opiniões ou de valores, o que poderia resumir a política a uma negociação entre parceiros. Trata-se, mais radicalmente, de “uma luta que visa retirar os corpos de seus lugares assinalados, libertando-os de qualquer redução à sua funcionalidade” (MARQUES, 2013, p. 136). Há um princípio de desidentificação⁴ em jogo numa cena dissensual: no que concerne ao trabalho do cinema, será sempre preciso indagar sobre como a imagem ajuda a criar uma redistribuição dos lugares, fraturando aquela ordenação consensual das parcelas.

Da geografia

A escritura da vizinhança, no filme de Affonso Uchoa, compõe uma parcela de cidade que vai adquirindo aparição em um processo de constante defasagem entre o mundo vivido e o mundo tornado imagem. Com essa noção de defasagem, queremos salientar que o trabalho do cinema se dá, fundamentalmente, pela introdução de um intervalo, de uma variação. Dessa maneira, as formas fílmicas não são uma regulação mimética diante de um mundo existente, mas uma operação que performa o espaço, no sentido daquilo que tensiona a noção mesma de representação. Usamos essa chave da *performance* com o intuito de enfatizar uma operação fundamental da máquina-

⁴Com a noção de desidentificação, seguimos com o vocabulário de Rancière. Esse conceito do filósofo está nas bases da sua reflexão sobre a política como interrupção e perturbação do cada um no seu lugar. A desidentificação de um sujeito com seu lugar é aquilo que abre para uma fundamental redistribuição dos papéis e das capacidades em certa partilha do sensível. Nos termos de Rancière (1996a), uma desidentificação seria “o arrancar à naturalidade de um lugar, a abertura de um espaço de sujeito onde qualquer um pode contar-se porque é o espaço de uma contagem dos incontados” (1996a, p. 48).

cinema, assumindo uma perspectiva que problematiza a chave da representação. Estamos ainda inspirados pela leitura de André Brasil (2011) a respeito de alguns filmes contemporâneos e de alguns conceitos ligados ao performático. Trata-se, sobretudo, de sustentar esse limiar da performance, a balançar constantemente a obra entre o vivido e o imaginado, como diz o autor:

A performance expõe a *continuidade* existente entre um domínio e outro – o vivido e o imaginado: ela é a natureza do gesto desde já artificializada e o artifício da *mise-en-scène* deslocado – “naturalizado” – pela espontaneidade e imprevisibilidade do gesto. Em contrapartida, ela nos mostra que entre o vivido e o imaginado há também *descontinuidade*: o artifício da imagem permite ao gesto defasar de si mesmo – encenar-se, montar-se – ou seja, ser, no interior do filme, outro gesto; e, por outro lado, a irredutibilidade do gesto persiste e resiste, escapa, em alguma medida, ao ordenamento da imagem. (BRASIL, 2011, p. 7)

Em *A vizinhança do tigre*, há uma intensa intimidade com o espaço concreto, mas não apenas para registrá-lo ou para transpô-lo, sem mediação, para o filme, e sim para colocá-lo na alteração que as formas da imagem possibilitam. Estamos aqui enfrentando o problema de pensar como se passa de uma vizinhança vivida, geográfica, para uma *vizinhança de cinema*, lugar-imagem. Se a cartografia de espaços se efetua com a emergência de uma contiguidade entre filme e mundo, isso se dá de uma maneira que complica qualquer conexão sistêmica entre os lugares percorridos. A contiguidade e a vizinhança não significam uma ingênua ideia de apagamento dos recursos do cinema em benefício de um acoplamento entre a imagem e o mundo. É sempre preciso considerar a imagem como efetuada de continuidade e descontinuidade. Há uma operação expressiva marcada e assumida, empregada para tomar a matéria geográfica do bairro Nacional e produzir, a partir daí, uma vizinhança propriamente cinematográfica.

Para visualizar essa articulação dos vizinhos, gostaríamos de considerar, primeiramente, o trabalho da montagem, no que identificamos como questão inicial e fundamental para compreender a escritura do filme, que apontamos como descentrada. A montagem desvincula a topografia da cidade a um modo funcional de circulação. Boa parte dos percursos feitos pelos personagens é marcada por uma pura

ocupação dos lugares, esvaziada de finalidades ou de marcações mais fortes quanto a uma identidade dos próprios sujeitos, em uma distribuição geral das parcelas numa sociedade. Nesse jogo complexo entre cinema, território e experiências vividas, vamos nos aproximando do bairro Nacional segundo chaves muito singulares de constituir imagens a partir da periferia. Aspecto fundamental que parece estar em jogo na política de *A vizinhança do tigre*: trata-se de inventar outros modos de filmar os espaços e as vidas constantemente enquadrados de acordo com um jogo geral das identidades.

O trabalho da montagem é pautado pela constante articulação entre os blocos conduzidos por cada um dos personagens, como se fossem, esses blocos mesmos, variações em torno da vida de uma juventude. É sobretudo Junim que circula por muitos espaços do bairro, visita os outros companheiros, trabalha, estabelece conversações. Mas essa regularidade maior de aparições do personagem não constitui uma centralidade, na medida em que ele se insere também como força de uma rede mais ampla, para tramar conexões. Há uma espécie de oscilação na montagem entre dar conta de uma curva dramatúrgica guiada, em alguma medida, pelas atividades desse personagem e bifurcar repentinamente para traçar o desenho do espaço vivido pelos sujeitos que ele vai encontrando. É Junim que faz ver algo como o cintilar de uma sucessão temporal, já que é a ele que se associam, de modo mais explícito, alguns desdobramentos narrativos. Mas, aos poucos, mesmo essa espécie de mediação de Junim é dispensada para dar lugar a uma aparição autônoma de uma brincadeira entre Menor e Neguim, de uma visita de Eldo a Menor, de um show de rock do qual Eldo participa ou do casamento de Adilson. Em cada um desses blocos, as vidas se põem em jogo para apresentar também pedaços da vizinhança que não chegam a compor uma totalidade, mas fazem do fragmento o seu princípio de elaboração. A temporalidade também passa a se instaurar menos pela sucessão de eventos encadeados do que pela duração adensada nos próprios planos, enfatizando a experiência de um mural que se compõe a partir dessa aproximação entre blocos com tempos e gestos heterogêneos.

Isso quer dizer que a máquina-cinema vem introduzir outra velocidade e outras possibilidades de trajetos pelo espaço percorrido. Ao mesmo tempo, somos, por vezes, lembrados de um extracampo dos destinos de alguns dos personagens, como nas situações que rondam a sorte de Junim, em liberdade condicional (dívida com a lei do Estado) e em tensão com alguns traficantes da região (dívida com outros regimes de legislar o território). Todos esses conflitos apenas são mencionados, referidos indiretamente por algumas cenas. Não há tentativa de apaziguar a violência

que circunda essas vidas, mas existe uma aposta ética em adentrar os quintais, as ruas e os quartos escuros de cada um para acompanhar como se produzem as subjetividades nesses lugares, sem que seja afirmada a falta, visto o interesse do filme em perceber as intensidades de momentos quaisquer. Algumas ocasiões de jogo, de brincadeira ou de duelo musical vão permeando os percursos e tornando a investigação da geografia inseparável dos modos de vida que habitam esses lugares. Aqui as práticas espaciais são constituídas pelas brincadeiras de Neguim e Menor em meio a ruínas de um lugar mais afastado das casas, quando um persegue o outro segurando uma arma sem balas e disparando tiros de mentira para o alto. Ou quando os dois, mais uma vez em brincadeira, pintam os rostos um do outro, trocam insultos por conta do resultado tosco dos desenhos e depois se põem a dançar no quintal de casa. É também um modo de ocupar e de habitar que vai se formando a partir da perambulação de Junim e Neguim pelos matos, em busca de tangerinas, numa sequência repleta de variações, que vão da ação propriamente dita de subir nas árvores para coletar as frutas até o momento de sentar, comer o que foi recolhido e fazer um embate musical a partir da canção tocada no celular de um deles.

A vizinhança do tigre coloca-se diante de um enfrentamento caro a inúmeros debates da política das imagens e mobiliza operações que nos lançam para um modo muito particular de sentir os espaços, as casas e as ruas dos pobres, dos que são constantemente colocados nas franjas das cidades. Os pequenos acontecimentos que rondam a estrutura do filme inserem aproximações demoradas diante de gestos que não se resumem a uma conjuntura social. Estamos próximos às indagações de Rancière (2012, p. 147), quando emite uma poderosa provocação, logo no início de um texto dedicado a filmes de Pedro Costa: “Uma situação social não basta para fazer uma arte política, nem a evidente simpatia pelos explorados e esquecidos”. Em determinado momento, Dona Isaura, mãe de Junim, oferece um copo de água ao filho, depois de uma prece, com o intuito de protegê-lo. Em outro instante, é Junim que vai se dedicar a um gesto de cuidado com a mãe, quando pinta as unhas dela, ao que ela responde: “Da hora!”. Essas cenas ensinam ao espectador que é preciso aproximar-se dessas vidas para além de uma simples evidenciação da exploração ou daquela evidente simpatia que Rancière destaca. Com os momentos de cuidado e de brincadeira, *A vizinhança do tigre* nos devolve um variado campo de relações em curso nesse território, numa arte do compartilhamento e da acolhida, elaborando uma complexa rede de acontecimentos – entrelaçados pela montagem e, ao mesmo tempo, vistos muito de perto a cada vez que uma sequência nos convida a se instalar na duração do fragmento.

Um plano no início do filme é um dos poucos momentos que nos oferecem uma visão mais ampla do bairro. Esse instante vem logo após a primeira cena, quando Junim, deitado no sofá de casa, lê uma carta para Cezinha, personagem que está preso e não chega a aparecer durante o filme. Um corte nos joga para uma imagem mais escura, que vai definindo suas formas aos poucos. Somos introduzidos a um progressivo amanhecer. A luz vai se fazendo presente, revelando partes do céu, para depois um novo corte convocar uma paisagem em que podem ser vistas, ao fundo, as casas da vizinhança. O plano é frontal e um tanto distanciado, revelando não apenas as casas, mas também o entorno formado pela vegetação. É um dos raros instantes em que a escritura nos revela uma situação mais geral desse lugar e nos localiza efetivamente em um espaço marcado pela contiguidade das casas, todas muito próximas, algumas pintadas, outras com tijolos à mostra. É como se o filme também marcasse aí o próprio movimento de avizinhamiento: ele chega a esse mundo por um movimento de observação distanciado, em que não vemos nenhum sujeito. Só progressivamente passa-se a fazer parte da fabricação coletiva de uma cena, dos meandros desse universo que será habitado e inventado. Trata-se também de um procedimento dramaturgico bastante marcado, que anuncia uma espécie de cenário de um percurso – ou, nesse caso, de vários percursos, de vários exercícios para elaborar mundos imaginados.



Figura 1: Visão geral do bairro Nacional, Contagem, Minas Gerais.
Fonte: *A vizinhança do tigre* (2014)

Se apostamos em pensar o território que emerge dessa operação fílmica, estamos aqui muito distantes de uma perspectiva estática e circunscrita a delimitações rígidas. O território escrito pela cena e pela montagem de *A vizinhança do tigre* é marcado pelo movimento do próprio gesto da cartografia e se modula segundo a dinâmica mesma de sua aparição sensível na imagem. A questão não é constituir um mapa com limites claros a partir da região pesquisada, não é esquadrihar fronteiras ou estabelecer demarcações em um terreno. Se falamos de uma cartografia como procedimento da escritura da vizinhança, é porque o filme se investe da possibilidade de traçar um plano comum, atravessado por coexistências e coabitações – entre os seres filmados, entre corpos e paisagens, entre filme e filmado. A geografia sensível desse espaço é, assim, menos uma extensão submetida a uma métrica do que um plano de composição marcado pelas intensidades dos modos de habitar.

Nesses trajetos, não se alinhava, então, nenhum conjunto orgânico, ainda que tenhamos ideia de uma moldura que situa esse mundo de experiências. O território como representação total vai assim se desfazendo no gesto de cadenciar os microacontecimentos cotidianos, espalhados como que numa “chuva de átomos”, para retomar uma expressão de Virginia Woolf que se torna central para algumas reflexões de Rancière (2014) em torno da ficção moderna. A escritura trabalha, então, na tensão entre uma dispersão de pequenos instantes de experimentação do espaço e as fagulhas de uma intriga rondando o destino de Junim. Como efeito de composição da vizinhança, cada fragmento torna-se intensidade em uma montagem por constelações. Nesse gesto conectivo, imbricam-se dentro e fora, casa e rua e, mais amplamente, singularidade e comunidade. Paradigmático disso é o momento em que saltamos do quarto escuro em que Junim fuma um cigarro para uma sucessão de retratos nos quais despontam alguns jovens que só aparecem nesse momento. A sequência se introduz com força de interrupção, abrindo um intervalo para a exposição de outros seres que também povoam aquelas redondezas. Eles emergem compondo uma pose, com a paragem de um movimento e a frontalidade do olhar dirigido para a câmera. Como na sequência de exposição das casas no início, o espectador se vê diante de um momento em que o curso da escritura sofre um desvio (é sintomático que aqui ouçamos a mesma trilha sonora da cena inicial), e essa pequena torção nos joga novamente para um ponto de ultrapassagem, no qual se implica um coletivo. Não se trata de uma convocação em nome da exemplaridade, mas de um esforço em trazer a pluralidade de seres que também tomam parte nessas práticas espaciais focadas pelo filme.



Figura 2: Retrato.
Fonte: *A vizinhança do tigre* (2014)

Pois a pluralidade é um dos aspectos centrais nos modos de figurar os espaços em *A vizinhança do tigre*. O traçado que podemos fazer entre o singular e o plural não é da ordem de uma generalização ou da eleição dos sujeitos exemplares de uma comunidade já pressuposta, já formada de antemão e registrada por um olhar exterior. A câmera não está tomando a vida em comum como uma realidade já dada, mas como um laço, sempre frágil e fraturado, a se compor no trabalho da montagem, na escuta das vozes, na expressão dos corpos, na travessia pelos rostos, na emergência dos retratos e das casas habitadas por uma multiplicidade de seres. A escritura da vizinhança solícita, de um lado, a aproximação do mistério contido nos gestos de cada um a partir da aposta nas potências de *qualquer um fazer cena* e, de outro, se empenha em colocar heterogeneidades em relação, alteridades que se tocam tanto pelo percurso de seus corpos pelas ruas quanto pela deliberada intervenção da montagem.

Do avizinhamento

Caberia ainda perguntar: e o que seria uma forma de vizinhança como procedimento de relação? Insistíamos, no início, a respeito de uma visada para o gesto do avizinhamento, ou de uma vizinhança da escritura, quando filme e filmado se constituem de tal modo em um coengendramento a ponto de tornar possível

uma intimidade do contato. Não pretendemos sobrevalorizar ou tornar demasiado exemplar a escritura de *A vizinhança do tigre*. De fato, estamos diante de um problema que pode ser tomado nas investigações variadas a respeito dos desafios do documentário e poderíamos lembrar inúmeros avizinhamentos entre quem filma e quem é filmado ao longo da história do cinema ou nas modulações contemporâneas da forma do documentário, em filmes de Eduardo Coutinho, de Pedro Costa e mesmo, em alguma medida, nos já referidos *O céu sobre os ombros*, de Sérgio Borges, e *Avenida Brasília Formosa*, de Gabriel Mascaro.

Mas a questão é que nem sempre o documentário consegue avizinhar-se tão intimamente do outro. E, por vezes, a distância pode mesmo ser uma escolha formal dos realizadores, para atingir outros desafios engajados na singularidade de cada projeto. Nosso esforço, então, é indagar a respeito de como a *mise-en-scène* do outro fabrica, em *A vizinhança do tigre*, uma experiência de proximidade que ressoa, sem dúvida, os desafios da escritura documentária em geral, mas que também é bastante tributária de um investimento singular do filme em uma dramaturgia dos corpos e em uma política da ficção (esta também se avizinhando intimamente das formas do real). Aqui, o gesto da ficcionalização adentra a escritura a partir das marcas de uma decupagem bastante rigorosa, visível na materialidade fílmica, e do próprio processo do filme, pautado pela reencenação a partir do universo vivido. Também as falas criam a marca de um esforço para elaborar uma *mise-en-scène* compartilhada, já que as indicações básicas de roteiro eram logo mudadas para abrir o filme à escuta de ritmos, de vozes e de modos de enunciação que se integrassem mais aos corpos dos jovens filmados – e aqui não se trata tanto de conferir um registro naturalista à interpretação, mas de uma dinâmica em que o ator cria o diálogo a partir de uma experiência vivida, sem deixar também de entrar em um processo de defasagem e diferença de si mesmo, nesse ato de invenção da própria vida diante da máquina.

Há uma sequência que nos parece bastante emblemática das estratégias de encenação do filme. É o momento do duelo, aos modos de um *western*, travado entre Junim e Neguim. Esse confronto se torna bastante singular por dois aspectos que merecem destaque: a aproximação sensual da câmera junto aos corpos dos seres filmados e o real de violência que inevitavelmente se estende em volta do duelo de brincadeira. No esquema inicial de plano e contraplano, os dois se apresentam no palco da disputa, corpos filmados com a depurada preocupação em tornar visível também a relação com a paisagem ao fundo. Figura e fundo traçam constantes reenvios, na medida em que o próprio bairro adquire caráter de moldura para os dois corpos em disputa, uma paisagem como linha de fuga para o primeiro plano

do conflito. Enquanto a câmera percorre os corpos de modo bastante tátil, eles colocam em contenda a quantidade de marcas que possuem na densidade da pele, como se fosse possível indicar, pelos rastros de uma bala ou do corte de uma faca, a intensidade do que já experimentaram na vida. Vemos os detalhes desses traços marcados nos corpos, dedos que apontam e toda uma memória que é fabulada nesse jogo em que a pele vira um campo de disputa. A partir desse primeiro lance entre os duelistas, quando os corpos ainda estão distanciados, os desafios vão se acumulando: passamos de um jogo musical em que a palavra entra na cena do conflito até o efetivo agarrar-se dos corpos e atirar-se ao chão, com improvisadas espadas de duelistas.

Ao longo da sequência, um extracampo de litígios vem também se precipitar para a imagem, como se um virtual território sensível de conflitos existisse em contiguidade a esse outro que se abre no campo visual. Estamos também diante de toda uma estratégia de convocar a presença do outro, de solicitar parcelas de memória, sejam elas falsas ou verdadeiras, e sobretudo de disparar um dispositivo de cena para que os gestos e as falas possam compor o trabalho da imaginação, sempre rasgada pelo real. Ou poderíamos ainda dizer: ao imaginar um mundo de duelo, proposto como brincadeira de desafio, e colocar a cena na chave de um desenho dramaturgico bastante rigoroso e tecido no espaço aberto entre câmera e corpo, *A vizinhança do tigre* opera outra modalidade de contágio com o real.



Figura 3: Detalhe da pele.
Fonte: *A vizinhança do tigre* (2014)

O avizinhamiento que está em jogo tem, portanto, uma chave muito singular. Ele não pode tanto ser atestado por uma imediata presença do realizador na cena ou pela tentativa de verificar se há entre ele e os filmados uma maior ou menor relação de intimidade. Mais do que um fenômeno de intersubjetividade, de criação de acordos consensuais para a existência do filme ou de uma deferência populista diante da pobreza do mundo do outro, avizinhar-se significa aqui uma aposta na potência de qualquer um disparar seu modo de aparição e criar o espaço para uma cena de emancipação política fundada pelo princípio de uma igualdade. A máquina mesma parece estar em contato íntimo com os corpos, instaurando com eles uma comunidade sensível. A operação poética coleta os detalhes do vivido e os transforma em uma realidade comum, partilhável. Há um sofrimento social que circunda essas encenações e que vem aí contagiar o dispositivo dramaturgico do cinema. Estamos diante de uma forma de vizinhança complexa, já que o desafio consiste na criação de uma cena política na qual as capacidades de cada um, humanos e não humanos, pessoas e máquinas, filme e filmado, possam circular em partilha e se afetar mutuamente.

Se não basta simpatia pelos explorados e esquecidos do presente para fazer arte política, é porque não cabe tomar uma postura exterior ao mundo dos filmados e delegar a eles uma fala, uma imagem, uma visibilidade que lhes chega de fora. Na investigação de uma política da imagem, a forma emerge como qualidade sensível da própria aparição daqueles que não tinham parte em uma divisão social configurada. Se o cinema pode instaurar uma cena de igualdade, é quando se coloca na companhia sensível daqueles que formam uma multidão dos sem-parte⁵. Pois não se trata de mostrar o universo de Junim, Neguim, Menor, Eldo e Adilson como um lugar que precisaria de socorro ou de reconhecimento em um campo já dado das representações sociais. Trata-se muito mais de criar as condições de possibilidade para que essas vidas rasguem uma superfície com seus afetos e desejos comuns, fraturados pela experiência do presente, pela brincadeira que é jogo de espadas e disputa entre marcas de balas. Quando é a capacidade de qualquer um que toma figura na cena, estamos diante de um desconcertante encontro com a diferença de mundos ao nosso redor, com a heterogeneidade dos seres e dos modos de viver. Se algo de um comum pode se formar dessas figuras inauditas em aparição, não se trata de uma junção harmônica entre contrários nem de um

⁵Aqui retomamos noção cara ao pensamento político de Rancière. O conceito de sem-parte se associa intimamente à lógica policial, da qual falamos anteriormente, que organiza aqueles que participam e aqueles que não participam de uma distribuição do comum de uma comunidade. A parte dos sem-parte, criada pela contagem reguladora de uma comunidade, é aquela parcela de sujeitos que será constituinte da política ao elaborar o dissenso numa cena configurada.

apaziguador conforto para as consciências, mas justo de uma fissura irreconciliável, de um sensível cindido em muitos fragmentos.

E poderíamos perguntar: como tornar-se vizinho sem fazer disso uma colonização da vida do outro, sem que o desejo de aproximação impeça o permanente jogo das diferenças e das distâncias? Pois é preciso salientar: avizinhar-se e tomar a igualdade como princípio da relação não significa identificar-se e abafar a diferença, mas fraturar a desigualdade. É um mundo desigual entre câmera e mundo, entre quem filma e quem é filmado, e que deve ser colocado em crise. É quando a imagem e o sujeito a quem ela se destina, e a partir de quem ela surge, continuam em mundos incomensuráveis, sem medida comum possível, que um problema estético e político se faz urgente. Desafio do cinema: fazer fissura na desigualdade, resguardando as diferenças e as singularidades entre os sujeitos. *A vizinhança do tigre* não confunde a sensualidade da câmera diante dos corpos filmados nem a atenção ao ritmo das falas de Junim e Neguim como resolução de uma infinidade de litígios em torno do gesto de arrancar uma imagem dessas existências. Não se trata de atingir uma pura transparência entre a máquina e a complexa trama social na qual ela se insere, mas de engajar-se no arriscado trabalho de constituir a imagem como relação.

A ficção irrompe da escritura ao forjar uma cena na qual a experiência estética emancipa os sujeitos das demarcações policiais dos lugares, de uma suposição consensual daquilo que pode ser dito, ouvido e sentido. Ela abre um espaço dissensual no qual as funções são postas em falso, e a desidentificação torna-se o cerne dos procedimentos formais, se pudermos aqui retomar o conceito de Rancière, agora mais conectado à experiência fílmica. A ficção se insere como trabalho que *faz vizinhança*, no mesmo movimento em que ela *avizinha* das forças do real. Do procedimento de aproximação do território, que toma por base uma vizinhança na cena urbana, tentamos passar para um *gesto avizinhante*, que aposta na coexistência sensível, e sempre dissensual, daqueles que são filmados e daqueles que filmam. Nosso cuidado em considerar esse gesto como permeado por fraturas é também para dizer que não há apaziguamentos no encontro: a aproximação preserva sempre as distâncias, e o avizinhamo acontece entre mundos não coincidentes, já que o próprio realizador – morador do bairro, mas não necessariamente participante da mesma vida que a dos filmados – precisa também elaborar com o outro a emergência de um comum que não seja a abolição das diferenças, mas a possibilidade da relação.

Reencontramos aqui a questão enunciada no início deste artigo, a respeito das comunidades de cinema e da emergência de um dissenso. Apostamos que *A vizinhança do tigre* perturba, sensivelmente, uma cena política configurada, porque

lida com uma quebra de expectativas do campo das representações sociais. A escritura do filme trabalha, em cada jogo e brincadeira, em cada cena de cuidado e de desafio, a torção dos lugares estabelecidos e a recusa de enquadres formulados pelas dinâmicas organizadoras e distribuidoras das falas e das possibilidades no social. A abordagem ficcional contribui para perturbar as identidades, porque abole um consenso sobre aquilo que compete a cada sujeito fazer do seu tempo: a ficção é justo o que cinde qualquer amarra entre sujeito, vida e ocupação. Uma perturbação política passa, sobretudo, por refazer a partilha das atividades que se pode tomar no tempo. Junim, Nequim, Menor, Adilson e Eldo não estão destinados ao trabalho ou a caminhos inexoráveis em suas vidas. O investimento pelo avizinhamiento consiste em se deixar contagiar por aquilo que, nas experiências vividas, escapa às demarcações dos papéis, potencializando também uma escritura que vai imaginar destinos e sortes outras, travessias diferidas, reelaborações das memórias, das histórias individuais e coletivas e do espaço vivido.

É assim que se traça uma estratégia, tão provisória quanto precária, para fazer do cinema uma arte vizinha daqueles que são jogados para as partes da sombra. Entre a guerra e a diplomacia colonizadora, há uma infinidade de relações de vizinhança possíveis: eis a provocação que seria interessante guardar para pensar o desafio de filmar uma vizinhança e de filmar em avizinhamiento. Nem a ênfase na pura catástrofe que a tudo destrói nem o gesto paternal e idealista que se reveste de boas intenções para colonizar a alteridade. Cabe sempre, a cada caso, forjar estratégias políticas e estéticas para avizinhar-se e para constituir a vizinhança.

Referências

BRASIL, A. “A performance: entre o vivido e o imaginado”. In: ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 2011, Porto Alegre. *Anais do Encontro Anual da Compós*. Porto Alegre: Compós, 2011.

_____. “Quando o antecampo se avizinha: duas notas sobre o engajamento em A cidade é uma só?” *Negativo*, Brasília, DF, v. 1, n. 1, p. 86-99, 2013.

BRASIL, A.; MESQUITA, C. “O meio bebeu o fim, como o mata-borrão bebe a tinta: notas sobre O céu sobre os ombros e Avenida Brasília Formosa”. In: BRANDÃO, A.; JULIANO, D.; LIRA, R. (Orgs.). *Políticas dos cinemas latino-americanos contemporâneos*. Palhoça: Unisul, 2012. p. 231-248.

GUIMARÃES, C. “O que é uma comunidade de cinema?” *Eco-Pós*, Rio de Janeiro, v. 18, n. 1, p. 44-56, 2015.

_____. “Vidas ordinárias, afetos comuns: o espaço urbano e seus personagens no

documentário”. In: MARGATO, I.; GOMES, R. C. (Orgs.). *Espécies de espaço: territorialidades, literatura, mídia*. Belo Horizonte: UFMG, 2008. p. 259-276.

MARQUES, A. C. S. “Três bases estéticas e comunicacionais da política: cenas de dissenso, criação do comum e modos de resistência”. *Contracampo*, Niterói, v. 26, n. 1, p. 127-145, 2013.

MIGLIORIN, C. “Escritas da cidade em Avenida Brasília Formosa e O céu sobre os ombros”. *Eco-Pós*, Rio de Janeiro, v. 14, n. 1, p. 162-176, 2011.

RANCIÈRE, J. *As distâncias do cinema*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

_____. *Le fil perdu: essais sur la fiction moderne*. Paris: La Fabrique éditions, 2014.

_____. *O desentendimento*. São Paulo: Editora 34, 1996a.

_____. “O dissenso”. In: NOVAES, A. (Org.). *A crise da razão*. Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Arte, 1996b. p. 367-382.

ROCHA, E. “Vizinhança”. In: RIBAS, C. et al. (Eds.). *Vocabulário político para processos estéticos*. 2014. p. 316-319. Disponível em: <<https://goo.gl/vda2Ey>>. Acesso em: 17 abr. 2016.

Referências audiovisuais

A VIZINHANÇA do tigre. Direção: Affonso Uchoa. Intérpretes: Maurício Chagas; Aristides de Sousa; Wederson Patrício; Eldo Rodrigues e Adílson Cordeiro. Belo Horizonte: Katásia Filmes, 2014. (94 min.), son., color.

AVENIDA Brasília Formosa. Direção: Gabriel Mascaro. Intérpretes: Cauan Fonseca; Fábio Gomes de Melo; Alexandre José de Oliveira e Débora Leite. Santo Amaro, PE: Plano 9 Produções, 2010. (85 min.), son., color.

MULHER à tarde. Direção: Affonso Uchoa. Intérpretes: Renata Cabral; Luísa Horta e Ana Carolina Oliveira. Belo Horizonte: 88 filmes, 2010. (74 min.), son., color.

O CÉU sobre os ombros. Direção: Sérgio Borges. Intérpretes: Evelyn Barbin; Grace Passô; Murari Krishna; Edjuco Moio e Lwei Bokongo. Belo Horizonte: Teia, 2010. (71 min.), son., color. 35 mm.



***Mortu nega (1988):
cinema e história na luta
de independência e o
pós-colonial “daqueles
a quem a morte foi
negada”***

*Mortu nega (1988):
cinema and history in the
struggle for independence
and the postcolonial “of
those to whom death was
denied”*



Jusciele Conceição Almeida de Oliveira¹

¹Doutoranda pelo Centro de Investigação em Artes e Comunicação da Universidade do Algarve (CIAC-Ualg). Bolsista do Programa Doutorado Pleno no Exterior da Capes, proc. n.º 0654/14-0. E-mail: jusciele@gmail.com

Resumo: as relações entre Portugal e o território que corresponde à atual Guiné-Bissau datam do século XV. Com a chegada de Diogo Gomes na costa africana, as relações territoriais, políticas e culturais se intensificaram. Entre 1884 e 1885, após a Conferência de Berlim, foram delimitadas as fronteiras físicas do continente africano. Em janeiro de 1963, deflagrou-se a luta da Guiné pela independência contra o colonialismo português, que só será reconhecida oficialmente por Portugal depois do 25 de abril de 1974. Nesse sentido, a história de Portugal e da Guiné-Bissau se cruza, razão pela qual é feito neste texto um levantamento sobre as relações entre cinema e história, por meio das questões presentes no filme *Mortu nega* (1988), do cineasta bissau-guineense Flora Gomes. Salienta-se que este texto faz parte do primeiro capítulo da tese de doutorado, que está na fase de escrita, sobre a autoria na obra do cineasta. **Palavras-chave:** Cinema e história; Guiné-Bissau e Portugal; Cineasta Flora Gomes; *Mortu nega*.

Abstract: relations between Portugal and the territory that currently corresponds to Guinea-Bissau date back to the 15th century. With the arrival of Diogo Gomes on the African coast, territorial, political, and cultural relations strengthened. Between 1884 and 1885, after the Berlin Conference, the physical borders of the African continent were delimited. In January of 1963, the Guinea's struggle for independence against Portuguese colonialism began, which will only be officially recognized by Portugal after 25 April 1974. In this sense, the history of Portugal and Guinea-Bissau intersect, which is why, in this text, a survey on cinema and history is made, through issues portrayed in the film *Mortu nega* (1988), by Bissau-Guinean filmmaker Flora Gomes. It should also be noted that this article is part of the first chapter of the doctoral dissertation, which is in writing phase, on authorship in the work of filmmaker Flora Gomes. **Keywords:** Cinema and history; Guinea Bissau and Portugal; filmmaker Flora Gomes; *Mortu nega*.

A Guiné e Cabo Verde estão entre as primeiras colónias estabelecidas em África pelos Europeus. Pode dizer-se que a Guiné é a primeira de todas. Após a Conferência de Berlim, onde se fez a partilha da África entre as potências de então, passou-se o que se chamava a ocupação efectiva dos territórios africanos. Portugal estava já presente nos nossos países, tanto em Cabo Verde como na Guiné. Em Cabo Verde, a sua presença manifestava-se através dos chamados “donatários”, que tinham ocupado as ilhas e que tentaram explorá-las utilizando sobretudo pessoas vindas de Portugal ou da Guiné; e nesta última, através dos entrepostos comerciais da costa e das tentativas de penetração para o interior². (CABRAL, 1974, p. 81)

Eu sou Diminga da geração do sofrimento, mãe e irmã de combatentes. Sou eu a companheira de todas as horas que amamentou as pedras sagradas de Boé. Com as minhas lágrimas, com o calor do meu sofrimento, reguei palmeiras, poilões, bissilons e pau-sangui que dão sombras às almas dos que partiram. Não se zanguem por só agora recorrer a vós. Não reparem na minha cara enrugada pelo vento que sopra contra mim³.

A partir das palavras de Amílcar Cabral, líder da revolução contra o colonialismo português e da luta pela independência da Guiné-Bissau e de Cabo Verde, e do cineasta bissau-guineense Florentino (Flora) Gomes, através da personagem Diminga em uma das cenas finais de *Mortu nega* (1988), quando clama por chuva a seus ancestrais, estabelecem-se os marcos históricos nos quais cruzam-se a história, a política e o cinema da Guiné-Bissau e de Portugal. Por essa razão, este artigo tratará de algumas questões de cinema, história, cultura e memória da Guiné-Bissau, presentes no filme *Mortu nega*, com destaque para temas como o início da luta de libertação e seu último ano, Amílcar Cabral, 25 de abril de 1974, descolonização e a situação pós-colonial.

Os encontros entre o território da Guiné⁴ e Portugal datam de mais de quinhentos anos – segundo Monteiro e Rocha (2004, p. 65), “em meados do século XV os navegadores portugueses atingiram a Costa da Guiné, sendo a terra, propriamente dita, descoberta em 1446”. A dita colônia mais antiga de Portugal será

²Trecho originalmente publicado como parte do texto “Guiné: o poder das armas”, na revista *Tricontinental* (n. 3, 1969).

³Interlocução da personagem Diminga, interpretada por Bia Gomes.

⁴O termo “Guiné” provém do português, sendo provavelmente derivado de *Akal n'Iguinawen*, palavra berbere que significa “país dos negros” (SILVA, 2010, p. 19).



o palco da primeira independência dos territórios ultramarinos da África portuguesa. Em 24 de setembro de 1973, a Guiné portuguesa declara-se Guiné-Bissau, nas Colinas de Boé, “território livre e sagrado”, de acordo com as palavras da personagem Diminga (Bia Gomes), proclamando unilateralmente sua independência, a qual só será reconhecida por Portugal depois do 25 de abril de 1974, com o fim da ditadura salazarista que perdurou por mais de 40 anos (1933-1974).

É a partir dessa perspectiva que o drama de Diminga encena-se, no território da chamada “Guiné Portuguesa”, que passou a ser conhecida como tal “na seqüência da Conferência de Berlim, quando foram delimitadas as fronteiras e abandonadas as reivindicações territoriais sobre a Gâmbia e a Zona de Casamansa” (SILVA, 1997, p. 21), assim como também para diferenciar da Guiné-Conacri de colonização francesa e da Guiné Equatorial de colonização espanhola, já que para os europeus o território não possuía nem nome próprio, o qual era denominado como: Costa da Guiné, Rios da Guiné do Cabo Verde, Senegâmbia. E ainda no começo do século XIX, a presença de Portugal na Guiné era limitada, visto que se restringia a “uma *Praça* (Bissau), quatro *Presídios* (Cacheu, Geba, Farim e Ziguinchor), um *Posto* (Bolor) e a *Ilha* de Bolama” (SILVA, 2010, p. 21).

***Mortu nega*: a história daqueles que a quem a morte foi negada**

O cineasta Flora Gomes nasceu em 31 de dezembro de 1949, em Cadique, na antiga Guiné Portuguesa, sob o jugo colonial português, e estudou cinema em Cuba, no Instituto Cubano de Artes e Indústria Cinematográfica (1967-1972), e no Senegal (1972-1974), sob orientação de um dos mestres dos cinemas africanos, Paulin Soumanou-Vieyra. Trabalhou como repórter para o Ministério da Informação por três anos (1975-1977), o que deve tê-lo influenciado em sua produção cinematográfica, principalmente a relacionada com o fator histórico e a luta pela independência da Guiné-Bissau, presentes no filme *Mortu nega* e no documentário *As duas faces da guerra* (2007), que assina em coautoria com a diretora portuguesa Diana Andringa, no qual narram-se as histórias da guerra de independência da Guiné contra o colonialismo português (1963-1974) e a luta dos portugueses contra o regime ditatorial Salazarista (1933-1974) vivido em Portugal. É diretor dos filmes de ficção *Mortu nega* (Morte negada, 1988), *Odju azul di Yonta* (Olhos azuis de Yonta, 1992), *Po di sangui* (Pau de sangue, 1996), *Nha fala* (Minha fala, 2002) e *Republica di mininus* (República de meninos, 2012).



Lançado em 1988, o filme *Mortu nega*, que na tradução para o português pode ser entendido “Morte negada” ou “E a morte o negou”, é o primeiro longa-metragem de ficção de Flora Gomes e o primeiro da Guiné-Bissau. Esse longa narra a trajetória de luta e de vida de Diminga (Bia Gomes), que perderá seus filhos na guerra. Diminga é também camarada de luta de seu marido Sako (Tuno Eugênio Almada), já que carrega munição e vai em busca de encontrar seu companheiro no mato, na “Fronteira sul da dita Guiné Portuguesa com a República da Guiné-Conakry⁵ em janeiro de 1973”, nas matas da Guiné, de acordo com as informações de contextualização apresentadas na tela da película, nos segundos iniciais do filme. Diminga irá passar grande parte do filme em companhia da *mindjer-garandi*⁶ Lebeth (M'Male Nhassé), que participa da luta, pois sua *tabanka* (aldeia) foi destruída pelos militares a serviço do colonialismo português.

*Mortu nega*⁷ é uma produção da Guiné-Bissau com financiamento do Instituto Nacional de Cinema, o qual é dedicado “À memória do meu amigo Bartolomeu Simões Pereira”, ministro do Planejamento da Guiné-Bissau que morreu em um acidente de carro, aos 40 anos de idade, em julho de 1988. Essa obra participou de muitos festivais e mostras de cinema em vários países, como: Festival de Veneza (Itália), com duas menções honrosas; Festival Pan-Africano de Cinema Televisão de Ouagadougou (Fespaco), em Burquina Faso, com os prêmios Oumarou Ganda e Melhor Atriz para Bia Gomes; Belgian Cine Découvertes (Bélgica); London Film Festival (Inglaterra); Festival Internacional de Cinema de Seattle (Estados Unidos); Journées Cinématographiques de Carthage (Tunísia), com o prêmio Tanit de Bronze; Tarifa Film Festival (Espanha); Africa in the Picture (Holanda) entre outros festivais e retrospectivas sobre cinemas africanos e bissau-guineenses, que ainda acontecem em ambientes acadêmicos e culturais, por conta da importância artística, cultural e histórica, como na inclusão do filme, em 2009, no 13º Festival do Filme Documentário e Etnográfico e Fórum de Antropologia, Cinema e Vídeo (FORUMDOC.BH.2009), realizado em Belo Horizonte, e também a recente exibição, em novembro de 2016 em São Paulo, na Mostra África(s): cinema e revolução.

Na tela, é possível contemplar muitas crianças, jovens, mulheres e homens carregando armamento, ajudando na libertação e mostrando que a independência foi uma luta que triunfou pela coletividade, com a participação não só dos militares bissau-guineenses e aliados, mas de todo povo.

⁵Escrita conforme apresentada no filme, contudo a redação em português do Brasil é Guiné-Conacri, a qual será adotada no texto.

⁶Em português, “*mindjer-garandi*” pode ser traduzido como “mulher grande, idosa”.

⁷Adaptação e diálogo de Flora Gomes e David Lang, direção de fotografia de Dominique Gentil e produção de Jacques Zaydernann, Odete Rosa, Maria Círcia Fonseca.



A primeira sequência inicia-se com a caminhada para levar armamento da Guiné-Conacri, aliada dos bissau-guineenses, para o acampamento na Guiné dita portuguesa. Nessa jornada, há a preocupação constante com as minas terrestres e a tensão e o medo provocados pelos helicópteros utilizados pelos portugueses, por causa dos ataques aéreos, os quais destruíram muitos locais na Guiné – notícia presente e constatada em vários filmes e documentários sobre a história da Guiné-Bissau, inclusive no já citado documentário *As duas faces da guerra*. Por conta desses fatos históricos, relacionados com a preocupação em fazer barulho, o cineasta utilizará em seu filme histórico muito de silêncio e de trilha sonora, visto que esta, assim como outros aspectos estéticos, tem um enorme efeito emocional no espectador, seja de alegria, tristeza, embate ou medo. Nessas primeiras cenas, destacam-se ainda as personagens Diminga e Lebeth, que, ao longo dos 103 minutos de filme, terão suas histórias contadas em paralelo com a história do passado (colonial) e a do presente da Guiné-Bissau (pós-colonial). Ambas tiveram suas vidas pessoais transformadas e destruídas pelo colonialismo, mas acreditam que juntas podem fazer um futuro melhor.



Figura 1: Imagens iniciais de *Mortu nega*.

Considera-se que o gatilho para o início da reação, com a perspectiva da luta de independência entre Guiné e Portugal, foi o massacre do Pindjiguiti⁸, em 3 de agosto de 1959, quando os estivadores do Porto realizam uma greve por aumento dos salários e melhorias nas condições do trabalho e alimentação. Recusando-se a negociar, o governo

⁸Pindjiguiti designava o local do cais de lanchas onde terminava a antiga muralha da cidade de Bissau (SILVA, 2010).



ditatorial português reagiu com violência, assassinando mais de 24 trabalhadores do Porto e deixando mais de 30 feridos – provando mais uma vez a visão desumanizadora do colonialismo português, que ratificava a ideia de que os africanos eram “valorizados como mercadoria, [...] e desvalorizados como seres humanos e ‘animalizados’” (HENRIQUES, 2011, p. 12). Desse modo, acendeu-se o estopim da guerra da Guiné contra o colonialismo português, após perceber que não se podia esperar mais. A reação portuguesa foi imediata e, com o intuito de minimizar os danos, o governador proibiu que qualquer notícia fosse repassada para o exterior. A Polícia Internacional e de Defesa do Estado (Pide) procurou perseguir os líderes e enviá-los para o temível presídio do Tarrafal, em Cabo Verde, e a administração insistia no descredenciamento do massacre, atribuindo o acontecido a uma guerra étnica (SILVA, 2010).

Na Guiné, a luta armada começou efetivamente em 23 de janeiro de 1963, com o ataque, por uma centena de guerrilheiros, ao quartel português de Tite, na margem sul do Rio Geba (SILVA, 1997, p. 47). A região já era conhecida por Amílcar Cabral, uma vez que ele a mapeara quando trabalhou para o governo português – o que facilitou a incursão da luta. As tropas portuguesas, por sua vez, preocupadas com um possível ataque a Bissau, surpreenderam-se com o ataque dos soldados do Partido Africano da Independência da Guiné e Cabo Verde (PAIGC) pela fronteira. Isso foi demonstrado no início do filme, quando apresenta-se, nas cenas das marchas pelas trilhas, a sabedoria dos militares e habitantes locais em relação ao território (Figura 1).

A guerra expandiu-se rapidamente. Na Guiné ainda portuguesa, Amílcar Cabral estabeleceu, com apoio do Senegal, sua base na Guiné-Conacri, já independente da França desde 1958. Ele combateu com veemência nas conferências internacionais, inclusive na ONU⁹, o colonialismo português. Na ONU, Portugal, mesmo tendo contra si todas as delegações africanas (com exceção da África do Sul, por conta do regime de Apartheid) e contando apenas com a defesa da Espanha (Estados Unidos, França e Reino Unido se abstiveram), tinha acesso a armas, helicópteros, napalm e bombas de fragmentação, miras sofisticadas e outros produtos tecnológicos atuais, e recebeu dinheiro e apoio diplomático da Organização do Tratado do Atlântico Norte (Otan), que foram utilizados nas guerras coloniais (KIZERBO, 1972; DAVIDSON, 1979).

⁹“Os dirigentes africanos multiplicam propostas para a ‘liquidação pacífica’ do colonialismo português. Neste sentido se pronuncia Amílcar Cabral num memorando ao governo português, em 1960, e numa ‘carta aberta’, em 1961, fazendo propostas idênticas perante o Comité especial da ONU e na 4ª Comissão da Assembleia Geral da ONU, em 1962. Também o MPLA envia, em 1960, um ‘memorando’ ao governo português solicitando a convocação duma mesa redonda com todos os partidos políticos, para que se resolvesse duma forma pacífica a questão colonial. Os governantes portugueses ou não respondem ou pronunciam-se pela negativa: ‘Nem mesa redonda, nem quadrada’, titula o oficioso *Diário da Manhã*. A angolanos, moçambicanos e guineenses apenas restará a via da luta armada” (MATEUS, 1999, p. 93.)



No filme, depois da travessia pelas matas da Guiné, o pelotão do jovem militar guineense Sanabayó (Mamadú Uri Baldé), que lidera a marcha inicial do filme, chega ao acampamento. Como Sako encontra-se numa emboscada, Diminga junta-se novamente ao novo grupo sob a liderança de Sanabayó e parte para o encontro com seu companheiro. Cabe destacar que, durante o filme, nas marchas e andanças dos grupos, percebe-se que as pessoas (civis) falam com os soldados como se já estivessem acostumados com a movimentação da luta. A guerra passou a fazer parte do cotidiano, do dia a dia, como também demonstra a relação de respeito com a população, da qual esses soldados também fazem parte. O reencontro entre Sako e Diminga acontece dentro de uma trincheira, no meio do campo de combate (conforme Figura 2). Entretanto, Diminga não permanece ao lado de seu companheiro por muito tempo, visto que Sako decide que ela deve retornar à *tabanka*, para não correr mais perigos, pois a luta intensifica-se em seu último ano com a utilização de mísseis. Assim, Sako parte para mais uma marcha com a tropa e Diminga e Lebeth partem para sua caminhada de regresso, após anos longe, retorna para sua *tabanka* sem os filhos e marido.



Figura 2: Imagens do reencontro de Diminga e Sako, no meio de uma trincheira.

Em 1972, combatiam mais 142 mil homens portugueses em África (Angola, Guiné e Moçambique). Com isso, mais da metade do orçamento português era destinado a “defesa e segurança”. Mesmo com esse poder militar em 1973, os portugueses já haviam perdido dois terços do território da Guiné e, no início desse ano, os portugueses perdiam o controle do ar, graças aos sofisticados mísseis antiaéreos recebidos da antiga URSS, o que mudou significativamente os dados da guerra.

Os mísseis antiaéreos também são um elemento explorado por Flora Gomes em seu filme – inclusive com a encenação da explosão de um helicóptero –, pois eram uma grande preocupação dos moradores das *tabankas*. Apesar disso, o PAIGC e os povos da Guiné e Cabo Verde sofrem uma tremenda perda, já que, em 20 de janeiro de 1973, seu líder Amílcar Cabral foi assassinado em Conacri e, dez dias depois, Titina (Ernestina) Silá, líder de frente de comando, foi morta no Rio Farim, na Guiné, quando se dirigia para o funeral de Cabral (FERREIRA, 1977; KI-ZERBO,



1972; SILVA, 1997). No filme, o assassinato de Cabral é anunciado no rádio, meio de comunicação comumente utilizado nas guerras. A tristeza é contagiante, mas o locutor do rádio incentiva os combatentes a continuarem a lutar, pois “a luta agora é para sua memória e honra” (MORTU..., 1988).

Da relação entre Cabo Verde e Guiné nascerá “um simples africano”, o engenheiro agrônomo de profissão, intelectual, poeta, guerrilheiro, homem de ação, diplomata e teórico, Amílcar Cabral (1924-1973). Em 1960, ele e os dirigentes do Partido Africano da Independência (PAI) – criado em 19 de setembro de 1956¹⁰ – aprovaram a nova sigla PAIGC, unindo os ideais de duas nações, o qual, através da figura de seu secretário-geral, denunciará ao mundo as mazelas e desmandos do colonialismo português. Para o cineasta Flora Gomes, em entrevista publicada na revista *Macau* (VILELA, 2006, p. 105-106), bem como em todas as entrevistas que constam nas referências deste trabalho, Cabral será um nome e referência constante como um homem digno de admiração total, que se preocupava com todos individualmente, através da análise de pequenos detalhes. Um herói que respeitava as culturas nacionais e estrangeiras, procurando conhecê-las e respeitá-las. Dessa maneira, Cabral não estará somente presente na memória e na história dos bissau-guineenses e cabo verdianos, mas foi imortalizado nos filmes de Flora Gomes, como em *Mortu nega*.

O líder político e militar da revolução e do PAIGC foi assassinado antes de completar 50 anos, conhecido por ser um homem de uma trajetória política forjada por um forte cunho pessoal e pan-africanista. Foi engenheiro agrônomo de formação, entretanto, a vida lhe transformou em político, depois em revolucionário e militar. Em 1965, Che Guevara, em visita a alguns países africanos e em contato com Amílcar Cabral, elogiou-o por ser o mais talentoso dirigente africano e, em nome do governo cubano, ofereceu treinamento, armamento e uma brigada cubana para a guerra, sendo os únicos estrangeiros a lutar militarmente com o PAIGC, contribuindo principalmente com apoio médico. Isso foi representado em cenas de *Mortu nega* através do médico cubano, que fala em espanhol e opera um civil no meio das matas da Guiné.

¹⁰Em razão de pesquisa recente (SOUSA, 2012), é necessário questionar o ano da fundação do partido, visto que há contradições sobre a data da fundação do PAI, e posterior PAIGC. Alguns pesquisadores afirmam que a criação do partido foi em 19 de setembro de 1956, entretanto, segundo Julião Soares Sousa (2012), nessa data Amílcar Cabral não se encontrava em Bissau – o que quer dizer que a reunião de fundação não poderia ter acontecido e as ideias relacionadas ao projeto de libertação e unificação da Guiné e de Cabo Verde não haviam sido pensadas por Cabral ainda. Por isso, 19 de setembro de 1959 é possivelmente a data de fundação do PAI, que no ano de 1960 irá acrescentar a “GC”, passando a ser conhecido pela história como “Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo Verde”. Não obstante, Sousa (2012) ainda ressalta que é uma data simbólica (19/09/1956) e que entrou para a história do partido da Guiné-Bissau.



O retorno de Diminga e Lebeth à *tabanka* irá marcar simbolicamente o fim da batalha, visto que Diminga anuncia às dezenas de crianças, que brincam de guerra no Forte de Cacheu (Figura 3), que a guerra acabou. A alegria e os sorrisos dessas crianças representam também uma esperança de mudança de futuro, já que no período colonial as possibilidades de escolarização eram mínimas. Diminga é recebida pelas mulheres da *tabanka* com muita animação e somente nas conversas com as mulheres é que nos é revelado que os filhos dela morreram na guerra.



Figura 3: Imagens do anúncio do final da guerra.

Após mais de dez anos de guerra, em 24 de setembro de 1973, na Madina do Boé¹¹, a República da Guiné-Bissau declarava, numa Assembleia Nacional Popular, unilateralmente sua independência, através da escrita da Constituição de Boé, a qual foi reconhecida pela ONU e por mais de 80 países, por Estados africanos, asiáticos, árabes e do bloco comunista, entretanto foi recebida pelo governo português, como “um mero acto de propaganda” (SILVA, 2010, p. 22). A independência da Guiné-Bissau só será reconhecida por Portugal depois do 25 de abril de 1974, com a celebração do Acordo de Argel entre Portugal e o PAIGC, no qual se reconhece oficialmente a República da Guiné-Bissau e inicia o processo de retirada dos militares portugueses do território bissau-guineense. Logo, consagrou-se como “o único país na região a alcançar a independência pela força das armas” (SILVA, 2010, p. 22).

¹¹Zona Sudeste da Guiné-Bissau, ao Sul de Gabu. Uma das regiões mais pobres da Guiné-Bissau.



O golpe de Estado do Movimento das Forças Armadas portuguesas, ou o 25 de abril, executado por jovens oficiais, que, em sua maioria, haviam lutado nas guerras coloniais, destituiu a ditadura salazarista e lançou a palavra de ordem “Democracia no nosso país, descolonização em África. Assim, era o povo português o primeiro a ser libertado em grande parte graças à luta heroica dos guerrilheiros africanos” (KIZERBO, 1972, p. 280). Em especial, os bissau-guineenses, pois, através das ideias de Cabral promoveram a consciência nos soldados de que a guerra não era deles, que a luta era contra o colonialismo português, não contra o povo português (CABRAL, 1974).

O processo de descolonização para alguns teóricos, militares e investigadores iniciou-se “formalmente a 26 de abril de 1974, com a tomada do poder pelo núcleo do MFA da Guiné” (GOMES, 2016, p. 23), contudo, a descolonização também corresponde “a um processo revolucionário amplo e duradouro que, antes de culminar no aparecimento de um Estado, percorre várias fases esse manifesta em diversas instituições” (SILVA, 1997, p. 279).

Assim, entender a descolonização como um fato consumado, como sinônimo de independência formal ou ainda como um período posterior à proclamação oficial das independências é criar a ilusão de um acontecimento concluído, o que está longe de ter acontecido, não raro entendendo-se enquanto processo em curso até os dias de hoje. Em Portugal, há uma supervalorização do 25 de abril como marco, se não causa das independências, como se fosse seu único e decisivo fator. Por vezes, ignoram-se todos os esforços e lutas pelas libertações que construíram o processo de descolonização dos bissau-guineenses, angolanos, moçambicanos, são-tomenses, cabo verdianos, entre outros. Como se ainda, no século XXI, sentisse em Portugal um apagamento do período colonial, das lutas e esforços dos africanos para criar e desenvolver suas próprias ideias, por meio da “reafricanização dos espíritos”, como propõe Amílcar Cabral (1974).

Sako retorna da luta. O PAIGC passa a ajudar a população com alimentos, que também são vendidos no mercado local, e com orientação para lidar com a lavoura, em razão de que desde o fim da guerra a Guiné-Bissau foi assolada por uma grande seca. O ferimento no pé de Sako piora. A seca se alastra pelas *tabankas*, já não há mais água. Em virtude do estado de saúde de Sako, ele e a esposa partem para Bissau. Nesse momento do filme, Flora Gomes explora os problemas do pós-independência mostrando as dificuldades de deslocamento, quando o doente terá que atravessar um rio numa canoa furada e ser transportado numa carroceria de caminhão, em estradas ruins, para chegar até o hospital em Bissau, conforme imagens da Figura 4.



Figura 4: Imagens da saga de Sako e Diminga para se deslocarem na Guiné-Bissau.

Após o reconhecimento oficial da independência política da Guiné-Bissau, em setembro de 1974, Luís Cabral, irmão de Amílcar Cabral, ascendeu à governança, que mesmo depois da libertação os problemas estruturais, educacionais, políticos e de desenvolvimento continuavam gritantes na Guiné-Bissau – inclusive problemas ambientais como o desmatamento, problemas com a chuva e especialmente seca, explorados nos momentos finais de *Mortu nega*. A questão educacional também era uma preocupação do partido no pós-independência, surgindo no filme no momento que há no acampamento um professor ensinando a história da luta às crianças – numa possível referência ao Projeto da Escola Piloto idealizado por Amílcar Cabral – e quando um professor foi enviado a *tabanka* para ensinar crianças e adultos.

A seca se alastra. Diminga tem um sonho, no qual o fogo destrói tudo, e depois de narrá-lo para as mulheres da *tabanka*, que ficam horrorizadas, uma *mindjergarandi* diz que “Isto não está bem. Temos que invocar as almas”, demonstrando que há uma relação espiritual entre a natureza e homem bissau-guineense, já que existe a necessidade de realização de uma cerimônia, para que a chuva volte a molhar o chão da Guiné-Bissau. Para anunciar a realização do ritual, toca-se *Bombolon*¹², promovendo-se assim uma cerimônia de união dos povos da Guiné-Bissau, inclusive dos vivos e dos mortos, para assim tentar explicar os motivos da grande seca que assola o povo da Guiné-Bissau, possivelmente atribuída àqueles que estão desmatando a flora local, como destaca Diminga:

¹²Instrumento cavado num tronco de árvore tem uma função espiritual, já que é utilizado em cerimônias destinadas à comunicação com as divindades.

*Djon Gago*¹³, chamaste-nos a esta cerimônia de mortos e vivos para procurarmos junto contigo o caminho de amanhã. Perante estes velhos, vindo das matas mais longínquas da nossa terra, jura dizer-nos a verdade. Entre toda esta gente à vossa volta, há quem queira matar os nossos poilões, os nossos bissilions e nosso pau-sangue? Diz-nos quem são. (Trecho de MORTU..., 1988)

E através do pedido aos *irãs* (deuses) e da celebração do ritual do “Carnaval”¹⁴, a chuva cai e na tela vê-se a felicidade das crianças, conforme a Figura 5.



Figura 5: Seleção de imagens do sonho, da cerimônia de pedido ao aos irãs e a chuva.

Dessa cerimônia destaco ainda a fala de uma mulher, a qual é possível relacionar ao discurso com questões da situação política da Guiné-Bissau na época da produção e realização do filme, como: os desentendimentos e desacertos entre Guiné-Bissau e Cabo Verde, especificamente o fim da “unidade Guiné-Cabo Verde”, contrariando assim o pensamento de “Unidade” de Amílcar Cabral; entre

¹³Djon Gago é o nome de uma divindade do povo Balanta. Ele é considerado o intermediário entre os homens e os deuses. Os balantas compõem grande parte da população bissau-guineense (27%), que são também conhecidos por tomarem suas decisões coletivamente, conforme representação fílmica em análise.

¹⁴O carnaval na Guiné-Bissau é caracterizado principalmente pela apresentação das danças, músicas, línguas, rituais relacionados com a cultura específica de cada grupo étnico. Ressalta-se que a população bissau-guineense é constituída por mais de vinte grupos étnicos. Os grupos percentualmente mais numerosos são: Balanta (27%), Fula (22%), Mandinga (12%), Mandjaco (11%) e Pepel ou Papel (10%) (SEMEDO, 2007).



1985 e 1986, a Guiné-Bissau viveu intensos debates políticos e militares, que entrou para a história como “O caso de 17 de Outubro”, quando por conta de suspeitas do presidente Nino Vieira de um possível golpe, em função da insatisfação dos militares, foram detidos e interrogados cerca de quarenta civis e militares, dos quais seis foram executados, entre eles Paulo Correia (na época da prisão primeiro vice-presidente do CE e ministro de Estado de Justiça e do Poder Local) e Viriato Pã (advogado e procurador-geral da República); além de muitas condenações a prisão e trabalhos forçados (CANDÉ-MONTEIRO, 2013).

Vieram a esta cerimônia todas as etnias que a luta começa a unir. Vieram também aquelas cuja intenção é semear a desunião para assim garantirem o seu dia de amanhã. Há os que querem a unidade e os que não a desejam. Temos aqui combatentes de ontem e combatentes de hoje, e também aqueles que pensam que a luta lhes deu todos os direitos. (Trecho de MORTU..., 1988)

Assim, o estudo de uma obra cinematográfica de ficção não precisa se ater somente aos elementos presentes no filme, mas pode atentar para características da sociedade que o produz, a suas relações com o autor, com sua história, suas diversas recepções, entre outras múltiplas possibilidades, bem como, e principalmente para este texto, a relação do cinema com a história da Guiné-Bissau, a qual suscita a reflexão acerca da capacidade histórica do cinema, “a partir de sua linguagem própria, sem cobrar dos filmes uma encenação fidedigna dos eventos ocorridos” (NAPOLITANO, 2011, p. 84), visto que os filmes podem nos fazer repensar a historicidade da própria história, “tanto quanto a propósito da relação entre realidade e representação, verdade e ficção na história” (LAGNY, 2009, p. 100). Mesmo que sejam filmes de ficção, não podemos deixar de considerar a afirmação de Siegfried Kracauer (apud KORNIS, 1992, p. 214), de que os filmes de ficção refletem de forma imediata a mentalidade de uma nação, estabelecendo assim uma relação direta entre o filme e o meio que o produz.

Por esse ângulo, a principal motivação do autor/diretor pode não ser a fidelidade dos fatos, muito menos sua reconstituição fiel. Na escolha da ideia originária de *Mortu nega*, percebe-se a necessidade de refletir sobre a luta de independência contra o colonialismo português e suas consequências na visão de um bissau-guineense, bem como fazer uma crítica ao momento pós-independência, como uma possibilidade de reflexão sobre o tempo corrente da Guiné-Bissau, no momento da gravação do filme, para poder também narrar a história presente de seu país.



No filme, Flora Gomes também refletiu o destino daqueles que nem a morte o quiseram, que deixaram seus ideais de unidade, luta e progresso, que deveriam ser construídos coletivamente, para o bem comum da jovem nação bissau-guineense. Dessa forma, o cineasta se propõe a narrar parte da história de seu país de nascimento: a Guiné dita portuguesa, atual Guiné-Bissau. A contrapelo da história oficial e oficiosa produzida, pensada, idealizada e escrita, principalmente pelos antigos colonizadores portugueses, que por muito tempo narraram a história desse país dentro de suas perspectivas e ideologias colonialistas e eurocêntricas, no intuito de justificar, validar e suavizar o sistema colonial durante cinco séculos, sob a égide de que “sua dominação em territórios africanos, se empenhara numa missão civilizadora” (FERREIRA, 1977, p. 29).

Considerações finais

Isso posto, para se explicar os contextos históricos e políticos presentes (ou não) nos filmes de Flora Gomes – como o *Mortu nega* representa o último ano da luta de independência e a situação de filmagem sob a administração política de João Bernardo Vieira. Mostrando que o momento de pós-independência e pós-colonial não sinalizava um distanciamento do colonialismo português, que se encontrava mascarado na nova forma neocolonial. Por isso, a película, cujo título *Mortu nega* significa, em crioulo bissau-guineense, não só “aquele que a morte negou, rejeitou”, mas também está relacionado com a cultura, a história e oralidade da Guiné-Bissau, como explicado por Flora Gomes:

Quando uma mulher dá luz e a criança morre na primeira, na segunda, na terceira ou na quarta vez; a próxima criança que sobrevive recebe o nome de *Mortu nega*, que a morte o recusou... Eu utilizei no título, representando os que deviam morrer durante a luta e não morreram, não valem nada, os que sobreviveram que nem a morte os quer, recusou-os (OLIVEIRA; ZENUN, 2016).

O cinema como forma de arte intervém diretamente na escrita da história, pois a arte carrega muito do período, do qual emerge; o artista/autor/cineasta, por sua vez, transporta o seu período, tempo, sua época para a tela. A arte é datada como também pode ser a representação de seu tempo, portanto é imprescindível tratar o cinema como fonte para o conhecimento histórico, cultural, político, social local, com desdobramentos globais, transnacionais e transculturais, como nos filmes de Flora Gomes.

Atualmente, conhece-se a Guiné-Bissau por causa das notícias, em função de seu momento político¹⁵. E, mesmo apesar de um cenário desordenado de apoio ao cinema nacional, esse cinema desenvolveu-se graças à persistência e à vontade própria de Flora Gomes e Sana Na N’Hada¹⁶, e mais recentemente de José Lopes (*Clara di sabura*, 2011), Vanessa Fernandes (*Taama Taama ani N’Fa Douwa*, 2011; *Si Destinu*, 2015); Felipe Henriques (*Espinho da Rosa*, 2014) e Soulemane Biaí, que colaborou na realização do filme de José Lopes e é assessor de Flora Gomes desde o filme *Olhos azuis de Yonta*, que num verdadeiro “percurso de combatente”¹⁷ conseguiram reunir meios e condições para se afirmarem profissionalmente, tanto em nível nacional como internacional, promovendo uma cinematografia local.

Mesmo não dispondo de atores profissionais de cinema, os diretores e produtores tiveram que recorrer a amadores, que, no entanto, souberam estar à altura do desafio que se lhes lançava. As premiações de Bia Gomes pela atuação em *Mortu nega* em dois festivais (Menção Especial para a Melhor Atriz no Festival de Ouagadougou, em 1989, e o Prêmio de Melhor Atriz no Festival Internacional de Cartago, em 1989).

Desse modo, os cineastas passam a rever suas escolhas temáticas, políticas e estéticas, pois esses diretores revelam-se intérpretes críticos de suas culturas, discutindo diferentes preocupações, que envolvem também os espectadores, já que estes esperam “dos cineastas africanos que façam filmes populares e comprometidos com uma transposição literal da realidade e culturas na tela” (BAMBA, 2014). É nesse sentido que Flora Gomes exhibe em seus filmes detalhes da cultura bissau-guineense, inclusive utilizando o crioulo guineense como idioma oficial. Da mesma maneira, o diretor apresenta-nos em seus filmes pessoas comuns, “autorizando a irrupção de seres singulares na narrativa de conjunto da história” (LAGNY, 2009, p. 107), expressando traços dos cinemas contemporâneos, nos quais expõe como os bissau-guineenses foram excluídos da História oficial ocidental, por não terem suas versões narradas ou ainda serem meros coadjuvantes de suas realizações históricas.

¹⁵Em 12 de abril de 2012, na véspera do início da campanha para a segunda volta da eleição presidencial bissau-guineense, militares ocuparam a rádio nacional, a sede do PAIGC e atacaram a residência do primeiro-ministro em fim de mandato Carlos Gomes Júnior. O presidente da República interino, Raimundo Pereira, foi preso em sua residência por militares, tal como o primeiro-ministro Carlos Gomes Júnior. O evento sucede ao conflito militar de 2010 e a uma tentativa de golpe de Estado falha em 2011. Realizaram-se eleições em 2014 e em 2015, o presidente eleito José Mário Vaz já demitiu mais de três primeiros-ministros, que foram indicados para o cargo.

¹⁶Sana Na N’Hada correalizou com Flora Gomes os curtas-metragens *O regresso de Cabral* (1976) e *Anos no oça luta* (1976); os documentários *Fanado* (1984), *Bissau d’Isabel* (2005) e *Os escultores de espíritos* (2014); e os longas-metragens de ficção *Xime* (1994) e *Kadjike* (2013).

¹⁷Termo utilizado pela escritora Filomena Embaló (2015), que está relacionado à luta de libertação bissau-guineense.



Flora Gomes assume, por vezes, o papel de narrar os acontecimentos memoráveis da Guiné-Bissau, como se carregasse o encargo da sabedoria de um *griot* e a necessidade de apresentar, em seus filmes, seus discursos da memória e da história da Guiné-Bissau e da África. Lutando contra o esquecimento do passado recente que vive mundo, em busca de um mundo múltiplo, colorido, como o arco-íris, regado à esperança e à ousadia de ir além do que as mentes e os corpos ainda colonizados pressupõem, propondo que usemos ir além das expectativas criadas para as crianças e os jovens, quando a morte é nossa única certeza (*Nha fala*). Como “griot da memória”, o cineasta surge como “intermediário que dialoga com os ancestrais, que liga os mundos” (CÓ, 2009, p. 106), não só os mundos dos vivos e dos mortos, mas os mundos do Norte e do Sul, dos Nós e dos Outros, do erudito e do popular, narrando histórias que referenciam sua vida, sua arte, sua cultura, sua história, seu país.

Referências

- BAMBA, M. “A ‘irrupção do Outro’ no campo do discurso teórico sobre os cinemas pós-coloniais africanos”. In: OLIVEIRA, M. P. de; PEREIRA, M. M. dos S.; CARRASCOSA, D. *Cartografias da subalternidade: diálogos no eixo sul-sul*. Salvador: Edufba, 2014. p. 7-98.
- BARROS, J. d’A. (Org.). *Cinema-história: teoria e representações sociais no cinema*. 3. ed. Rio de Janeiro: Apicuri, 2012.
- BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- CABRAL, A. *Guiné-Bissau: nação africana forjada na luta*. Tradução Manuel L. Martins. Lisboa: Nova Aurora, 1974. (Textos Amílcar Cabral, n. 1).
- CANDÉ-MONTEIRO, A. *Guiné-Bissau: da luta armada à construção do estado nacional – conexões entre o discurso de unidade nacional e diversidade étnica (1959-1994)*. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013.
- CÓ, J. P. P. “*Nha fala*: entre memórias, esquecimentos, ancestralidade, oralidade e identidade nacional guineenses numa África pós-colonial”. In: LIMA, T.; NASCIMENTO, I.; OLIVEIRA, A. (Orgs.). *Griots: culturas africanas: linguagem, memória, imaginário*. Natal: Lucgraf, 2009. p. 102-113.
- DAVIDSON, B. *A política da luta armada: libertação nacional nas colônias africanas de Portugal*. Tradução Fernanda Pinto Rodrigues. Lisboa: Caminho, 1979.
- _____. “Introdução: os valores coloniais portugueses”. In: FERREIRA, E. de S. *O fim de uma era: o colonialismo português em África*. Tradução Maria Nazaré de Campos. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1977. p. 5-26.



- EMBALÓ, F. “O cinema da Guiné-Bissau”. In: BARROS, M. de (Coord.). *Flora Gomes: o cineasta visionário*. Bissau: Corubal, 2015. p. 19-23.
- ENDERS, A. *História da África Lusófona*. Tradução Mário Matos e Lemos. Lisboa: Inquérito, 1997.
- FERREIRA, E. de S. *O fim de uma era: o colonialismo português em África*. Tradução Maria Nazaré de Campos. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1977.
- FERRO, M. *Cinema e história*. Tradução Flávia Nascimento. São Paulo: Paz e Terra, 2010.
- GOMES, C. de M. “Prefácio”. In: GOLIAS, J. S. *A descolonização da Guiné-Bissau e o movimento dos capitães*. Lisboa: Colibri, 2016. p. 9-31.
- HERIQUES, I. C. *Catálogo Africanos em Portugal: história e memória – séculos XV-XXI*. 1. ed. Lisboa: Peres-Soctip; Indústrias Gráficas, 2011
- KI-ZERBO, J. *História da África negra II*. 1. ed. Lisboa: Publicações Europa-América, 1972.
- KORNIS, M. A. “História e cinema: um debate metodológico”. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 237-250, 1992.
- LAGNY, M. “6. História e Cinema”. In: GARDIES, R. (Org.). *Compreender o cinema e as imagens*. Tradução Pedro Elói Duarte. Lisboa: Texto & Grafia, 2006. p. 113-144.
- _____. “O cinema como fonte de história”. In: NÓVOA, J.; FRESSATO, S. B.; FEIGELSON, K. (Orgs.). *Cinematógrafo: um olhar sobre a história*. Salvador: Edufba; São Paulo: Unesp, 2009. p. 99-131.
- M'BOKOLO, E. *África negra: história e civilizações do século XIX aos nossos dias – Tomo II*. Tradução Manuel Resende. Lisboa: Colibri, 2007.
- MATEUS, D. C. *A luta pela independência: a formação das elites fundadoras da FRELIMO, MPLA e PAIGC*. Portugal: Inquérito, 1999.
- MONTEIRO, F. A.; ROCHA, T. V. *A Guiné do século XVII ao século XIX: o testemunho dos manuscritos*. Lisboa: Prefácio, 2004.
- NAPOLITANO, M. “A escrita fílmica da história e a monumentalização do passado: uma análise comparada de Amistad e Danton”. In: CAPELATO, M. H. et al. (Orgs.). *História e cinema: dimensões históricas do audiovisual*. 2. ed. São Paulo: Almeda, 2011. p. 65-84.
- NÓVOA, J.; FRESSATO, S. B.; FEIGELSON, K. (Orgs.). *Cinematógrafo: um olhar sobre a história*. Salvador: Edufba; São Paulo: Unesp, 2009.
- OLIVEIRA, J. C. A. de; ZENUN, M. “A poesia universal no cinema de um homem africano: entrevista com Flora Gomes”. *Cerrados – Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura*, Brasília, DF, v. 25, n. 41, p. 320-329, 2016.
- PÉLISSIER, R. *História da Guiné: portugueses e africanos na Senegâmbia (1841-1936)*. Lisboa: Estampa, 1989. Volume I.
- SEMEDO, O. C. “Guiné-Bissau, mulheres e letras: vozes femininas... por detrás dos escritos”. In: ENCONTRO DE PROFESSORES DAS LITERATURAS



Mortu nega (1988): cinema e história na luta de independência e o pós-colonial “daqueles a quem a morte foi negada” | **Jusciele Conceição Almeida de Oliveira**

AFRICANAS, 3., 2007, Rio de Janeiro. *Pensando África: crítica, pesquisa e ensino*. Rio de Janeiro: UFRJ; UFF; Fundação Biblioteca Nacional, nov. 2007.

SILVA, A. E. D. *A independência da Guiné-Bissau e a descolonização portuguesa*. Porto: Afrontamento, 1997.

_____. *A invenção e construção da Guiné-Bissau: administração colonial, nacionalismo, constitucionalismo*. Coimbra: Almedina, 2010.

SOUSA, J. S. *Amílcar Cabral (1924-1973): vida e morte de um revolucionário*. 2. ed. Lisboa: Nova Veja, 2012.

VILELA, A. “África positiva. Entrevista concedida por Flora Gomes”. *Revista Macau*, Macau, IV série, n. 4, p. 98-106, set. 2006.

Refência filmográfica

MORTU nega. Flora Gomes, Guiné-Bissau, 1988.



**Ficção e rastros
documentais: cotidiano,
espaço e território no
cinema de Miguel Gomes**
*Fiction and documentary
traces: everyday life, space
and territory in the cinema of
Miguel Gomes*

Daniela Zanetti¹

Natália Ramos²

¹Doutora em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia (Ufba). Professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Territorialidades e do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes). E-mail: daniela.zanetti@gmail.com

²Professora associada da Universidade Aberta de Lisboa (UAb). Investigadora responsável pelo Grupo Saúde, Cultura e Desenvolvimento, do Centro de Estudos das Migrações e das Relações Interculturais (Cemri). E-mail: natalia@uab.pt

Resumo: numa abordagem cultural aplicada ao campo do audiovisual, este trabalho articula os conceitos de cotidiano, espaço e território, em busca de um modo de análise fílmica que problematize a representação de espaços e a produção de territorialidades a partir da compreensão do cotidiano, tomando como objeto de estudo filmes que mesclam ficção e documentário. Objetiva-se, com isso, identificar dimensões documentais em narrativas audiovisuais de ficção. Para tanto, tem-se como objeto de aplicação desse modelo de análise a obra do cineasta português Miguel Gomes, em especial o filme *As mil e uma noites* (2015), composto de três volumes.

Palavras-chave: cotidiano; espaço; território; cinema.

Abstract: with a cultural approach applied to the audiovisual field, this article aims at problematizing the concepts of everyday life, space and territory within the representation of physical space and the production of territorialities. We regard movies that combine documentary dimensions in audiovisual fiction narratives. The audiovisual product of analysis was the work of the Portuguese filmmaker Miguel Gomes, especially his film *Arabian Nights* (2015), divided into three volumes.

Keywords: everyday life; physical space; territory; cinema.

Introdução

O que é dado a conhecer sobre um determinado território na atualidade por meio de obras cinematográficas contemporâneas que tenham como dispositivo narrativo o entrelaçamento entre ficção e documentário, ou entre o real e o imaginário? Essa é uma das questões que motivou uma pesquisa que, entre outros objetivos, buscou compreender estratégias de “ocupação” dos espaços e seus “usos” na construção de narrativas audiovisuais, com o intuito de identificar formas de caracterização de determinados territórios.

A partir de uma abordagem cultural aplicada ao campo do audiovisual, este trabalho articula os conceitos de cotidiano, espaço e território, testando um modo de análise fílmica que problematize a representação de espaços e a produção de territorialidades a partir da compreensão do cotidiano, tomando como objeto de estudo filmes que mesclam ficção e documentário. Busca-se, com isso, a identificação de dimensões documentais em narrativas audiovisuais de ficção. Para tanto, tem-se como objeto de aplicação dessa proposta de análise a obra do cineasta português Miguel Gomes, em particular seu filme *As mil e uma noites* (2015). No longa-metragem de três volumes, o cineasta encontra na fábula uma maneira de retratar os portugueses durante um período de austeridade econômica, especialmente entre os anos de 2013 e 2014.

As diferentes formas de elaboração de um discurso sobre determinado território – uma cidade, um país, uma casa, uma rua, um corpo etc. – a partir da apropriação dos espaços pelo processo de produção audiovisual pressupõem que o espaço diegético criado não se resume a apenas uma “ambientação” adequada à narrativa, mas envolve, sobretudo, uma compreensão da relação estabelecida entre personagens (ou atores sociais, no caso dos documentários), suas ações e a dimensão espaço-temporal, acrescentando-se ainda outro elemento: o cotidiano.

Nesse sentido, a pesquisa mapeou nas obras cinematográficas em foco os “modos de proceder da criatividade cotidiana” de um determinado grupo social num determinado tempo e espaço, identificando de que maneiras a “estranheza” do especialista (ou do artista, no caso o realizador cinematográfico) diante da vida cotidiana é traduzida numa obra audiovisual a partir dos relatos captados e posteriormente encenados, reconstituídos. A metodologia de exame das obras articulou princípios de análise fílmica aos conceitos de cotidiano – especialmente a partir de Certeau (2013) –, espaço e território.

Miguel Gomes no contexto no cinema português

Nascido em 1972, Miguel Gomes pertence a uma geração mais jovem de cineastas portugueses. Diretor premiado no circuito de festivais internacionais, tem se dedicado a desenvolver “filmes de autor”. Vários de seus trabalhos articulam referências do real e do imaginário, sendo em geral ficções que dialogam com documentário, como é o caso de *Aquele querido mês de agosto* (2008), *Redemption* (2013) e *As mil e uma noites* (2015). Em *Tabu* (2012), o filme que lhe rendeu a consagração como autor, embora seja uma ficção, recorre a uma estética documental para refletir sobre o passado colonial de Portugal. A questão do cotidiano também está presente em sua obra, em especial em *As mil e uma noites*, cujo roteiro parte de relatos midiáticos do dia a dia de portugueses anônimos.

Ferreira (2013) sustenta que o cinema português em geral (ou pelo menos aqueles de caráter mais autoral) se caracteriza por ser “indisciplinar”, tendo como proposta, como princípio, o “filme-ensaio” ou o “ensaio fílmico”, considerando o ensaio como método de trabalho, de reflexão, não ortodoxo. O conceito de filme indisciplinar realça: 1) finalidade de revelar a construção de ficções através da heterogeneidade (de temporalidades, do alto e do baixo, do popular e do erudito, da razão dos fatos e da razão das ficções); 2) sua dimensão política através da produção de dissenso estético; e 3) a recepção ao mesmo tempo cognitiva e sensível, ativa e passiva.

Com base nessa reflexão, trabalha-se com a premissa de que a obra de Miguel Gomes se caracteriza por ser “indisciplinar”, seguindo uma tradição fílmica que mescla ficção e documentário, realidade e imaginário, factual e fantástico, com obras que se estruturam a partir de um olhar quase antropológico sobre determinados contextos socioculturais, em geral tendo Portugal como lócus privilegiado. Para a cineasta Salomé Lamas, o cinema de Miguel Gomes é “uma perfeita equação entre a realidade e o desejo da imaginação” (2013, p. 291).

Algumas marcas autorais nas três últimas obras de Miguel Gomes podem ser notadas: a) aspectos do cotidiano são ficcionalizados, deixando entrever uma dimensão documental. De forma distinta de *Aquele querido mês de agosto* e *As mil e uma noites*, em *Tabu* o aspecto documental encontra-se na dimensão estética, na forma de retratar o passado, reproduzindo um modo de representação que estabelece como central a cosmovisão do europeu branco colonizador; b) há uma experimentação narrativa que foge ao realismo clássico e propõe diferentes lógicas de fruição das histórias. Todos os filmes são divididos em partes, ou capítulos, com mudança de perspectiva, ora marcada (*Tabu* e *As mil e uma noites*), ora não (*Aquele querido mês*

de agosto); c) com relação aos temas abordados, os dramas pessoais e os registros do cotidiano revelam aspectos sociais e culturais de Portugal, estruturantes da narrativa e do discurso. Em *Aquele querido mês de agosto*, a mudança de rotina numa cidade do interior durante o verão articula a questão da emigração portuguesa com as tradições locais e as transformações nas zonas não urbanas. Em *Tabu*, um caso amoroso do passado é lembrado sob a forma de um filme mudo, em preto e branco, tendo como contexto uma colônia portuguesa na África, pouco antes do início da guerra pela libertação. Já *Mil e uma noites* se concentra no Portugal contemporâneo, descortinando as “táticas” do cotidiano dos portugueses atingidos por uma política de austeridade imposta pela União Europeia e pelo Fundo Monetário Internacional (FMI); d) no que se refere à dimensão formal, destaca-se a concepção do design sonoro, sendo a música, em especial, um elemento narrativo com “personalidade própria”, central, e não auxiliar. É recorrente também o uso de *voz over* para compor diferentes camadas narrativas, considerando que essa voz não funciona apenas como complemento da imagem; e) atores e “não atores” – e eventualmente também o diretor e sua equipe – compartilham o mesmo espaço narrativo, contribuindo para embaralhar as dimensões reais e imaginárias. Em cenas específicas de *Aquele querido mês de agosto* e *As mil e uma noites*, Miguel Gomes aparece com sua equipe e faz digressões sobre o processo de produção do filme, estabelecendo uma metanarrativa.

Em busca do cotidiano: táticas e percursos

O cotidiano é um aspecto central nas narrativas em certas categorias de filmes contemporâneos, em que se encaixa a obra em foco deste estudo. A compreensão do cotidiano envolve um interesse nas questões que perpassam a vida diária das pessoas, temas rotineiros, e os significados que as pessoas vão construindo nos seus hábitos, nos rituais diários (CERTEAU, 2013).

Em sua trivialidade, o cotidiano se compõe de repetições (que nos permitem viver a cotidianidade de modo quase intuitivo), mas é ao mesmo tempo heterogêneo, articulando diversas dimensões da vida: o trabalho, o lazer, o descanso, a vida privada, a vida social. Segundo Heller (2008), a vida cotidiana é espontânea, porém também é hierárquica, porque é em parte determinada pela organização do trabalho, explicitando os modos de produção e reprodução social: “O homem nasce já inserido em sua cotidianidade” (p. 18).

Para Certeau (2013), estamos submetidos à linguagem ordinária: “O enfoque da cultura começa quando o homem ordinário se torna o narrador, quando

define o lugar (comum) do discurso e o espaço (anônimo) de seu desenvolvimento” (p. 61). Para o autor, interessa observar as “táticas’ articuladas aos ‘detalhes’ do cotidiano” (p. 41), a criatividade, as astúcias e os modos de proceder de grupos ou indivíduos em seu cotidiano. Assimilar o cotidiano implica ainda considerar o uso das táticas por parte dos sujeitos a partir das falhas do “poder proprietário” em determinadas circunstâncias. As práticas cotidianas – habitar, circular, falar, ler, consumir, cozinhar etc. – daqueles que ele chama de “consumidores” são do tipo tático, pois ele entende esses indivíduos como representativos dos “fracos”, em oposição ao poder.

“Enquanto indícios de singularidades – murmúrios poéticos ou trágicos do dia a dia – as maneiras de fazer se introduzem em massa no romance ou na ficção” (CERTEAU, 2013, p. 133), compondo espaços de representação a partir de micronarrativas, histórias em fragmento podem fornecer às práticas cotidianas uma dimensão de narratividade. O cinema, em toda sua história, se dedica à representação e à narrativização do cotidiano, e o cinema contemporâneo, em especial, tem esmiuçado aspectos do ordinário, trazendo-os para o centro das narrativas.

Os modos de apropriação dos espaços produzem narrativas, e os relatos também podem ser compreendidos como “percursos de espaços”, considerando que as “estruturas narrativas têm valor de sintaxes espaciais” (CERTEAU, 2013, p. 182). Ao pensar o espaço afetado pelo tempo, o autor também recorre a representações imagéticas vinculadas à linguagem cinematográfica para pensar os relatos como instâncias narrativas: “Os relatos efetuam, portanto, um trabalho que, incessantemente, transforma lugares em espaços ou espaços em lugares” (p. 185).

Essa apropriação dos espaços por meio da linguagem audiovisual pode nos conduzir a diferentes formas de territorialidade que se produzem no espaço diegético e também fora dele, quando se trata de compreender as condições de produção das obras. Uma atividade narrativa, fragmentada e disseminada, está sempre efetuando operações de demarcação, apontando e fixando lugares. O mapa demarca, enquanto o relato, configurando uma diegese, faz uma travessia.

Diante dessas considerações, destaca-se a assimilação (e reconfiguração) do cotidiano por parte do realizador cinematográfico, dando ênfase a um processo que, obviamente, passa pelo viés da mediação (da linguagem audiovisual, neste caso). Desse modo, entende-se que seria também a prática cinematográfica autoral, “artesanal”, e ao mesmo tempo uma forma de captar o ordinário e também uma prática (em sua dimensão artística, mas também comunicacional) inserida nesse mesmo cotidiano. No caso das obras em foco, os dispositivos cinematográficos escolhidos e/ou as alternativas encontradas – e assumidas pelo autor, ainda que por vezes “en-

cenadas”, simuladas – também refletem uma dimensão dos modos de proceder, de criar táticas a partir das condições de produção dadas em um determinado tempo e espaço. Compreende-se, assim, o material fílmico como resultado de uma narrativa das práticas cotidianas, capaz de fornecer elementos indicativos da forma como determinados espaços e territórios são ocupados, apropriados, recriados etc. num percurso de filmagem para, posteriormente, serem ressignificados no processo de fruição das obras.

Espaço e narrativa audiovisual: produzindo territorialidades

O conceito de “território” pressupõe disputas de poder e processo de apropriação a partir da ação de agentes sobre um determinado espaço, num tempo específico. “Território” e “territorialidade” são conceitos que trazem uma dimensão que se vincula tanto à materialidade econômico-política (e também “natural”) do espaço físico, geográfico, quanto à dimensão simbólico-cultural. Nesse sentido, envolve a ideia de dominação e também de apropriação (HAESBAERT, 2004). O território se refere, portanto, não somente a um “controle físico, material, mas também um controle/poder simbólico, por meio, por exemplo, da construção de identidades territoriais” (HAESBAERT, 2013, p. 23). O território é a “produção a partir do espaço” e pressupõe um local de relações (RAFFESTIN, 1993), de modo que a territorialidade é sempre construída socialmente. A apropriação e o uso de um espaço por parte dos atores resultam em processos de territorialização: “Em graus diversos, em momentos diferentes e em lugares variados, somos todos atores sintagmáticos que produzem ‘territórios’” (p. 152).

Partindo do pressuposto de que “ao se apropriar de um espaço, concreta ou abstratamente (por exemplo, pela representação)”, os atores sociais “territorializam” o espaço (RAFFESTIN, 1993, p. 143), entende-se que as práticas de produção audiovisual também funcionariam como dispositivos capazes de estabelecer territorialidades, ou de pelo menos torná-las visíveis e passíveis de serem identificadas para além de suas fronteiras concretas. Tais práticas são, em essência, uma forma de “apropriação” de espaços, que podem ser recriados, realçados, modificados etc., sendo objeto (e também suporte) de uma construção discursiva. A própria ação do realizador audiovisual/cinematográfico também consiste em ocupar, durante um tempo determinado, espaços físicos que são ressignificados a partir das (novas) espacialidades criadas pela linguagem cinematográfica, seja no processo de filmagem, seja nas etapas de pós-produção (edição, tratamento de imagem e de som, efeitos especiais etc.).

O cinema, sendo um sistema de signos, um tipo de linguagem capaz de produzir sentido por meio de representações e discursos, contribui para a compreensão dos modos com que os espaços são apropriados e organizados. Pode, por exemplo, reforçar ou desconstruir determinadas concepções territoriais, seja a partir de uma narrativa ficcional, seja a partir de uma abordagem documental. O espaço cinematográfico não se constitui apenas de uma ambientação específica a partir da escolha de determinados cenários ou locações. Deve-se pensar numa combinação de elementos, incluindo a dimensão do tempo, as “vozes” que conduzem a narrativa, as escolhas estéticas, a concepção sonora, entre outros.

A aceção de espaço na linguagem cinematográfica assume uma dimensão específica, que se configura, em grande parte, a partir da noção de campo, pois se considera que, para além do espaço representado, que está em tela, existem outros espaços não representados: “Campo e fora do campo, espaço presente e espaço ausente. [...] Espaço representado e espaço não mostrado” (GAUDREAU; JOST, 2009, p. 111). Em uma narrativa fílmica, o espaço está quase sempre presente, sendo, em geral, representado, fornecendo uma multiplicidade de informações topográficas. A diegese passa necessariamente pela mimese, e a imagem narrativa, pela percepção do mundo natural. Contudo, os espaços podem ser representados de diferentes maneiras nos relatos audiovisuais, podendo ser realistas, imaginários, simbólicos etc. (JIMÉNEZ, 1996).

O investimento emocional e cognitivo na narração fílmica também pode ser pensado a partir de uma organização triádica composta por um *aqui/ali/acolá*, que remete a lugares que permitem conceber um determinado espaço (GARDIES, 2007): “É a partir dos lugares (porque representados e atualizados) que podemos aceder à compreensão do espaço, sobretudo na sua funcionalidade narrativa” (GARDIES, 2007, p. 82). O espaço, não sendo apenas um mero cenário, também participa da funcionalidade narrativa, relacionando-se com os personagens.

A maneira como um cineasta ou realizador audiovisual define uma forma de se apropriar de determinado espaço para daí criar seus “territórios narrativos” é bastante reveladora do processo de “captação” do cotidiano que emerge desse trabalho. Nesse sentido, integrar os conceitos de cotidiano e espaço à análise fílmica (ou audiovisual) permite compreender como as narrativas audiovisuais deixam entrever as “táticas” e os “percursos” que emergem do tecido social, ainda que se constate o efeito da mediação. No caso do diretor Miguel Gomes, uma metodologia de trabalho própria utilizada em *As mil e uma noites* busca detectar essas especificidades do cotidiano, para então recriá-las a partir da ficção.

Sobre essa relação entre real e imaginário, Eco (1994) afirma que é por meio da ficção que exercitamos a capacidade de estruturar nossas experiências passadas e presentes, e que os esquemas narrativos são quase sempre acionados para dar sentido aos fatos do cotidiano. O documentário, como qualquer outro discurso do real, conserva um vestígio de responsabilidade em descrever e interpretar o mundo da experiência coletiva, dominando um argumento em relação ao mundo histórico (NICHOLS, 1991). Mas de certo modo isso também ocorre com a ficção. As narrativas ficcionais, mesmo que a partir de um sistema próprio e utilizando outros dispositivos, também são capazes de, no processo de representação, refletir sobre experiências, coletivas ou individuais, presentes no mundo real.

E o imaginário social é parte constitutiva desse processo, pois se refere ao modo habitual como as pessoas “imaginam” sua existência social, seu ambiente social, o que não se expressa, muitas vezes, “em termos teóricos, mas apoia-se em imagens, narrativas e lendas”. Trata-se de uma “compreensão comum que possibilita práticas comuns e um sentido de legitimidade amplamente partilhado” (TAYLOR, 2010, p. 31).

O imaginário social também está presente na obra de ficção, que pode fazer uso de estratégias normalmente associadas ao campo documental, objetivando principalmente construir representações tangíveis acerca do mundo histórico. O discurso artístico é construído em torno da vida social comum e do cinema em geral, bem como outros dispositivos audiovisuais, representando as linguagens e os discursos do mundo, constituindo-se numa versão mediada de um contexto social específico. “Ficções cinematográficas inevitavelmente trazem à tona visões da vida real não apenas sobre o tempo e o espaço, mas também sobre relações sociais e culturais” (SHOHAT; STAM, 2006, p. 263).

Mil e uma narrativas do cotidiano: reconstruindo um território

Dois aspectos caracterizam fortemente a narrativa em *As mil e uma noites*: o cotidiano originalmente “captado” na realidade e a tradição da ficção, de inventar e contar histórias. A vinculação do filme com a obra clássica homônima se encontra especialmente no dispositivo narrativo, no modo encadeado de apresentar várias pequenas histórias, que em geral agregam também elementos fantásticos e imaginários³.

³Na obra original, a personagem principal é Xerazade, filha do grão-vizir do reinado de Xariar. O rei, após descobrir que estava sendo traído pela esposa, revolta-se e decide se casar todos os dias com uma mulher diferente, a fim de matá-las à noite, após desposá-las. Na tentativa de impedir a continuação dessa tragédia, a espirituosa Xerazade, quando eleita para se casar com o sultão, tem a ideia de, todas as noites, lhe contar uma nova história, de modo a entretê-lo e impedi-lo de continuar matando as mulheres do reinado. Para escapar da morte, ela precisa sempre interromper as histórias antes do desfecho, ao rair do dia, para que o rei continue interessado na narrativa.

As mil e uma noites de Miguel Gomes se compõe de um conjunto de narrativas, não necessariamente ligadas. Assim como nos trabalhos anteriores do diretor, a obra – composta de três volumes – também é dividida em partes, capítulos, devidamente intitulados em tela:

Volume 1 – O inquieto

Os trabalhos do realizador, dos construtores navais e do exterminador de vespas.

A ilha das jovens virgens de Bagdad

Os homens de pau feito

A história do galo e do fogo

O banho dos magníficos – relato do primeiro magnífico, relato dos segundos magníficos, relato do terceiro magnífico

Volume 2 – O desolado

Simão sem tripas

As lágrimas da juíza

Os donos de Dixie

Volume 3 – O encantado

Xerazade

O inebriante canto dos tentilhões

Floresta Quente

No primeiro volume, a inquietação do diretor perante sua tarefa de realizar um filme de ficção num contexto social e econômico desfavorável se entrelaça com os relatos angustiantes de trabalhadores desempregados e o empenho de homens comuns que realizam suas atividades cotidianas. Na história “Os homens de pau feito”, um feiticeiro joga um encanto sobre a comitiva da troika que pressiona o governo português. Trata-se de uma sátira de cunho sexual que desconstrói a imagem desses agentes institucionais, representantes de uma força política que possui forte controle sobre os países europeus.

No segundo volume, “Simão sem tripas” tem como cenário as aldeias quase despovoadas do interior de Portugal; “Os donos de Dixie” é composto de uma série de pequenas histórias que se passam num condomínio de subúrbio, tendo um cão (Dixie) como elemento de ligação entre os personagens. Cada micronarrativa destaca táticas de enfrentamento das dificuldades do cotidiano e a convivência de múltiplas nacionalidades.

No início do terceiro filme, nos aproximamos do universo de Xerazade e acompanhamos suas aventuras fora do palácio real. Essa parte do filme – rodada em Marselha, França – traz longas sequências musicais, em forma de videoclipe, com sobreposições de imagens. Em um desses momentos, as cenas de Xerazade aproveitando o dia fora do castelo são mescladas às imagens de arquivo de uma performance ao vivo do grupo musical brasileiro Novos Baianos, interpretando a canção “O samba da minha terra” (uma das várias referências ao Brasil presentes

no filme). Na história seguinte, convivemos com dedicados criadores de tentilhões que participam de acirradas competições de canto e, por fim, também ouvimos o relato de uma estudante chinesa, que conta sobre sua chegada a Portugal e seu caso amoroso com um policial português.

Na obra, o tempo e espaço já são determinados e constituem o argumento inicial da obra, conforme texto assinado pelo diretor e divulgado no site do filme:

No filme, as histórias que Xerazade conta passar-se-ão em Portugal. Não num Portugal contemporâneo aos contos do livro, mas no Portugal de hoje, em crise econômica e ebulição social. O Portugal de 2013 e 2014, habitado por ricos e pobres, poderosos e insignificantes, trabalhadores e desempregados, ladrões e homens honestos. Marcado pelas consequências da crise, também um Portugal delirante e de excessos. (2014).

No mesmo texto, Miguel Gomes caracteriza sua obra como um retrato ou uma crônica audiovisual sobre seu país, criada a partir do “espírito delirante ficcional de *As mil e uma noites*” (2014):

Ficção e retrato social, tapetes voadores e greves. Aparentemente dimensões que não estão ligadas ou pelo menos que nos habituamos a arrumar em diferentes gavetas. Mas imaginário e realidade nunca puderam viver um sem o outro (e Xerazade bem o sabe). (GOMES, 2014).

Esse recorte no tempo e no espaço também está explícito na própria obra. Um texto explicativo é apresentado no início de cada um dos três filmes:

As histórias, personagens e lugares de que Xerazade nos vai falar ganharam forma ficcional a partir de factos ocorridos em Portugal entre os meses de Agosto de 2013 e Julho de 2014. Durante este período o país esteve refém de um programa de austeridade executado por um Governo aparentemente desprovido de sentido de justiça social. Em consequência, quase todos os portugueses empobreceram.

Ainda que planejasse um filme de ficção, o diretor transformou em elemento estruturante da narrativa o momento de crise social, econômica e política pelo qual passava seu país naquele período, mantendo Xerazade como a instância enunciativa. Como filmar fábulas quando se está imerso numa realidade problemática, que afeta toda a nação, foi uma questão que norteou o trabalho do diretor.

As histórias que compõem *As mil e uma noites* resultam de vários fragmentos de relatos do cotidiano, que vão ganhando camadas narrativas: primeiro são contadas pela mídia, pelos jornais portugueses; depois, são novamente “apuradas” pela pré-produção do filme, reescritas para o site e, em seguida, roteirizadas e filmadas.

De acordo com o “diário de bordo” do filme (GOMES, 2015), 9 de setembro de 2013 foi o primeiro dia de trabalho, seguindo uma “linha de montagem” que deveria funcionar durante um ano. Inicialmente, uma equipe de jornalistas propunha ao “comitê central” do filme (formado pelo diretor e os roteiristas) quais temas seriam investigados, objetivando mapear acontecimentos relevantes e atuais no território nacional. O comitê central votava as propostas dos jornalistas, que retornavam a campo para apuração dos fatos *in loco*. Em seguida, diretor e roteiristas recebiam dos jornalistas novas informações e, a partir delas, criavam uma ficção que fosse possível de ser contada por Xerazade. Em poucos dias, a equipe de produção deveria garantir atores, ensaios, cenários, figurinos, e assim garantir que a equipe técnica pudesse filmar as histórias.

A pesquisa de campo foi o elemento determinante durante o processo de pré-produção do filme. A equipe responsável por essa primeira etapa era composta de um coordenador de pesquisa mais três jornalistas, que apuravam, escreviam e postavam as histórias no sítio do filme na internet. Para descobrir fatos curiosos, e antes de ir a campo, essa equipe passou um período lendo diariamente os principais veículos noticiosos do país, incluindo jornais do interior, em busca de boas histórias. Em seguida, dirigiam-se para o local onde o fato ocorreu para colher mais informações e entrevistar pessoas. Num segundo momento, dirigiam-se para a localidade uma equipe maior, formada pelo diretor, os roteiristas e os demais integrantes da equipe técnica. Somente após uma segunda etapa de verificação é que se iniciavam as gravações. Enquanto isso, a equipe de pré-produção e de investigação já se encontrava em outro lugar, apurando novas histórias, sobrepondo os processos de pré-produção e de produção.

A plataforma do filme na internet funciona como uma espécie de “bloco de notas”, um referencial de caráter jornalístico que se vincula às histórias do filme, formando um conjunto de paratextos. No sítio, é possível encontrar um texto explicativo acerca do processo de “rastreamento” de histórias reais, que endossa o propósito da obra explicitado no seu argumento:

O trabalho a que aqui nos propomos não é muito diferente daquele que temos feito até hoje – procurar, investigar histórias portuguesas e contá-las aos leitores. No entanto, nestas *Mil e uma noites* vamos escrever também para um novo destinatário: Xerazade, a princesa que, todas as noites, conta uma história ao Rei, adiando assim a sua morte. Isso mesmo exige de nós, jornalistas, maior versatilidade e uma atenção para aquilo que, não estando na sombra, poucas vezes se torna visível. A realidade portuguesa desafia-nos a essa procura e Xerazade convoca-nos a descobrir as diferentes histórias que irão compor o seu guião.

[...] Os textos publicados neste *site* irão reproduzir diferentes dimensões da actualidade nacional ao longo de 12 meses. Mas não só. Alguns deles poderão servir de base para as histórias que Xerazade irá contar nestas *Mil e uma noites*, mas essas escolhas, assim como o filme, permanecerão invisíveis durante o período de produção. (GOMES, 2014).

Nessa plataforma, os internautas são também encorajados a enviar, para um e-mail específico, histórias que consideram interessantes, de modo a engajar o público no projeto. Mesmo após o lançamento do filme, o sítio na internet se manteve em permanente atualização. A página inicial é dividida em três partes: “Realidade”, “Ilustrações” e “Rodagem”. Na primeira, há uma lista dos artigos jornalísticos que contam histórias do cotidiano dos portugueses, distribuídos por mês. Mediadas pela linguagem cinematográfica, além das sobreposições narrativas, os registros do cotidiano captados pela equipe de pré-produção do filme são recontados a partir de uma encenação construída, quase sempre mesclando diferentes temporalidades e espacialidades.

Esse contato com o “extraordinário” do cotidiano permitiu a reconstrução de histórias, como a do galo que foi levado a julgamento por acordar mais cedo os moradores da cidade de Resende, onde também ocorre uma eleição para prefeito; a perseverante tarefa dos exterminadores de ninhos de vespas; o cotidiano dos criadores de pássaros que participam de campeonatos de canto nas periferias de Lisboa; a do suicídio de um casal em um apartamento de condomínio popular; a alegórica história dos “homens de pau feito”, que satiriza a troika⁴ e suas imposições políticas e econômicas a Portugal; entre outras. Essa dinâmica também permitiu incluir os registros documentais: uma grande manifestação de policiais em frente à Assembleia Nacional, em Lisboa; o relato de trabalhadores desempregados; o “banho dos magníficos”, tradicional banho de mar do dia 1º de janeiro, em Aveiro, que reúne centenas de pessoas; e a multidão que vai às ruas anualmente celebrar a Revolução dos Cravos.

Essa combinação de real e imaginário também se efetiva na integração entre atores profissionais e amadores. No material impresso de divulgação do filme para o Festival de Cannes 2015, dividem o mesmo espaço, sem hierarquias, os textos e as fotos de apresentação dos atores e dos “não atores” que integram o elenco da produção. É o caso do especialista em canto de pássaros e caçador Chico Chapas, que interpreta si mesmo no terceiro volume e o personagem Simão sem tripas no segundo volume.

⁴Segundo Vieira (2014), Portugal foi marcado pela austeridade no período entre 2009 e 2014. A partir de 2010 foram implementados diversos programas que visavam a estabilidade econômica e o crescimento do país, incluindo pedido de assistência financeira internacional à “troika” – um trio de entidades formado pela Comissão Europeia, o Banco Central Europeu (BCE) e o Fundo Monetário Internacional (FMI).

Articulando recursos do documentário e da ficção, *As mil e uma noites* de Miguel Gomes se ancora na forma e no princípio dos contos maravilhosos para realçar relatos do cotidiano e maneiras como o povo português, valendo-se de suas táticas e artimanhas, vivenciou um momento de crise econômica, social e política. Ao longo da narrativa, vai se formando um mapa ao mesmo tempo real e imaginário de Portugal na contemporaneidade, que deixa entrever não somente aspectos culturais de um povo, mas também formas de apropriação desse território a partir de uma estratégia cinematográfica específica que consolida um estilo de “escrita” autoral.

Nesse filme, há um contexto social específico bem demarcado e explicitado na obra, como já assinalado, e diversos fatos e eventos do cotidiano – que de alguma forma afetaram a sociedade portuguesa – delinearam esse trajeto no tempo e no espaço protagonizado pela produção e pelo diretor. Dentre esses acontecimentos, destacam-se situações que retratam as exigências da troika para com Portugal, o desemprego e a instabilidade econômica, a questão dos imigrantes e a diversidade étnica e racial nas cidades, a vida nos condomínios dos subúrbios urbanos, o cotidiano nas aldeias e o esvaziamento do campo e as relações sociais e afetivas que emergem dessa realidade.

Na dimensão estética, uma estratégia recorrente em *As mil e uma noites* é o uso de planos estáticos e planos-sequência de longa duração, muitas vezes acompanhados de *voz over*, sem necessariamente haver uma relação direta com as imagens que aparecem no quadro. Trata-se, ao mesmo tempo, de valorizar a montagem no próprio plano, ou seja, aproveitar o desenrolar das ações durante o registro, e também de possibilitar a produção de diferentes sentidos a partir de associações livres entre o áudio e a imagem mostradas, criando inclusive diferentes espacialidades e temporalidades.

É o caso da cena de abertura de “O inquieto”, o primeiro volume do filme. Trata-se de um plano-sequência de quase dois minutos que vai percorrendo um estaleiro, mostrando grupos de trabalhadores reunidos nas docas. As imagens foram feitas provavelmente de dentro de um barco que navega em paralelo às docas, de modo que as imagens acabam por ficar instáveis, balançando conforme o movimento do barco. Em *voz over*, ouvem-se as falas de alguns trabalhadores que relatam fatos de suas vidas e de suas profissões (eles posteriormente aparecem no mesmo filme dando depoimentos sobre sua condição de desempregados, na parte final). Na cena seguinte, por meio de um longo plano fixo, vemos uma equipe de TV gravando em frente à porta do estaleiro. As falas dos trabalhadores continuam em *voz over*. Esse é o gancho para que, nos planos seguintes, a voz dos trabalhadores seja substituída pela voz do próprio diretor (ainda em *over*), que então aparece em tela, sentado a uma

mesa, na varanda de um hotel. É mostrado um diretor em crise com sua própria obra, perturbado perante a tarefa de criar ficções a partir de uma realidade tão dura para seus compatriotas. Sua fala, portanto, refere-se ao seu trabalho como cineasta e ao próprio filme que está realizando.



Figuras 1 e 2: Trabalhadores de estaleiros, numa sequência de “O inquieto”.
Fonte: *As mil e uma noites* (2015)



Figura 3: O diretor Miguel Gomes no hotel com a equipe de produção do filme, antes de tentar “escapar” (saindo de cena depois) de seu desafio de fazer um filme num momento de crise em Portugal.
Fonte: *As mil e uma noites* (2015)



Figura 4: Um dos trabalhadores desempregados (um “magnífico”) dá seu depoimento.
Fonte: *As mil e uma noites* (2015)

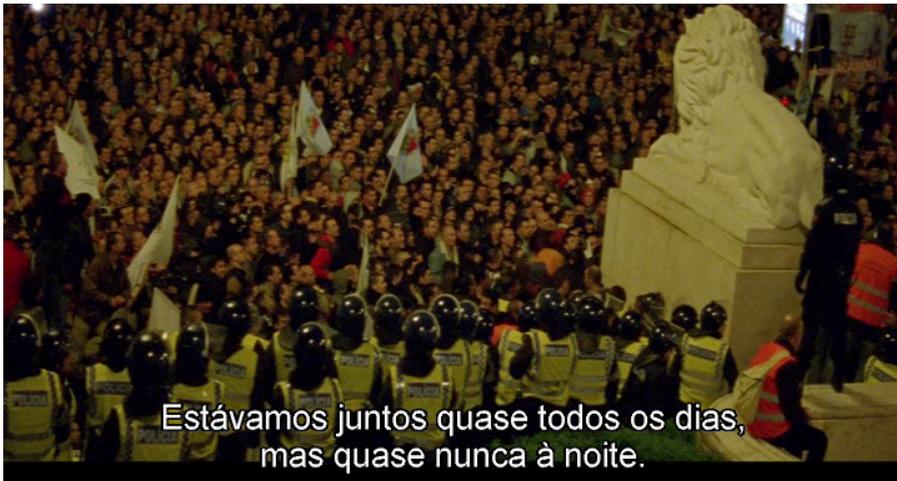


Figura 5: Uma sequência de “O encantado” mostra cenas de uma manifestação popular em Lisboa, enquanto o áudio traz um relato (aparentemente) ficcional sobre um caso amoroso. Fonte: *As mil e uma noites* (2015)

Ao longo das seis horas de filme, nota-se uma variedade de cenários onde se desenrolam as histórias e os eventos do cotidiano português. É mostrado um Portugal de múltiplas territorialidades, de distintas formas de ocupação dos espaços: os condomínios populares nos centros urbanos; as aldeias já quase inabitadas; as cidades do interior; a beira-mar e as praias; bosques e montanhas.

Há ainda espaços “imaginários” a representar um microcosmo social em que coexistem tempos, personagens, culturas e situações díspares. Essa representação aparece, por exemplo, no episódio “As lágrimas da juíza”, no segundo volume da obra (“O desolado”). Não há uma ancoragem em espaços “reais”, mas a criação de ambientes fantasiosos. A maior parte da narrativa se passa nas ruínas de um teatro grego, numa espécie de tribunal popular, onde uma juíza dá início ao julgamento do caso de uma mãe e um filho que, alegando falta de dinheiro, decidem vender os móveis da casa onde vivem, que pertenciam ao proprietário do imóvel. A partir desse caso, vão se alinhavando outras tantas histórias de delitos, envolvendo personagens distintos presentes no tribunal, inclusive uma vaca que fala, um gênio, um grupo de chineses e um bando de mascarados. O tribunal representado funciona como um microuniverso da sociedade, no qual se inter-relacionam vários atores sociais, tendo como ponto de convergência o Estado, que assume a forma do poder jurídico na figura da juíza. Os depoimentos dos acusados se entrelaçam e, ao final do “julgamento”, quase todos os presentes na audiência estão de alguma maneira envolvidos em algum tipo de delito. Cada um dos casos narrados pelos acusados e por suas vítimas,

bem como as justificativas dos crimes cometidos, revelam um cotidiano de carências, de estratégias de sobrevivência, de artimanhas e de resignações.

Também no episódio “Xerazade”, do terceiro volume (“O encantado”), a ambientação criada para abrigar a narradora e o reino onde vive é marcada por uma estética imaginária, surreal, que mescla elementos do passado (roupas, turbantes, sapatos, em especial) e do presente (máscaras de mergulho, uma lancha, automóveis). Uma roda gigante dentro de um centro urbano é o local onde Xerazade conversa com seu pai. Essa sobreposição de temporalidades é parte do projeto fílmico proposto por Gomes de atribuir uma ficcionalidade a eventos reais que ocorriam em Portugal no presente.



Figuras 6 e 7: Em “As lágrimas da juíza”, um julgamento popular num teatro grego representa o microcosmo social de um país com problemas sociais.
Fonte: *As mil e uma noites* (2015)



Figura 8: Xerazade conversa com seu pai numa roda gigante, em uma cidade contemporânea.
Fonte: *As mil e uma noites* (2015)



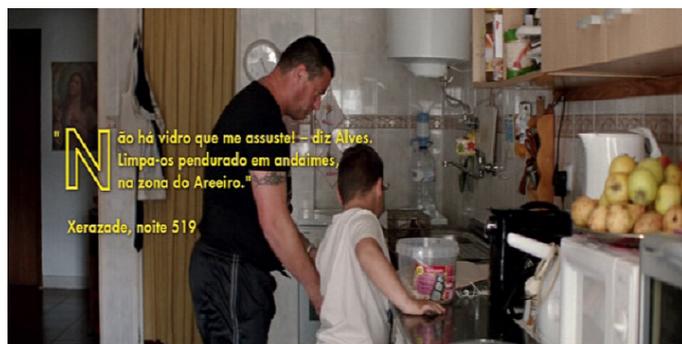
Figura 9: As imagens de uma apresentação do grupo brasileiro Novos Baianos se mesclam às cenas em que Xerazade sai do castelo para passear e se divertir.
Fonte: *As mil e uma noites* (2015)



Figuras 10 e 11: O campo e o imaginário rural de Portugal também estão presentes na narrativa.
Fonte: *As mil e uma noites* (2015)



Figura 12: Muitas histórias se passam em condomínios populares dos centros urbanos de Portugal, especialmente em “Os donos de Dixie”.
Fonte: *As mil e uma noites* (2015)



Figuras 13 e 14: O cotidiano dos criadores de tentilhões. As cartelas de textos sobre várias cenas remetem a histórias de personagens do mundo real (histórico), mas são destacadas como se fossem trechos das fábulas contadas por Xerazade.
Fonte: *As mil e uma noites* (2015)

Conclusão

Com este trabalho, objetivou-se conhecer as estratégias de “ocupação” dos espaços e seus “usos” na construção da narrativa, para identificar formas de caracterização de determinada(s) territorialidade(s) representativa(s) de Portugal, evidenciando a dinâmica de criação de uma obra audiovisual contemporânea que coloca o sujeito ordinário, localizado no mundo “real” – social e histórico –, no centro da narrativa, e transformando-o também em narrador, porém revestido de ficcionalidade. As situações que se encadeiam são atualizadas no processo fílmico, na reconstituição, criação e recriação das histórias, reais ou imaginárias.

Essa estratégia narrativa investe na apreensão do real a partir do imaginário, utilizando diferentes modos de articulação entre os registros da ficção e do documentário, forçando-nos a abandonar a dicotomia ficcional *versus* documental e questionar as fronteiras da realidade. Para tanto, recorre-se a artifícios que incluem escolhas estéticas (visuais e sonoras) específicas, principalmente adotando uma relação inovadora entre som e imagem; fragmentação da narrativa em partes e episódios; registros documentais ou utilização de códigos específicos do documentário, por vezes de caráter etnográfico; predominância da montagem no plano; metanarrativa e autorreflexividade; explicitação do aparato fílmico, por vezes com a presença do diretor e da equipe em algumas cenas.

As obras de Miguel Gomes também trazem aspectos apontados por Ferreira (2013) como característicos de uma vertente do cinema português autoral, como a predominância de uma dimensão política através da produção de dissenso estético; potencial de significação como posição autoral; cotemporalidade, coexistência de passado e presente; coexistência da razão dos fatos com a razão da ficção; estratégias de intersubjetividade; domínio das experiências (do diretor e do espectador), ao invés de conceitos definidos e fatos duros; abordagens que contemplam a heterogeneidade do mundo; e negação das oposições binárias.

O modo como o diretor se inscreve no contexto da narrativa, ocupando espaços concretos (ruas, praias, estradas, hotel, casas etc.) – e não apenas simbólicos – em *Aquele querido mês de agosto* e *As mil e uma noites* se manifesta justamente no destaque dado ao trabalho do cineasta não apenas como “autor” no processo de criação da obra cinematográfica, mas também como ator social responsável por desenvolver, junto a uma equipe, um produto cultural a partir de um montante de recursos. E são nesses momentos de “crise” que diretor e equipe aparecem em cena. Em *Aquele querido mês de agosto*, os impasses dizem respeito à falta de atores e recur-

sores escassos; em *As mil e uma noites*, pelo contrário, a produção dispõe de um grande orçamento, mas o diretor vacila ante suas pretensões e entra em conflito pessoal ao encarar a situação econômica e social de seu país naquele momento.

Insistindo na atividade do espectador, Miguel Gomes não recorre a um discurso panfletário, muito embora aborde questões sociais, econômicas e políticas importantes para Portugal. É o mapa de um Portugal contemporâneo que vai sendo reconstituído a partir das narrativas do cotidiano.

Ao mesmo tempo que registra e ressignifica eventos do cotidiano usando códigos do documentário e reconstitui histórias reais criando ficções, Gomes oferece alternativas para refletirmos sobre práticas coletivas que constituem a vida social portuguesa contemporânea, um imaginário social e um território partilhado. Com isso, entendendo a prática cinematográfica como uma forma de apropriação e de transformação no e do espaço – e, portanto, capaz de gerar territorialidades –, os percursos narrativos criados a partir das produções audiovisuais revelam não apenas modos de pertencimento relativos a determinados grupos sociais ou comunidades, mas também diferentes perspectivas relativas a disputas de poder inseridas nesses contextos.

Referências

- CERTEAU, M. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 2013.
- ECO, U. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- FERREIRA, C. O. *O cinema português: aproximações à sua história e indisciplinaridade*. São Paulo: Alameda, 2013.
- GARDIES, R. *Compreender o cinema e as imagens*. Lisboa: Texto & Grafia, 2007.
- GAUDREAU, A.; JOST, F. *A narrativa cinematográfica*. Brasília, DF: UnB, 2009.
- GOMES, M. *As mil e uma noites: o filme*. 2014. Disponível em: <<http://www.as1001noites.com/o-filme/>>. Acesso em: 23 mar. 2016.
- _____. *Les mille et une nuits*. Paris: Makna Presse, 2015. Catálogo de apresentação do filme no Festival Cannes 2015.
- HAESBAERT, R. *Dos múltiplos territórios à multiterritorialidade*. 2004. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/petgea/Artigo/rh.pdf>>. Acesso em: 30 mar. 2017.
- _____. “O território e a nova desterritorialização do Estado”. In: DIAS, L. C.; FERRARI, M. (Org.). *Territorialidades humanas e redes sociais*. Florianópolis: Insular, 2013. p. 19-37.
- HELLER, A. *O cotidiano e a história*. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

JIMÉNEZ, J. G. *Narrativa audiovisual*. Madri: Cátedra, 1996.

LAMAS, S. “Tabu, de Miguel Gomes”. In: PEREIRA, A. C.; CUNHA, T. C. (Org.). *Geração invisível: os novos cineastas portugueses*. [S.l.]: Livros Labcom Books, 2013.

NICHOLS, B. *Representing reality*. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press, 1991.

RAFFESTIN, C. *Por uma geografia do poder*. São Paulo: Ática, 1993.

SHOHAT, E.; STAM, R. *Crítica da imagem eurocêntrica*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

TAYLOR, C. *Imaginários sociais modernos*. Lisboa: Texto & Grafia, 2010.

VIEIRA, J. *De abril à troika*. Lisboa: Objectiva, 2014.

Referências audiovisuais

AQUELE querido mês de agosto. Criação: Miguel Gomes. Portugal, 2008.

AS MIL e uma noites. Criação: Miguel Gomes. Portugal, 2015. 3 volumes.

TABU. Criação: Miguel Gomes. Portugal, 2012.



**Cineclubismos: uma
história do Cineclub
Antônio das Mortes**
*Cineclub movements: a
history of Antônio das
Mortes Cineclub*

Marina da Costa Campos¹

¹Doutoranda em Meios e Processos Audiovisuais pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Mestre em Imagem e Som pela Universidade Federal de São Carlos e graduação em Comunicação Social – bacharelado em Jornalismo, pela Universidade Federal de Goiás. Pesquisa financiada Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes). E-mail: marina.dacosta@gmail.com

Resumo: este artigo trata da história do Cineclubes Antônio das Mortes, entidade que existiu na cidade de Goiânia entre os anos de 1977 e 1987 e que desenvolveu atividades de exibição e debate, grupos de estudos e produção audiovisual. Pretende-se estudar sua atuação e a constituição de diferentes perfis ao longo de sua trajetória, com o objetivo de compreender como a entidade configurou-se num espaço múltiplo de formação audiovisual local e de como abrigou compreensões diferentes sobre a atividade cineclubista.

Palavras-chave: Cineclubes Antônio das Mortes; cineclubes; experimental; crítica.

Abstract: this article discusses the history of the Antônio das Mortes Cineclub, an entity that existed in the city of Goiânia (GO), Brazil, between 1977 and 1987 and which developed exhibition and debate activities, study groups and audiovisual production. The objective is to study its performance and the constitution of different profiles throughout its trajectory, with the intention of understanding how the entity was configured in a multiple space of local audiovisual formation and of how to shelter different understandings about the cine-club activity.

Keywords: Antônio das Mortes Cineclub; cineclub; experimental; criticism.

Introdução

No ano de 1984, o jovem Ricardo Musse recebeu uma ligação de seu amigo, Lourival Belém², informando-lhe que estava portando uma câmera de vídeo. Os dois decidem comunicar os amigos do cineclubes ao qual pertenciam e imediatamente reúnem-se para fazer uma gravação que resultaria no média-metragem *João Bennio, Glauber Rocha e o cinema goiano* (1984)³, de Ricardo Musse. Localizados na Rua 96 do Setor Sul de Goiânia e também no centro da cidade, mais especificamente no Teatro Goiânia, realizam improvisadamente um diálogo entre Glauber Rocha (interpretado por Musse) e João Bennio (interpretado por Leonardo do Carmo) em que falam sobre cinema. Imitando o cineasta baiano nas reportagens produzidas para o programa *Abertura*, da TV Tupi em 1979, os jovens também entrevistam pessoas nas ruas, questionando suas opiniões sobre o cenário cultural da capital goiana, o gosto pelo cinema brasileiro, a repercussão da morte de Glauber Rocha e o domínio da televisão.

Esse vídeo, uma mistura de ficção com documentário, experimental, é definido pelo próprio Ricardo Musse, em texto escrito no jornal goiano *O Popular* de 12 de janeiro de 1986, por “seu caráter de farsa, de paródia, de sátira”, numa vídeo-performance “antropofágica” que visa a desmistificação da imagem do cineasta genial e a compreensão da formação do imaginário coletivo goiano” (MUSSE, 1986, p. 27). No entanto, mais que uma produção de crítica do seu tempo, o média-metragem apresenta também uma outra perspectiva: a possibilidade de identificar ali o Cineclubes Antônio das Mortes (CCAM ou CAM). Partindo desse ponto, pode-se pensá-lo como uma metáfora da própria entidade: cita o cineasta que mais influenciou seus integrantes; traz a ironia e a provocação na abordagem do próprio cinema e da cultura local – reflexo que também marca os debates e a postura de seus membros – e a busca pela experimentação cinematográfica. Portanto, assistir a tal filme, assim como outros produzidos pelos integrantes que fizeram parte da entidade, é ter um pouco de contato com o que representou e resultou a experiência do CCAM.

Essa entidade surgiu entre os anos 1977 e 1978 e durante dez anos realizou atividades de exibição, debates, grupos de estudos, produção audiovisual e produção crítica, sendo, nesse período, uma das protagonistas de difusão e agitação cultural na capital de Goiás, além de possuir papel importante na descentralização do ensino e da cultura audiovisual no estado. Portanto, este artigo dedica-se a mostrar tal

²Atualmente, Lourival Belém é médico psiquiatra e Ricardo Musse é docente do curso de Ciências Sociais da Universidade de São Paulo.

³Este filme pode ser encontrado em cópia DVD no Museu da Imagem e Som de Goiânia.

percurso e a refletir sobre seus diferentes perfis e sobre de que maneira a entidade configurou-se num espaço múltiplo de formação audiovisual local. Antes, porém, faz-se necessário localizar esse objeto dentro dos estudos já desenvolvidos sobre cineclubismo no Brasil.

O cineclubismo como objeto de pesquisa

Desde o final dos anos 1990, uma parcela de pesquisadores de cinema no Brasil vem se dedicando ao estudo específico dos cineclubes brasileiros. E nessas pesquisas sempre é possível ter acesso às origens do cineclubismo no país: o pioneirismo com Adhemar Gonzaga, Álvaro Rocha, Paulo Vanderley, Luis Aranha, Herculino Cascardo e Pedro Lima, com o Cineclube Paredão nos anos 1917; o Chaplin Club, oficialmente o primeiro cineclube do Brasil, criado por Otávio de Faria, Plínio Sussekind Rocha, Almir Castro e Cláudio Mello em 1928; nos anos 1940, o Clube de Cinema de São Paulo fundado na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo por Paulo Emílio Salles Gomes, Décio de Almeida Prado, Lourival Gomes Machado e Cícero Cristiano de Souza (GATTI, 1997, p. 128). Nesse aspecto de construção da trajetória do cineclubismo brasileiro é preciso destacar o livro de Ismail Xavier, *Sétima arte, um culto moderno: o idealismo estético e o cinema* (1978), que dedica um trecho à abordagem do Chaplin Club; e as pesquisas autônomas⁴ de Felipe Macedo, cineclubista e ex-presidente do Conselho Nacional de Cineclubes e de Diogo Gomes, também cineclubista, que escreveram diversos artigos para periódicos, como a revista *CineclubeBrasil*. Outros dois pesquisadores acadêmicos desse tema são: André Gatti que escreveu o verbete “cineclube” na *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*, não só conceituando o termo, mas tratando da história do movimento no Brasil até o início dos anos 1990, tratando também do assunto em seu livro *A exibição cinematográfica: ontem, hoje e amanhã* (2008); e Débora Butruce, cineclubista, cujo artigo “Cineclubismo no Brasil: esboço de uma história” (2003) traz um panorama histórico do tema desde as origens até os anos 2000.

Saindo desse espectro histórico, as pesquisas referenciadas no começo deste subtópico aprofundam-se nas histórias dos cineclubes locais. Disto podem-se citar alguns trabalhos: *O cinema em Belo Horizonte: do cineclubismo à produção cinematográfica na década de 1960* (1997), de José Américo Ribeiro, que

⁴O termo “autônomo” aqui é utilizado para caracterizar pesquisas que não são acadêmicas, que não estão vinculadas a nenhuma universidade.

se dedica ao estudo histórico do Centro de Estudos Cinematográficos do Cineclube Belo Horizonte e do Cineclube Universitário, ambas entidades fortemente ativas nos anos 1960; *Quando éramos jovens: história do Clube de Cinema de Porto Alegre* (2000), de Fatimarlei Lunardelli, que trata de um dos mais antigos cineclubes ainda ativos no país, focando nos primeiros 50 anos de existência da entidade; *Católicos e cinema na capital paulista – o Cine Clube do Centro Dom Vital e a Escola Superior de Cinema São Luis* (1958-1972), de Vivian Malusá (2007), que aborda não só a entidade a qual pertenceram Jean-Claude Bernardet, Rudá de Andrade e Gustavo Dahl como também estuda as relações entre a Igreja Católica e o cineclubismo no Brasil; *O Cineclube Universitário de Campinas* (1965-1973), de Natasha Hernandez, que trata tanto das atividades de exibição desse cineclube na década de 1960 como também dos textos escritos para jornais, além dos três curtas-metragens produzidos pela entidade: *Um pedreiro* (1966), *O artista* (1967) e *Dez jingles para Oswald de Andrade* (1972); *Cineclubismo: memórias dos anos de chumbo*, de Rose Clair, que aprofunda-se nas experiências cineclubistas do Rio de Janeiro durante a época da ditadura. A autora recolhe vários depoimentos de ex-cineclubistas para compreender não só a existência dessas entidades num período de grande repressão como também a prática cineclubista enquanto atividade de formação audiovisual.

Esses são alguns estudos, entre outros, poucos, que vêm sendo desenvolvidos e que apresentam como ponto em comum a perspectiva do cineclubismo como uma ação de formação. A leitura atenta desses trabalhos possibilita identificar diversas práticas realizadas dentro de um cineclube que extrapolam a ideia de um espaço alternativo de exibição de filmes e de debates – o que por si só já se institui como uma atividade educativa. Alguns cineclubes desenvolveram a prática da crítica cinematográfica ou dedicaram-se à produção cinematográfica – ou às duas atividades juntas. As escolhas dos filmes exibidos refletem um contexto histórico e também a orientação que o cineclube almeja. Por exemplo: a Igreja Católica compreende o cinema, entre 1920 e 1960, como uma experiência educativa na qual é possível tratar aspectos morais a serem seguidos ou não, de acordo com sua ortodoxia, e a partir dos anos 1960 ela, junto dos movimentos sociais, vai apresentar outras formas de participação, algumas de mais engajamento político (MALUSÁ, 2007). É preciso ressaltar também que grande parte dos cineastas tanto brasileiros como de outros países é oriunda dessa experiência cineclubista, como Glauber Rocha, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman, Jean-Claude Bernardet, entre outros, além de diretores, críticos etc.

Nesse aspecto, o cineclube atua, então, como um local em que o público tem contato com uma cultura audiovisual, estimulando outras formas de materialização dessa experiência, seja na escrita, na realização de filmes, em pesquisas ou até mesmo na formação de um novo olhar para com a sociedade e sua organização. Rose Clair utiliza o termo “experiências instituintes” para caracterizar, principalmente nos anos 1970, mas que pode ser estendido para um contexto mais amplo – o cineclubismo dentro de uma perspectiva de espaço coletivo para discussão estética e política:

denomino de experiências “instituintes” aquelas que se constituem em movimentos que surgem em diferentes tempos e espaços engendrados por sujeitos históricos, envolvidos em ações coletivas, capazes de trazer mudanças significativas/éticas no processo político, social e cultural que estão vivendo. (CLAIR, 2008, p. 20)

Entendendo essa relação de várias atividades e de suas extensões em uma vida cultural, política e cultural, este artigo propõe-se a analisar o caso do CCAM como uma experiência que atende a essa ideia de formação audiovisual e que, em conjunto com as outras pesquisas sobre o tema, reforça a compreensão de que estudar a história do cineclubismo é se deparar com múltiplas tendências de cineclubismos ao longo de sua trajetória. Nesse ínterim, a história do próprio CCAM foi dividida em fases, identificando os diversos perfis e as maneiras de interação com a entidade e da entidade.

Uma história do CCAM: a primeira fase (1977-1979)

Embora não seja possível estabelecer com precisão a data de fundação do CCAM, os depoimentos colhidos com os integrantes da entidade indicam que as reuniões iniciais se deram no ano de 1977. Naquele momento, um grupo de estudantes de medicina da Universidade Federal de Goiás (UFG), liderados por Leonardo de Camargo e Antônio Carlos de Gusmão⁵, reunia-se nas noites de sábado no Diretório Central dos Estudantes (DCE) da UFG para exibir filmes e discutir questões políticas, com o intuito de agregar mais jovens para o movimento estudantil. Os encontros eram clandestinos e não havia documentos que confirmassem a existência dessas reuniões, pelo receio de repressões do regime militar. Tais alunos eram ajudados pelo professor do curso de comunicação social da UFG, Hélio Furtado do Amaral – cuja experiência com o cineclubismo era anterior, pois havia sido membro do Cineclube Dom Vital, citado anteriormente neste artigo. A esse grupo uniram-se mais dois integrantes: Lourival Belém, também estudante de medicina, e Ricardo

⁵Leonardo de Camargo, atualmente, é cirurgião gástrico. Antônio Carlos de Gusmão é médico pediatra.

Musse, estudante de física. Os dois seriam os responsáveis por criar o elo entre o movimento estudantil e os cinéfilos do Cine Rio, local que também frequentavam.

O Cine Rio, situado próximo à região central de Goiânia, abrigava o projeto “Cinema de Arte” aos finais de semana, com exibição de filmes que não eram veiculados no circuito comercial. Os estudantes de jornalismo Antônio e Judas Tadeu Porto⁶, em conjunto com o Prof. Hélio Furtado do Amaral, levaram o projeto adiante até 1978, quando foi extinto. Esses três responsáveis e grande parte do público frequentador do cinema foram estimulados por Ricardo Musse a frequentar as reuniões do DCE da UFG para dar continuidade à proposta de exibição de filmes de arte e debate após as exibições. A formação do CCAM se deu dessa confluência de dois grupos, adquirindo seus contornos com a própria escolha do nome da entidade e na participação mais ativa de alguns de seus frequentadores.

O nome da entidade foi escolhido como homenagem a Glauber Rocha e pela identificação do grupo com o seu cinema. Segundo Judas Tadeu (2013), os integrantes se identificavam com o personagem Antônio das Mortes, no sentido de almejavam o posto de “exterminadores culturais”⁷. Esse extermínio era feito por meio da provocação, apontada por Judas como uma das características do cineclube. Tal característica provocativa permeou o desenvolvimento da entidade, mas foi de grande ênfase nessa primeira fase, focada no debate político e estético das obras, orientado pelas leituras feitas em grupos de estudos e, especialmente, pela leitura do livro *O discurso cinematográfico: opacidade e transparência* (1977), que naquele momento tinha acabado de ser lançado.

Tal livro era considerado pelo grupo como um guia dos debates, discutindo as diversas concepções assumidas por autores e escolas quanto ao estatuto imagem/som do cinema diante da realidade (XAVIER, 1977). Essa recuperação realizada pelo autor dos principais movimentos estéticos da história do cinema servia como uma base teórica para que o grupo não só compreendesse a linguagem cinematográfica como também identificasse os aspectos ideológicos contidos em cada filme. Ricardo Musse (2013) lembra-se que comprou o livro por acaso e após a sua leitura percebeu que “aquilo era tudo o que nós precisávamos saber sobre estética”. De acordo com Lourival Belém (2013), os integrantes do cineclube eram conhecidos na cidade por estarem “sempre carregando este livro embaixo dos braços”. No curta-metragem

⁶ Antônio Ribeiro é jornalista e assessor da Câmara dos Deputados de Goiânia. Judas Tadeu é jornalista e servidor público.

⁷As citações dos integrantes utilizadas neste artigo são oriundas de vários depoimentos realizados durante a pesquisa de mestrado desenvolvida pela autora sobre o Cineclube Antônio das Mortes entre os anos de 2012 e 2014 pelo Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som da Universidade Federal de São Carlos (CAMPOS, 2014).

Recordações de um presídio de meninos (2009), de Lourival Belém, composto por diversos registros desse período da entidade, é possível ver o grupo sentado em bancos no centro da cidade de Goiânia realizando a leitura do livro de Ismail Xavier.

Musse afirma que a realização das atividades de estudos propiciou a formação autodidata do grupo:

Quando nós começamos a ler o livro do Ismail, puxamos mais para a estética, porque começamos a ter mais base para este tipo de discussão. Nós não tínhamos base. Nós lemos não só o livro do Ismail, mas começamos a ler outros livros sobre cinema, sobre estética, crítica literária. Fizemos praticamente um curso de formação de crítica autodidata. A gente lia livros, trocava livros. Eram coisas importantes: Walter Benjamin, Adorno, que ainda não tinham entrado no Brasil. (MUSSE, 2013, comunicação oral)

Outra influência importante exercida pelo livro, assim como as demais leituras realizadas pelo grupo, foi na escolha dos filmes exibidos pela entidade. Lourival Belém (2013) afirma que a intenção do cineclube era de exibir o maior número de filmes e as mais diversas estéticas cinematográficas possíveis. A preferência das programações dos encontros no início era, segundo Antônio Carlos de Gusmão, pela exibição de filmes nacionais, voltados para as discussões políticas do momento. Com a realização do grupo de estudos e com a saída de integrantes mais ligados ao movimento estudantil, o grupo distancia-se de uma prerrogativa mais militante e opta por uma programação mais variada, mas almejando o político de outra forma. Nas palavras de Lourival Belém (2013), “partindo do estético para o político”. Essa escolha dos filmes, é necessário destacar, estava atrelada também à sua disponibilidade. Bancando os custos das exibições, o grupo optava pelos filmes distribuídos pela Dinafilme e pela Embrafilme, que eram mais baratos, pelas embaixadas estrangeiras e pelo Instituto Goethe, que eram gratuitos.

A definição por uma ampla variedade de filmes e o distanciamento da militância estudantil ajudaram a consolidar um perfil no cineclube mais voltado para a análise fílmica e para o debate teórico, mas que não deixava de abrigar diferentes interesses e posturas ideológicas. Por exemplo, havia integrantes mais de esquerda, ou mais radicais como Zildemar Pires⁸ e Herondes César⁹, outros mais interessados em estética cinematográfica, como Oto Araújo Vale¹⁰ e Lisandro

⁸Zildemar era estudante de sociologia, mas faleceu anos depois de sua entrada no CCAM. Não foi possível descobrir a data de seu falecimento.

⁹Herondes era um dos mais velhos do grupo e já trabalhava como agente bancário. Hoje encontra-se aposentado.

¹⁰Oto era estudante de letras e atualmente é professor do curso de letras da Universidade Federal de São Carlos.

Nogueira, e Ricardo Musse, Bené de Castro¹¹ e Lourival Belém, considerados mais polêmicos e provocadores.

A ênfase no debate e na possibilidade de ter contato com o maior número possível de obras, aliada com os estudos sobre cinema, estética e outras disciplinas, caracteriza essa primeira fase, o que demonstra uma tentativa de formação autodidata desses integrantes. O foco é a discussão ideológica, a análise fílmica como instrumento para a discussão, para circulação de ideias e, em grande parte, o motivo dos encontros desses jovens. A partir dos anos 1980, a entidade permanece com o esforço de dar prosseguimento às exposições e discussões e aos grupos de estudos, mas também mergulha numa nova proposta, que é a produção de filmes.

Produção e descentralização: a segunda fase (1980 a 1984)

A partir de 1980 o cineclube passa por uma renovação do grupo participantes. Alguns integrantes, como os já citados Ricardo Musse e Leonardo de Camargo, saem da entidade e outros novos passam a fazer parte da nova formação: Maria Noemi Araújo¹², Guaralice Paulista¹³, Divino Conceição¹⁴, Eudaldo Guimarães¹⁵, Luiz Cam¹⁶, entre outros. Nesse momento, por conflitos ideológicos com os movimentos estudantis que também ocupavam o espaço do DCE da UFG, o cineclube alterou o local das atividades de exibição e passou a fazer projeções em vários departamentos da universidade, como a Faculdade de Educação, a Faculdade de Direito e o Instituto de Ciências Humanas e Letras da UFG. A entidade também estabeleceu parcerias e realizou exposições na Aliança Francesa de Goiânia, no prédio da Caixa Econômica e até em bares da cidade.

O CCAM também passou a ser convidado por comunidades e por outras entidades a realizar exposições em cidades do interior de Goiás e do Mato Grosso. Segundo Beto Leão e Eduardo Benfica (1995, p. 49), o CCAM começou a estender suas atividades para os municípios do interior de Goiás visando a “criação de circuitos paralelos (cineclubes) em diversas cidades, além de estimular a realização de filmes

¹¹Bené de Castro era jornalista na época do cineclube. Hoje é aposentado.

¹²Maria Noemi Araújo era estudante de pedagogia na época. Atualmente é psicanalista.

¹³Guaralice era estudante secundarista. Hoje é artista plástica.

¹⁴Divino Conceição era adolescente e ator quando entrou no cineclube. Hoje é cineasta e ator.

¹⁵Eudaldo era um jovem cineasta. Atualmente trabalha na produção do Festival Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental (Fica), na cidade de Goiás, além de auxiliar em outros festivais do estado.

¹⁶Luiz Cam era estudante de arquitetura e ao longo dos anos desenvolveu a carreira de documentarista. Faleceu em 9 de junho de 2015.

por parte das próprias comunidades locais”. Uma das atividades realizadas foi a visita à cidade de Itapuranga¹⁷, em 1981, em um trabalho conjunto com o grupo de teatro popular Ana Félix – de maioria campestre. Luiz Cam (2013), que esteve presente nesse momento, recordou-se de que a ação visava ajudar a comunidade a pensar cinema e também colaborar e estimular um movimento incipiente de organização dos trabalhadores do campo, e não apenas a exibição de filmes. Lourival (2013) afirmou que o intuito dessas visitas, tanto nessa cidade como em outras, era de projetar filmes, discutir e ensinar os elementos estéticos e da linguagem cinematográfica. Além de Itapuranga, a entidade passou por Rio Verde¹⁸, Heitorai¹⁹, Barra do Garças e Alto do Araguaia²⁰.

A visita à cidade de Itapuranga resultou em dois filmes feitos super-8 em conjunto com a comunidade Ana Félix: *A imagem do trabalhador* (1981) e *1º de maio* (1981). De acordo com Noemi Araújo (2013), a entidade foi chamada por um médico da cidade, Vitor, profissional que já realizava reuniões com sindicalistas, pessoas do campo e grupos de esquerda ligados à Igreja Católica. Ele apresentou ao CCAM o roteiro de *A imagem do trabalhador*, que tratava da migração do homem do campo para a cidade. Tanto o roteiro como a música foram elaborados coletivamente pelos camponeses. Já o outro curta-metragem trata de um registro de 15 minutos de uma passeata dos trabalhadores em um dia de visita do líder sindical Luiz Inácio Lula da Silva à cidade.

A realização de filmes é uma das atividades que a entidade passa a realizar a partir desse momento, 1981, quando surge o Núcleo de Produções do CCAM. No entanto, o núcleo não era composto por todos os integrantes, visto que a relação dos participantes era variada, de acordo com os interesses de cada um. Assim, faziam parte do núcleo: Lourival Belém, Guaralice Paulista, Divino Conceição, Eudaldo Guimarães, Luiz Cam, Noemi Araújo, Ricardo Musse, Beto Leão, Hélio de Brito, Nilson (projeccionista), Ronaldo Araújo, Pedro Augusto e Márcio Belém. Lisandro Nogueira fez participações em alguns filmes.

¹⁷Itapuranga está localizada a 155 km de distância de Goiânia e pertence ao Vale São Patrício, no centro do estado de Goiás.

¹⁸Rio Verde está localizada na região sudoeste do estado de Goiás, a 220 km de distância de Goiânia.

¹⁹Heitorai está localizada na região central do Estado de Goiás, a 132 km de distância de Goiânia.

²⁰Barra do Garças está localizada na região nordeste do Mato Grosso, a 550 km de distância de Cuiabá. Alto do Araguaia situa-se na região sudeste do estado, a 418 km de capital.



Figura 1: Foto tirada em 1981 nas filmagens do filme *A ilusão, uma verdade 24 vezes por segundo*, que anos depois se chamaria *Recordações de um presídio de meninos*. Da esquerda para direita: Ricardo Musse, Noemi Araújo, Lourival Belém, Ronaldo Araújo, Erivaldo Nery (Piolho) e Divino Conceição. Fonte: Noemi Araújo.

O núcleo funcionava em forma de cooperativa, na qual cada participante desempenhava uma função na produção, revezando-se de acordo com as necessidades de cada filme. Produziram trabalhos em super-8 e 16 mm, e os gastos com as películas, com a compra de uma câmera de super-8 e com o aluguel da câmera de 16 mm também eram divididos coletivamente. Noemi Araújo (2014) recorda-se que a maior influência que o grupo sofreu para a compra do equipamento veio da ideia de Glauber Rocha e do grupo cinemanovista da “câmera na mão e uma ideia na cabeça”. Mas o impulso maior de produção deu-se a partir de uma doação realizada pela emissora TV Anhanguera (filiada à Rede Globo), de 220 latas de filme virgem de 16 mm. Com isso, o cineclube pôde produzir mais filmes e teve mais liberdade para experimentar. No entanto, Lisandro Nogueira (2013) lembra que essa doação, na verdade, era composta por filmes estragados, inutilizados pela emissora por conta da transição para o *videotape*. Já Hélio de Brito (2013) afirmou que “eram tantas latas que a gente oferecia para quem quisesse filmar”. Para Eudaldo (2013), essa possibilidade de produção conduziu o cineclube a um outro patamar de reconhecimento, sendo seus integrantes denominados pelas emissoras locais de “a nova geração de cineastas dos anos 1980”.

No total foram produzidos 15 filmes, sendo 11 curtas-metragens e quatro médias-metragens, excluindo as produções não finalizadas: *Nosso cinema, seus aspectos e sua gente* (1981, Eudaldo Guimarães, super-8); *295.5* (1981, Lourival Belém, 16 mm); *SIMA: Sistema de Informação do Mercado Agrícola* (1981, Lourival Belém; Noemi Araújo, super-8); *O homem que veio de Patis* (1981, Hélio de Brito); *A imagem do trabalhador* (1981, CAM e Comunidade Ana Félix, super-8); *1º de maio* (1981, CAM e Comunidade Ana Félix, super-8); *Quinta Essência* (1982, Lourival Belém e Ronaldo Araújo, 16 mm); *A ilusão – uma verdade 24 vezes por segundo* (1982, Lourival Belém, 16 mm); *O grande circo Vera Cruz* (1983, Hélio de Brito, super-8); *Conceição my Love* (1984, Hélio de Brito, 16 mm); *Sonhos e fantasias* (1981, Eudaldo Guimarães, 16 mm); *Ventos de Lizarda* (1982, Pedro Augusto, 16 mm); *Cinzas da quarta-feira – ou a procura do eu perdido* (1984, Hélio de Brito, 16 mm); *Lúcidos ou neuróticos?* (1982, Divino Conceição, 16 mm); *Dedo de Deus* (1987, Lourival Belém; Márcio Belém, super-8); e *João Bennio, Glauber Rocha e o povo goiano* (1986, Ricardo Musse, vídeo)²¹.

Uma característica comum desses trabalhos é a escolha do experimental como possibilidade de processo criativo e tentativa de extrapolar uma linguagem comercial convencional – intenção que já constava no estatuto de fundação da entidade, elaborado no ano de 1978:

Art. 2º – Tem por objetivos principais:

- a) Apresentar filmes de qualquer qualidade no campo da arte e da técnica cinematográfica;
 - b) Realizar conferências, cursos, mesas-redondas e seminários, editar boletins, promover concursos e manter uma biblioteca e arquivo para estudos e debates de assuntos de cinema em geral.
 - c) Incentivar a prática e o progresso do filme experimental.
- (GOIÂNIA, 1978, p. 15)

Esse projeto inicial da entidade pode ser associado com uma afirmação, feita em um artigo publicado pelo CCAM no jornal *Diário da manhã* no ano de 1982, de que o cineclube já tinha uma carga teórica grande e que partia naquele momento para a produção. Pode-se intuir que havia chegado o momento de partir para a produção:

²¹Dos 15 filmes realizados pelo cineclube, sete podem ser acessados. À exceção de *João Bennio, Glauber Rocha e o povo goiano*, que está em cópia DVD no Museu de Imagem e Som de Goiás, as outras obras podem ser encontradas na internet. Os filmes de Hélio de Brito e Pedro Augusto podem ser visualizados no site YouTube. Os curtas de Lourival Belém podem ser encontrados no site da F64 Filmes. Os curtas-metragens de Eudaldo Guimarães e Divino Conceição encontram-se com os próprios cineastas em suas bitolas originais. Os demais filmes citados desapareceram ou não estão mais em condições de serem projetados.

Depois de tantos filmes vistos, estudados, discutidos; tantos livros devorados, debatidos, tantas tardes de sábados de estudos, chegou-se às primeiras experimentações, começando-se pelo S-8, fazendo-se documentários, ficções, curtas, médias e até longas-metragens. Quem quis, fez. Apesar de muitas dificuldades, da falta de apoio e de material humano, a “trancos e barrancos”, alguma coisa saiu. Fazia-se “vaquinhas”, um filme aqui, outro ali; conseguia-se 500 pés de Super 8 mm e fazia-se um curta. E assim por diante. De curta em curta o cineasta enche a tela. (CINECLUBE ANTONIO DAS MORTES, 1982, p. 28)

As atividades promovidas antes da formação do núcleo (exibições, debates, grupos de estudos) permitiram aos integrantes o contato com diversas estéticas cinematográficas, o que os estimulavam a experimentar outras linguagens além da narrativa clássica. Para Lourival Belém, o experimental era essa possibilidade de liberdade do processo criativo:

ele [o cinema experimental] exige uma abertura, uma necessidade, uma condição de favorecimento do gênio criativo, que isso é uma dimensão – no meu entendimento – que tende a ser podada pelas condições mercadológicas, do próprio capitalismo, da massificação, da racionalização extremada, da planificação de tudo. No experimental você tem uma possibilidade de se desamarrar disso. [...] E você se põe naquele lugar onde o confortável, o cômodo não cabe mais. (BELÉM, 2013, comunicação oral)

Mesmo com uma busca pela perspectiva experimental, é preciso destacar que a ideia de “cinema experimental” não era única e nem era uma espécie de “manifesto” para essa prática do grupo. Para Guaralice Paulista (2013), antes de participar do cineclube desconhecia o que era cinema experimental. Já Ronaldo Araújo (2013b), compreendia este experimentalismo com “a própria vontade do grupo em fazer cinema. Tudo o que a gente fazia era experimental, porque a gente não sabia fazer”. Logo, pode-se intuir que havia experimentalismos diversos, a partir do entendimento individual de cada integrante sobre esse campo. Além disso, tais produções eram marcadas pela variedade de gêneros e temas, como é possível verificar na mesma publicação citada acima:

Do classicismo “hollywoodiano” ao vanguardismo, tem de tudo. Como todo cineasta que começa, as influências são variadas. Divino José²² diz ser influenciado por René Clair; Eudaldo Guimarães tem influências marcantes de Roman Polanski; Hélio de Brito de Alain Resnais; Zezeu Rosa é chamado de

²²Nesta citação tem-se a referência à Divino José, que na verdade é Divino da Conceição. Neste artigo utilizamos o nome de Divino Conceição, pois é o nome artístico utilizado pelo cineasta atualmente.

“felliniano”; Lourival Belém se diz identificado com a lentidão e o psicologismo do alemão Wim Wenders; Lisandro Nogueira, de Pasolini. Tudo isso a nível internacional. Na verdade, só uma coisa é patente: a grande influência, que de certa forma inspira todos, é a do brasileiro Glauber Rocha. Glauber talvez seja para todos nós o mesmo que o russo Eisenstein foi para os cineastas dos chamados “cinemas novos”, os cinemas de reação aos moldes clássicos de Hollywood. (CINECLUBE ANTONIO DAS MORTES, 1982, p. 28)

Cada integrante se inspirava e exprimia em seus filmes a marca das influências dos autores citados, que eram exibidos e discutidos nas sessões do CCAM. Costurando todas estas produções está Glauber Rocha, com sua proposta de uma nova linguagem cinematográfica e a frase “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça”.

Assim, a partir dessa segunda fase, é possível identificar a ideia de movimento: tanto no sentido do grupo se deslocar por vários locais para realizar suas projeções e ensino da prática audiovisual quanto no sentido da dedicação a uma nova atividade, que era a produção de filmes. Mantém-se, nos primeiros anos da década de 1980, o engajamento na apreciação da linguagem cinematográfica para se chegar aos temas políticos. Permanece também o espírito libertário dentro dos debates e na própria estrutura do cineclube. Porém, algumas transformações podem ser citadas. Quando o cineclube passa a fazer sessões em outros locais, abre-se o circuito para um público não somente estudantil, mas de profissionais, professores, comunidades. No núcleo central encontram-se não só intelectuais, mas também autodidatas, como é o caso de Eudaldo Guimarães e Divino Conceição. Consolida-se aí um movimento de lançar-se para outras direções, não só das novas atividades, mas de levar o debate para outros locais. O cineclube continua com a ênfase no diálogo e na troca de ideias, só que o debate se torna ampliado, saindo do entorno universitário e se materializando em outros espaços, carentes da prática da discussão, e em outras formas de existência, como a ação de filmar.

Estabilidade especializada: a terceira fase (1985 a 1987)

Entre 1985 e 1987, parte dos integrantes deixou a entidade, restando poucos no comando: Márcio Belém, Luiz Cam, Lourival Belém, Eudaldo Guimarães e Lisandro Nogueira – este último assumindo a responsabilidade maior. O núcleo de produção se desfaz, mas alguns integrantes continuam na produção de filmes de forma independente. Os grupos de estudos são extintos, mas tem-se a realização esporádica de cursos, e o foco consolida-se na exibição com debate posterior.

As sessões passam a ser realizadas em uma sede fixa, no Conselho Regional de Engenharia e Arquitetura de Goiás (CREA-GO), agora com a diferença de sempre contar com a presença de convidados para debaterem as temáticas dos filmes, dando um novo perfil ao projeto da entidade de formação de público. Outras duas características importantes desse momento são aumento de público (maior parte profissionais liberais) devido à divulgação constante nos periódicos da cidade e à regularidade da programação (todas às sextas e aos sábados) – programação esta composta de filmes brasileiros pertencentes à Embrafilme e do Cinema Novo Alemão pertencente ao Instituto Goethe. A experiência no CREA-GO foi considerada por Lisandro (2013) como “uma revolução, pois ali aprimoramos a ideia de formar público de cinema para Goiânia.”

Essa mudança de perfil gerou reverberações positivas e negativas entre os membros e ex-membros do cineclube. Luiz Cam afirma que a periodicidade das sessões resultou na maior popularidade adquirida pelo CCAM:

A cidade sabia. Podia chover canivete que as pessoas sabiam que sexta e sábado tinha sessão. Ali também você tinha uma projeção boa numa sala confortável com ar condicionado. Condições adequadas de projeção. Quando se tem isso, mostra que há compromisso com o público e ele acaba confiando na programação. (CAM, 2013, comunicação oral)

Já Noemi Araújo discorda da ideia da periodicidade, destacando a mudança de objetivos da entidade:

O compromisso era com números, quantas pessoas, se deu mídia. Se deu visibilidade para o CREA. O cineclube era utilizado como meio para dar visibilidade para a diretoria daquela gestão do conselho. Ali já não era o cineclube. Era o CREA que estava utilizando o CCAM como ponte. (ARAÚJO, 2014, comunicação oral)

A presença de especialistas convidados para abordar temas específicos tratados nos filmes também foi um ponto de diferenciação entre as fases do cineclube, segundo Ricardo Musse:

Quando era no DCE, não tinha um expositor, diferente do que era no CREA. No DCE era um debate: terminava a sessão, algumas pessoas ficavam, não eram muitas. Ao contrário disso, no modelo do CREA, as pessoas ficavam. Acho que a figura de um especialista, um debatedor, atraía as pessoas. No DCE, os grupos eram menores: dez, quinze pessoas. A gente fazia uma roda e conversava sobre o filme. Questões temerosas e políticas entravam na discussão, então muita gente ficava amedrontada. (MUSSE, 2013, comunicação oral)

Esta nova modalidade das exibições do cineclube, com a presença de um expositor, e a retomada de cursos, prática da primeira e segunda fase, fazem parte do projeto dos integrantes que trabalhavam na organização da entidade na época, mais especificamente Lisandro Nogueira, de formação de público para cinema. No entanto, esta presença de um especialista traz a questão: ela não modificaria a própria estrutura do cineclubismo, pautado pelo debate horizontal entre o público?

Em 23 de julho de 1985, na data da estreia das programações do CCAM no CREA-GO, foi publicado no jornal *O Popular* um manifesto escrito por ex-integrantes questionando a entidade enquanto um “cineclube”, sua existência, sua proposta e sua atividade cultural. De acordo com o manifesto, criticava-se a escolha dos convidados para a primeira sessão do cineclube, indicados por um “grupo fechado e escolhido”. A carta também caracterizava a cerimônia como “narcisista” devido a uma prevista distribuição de medalhas que ocorreria durante a cerimônia aos “*dirigentes* [grifo do autor] do cineclube que agem movidos por uma ideologia do tipo ‘o cineclube *c’est moi*’” (PORTO, 1985, p. 15). Na mesma carta tem-se uma caracterização do que era o cineclube em épocas anteriores:

Vale salientar que, à época da fundação do cineclube, organizado de forma coletiva e democrática, seus diretores, voltados primordialmente para as necessidades culturais da população, permitiram o livre debate, a inscrição de sócios e o acesso de toda a população às atividades programadas. Inclusive inscrevendo tais princípios nos estatutos, intensos à atitude elitista dos que buscam a satisfação pura e simples de interesses privados e o uso da cultura como instrumento de poder pessoal. (PORTO, 1985, p. 15)

Diante desses conflitos e questionamentos sobre os rumos do CCAM, levantam-se alguns aspectos que ajudam a compreender a constituição dessa terceira fase. O primeiro é a inserção de especialistas nos debates, pois se por um lado a presença de um convidado auxiliava no projeto da entidade de formar o público – porque se trazia uma pessoa que entendia do assunto e que podia transmitir esse conhecimento –, por outro alterava a estrutura do cineclube, que sempre reforçou a inexistência de uma hierarquia, portanto, de uma autoridade. Outro ponto é a questão do local da exibição, um espaço institucional, diferente do anterior, a universidade. Essa alteração era entendida como uma mudança dos princípios iniciais, visto que a autonomia do grupo poderia ser reduzida. Também existiu um maior conflito geracional entre seus integrantes, visto que as críticas se davam em razão dos caminhos tomados pela entidade ao longo dos anos. Tem-se um grupo, ligado à organização do cineclube na primeira e na segunda fases, que questiona a

terceira fase e a postura “narcisista” de uma diretoria que não dava continuidade aos princípios iniciais de criação do cineclube: o livre debate e participação da população.

É preciso destacar que nessa terceira fase não se tem aquele circuito criado no setor universitário, no qual os jovens circulavam, e sim há um foco maior na exibição. Os integrantes dos primórdios do cineclube, se já não eram adultos na época, a essa altura já haviam se tornado, e com isso havia maiores responsabilidades e mudanças de destino. A entidade não contava mais com a dedicação exclusiva de seus integrantes. O contexto político era diferente, o reverbera também nos próprios objetivos de lutas e discussões – o movimento cineclubista era outro.

Nesse período, parte dos cineclubes transformou-se em salas de projeção por questões de sobrevivência das sessões. Segundo Rubens Machado Júnior (2014) – que foi cineclubista e participou do movimento entre os anos de 1970 e 1980 –, o cineclubismo deixou de lado o caráter de “movimento estudantil radical” e passou a se profissionalizar. Essa alteração, nas palavras de Rubens, constituiu num “paradoxo, visto que os cineclubes continuaram engajados, mas apenas no espírito e não no sentido prático”. Esta transformação e paradoxo também podem ser observados no CCAM. Depois de 1985, os temas para debate eram outros, o público era bem diferente daquele inicial, composto por estudantes. A roda de debate foi substituída por uma mesa com convidados postados à frente dos espectadores, o que trouxe outra dinâmica para as discussões. A formação era a preocupação básica. Tais mudanças foram consequências das transformações da década, do grupo que estava à frente da entidade e da própria maneira de pensar o cineclubismo.

A partir de 1988, o cineclube passou a realizar sessões esporádicas até 1999. Entre 1989 e 1990 foram promovidas algumas sessões no Cine Cultura, espaço recém-criado naquele momento pela prefeitura de Goiânia. A entidade tornou-se inativa quanto à realização de sessões e debates, permanecendo ativa, entretanto, em muitas ações individuais de seus integrantes, pois estes sempre carregam o nome do cineclube como “realizadores” de atividades como as produções audiovisuais de Lourival Belém, Eudaldo Guimarães e a mostra “O Amor, a Morte e as Paixões”, promovida por Lisandro Nogueira de 2000 a 2005 e de 2011 até março de 2017.

Cineclubismos

As fases descritas partem da análise e da observação dos contornos e das tendências que o CCAM adquiriu ao longo de seus dez anos de atividade intensa. As diferenças e semelhanças que as fases apresentam refletem as adaptações pelas

quais o cineclube passou, de acordo com as transformações do momento político-social da época e refletem as alternativas que a entidade buscou para manter suas atividades de exibição. Portanto, as associações com instituições e a condução dessas parcerias demonstram a necessidade e a flexibilidade que o grupo teve que ter para permanecer ativo, explicitando, principalmente, os diferentes perfis que a entidade teve e o pensamento das pessoas que a comandavam – diferenças que mostram que o cineclube tem a marca não só de uma pessoa, mas de várias que se propuseram a divulgar a cultura cinematográfica.

As diferentes atividades desenvolvidas pelo cineclube mostram um potencial do grupo de repensar o conceito de cineclubismo e de imprimir identidades diversas que não esvaecem seu sentido, e sim o enriquecem. Elas também demonstram o objetivo de formação que a atividade cineclubista apresenta. Quem participou do CCAM, seja como integrante ligado à organização das atividades, seja como espectador ou até mesmo desinteressado nas sessões mas interessado no encontro com outras pessoas, teve a oportunidade de estar em contato com diversas estéticas cinematográficas, com intensas discussões sobre vários temas políticos, estéticos, filosófico etc., e com a prática audiovisual. Trata-se de movimentos de formação que proporcionaram à capital de Goiás uma possibilidade de desenvolver uma ampla cultura audiovisual.

Num aspecto mais amplo, o movimento cineclubista brasileiro também caminha nessa trajetória: por ser um movimento permeado por variados contextos e sujeitos, não pode ser tomado como uma estrutura fixa e homogênea, e sim cambiante e com complexas perspectivas e ideologias que conduzem seus rumos. Esse olhar, que identifica singularidades, diversidades e transformações, deve estar presente em uma pesquisa sobre este tema, independente se ela se localiza em algo mais específico, como entidades locais, ou possui viés panorâmico. O estudo dos movimentos de ação que extrapolam a sala de cinema convencional e vão além também da produção cinematográfica traz perspectivas enriquecedoras e estimulantes para os estudos históricos do cinema.

Referências

- ARAÚJO, M. N. [Sem título]. 2013. Entrevista concedida a Marina Costa, São Paulo, 28 fev. 2013a.
- _____. [Sem título]. 2013. Entrevista concedida a Marina Costa, Goiânia, 21 jul. 2013b.
- _____. [Sem título]. 2014. Entrevista concedida a Marina Costa, São Paulo, 7 jan. 2014.
- BUTRUCÉ, D. Cineclubismo no Brasil: esboço de uma história. *Acervo*, Rio de Janeiro, v. 16, n. 1, p. 117-124, jan./jun., 2003.
- CAMPOS, M. C. *Cineclube Antônio das Mortes: exibição, produção e crítica (1977-1987)*. Dissertação (Mestrado em Imagem e Som) – Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2014.
- BELÉM, L. *Recordações de um presídio de meninos*. [Filme-vídeo]. Direção de Lourival Belém. Goiânia, 2009.
- _____. [Sem título]. 2013. Entrevista concedida a Marina Costa, Goiânia, 15 jan. 2013.
- BRITO, H. O. de. [Sem título]. 2013. Entrevista concedida a Marina Costa, 10 jul. 2013. Via correio eletrônico.
- CINECLUBE ANTÔNIO DAS MORTES. Cineclube mais uma vez pede passagem. *Diário da Manhã*, Goiânia, 14 set. 1982. Em cartaz, hoje no cinema, p. 28. (Acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás).
- CAM, L. [Sem título]. 2013. Entrevista concedida a Marina Costa, Goiânia, 22 jun. 2013.
- CLAIR, R. *Cineclubismo: memórias dos anos de chumbo*. Rio de Janeiro: Luminária Academia, 2008.
- GATTI, A. “Cineclube”. In: RAMOS, F.; MIRANDA, L. F. (Org.). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Senac, 1997. P. 128-130.
- _____. *A exibição cinematográfica: ontem, hoje e amanhã*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2008.
- GOIÂNIA (Cidade). Estatuto interno do Cineclube Antônio das Mortes. Livro da ata de registro de reuniões e assembleias. *Diário Oficial do Município de Goiânia*, Goiânia, 5 mai. 1978, p. 15. (Acervo de Lourival Belém).
- LEÃO, B.; BENFICA, E. *Goiás no século do cinema*. Goiânia: Kelps, 1995.
- LUNARDELLI, F. *Quando éramos jovens: história do Clube de Cinema de Porto Alegre*. Porto Alegre: UFRGS: Secretaria Municipal de Cultura, 2000.
- MACHADO JÚNIOR, R. [Sem título]. 2014. Entrevista concedida a Marina Costa, Goiânia, 8 jan. 2014.
- MALUSÁ, V. *Católicos e cinema em São Paulo: o Cineclube do Centro Dom Vital e a Escola Superior de Cinema São Luís*. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

MUSSE, R. *João Bennio, Glauber Rocha e o cinema goiano*. [Filme-vídeo]. Direção de Ricardo Musse. Goiânia, 1986. (Acervo pessoal de Ricardo Musse).

_____. [Sem título]. 2013. Entrevista concedida a Marina Costa, Goiânia, 4 mar. 2013.

NOGUEIRA, L. [Sem título]. 2013. Entrevista concedida a Marina Costa, Goiânia, 25 jul. 2013.

PAULISTA, G. [Sem título]. 2013. Entrevista concedida a Marina Costa, Goiânia, 21 fev. 2013.

PORTO, J. T. “Glauber Rocha, João Bennio e o povo goiano”. *O Popular*, Goiânia, 12 jan. 1986, p. 27. (Acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás).

_____. [Sem título]. 2013. Entrevista concedida a Marina Costa, Goiânia, 24 jun. 2013.

RIBEIRO, J. A. *O cinema em Belo Horizonte: do cineclubismo à produção cinematográfica na década de 1960*. Belo Horizonte: UFMG, 1997.

XAVIER, I. *O discurso cinematográfico: opacidade e transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

_____. *Sétima arte: um culto moderno: o idealismo estético e o cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1978.



Televisión y movimientos sociales: el papel de Contravía TV en la visibilidad de las comunidades indígenas en Colombia

Television and social movements: the role of Contravía Tv on the visibility of indigenous communities in Colombia



Gober Mauricio Gómez¹

¹Licenciado en Comunicación Social de la Universidad del Valle, en Colombia. Tiene maestría y estudia el doctorado en Comunicación Social por el Programa de Posgrado de la Universidade Federal de Minas Gerais, en Brasil. Este estudio es financiado por Capes. Correo electrónico: go-magoll@gmail.com

Resumen: el objetivo del artículo es reflexionar sobre la televisión como mediación en la visibilidad de los movimientos sociales indígenas en Colombia. En este medio adquieren forma los conflictos de esos movimientos con el Estado cuando sus demandas por reconocimiento social y político evidencian discursos e imaginarios de exclusión de la diversidad cultural del país. Analizamos un episodio del programa de televisión *Contravía TV* para indagar por su propuesta de periodismo independiente, sus estrategias de comunicabilidad que se expresan en el reportaje, produciendo representaciones de las políticas culturales de los indígenas Nasa, traducidas en la defensa del territorio y en la afirmación de su identidad.

Palabras clave: movimientos sociales; cultura política; televisión; Colombia.

Abstract: the aim of this article is to reflect on television as a mediation for the visibility of indigenous social movements in Colombia. On television, those movements' conflicts with the State acquire form when their demands for social and political recognition show speeches and imaginaries of exclusion of the cultural diversity of the country. Here we propose to analyze one chapter of the TV series *Contravía Tv*, investigating its proposal of independent journalism, by its communicability strategies that take shape in the journalist reports, producing representations of the cultural policies of the indigenous *Nasa*, translated in the defense of the territory and the affirmation of their identity.

Keywords: social movements; political culture; television genre; Colombia.

Introducción

En febrero de 2015 las protestas indígenas Nasa, reivindicando el derecho al territorio, generaron rechazo dentro del consenso existente en la sociedad colombiana, construido a partir de discursos estigmatizadores provenientes de distintas instituciones sociales y políticas. Dada su eficacia simbólica, los medios son uno de los escenarios en que esos conflictos se toman visibles, influenciando la formación de opinión que refuerzan tal consenso. Sin embargo, en los medios, en especial la televisión, se configuran otros modos de visibilidad de los movimientos sociales. Al definirlos como un espacio de reconocimiento social, los movimientos sociales aparecen en las pantallas también para exigir su inclusión en la construcción de un proyecto de nación.

Los medios ponen en escena los conflictos de un país estructurado por una cultura política relacionada a un liberalismo *fuera de lugar* y sus embates con las políticas culturales de los movimientos sociales (ESCOBAR, 1999, p. 146). Sus narrativas adquieren visibilidad para reinventar los lazos sociales y culturales con lo nacional instituido. Así “pensar la política a partir de la comunicación significa poner en primer plano los ingredientes simbólicos e imaginarios presentes en los procesos de formación del poder” (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 15, traducción nuestra).

Al entender la televisión como una mediación de los conflictos sociales y políticos en América Latina, por lo tanto, “del lugar estratégico que la televisión ocupa en las dinámicas de la cultura cotidiana de las mayorías, en la transformación de las sensibilidades, en los modos de constituir imaginarios e identidades” (MARTÍN-BARBERO; REY, 2001, p. 26, traducción nuestra). Proponemos el análisis de un capítulo del programa de televisión colombiana *Contravía TV*, para indagar en qué medida su propuesta de un periodismo independiente da visibilidad a los indígenas Nasa y evidencia elementos de la cultura política en Colombia: ¿Sus estrategias de comunicabilidad expresadas en sus fórmulas audiovisuales para representar el *otro* configuran un régimen audiovisual alternativo a la *hegemonía audiovisual*?

En perspectiva: televisión un medio complejo

Reconocer la televisión como lugar constitutivo en que se densifican las problemáticas del desordenamiento cultural contemporáneo producido por el paradigma de la razón comunicacional no significa caer en una lectura *media-céntrica* de los procesos comunicacionales, descartando las mediaciones

en que emergen las contradicciones de esa *modernidad otra* en América Latina (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 28).

En el proceso de modernización de América Latina, edificado en el paradigma del Estado-nación, la cuestión política todavía continúa siendo definida por el papel decisivo de las industrias culturales y los medios. Las imágenes de los medios como mediación cargan un gran peso social y político por su capacidad de interpelación, de representación adquirida particularmente por la televisión. Aun así, esa capacidad no está contenida en el desarrollo tecnológico, sino en lo que las personas piden y esperan de ella (MARTÍN-BARBERO; REY, 2001, p. 41).

Recientemente Serelle (2016) retomando la obra de Raymond Williams, *Television* (1974), llama la atención para dos aspectos fundamentales: a) la vigencia y versatilidad de este medio en la contemporaneidad (como ejemplo *el reality show*), b) el desafío de profundizar en otros aspectos que circundan la obra de Williams en la comprensión de la televisión tales como mezcla, combinación, formas mixtas, miscelánea, para complejizar la misma noción de flujo.

De ese modo Serelle, basándose en Williams, reivindica la televisión como un medio híbrido, lo que implica reflexionar sobre ello de un modo a evitar cualquier determinismo tecnológico. La televisión, resultado tanto de una mezcla de tecnologías como de formas culturales, está sujeta también a los modos de producción material y cultural de la sociedad, “para atender demandas sociales, políticas y económicas emergentes” (SERELLE, 2016, p. 191, traducción nuestra).

Por lo anterior, asumimos que el proceso de producción audiovisual en *Contravía TV* está inmerso en un contexto histórico específico, en que situaciones sociales y relaciones de poder interpelan los lugares desde los cuales se enuncian sus propósitos de “dar voz a las víctimas” y “contar la verdadera historia” y afectan los modos de hacer visibles los sectores subalternos.

Porque pensamos diferente seguimos en Contravía

Contravía TV nació el 20 de julio de 2003 por gestión del programa Andino de Derechos Humanos y auspiciado por la Unión Europea. Su objetivo es difundir la defensa de los derechos humanos y fortalecer los valores democráticos, dando espacio a los diversos actores, movimientos sociales, población civil, por ser los más afectados por el conflicto armado.

El programa hace uso de diversos géneros y formatos periodísticos como la entrevista, el debate de opinión, la crónica y el reportaje. Nos interesa este

último porque adopta como estrategia de producción desplazarse al lugar de los acontecimientos para contar el conflicto desde “adentro”, priorizando los testimonios de las personas directamente afectadas.

Contravía TV ha tenido un amplio reconocimiento a nivel mundial, tanto por instituciones de producción audiovisual como por las ONG dedicadas a la defensa de los derechos humanos. Eso se traduce también en un reconocimiento a su profesión periodística, como por su compromiso en la visibilidad de las diversas voces del conflicto armado, ocultas por los medios hegemónicos.

Sus baluartes (periodismo independiente y derechos humanos) se imbrican para concebir *Contravía TV* como un medio de expresión de la memoria, que narra la verdad de la guerra en Colombia, como así lo ha expresado su director Hollman Morris. Él está convencido de que el periodista, en un contexto como el conflicto armado en Colombia, debe ser el primero a estar en el *campo de batalla* porque es la población civil la primera en padecer los estragos de la guerra.

La serie ha sido transmitida por dos medios, Canal Uno y Canal Capital, sobrevivientes del antiguo sistema mixto de televisión, antes de la revolución privatista, que permitió el monopolio en los canales RCN y Caracol desde 1998. Hasta 2010 fue emitido por Canal Uno, luego, por dificultades económicas y de seguridad tuvo en varias ocasiones que cancelar su producción; en 2013 volvió al aire al contar con el apoyo nuevamente de las ONG internacionales. El programa nace en un periodo de fuerte polarización política del país generada por la llegada de un gobierno de ultraderecha, caracterizado por el fortalecimiento militar, la estigmatización a movimientos sociales, persecución a líderes sindicales y periodistas críticos de ese gobierno.

Estrategias de comunicabilidad: periodismo independiente y defensa de los derechos humanos

Rescatar la perspectiva de Martín-Barbero (2009) de género televisivo permite comprender los sentidos producidos a través de las estrategias de comunicabilidad, que remiten tanto a las lógicas de producción como a las competencias culturales de los sujetos sociales. Así, el género es colocado como lugar de negociación en que son exploradas las intertextualidades, activando memorias y ritualizando las experiencias, quedando atento a las relaciones de poder que las atraviesan. Es decir, su reflexión se desplaza de una concepción hermética sobre el género y del énfasis dado a sus “propiedades gramaticales” para situarla en el campo denso y conflictivo de la cultura, definido por la hegemonía de lo audiovisual y la razón comunicacional.

Aun así aclaramos que nuestro objetivo no es profundizar en una discusión que defina el género televisivo de *Contravía TV*, sino reflexionar cómo, a la luz de un análisis de los aspectos formales del género reportaje, podemos auscultar y tematizar las problemáticas políticas y sociales de los movimientos sociales en Colombia. Nos interesa una reflexión que, si bien, queda atenta a los aspectos formales de la televisión y sus estilos narrativos-informativos, busca siempre indagar por intermedio de ellos los contextos sociales en que están inmersos, las prácticas culturales que los orientan, las representaciones e imaginarios que los subyacen².

Aproximaciones a la noción del género reportaje en el periodismo televisivo

Pensamos que los criterios que organizan la narración audiovisual de *Contravía TV* se corresponden al género reportaje. Aclaramos que el hecho de traer algunas definiciones de este género orienta nuestra reflexión sobre los elementos estilísticos considerados en su producción, con los cuales podemos establecer relaciones con los formatos de los medios hegemónicos, tanto sus proximidades como tensiones, siendo posible una interpretación de su función en la producción audiovisual del programa.

El interés por el programa *Contravía TV* y el énfasis dado al reportaje es orientado por estudios sobre noticieros en Colombia que muestran la poca importancia que tiene en las agendas informativas ese género en particular, siendo afectada en su calidad, ética y social la producción de información, pues al privilegiar los hechos escuetos y las voces oficiales (*unifuentismo*), sin contextualización ni investigación (predominando la propaganda como género), se ha generado una precarización en la formación de opinión y de teleaudiencias críticas (GÓMEZ-GIRALDO et al, 2010; TAMAYO; BONILLA, 2005; LÓPEZ DE LA ROCHE, 2013). Si bien describiremos las características *gramaticales* del reportaje, propendemos por un análisis que lo articule a las dimensiones culturales y políticas de nuestro objeto.

²De ese modo abrimos el debate al alejamos de algunas perspectivas sociológicas y teorías críticas de la televisión que al momento de analizar esas materialidades como dispositivos de transmisión y/o destacar su carácter híbrido, colocan el acento en el valor de esas imágenes televisivas al contener, por ejemplo, marcas del documental, traídas casi siempre por el coraje del artista-autor que se atrevió a desafiar la industria televisiva. El problema con este tipo de análisis consiste en que no trasciende una discusión que presupone el valor estético de un medio sobre otro, sea porque resalta el carácter de obra artística, autonomía y creatividad, sea porque el carácter híbrido del dispositivo es un gesto individual de experimentación del artista-realizador, pero sin indagar por qué están ocurriendo este tipo de hibridismo, porque algunos son más aceptados que otros, es decir, los modos en que esas prácticas culturales expresan las dinámicas sociales, sus asimetrías y embates. Nos referimos a reflexiones sobre el documental televisivo realizado por Gilberto Alexandre Sobrinho (2012) y Cássio dos Santos Tomaim (2012).

Para empezar, el reportaje puede ser considerado un formato dentro del g3nero informativo noticioso, siendo “un modo entre otros de recoger la informaci3n, tratarla y presentarla” (ROCHA, P., 2014, p. 46-47). El reportaje como g3nero, entendido fuera de su funci3n en un noticioso, se caracteriza por tener como fin profundizar una noticia o hecho relevante para la opini3n p3blica. Por lo tanto debe estar alejado de cualquier marca ficcional o melodram3tica, sujeto a par3metros de “presentaci3n de la realidad”, siendo vital la originalidad en el tratamiento y presentaci3n de los hechos como una tentativa de innovaci3n.

Para lograr tales criterios el canon privilegia siempre el reportero dentro de escena narrando los hechos, corrobor3ndolos bien sea con testimonios o im3genes de lo acontecido, acompa3ado de valoraciones hechas por voces oficiales o expertos (CARDOSO; VIZEU, 2014, p. 62). Tambi3n cada d3a son m3s usadas grabaciones *amateur* realizadas desde c3maras de celulares o fotogr3ficas, registrando en vivo acontecimientos que ganan valor noticioso.

Cardoso y Vizeu (2014) plantean tambi3n la clasificaci3n de los reportajes en: reportaje de actualidad, gran reportaje y reportaje de investigaci3n. Los dos primeros, adem3s de los elementos anteriormente descritos, se caracterizan por su duraci3n y el tipo de tem3tica abordada. El reportaje de actualidad tiene una duraci3n de 10 a 15 minutos y se propone “profundizar discusiones de actualidad a trav3s de la presentaci3n de hechos que antecedieron los acontecimientos, como la evaluaci3n de sus consecuencias, con la presencia de especialistas discutiendo los temas” (CARDOSO; VIZEU, 2014, p. 63).

El gran reportaje comprende las mismas caracter3sticas, aunque su duraci3n es mayor, alcanzando los 40 minutos. El reportaje de investigaci3n puede estar orientado tanto por temas actuales y no actuales, siendo “resultado de un trabajo profundo de depuraci3n de la informaci3n, con plazo incierto de producci3n y divulgaci3n” (CARDOSO; VIZEU, 2014, p. 64).

A continuaci3n presentaremos la metodolog3a propuesta por Butler (2010) sobre el estilo televisivo para luego analizar un cap3tulo de *Contrav3a TV*. La propuesta es realizar un an3lisis de la forma televisiva sin ser formalistas, pues los textos “son uno de los lugares importantes en los cuales los sentidos son producidos y los procesos pol3ticos son articulados, cabe a nosotros detenernos en estas pr3cticas para entender como los textos son codificados, tanto industrial como formalmente” (ROCHA, S., 2014, p. 1088, traducci3nnuestra).

Este art3culo se suma al esfuerzo de investigadores latinoamericanos que han venido indagando los aspectos formales y estil3sticos de la televisi3n (MESTMAN;

VARELA, 2013; ROCHA; ALVES, 2014; ROCHA, S., 2014; PUCCI JR, 2012). Dimensión más obliterada en los estudios de este medio, casi siempre enfocados en la noción de flujo y centrados en el ámbito de la recepción, producción, circulación.

El estilo televisivo

El estudio del estilo televisivo es fundamentalmente una reivindicación a una poética de la televisión, es decir, ésta denota un proceso creativo, envolviendo diversas instancias en circulación y consumo de imágenes, desde los realizadores hasta los telespectadores. En el proceso de producción se establecen una serie de criterios que guían la composición de imagen y sonido para la narración de un acontecimiento, lo que permitiría también la construcción de un análisis crítico de los productos televisivos. “Lo poético siempre es atravesado por connotaciones socioculturales, y así nuestro estudio incluye las matrices culturales de determinada construcción estilística” (ROCHA; ALVES, 2014).

El estilo para Butler (2010) es concebido como siendo cualquier padrón técnico de sonido-imagen que sirva a una función dentro de las formas textuales de la televisión. Por lo tanto cabe a los estudios de estilo considerar los aspectos técnicos que envuelven la construcción *imagética*: encuadres, edición, recursos visuales y de sonido. Para emprender un análisis de estilo televisivo deben abarcarse cuatro dimensiones: descriptiva, funcional, histórica y valorativa. Abordaremos las dos primeras, pues son suficientes para alcanzar los objetivos de este artículo.

La primera dimensión, considerada por Butler de paso básico, implica por parte del analista un método de descripción de “la superficie de percepción” de un producto. En esta etapa, la misma atención y minucia que todo un equipo de producción lleva al momento de la construcción del texto televisivo también debe ser dedicada para su deconstrucción. Lo que Butler llama de ingeniería invertida.

La segunda dimensión, la analítica, busca comprender el propósito y la función del estilo dentro de un sistema textual. El analista debe indagar por los patrones de elementos estilísticos y las relaciones entre ellos. Apoyado en los estudios de Bordwell y Carroll sobre el estilo cinematográfico, Butler define las siguientes funciones inherentes al estudio del estilo televisivo: denotar, expresar, simbolizar, decorar, persuadir, interpelar, diferenciar, significar “en vivo.”

La dimensión descriptiva y funcional de este abordaje nos permite tener un procedimiento con el que conseguimos, en los elementos técnicos y estilísticos del medio, tematizar cuestiones socio-históricas y culturales que

sustentan las representaciones visuales propuestas en *Contravía TV* sobre la comunidad indígena Nasa.

El reportaje *tele-periodístico* en sus fronteras: mediación de los conflictos indígenas Nasa en el departamento de Cauca, Colombia

El capítulo 341 de *Contravía TV*, del 9 de marzo de 2015, titulado “Hacer memoria para recuperar la tierra”, se propone contextualizar y problematizar las acciones de los indígenas Nasa en el departamento del Cauca³ con el fin de ofrecer una lectura más compleja de los hechos, cuyo tratamiento noticioso en los medios hegemónicos se concentró en la redundancia visual de enfrentamientos violentos entre policía e indígenas, luego del gobierno haber autorizado la intervención de la fuerza pública.

Por medio de una narración en *off*, de imágenes de archivo y recursos gráficos, este capítulo introduce el tema de los procesos de resistencia de los indígenas Nasa desde los tiempos de la colonia. Pasando por la lucha de Quintín Lame en las primeras décadas de siglo XX, se detiene en la década de los años noventa para contar la masacre de un grupo de indígenas cometida por paramilitares en complicidad con agentes de la fuerza pública del Estado.

Este último hecho es presentado en el reportaje como el antecedente inmediato de la movilización iniciada en diciembre de 2015 por los indígenas Nasa, quienes decidieron levantar campamentos dentro de varias haciendas destinadas al monocultivo de caña y que en su momento habían sido objeto de disputa y causa de la masacre de 1991. Su objetivo era presionar al gobierno para que cumpliera los acuerdos pactados desde ese tiempo, conocidos como *Convenio Masacre del Nilo*, como una manera de resarcir los daños causados.

Pensamos que esa problemática es construida narrativamente, acudiendo al montaje como recurso fundamental que permite estructurar un producto audiovisual que tematiza las demandas indígenas como un proceso histórico de exclusiones, cuestionando al Estado y evidenciando su inoperancia por su respuesta represiva y por no garantizar a estas comunidades el derecho al territorio. En el reportaje ganan protagonismo los testimonios de los actores principales del conflicto, quienes exponen sus razones para *liberar* las tierras bajas del Cauca en manos de grupos económicos del departamento del Valle y Cauca. El montaje

³En Colombia la división político-administrativa es realizada en departamentos, que a su vez se subdividen en municipios. El Cauca es un lugar histórico por la disputa de tierras entre latifundistas e indígenas. Actualmente, el conflicto es más agudo en ese territorio por ser objeto de intereses de narcotraficantes, paramilitares y guerrillas.

permite acompañar los testimonios con imágenes de archivos que los autentican y posibilitan un ejercicio de memoria.

Concentraremos nuestro análisis en los hechos de 2015, seleccionando un segmento en el que se expresa tanto la función de los planos como la función del montaje. Pensamos que estos recursos audiovisuales apuestan por presentar un ambiente de realidad y se disloca del formato televisivo utilizado por los reportajes de los medios hegemónicos. Aunque la narración se concentra principalmente en el tema de la represión del gobierno a las acciones indígenas de 2015, a ésta le subyace lo que significa el territorio para la comunidad Nasa y el valor de la memoria como mecanismo de resistencia fuertemente arraigado a él. En este segmento la narración se articula lógicamente a través de los relatos de algunos líderes indígenas, quienes son los encargados tanto de describir sus actividades y dar coherencia espacial y temporal a la historia, como de contextualizar y presentar los argumentos que justifican sus acciones.

La construcción del territorio: el valor del lugar

Pensamos que el recurso estilístico sobresaliente en la primera parte del segmento es el encuadramiento, pues por medio de este se ponen en escena los conflictos por la tierra, dando un lugar importante a los testimonios del entrevistado. Se destacan los relatos de la indígena Nasa Paulina Atiquiwa y del indígena Nasa Luis Alfredo Acosta. Ambos ofrecen su punto de vista de las causas del conflicto que han llevado a este pueblo a ocupar las tierras por las que se encuentran caminando, mientras son seguidos en directo por la cámara.

Paulina es encuadrada en un plano conjunto que permite ver elementos de contexto. Resalta cómo todas esas tierras inundadas de caña de azúcar pertenecieron a sus ancestros. Invocando una fuerza mística que orienta su habla y su convicción de exigir lo que considera justo, recuerda las luchas del propio Juan Tama, líder espiritual y político de estas comunidades durante el periodo colonial, para referirse al carácter cíclico de los acontecimientos, pues para ella la historia se está repitiendo, en términos de represión como de movilización Nasa (Figura 1).



Figura 1: Plano conjunto que permite acompañar tanto el relato de Paulina como elementos de contexto.
Fuente: Archivo personal.

Por su parte, Luis Alfredo aparece en un plano conjunto, ocupando un tercio del plano, mientras que a su lado izquierdo están dos jóvenes observando otro indígena trabajando la tierra. El plano conjunto da relevancia al territorio, siendo el elemento configurador de la movilización indígena, caracterizado por extensos cultivos de caña de azúcar. Él reitera en un tono más “político-racional” lo aseverado por Paulina. Su discurso sobre el tema defiende la tesis respecto a la existencia de un proyecto político-económico para el despojo y concentración de tierras, explicando cómo se tejió la urdimbre del poder en la región entre empresarios, hacendados y paramilitares.

Relata también cómo la intransigencia de los gobiernos, sobre todo de Uribe Vélez, generó un ambiente hostil en la sociedad contra el movimiento Nasa, pues eran constantemente señalados como auxiliares de la guerrilla, lo que ocasionaba una crisis humanitaria, por convertirse en objetivo militar de los paramilitares, de fuerte presencia en la región durante la década del 2000 (Figura 2).



Figura 2: Plano conjunto con encuadramiento de los ind3genas.
Fuente: Archivo personal.

La funci3n del plano define un punto de vista, el del ind3gena, dejando de lado la mediaci3n del periodista. Esta elecci3n ha sido una marca poco usual en el estilo de *Contrav3a TV* en el que la mayor3a de las veces siempre estuvo conducida por un periodista. Creemos que el inter3s por este tipo de encuadramiento busca estar pr3ximo del lugar de los ind3genas, para mostrarlos trabajando la tierra, construyendo “cambuches” para cocinar, en medio de un territorio donde se impone el monocultivo de caña de az3car, alegor3a del tambi3n imponente modelo de desarrollo que es impulsado por el mercado global y las multinacionales en Colombia apoyados por los gobiernos a trav3s de acuerdos como el Tratado de Libre Comercio (TLC).

Los Nasa enfatizan en la necesidad de la tierra para garantizar la soberan3a alimentaria de su poblaci3n, cada d3a m3s replegada en las zonas altas de las montañas, escasamente productivas y sin v3as de comunicaci3n. Su sistema productivo corresponde a una interrelaci3n de la diversidad geogr3fica que articulaba tierras altas, media y baja para garantizar el equilibrio econ3mico de su comunidad, amenazadas por los intereses del desarrollo neoliberal y por el narcotr3fico, acentuando la guerra en esa regi3n (REYES, 2015).

La funci3n del plano conjunto y la estrategia del seguimiento en directo tanto presentan los ind3genas fuera del estereotipo y estigmatizaci3n recurrente en otros medios como le otorgan al territorio *ocupado* un car3cter objetivo, configurando un escenario que alienta la narraci3n y define los conflictos, desplaz3ndolo del lugar de invasor atribuido por el gobierno. De ese modo, tanto la narraci3n se apega al canon del reportaje como se desplaza de ella, dando cabida a la voz principal de los conflictos: el pueblo ind3gena Nasa.

Si bien este tipo de planos conjunto es un recurso utilizado predominantemente en todo el v3deo, tambi3n la definici3n de los planos est3 caracterizada por los movimientos de c3mara, *paneos* r3pidos, *zoom in zoom out*, que cumplen la misma funci3n de registro de lo real, *in situ*, atendiendo a contingencias, sobre lo cual no se tiene dominio, como ser3a dentro de un estudio o un escenario construido. Ese registro le imprime a la narraci3n veracidad, dando legitimidad al reportaje como documento de la realidad (Figura 3).



Figura 3: Mientras la c3mara hac3a un registro de lo cotidiano de los ind3genas durante la “liberaci3n de la tierra”, aparec3a un helic3ptero de la polic3a sobrevolando el 3rea. De lo que parec3a ser un momento tranquilo, acaba siendo un momento de tensi3n captado por la c3mara en directo. Fuente: Archivo personal.

Arturo Escobar destaca que las mayores luchas de los movimientos sociales en América Latina pasa por la defensa del lugar, en que la localidad adquiere una densidad cultural determinante para la sobrevivencia de los pueblos y sustentabilidad de sus recursos ambientales en respuesta a una globalización que impone el espacio de los flujos, de la *desterritorialización*. La localidad es un lugar de prácticas y producción de saberes que moldean las formas de vida de las personas.

No obstante, el riesgo ha sido una *naturalización y esencialización* del lugar. Se hace imperativo para los movimientos sociales pensar el lugar en un espacio que articule redes y trascienda los linderos, las fronteras y al mismo tiempo conserve sus modos de vida. Para Escobar, es necesario repensar la relación global-local desde una perspectiva de la ecología política; lo local no puede seguir siendo más pensado como una realidad opuesta, subordinada o complementar del capitalismo; el lugar debe ser fuente de una diferencia económica significativa, una alternativa al desarrollo y a la modernidad.

Al resaltar que no todo lo que emerge de la globalización se amolda al capitalismo; *los guiones* de la globalización pueden ser diversos en relación con los contextos que dialogue, el autor plantea la pregunta: ¿puede lo local ser reconcebido como proyecto?

Será necesario, sin embargo, extender la investigación hacia el lugar, para considerar cuestiones más amplias, tales como la relación del lugar con economías regionales y transnacionales; el lugar y las relaciones sociales; el lugar y la identidad; el lugar y los linderos y los cruces de fronteras; lo híbrido; y el impacto de la tecnología digital, particularmente Internet, en el lugar. ¿Cuáles son los cambios que se dan en lugares precisos como resultado de la globalización? Al contrario, ¿cuáles formas nuevas de pensar el mundo emergen de lugares como resultado de tal encuentro? (ESCOBAR, s/f, p. 129).

Por lo tanto, considerando a Escobar, las protestas indígenas trascienden una lucha por la tierra como recurso económico. Es en ese lugar donde está toda su historia y su cosmovisión, desde la que construyen territorio, por medio de los vínculos comunitarios y lazos de afecto, la educación basada en los saberes tradicionales y conservación de su idioma. Este proceso también se construye por la interpelación de discursos globales como la lucha ecológica y ambiental, apropiándose de nociones como soberanía alimentaria. Son varias las estrategias que los Nasa poseen para tejer redes en el ámbito global y regional (más esto es una ausencia en el episodio analizado).

Por otro lado, el énfasis en los relatos de los indígenas, si bien nos ayudan a entender la problemática desde su visión, nos lleva también a percibir un pueblo bastante segregado en relación al conjunto de la sociedad; en sus discursos y testimonios, con un tono de escepticismo total, no hay manifestación alguna de reconocimiento de su lugar dentro de la nación por parte del gobierno y del Estado.

La narración audiovisual sobre el conflicto por tierras adquiere rasgos que representarían más una lucha política instrumental por obtenerlas en detrimento de dejar aparecer su historia, su memoria, en la cual emerge, a su vez, el modo de ver el mundo y los lugares simbólicos donde ese mundo se re-hace. Esto no quiere decir que desconozcamos el impacto de los procesos de colonización; su historia pasa tanto por resistencias como por complicidades con la hegemonía. Aun así pensamos que desde la producción del reportaje, los realizadores han operado con “imaginarios de resistencia” *esencializante* de lo indígena, que los dejan en un lugar de identificación que tal vez nunca han querido asumir, desapareciendo otros lugares en los que puede configurarse la resistencia.

Exclusión social y política en clave de represión: una lectura desde la cultura política en Colombia

La otra parte del segmento trata del valor de la imagen de archivo como un elemento eficaz en la autenticación de los testimonios, tejiendo los acontecimientos por medio del montaje para que adquieran peso histórico, evidenciando cómo la represión es una política de Estado contra estos grupos. Las imágenes corresponden a las protestas de las mismas comunidades indígenas en 2008, hacen parte de un episodio anterior de *Contravía TV*, llamado “La gran minga del Cauca”, reutilizadas en el capítulo objeto de nuestro análisis.

Estas imágenes se caracterizan por ser un registro de baja resolución, realizado en el momento de los enfrentamientos, evidenciado por las imágenes trémulas, el sonido ambiente de explosiones, intercambio de improperios entre policía y manifestantes, igualmente de baja calidad y difícil de escuchar, por lo que se acude a recursos gráficos – textuales para subtítular lo dicho. Los recursos textuales también son usados para ayudar a identificar la fecha y el lugar de los acontecimientos.

Se realiza el montaje formando una secuencia de sub-segmentos, correspondientes a distintos actos de violencia contra los indígenas. En el primer, el periodista *off* introduce las imágenes denunciando el uso de armas y procedimientos “sospechosos” de la policía. La imagen es un plano general, en picada, tomada tal vez de un cerro, en el que se muestra rápidamente enfrentamientos entre indígenas, que han bloqueado una carretera con tanques del grupo de antidisturbios de la policía.

La siguiente imagen, narrada en *off* por el periodista, consigue registrar cómo un policía se desplaza en medio de una finca. La imagen algo borrosa y tremida exhibe un plano general, permitiendo ver el policía portando un fusil y posicionándose en un árbol, hay de nuevo un recurso gráfico, un círculo blanco destaca en la imagen el arma que él lleva. Hay un corte a primer plano, que permite observar el mismo movimiento del policía y da más detalles sobre el arma. Luego, la cmara realiza un *zoom out*, indicando que el lugar del policía y la dirección hacia la cual se posiciona con el arma es orientada hacia la carretera, lugar de protestas y con presencia indígena. El periodista resalta que tal proceder de la policía no represent en ese momento un “peligro inminente” (Figura 4).



Figura 4: Secuencia correspondiente al *zoom out* de la cmara que relaciona el proceder del policía contra las manifestaciones. Fuente: Archivo personal.

Podemos observar en este sub-segmento la eficacia informativa – narrativa del género reportaje, en el que están contenidos gran parte de sus características –, aunque se evidencian algunos desplazamientos de su formato. Al optar colocar imágenes suministradas por los mismos actores del conflicto, el reportaje busca una interpretación de los hechos, un registro de lo real, al tiempo que originalidad e innovación.

En esta ocasión, el reportaje cumple la función de denunciar el proceder irregular de la fuerza pública, por lo que sienta su posición crítica a las versiones oficiales, reverberadas por los medios hegemónicos, que acusan a los indígenas de promover la violencia contra la policía. Usando las imágenes de protestas pasadas, además de sugerir un ejercicio de memoria, corrobora el relato de los indígenas sobre la continuidad histórica de la represión militar contra su pueblo. Situación que se repite cada vez que los sectores subalternos han intentado evidenciar las situaciones de exclusión y de poco reconocimiento como actor político dentro del país.

Ese proceder represivo y que goza de legitimidad en la sociedad colombiana lo relacionamos con la cultura política en este país. Según Escobar (1999), ésta se ha constituido en América Latina a partir de un *liberalismo fuera de lugar*, cuyos principios como el racionalismo, el universalismo y el individualismo, combinados con principios históricos específicos de cada región, garantizaron la concentración del poder en las élites latinoamericanas.

El establecimiento de un orden oligárquico fundado en el latifundio en el que el poder político articulaba la sociedad por medio de discursos y prácticas, basadas en el personalismo, el clientelismo y paternalismo, abogaron por la exclusión social y política en el proceso de formación de las naciones (ESCOBAR, 1999, p. 147).

Para este autor, es significativo que en las últimas dos décadas, los movimientos sociales hayan desarrollado perspectivas de política cultural que van más allá de la democracia liberal formal. Los movimientos sociales, continúa este autor, propenden por reconfigurar la cultura política dominante y no tanto ser incluidos en actividades formales específicas, definidas en la participación y agencia dentro de la institucionalidad del Estado (congresos, parlamentos).

Sus procesos organizativos cuestionan una noción de política, consensual y fundacional, que se enfoca en una ingeniería institucional desde la que se presupone que es posible consolidar la democracia representativa en América Latina. Para los movimientos sociales ese enfoque ignora una pregunta fundamental: ¿por qué un asunto dado es político? Así, estos “desafían y resignifican lo que cuenta como político y a quienes les es dado definir las reglas del juego político” (ESCOBAR, 1999, p. 151), aspectos vitales para promover culturas políticas alternativas.

Estas son posibles en la medida que los movimientos sociales han generado espacios de construcción de política cultural, concebida como “el resultado de articulaciones discursivas que se originan en prácticas culturales existentes – nunca puras, siempre híbridas, no obstante mostrando contrastes significativos en relación con las culturas dominantes – en el contexto de condiciones históricas particulares” (ESCOBAR, 1999, p. 144). Esas articulaciones discursivas colocan cuestiones ligadas a la raza, género, medio ambiente, entre otras.

Por otro lado, es fundamental para los movimientos sociales el conjunto de prácticas sociales y redes interpersonales de la vida cotidiana para sostener y estabilizar los movimientos en sus dinámicas de latencia y contingencia propias de sus procesos organizativos; en ellos los movimientos sociales son convocados a ser constructores de nuevos vínculos interorganizacionales y político-culturales con otros movimientos, así como con una multiplicidad de actores y espacios culturales e institucionales (ESCOBAR, 1999, p. 155).

Consideraciones finales

Al proponer la televisión y el género reportaje como mediación de la cultura política en Colombia, conseguimos explorar cómo adquieren forma los modos de representar y ver los subalternos desde imaginarios cuyas fuentes son las matrices históricas de nuestro modo particular de construimos como nación. Así el problema de lo nacional en Colombia desde la lucha de los movimientos sociales se expresa en la televisión cuando la cuestión cultural es pensada políticamente. Según Martín-Barbero (1987, p. 192),

ya no podemos pensar la diferencia sin pensar la desigualdad. De manera que hablar de identidad cultural implica hablar no sólo de acentos y costumbres, de músicas y artes, sino también de marginación social, de expoliación económica y de exclusión en las decisiones políticas.

Las reconfiguraciones del género reportaje en el capítulo analizado obedece a un proceso de mestizaje, en el que se opera dentro de los formatos hegemónicos de la televisión y sus dispositivos, la fragmentación y el flujo (los fragmentos, casi clips de imágenes de archivo), pero en tensión con el relato denso del indígena, cargado de gestos, su acento, su ritmo, propiciados en su territorio y no en un estudio. Se funda, podemos decir, un disenso por el aparecer de una voz híbrida (producto de la mezcla de un registro místico con una matriz racional

ilustrada) que se desplaza de identidades atribuidas por la orden consensual de la hegemonía audiovisual (MARQUES, 2013).

En la hegemonía audiovisual la tendencia es la desfiguración de la política por los dispositivos de la espectacularización (discurso político como mero gesto e imagen) y la sustitución (el mediador, el comunicador acaba suplantando al político). Por el contrario, en el capítulo analizado hay una orientación menos funcional de la política: un gran avance en el programa fue haber dado lugar al *actor social*, como componente principal en la construcción narrativa, quitando el protagonismo al periodista.

El género reportaje en *Contravía TV* funciona al margen de las lógicas de producción pautadas por el índice de audiencia y las estrategias de marketing, relativas a la hegemonía audiovisual; si bien las dificultades económicas y de recursos han sido un obstáculo para el programa, también su agenda ha sido guiada por las dinámicas de los movimientos sociales y de las ONG de defensa de Derechos Humanos.

El énfasis dado a la denuncia en el reportaje va en detrimento de una exploración narrativa sobre otros lugares de resistencia que los mismos indígenas mencionan en sus relatos. No obstante, el reportaje permitió un registro al margen de la hegemonía visual, por lo que la mediación televisiva constituye parte de la trama de los discursos y de la acción política misma, convirtiéndose en un espacio de reconocimiento social de los subalternos y coherente con un periodismo independiente en el contexto colombiano.

Nuestro análisis hizo evidente la disputa en la construcción de hegemonía por la permanencia de matrices históricas que definen la cultura política en Colombia, al tiempo que expone la gran capacidad de movilización de los grupos indígenas para hacer legítimo su modo de concebir el mundo para contribuir a un proyecto de nación, que hoy está más orientado por el mercado global hacia una visión homogenizadora de la diversidad.

Referencias

BUTLER, J. G. "Introduction: dare we look closely at television?" In: *Television Style*. New York: Routledge, 2010.

ESCOBAR, A. *El lugar de la naturaleza y la naturaleza del lugar ¿globalización o postdesarrollo?* (s/f). Disponível em: <<http://unc.live/2oHi9mS>>. Acesso em: 9 jan. 2017.

_____. "Lo cultural y lo político en los movimientos sociales de América Latina". In: *El Fin del Salvaje*. Santa Fé de Bogotá: Giro, 1999.

GÓMEZ-GIRALDO, J. C. et al. "Los noticieros de la televisión colombiana en observación. Una mirada desde la academia a la estructura, cobertura y contenidos de los teletinformativos en la televisión abierta en Colombia". *Palabra Clave*, Cundinamarca, v. 13, n. 2, p. 217-250, dic. 2010. Disponível em: <<http://bit.ly/2mWiExh>>. Acesso em: 9 jan. 2017.

LÓPEZ DE LA ROCHE, F. "Transformaciones en la comunicación el periodismo y las culturas políticas para una reconciliación nacional en democracia, justicia y verdad". *Documentos de Políticas Públicas, Universidad Nacional*. Bogotá, n.3. 2013

MARQUES, Â. "Três bases estéticas e comunicacionais da política: cenas de dissenso, criação do comum e modos de resistência". *Revista Contracampo*, Niterói, v. 26, n. 1, abr. 2013.

MARTÍN-BARBERO, J. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. 6. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

_____. *Procesos de comunicación y matrices de cultura: itinerario para salir de la razón dualista*. México: Gustavo Gili, 1987.

MARTÍN-BARBERO, J.; REY, G. *Os exercícios do ver: hegemonia audiovisual e ficção televisiva*. São Paulo: Senac, 2001.

MESTMAN, M.; VARELA, M. (Coords.). *Masa, pueblo, multitud en cine y televisión*. Buenos Aires: Eudeba, 2013.

PUCCI JR., R. "Minissérie Capitu: adaptação televisiva e antecedentes fílmicos". *Matrizes*, São Paulo, v. 5, n. 2, p. 213-230, 2012. Disponível em: <<http://bit.ly/2ojAMRY>>. Acesso em: 9 jan. 2017.

REYES A. "La paz territorial se define en el Cauca". *El Espectador*, 14 marzo 2015. Disponível em: <<http://bit.ly/2nI2oi2>> . Acesso em: 9 jan. 2017.

ROCHA, P. A. "Desconstruindo o telejornal: um método para ver além da melange informativa". In: VIZEU, A. et al. (Orgs.). *Telejornalismo em questão*. Florianópolis: Insular, 2014.

ROCHA, S. "O estilo televisivo e sua pertinência para a TV como prática cultural". *Revista Famecos*, Porto Alegre, v. 21, n. 3, p. 1082-1099, 2014. Disponível em: <<http://bit.ly/2ctD2OS>>. Acesso em: 9 jan. 2017.

ROCHA, S.; ALVES, M. *O realismo maravilhoso: uma matriz estético-cultural latino-americana e sua manifestação no estilo da telenovela brasileira*. Seminário en la Cátedra Jesús Martín-Barbero. Estilos, narrativas y memorias en la información y

la ficción latinoamericanas en cine y televisión. Universidad del Valle, Cali, 2014.

SERELLE, M. “A televisão como meio híbrido no pensamento de Raymond Williams”. *Significação*, São Paulo, v. 43, n. 45, p. 187-199, 2016. Disponível em: <<http://bit.ly/2oHmUwQ>>. Acesso em: 9 jan. 2017.

SOBRINHO, G. “Sobre corpos e imagens: os documentários televisivos de Walter Lima Júnior, no Globo Shell Especial e no Globo Repórter (1972-1974)”. In: BORGES, G.; PUCCI, R.; SOBRINHO, G. (Orgs.). *Televisão: formas audiovisuais de ficção e documentário*. São Paulo: Socine, 2012.

TAMAYO, C.; BONILLA, J. “El conflicto armado en Pantalla: noticieros, agendas y visibilidades”. *Controversia*, Bogotá, n. 185, 2005. Disponível em: <<http://bit.ly/2mW1r6N>>. Acesso em: 9 jan. 2017.

TOMAIM, C. S. “Guerra e paz, o uso da encenação nas séries de documentários da RBS TV”. In: BORGES, G.; PUCCI, R.; SOBRINHO, G. (Orgs.). *Televisão: formas audiovisuais de ficção e documentário*. São Paulo: Socine, 2012.

VIZEU, A. “Jornalismo em transformação: as escolhas dos formatos das notícias na TV”. In: VIZEU, A. et al. (Orgs.). *Telejornalismo em questão*. Florianópolis: Insular, 2014.

Referencias audiovisuales

HACER memoria para liberar la tierra, capítulo 341. Productor: Contravía TV. Colombia, 29 min. Disponível em: <<http://bit.ly/2oHpaV3>>. Acesso em: 9 jan. 2017.



**Entre caras y caretas:
caricatura y fotografía
en los inicios de
la prensa ilustrada
argentina**
*Between faces and
masks: caricature and
photography in the early
Argentine illustrated press*



Andrea Cuarterolo¹

¹Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires. Es investigadora adjunta del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) y de la Universidad de Buenos Aires. Se especializa en el estudio del cine silente y la fotografía en Argentina y Latinoamérica y ha publicado numerosos artículos sobre esta temática en revistas académicas y volúmenes colectivos del país y del exterior. Es autora del libro *De la foto al fotograma: Relaciones entre cine y fotografía en la Argentina 1840-1933* (CdF Ediciones, 2013), coeditora del volumen *Pantallas transnacionales. El cine argentino y mexicano del período clásico* (Imago Mundi, 2017) y directora, junto a Georgina Torello, de *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*. Desde 2016 codirige el Festival de Cine de la Latin American Studies Association (LASA). E-mail: acuarterolo@gmail.com

Resumen: A pesar de los debates que a partir de 1839 enfrentaron al daguerrotipo con las artes tradicionales, fotografía y caricatura iniciaron tempranamente una fructífera relación, que se extendería al nuevo siglo. En este artículo estudiamos algunas particularidades de este fenómeno en la prensa argentina, focalizándonos en la revista *Caras y Caretas*, cuyo carácter pionero y modélico sentó las bases para muchas publicaciones locales posteriores. Analizando las diversas formas de interacción entre fotografía y caricatura, mostramos el rápido proceso de sofisticación y entrenamiento visual que propiciaron estas tempranas revistas ilustradas.

Palabras clave: caricatura; fotografía; revistas ilustradas; fotomontaje; Argentina.

Abstract: Despite the debates that, towards 1839, confronted the daguerreotype with the traditional arts, photography and caricature began a fruitful relationship that would extend well into the new century. In this paper, we analyze this phenomenon in the Argentine illustrated press, focusing particularly on pioneering and exemplary *Caras y Caretas* magazine, which somehow laid the foundation for most of the subsequent local publications. By analyzing the different ways in which caricature interacted with photography, we intend to show the role these pioneering magazines played in the quick process of sophistication and visual training of the local public.

Keywords: caricature; photography; illustrated magazines; photomontage; Argentina.

Introducción

En 1839, la presentación del daguerrotipo en París inició una serie de acalorados debates sobre el estatuto artístico del nuevo invento y sobre el efecto que éste tendría sobre las artes tradicionales, en especial la pintura y el dibujo. En 1841, en el auge de la polémica, el caricaturista suizo Rodolphe Töpffer, considerado por algunos teóricos como el padre de la historieta moderna, escribió un ensayo respondiendo a los oscuros vaticinios que anunciaban, con la fotografía, el fin del arte, en el que sostenía:

Aunque la máquina de Daguerre fuera perfeccionada al punto de reproducir imágenes en colores de objetos inmóviles y también en movimiento, no se acercará ni un solo paso al arte, porque siempre, necesariamente, y de forma creciente, ella aportará identidad² en lugar de semejanza, la imagen de lo visible en lugar del signo de lo invisible, la materia por y para la materia en lugar de la materia por y para el espíritu. (TÖPFFER, 1852, p. 255, la traducción es mía)

Las palabras de Töpffer no hacen más que trasladar a la era de la reproductibilidad técnica el viejo debate estético entre imitación y expresión. Para el autor, las artes miméticas o “de identidad”, representadas por el daguerrotipo, no podían más que aportar una representación exacta y vacía del objeto, mientras que las artes manuales, entre las que sin duda incluía a la caricatura, transmitían algo que trascendía la mera imagen del objeto y hablaba directamente al espíritu del espectador. Sin embargo, a pesar de la apasionada crítica de Töpffer a las nuevas técnicas de reproducción mecánica, fotografía y caricatura iniciaron a partir de mediados del siglo XIX una fructífera relación, que se extendería hasta los inicios del nuevo siglo. En este artículo estudiamos algunas de las particularidades de este fenómeno en la prensa gráfica argentina, desde la introducción del colodión húmedo y la consecuente masificación de la fotografía a mediados del siglo XIX, hasta el surgimiento de las primeras revistas ilustradas locales, en los albores del siglo XX. Nos detenemos con particular atención en la producción de la revista *Caras y Caretas*, cuyo carácter pionero y modélico en cierto modo sentó las bases para gran parte de las publicaciones ilustradas posteriores. Analizando las diversas maneras en la que la caricatura interactuó con la fotografía –que abarcaron desde simples usos auxiliares de la imagen hasta formas más complejas y refinadas, como la referencia intertextual

²El autor utiliza el término *identité* en el sentido de exactitud mimética y lo contrapone a *ressemblance* que implica una semejanza simbólica al objeto.

o el fotomontaje–, ponemos en evidencia el rápido proceso de sofisticación y entrenamiento visual que propiciaron estas revistas ilustradas pioneras entre la última década del siglo XIX y la primera del XX. Teniendo en cuenta que la mayor parte del acervo fotográfico de *Caras y Caretas* se encuentra hoy resguardado en el Archivo General de la Nación de Buenos Aires, hemos recurrido para esta investigación a una metodología comparativa entre las fotografías allí conservadas y las caricaturas publicadas en el semanario. El análisis de este *corpus* supuso un abordaje intertextual que tuviera en cuenta no solamente las relaciones que vincularon a ambas técnicas en su aspecto formal, sino también a nivel temático e ideológico.

La fotografía como auxiliar

A comienzos de la década de 1850, la invención de las placas al colodión húmedo no sólo democratizó la fotografía, al abaratar considerablemente los costos de producción y venta respecto de técnicas anteriores como el daguerrotipo, sino que, al posibilitar la realización de múltiples copias a partir de un mismo negativo, inauguró la era de la imagen multiplicable. A partir de ese momento, la fotografía se convirtió en un invaluable auxiliar para pintores y dibujantes, que la utilizaron con asiduidad como modelo en sus composiciones. Paralelamente, al acortar los largos tiempos de exposición que implicaban los primeros procesos fotográficos, la técnica del colodión húmedo ligó, casi inmediatamente, a la fotografía con el género documental y la emergente prensa ilustrada. Sin embargo, hasta fines del siglo XIX, los periódicos y revistas no pudieron incluir imágenes fotográficas más que en forma de originales pegados. Este sistema, que implicaba el montado de un positivo en papel albuminado por cada ejemplar de la publicación en cuestión, era sumamente costoso y, por tanto, fue poco utilizado.³ Entonces, lo más frecuente fue que las fotografías fueran tomadas como modelo y luego transformadas, a partir de una serie de reglas y convenciones, en dibujos, litografías o grabados. Los caricaturistas, siempre a medio camino entre la Academia y la Prensa, no fueron ajenos a este tipo de prácticas. Varios reconocidos ilustradores satíricos abrazaron tempranamente la profesión fotográfica o se sirvieron de esta técnica para dar vida a sus composiciones. Étienne Carjat, por ejemplo, llegó a realizar hacia 1861 sus propios retratos fotográficos para usarlos como modelos en sus caricaturas para el semanario *Le Boulevard*, mientras que el

³ En la Argentina se lo utilizó sobre todo en libros y, ocasionalmente, en ciertas publicaciones periódicas como la *Revista de la Policía* (1871), la *Revista Médico Quirúrgica* (1864) o el *Boletín de la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados* (1891), en las que la fotografía tenía un peso documental o artístico y era, por tanto, difícil de reemplazar por una ilustración manual.

célebre Gaspard-Félix Tournachon, más conocido como Nadar, se basó en más de doscientos retratos fotográficos de personalidades de su época para crear, en 1854, su monumental y mordaz Panthéon Nadar. Para la década de 1890, la práctica estaba tan naturalizada que el pintor impresionista Walter Sickert afirmó categóricamente que “pedir al modelo más de una pose, cuando se podían usar fotografías, era puro sadismo”. (citado en SCHARF, 1994, p. 58).

En la Argentina del siglo XIX, con un campo artístico aún en formación, las manifestaciones de oposición a la fotografía fueron escasas⁴ y la novedosa técnica se convirtió prontamente en un valioso auxiliar para artistas e ilustradores.⁵ En el campo de la caricatura, la práctica fue incorporada tempranamente en publicaciones como *El Mosquito* o *Don Quijote*. Sin embargo, como todavía no era posible la publicación de fotografías en forma directa y lógicamente este tipo de revistas y periódicos no contaban con planteles fotográficos propios, sus dibujantes debieron recurrir a fotografías comercializadas por los principales estudios del país y del exterior como base para sus ilustraciones. Una caricatura de Henri Stein, publicada el 16 de julio de 1871 en el periódico burlesco *El Mosquito*, da temprana cuenta de este uso auxiliar de la imagen fotográfica por los ilustradores locales. Este satírico dibujo, que reproduce a los miembros de la Comisión Popular de la epidemia de fiebre amarilla, está basado en un mosaico fotográfico realizado por el retratista francés Bartolomé Loudet ese mismo año⁶ (Figura 1). La caricatura no sólo copia los rasgos faciales de los personajes retratados, sino que adopta la misma forma del mosaico, poniendo en evidencia, sin reparos, el origen fotográfico del dibujo. Varios de los retratos incluidos en el mosaico incluso se utilizan luego en forma individual para la composición de otras ilustraciones satíricas, como puede comprobarse al comparar el del poeta

⁴Entre estas manifestaciones negativas se encuentra, por ejemplo, el irónico comentario del pintor Carlos Enrique Pellegrini, que al visitar a su colega Amadeo Gras en su estudio fotográfico y señalándole una cámara de daguerrotipos, le dijo: “He aquí nuestro enemigo”. Gras, como muchos otros retratistas de la época, se había visto obligado a volcarse al oficio fotográfico para poder subsistir. Véase Ribera (1982, p. 241).

⁵Entre los artistas activos en el Río de la Plata durante el siglo XIX que usaron a la fotografía como auxiliar podemos mencionar a Adolfo Methfessel, Juan Manuel Blanes, Ángel Della Valle y José Ignacio Garmendia. Para más datos sobre la relación entre fotografía y pintura en el Río de la Plata véase entre otros: Ferdinan (1989), Assunção (1994) y Cuarterolo (2000).

⁶La fotografía original, que se conserva en el Archivo General de la Nación, está firmada por Bartolomé Loudet. Sin embargo, un anuncio publicado el 17 de diciembre de 1875 en el diario *La Nación* pone en duda esta autoría. Allí, el cronista informa que el fotógrafo Antonio Pozzo ha decidido enviar a la Exposición del Centenario de la Independencia de Estados Unidos, que se realizaría al año siguiente en Filadelfia, una fotografía que retrataba a los participantes de la Comisión Popular de la epidemia de fiebre amarilla en 1871. Como es poco probable que ambos fotógrafos realizaran un mosaico de idéntico motivo, es más factible suponer que Loudet copió la fotografía de Pozzo para su venta en serie —una práctica que, debido a la inexistencia de leyes de propiedad intelectual, era bastante habitual entre los profesionales de la época—.

Carlos Guido y Spano con la caricatura del mismo personaje realizada por Stein para la edición de *El Mosquito* del 10 de septiembre de 1871.

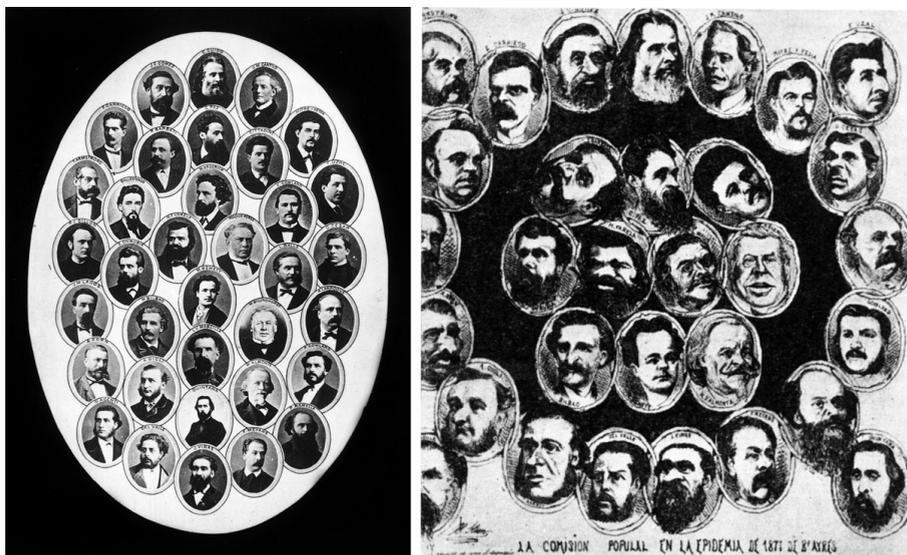


Figura 1: Izquierda: *La Comisión Popular de la epidemia de fiebre amarilla*. Mosaico fotográfico de Bartolomé Loudet, 1871, AGN. Derecha: *La Comisión Popular en la epidemia de 1871 de Bs Ayres*. Caricatura de Henri Stein publicada en *El Mosquito* (16 nov. 1871)

Más allá de estos tempranos ejemplos, la primera publicación argentina que no sólo adoptó esta práctica de forma sistemática, sino que además incorporó como auxiliar imágenes fotográficas propias fue *Caras y Caretas*. Esta revista modélica fue el producto más tangible de dos innovaciones técnicas que, hacia fines del siglo XIX, irrumpieron con fuerza en la Argentina, modificando el rumbo de la prensa ilustrada. La primera fue la introducción, hacia 1890, del fotograbado de medio tono, que permitió imprimir fotografías sin necesidad de que un artista o grabador actuara de intermediario. Esta técnica puso a la fotografía informativa al alcance de las masas, e inauguró la era del fotoperiodismo moderno. La segunda innovación fue la aparición de la “instantánea fotográfica”, posibilitada por una serie de mejoras técnicas en la composición química de las placas y la irrupción en el mercado de cámaras livianas y portátiles a precios económicos. La imagen única y densamente informativa, que en la etapa anterior había servido para resumir la noticia, fue reemplazada entonces por decenas de instantáneas que inundaron las páginas de las revistas ilustradas. Fundada en 1898 por el escritor José S. Álvarez –más conocido por el seudónimo

de Fray Mocho—, el periodista Eustaquio Pellicer y el dibujante Manuel Mayol, *Caras y Caretas* fue, sin lugar a dudas, la revista emblemática del periodismo gráfico argentino. Desde un principio, la publicación utilizó a la fotografía como información, defendiéndola como una de sus principales armas editoriales. Pellicer escribió en el número del 5 de mayo de 1900: “La única información que se impone es la gráfica a base de magnesio, kerosén o fósforo pues con cualquiera de esos sistemas se obtiene mayor claridad que con la información a base de tinta” (CyC 83, 5 mayo 1900). Esta fue la primera revista local en contar con una sección fotográfica y con un plantel estable de fotógrafos. Además de producir sus propias imágenes, la publicación tenía entre sus proveedores fotográficos a los más prestigiosos retratistas de estudio de la capital y el interior, que incluían a Bixio, Nicolás Schonfeld, Sivul Wilenski, Alejandro Witcomb y Frans Van Riel. *Caras y Caretas* fue, además, una pionera en la utilización de las últimas novedades tecnológicas del medio, entre ellas las flamantes cámaras portátiles con placas de 9 x 12 cm, que contribuyeron a dinamizar la labor de los foto-reporteros cuando la todavía arraigada utilización de pesados equipos de madera y trípode condenaba a la fotografía a un estatismo difícilmente superable.

Hacia principios del siglo XX, *Caras y Caretas* había logrado conformar uno de los archivos fotográficos más importantes del país. En una época en la que los medios de comunicación masiva aún estaban configurándose, este arsenal de imágenes lógicamente constituyó una herramienta irremplazable para los caricaturistas de la revista que, sujetos a un ritmo de producción incesante, debían entregar varios dibujos por semana, la mayoría de las veces sin conocer la apariencia física de los retratados. Si la introducción del fotograbado en la prensa ilustrada había eliminado la necesidad de utilizar dibujantes que convirtieran las fotografías documentales en grabados o litografías, fueron los caricaturistas los que extendieron este uso auxiliar de la imagen fotográfica hasta los comienzos del nuevo siglo.

José María Cao, el más célebre ilustrador de esta emblemática revista, estaba sin duda familiarizado con esta práctica, pues se había formado en España con el grabador y litógrafo Nemesio Martínez Sienna y, a poco de llegar a Buenos Aires, comenzó a trabajar en un taller de grabado, estereotipia y galvanoplastia, colaborando en algunas de las primeras publicaciones ilustradas, como el periódico *El Sud-Americano*. Al examinar las caricaturas que realizó para *Caras y Caretas* entre 1898 y 1912, es posible constatar que Cao utilizaba sistemáticamente retratos fotográficos como base de sus composiciones. Esto es particularmente evidente en los dibujos que realizaba para la sección “Caricaturas contemporáneas”, que

semanalmente satirizaba a un personaje de la política nacional o internacional, de la economía, de la cultura o de las ciencias. Contrariamente a lo que sucedía con las composiciones burlescas que formaban parte de las dos tapas que poseía la revista⁷, esta sección frecuentemente demandaba la realización de retratos de figuras visualmente poco conocidas, a las que era imposible dibujar de memoria. El hecho de que se incluyera en todos los casos el nombre y apellido del personaje satirizado es prueba de que tampoco el lector estaba familiarizado con esas caras. Por lo general, estas caricaturas conservaban el mismo punto de vista adoptado por la cámara fotográfica y reproducían los rostros con pocas variaciones, manteniendo al mínimo las deformaciones burlescas, que estaban dadas más bien por el contexto en el que se insertaba al personaje, por su vestuario o por las desproporciones entre cuerpo y cabeza. Son múltiples los ejemplos de este uso auxiliar de la fotografía por parte de Cao y otros caricaturistas de la publicación. Entre ellos, podemos mencionar las caricaturas del médico Juan Antonio Argerich (CyC 96, 4 ago. 1900), del urbanista Carlos Thays (CyC 169, 28 dic. 1901) y del jurisconsulto y periodista Julio Botet (CyC 330, 28 ene. 1905) (Figura 2), todas basadas en fotografías de Alejandro Witcomb; la caricatura del meteorólogo Martín Gil (CyC 336, 11 mar. 1905), compuesta a partir de un retrato del estudio cordobés “Fotografía alemana”; la del diputado nacional Antonio Bermejo (CyC 151, 24 ago. 1901), basada en un *portrait cabinet* de la prestigiosa galería de Chute y Brooks; o la del fundador de la Liga Patriótica Manuel Carlés (CyC 163, 16 nov. 1901), realizada a partir de una tarjeta fotográfica publicitaria de los cigarrillos Marconi.

⁷La revista contó siempre con dos portadas que incluían caricaturas o ilustraciones. Por muchos años la primera de ellas se imprimió en color y la segunda e interna en blanco y negro.

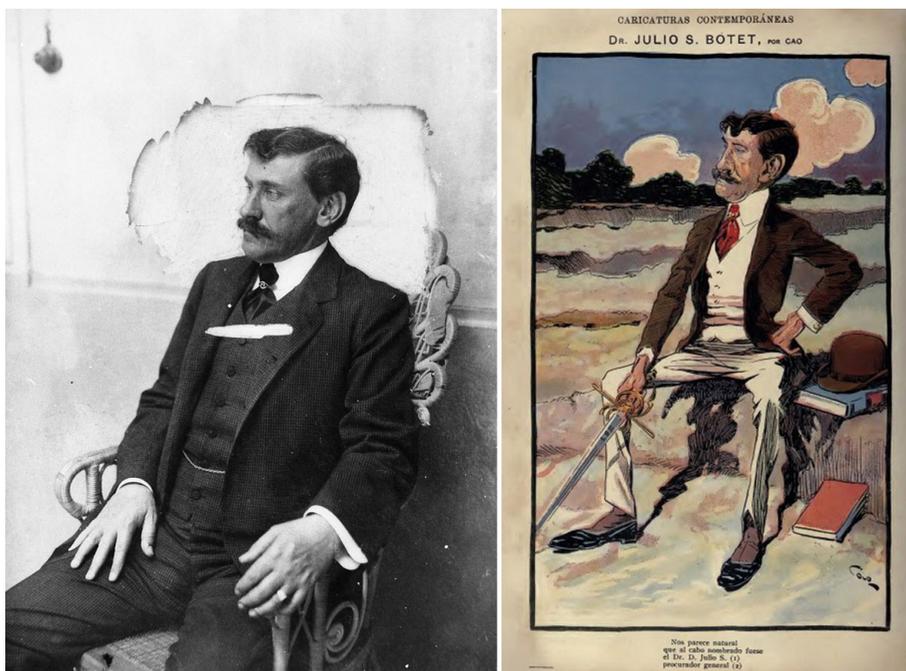


Figura 2: Izquierda: Julio Botet. Fotografía de Alejandro Witcomb, ca. 1900, AGN. Derecha: Julio Botet. Caricatura de Cao publicada en *Caras y Caretas* (330, 28 ene. 1905)

A veces las caricaturas copiaban tan fielmente las fotografías que utilizaban como modelo, que llegaban a asemejarse más a retratos. Este es el caso de la imagen del gobernador de la provincia de Buenos Aires Carlos Tejedor (CyC 168, 21 dic. 1901), en la que Cao no sólo respeta la postura y el traje que el anciano vestía en la fotografía que le sirvió de base, sino que además toma para su composición elementos del contexto, como la silla en donde se encuentra sentado (Figura 3). Otro ejemplo es la caricatura que Cao realiza del ministro plenipotenciario en Chile Epifanio Portella (CyC 158, 12 oct. 1901), en la que copia hasta el último detalle la postura, el rostro y el uniforme de una foto del mismo personaje, perteneciente al archivo de *Caras y Caretas*.

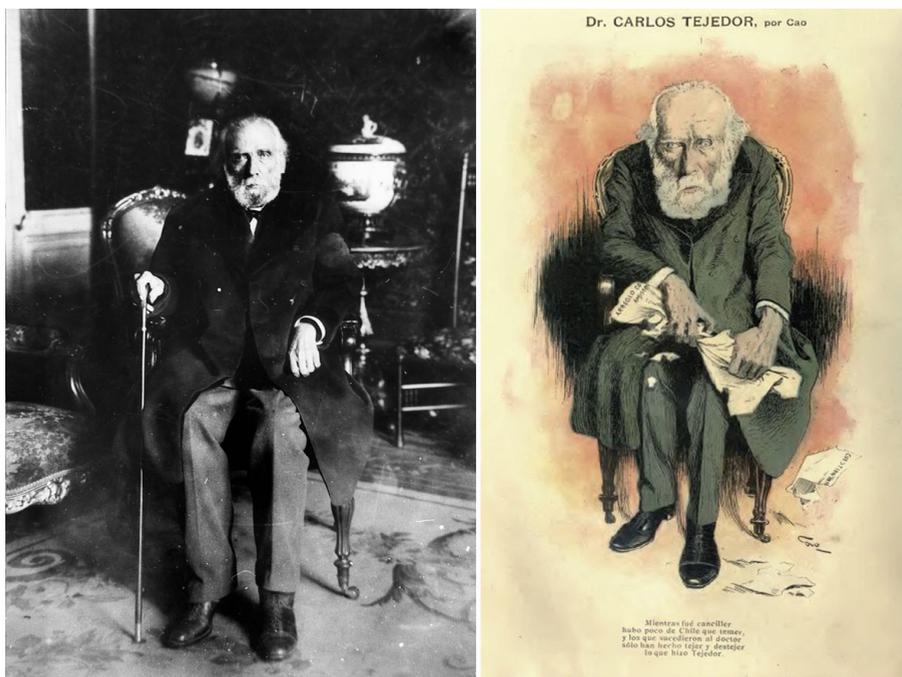


Figura 3: Izquierda: Carlos Tejedor. Fotografía de autor no identificado, ca. 1901, AGN. Derecha: Carlos Tejedor. Caricatura de Cao publicada en *Caras y Caretas* (168, 21 dic. 1901)

En un sentido opuesto al que podría esperarse, este extendido uso de la imagen fotográfica por los caricaturistas no fue ocultado por la revista, sino que en ocasiones se volvió casi explícito cuando en un mismo número, y a veces con tan sólo un par de páginas de diferencia, se publicaban la caricatura y la foto en la que ésta se basaba. Este es el caso, por ejemplo, del retrato del senador nacional Joaquín V. González, publicado el 14 de septiembre de 1901 en el mismo número (CyC 154) que la caricatura que lo toma de base, o el dibujo que Cao realiza del diplomático y financista José A. Terry (CyC 145, 13 jul. 1901), publicado sólo dos páginas después que la fotografía de *Caras y Caretas* copiada por Cao.

Caras y Caretas instaló un nuevo concepto de periodismo pensado no sólo para las elites letradas, sino para un amplio y heterogéneo universo de lectores. Entre ellos estaban las nuevas masas de inmigrantes que, a pesar de preferir los periódicos en su idioma y con noticias sobre sus países de origen, miraban con curiosidad estas revistas populares, cuya abundante información gráfica les permitía estar al tanto de lo que ocurría en su tierra adoptiva. En un país con más de un tercio de extranjeros, que comenzaba a perder rápidamente sus referentes tradicionales, esta

constante repetición, transformación y circulación de imágenes de la actualidad local contribuyó a la homogenización del naciente y dispar conglomerado criollo-inmigratorio, al aportar al inmigrante un sentimiento de pertenencia a esa cultura visual masiva a la que podía acceder sin conocer a fondo el idioma.

La fotografía como referente intertextual

Al estudiar detenidamente muchas de las caricaturas de este período se vuelve evidente, sin embargo, que la fotografía adquirió, en ocasiones, un rol que trascendió el simple uso auxiliar. Los dibujantes de *Caras y Caretas* frecuentemente utilizaron la imagen fotográfica como referencia intertextual, otorgándole un papel central para la decodificación del mensaje humorístico o irónico de sus ilustraciones. Tomemos como ejemplo la caricatura aparecida en el número 383, titulada “Como chico con zapatos nuevos”. En ella Cao nos introduce en la habitación del vicepresidente José Figueroa Alcorta, que desde su cama sostiene con una mano el bastón de mando y la banda presidencial y con la otra un cartel que reza:

Si estos chismes se perdieran,
como ocurre alguna vez,
suplico al que los encuentre
que los sepa devolver
á la casa de gobierno,
y á nombre de Don José.
(CyC 383, 3 feb. 1906)

El 3 de febrero de 1906, fecha de publicación de esta caricatura, Figueroa Alcorta acababa de hacerse provisionalmente cargo de la presidencia de la Argentina a raíz de una grave enfermedad del presidente Manuel Quintana que, a mediados del mes siguiente, moriría, dejándole efectivamente el mando del país. La satírica ilustración se mofa de la ambición del vicepresidente y de la forma en que ha logrado asirse del poder. Sin embargo, el mensaje de Cao no se comprende cabalmente si no se relaciona esta caricatura con una impactante foto publicada en el número anterior de la revista que mostraba al ex presidente Bartolomé Mitre en su lecho de agonía (Figura 4). Esta fotografía, probablemente tomada por Salomón Vargas Machuca⁸,

⁸Bartolomé Mitre fue velado en su casa y Salomón Vargas Machuca fue el autor de por lo menos una de las cuatro fotos mortuorias que se le tomaron en el cajón. Es posible, por tanto, que su doble carácter de colaborador del diario *La Nación* (diario de Mitre) y director de la sección fotográfica de *Caras y Caretas*, le haya facilitado también el acceso a los aposentos de Mitre, donde se tomó la foto de su agonía. Para más información sobre estas imágenes véase Cuarterolo (2007).

mostraba al caudillo visiblemente afectado por la cercanía de la muerte y recostado en una posición similar a la adoptada por Figueroa Alcorta en la ilustración de Cao. El punto de vista, que encuadra la cama desde una perspectiva diagonal, es idéntico al reproducido en la caricatura, como también lo son varios de los elementos que rodean al prócer (los cuadros y fotografías familiares, el llamador de la servidumbre, el pijama blanco, etc.). Por un lado, la relación intertextual que Cao plantea entre estas dos imágenes se relacionaba con ciertos rumores populares que sostenían que Figueroa Alcorta traía mala suerte ya que su vertiginoso ascenso político se había dado a costa de la muerte de varios caudillos ilustres⁹. En efecto, el entonces vicepresidente, a quien comenzó a apodarse Jettatore –en alusión a la célebre obra homónima de Gregorio de Laferrère, estrenada en 1904, cuyo personaje central era acusado de provocar desgracias y atraer la mala fortuna– vio desaparecer en este período a varios de los patriarcas de la Generación del 80¹⁰ como Bartolomé Mitre, Manuel Quintana y Carlos Pellegrini. Al colocar al vicepresidente en el lecho de agonía de Mitre, se sugería ingeniosamente una relación entre esa supuesta suerte funesta que se le atribuía y la muerte del viejo caudillo. Simultáneamente, al referirse a Figueroa Alcorta con el calificativo de “chico”, Cao hacía alusión a la notoria juventud del futuro presidente –de tan sólo 45 años– que muy pronto se vería en la obligación de llenar los zapatos, o en este caso la cama, de viejos políticos de raza como Mitre o Quintana. Este tipo de caricatura apelaba, sin duda, a un receptor visualmente informado, ávido consumidor de imágenes, como efectivamente lo era el lector de *Caras y Caretas*. A través de esa vinculación constante de imágenes dentro de la propia revista, se proponía además un juego autorreferencial, cuya finalidad era, evidentemente, la creación de una cierta complicidad con ese lector fiel que compraba semanalmente la publicación.

⁹Véase Guerra (2014).

¹⁰Nombre con el que se conoce a la élite gobernante de la República Argentina durante el crucial período de la República Conservadora (1880-1916). Estaba integrada por miembros de la oligarquía porteña y provincial que, durante más de tres décadas, ocuparon los más altos cargos políticos, económicos, militares y religiosos del país.

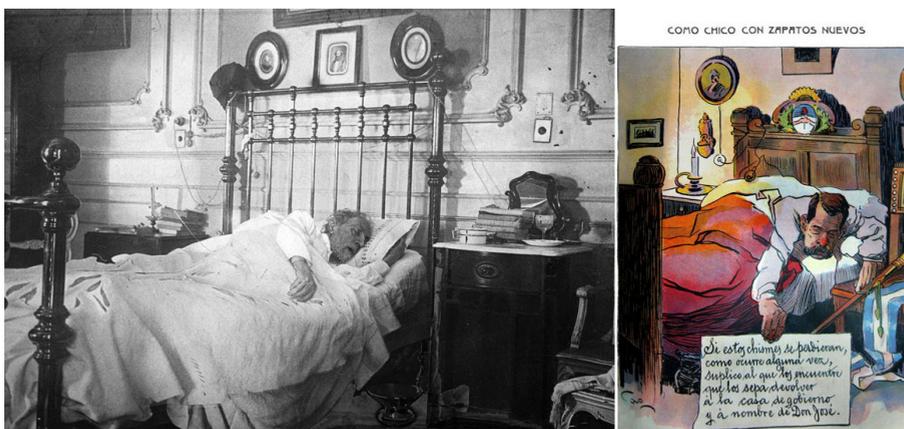


Figura 4: Izquierda: Mitre agonizando en su lecho de muerte. Fotografía atribuida a Salomón Vargas Machuca, enero de 1906, AGN. Derecha: “Como chico con zapatos nuevos”, caricatura de Cao publicada en *Caras y Caretas* (383, 3 feb. 1906)

Otro interesante ejemplo del uso intertextual de la fotografía por parte de los ilustradores de *Caras y Caretas* lo constituye la caricatura de Cao publicada el 1 de agosto de 1903 (CyC 252) en la sección “Caricaturas contemporáneas”. El dibujo muestra al actor uruguayo José “Pepe” Podestá caracterizado como su célebre personaje Juan Moreira. A simple vista la imagen no parece presentar mayores complejidades, sin embargo, una mirada atenta permite descubrir que Cao ha insertado a su sujeto en el escenario de una conocida fotografía de Francisco Ayerza (Figura 5), inspirador y presidente del primer fotoclub vernáculo, la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados. La imagen a la que hacemos referencia formaba parte de un ambicioso trabajo sobre las costumbres nacionales emprendido por este fotógrafo, cuyo propósito último era servir de ilustración a una edición del *Martín Fierro* que se publicaría en París. En 1891, Ayerza presentó cien de estos negativos en el primer concurso organizado por la institución y obtuvo el gran premio de honor. Aunque el proyecto original ideado por el fotógrafo jamás se concretó, estas imágenes tuvieron una vasta difusión en la prensa ilustrada de aquel período. El trabajo de Ayerza, publicado tardíamente en 1968 en el volumen *Escenas del campo argentino*, fue pionero en varios sentidos, pero ante todo porque presentó en los medios intelectuales de la época una visión mítica del gaucho que anticipaba, en cierto modo, el destino que adquiriría el poema de José Hernández con las célebres conferencias de Lugones en 1913¹¹. Al insertar a Pepe Podestá en la fotografía de Ayerza, Cao juega con

¹¹En 1913, el poeta, ensayista, periodista y político argentino Leopoldo Lugones dictó una serie de conferencias en el Teatro Odeón de Buenos Aires cuyo tema principal fue el poema *Martín Fierro* y la exaltación del gaucho como paradigma de la nacionalidad. En estas conferencias, Lugones resignificó la figura del gaucho, que pasó de ser considerado el enemigo de la civilización, que proponía Sarmiento, a

este discurso mitificado de lo rural, que alcanzaría su cristalización con el fervor nacionalista del primer Centenario y en el que tanto la iconografía, como el cine y el teatro tendrían un papel fundamental.



Figura 5: Izquierda: Fotografía de Francisco Ayerza ca. 1894, publicada en *Escenas del campo argentino*. Derecha: José Podestá. Caricatura de Cao publicada en *Caras y Caretas* (252, 1 ago. 1903)

En ocasiones, el uso auxiliar e intertextual de la fotografía se yuxtapone, como sucede en el caso de la caricatura publicada el 21 de noviembre de 1908. En ella Cao muestra al director del zoológico de Buenos Aires, Clemente Onelli, alimentando a un rinoceronte bebé con una pequeña taza. La leyenda dice:

El animalito está
perfectamente cuidado
y Onelli ya le ha enseñado
a decir papá y mamá.

convertirse en el arquetipo de la argentinidad. La consideración actual del *Martín Fierro* como emblema de la literatura argentina se debe, en gran medida, a la interpretación de Lugones sobre la influencia de esta obra en la formación de una identidad cultural.

Es imposible no relacionar esta caricatura con una ocurrente fotografía tomada también ese año por un reportero gráfico no identificado de *Caras y Caretas*, en la que se ve al naturalista alimentando al mismo rinoceronte con una jarra de loza (Figura 6). El dibujo de Cao copia elementos de esta imagen como el sombrero, la corbata y otros accesorios de la vestimenta de Onelli, pero la relación con la foto trasciende el uso auxiliar y propone más bien un juego intertextual. La caricatura se apropia de la situación representada en la imagen fotográfica y la exagera, la lleva al extremo apelando otra vez a la complicidad de un lector asiduo y visualmente informado, que reconoce la fuente original y celebra la ingeniosa transformación operada por Cao. Este entrenamiento visual era algo que *Caras y Caretas* incluso fomentaba, por ejemplo, a través de sus populares concursos fotográficos en los que se mostraba a los lectores un fragmento de una fotografía publicada en la revista y se les pedía que identificaran en qué número y con qué epígrafe había aparecido la misma.



Figura 6: Izquierda: Clemente Onelli alimentando a un rinoceronte bebé. Equipo de fotógrafos de *Caras y Caretas*, ca. 1908, AGN. Derecha: Clemente Onelli. Caricatura de Cao publicada en *Caras y Caretas* (529, 21 nov. 1908)

El fotomontaje: la fotografía como componente

Las relaciones entabladas entre caricatura y fotografía en las revistas ilustradas de principios del siglo XX se dieron, no obstante, en ambos sentidos. Si la imagen fotográfica fue una herramienta y en ocasiones una inspiración para los caricaturistas, la caricatura sirvió de manera similar a los fotógrafos, como lo evidencia el extendido uso que estas publicaciones hicieron del fotomontaje.

Los primeros fotomontajes vernáculos que combinaban caricatura y fotografía se deben probablemente al célebre retratista Antonio Pozzo. Entre los ejemplos más interesantes se encuentra uno realizado hacia 1877 que fusionaba retratos tomados por Pozzo y un dibujo satírico de F. Macías y aludía a la accidentada candidatura de Aristóbulo del Valle a la gobernación de Buenos Aires. Con el título “La torre de Babel” el fotomontaje representaba a Del Valle en precario equilibrio en la cima de la torre. Al pie de la misma aparecía el mismo Pozzo registrando la escena con su cámara fotográfica. Preanunciando algunas de las relaciones intertextuales que, como vimos, ligaron a caricatura y fotografía en el marco de revistas como *Caras y Caretas*, este fotomontaje fue objeto de un diálogo similar en las páginas del periódico *El Mosquito*. En la edición del 6 de septiembre de 1877, una caricatura de Henri Stein retoma la idea de la torre de Babel de la imagen de Pozzo y la usa como referencia para construir su mensaje satírico (Figura 7). En esta ilustración titulada “Torre de la conciliación”, el dibujante se burla del partido oponente –formado por una coalición de facciones políticas– y de sus integrantes que se muestran incapaces de llegar a un común entendimiento.

Este tipo de fotomontajes se realizaba por lo general en formatos estandarizados, como la *carte de visite* o el *portrait cabinet*, para ser comercializados en serie. La mayoría de los fotógrafos locales encaraban estos trabajos a su propio riesgo, esperando recuperar su inversión antes de que se extinguiera el interés por la noticia. Así, estas imágenes caricaturescas encontraron su lugar entre las fotografías de personajes públicos, de hechos de actualidad o de vistas y costumbres de países lejanos, entre otros temas que formaron parte del lucrativo mercado de las series fotográficas, que precedió y en muchos sentidos anticipó la emergencia de las revistas ilustradas a principios del siglo XX.

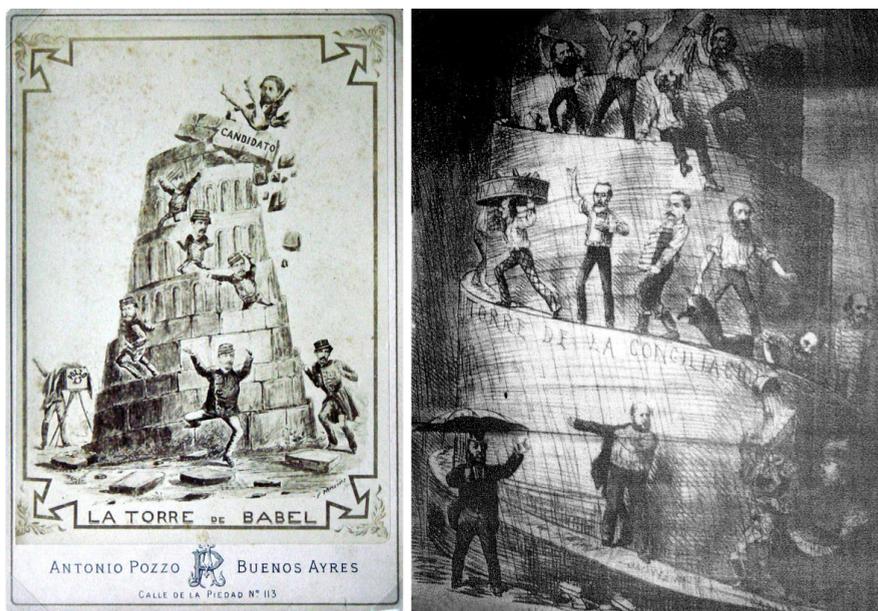


Figura 7: Izquierda: *La Torre de Babel*. Fotomontaje con fotografías de Antonio Pozzo y dibujos de F. Macías, ca. 1877, CEDODAL. Derecha: *La torre de la conciliación*. Caricatura de Henri Stein publicada en *El Mosquito* (6 sept. 1877)

Sin embargo, estos fotomontajes satíricos con contenido periodístico fueron escasos hasta la aparición de *Caras y Caretas* en 1898. En efecto, fue el popular semanario el que convirtió a estas manipulaciones fotográficas en uno de sus principales rasgos editoriales. La revista no sólo recurría asiduamente a las reconstrucciones dramatizadas de noticias o al retoque con lápiz o tempera¹², sino que fue la primera publicación en incluir montajes fotográficos de sátira política o social, que competían en sus páginas en igualdad de términos con la caricatura manual. *Caras y Caretas* popularizó dos clases de fotomontajes: los que combinaban fotografía y caricatura y requerían, por tanto, del trabajo conjunto del ilustrador y el reportero gráfico y los compuestos íntegramente por fotografías. Entre los ejemplos más tempranos del primer grupo, podemos mencionar el incluido en la tapa del número 44 (Figura 8), en el que vemos al ex presidente Carlos Pellegrini caracterizado como el Mesías. A sus pies una multitud de pequeños caballeros sosteniendo hojas de palma lo ovaciona con entusiasmo. La caricatura titulada “La llegada del Mesías” estaba íntegramente dibujada por Mayol, con excepción de la cabeza de Pellegrini que consistía en un fotograbado coloreado y fusionado al dibujo. Este montaje fotográfico encabezó la edición del 5 de agosto de 1899 y es muy probablemente el

¹²Para más información sobre este tipo de manipulaciones véase Cuarterolo (2013).

primero publicado en *Caras y Caretas*. A partir de ese momento, estas composiciones se hicieron más frecuentes y comenzaron a incluir la segunda clase de fotomontajes mencionados, en los que la caricatura se construye íntegramente a partir de fotografías, sin la intervención de ningún tipo de ilustración manual.



Figura 8: *La llegada del Mesías*. Fotomontaje que combina una fotografía del rostro de Carlos Pellegrini y una caricatura de Mayol. *Caras y Caretas* (44, 5 ago. 1899).

Al igual que la caricatura, los fotomontajes de este segundo grupo construían el mensaje burlesco a través del contexto en el que se insertaba al personaje retratado y/o mediante la deformación o exacerbación de alguno de sus rasgos corporales. En el primer caso se solía ubicar al sujeto en un escenario que le era extraño o en el que su presencia provocaba un efecto cómico o irónico. Así, en el número del 26 de agosto de 1905, la revista publica un artículo titulado “Entusiasmo intendental”, en el que se critica la gestión del intendente de Buenos Aires, Carlos Roseti. La nota está acompañada por una serie de fotomontajes en las que el funcionario aparece

mostrando sus principales logros en la ciudad. El contrapunto que se establece entre la imagen y el epígrafe que la acompaña le da al artículo un sentido irónico. Por ejemplo, si el epígrafe dice “Esta es la prueba de que Buenos Aires es millonario”, la fotografía muestra al intendente sobre el fondo de un conventillo hacinado.

Sin embargo, lo más frecuente era que el efecto satírico se lograra sobre el cuerpo mismo del retratado como sucede en la tapa del número publicado el 22 de octubre de 1904 donde con el título “La familia improvisada” se reproduce un fotomontaje en el que aparecen caricaturizados Manuel Quintana y su gabinete (Figura 9). El presidente ocupa en el centro el rol del *pater familias* y a su alrededor, caracterizados como sus hijos, se ubican su vicepresidente José Figueroa Alcorta y sus ministros Joaquín V. González, Rafael Castillo, Enrique Godoy, Damián Torino, Juan Martín, Adolfo Horma y José Terry. Mientras que el presidente es representado mediante una foto de tamaño normal, los miembros de su gabinete han sido compuestos a través de una combinación de retratos fotográficos de sus rostros y fotografías de cuerpos de niños y niñas, que ayudan a transmitir el mensaje satírico enunciado en el título.



Figura 9: “La familia improvisada”, fotomontaje de *Caras y Caretas* (316, 22 oct. 1904)

Tan común y prolongada fue la utilización de este tipo de fotomontajes en la revista que, décadas después de estos primeros ensayos, *Caras y Caretas* llegó incluso a atribuirse la invención de esta técnica como sugiere un artículo titulado “Trucos fotográficos. Una creación periodística de ‘Caras y Caretas’ aprovechada por el ingenio francés”, publicado en julio de 1933:

Los trucos fotográficos de *Caras y Caretas*, aplicados ingeniosamente a la actualidad tuvieron siempre un éxito contundente. Los políticos aparecieron, merced al ingenio y destreza puestos en la tarea, en actitudes y gestos variados que, en ocasiones, fueron acertados vaticinios. Ahora, una revista parisiense, “Voilà”, nos imita y en verdad que pone en ello todas las excelencias del fino humor francés. Las fotos que publicamos y que el colega denomina “photomontages”, lo prueban acabadamente. Políticos franceses y extranjeros y artistas populares del escenario parisiense y mundial, aparecen finalmente satirizados por el artista del lente. [...] No hay duda de que esta nueva modalidad periodística, que vio la luz primera en las páginas de *Caras y Caretas*, sabrá triunfar en París, manejada hábilmente por el imponderable e inagotable ingenio francés. (CyC 1816, 22 jul. 1933)

Más allá del ocurrente gesto de alarde, este testimonio pone en evidencia algunos datos interesantes sobre el rol que los fotógrafos tenían en el seno de la revista. El “artista de la lente”, al igual que el redactor, podía llegar a convertir sus impresiones e ideas en “acertados vaticinios” y tenía, como el caricaturista, el poder de satirizar con “ingenio y destreza” a los políticos de turno. En este sentido, de la misma manera que la fotografía había servido de auxiliar a los dibujantes para componer sus ilustraciones burlescas, la caricatura fue en ocasiones el modelo que sirvió de inspiración al fotomontaje. Así, en la edición del 20 de febrero de 1904 aparece un artículo titulado “Las máscaras más caras” en el que, en ocasión del vigente carnaval, se satiriza a diversos políticos de la época a través de una serie de montajes fotográficos que combinan el rostro del personaje en cuestión con el cuerpo de un niño o un adulto disfrazado. Entre ellos, se destaca el que yuxtapone el rostro de Victorino de la Plaza con el cuerpo de una niña vestida de japonesa. Los caricaturistas de la época solían caracterizar a de la Plaza con este tipo de atuendos que enfatizaban sus rasgos orientales.¹³ De esta manera, el fotomontaje se apropia de la idea popularizada por estos dibujos burlescos y la recrea a través de soportes puramente mecánicos, convirtiendo a la imagen en una verdadera caricatura fotográfica (Figura 10).

¹³Véanse, por ejemplo, las caricaturas de Cao publicadas en las ediciones de *Caras y Caretas* (153, 7 sept. 1901) y (549, 10 abr. 1909) y de *Fray Mocho* (36, 3 ene. 1913) o la caricatura de Zavattaro publicada en la edición de *Caras y Caretas* (550, 17 abr. 1909).



Figura 10: Izquierda: Victorino de la Plaza. Caricatura de Cao, *Caras y Caretas* (549, 10 abr. 1909). Derecha: Victorino de la Plaza. Fotomontaje de *Caras y Caretas* (281, 20 feb. 1904)

Consideraciones finales

Como se ha puesto en evidencia en los ejemplos analizados, las relaciones entre caricatura y fotografía en los inicios de la prensa gráfica argentina fueron múltiples y fructíferas. Los profesionales de uno y otro medio no sólo se formaron “codo a codo” en el ámbito de las nacientes revistas ilustradas, sino que compartieron un mismo universo de lectores, que ayudó a delinear nuevas modalidades de producción y consumo. En el ámbito local, la inclusión masiva y constante de fotografías, caricaturas e ilustraciones y las estrechas relaciones que estas imágenes establecieron entre sí, propiciaron “un cambio comunicativo que vinculó al lector de una manera inédita con el objeto impreso” (SZIR, 2009, p. 110). Asimismo y como sugiere Anne McCauley (1983), estos medios incluso colaboraron tempranamente en un sistema de mutua promoción. Así, mientras los estudios fotográficos comenzaron hacia la década de 1860 una producción masiva y en serie de *cartes de visite* que

retrataban a las mismas figuras y celebridades que aparecían en la prensa satírica, las revistas ilustradas insertaron con frecuencia avisos, anuncios y también caricaturas que hacían referencia a la fotografía¹⁴ y, en ocasiones, incluso promocionaron a ciertos fotógrafos en particular.

Si la caricatura puede ser considerada en varios sentidos como una reacción contra las reglas de la “correcta” representación de lo real iniciadas durante el Renacimiento y sistematizadas por la teoría académica durante el siglo XVII, la fotografía fue considerada en cambio como una hija del positivismo, heredera de largos siglos de búsqueda científica para recrear de forma exacta el mundo circundante (McCAULEY, 1983). Sin embargo, como sostiene Michel Melot (1975, p. 32, la traducción es mía) “puede ser que la continua viabilidad de la caricatura en la época del arte abstracto se haya visto justamente asegurada por la presencia de la fotografía como norma de realismo”. En efecto, como vimos en el caso de *Caras y Caretas*, la convivencia e incluso la referencia explícita de ciertas caricaturas a sus modelos fotográficos llevó a un primer plano ese juego dual entre el realismo de la fotografía y su deformación paródica. De la misma manera, y a pesar de defender vehementemente la objetividad y veracidad de sus fotografías, esta revista hizo de la manipulación fotográfica uno de sus rasgos distintivos y, en ocasiones, llegó a convertir al fotomontaje en verdaderas caricaturas.

Por último, y a pesar de que la introducción de la fotografía no tuvo en el campo artístico argentino –aún en formación hacia mediados del siglo XIX– las manifestaciones de oposición que tuvo en Europa, es indudable que fotografía y caricatura se vieron hermanadas en otro sentido. Ambas formas visuales fueron vistas, en cierta forma, como “ataques” a las artes legitimadas, para las que la deformidad y la parodia resultaban casi tan indeseables como la “fealdad” del realismo fotográfico (McCAULEY, 1983). En este mismo sentido, en el marco de las revistas ilustradas, el humor fue un rasgo fundamental de ambos lenguajes, un rasgo que a la vez que los alejaba de las Bellas Artes, los igualaba en su carácter de arte popular, nacido del seno de una emergente cultura de masas.

¹⁴En el ámbito internacional, quizás las más conocidas caricaturas de este tipo son las confeccionadas por Honoré Daumier burlándose de la rigidez del daguerrotipo y de la vanidad e ingenuidad de la burguesía que se rendía ante la lente de los retratistas. Sin embargo, esta práctica estuvo también tempranamente presente en las revistas ilustradas vernáculas como lo prueban las múltiples caricaturas publicadas, por ejemplo, en *El Mosquito* que aluden a la fotografía e incluso a renombrados fotógrafos locales de la época como Christiano Junior o Antonio Pozzo.

Referencias

- ASSUNÇÃO, O. et al. *The art of Manuel Blanes*. Buenos Aires: Fundación Bunge y Born, 1994.
- AYERZA, F. *Escenas del Campo Argentino (1885-1900)*. Fotografías de Francisco Ayerza. Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes, 1968.
- CUARTEROLO, A. *De la foto al fotograma*. Relaciones entre cine y fotografía en la Argentina (1840-1933). Montevideo: Ediciones Cdf, 2013.
- _____. “La muerte ilustre. Fotografía mortuoria de personajes públicos en el Río de la Plata”. In: RODRÍGUEZ, D.; HERRERA, L. (Org.). *Imagen de la muerte*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2007. p. 83-105.
- CUARTEROLO, M. Á. *Soldados de la memoria*. Imágenes y hombres de la Guerra del Paraguay. Buenos Aires: Planeta, 2000.
- FERDINAN, V. *Relaciones entre fotografía y pintura en el Montevideo del siglo XIX*. Montevideo: Facultad de Humanidades y Ciencias, 1989.
- GUERRA, D. “Morir de la más bella muerte: celebridades muertas en los inicios de la prensa ilustrada argentina”. In: SOCIEDAD IBEROAMERICANA DE HISTORIA DE LA FOTOGRAFÍA. *Memoria del 10º Congreso de Historia de la Fotografía*. Chascomús: Sociedad Iberoamericana de Historia de la Fotografía, 2014. p. 144-150.
- McCAULEY, A. “Caricature and photography in Second Empire Paris”. *Art Journal*, Nueva York, v. 43, n. 4, p. 355-360, 1983.
- MELOT, M. *L’oeil qui rit: le pouvoir comique des images*. Paris: Bibliotheque des Arts, 1975.
- RIBERA, A. L. *El retrato en Buenos Aires (1580-1870)*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 1982.
- SCHARF, A. *Arte y fotografía*. Madrid: Alianza, 1994.
- SZIR, S. “Entre el arte y la cultura masiva. Las ilustraciones de la ficción literaria en *Caras y Caretas* (1898-1908)”. In: MALOSETTI COSTA, L.; GENÉ, M. (Eds.). *Impresiones porteñas*. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires. Buenos Aires: Edhasa, 2009.
- TÖPFFER, R. *De la plaque Daguerre. À propos des excursions daguerriennes*. Paris: Joël Chéribuliez, 1852. p. 233-282.



Metalinguagem no cinema silencioso (1896-1914): a sedução do aparato cinematográfico, os paradoxos da imagem fílmica, a imersão diegética

Metalinguage in silent cinema (1896-1914): the seduction of the cinematographic apparatus, the paradoxes of the filmic image, the diegetic immersion

Danielle Crepaldi Carvalho¹

¹Formada em Letras pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), com mestrado sobre a produção teatral brasileira de fins do século XIX e doutorado que investiga a relação estabelecida pelos cronistas brasileiros, de 1894 a 1922, com o cinema. Pós-doutoranda na Escola de Comunicações e Artes de São Paulo, com pesquisa acerca dos usos dos sons no cinema silencioso (bolsista Fapesp). Coorganizadora de edições anotadas de seletas de contos de escritores brasileiros pré-modernistas e modernistas e cotradutora da edição em português e análise crítica do melodrama francês “L’Auberge des Adrets”. Publicou artigos a respeito da literatura, teatro e cinema, suas áreas de interesse. E-mail: megchristie@gmail.com





Resumo: A presença da metalinguagem no cinema é contemporânea à invenção do dispositivo fílmico. O cinema silencioso mostrou-se em funcionamento prodigamente, ao redor do globo, com objetivos tão vastos quanto contraditórios: historiar sobre si; convidar o público, por meio da explicitação da descontinuidade inerente à imagem cinematográfica, à imersão na diegese fílmica; acenar para os paradoxos contidos na imagem, questionando a sua pretensa “objetividade”. Este artigo procura, a partir de uma perspectiva interdisciplinar, refletir sobre os sentidos da metalinguagem na produção cinematográfica de 1896-1914.

Palavras-chave: cinema silencioso; cinema e história; cinema e outras artes.

Abstract: The presence of metalanguage in the cinema is contemporary to the invention of the film device. The silent cinema has prodigally shown itself in function, with goals as vast as they are contradictory: to historicize about itself; to invite the audience to immerse in the filmic diegesis, while explaining the inherent discontinuity of the cinematic image; to wave to the paradoxes contained in the image, questioning its alleged “objectivity”. Through a transdisciplinary perspective this article aims to reflect upon the meanings of metalanguage in the cinema from 1896 to 1914.

Keywords: silent cinema; cinema and history; cinema and other arts.

Introdução: a metalinguagem no cinema silencioso²

A presença da metalinguagem no cinema é contemporânea ao surgimento do cinematógrafo, respondendo, quiçá, à curiosidade fomentada pelo dispositivo desde a exibição pública das primeiras vistas, em 1895. O afastamento do rótulo de “arte”, bem como a impossibilidade técnica de se contarem histórias que obedecessem às intrincadas relações de causa e efeito oriundas da estética clássica – dada a pequena extensão dos primeiros rolos –, abre essas obras à experimentação. O espetáculo cinematográfico configurava-se, a princípio, pela exibição de uma sequência de fitas de caráter descontínuo e temática variada, a contrapelo da narrativa aristotélica, cujas regras ainda eram determinantes para a valoração das obras artísticas. O conceito de “cinema de atrações”, cunhado por Tom Gunning, dá conta desse espetáculo de “pura ‘manifestação visual’, que se caracterizaria por um reconhecimento implícito da presença do espectador, a quem a atração se confronta diretamente e de maneira, digamos, exibicionista. A atração está ali, diante dele – do espectador –, para *ser vista*.” (GAUDREAU, 2008, p. 83, tradução nossa).

Se não se pode pensar o cinema apartando-o do contexto cultural de seu tempo, devemos aproximá-lo, sobretudo, dos entretenimentos populares: do circo, dos espetáculos de variedades, da opereta, da revista de ano; gêneros que caminhavam na contracorrente da narrativa clássica, colocando a narratividade em paralelo à espetacularidade³, não raro transformando a carpintaria teatral, de instrumento de trabalho, em temática da ação. Se o “cinema de atrações” é um desdobramento das “variedades” teatrais – apresentação sucessiva de números de destreza física, de lanterna mágica, de fotografias oriundas dos mais variados processos, de vistas estereoscópicas, de canções e de pequenas cenas, os quais, em detrimento da imersão num único e denso universo diegético, abriam-se à exibição de atrações variadas e à distração –, a metalinguagem cinematográfica retira a sua seiva de espetáculos presentes no interior das “variedades” (a exemplo das paródias curtas de peças pertencentes ao repertório erudito, ou do

²Gostaria de agradecer as fundamentais intervenções feitas pelos colegas do grupo de pesquisa CNPq “História e Audiovisual: circularidades e formas de comunicação”, quando da discussão deste artigo.

³Teóricos como Gunning e Charles Musser utilizam, para parcela da produção cinematográfica rodada entre, grosso modo, 1897 e os primeiros anos de 1900, o termo “cinema de integração narrativa”, quando a modalidade do “cinema de atrações” passa a coexistir com o investimento na narratividade (MUSSER, 2007, p. 402-406). Todavia, escapa ao objetivo deste artigo o esmiuçamento dessa reflexão. Posto que certas características do “cinema de atrações” – como a espetacularidade ou o endereçamento direto ao público – compõem a cinematografia posterior, e que certas obras de “integração narrativa” misturam-se, no âmbito da exibição, ao “cinema de atrações”, utilizo aqui o termo numa acepção mais ampla.

arcabouço temático das vistas estereoscópicas⁴), ou de gêneros como a opereta francesa, transplantada ao Brasil desde meados do século XIX, e transmutada até se transformar em nossa “revista de ano”.

O mais popular dos dramaturgos brasileiros da dobra do século, Arthur Azevedo, exploraria prolificamente a metalinguagem. Em *Comeu*, revista do ano de 1902 (AZEVEDO, 2002, p. 695-777), atribui à personagem do “Teatro” o papel de explicitar ao público o escalonamento dos gêneros teatrais. Principia pela ópera e chega à revista de ano, tão maltratada pela crítica contemporânea, rés-do-chão dos gêneros artísticos, de acordo com a hierarquia clássica ainda adotada. À medida que são nomeadas, as personagens alegóricas alusivas a cada gênero chegam-se à cena e esgrimem parodisticamente os seus recursos dramáticos. A estratégia do dramaturgo exacerba um paradoxo: cabe ao mais criticado dos gêneros o papel de orquestrar os seus companheiros artísticos.

O espectador contemporâneo à invenção do cinema estava acostumado a espetáculos que questionavam a imersão na narrativa, negando a “suspensão da descrença” (ZAVALA, 2007, p. 238) cara à narrativa clássica. Daí a prestigiarem com entusiasmo o cinema dos primórdios. A grande quantidade de filmes metalinguísticos rodados logo na invenção do cinematógrafo denota o interesse do público por obras que davam a ver as fundações que erigiam tal espetáculo – sendo tal mostragem a razão de ser, mesma, daquele cinema. A apresentação do *modus operandi* da cinematografia no interior da diegese fílmica faz emergir uma personagem incontornável: o aparato cinematográfico, sucedâneo do público, interlocutor direto das personagens apresentadas no ecrã.

Este trabalho procurará analisar como a metalinguagem opera num conjunto de obras rodadas na Europa e nas Américas entre 1896 e 1914 – dos princípios do cinema enquanto espetáculo público ao ano que tem início a Primeira Guerra, quando se desloca o eixo da produção cinematográfica da Europa aos Estados Unidos e arremata-se a lapidação do “estrelismo”, fundamental ao cinema clássico, já presente no cinema europeu, mas responsável por viabilizar comercialmente a

⁴Como as vistas tematizando indivíduos no âmbito privado, mirando o interior de um estereoscópio. Além de educarem o público acerca da fruição do aparelho, tais vistas convidam-no ao mimetismo, ao voyeurístico “olhar pelo buraco da fechadura”, à maneira como mais tarde o fariam aparatos como o mutoscópio. O cinematógrafo, por sua vez, se apropriaria largamente das séries de vistas encenadas para o estereoscópio – por exemplo, “The Frenchmaid” (1902), de H. C. White, seria a fonte de inspiração para o filme *How the cook made her mark* (American Mutoscope & Biograph Company, 1904). No que toca às imagens estereoscópicas, conferir Luminous-Lint: <<https://goo.gl/wEOPmj>>. No que tange às vistas mutoscópicas, conferir, por exemplo, *Peeping Tom* (American Mutoscope Company, 1897), em que a objetiva da câmara explicita o olhar da personagem pelo buraco da fechadura, flagrando cenas dos mais diversos graus de intimidade. Para uma aprofundada análise das fotografias estereoscópicas, e sua influência no cinema, conferir Cuarterolo (2013 p. 97-99).

produção cinematográfica estadunidense. O amplo recorte temporal e geográfico será organizado a partir de uma questão central: de que forma tais filmes articulam os níveis da ficção e da negativa à ficção? E, nesse contexto, em que se aproximam e diferem os usos da metalinguagem no interior de obras rodadas num lastro temporal de quase vinte anos?

Minha proposta neste artigo é cooperar para que se realize o proposto por Zavala (2007): “Está por ser elaborado, [...] um sistema [...] que permita realizar análises de textos metaficcionais as quais façam justiça à sua natureza paradoxal, considerando-se que em todo texto metaficcional coexistem as dimensões da ficção e da antificção” (p. 240-241, tradução nossa). Tenho, todavia, uma intenção menos totalizante. Por meio do agrupamento de películas cujos contornos se aproximam, procuro assinalar alguns percursos palmilhados pela metalinguagem em películas rodadas até 1914, ponderando sobre as relações que o cinema estabeleceu com outras artes e entretenimentos contemporâneos – e o seu público –, e os objetivos que o levaram a mostrar-se com tanta pertinência em funcionamento.

A metalinguagem como atração

Num plano aberto que remete ao campo de visão do espectador teatral, Georges Méliès adentra o palco e prostra-se diante de uma grande moldura vazia e estática, a qual, a um gesto seu (*mise-en-scène* cara aos espetáculos de ilusionismo) transforma-se num cenário medieval com ponte, muro e fortificação e, enfim, na pintura de uma paisagem donde brota um quadro cinematográfico em que é personagem um duplo do mágico-cineasta, com o qual o Méliès “real” interage. Novo gesto seu escurece o quadro, novamente tornado pintura. Fim. Uma cena cinematográfica apresentada dentro de outra, utilizando-se como artifício a magia. Literal *mise en abyme*⁵, talvez o primeiro da história do cinema.

A obra é *Le portrait mystérieux* (1899), de Georges Méliès. A ela se sucederão fitas como *The countryman first sight of the animated pictures* (1901), de Robert W. Paul, e *Uncle Josh at The Moving Picture Show* (1902), de Edwin Porter, mais sofisticadas porque encenam, no interior da diegese fílmica, a evolução da ainda tão jovem cinematografia (HANSEN, 1991, p. 25-28). Ambas têm como tema as sessões de cinema contemporâneas à invenção do aparato cinematográfico e detêm-se na primeira visita de dois campônios ao cinematógrafo, destacando a sua incompreensão no que toca às diferenças entre a *mise-en-scène* cinematográfica e a teatral. As duas

⁵Ou “construção em abismo”, conforme utilizarei doravante.

fitas são tomadas num único plano geral, a partir de um camarote frontal do teatro no qual o espetáculo cinematográfico é apresentado. Nelas, como em *Le portrait mystérieux* (1899), são apresentadas ações concomitantes: ambas as personagens procuram interagir empiricamente com o conjunto de vistas mostradas nas telas – as quais remetem àquelas rodadas quando da invenção do cinematógrafo⁶ –, o que culmina, em *Uncle Josh at the Moving Picture Show*, na interrupção da projeção por parte do campônio, na danificação do aparato cinematográfico e na explicitação, ao público diegético e extradiegético, da técnica que erige o espetáculo.



Figuras 1 e 2: Fotogramas de *The countryman first sight of the animated pictures* (1901) e *Uncle Josh at the Moving Picture Show* (1902).

Para além da encenação, nas duas películas, dos limites existentes entre teatro e cinema, e da educação do público tendo em vistas as especificidades da fruição da imagem cinematográfica (HANSEN, 1991, p. 26-27), quero chamar atenção, aqui, para uma característica incontornável às imagens do cinema, largamente referida desde os seus primeiros cronistas (que motiva, suponho, a metaficção cinematográfica): a “ilusão de realidade” que emanava delas. No que toca ao realismo das imagens cinematográficas, remeto-me ao célebre ensaio de André Bazin “Ontologia da imagem fotográfica”, no qual o ensaísta refere-se ao caráter indicial da fotografia – ela é, por suas características técnicas, a emanção do objeto fotografado (BAZIN, 2008). Porém, malgrado essa realidade inescapável⁷, o cinematógrafo nasce de um *trompe d'oeil*, ao qual a imprensa alude desde que o novo espetáculo passa a ser anunciado: suas vistas se comporiam de “fotografias em movimento”, referência direta à sua materialidade – um conjunto sequencial de

⁶Quando não o são, efetivamente. Ao menos duas vistas apresentadas na fita foram rodadas pela empresa de Edison: *Parisian dancer* (1897) e *The black diamond express* (1896/1897), ambos de James H. White.

⁷À qual Boleslaw Matuszewski aludira, ainda em 1897, assinalando a possibilidade de o cinematógrafo – que ele considera o receptáculo da “verdade” – dirimir dúvidas: “Pode-se seguramente atestar que a fotografia animada é caracterizada pela autenticidade, acurácia e precisão que não estão presentes em nenhum outro lugar.” (MATUSZEWSKI, 1999, p. 27, tradução nossa).

imagens alinhadas e separadas umas das outras por um espaço negro, as quais adquiriam movimento ao olho humano ao serem exibidas num intervalo específico de tempo.

Realidade paradoxalmente nascida da ilusão, portanto. Em 1897, um cronista do carioca *Jornal do Brasil* ponderaria sobre “Uma sega de trigo” (*La Batteuse de Blé*, Lumière, 1897): “A cena é tão perfeita, que quase que se chega a ouvir o ruído dos cortadores a derrubar a preciosa planta.” Sobre outro desses quadros, o mesmo jornal diria: “É de fazer água na boca, tão bem reproduzida está e tão natural é a cena *Um comedor de melancia!* [...] Ontem um espectador tão iludido ficou que, aproximando-se do quadro disse: — Ó, amigo, você me dá um pedaço desta melancia?” (apud GONZAGA, 1996, p. 63). À alusão à realidade potencializada apreendida do quadro da sega do trigo (ao ponto de se depreenderem, daquela cena muda, mesmo os ruídos da colheita) soma-se ao chiste no que toca ao quadro do comedor de melancia – chiste o qual, ao mesmo tempo em que antecipa as fitas de Robert W. Paul e Edwin Porter, experimenta com deleite os paradoxos da imagem fílmica.

Como se vê, a consciência da técnica cinematográfica nasce com o surgimento do espetáculo. Sua fruição esteve, desde o princípio, ligada ao seu âmbito contraditório, ao fato de a realidade que emanava das imagens em movimento ser fruto de um falseamento. Dessa constatação brotaria uma obra como *The big swallow* (Kinograph Co., 1901), avassaladoramente inventiva – posto que rodada em 1901 –, na qual o dândi protagonizado por Sam Dalton, à guisa de um circense engolidor de espadas, aproxima-se paulatinamente da câmara cinematográfica até engoli-la – e ao cinegrafista –, transformando a cena num quadro negro ao qual se segue o mergulho de cinegrafista e câmara no vazio, e a digestão de ambos pela personagem. Embora a temática flerte com o fantástico, o gesto joga com a materialidade da imagem de forma semelhante ao que fazem os irmãos Lumière em *Démolition d'un mur* (Lumière, 1896), vista que não se diferiria das tomadas “ao natural” rodadas então, não fosse pelo truque empregado de se rebobinar a película aos olhos do público, assombrando-o, fínda a derrocada do muro, com a sua mágica reconstrução. Mesmo as vistas de caráter eminentemente documental não escamoteavam o aparato criador de prodígios, salientando que o realismo conquistado era resultado do artifício.

Os paradoxos da imagem fílmica

Estratégia análoga é explorada num filme como *Rigadin aux Balkans* (1912), de Georges Monca, que, embora rodado uma década depois de *The big swallow* (1901), guarda uma semelhança importante com a *mise-en-scène* do “cinema de



atrações”: a interação direta, exibicionista, da personagem com o dispositivo fílmico e, por extensão, com o público que o assiste, cobrando-lhe convivência. A personagem título é desempenhada por Prince, ator, durante a década de 1910, em duas centenas de películas nas quais desempenhava uma gama de amantes desafortunados, mais sagazes ou menos, mais apaixonados ou menos, burilamento primevo da tipificação cinematográfica que lançaria o *star system* europeu. Apresentemos primeiramente o trecho do filme: desejoso de agradar a mulher que ama, para que ela lhe dê preferência em detrimento de um opositor, Rigadin aceita um emprego de repórter cinematográfico junto à Pathé. Incumbido de rodar episódios da Guerra dos Bálcãs, a personagem decide escolher, como palco do conflito, um arrabalde parisiense, para onde leva a namorada, os figurantes e os equipamentos da Pathé.

A parte central do filme dedica-se ao esmiuçamento da escroqueria de Rigadin, apresentando, par a par, a *mise-en-scène* de uma fita cinematográfica: da escolha da locação à rotação das cenas, passando-se pela maquiagem e direção do elenco. O filme denota uma percepção aguçada da maquinaria cinematográfica, não apenas por parte de Georges Monca, mas do público, já que constrói o humor a partir de um detalhe eminentemente cinematográfico: o enquadramento. O filme-dentro-do-filme capta uma porção específica do quadro visto pelo espectador extradiegético: aquela responsável por destacar a ficção do interior da realidade. No plano da “realidade”, que o público observa desde a cadeira do cinema, Rigadin é apreendido filmando o elenco a circular ao redor de uma nesga de vegetação a qual, quando tomada em recorte pela câmera do ator-cineasta, assemelha-se a um denso matagal, donde brota o suposto exército. Assim, o corpo enxuto de figurantes que circunda a capoeira cria a ilusão de se tratar de uma densa tropa que rumava à batalha.



Figuras 3 e 4: Fotogramas de *Rigadin aux Balkans* (1912).
Fonte: Pathé Frères; Gaumont Pathé Archives

Georges Monca dá tratamento cinematográfico a uma questão tabu no cinema dos primeiros tempos: a rotação de atualidades cinematográficas em cenários arranjados; a representação de cenas supostamente depreendidas da realidade. Anos antes, Olavo Bilac publica uma crônica no carioca *A Notícia*, repudiando uma “farsa” do tipo (B., 1904, p. 2), narrada detalhadamente pelo jornal francês *La Presse* (METENIER, 1904, p. 1-2) num artigo ilustrado com imagens litográficas (uma delas apresenta analogia perfeita em *Rigadin aux Balkans* (1912): um plano de conjunto do “théâtre de la guerre”, tendo em primeiro plano o cinegrafista e, ao fundo, os figurantes).

O artigo francês refere-se a outro conflito – a guerra russo-japonesa –, e é publicado quando da exibição, na França e no Brasil, de um conjunto de filmes que o tematizam. Explicita uma tomada de consciência sobre o falseamento possibilitado pela imagem cinematográfica. *Rigadin aux Balkans*, a exemplo de Metenier, fecha-se numa censura moralista à atitude da personagem título, “descoberta” por Ferdinand Zecca e demais executivos da Pathé, porque havia sido tomada numa daquelas cenas enquanto dirigia os figurantes – esforço da cinematografia de estabelecer a separação entre as esferas da ficção e da realidade, cujos limites pareciam, no âmbito cinematográfico, tão escorregadios.

A interpenetração das duas instâncias se desdobra em filmes que tomam por tema os quiproquós ocorridos no momento da rotação das películas. *Les Inconvénients du cinématographe* (Pathé Frères, 1908), fita na qual dois supostos bandidos – na verdade, dois atores de cinema – são apreendidos pelas autoridades em plena ação, é apresentada no Rio de Janeiro um ano depois da publicação, no *Jornal do Brasil*⁸, de um par de artigos chistosos assinados pelo cronista João Foca, nos quais Madureira – cinegrafista (provavelmente fictício) de arrabalde –, narra os percalços enfrentados enquanto rodava fitas nacionais de ficção: a agressão que sofrera de certo sujeito que o tomara pelo bolinador de uma transeunte daquele bairro – por sinal, a esposa de Madureira, atriz da tal fita; ou as artimanhas da “malandragem” carioca, que, passando-se pelo cinegrafista, começara a cometer assaltos no local (FOCA, 1907a, p. 3, 1907b, p. 5).

As câmeras da Pathé e de Madureira fazem emergir uma diferença primordial entre o cinema e o teatro, responsável pelas peculiaridades da reflexão metalinguística encetada em cada uma dessas artes: a diluição, no cinema, do palco da ação. Enquanto o teatro toma usualmente por moldura um espaço físico

⁸Exibido na cidade no Cinema Pathé, em janeiro de 1909, com o título de *Os Inconvenientes do cinematógrafo*: “Jocosa crítica à preparação das encenações ao ar livre para as peças cinematográficas”. (CF. CINEMA PATHÉ, 1909, p. 6).

convencional, feito de palco, cadeiras, cortinas e bastidores – oferecidos à visibilidade do público tanto quanto o espetáculo encenado, explicitando a separação entre os âmbitos da ficção e da realidade –, no cinema a não convergência entre o espaço da ação e o da exibição minam as possibilidades de delimitação das esferas. Ao mesmo tempo em que os cenários fictícios ganhavam, por meio da objetiva da câmera, foros de realidade, a realidade acabava por ser tomada como ficção – daí os transeuntes ludibriados aludidos por Madureira.



Figuras 5 e 6: Fotogramas de *Les Inconvénients du cinématographe* (1908).
Fonte: Pathé Frères; Gaumont Pathé archives.

A tomada de consciência acerca dos paradoxos encerrados pela imagem cinematográfica resvala, como dissemos, para a rotação de uma gama de filmes que tangem desde a defesa da suposta “objetividade” da imagem, até o seu explícito questionamento. Dados os limites do artigo, discutirei sem exaustão sobre alguns deles. Na primeira categoria encontra-se uma fita como *Collection de cartes postales* (Pathé Frères, 1908)⁹, que o cronista carioca Picolino resume com verve: “Um fotógrafo à cata de assunto bispa [‘um marido bilontra’ e ‘uma gentil rapariga’] [...] / Dez minutos depois o mesmo marido em companhia de sua esposa, vai comprar cartões postais e o dono da loja mostra à senhora... o escandaloso namoro fotografado [...]” (PICOLINO, 1908).

O filme roda-se nos tempos da vulgarização da fotografia. Dialoga, além disso, com divertimentos aos quais o público já estava familiarizado: em princípios de 1904, o carioca “Parque Fluminense” anunciava, dentre as suas atrações, a “fotografia instantânea e em cartões postais” (PARQUE..., 1904a, p. 6). Não por acaso, o filme nacional *O flagrante pelo cinema* (Photo-Cinematographica Brasileira, 1908), de Antônio Leal, provável referência ao

⁹Exibida no Rio de Janeiro com o título de *Os cartões postais*, em fevereiro de 1908 (Cf. PATHÉ, 1908, p. 6.).

francês, faz sucesso no Rio de Janeiro pouco mais tarde¹⁰.

A imagem serve como comprovação não apenas da traição, como do crime. Em *Evidence of the Film* (1913), de Marston e Thanhouser, o registro cinematográfico livra o pequeno *courrier* da prisão, comprovando que o autor do roubo de uma soma em ações fora certo corretor inescrupuloso. A película surge de modo cabal, nesse filme, enquanto atestação da inocência do menino: manipulada materialmente pela funcionária da Thanhouser e pelo juiz, desvenda, aos olhos do público, de que matéria se faz a imagem cinematográfica, duplamente perigosa porque, evolução da fotografia, além de congelar instantes do passado lhes dava, com o movimento, vida nova, para além dos sujeitos empíricos que a compunham.



Figuras 7-10: Fotogramas de *Evidence of the film* (1913).
Fonte: Thanhouser.

Num belo ensaio dedicado aos usos da fotografia no meio forense, Tom Gunning aponta para as possibilidades de controle social que o dispositivo fotográfico encetava. Seu desenvolvimento determinara, em países como a França, a alteração de práticas como a marcação a ferro em brasa dos corpos dos criminosos. A impressão física do signo da culpa evolui numa intervenção menos assertiva, porém, mais

¹⁰Filme e entrecho se perderam. Pelas propagandas da época, sabemos tratar-se de uma “fita cômica” exibida no Rio de Janeiro a partir de setembro de 1908 (CINEMA..., 1908, p. 10).

contudente – enquanto a marca física poderia ser disfarçada, o registro fotográfico permanecia inalterável, já que se dissociava do corpo dos indivíduos, impedindo ao criminoso a sua manipulação: “O corpo [...] tornou-se uma imagem transportável e totalmente adaptável aos sistemas de circulação e mobilidade que a modernidade exigia”¹¹ (GUNNING, 2004, p. 37).

Na esteira da reflexão proposta por Gunning, relacionamos um último conjunto de filmes nos quais o “poder opressivo da câmera diegética” (GUNNING, 2004, p. 48) revela-se de modo cabal, por induzir ao erro. O primeiro deles é *Amour et science* (1912), de M. K. Roche, história do inventor de uma máquina de “visão à distância” –aparato que transmitia, além da voz, a imagem – o qual testemunha a namorada a traí-lo. A prova peremptória do adultério leva o rapaz à loucura (AMOUR... 1992, p. 111). O amante se tratava, no entanto, de uma amiga de sua namorada, travestida para fazer bulha do cientista.

A suposta objetividade da imagem cinematográfica caía por terra, emergindo em primeiro plano o seu caráter ambíguo: a loucura do jovem é sanada tão logo a namorada lhe reencena o ocorrido, explicitando a verdadeira identidade do suposto amante. Outro exemplo: no décimo episódio do filme-seriado *The exploits of Elaine* (Wharton, 1914), de Louis J. Gasnier e George B. Seitz, “The life curent”, a mocinha protagonizada por Pearl White amarga o sofrimento pela suposta traição do namorado, o detetive Craig Kennedy, envolvido por uma dupla de escroques numa situação comprometedora, furtivamente fotografada. Nesse contexto, o uso do dispositivo de controle forense contra um sucedâneo da polícia coloca em xeque o valor de “prova de crime” atribuído à imagem.

Filmes como os acima citados sublinham a necessidade de interpretação dos registros fotográficos e cinematográficos, afirma Gunning. Um último exemplo é *Erreur tragique* (Gaumont, 1913), de Louis Feuillade, o qual metaforiza a dubiedade inerente à imagem e a sua necessidade de controle. Nele, o marido se vê iludido ainda na lua de mel. Numa ida casual ao cinema, descobre, no segundo plano de certa comédia-pastelão da Pathé, a esposa a caminhar nos braços de um desconhecido – ambos captados acidentalmente pela câmera que rodava o filme. Para se asseverar da traição, o homem compra, na empresa produtora, o rolo do filme – examinando-o detalhadamente, à maneira como fizera o juiz de *Evidence of the film* (1913). Furioso frente à prova incontestável – “Sem dúvida, a objetiva cinematográfica surpreendeu um ato culposo da marquesa”, assevera o intertítulo

¹¹De acordo com Gunning, a marca do ferro em brasa foi suprimida oficialmente na França em 1832, passando a fotografia a ser considerada, segundo certo inspetor francês, a “infilção de uma nova marca” (GUNNING, 2004, p. 40).

–, o marido enceta uma vingança da qual se lamenta tão logo recebe em casa o suposto amante da esposa, na verdade, o irmão da jovem.

A imagem pouco tem de “objetiva” – apesar do nome dado à lente que a capta –, carecendo de interpretação apropriada, como afirma Gunning, ou, para além disso, de discursos que circunscrevam seus sentidos. Nas primeiras décadas da cinematografia, resumos circunstanciados, publicados na imprensa, buscavam cercar os sentidos dos filmes (CARVALHO, 2014), esforço empreendido em paralelo ao desenvolvimento da narrativa cinematográfica clássica, sobre o qual a próxima parte deste artigo irá se debruçar.

A imersão diegética

O conjunto de filmes tratados acima num só tempo desvela ao público as convenções que estruturam as produções cinematográficas e o convida à imersão na diegese fílmica. A revelação do artifício, contemporânea, como apontado, à invenção do dispositivo fílmico, reproduz um esforço comum às artes de se revelar em funcionamento – que no âmbito literário remonta ao menos à escritura de *Dom Quixote*, segundo Zavala. Considerando que a ficção oferece um mundo em microcosmo, o ensaísta mexicano pondera que a metaficção permite ao leitor “relativizar e tomar distância frente a este mundo, observando as suas possibilidades e contradições internas, suas fissuras e talvez sua demasiada perfeição formal”, levando-o a “duvidar acerca das fronteiras entre o que chamamos de realidade e as convenções que utilizamos para representá-la.” (ZAVALA, 2007, p. 219, 203, tradução nossa).

A curiosidade fomentada pelo exercício metaficcional comprova-se pela frequência com que ele se realiza. O fato de a metaficção se multiplicar no século XIX, sob a égide do realismo literário, resvalando para o teatro, explicita que o período de criação da mais cabal homologia da realidade fora também aquele de maior exposição da técnica que a compunha – resultado de uma característica determinante à sociedade do século XIX; o entremear-se entre a ficção e a realidade: de um lado, a criação de espetáculos crescentemente assemelhados à realidade e, de outro, a vivência da realidade enquanto espetáculo (CHARNEY; SCHWARTZ, 2004).

A metalinguagem traz peculiaridades quando introduzida no novo veículo. A ausência empírica do elenco e da estrutura tão visível que torna possível uma arte como o teatro leva o público, no escuro da sala de exibição, à evasão e ao sonho, a um “estado intermediário de lazer e de torpor corporais onde o jogo cerebral seria



aliviado de suas obrigações habituais e não teriam outra lógica que a divagação”, nas palavras de Giraudoux (1946, p. 301, tradução nossa). A decupagem clássica – costura que estabelece uma relação de continuidade transparente a planos rodados descontinuamente – potencializa essa imersão do espectador no universo do filme. No que concerne à metaficção cinematográfica aqui tratada, realiza-se um duplo movimento, aparentemente ambíguo, de se explicitar a estrutura que erige a obra cinematográfica, ao mesmo tempo em que se naturaliza tal estrutura aos olhos do público. Daí à presença, nessas obras, de duas diegeses paralelas, uma introduzida “em abismo” no interior da outra, a se desenhar claramente ficção para consolidar o suposto “realismo” daquela que a abriga.

O cinema revela-se em funcionamento para se disseminar¹². Desde um filme anterior à montagem clássica, como o já citado *Uncle Josh...* (1902), cuja tela inicial do filme-dentro-do-filme anuncia literalmente a exibição das vistas rodadas pelo “Edison Projecting Kinetoscope”; a *Rigadin aux Balkans* (1912), no qual o diretor/produtor da Pathé, Ferdinand Zecca, surge em seu gabinete de trabalho (onde se vê mesmo um pôster concernente à série dos *Film d’Art* da empresa), a atribuir diretamente ao protagonista o ofício nos Bálcãs; a *Erreur Tragique* (Louis Feuillade, Gaumont, 1913), no qual a Gaumont apresenta prodigamente seu corpo de artistas cômicos e dramáticos, sua sala de exibição, seu programa, suas películas vendidas a varejo. A intenção, aqui, não é ser exaustiva. Como se pode observar, a analogia entre a empresa mostrada na diegese fílmica e aquela responsável pela rotação da obra era corrente.



Figuras 11 e 12: Fotogramas de *Rigadin aux Balkans* (1912) e *Erreur Tragique* (1913). Fontes: Pathé Frères; Gaumont.

¹²Não podemos deixar de ressaltar a relação entre a exibição do aparato fílmico no interior da imagem cinematográfica e os “salões de novidades” anteriores e contemporâneos ao surgimento do cinema, nos quais a apresentação das mais recentes invenções tecnológicas constituía-se uma atração *per se*.

À medida que a indústria cinematográfica se consolida, reforça-se o exercício metalinguístico no interior dela. O já citado *Erreur Tragique* (1913) é um dos mais sofisticados exemplos, pois sua estrutura fílmica apresenta, além da gama de *stars* da Pathé, um amplo espectro de gêneros, do melodrama à *slapstick comedy*: enquanto na diegese fílmica principal narra-se o drama do marido supostamente traído, no filme-dentro-do-filme quem desfila é “Onésime”, interpretado por Ernest Bourbon, que entre 1912 e 1914 figurou em dezenas de comédias da Gaumont, sempre desempenhando o tolo cujas ações beiravam a imoralidade. Em *Erreur Tragique* (1913), Bourbon assume novamente o tipo, assim como René Navarre, no papel do marido violento, continuaria a desfilhar pela cinematografia uma variante dos tipos lúgubres que representa na película – ele logo desempenharia o papel do criminoso Fantomas no filme-seriado homônimo, sucesso internacional da Gaumont.

Erreur Tragique (1913) na França, e *A Vitagraph romance* (1912), de James Young, nos Estados Unidos, apresentam aspectos de uma indústria que, em fase de consolidação, procurou desde logo escrever a sua biografia. Rodado em 1912, o filme norte-americano é, embora anterior a Hollywood, contemporâneo à publicação da *Photoplay* (1911), revista cujo objetivo era dar a conhecer os meandros da indústria, além de construir e popularizar os artistas das telas, inventando-lhes vidas fictícias que estabeleciam relação direta com os tipos por eles representados. Edgar Morin discorre com profundidade sobre a “mitologia das estrelas” (MORIN, 1989, p. XI), burilada, então, em relação estreita com o inconsciente coletivo ocidental – a qual situava tais indivíduos num lugar ambivalente, a meio caminho do céu e da terra, fomentando no público um sentimento que tangia num só tempo a idolatria religiosa e o desvelo familiar.

Filmes como *A Vitagraph romance* (1912) e, poucos meses antes, *The picture idol* (Vitagraph, 1912), de James Young, testemunham a maquinaria de construção do estrelismo colocada em funcionamento. No primeiro, a visita do pai da mocinha à Vitagraph, ao mesmo tempo em que saciava a curiosidade pública no que tocava aos bastidores da indústria, impunha uma imagem altaneira ao *métier*, que por anos fora considerado por seus críticos uma versão rebaixada da arte teatral. O percurso do senador pelos estúdios é acompanhado por uma panorâmica que flagra a onipresença dos mais variados povos, costumes e civilizações. O pai acaba por assentir no trabalho da filha – a chancela da cinematografia, por parte de uma das principais esferas de poder, se não testemunha um fato histórico, ao menos demonstra o desejo de sua efetivação. Não é um acaso que o cinema, indústria de relevância crescente

no mundo, demandasse, naquele momento, o alçamento ao panteão das artes¹³: o retorno comercial e o *status* artístico são dois lados de uma mesma moeda.



Figuras 13-16: Fotogramas de *A Vitagraph romance* (1912).

Em *A Vitagraph romance* (1912), como se vê, os fragmentos da realidade empírica desfilados aos olhos do público não destroem a ficção, antes, a sublinham. O esforço da cinematografia em destacar as camadas de ficção e de realidade que perfazem o cinema e, ao mesmo tempo, convidar o espectador à imersão na diegese fílmica, está muito bem posto no último exemplo que aqui cito: *The picture idol* (1912). A relação entre fã e ídolo nele explicitada cobre todo o espectro da construção do estrelismo sobre a qual se debruça Edgar Morin (1989).

Bertha (Clara Kimball Young) ama com devoção Maurice Costello (célebre galã norte-americano do princípio da década de 1910, que no filme desempenha-se a si próprio). A jovem tem fotografias do ator espalhadas pelo quarto, mesmo à sua cabeceira, à maneira de santo padroeiro. Ao encontrá-lo casualmente pela rua, leva para casa uma ponta do cigarro que ele descarta, introduzindo-a com fetichismo no altar de seu ídolo. Após descobrir onde ele vive, envia-lhe flores e dizeres

¹³Data de 1912 o *Manifesto das sete artes e estética da sétima Arte*, do italiano Ricciotto Canudo.

apaixonados¹⁴. Ajudado pelos consternados pais da moça, o ator decide ludibriá-la. Convidado a um jantar na casa dela, principia por se comportar mal à mesa, após o que a convida para visitá-lo em casa, onde lhe apresenta a esposa e numerosos filhos – na verdade, um amigo do rapaz, travestido para a ocasião, e crianças contratadas.

Costello atua na película como o fariam, na vida real, atores como Luis Mariano, citado por Morin (1989, p. 58-60): como uma espécie de figura tutelar, a zelar pelo futuro da jovem. Quando não, o *star system* erige uma variante contemporânea de “amor cortês”, que fomenta um enamoramento tão intenso quanto distanciado, tendo como ponto de chegada o consumo das estrelas e dos filmes que a veiculam. O galã de *The picture idol* (1912) desempenha à mocinha apaixonada uma *performance* “em abismo” que metaforiza o artifício analisado ao longo deste artigo. Na diegese fílmica onde se insere a “cena” desempenhada por Maurice Costello, perdura o seu *éthos* garboso criado pelo *star system*: efetivação da analogia entre *persona* e personagem estabelecida pelo cinema clássico, convite derradeiro ao público à imersão na diegese fílmica e na mitologia por ele veiculada.

Conclusão: a realidade e o sonho

Busco aqui refletir sobre os usos da metalinguagem a partir de um conjunto de filmes rodados até 1914. Longe de almejar o esgotamento da questão, procurei percorrer o *corpus* tendo por foco a forma como os níveis da ficção e da negativa à ficção são articulados nessas obras – dado que mesmo as produções em que a presença do aparato cinematográfico é mais ostensiva comportam uma dimensão ficcional. A perspectiva transdisciplinar mobilizada procura salientar que o público contemporâneo à invenção do cinematógrafo já tomara contato com a metaficção, por meio, por exemplo, do teatro, da literatura e de imagens estereoscópicas, daí a obter rendimento narrativo a inserção, nos filmes rodados mesmo na aurora da cinematografia, da mecânica do aparato produtor de imagens em movimento.

Procurei salientar um movimento comum nas produções analisadas, de se desvelar a estrutura que erigia o objeto artístico e, ao mesmo tempo, mergulhar-se na ficção. Procurei chamar atenção para a presença de uma dimensão objetiva, superior, a orquestrar a dimensão subjetiva nela introduzida, o que equivaleria a dizer, nos termos de Xavier (2008), que o exercício fílmico nelas encetado oscila entre a *opacidade* e a *transparência* – a revelação do

¹⁴Este filme compôs a secção “I pericoli del cinema”, exibida na Giornate del Cinema Muto de Pordenone, em 2011. Agradeço ao Paolo Tosini pela facilitação do acesso a essas obras.

artifício que torna possível a ficção estando subsumida a uma dimensão maior, que o vela, convidando o público a fruí-la.

No cinema silencioso, a metaficção ganhou contornos próprios, inerentes às especificidades do aparato. Seu rápido desenvolvimento, de mera curiosidade técnica a espetáculo de penetração social crescente, seu desatrelamento com relação aos salões de novidades e teatros rumo a salas de exibição próprias, e a uma *mise-en-scène* que emulava o ambiente noturno, e a introdução da música, com seu caráter imersivo, transformavam o cinema no espaço da evasão e do sonho. As reflexões tecidas por Giraudoux acerca da fruição cinematográfica antecipam as ponderações de Edgar Morin. Em *As Estrelas*, obra deste ensaísta na qual me detenho neste estudo, estamos sob os eflúvios das “estrelas de cinema”, seres sobre os quais a “mitologia do mundo moderno” – “sobretudo a mitologia do amor”, ele sublinha – (1898, p. 96) se realiza em potência: o amor, e a identificação que ele engendra, faz com que as estrelas habitem o espírito do espectador, levando-o à frequência contínua do espaço do cinema para a fruição obsessiva daquelas presenças fantasmáticas, objetivo final da economia capitalista (p. 97) – Morin não deixa de perceber a dupla dimensão mítica e mercadológica do jogo.

A narrativa cinematográfica clássica, ao investir no enredo ficcional, em detrimento da estrutura cinematográfica que o constrói, favorece a imersão, a rendição ao sonho. No entanto, como explicar a grande quantidade de metaficção cinematográfica produzida entre a aurora da cinematografia e o burilamento final da narrativa clássica? Para fazê-lo, precisamos voltar os olhos das telas a outros suportes com que a cena muda dialogava, a exemplo das revistas voltadas à cinematografia, nas quais se observa o mesmo discurso ambivalente: a atribuição de foros de realidade aos artistas da tela e às suas vidas fictícias e, ao mesmo tempo, o esquadramento dos estúdios, ambientes artificiais onde vidas aparentemente tão reais vicejavam, reforçando-se, assim, a “ilusão de realidade” (GÁRATE, 2008; CARVALHO, 2014).

O recorte temporal deste trabalho encerra-se em 1914, ano em que a Primeira Guerra Mundial principia a afetar a produção e a distribuição cinematográfica europeia, favorecendo a norte-americana. Os filmes aqui analisados demonstram, todavia, que o imaginário atrelado às estrelas de cinema foi alimentado com a mesma pertinácia de um lado e de outro do Atlântico. A presença, nesses filmes, do *modus operandi* da cinematografia (o corpo artístico e técnico dos estúdios, a rotação, venda, exibição e mesmo os vieses de interpretação das obras), dava contornos ficcionais ao conteúdo que as revistas voltadas ao cinema publicavam, na Europa e nos Estados

Unidos, desde ao menos 1905.¹⁵ Tais filmes deixam-nos entrever em detalhes a fixação das bases da indústria cinematográfica. Requer-se um estudo mais abrangente para que se apreendam as especificidades locais. No entanto, a multiplicação dessas produções nos Estados Unidos a partir de 1914, e a sua diminuição na Europa, patenteia o deslocamento da indústria levado a termo durante a Guerra.

Curioso é que nessas fitas em que coexistem a ficção e a negativa à ficção, se por um lado se busca balizar a interpretação da imagem, aponta-se, todavia, para um insuspeitado protagonismo do espectador, assinalado por Nietzsche num texto décadas anterior à cinematografia, e corroborado por uma canção popular norte-americana contemporânea à efetivação do *star system*. Nietzsche (2016, p. 25-26) aproxima a esfera da poesia à do sonho, no qual desfilam as imagens das mais aprazíveis às mais amedrontadoras, “toda a ‘divina comédia’ da vida, com o seu *Inferno* [...] não só como um jogo de sombras – pois a pessoa vive e sofre com tais cenas – mas tampouco sem aquela fugaz sensação da aparência”. “É um sonho! Quero continuar a sonhá-lo!”, ele conclui¹⁶. Quatro décadas mais tarde, o eu-lírico da canção “Elaine” entoaria, a respeito da célebre personagem de Pearl White:

Eu me apaixonei por uma rainha fantasmática./ É uma garota que eu nunca vi, apenas na tela do cinema./ Oh, o seu amor pelo herói entristece-me, embora eu saiba que é apenas faz de conta./ Mas meu amor não diminui, eu volto novamente a *The Exploits of Elaine*. (WESLEY; ELBERT, 1915, p. 3, tradução nossa)

As sombras do sonho, como do cinema, ganham carnadura, ao mesmo tempo em que exacerbam ao sonhador o seu caráter ilusório, ficcional. Se a metaficção dá a ver as convenções que forjam a realidade, o mergulho derradeiro na ficção acena para a sua necessidade incontornável. Ao fim e ao cabo, criamos ficções pra darmos sentido à vida e, assim, escaparmos à fortuidade da existência, ao vazio – coisa que o cinema soube compreender desde cedo.

¹⁵Data do início da publicação da revista francesa *Phono-Ciné-Gazette*. A norte-americana *The Moving Picture World* principia a circular em 1907.

¹⁶O original foi escrito entre 1870-1871 (NIETZSCHE, 2016, p. 11).

Referências

- AMOUR et science. 1895 – *Association française de recherche sur l'histoire du cinéma: Éclair 1907-1918*, Paris, n. 12, octobre 1992, p. 111.
- AZEVEDO, A. “Comeu”. In: Arthur Azevedo. *Teatro completo de Arthur Azevedo*. Rio de Janeiro: Funarte, 2002, p. 695-777. Tomo V.
- B. (pseud. de Olavo Bilac). “Registro”. *A Notícia*, Rio de Janeiro, 17-18 ago. 1904, p. 2.
- BAZIN, A. “Ontologia da imagem fotográfica”. In: XAVIER, I. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2008, p. 121-128.
- CARVALHO, D. C. *Luz e sombra no écran: realidade, cinema e rua nas crônicas cariocas de 1894 a 1922*. Tese (Doutorado em Teoria Literária) – Universidade de Campinas, Campinas, 2014.
- CHARNEY, L.; SCHWARTZ, V. R. (orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- CINEMA Palace. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 26 set. 1908, p. 10.
- CINEMA Pathé. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 11 jan. 1909, p. 6.
- CUARTEROLO, A. *De la foto al fotograma: relaciones entre cine y fotografía en la Argentina (1840-1933)*. Montevideo: C&F, 2013.
- FOCA, J. (pseudônimo de Baptista Coelho). “As fitas do Madureira”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 30 nov. 1907a, p. 3.
- _____. “O Madureira das fitas”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 8 dez. 1907b, p. 5.
- FONDATION Jérôme Seydoux-Pathé. Saint-Ouen: Gaumont Pathé Archives, [19–?]. Disponível em: <<http://bit.ly/1uHA7jX>>. Acesso em: 16 maio 2017.
- GÁRATE, M. V. “Cinema e ficção literária em dois escritores hispano-americanos: em torno a Horacio Quiroga e Carlos Noriega Hope”. *Aletria*, Belo Horizonte, v. 17, p. 173-184, 2008.
- GAUDREAU, A. *Cinéma et attraction: pour une nouvelle histoire du cinématographe*. Paris: CRNS Éditions, 2008.
- GAUMONT Pathé Archives. L'histoire du 20ème siècle, l'actualité du 21ème siècle. Saint-Ouen: Gaumont Pathé Archives, [20–]. Disponível em: <<http://bit.ly/2qoUhc3>>. Acesso em: 16 maio 2017.
- GIRAUDOUX, J. “Theatre et film”. In: LAPIERRE, M. (org.). *Anthologie du Cinema*. Paris: La Nouvelle Édition, 1946, p. 296-302.
- GONZAGA, A. *Palácios e poeiras: 100 anos de cinemas no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Record; Funarte, 1996.
- GUNNING, T. “O retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema”. In: CHARNEY, L.; SCHWARTZ, V. R. (orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 33-65.



- HANSEN, M. *Babel and Babylon: spectatorship in American Silent film*. Massachusetts: Harvard University Press, 1991.
- MATUSZEWSKI, B. *A new source of history. Animated photography: What it is, what it should be*. Warsaw: Filmoteka Narodowa, 1999.
- METENIER, F. “Un Reportage vécu: guerriers de cinématographe”. *La Presse*, Paris, 14 jul. 1904, p. 1-2.
- MORIN, E. *As estrelas: mito e sedução no cinema*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.
- MUSSER, C. “Rethinking early cinema: cinema of attractions and narrativity”. In: STRAUVEN, W. (Ed.). *The cinema of attractions reloaded*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2007, p. 389-416.
- NIETZSCHE, F. *O nascimento da tragédia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- “PARQUE Fluminense”. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 3 de abr. 1904, p. 6.
- “PATHÉ”. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 7 de fevereiro de 1908, p. 6.
- PICOLINO, D. “Cuidado!” *Fon-Fon*, Rio de Janeiro, 22 fev. 1908, ano II, n. 46.
- XAVIER, I. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2008.
- ZAVALA, L. *Ironías de la ficción y la metaficción en cine y literatura*. Ciudad de México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2007.

Referências audiovisuais

- AMOUR et science. M. K. Roche, França, 1912.
- A Vitagraph romance. James Young, Estados Unidos, 1912.
- COLLECTION de cartes postales. Pathé Frères, França, 1908.
- DÉMOLITION d’un mur. Louis Lumière, França, 1896.
- ERREUR tragique. Louis Feuillade, França, 1913.
- EVIDENCE of the film. Edwin Thanhouser e Lawrence Marston, Estados Unidos, 1913.
- LE Portrait mystérieux. Georges Méliès, França, 1899.
- LES Inconvénients du cinématographe. Pathé Frères, 1908.
- O FLAGRANTE pelo cinema. Antônio Leal, Brasil, 1908.
- PARISIAN dancer. James H. White, Estados Unidos, 1897.
- RIGADIN aux Balkans. Georges Monca, França, 1912.
- THE big swallow. James Williamson, Reino Unido, 1901.



THE black diamond express. James H. White, Reino Unido, 1896/1897.

THE countryman first sight of the animated pictures. Robert W. Paul, Reino Unido, 1901.

THE exploits of Elaine. Louis J. Gasnier e George B. Seitz, Estados Unidos, 1914.
“The life curent”.

THE picture idol. James Young, Estados Unidos, 1912.

UNCLE Josh at the Moving Picture Show. Edwin Porter, Estados Unidos, 1902.

WESLEY, H. *Elaine*: my moving picture queen. Intérprete: ELBERT, C. Popular Edição: Leo. Feist Inc. London: Ascherberg, Hopwood & Crew, 1915.



De la selva al sugar love. Imágenes de Hollywood sobre Brasil: usos locales y relaciones entre cine, diplomacia cultural y turismo en los años treinta¹

From the jungle to the sugar love. Hollywood images about Brazil: local uses and relationships among cinema, cultural diplomacy, and tourism in the thirties of indigenous communities in Colombia



Cecilia Nuria Gil Mariño²

¹Los comentarios de los evaluadores de este artículo enriquecieron la discusión del mismo, así como también proveyeron interesantes ideas sobre el tema. Por ello, fueron incorporados en la redacción final de este trabajo y se agradece la anónima ayuda.

²Doctora en Historia, Magíster en Estudios de Teatro y Cine Argentino y Latinoamericano y Profesora en Historia con Diploma de Honor por la Universidad de Buenos Aires, Argentina. Investigadora del Instituto de Artes del Espectáculo, área de cine y del Departamento de Humanidades de la Universidad de San Andrés. Agencia de financiación: Conicet. E-mail: cecilmariño@gmail.com



Resumen: la aparición del cine sonoro tuvo como resultado una serie de transformaciones que llevaron a Hollywood a ensayar diversas fórmulas de empatía con los mercados extranjeros. Para el caso latinoamericano, las películas con actores y locaciones de la región reforzaron un modelo transmedial continental, al mismo tiempo que se convirtieron en herramientas de un aparato diplomático cultural en tiempos de la buena vecindad. Este trabajo se centra en los usos locales de las imágenes urbanas y modernas de lo brasileño con el advenimiento del sonoro por parte del Estado y de los actores del sector, fortaleciéndose, así, un entramado comercial y cultural entre el cine, el turismo y la diplomacia.

Palabras clave: cine clásico brasileño; turismo; diplomacia cultural.

Abstract: the arrival of the sound cinema resulted in a series of transformations that led Hollywood to rehearse different empathetic strategies with the foreign markets. In the Latin American case, the films with actors and locations of the region reinforced a continental transmedia business model, as well as became important tools for the cultural diplomatic policies in Good Neighborhood times. This article focuses on the local uses of the modern and urban images of Brazil that strengthen a cultural and commercial network between cinema, tourism, and diplomacy.

Keywords: Brazilian classic cinema; tourism; cultural diplomacy.



Introducción

En 1929, los principales estudios norteamericanos anunciaban el fin de su producción de películas mudas. Al año siguiente, tan solo el 5% de las películas de Hollywood eran mudas y, ya en 1931, las empresas independientes también habían logrado adaptarse a la novedad del sonoro (STAIGER, 1995, p. 126). Tras el inicial éxito de películas sonorizadas con música y efectos producidos en Hollywood, no tardaron en aparecer numerosas protestas por la incomprensión del idioma en la prensa de la época de la mayoría de los países latinoamericanos, abriéndose un importante debate en las empresas norteamericanas en torno a las características de la distribución extranjera. De las diferentes soluciones ensayadas para contrarrestar el problema de la lengua, Vasey (1997) señala que las audiencias latinoamericanas prefirieron el subtítulo a los doblajes o las versiones en español de Castilla. Uno de los directivos de United Artists explicaba:

Es difícil para Nueva York entender los celos con los cuales cada país hispanohablante considera a su propio español como el correcto y a todos los otros como algo que puede ser tratado con burla... En las películas habladas en español que se han producido, la audiencia argentina se divirtió enormemente frente a los artistas que hablaban castellano puro. La manera de pronunciar causaría risa entre la audiencia y arruinaría realmente las secuencias dramáticas (VASEY, 1997, p. 98, traducción mía).

Lo mismo ocurría para el caso del Brasil con el portugués de Portugal³.

Asimismo, el escaso éxito de las versiones extranjeras también estuvo condicionado por las características del modelo de entretenimiento que se iba consolidando a partir del consumo de un *star system* en diferentes dispositivos. El público iba a buscar al cine a sus estrellas favoritas de Hollywood; no a sus versiones en otros idiomas.

Es importante destacar que estas transformaciones no pusieron en peligro la presencia dominante de Hollywood en las cinematografías latinoamericanas. No obstante, las características de su sistema de producción – de innovación constante – y un escenario político marcado por una fuerte penetración cultural en la región llevaron a la experimentación de diversas fórmulas de empatía con estos mercados que consiguieron una positiva recepción en la crítica cinematográfica local y lograron

³Rafael de Luna Freire (2011) expone que los únicos casos con éxito de doblaje fueron las películas de animación de la Walt Disney Pictures, realizadas en Brasil por parte del Departamento de doblaje de la Sonofilms dirigido por Moacyr Fenelon hacia fines de la década de los 1930.

mantenerse en cartel con éxito de audiencia. Estas producciones, rápidamente, se constituyeron en recetas a seguir para los estudios locales a la hora de delinear sus modelos de negocios, ya sea para su imitación o diferenciación. Si las versiones en español – y algunas pocas en portugués – no tuvieron una gran aceptación en el público latinoamericano, la variante constituida por filmes con un *star system* iberoamericano tendría gran éxito comercial porque permitía potenciar un modelo de negocios que podía ser usufructuado por parte de los actores de la industria del cine local, como lo era el circuito de presentaciones en vivo, la radio y el disco. Con el correr de los años treinta y los cambios en la política exterior de los Estados Unidos en relación a América Latina, las películas con temas, actores y/o locaciones latinoamericanos se convertirían también en importantes herramientas político-diplomáticas. De este modo, la promoción de los intercambios en la región precisaba *aggiornar* el exotismo de las imágenes sobre estas naciones acortando su distancia cultural a través de una estrategia que planteaba una metonimia de la nación por medio de su ciudad capital. Para el caso del Brasil, como se analizará más adelante, estas imágenes urbanas y modernas dialogaban con los objetivos de la elite cultural local que desde décadas anteriores por medio de este mismo recurso buscaba instalar un ideal de propaganda de Brasil a través de paisajes maravillosos e interiores lujosos de un Rio de Janeiro de “*cartão postal*” (CARVALHO, 2014).

El “exotismo homogeneizador” de la industria de los Estados Unidos – que funcionó como sinécdoque de las particularidades nacionales – generó grandes disputas en torno a qué era la autenticidad nacional, el realismo y el *for export* en los discursos que circularon en la cultura de masas de los países de la región, tanto desde un punto de vista cultural como comercial. En este sentido, es importante resaltar que desde los primeros años del siglo XX, los activos intercambios culturales fueron generando productos atravesados por diferentes elementos y signos que, según el caso, se fusionaron, se aglutinaron o se pusieron en tensión. Así, las imágenes de lo nacional en la cultura de masas fueron conformándose como espacios de frontera donde existió un importante tráfico simbólico.

Estas imágenes, cuerpos y sonoridades del exotismo homogeneizador se fueron construyendo en pos de una masificación del cine. Esto fue tanto el resultado de una política deliberada como también el fruto del intenso tránsito de artistas y técnicos iberoamericanos en Hollywood. De este modo, este carácter fronterizo de las imágenes de lo nacional fue un elemento fundamental en el funcionamiento de la economía cultural transnacional. Ese “exceso” de lo nacional a partir de la exacerbación de un recorte de particularidades para cada nación no alejó al público;

por el contrario, le permitió a una audiencia global – es decir, “a la americana” – acercarse a la mercantilización global de las diferencias culturales. La construcción del exotismo transformaba lo foráneo en familiar para el público global y convertía a los públicos “exóticos” en globales, por supuesto cuando no se trataba de que ellos fueran quienes estuvieran en la pantalla. Estas estrategias cinematográficas se reforzaron con el advenimiento del sonoro y la inclusión de la música popular urbana como elemento central de la comunidad imaginada en términos de Anderson (1993).

En este sentido, a partir de un corpus de tres producciones de los años treinta, este trabajo propone pensar los usos locales de las representaciones sobre lo brasileño que configuró la industria cinematográfica de los Estados Unidos para analizar las relaciones que se tejieron entre cine, diplomacia cultural y turismo en ámbito regional.

Rio de Janeiro *cartão-postal*: cine y turismo

En 1933, Franklin D. Roosevelt asumió la presidencia de los Estados Unidos y declaró la apertura de una nueva etapa en las relaciones internacionales con el resto del continente americano denominada “buena vecindad”. Esto implicaba la no intromisión en los asuntos internos de cada país, al mismo tiempo que un intento por fortalecer los intercambios políticos, económicos, culturales y turísticos con América Latina. Para ello, se desarrollaron diversas estrategias en las que las industrias culturales y el cine de Hollywood tuvieron un lugar central en lo que Joseph Nye denominó el *soft power*. Asimismo, esta diplomacia cultural también era funcional a un modelo de negocios que bregaba por la integración y proyección de las industrias culturales como estrategia comercial.

Paradójicamente, se observa que las iniciativas ensayadas a partir de la creación de la Office of Inter-American Affairs (OIAA), en agosto de 1940 bajo la dirección de Nelson Rockefeller, suscitaron numerosas quejas y conflictos por parte de los actores locales – con raras excepciones como *Saludos amigos*, de Disney, en 1942. Las razones de estas quejas eran diversas y no muy novedosas; la mayoría giraba en torno a la poca autenticidad de los ambientes locales y/o al cuestionamiento del ideario cultural hegemónico – desde la década de 1910 se registraban en la prensa las mismas críticas. Entonces, ¿por qué habían tenido una buena recepción años anteriores a la creación de la OIAA diferentes películas comerciales que también proyectaban imágenes exóticas sobre las naciones latinoamericanas?

Se ha dicho que estas representaciones se tradujeron en una metonimia de la nación a partir de su ciudad capital. Para el caso de Brasil, las representaciones de la “maravillosa” Rio de Janeiro dialogaban con el ideal cultural cosmopolita de la elite finisecular que buscaba forjar una versión moderna y urbana de nación. Sadlier (2008), en un estudio extenso en el tiempo sobre las imágenes de ese país, señala que a fines del siglo XIX la imagen literaria de la nación se encontraba dividida entre la naturaleza exótica y aquellas obras sobre la ciudad y la clase media urbana. Por su parte, Carvalho (2014) también resalta la inquietud e insistencia de los cronistas y críticos de cine en las primeras décadas del siglo XX en hacer del cine local un espacio cosmopolita que divulgue un retrato edulcorado de Brasil a partir del modo de vida de la elite carioca y sus escenarios urbanos. Es probable que esta preocupación estuviera vinculada con la proliferación de las imágenes de “Edén exótico” que circulaban en varios objetos de la cultura de masas de la época. Por ello, para un país que luchaba contra una serie de imágenes asociadas a la selva y los pueblos originarios en el cine extranjero – que según la lectura de la época reproducían una imagen del Brasil salvaje y atrasada –, la representación del país a partir de Rio de Janeiro, más allá de cualquier “inexactitud”, fue abrazada tanto por el Estado como por el sector del entretenimiento que vislumbraba nuevas oportunidades de negocios.

El acervo diplomático brasileño conserva una destacada documentación sobre la producción y exhibición de estas películas norteamericanas, lo que demuestra el gran interés en materia cinematográfica por parte de ambos países en aquellos años. Una de las notas al respecto señala que en 1935 la Unión Panamericana declaraba:

Con el fin de ampliar aún más el trabajo de este Departamento (Turismo) y promover el turismo en América, es importante la exhibición de películas que muestren escenas características e industrias típicas de los países americanos. La Unión es un órgano muy importante de difusión (BRASIL, 1935).

Estas estrategias diplomáticas y turísticas se apoyaron tanto en películas de ficción como documentales. Con respecto a estos últimos, puede destacarse la labor de la Metro-Goldwyn-Mayer que comenzó con la distribución de las *Traveltalks*, *the voice of the Globe*, una serie de cortos sobre distintas ciudades y regiones del mundo dirigida por James FitzPatrick. Entre 1930 y 1955, filmó alrededor de 225 cortos, muchos de ellos en Technicolor. Dentro de esta serie, en 1932 se filmó *Rio*, *The Magnificent*, de ocho minutos, que fue la base para otro corto de siete minutos filmado con el sistema Technicolor por el mismo FitzPatrick en 1936, intitulado *Rio de Janeiro*, “*City of Splendour*”. Puede pensarse que este segundo corto haya estado



vinculado a las actividades de promoción del tour panamericano del presidente Roosevelt, ya que para esa fecha, tal como señalan Shaw y Conde (2005), también se estrenó con ese propósito *Touring Brazil*, de la 20th Century Fox.

El retrato de la ciudad se configura a través de su “magnífica” belleza natural y de su carácter urbano y moderno, siguiendo los patrones de los documentales brasileños del período silente (CARVALHO, 2014). La primera vista de Rio de Janeiro es la del Pão de Açúcar, postal estereotípica de la ciudad desde las primeras décadas del siglo XX. En el decenio anterior, esta imagen también había circulado en diferentes afiches publicitarios relacionados con el desarrollo de los medios de transporte. Ésta era la vista de la ciudad desde el barco. Con el desarrollo de la aviación, se incorporaron otro tipo de vistas – ya que la llegada es desde lo alto y por el interior del continente – que disputarían o se unirían al Pão de Açúcar como imagen de la ciudad. En 1927, la compañía de correo aéreo francesa Aéropostale inauguró líneas regulares para Rio de Janeiro, aunque aún los viajes no eran de turismo, fue una de las primeras empresas en promover la imagen de la ciudad. Asimismo, el énfasis en las vistas aéreas y en el avance tecnológico también puede observarse en producciones locales como el documental *Jornal Carioca* (Título atribuido por la Cinemateca Brasileira) filmado entre 1930 y 1935, que dedica los primeros minutos a las vistas desde el aire y del Graf Zeppelin sobrevolando la bahía de Guanabara.

En los años treinta, el turismo se popularizó – en ámbito regional, en 1928 se celebró en Buenos Aires el Primer Congreso Sudamericano de Turismo para formalizar el sector y trazar políticas –, así, el viaje transatlántico se afirmó como experiencia y pasó a ocupar un lugar importante en el imaginario del entretenimiento sudamericano, tanto por su rol en las narrativas cinematográficas como por las operaciones mediáticas que significaron los viajes de los artistas.

Cuarterolo (2013) señala que frente a esta imagen predominantemente urbana y moderna de las *Traveltaks*, las travelogues del período mudo, que también funcionaron como ventanas abiertas al mundo en un momento donde el turismo aún era un lujo de unos pocos privilegiados, configuraron diversas imágenes de América Latina que reforzaban la premisa de la superioridad de la cultura occidental. Estos espacios eran delineados a partir de la idea de inmensidad y desmesura y de lo inaccesible. La autora remarca que en la travelogue *Vuelo en imágenes hacia mundos desconocidos* (PLÜSCHOW, 1928), el director en su paso por Brasil forzó un encuentro con una tribu de indios Botocudos y con respecto a Argentina, si bien en su libro comparó a Buenos Aires con Nueva York, la película entraba directamente al corazón de la Pampa gaucha, siendo probablemente la única imagen conocida y esperada por su público potencial.

Los planos siguientes del cortometraje de FitzPatrick muestran al puerto de la ciudad y la voz *over* destaca lo pintoresco de la vista aérea de la llegada de los barcos. Asimismo, se resalta también la gran transformación arquitectónica de la ciudad a comienzos del siglo XX que no dejan percibir el antiguo Rio. Este énfasis en el carácter moderno de la ciudad también se expresa en las referencias a la pluralidad y mezcla étnica de la sociedad como rasgo distintivo de una sociedad moderna, condicionando la lectura del espectador y hasta tergiversando las imágenes, como puede observarse en la versión de 1936, *Rio de Janeiro, "City of Splendour"*. En este corto, el texto sobre la pluralidad étnica es relatado sobre el plano de una niña sentada en la falda de su *baba* (niñera) negra. La *baba* viste el típico uniforme blanco de las casas de las familias tradicionales cariocas. La imagen más que de tolerancia y mezcla es un retrato de las relaciones de poder económico-sociales y étnicas de la sociedad brasileña de la época.

Asimismo, la relación con el turismo no solo se expresa en la selección de postales de los *highlights* de la ciudad y en la provisión de datos útiles para cualquier visitante, sino también en la estructura del guion del corto. Éste termina con una secuencia que muestra la producción de artesanías locales que recuerda al fin de un paseo turístico y a la cultura del *souvenir*. En esta misma dirección, otro de los elementos que busca la identificación del espectador con el lugar está dado por la música – en particular la música popular. En varios de los cortos de esta serie, la música local tiene un lugar destacado. No obstante, en *Rio, The Magnificent* y en su versión de 1936, curiosamente la orquesta no ejecuta ningún ritmo musical brasileño o latinoamericano para acompañar las imágenes y la voz *over*. Esto puede haberse debido a una menor visibilidad de la música brasileña en el mercado de los Estados Unidos frente a otros ritmos latinoamericanos.

De esta manera, las *Traveltalks*, en el caso del Brasil, retomaron los patrones de representación de lo que era considerada la propaganda ideal del país por parte de la elite local, lo que es probable que colaborara con el estrechamiento de las relaciones diplomáticas entre ambos países. No obstante, a su vez, este recorrido de imágenes urbanas en un medio natural exuberante en yuxtaposición con el relato expositivo de la voz *over* refuerza el carácter de *city tour* de dichos cortometrajes para una audiencia extranjera. Eso también puede observarse en otro ejemplo de la época: la serie *Screen Traveler*, de André de la Varre. En 1938, de la Varre dedicó uno de los cortos a Rio de Janeiro en el que incluyó una secuencia en el Cristo Redentor. De este modo, podría pensarse que la aparición del sonido reforzó esta relación entre cine y turismo que, asimismo, tendría fuerte implicancia en la producción ficcional.



Carioca a la americana

El cine de ficción de los Estados Unidos también se apropió de esta selección de locaciones y monumentos, y de la idea de *pastiche* musical para la representación estereotípica de la nación. Estas estrategias, junto a la inclusión de una serie de figuras estelares iberoamericanas, colaboraron en la construcción de sentidos de lo nacional desde la modernidad urbana en el discurso cinematográfico. *Flying down to Rio* (*Voando para o Rio*, 1933) se trató de un musical producido y distribuido por la RKO Radio Pictures, dirigido por Thornton Freeland y protagonizado por Dolores del Río, Gene Raymond, Raúl Roulien. La película pasó a la historia del cine norteamericano como aquel en el cual se consagró el célebre dúo de bailarines, Fred Astaire y Ginger Rogers. Sin embargo, en la historia del cine brasileño también tuvo un papel destacado. El servicio diplomático recibió la noticia de su producción con entusiasmo por considerarla una gran oportunidad de propaganda nacional⁴. Ésta fue la primera película sonora que transcurría en Rio de Janeiro como locación principal y además contaba con la presencia de Roulien, considerado el actor brasileño más destacado en los Estados Unidos.

Con respecto a los números musicales, Sebastião Sampaio – Cónsul General de Brasil en Nueva York – y Roulien buscaron intervenir en pos de mostrar al mundo “la música del Brasil”, pero con poco éxito. Es llamativa la gran mezcla de ritmos con la que finalmente contó la película y un número muy largo llamado La Carioca que poco tiene que ver con el *maxixe*. La correspondencia consular remarcó los esfuerzos del artista brasileño por sacar partido en favor de la propaganda nacional y se relató cómo buscaron intervenir con respecto a las músicas brasileñas (BRASIL, 1933b).

El Touring Club de la Sociedad Brasileña de Turismo consideraba que lo mejor era orientar a la empresa trayendo un conjunto de diez figuras con experiencia en música brasileña, con instrumentos típicos que obedecieran a un maestro especializado en el folklore de ese país. La RKO manifestó que deseaba contar con cuatro músicos brasileños para la música de la película. Frente a ello, otro telegrama al Consulado indicaba al señor Haeckel Tavares como el indicado para componer la partitura de la película, organizar el conjunto de músicos nacionales y todo lo relativo a las costumbres y ambientes brasileños, ya que éste “[...] conoce bien los tesoros melódicos y rítmicos de nuestra formación racial” (BRASIL, 1933a). En opinión del Cónsul Sampaio, se trataba de un trabajo que contribuiría a tornar conocido en

⁴Según la correspondencia consular brasileña del 7 de julio de 1933, esta película acabó costando 300.000 dólares.



el exterior al país, la mejor propaganda de turismo que el Brasil podía tener y sin gasto alguno de parte de ellos. Es por ello que solicitaba al Ministerio de Relaciones Exteriores el viaje a Estados Unidos de músicos que supieran tocar bien la guitarra, el *cavaquinho*, el *pandeiro* y el *reco-reco*. En dicho país, la empresa pagaría el viaje a Hollywood, los gastos de permanencia de los músicos y su salario.

La correspondencia diplomática sobre la producción de la película demuestra la existencia de un gran debate en torno a qué se exportaba como lo brasileño y qué definía la autenticidad de los ritmos musicales, si se trataba de los músicos, de los compositores, de los instrumentos, etc. Asimismo, estas discusiones también dan cuenta de un entramado político, económico y cultural, entre el Estado y los representantes de las industrias culturales y de la industria del turismo, que veían en esta película la oportunidad de ofrecer una rica y eficiente propaganda del Brasil en los Estados Unidos.

Sin embargo, estos esfuerzos fueron en vano, ya que finalmente la banda sonora de la película presentó una gran mezcla de ritmos de distintas partes del continente a la hora de retratar la música brasileña. El extenso número denominado La Carioca poco tenía que ver con las iniciativas de Roulien o Sampaio. La música de la película fue escrita por Vincent Youmans, y las letras por Gus Kahn y Edward Eliscu. La única canción cantada por Roulien es en inglés – y no en portugués como muchos esperaban –, “Orchids in moonlight”, que luego se convirtió en un “tango” muy popular en los Estados Unidos.

Con respecto a La Carioca, el número es muy extenso, dura aproximadamente diez minutos. Comienza con un cuarteto al que luego se van sumando cada vez más instrumentos, siendo finalmente una orquesta muy grande, donde se encuentran algunos instrumentos típicos como el *cavaquinho*. Antes de empezar a tocar, se muestra a un público que abuchea al *fox-trot* norteamericano por encontrarlo aburrido frente a La Carioca. Los músicos llevan un vestuario que parece mezclar diferentes símbolos. Sus grandes sombreros se parecen más a los de los charros mexicanos que a los sombreros *caipiras*, al mismo tiempo que visten con un traje más urbano. El ritmo musical que se ejecuta no se parece al de la samba, ni al *maxixe*; La Carioca es un nuevo género que recuerda por momentos a la habanera. “No es ni un *fox-trot*, ni una polca/Tiene un ritmo nuevo/Un espíritu nuevo que suspira”, dice la letra.

Sin embargo, pueden observarse algunos guiños a la cultura musical brasileña de los cuales es probable que Roulien y Sampaio hayan sido responsables. La banda que presenta La Carioca en la película se llama Turunas Band lo que puede haber sido una referencia a Turunas da Mauriceia, grupo pernambucano que



tuvo éxito en Rio de Janeiro entre 1927 y 1930 tocando canciones típicas de la región Nordeste de Brasil, así como también el nombre de Donga – uno de los integrantes del grupo musical de la película – puede haberse tratado de una seña a la industria discográfica de Brasil, ya que así se llamó el autor de la primera samba grabada en la historia del país.

La danza de La Carioca pareciera ser una mezcla de diferentes elementos de otras danzas populares en el continente americano, especialmente aquellas con influencia afroamericana. Es importante remarcar que estas manifestaciones artísticas –música y danza – son estructuras dinámicas con diversas variaciones regionales y transformaciones a lo largo del tiempo. Por otro lado, La Carioca tomaba elementos que ya habían sido canonizados en los Estados Unidos como lo propiamente particular y exótico de diferentes danzas de América Latina; es decir elementos que formaban parte de un discurso norteamericano sobre lo latino en lo cual la sensualidad y el erotismo eran fundamentales. A partir de ellos, Hollywood amasó nuevos pastiches estereotípicos cuya potencialidad comercial estaba dada en su carácter abarcador.

Así, La Carioca podía entenderse como una mezcla de pasos de tango con los cuerpos muy cerca como en el forro del Nordeste de Brasil, y con las cabezas juntas –algo que ya se observaba en el tango de los primeros años del siglo XX. La danza exaltaba el carácter sensual y libre de los cuerpos, aunque las coreografías estaban sumamente estilizadas y se tornaban cada vez más complejas y con mayor cantidad de bailarines en escena a lo largo de la canción, como solía realizarse en los musicales de Hollywood.

Otro elemento remarcable del número es la aparición de una *baiana* como cantora, interpretada por Etta Moten Barnett que canta en inglés. Ésta fue una artista nacida en los Estados Unidos de origen afroamericano. La figura de la *baiana* será explotada a finales de la década y principio de los años cuarenta a través de Carmen Miranda tanto por el cine brasileño como por el de Hollywood. El éxito del samba “O que a baiana tem?”, de Dorival Caymmi, y de la película *Banana da Terra* (1939) imponen a la *baiana* como figura de exportación para Hollywood. Esta película fue producida por el americano Wallace Downey quien conocía muy bien tanto el mercado norteamericano como el latino. En este sentido, es posible pensar que Downey haya considerado este antecedente en cuanto a la imagen del Brasil por parte de Hollywood. La *baiana* de La Carioca es mucho más modesta en cuanto a su vestuario. Su turbante tiene una canasta con algunas pequeñas frutas – sin bananas – y solo tiene un collar y un par de grandes aros.

Con respecto a la coreografía en esta parte del número, aparecen varias parejas de *baianas* – con turbantes menores pero con el mismo vestuario que Moten Barnett – y hombres con un vestuario colorido y alegre, “tropical”, que danzan nuevamente el paso de La Carioca que se veía al inicio, pero en una versión que incorporaba también el zapateo del dúo norteamericano, coronando la unión y hermandad panamericana en este nuevo ritmo. Es interesante apuntar que en la Argentina hubo publicaciones que promocionaron a Etta Moten como cancionista brasileña en ocasiones posteriores. Tal es el caso de *Antena* que en 1936 la presentó como la creadora de la canción “Carioca” de *Volando a Río* (REVISTA ANTENA, 1936). Esto permite pensar que este número musical fue exitoso en su consagración como estereotipo de lo brasileño en el mercado argentino.

Esta versión “a la americana” de lo brasileño podría haber sido causa de susceptibilidades y quejas nacionales, como sucedía en otros contextos nacionales como el argentino. Sin embargo, por el contrario, la película tuvo una enorme repercusión en la prensa y el mercado brasileño, y en el ámbito político-cultural fue considerada una importante propaganda del Brasil para el mundo. El relevamiento de la prensa de la época demuestra que Brasil abrazó con optimismo patriótico estas imágenes, porque reproducían su ideal de país moderno y urbano.

La ciudad se presentó con el recurso de montaje usual del cine clásico mediante diferentes vistas. Aparece la bahía de Guanabara, un plano en movimiento aéreo que simulaba el aterrizaje en el aeropuerto de Santos Dumont, el centro de la ciudad, la Avenida Rio Branco, vistas del Teatro Municipal y el Jockey Club. El truco de montaje de sobreimpresión de imágenes, por el cual los actores parecían estar verdaderamente en Rio de Janeiro, causó gran fascinación en la prensa brasileña de la época, resaltando que todas las imágenes eran “legítimamente cariocas”.

Durante la producción de la película, Gilberto Souto, el corresponsal en Hollywood de *Cinearte* – una de las revistas de cine más destacadas del período – publicó una nota titulada “Louis Brock va a producir un filme sobre Rio de Janeiro”. En la misma, cuenta que Brock vivió dos años en Rio de Janeiro cuando fue representante de la Metro-Goldwyn First National, y amaba y conocía bien la ciudad. Fue por ello que quería realizar una película que hiciera justicia con la capital brasileña: “Por primera vez nuestra música y nuestro *maxixe* serán apreciados.” (SOUTO, 1933, p. 8). Según las palabras de Souto, Brock le dice:

Quiero mostrar al mundo como Rio es bonita y moderna [...] No habrá un villano, no tendremos bailarinas de mantillas y castañuelas, ni al célebre caballero alegre. No habrá un golpeado *bad man*, que siempre surge en todos los filmes de temas

sudamericanos. No habrá revoluciones, ni nada que pueda desacreditar a esta tierra que supo acogirme con tanta gentileza y amistad. Voy a lanzar la danza brasileña nuevamente en los Estados Unidos. Haré que oigan la música brasileña tan curiosa, tan típica y mucho, mucho más interesante de lo que hoy es la rumba (SOUTO, 1933, p. 8).

Para filmar las vistas de la ciudad, se envió una compañía de doce personas a Rio de Janeiro. Souto enfatizó su entusiasmo por esta iniciativa por ser la primera que tomará al país desde una perspectiva urbana:

Los extranjeros, americanos, franceses, alemanes, o de la nacionalidad que sean, cuando piensan en Brasil como lugar para un filme piensan en *jungles, sauvages*, etc.! Todas las veces que Brasil se convierte en tema para una producción es inevitable la alusión a las selvas, a los pueblos de indios o cosas semejantes. [...] El pobre de nuestro país, desconocido por el extranjero, pasa a ser el tema ideal para audaces proezas de exploradores rubios con sombrero como si esto aquí fuera el Congo [...] Filmar miles de metros de película para mostrar al extranjero lo más humillante y atrasado que poseemos! [...] Por suerte, un productor americano se acordó de elegir a Rio de Janeiro, con sus bellezas naturales, su progreso, su vida de gran ciudad, civilizada, elegante, bonita, moderna y comfortable! (SOUTO, 1933, p. 8).

Así, la samba y el *maxixe* de los Casinos y grandes hoteles de Rio de Janeiro se convertían en una moderna figurita de cambio para las imágenes del Brasil en el exterior, aunque no fuera ni samba, ni *maxixe* finalmente. Brock señaló en un principio que cambiaría el nombre de *maxixe* por el de “Carioca” ya que este último resultaba más fácil de pronunciar para los americanos. No obstante, como ya se ha mencionado, a la hora de componer los números y la música se realizaron muchas modificaciones.

Mientras que en los Estados Unidos, revistas como *Variety* publicitaron la Carioca como una danza típica brasileña que pronto conquistaría las melodías americanas (CONDE; SHAW, 2005, p. 185), Brock se disculpaba ante la prensa brasileña por las distorsiones. Tras el estreno de la película en Brasil, el *Diário da Noite* publicó en primera plana una nota al productor sobre la película en la que señalaba que se trataba de un homenaje a la ciudad de Rio de Janeiro:

Di, por igual motivo, el nombre de Carioca a la música y la nueva danza que presento. Sé bien que no son integralmente brasileñas, pues sufrieron una estilización, sin embargo, el mundo entero al oír y danzar la Carioca, tendrá en su cabeza a la admirable ciudad de Rio de Janeiro. Y fue esa, mis amigos, mi intención. Pensando en la sinceridad de mi gesto, espero que el público inteligente del Brasil perdonará las imperfecciones de la obra de sus admiradores americanos (DIÁRIO DA NOITE, 1934, p. 1, traducción mía).



Las palabras del productor americano se defendían de cualquier posible crítica sobre la autenticidad de los elementos presentados como típicos, aunque como se ha señalado no se han encontrado críticas desfavorables a la película en los repositorios nacionales brasileños. En ocasión del estreno, la mayoría de la prensa brasileña promocionó la película a partir de cómo Hollywood veía al Brasil. El *Correio do Paraná* (1934, p. 6, traducción mía) señalaba “la película que glorificó el nombre de nuestra capital en todas partes del mundo, que 250.000 personas consagraron en dos semanas en Radio City Music Hall, en Nueva York, el mayor cine del mundo.” El *Diário Carioca* (1934b, p. 7) también resaltaba que esta superpelícula de la RKO Radio era el mayor elogio que el celuloide realizó a un país y que representaba una propaganda sin precedentes para el país. Asimismo, la publicidad de la película en la prensa muestra también la importancia de una estrategia vinculada a la radio, dado que se promociona como la película de muchas músicas que ya se oían por las emisoras (DIÁRIO CARIOCA, 1934a, p. 1).

Este tipo de películas, tal como señala Sadlier (2008), colaboraron con la promoción de las músicas y danzas sudamericanas en los Estados Unidos y de un cambio en el “*American taste*”: “La respuesta más visible de Hollywood a esta moda fue el marketing de la ‘Brazilian Bombshell’ Carmen Miranda, que se transformó en una gran estrella del cine y del disco en los cuarenta en los Estados Unidos.” (SADLIER, 2008, p. 215).

Un Brasil bonito, moderno y elegante en la ficción carioca

El 11 de marzo de 1935, Régia Film y Cinédia con dirección y guion de Luiz de Barros comienzan el rodaje de *Carioca Maravilhosa*, protagonizada por el argentino Carlos Viván y Nina Marina, hermana de Didi Viana, esposa de Gonzaga. Esta película venía anunciándose desde el año anterior: “veremos en breve una gran revista cinematográfica en preparación en los estudios Cinédia” con la importación de los Estados Unidos de “gran cantidad de aparatos de filmación para *talkies*, carros de sonido, maquinaria apropiada para toma de escenas en estudio como reflectores, en fin todo lo que se precisa para hacer un filme sonoro” (NACIONAL, 1934). Se trataba de una comedia musical cuyo enredo se basaba en el romance entre un argentino que llegaba a Rio de Janeiro en busca de una novia para casarse y termina enamorándose de una carioca que lo hechiza en diferentes episodios cómicos. La película buscaba estrechar los lazos con el mercado argentino y ensayar nuevas



estrategias de producción y comercialización más rentables para el cine brasileño. Es preciso destacar que esta película se realizó en paralelo a otro proyecto de la Cinédia de características muy similares, *Noites Cariocas* (1936), de Enrique Cadícamo.

Gran parte de las escenas fueron filmadas en el Casino de Urca, donde Viván ya se había presentado varias veces y había ganado cierta popularidad. Lamentablemente, de la película solo se conservó un fragmento sin sonido, por lo cual es difícil realizar un análisis de la película. No obstante, los minutos visualizados, junto a otro tipo de fuentes gráficas y de prensa de la época, permiten analizar los intentos por desarrollar versiones locales de las estrategias genéricas de Hollywood enfocando la mirada en un vecino con el cual era más fácil de estrechar lazos como la Argentina.

Con respecto a los números musicales, se observa que la escenografía es relativamente sencilla. El inicio fue filmado en estudio, mientras que el resto del fragmento es en locación. Aparece la orquesta del Casino de Urca y en la guitarra está Chocolate, músico que aparecerá en varias películas cómicas posteriores de la Cinédia. En uno de los números musicales en una radio, Nina Marina con la orquesta parecen interpretar una canción regional por el ritmo que visualmente parece tener el *pandeiro* y cómo se mueven los músicos. Éste era precedido por una placa que decía “La voz que seduce el carioca” (“A voz que embala o carioca”).

En relación a los escenarios urbanos, Rio de Janeiro es retratada a partir de la zona sur de la ciudad – la parte más rica y elitista –, siguiendo el modelo de vistas que se analizó anteriormente. Aparece el Cristo Redentor, la Praia da Saudade desde la Lagoa, y el Jockey Club donde se muestra una carrera de caballos. Tras esta escena, aparece una placa que dice “Las playas de Rio encantan y seducen” (“As praias do Rio encantam e seduzem”) y tiene lugar una escena de dos parejas de jóvenes con una guitarra que cantan en la playa y que podría ser Copacabana. Luego, llegan otras personas al grupo y se suceden planos en el mar, donde todos parecen divertirse. Se transforma en una suerte de número musical en la playa; hay dos guitarras y Nina Marina canta en primer plano. Otra pareja se está cortejando. Los planos se cierran, están todos muy cerca en traje de baño y, así, se refuerza la atmósfera de conquista de la escena que toma un cierto carácter sensual. El final de la escena es con un plano abierto con todos entrando al mar. Es curiosa esta escena para la estructura de revista musical de la época por dos motivos: porque la playa no solía ser una locación utilizada con estos fines, y por el carácter sensual de una juventud de clase media o clase media acomodada. Si bien las playas se constituían como una de las vistas elegidas y se resaltaba la práctica de bañarse en el mar – como en el caso del corto

de FitzPatrick –, es importante señalar que en esta película refuerza el carácter de espacio urbano de sociabilidad y no es meramente escenográfico. Otra de las marcas de las imágenes del turismo está dada por la placa con el intertítulo que da el indicio de la seducción, en la asociación de la samba con la sensualidad tropical. Al tratarse del argumento de una historia de amor entre un argentino – un porteño, Viván viste a la “Carlos Gardel” – y una carioca, se enfatizaba aún más el carácter sensual de Rio y sus habitantes.

Según las notas sobre la película, la presencia de los números musicales combinaba el formato de la revista y del musical. Las críticas también remarcaban los escenarios cariocas ligados a la clase media alta como el barrio de Gávea y el turf como espacio de recreación deportivo y al aire libre.

La película finalmente se estrenó en Rio de Janeiro el 11 de junio de 1936, pero un año antes en el mes de junio de 1935 se exhibió en Buenos Aires en honor a la visita de Getúlio Vargas en dicha ciudad. Es destacable que en la foto de una nota de un diario conservada por Gonzaga del día 24 de mayo de 1935 sobre la exhibición de la película en la capital argentina, se encuentra junto a Luiz de Barros y Sebastião Santos – director y productor –, Carmen Miranda que no había tenido participación alguna en la película, pero que era una de las figuras más importantes del sistema de estrellas brasileño. En este sentido, puede pensarse que su presencia estuviese vinculada a la promoción del cine brasileño en general. La película llegaba a Buenos Aires con las mejores recomendaciones de la Embajada Argentina y con apreciaciones honrosas por parte del Ministerio de Relaciones Exteriores de Brasil. El periódico *Nacional* la promocionaba como un ejemplo representativo de los intercambios entre ambos países.

En su delicioso enredo, Carioca Maravilhosa envuelve, a través de un episodio de amor, la vieja amistad entre los dos grandes países sudamericanos, y por su forma técnica y artística fue considerada como perfectamente representativa del cine brasileño ante el público argentino (NACIONAL, 1934, s/p).

El estreno en Buenos Aires había convertido a la película en una herramienta diplomática en el marco de un escenario de tensión política entre ambos países. Un análisis más extenso sobre los intercambios radiofónicos y el circuito de presentaciones artísticas entre Argentina y Brasil, que por cuestiones de extensión no es posible abordar en este trabajo, da cuenta de la reapropiación del modelo de la diplomacia cultural a nivel local.

Consideraciones finales

Para concluir, el éxito comercial de las iniciativas de Hollywood en relación a Brasil se vio en cierta forma condicionado a los mecanismos de cooptación y posibilidades de negocios domésticos, así como a los debates culturales sobre la nación que excedían al cine. Con la fórmula de postales urbanas/estrellas iberoamericanas/números musicales, los productores nacionales pudieron hacer uso de la proyección del circuito de la música latinoamericana incentivada por Hollywood, al mismo tiempo que ofrecer un producto diferenciado para intentar competir en el mercado local y regional con sus propias versiones locales de los géneros. Esta estrategia fue una de las más exitosas porque podía ofrecer diversos negocios al empresariado local, poniendo en marcha una maquinaria que excedía al cine y abarcaba todo el entretenimiento, traspasando las fronteras nacionales.

El éxito y la fuerza de estas imágenes en la geo-iconografía de la ciudad y del país en su totalidad son destacables a lo largo del tiempo y se vincularon a un ideario cultural y político, como ya se ha mencionado. Tal como resalta Hernani Heffner, se correspondió con un proceso “parcialmente inconsciente e ideológicamente selectivo” por el cual se produce el “enraizamiento cultural de la ciudad en la mente de la población” y se fijan determinadas imágenes recurrentes “llegando incluso a una marca oficial” para el público extranjero (HEFFNER, 2000, p. 1). Hacia fines de los años cincuenta y comienzos de los años sesenta, estas visiones de la ciudad entrarán en conflicto. Por un lado, la imagen conservadora que adopta el cliché del Corcovado o el Pão de Açúcar y, por el otro, las representaciones que retratan la violencia de las relaciones sociales que se expresan a través de ella.

Referencias

ANDERSON, B. *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

BRASIL. Arquivo do Palácio do Itamaraty. *Carta de la Unión Panamericana*. Rio de Janeiro, 19 jun. 1935. Lata 840, maço 12.382. _____. *Carta del Touring Club do Brasil*. Rio de Janeiro, 7 jul. 1933a. Lata 840, maço 12.382.

_____. Nota del Consulado General en Nueva York “Música regional brasileira nos Estados Unidos”. Rio de Janeiro, 22 jul. 1933b. Lata 840, maço 12.382.

CARVALHO, D. C. “Fragmentos da cidade cartão-postal: o Rio de Janeiro no cinema documentário e ficcional dos anos 1900-1930”. *Rebeca*, São Paulo, v. 3, n. 1, jan.-jun. 2014.



CONDE, M.; SHAW, L. "Brazil through Hollywood's Gaze: from the silent screen to the good neighbor policy era". In: DENNISON, S.; SHAW, L. (Org.). *Latin American Cinema: essays on modernity, gender and national identity*. Jefferson: McFarland, 2005. p. 180-209.

CORREIO DO PARANÁ. Voando para o Rio. Curitiba, 29 jul. 1934. p. 6. Cinemas.

CUARTEROLO, A. *De la foto al fotograma: relaciones entre el cine y la fotografía en la Argentina (1840-1933)*. Montevideo: CdF, 2013.

DIÁRIO CARIOCA. O publico pede de novo "Voando para o Rio". Rio de Janeiro, 3 ago. 1934a. p. 1.

_____. Voando para o Rio: o filme que todo o Rio está esperando com ansiedade! Rio de Janeiro, 9 jun. 1934b. p. 7.

DIÁRIO DA NOITE. Um acontecimento para a cidade: como o produtor de "Voando para o Rio" fala à nossa população. Rio de Janeiro, 10 jul. 1934. p. 1.

FREIRE, R. de L. "Versão brasileira': contribuições para uma história da dublagem cinematográfica no Brasil nas décadas de 1930 e 1940". *Ciberlegenda*, Niterói, n. 24, maio-jun. 2011.

HEFFNER, H. "Paisagem carioca no cinema brasileiro". *Academia*, San Francisco, 2000. Disponível em: <<https://pucrij.academia.edu/HernaniHeffner>>. Acesso em: mar. 2016

NACIONAL. Rio de Janeiro: Arquivo Cinédia, 26 out. 1934.

REVISTA ANTENA. Buenos Aires, v. 6, n. 261, 22 feb. 1936.

SADLER, D. J. *Brazil imagined: 1500 to the present*. Texas: University of Texas Press, 2008.

SOUTO, G. "Louis Brock va a producir un filme sobre Rio de Janeiro". *Cinearte*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 368, p. 8, jun. 1933.

STAIGER, J. "El modo de producción en Hollywood durante la transición del mudo al sonoro". In: PALACIO, M.; SANTOS, P. (Coord.). *Historia general del cine: la transición del mudo al sonoro*. Vol. VI. Madrid: Cátedra, 1995. p. 109-145.

VASEY, R. *The world according to Hollywood (1918-1939)*. Exeter: University of Exeter Press, 1997.

Referencias audiovisuales

BANANA da Terra. Wallace Downey, Brasil, 1939.

CARIOCA Maravilhosa. Luiz de Barros, Brasil, 1936.

FLYING down to Rio (*Voando para o Rio*). Thornton Freeland, Estados Unidos, 1933.

JORNAL Carioca (Título Atribuído). Cinemateca Brasileira, Brasil, 1930-1935.

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

De la selva al sugar love. Imágenes de Hollywood sobre Brasil: usos locales y relaciones entre cine,
diplomacia cultural y turismo en los años treinta | **Cecilia Nuria Gil Mariño**

NOITES Cariocas. Enrique Cadícamo, Brasil-Argentina, 1936.

RIO: “The Magnificent”. James FitzPatrick, Estados Unidos, 1932.

RIO de Janeiro: “City of Splendour”. James FitzPatrick, Estados Unidos, 1936.

RIO de Janeiro: “A Screen Traveler Picture”. André de la Varre, Estados Unidos, 1938.

SALUDOS amigos. Disney, Estados Unidos, 1942.

TRAVELTALKS, the voice of the Globe. James FitzPatrick, Estados Unidos, 1930-1955.



O tempo da costura: afetos, subversão e intimidade em *Call the midwife*

*Time for sewing: affects,
subversion and intimacy in
Call the midwife*

Karina Gomes Barbosa¹

¹Professora do curso de Jornalismo e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Temporalidades da Universidade Federal de Ouro Preto (Ufop).

Resumo: este artigo analisa uma sequência do seriado britânico *Call the midwife* por meio da análise fílmica, sob o aporte dos estudos feministas e dos estudos culturais. Debruçamo-nos sobre o labor em torno da costura feminina realizada no confinamento do lar, em que se cose uma colcha, para discutir afetos, silêncios, tempo, intimidade e subversão. A série tem como tema central a maternidade e aborda o trabalho de um grupo de parteiras em uma região pobre da Inglaterra no fim dos anos 1950. Ao mesmo tempo que promove rupturas em relação a representações hegemônicas da casa e da costura, se alinha a visões contemporâneas mitificadoras da maternidade e do “ser mãe”.

Palavras-chave: seriado; afetos; mulheres; feminismo; intimidade.

Abstract: this article analyzes a scene from the British series *Call the midwife*, using film analysis and the contribution of feminist studies. We studied the labor surrounding the feminine sewing made in the home confinement, especially the scene in which women sew a quilt to discuss affects, silences, time, intimacy and subversion. The central theme of this series is maternity and approaches the job of a midwives group in a poor area of London at the end of the 1950's. At the same time the series promotes ruptures related to hegemonic representations about home and sewing, and aligns itself to contemporary and mystifying visions of maternity and of “being a mother”.

Keywords: series; affects; women; feminism; intimacy.

Apresentação

Tableau. Cinco mulheres sentadas na sala, luz difusa, acolhedora. Enfermeiras e freiras. Em primeiro plano, à esquerda, no braço do sofá, desfocados, retalhos quadrados, pequenos cortes de tecido, novelo de lã. Telefone toca. Elas interrompem o chá. As notícias não são boas. Estamos no oitavo episódio da segunda temporada² do seriado britânico *Call the midwife*³, da emissora inglesa BBC. A série, baseada nas memórias da enfermeira Jennifer Worth (*Call the midwife*, *Shadows of the workhouse* e *Farewell to the East End*, sem traduções no Brasil), acompanha um grupo de parteiras em uma região pobre da Londres pós-Segunda Guerra, Poplar, no fim dos anos 1950, que trabalha em uma casa de partos, a Nonnatus House, comandada pela irmandade de São Nonato. A protagonista é Jenny, alter ego de Jennifer, enfermeira recém-chegada a Londres. Ao lado de Trixie, Cynthia e Chummy, ela trabalha como parteira com as irmãs Julienne, Bernadete, Evangelina e Monica Joan – freiras com formação de enfermagem. Na casa de parto, privilegiam-se nascimentos caseiros e partos normais; o médico só é chamado em caso de complicações. Os maridos não acompanham os nascimentos, e as enfermeiras monitoram a gestação, em espécie de pré-natal, assim como a infância das crianças e a saúde das mães na clínica paroquial do bairro. Até janeiro de 2017, foram cinco temporadas produzidas do seriado, em um total de 43 episódios, entre regulares e especiais, com média de 60 minutos cada. Em 25 de dezembro de 2016, um especial de Natal exibido no Reino Unido prenunciou a sexta temporada. As primeiras cinco temporadas estão disponíveis na Netflix, plataforma paga de distribuição de conteúdo audiovisual on-line⁴.

No último episódio da segunda temporada (o 8º), o foco narrativo transforma uma das enfermeiras em mãe-personagem. Camilla, carinhosa e jocosamente chamada de Chummy⁵ (inclusive por ela mesma), teve complicações no parto do primeiro filho com o policial Peter. Por volta dos 39 minutos do episódio, começam a se desenrolar os eventos em foco neste trabalho. Houve descolamento de placenta e, em vez do parto caseiro, *modus operandi* rotineiro das parteiras, ela teve de ser levada ao hospital. Na sala da Nonnatus House, enquanto aguardam, as amigas e colegas de trabalho recebem a notícia de que houve outra hemorragia. Uma das enfermeiras, Cynthia, diz que a família

²Neste artigo seguimos a ordenação de temporadas e episódios da BBC.

³“Chamem a parteira”, em tradução livre.

⁴Até a conclusão deste trabalho, a série não foi exibida na TV a cabo ou aberta brasileiras.

⁵Chummy é de família aristocrática, mas desagrada e desaponta a mãe como projeto malsucedido de dama. O apelido, intimista e despojado, rejeitado pela mãe, é símbolo dessa persona.

dela, na ilha de Madeira, precisa ser avisada. Jenny, sentada a seu lado no sofá, responde: “A família dela sabe, sim. A família dela está aqui nesta sala”.

Ato contínuo, pega um retalho nas mãos. Vemos seguidos closes de mãos cosendo linha e retalho; diferentes cores de lã, diferentes mãos, agulhas perfurando tecido, rostos concentrados na tarefa. A câmera une as cenas como as mãos costuram os retalhos; a montagem audiovisual une as mãos que diegeticamente unem os retalhos, num labor coletivo e continuado. Tableau. Sete mulheres costuram, silêncio. Em *off*, a narradora (uma versão mais velha de Jenny, como rememorando) diz: “Era como se jamais tivéssemos sido tão próximas, jamais tão absortas numa única tarefa”.

Closes de mãos. Silêncio. Enquanto trabalhavam e rezavam, não havia necessidade de falar, Jenny relembra, em *off*. Surge a colcha, percorrida pela câmera, enorme, arrastando-se pelo chão, unindo o labor de todas, aproximando-as e as aproximando de Camilla. O tempo passou. Jenny e a irmã Julienne, a principal freira do convento, entram no quarto de hospital onde Chummy está, ainda desacordada. Na cadeira, o marido segura o recém-nascido. Lentamente, Jenny abre o pacote de papel pardo, preso com um pedaço da mesma lã que coseu a manta. As mulheres cobrem Chummy com a colcha, colocam o filho nos braços da mãe, que desperta. “Está tudo bem, estou aqui”, diz ao bebê.



Figura 1: Parteiras à espera de notícias.
Fonte: *Call the midwife* (2012-)



Figura 2: Close de mão cosendo.
Fonte: *Call the midwife* (2012-)



Figura 3: Labor coletivo.
Fonte: *Call the midwife* (2012-)



Figura 4: Parteiras cobrindo mulher.
Fonte: *Call the midwife* (2012-)

A sequência, de cerca de oito minutos, é montada intercalando as cenas das mulheres, em uma construção de intimidade, com planos médios do marido no corredor do hospital, chorando e aguardando a cirurgia da mulher. Mas não é Peter, um dos quatro personagens masculinos fixos de *Call the midwife* (com o médico, dr. Turner, o pároco Tom e o zelador do convento, Fred) que nos interessa, nem sua participação na sequência. Neste artigo, nos debruçamos sobre esses minutos de labor em torno da costura feminina para discutir afetos, silêncios, tempo, intimidade e subversão. A análise fílmica, que desconstrói o objeto em busca de reconstruí-lo (ou construir um novo objeto, teorizado, abstrato) a partir das perspectivas analíticas lançadas sobre ele, é nossa ferramenta. A análise fílmica nutre-se de conceitos, métodos e campos teóricos, uma vez que o movimento de imagens e sons gerando sentidos e significados dialoga com as artes, a literatura, a história, a filosofia, entre outros.

Aumont assim define a análise do filme: como “aplicação, desenvolvimento e invenção de teorias e disciplinas” (2004, p. 8), ou seja, apropriação de outros campos de acordo com o enfoque dado pelo pesquisador. Não há uma teoria unificada do cinema, mas diversas óticas para se aproximar do fenômeno; não há um método universal de análise do filme. Isso não significa que se deva abrir mão do rigor e da reflexão metodológica diante da singularidade das análises. Jullier e Marie também insistem nesse ponto: “não existe um código indecifrável, receita milagrosa ou método rígido” (2009, p. 15). O olhar do analista não cria um novo produto audiovisual, mas parte dele em busca de desvendar o que o produto oferece; o audiovisual é ponto de partida e chegada. Como método de análise, nos permite identificar recorrências, tensões, similitudes, mediações, diálogos possíveis e diferenças – para, aí então, realizarmos operações interpretativas que, no entanto, não se esgotam.

A sequência de *Call the midwife* que nos interessa, além de outras a que nos referimos, segue a forma do produto audiovisual como um todo: *mise-en-scène* clássica, construção narrativa clara e reiterativa, linguagem convencional e acessível. É um produto televisivo massivo de TV aberta (na Grã-Bretanha), ainda que seja produzido pela BBC, emissora britânica com produções mais refinadas em seu portfólio. Pode, inclusive, ser classificada como *quality television*⁶. É nesse contexto

⁶De acordo com Sarah Cardwell (2007), o conceito refere-se a certas características textuais que significam ou representam alta qualidade, como construção cuidadosa, boa atuação, boa captação e boa história, entre outras. Ou seja, diz respeito ao nosso reconhecimento de certas características estéticas que a obra contenha, e está mais relacionado a uma descrição de gênero do que a uma avaliação crítica. Cardwell lembra ainda que os estudos sobre a *quality television* britânica diferem dos norte-americanos (onde o termo nasce), ao manterem não apenas uma distância crítica como emocional dos programas aos quais se dedicam analisar.

produtivo que se desenvolvem as narrativas episódicas, em geral abordando uma ou duas gestações/nascimentos por episódio e as situações relacionadas ao caso – de característica procedimental –, paralelamente à exploração da vida de uma ou várias mulheres. Muitas vezes, o drama episódico opera como “lição de vida”, iluminação para o aprendizado das protagonistas. Cada episódio pode ser compreendido como trama unitária, mas com o pano de fundo das subjetividades do elenco principal, que tecem a narrativa mais ampla ao longo das temporadas.

A Inglaterra que se descortina no seriado vive intensas transformações urbanas e sociais, que se mesclam às heranças do pós-guerra e ao início da paranoia nuclear. Nos episódios há famílias negras rejeitadas pela vizinhança, imigrantes indianos, ciganos, irlandeses que não são aceitos como inquilinos, velhos abandonados pela família. Abortos legais e ilegais, a talidomida como promessa contra enjoos, a expectativa pela chegada da pílula contraceptiva. As freiras enfrentam dilemas espirituais. Uma enfermeira vive uma relação proibida com uma colega de profissão, outra é alcoólatra. Parentes de personagens morreram em bombardeios, e muitos homens lutaram na guerra; alguns enfrentam crises do pânico advindas da síndrome do estresse pós-traumático. A Guerra Fria dá os primeiros sinais: moradores locais criam comitês de prevenção e abrigos antinucleares, e qualquer explosão é considerada atentado.

Apesar de buscar traçar esse panorama sócio-histórico, *Call the midwife* está ainda distante do que Silva (2015) define como drama seriado contemporâneo, que consegue esgarçar e aprofundar, complexificando o que é apresentado. Se fia sobretudo na construção clássica do drama televisivo, que permite uma codificação imediata do mundo representado e propõe, de certa maneira, uma “unidade totalizante e mítica” (p. 140) – ainda que as tramas não possam ser consideradas rasas. O seriado estaria, portanto, na fronteira entre produtos que oferecem apenas a experiência dramática da unidade episódica e os que complexificam as narrativas. Esse lugar fronteiriço se ressalta quando percebemos tanto o caráter conciliatório da narrativa quanto a imagem audiovisual seriada como potência afetiva; como modos de encontros, de relações entre mulheres; de afetos entre mulheres, enfim.

Em cada episódio, há mortes de mães e filhos, tentativas de abortos, filhos rejeitados pelos pais, depressão pós-parto, doenças sexualmente transmissíveis, adultérios. Tudo sob a ótica imutável das mulheres; são as mulheres e sua vida, seu trabalho, seus partos e seus filhos que estão em primeiro plano no seriado britânico. As personagens masculinas existem e, eventualmente, estão em foco, mas são marginalizadas em detrimento dos espaços monossexuais protagonizados pelas mulheres. No primeiro episódio da 2ª temporada, enquanto as enfermeiras assistem

a um filme no cinema, a narradora deixa claros o protagonismo feminino e o papel dos homens na vida delas: “Nós servíamos as mulheres e vivíamos entre elas. Os homens eram criaturas com quem nos casávamos, com quem nos deslumbrávamos, ou a quem desejávamos e nos desconcertavam. Essencialmente, eles nos mantinham ocupadas, e eram só o que conhecíamos”.

Nesse contexto, a complexa realidade inglesa é construída de maneira que as contradições são superadas, e os conflitos, resolvidos. Uma delas é a sequência da colcha, que apresenta ao espectador problema, conflito, drama e *happy ending*⁷; uma irrupção de felicidade, que se torna o núcleo afetivo da narrativa. Tal sequência, aliás, pode operar, em tal perspectiva, como alegoria de toda a produção. A moral das freiras e parteiras consegue harmonizar uma complexidade que, de resto, pouco se mostra afeita à conciliação, especialmente diante dos panoramas de diferença, exclusão e transformações que o seriado apresenta.

É impossível, portanto, dissociar esse imaginário conciliador daquilo que o seriado coloca em pauta: o parto e a maternidade, muitas vezes postos em cena como elementos capazes de apagar ou apaziguar os problemas dos casais, das famílias, das mães solteiras, das cidades, do país, e produzir promessas de felicidade, sendo direcionados, portanto, ao futuro – mesmo os bebês indesejados, os bebês natimortos ou com focomelia grave. Em um contexto contemporâneo de intensos debates e disputas de sentido acerca da maternidade, a produção e exibição do seriado⁸ constituem uma visão romantizada das possibilidades do parto e, especialmente, do “ser mãe”, bem como do poder imbuído à geração e criação dos filhos perante o mundo. No segundo episódio da primeira temporada, a maternidade é chamada pela narradora de “presente” à mãe, deixando de lado os debates acerca do desejo de ser mãe. Ainda assim, o seriado problematiza diversas experiências de maternidade e as interliga a outras opressões de gênero e raça, classe e etnia – em menor grau.

Domesticidade

A ideia de lar emerge no bojo da ascensão da burguesia. Nele, se concentra a vida privada dos indivíduos; a criação dos filhos (ARIÈS, 1973), os cuidados com

⁷Morin conceitua esse final feliz como “a felicidade dos heróis simpáticos, adquirida de modo quase providencial, depois das provas que, normalmente, deveriam conduzir a um fracasso ou a uma saída trágica” (2011, p. 96). Para ele, o *happy ending* limita o universo da tragédia ao interior do imaginário contemporâneo.

⁸O seriado teve em média 10 milhões de espectadores na Grã-Bretanha a cada temporada, ficando à frente de produtos consagrados, como o seriado de época *Downton Abbey*. Nos EUA, a exibição no canal educativo PBS foi responsável por cerca de 50% da audiência do canal naqueles períodos.

a casa. Segundo Giddens, o lar, nesse contexto, se constrói como ambiente distinto do trabalho, sem o caráter instrumental daquele. É um lugar onde os integrantes da família nuclear, menor, com menos filhos, “podem esperar apoio emocional” (1993, p. 36), mas também são locais de “trocas (usualmente exploradoras) de serviço, trabalhar, dinheiro e sexo, assim como de coerção e violência” (FRASER, 2013, p. 29). A família nuclear patriarcal duradoura é aquela em que, de acordo com Nancy Fraser, “maridos bem pagos, com empregos seguros, suportam esposas desempregadas ou com baixos salários” (2013, p. 8). Dentro dessa sociedade que institui e demarca papéis definidos para os gêneros – o de provedor e o de cuidadora, conforme a autora –, o lar é o espaço ao qual a mulher está restrita: no privado, no trabalho, na casa, na maternidade, na família. Subordinada ao lar, isolada do mundo exterior (GIDDENS, 1993), “trancada do lado de dentro” (WOOLF, 1985, p. 31), nesses espaços privados amizades entre mulheres ajudavam a diminuir as frustrações do casamento, mas também são compensadoras por si mesmas (WOOLF, 1985). A conquista dos espaços públicos pelas mulheres não garante a elas, contudo, o papel de provedoras, ou a ideia do papel de trabalhadoras, por conta da relação das mulheres com o trabalho pago no capitalismo patriarcal. Ainda que estejam no mercado de trabalho, as mulheres são “apresentadas diferentemente” dos homens, conforme Fraser, a partir da reflexão de Carole Pateman:

por exemplo, como trabalhadoras “de serviço” feminilizadas e às vezes sexualizadas (secretárias, trabalhadoras domésticas, vendedoras, prostitutas e aeromoças); como integrantes das “profissões de ajuda” que utilizam habilidades maternas (enfermeiras, assistentes sociais, cuidadoras infantis, professoras primárias); como alvos de assédio sexual; como trabalhadoras mal pagas, pouco especializadas, de baixo status em ocupações segregadas sexualmente; como trabalhadoras em tempo parcial; como trabalhadoras que fazem duplo turno (ambos trabalho pago e doméstico, não remunerado); como “esposas trabalhadoras” e “mães trabalhadoras”, por exemplo, primordialmente esposas e mães que secundariam e, eventualmente, “saem para trabalhar”; como “renda complementar”. (2013, p. 35).

Trata-se, portanto, de uma diferença *qualitativa* do trabalho pago da mulher, e, portanto, de seu domínio sobre a esfera pública. Tanto em casa quanto no mercado de trabalho a divisão sexual do trabalho se manifesta, e as profissões das mulheres de *Call the midwife*, freiras e parteiras, estão profundamente relacionadas a isso. São cuidadoras em atividades de ajuda e conectadas à maternidade. A conquista do espaço público, então, é ambígua, subalterna. As mulheres do seriado saem de

casa e percorrem Londres com a liberdade e independência dos homens; mas a elas foi legado o espaço profissional de qualidade secundária que cabe às mulheres.

Tendo acesso ou não ao mercado de trabalho, no lar a mulher trabalha. Labor doméstico, “da reprodução, não valorizado, não remunerado” (PERROT, 2007, p. 109). Esse trabalho doméstico tem sido, aponta Perrot, imprescindível para a sociedade, pois garante funcionamento e reprodução. Também é fundamental para a vida das mulheres, além de ser

um peso nos seus ombros, pois é responsabilidade delas. E um peso também na sua identidade: a dona-de-casa perfeita é o modelo sonhado da boa educação e torna-se um objeto de desejo para os homens e uma obsessão para as mulheres. O caráter doméstico marca todo o trabalho feminino: a mulher é sempre uma dona-de-casa. (PERROT, 2007, p. 114-115).

Décadas depois da efervescência dos movimentos feministas e das revoluções igualitárias, o laço duplo ainda permanece no que diz respeito ao trabalho doméstico. O compartilhamento das tarefas da casa entre homens e mulheres não ocorre; agora ocupantes da esfera pública, trabalhadoras, permanecem donas de casa no resto do tempo. Esse trabalho, classifica Perrot, “é invisível, fluido, elástico. É um trabalho físico, que depende do corpo, pouco qualificado e pouco mecanizado apesar das mudanças contemporâneas” (2007, p. 115).

Um desses trabalhos tem sido, e ainda é, a costura: “a costura, a manutenção das roupas, a cozinha, as conservas de frutas e carnes, a fabricação de veias nos levam ao centro da vida privada doméstica” (ARIÈS, 1973, p. 274). Para as mulheres das classes operárias, a costura historicamente ainda tinha outro papel – um meio de aumentar a renda familiar, enquanto, em casa, ela mesma fazia e consertava as roupas. Para as burguesas, esses trabalhos manuais, “tricô ou bordado, as ‘pequenas coisas’ do cotidiano as ocupam e as justificam” (PERROT, 2007, p. 117). Perrot afirma que, da mulher, diz-se que já nasce com agulha e linha nas mãos, quando, na verdade, aprende desde menina a atividade, aprendizagem paciente, pouco formalizado; saberes femininos transmitidos pela tradição e naturalizados como “essência” – e condenação, muitas vezes. Em casa, a costura efetiva-se como trabalho doméstico, mas também se manifesta, há séculos, como atividade profissional especializada das mulheres, conectada à importância do vestuário na sociedade ocidental; as modistas, as operárias da costura, da lavagem, dos tecidos, das roupas de cama, das lingerie, dos luxos têxteis dos mais ricos (PERROT, 2007).

A costura como atividade doméstica feminina é um tema recorrente em *Call the midwife*, reforçando o pertencimento dessa atividade à esfera das mulheres, também e ainda no tempo diegético em que se passa a história. A irmã Monica Joan, uma das primeiras parteiras registradas do Reino Unido e fundadora da irmandade, está aposentada desde o início da trama, devido à idade e à senilidade. Velha e excêntrica, gosta de recitar John Keats e costuma receber tarefas menores para se ocupar e não atrapalhar o trabalho das outras. Entre essas atividades, a preferida é costurar, desde mantas e enxovais a animais de pelúcia, ou se rebelar por meio do exercício com tecidos (retalhado rendas para fazer pombas de tecido).

Em geral, a costura se exerce como comunhão entre as mulheres. No especial de Natal da segunda temporada, elas se reúnem à mesa para costurar, juntas, as roupas das crianças da peça natalina. Acolhem uma velha costureira da região, abandonada e senil, que Jenny ajuda ao descobrir o paradeiro dos cinco filhos dela (mortos), dos quais havia sido separada décadas antes ao enviuvar e, por isso, ser mandada para um hospício. Nessas sequências de costura, há felicidade e resgate; cenas iluminadas, cores vivas e risos. A trilha é uma canção natalina tradicional. Ainda que costurem, o exercício da feminilidade é subversivo: elas fazem fantasias porque querem; não há laço invisível de opressão prendendo-as à obrigação de consertar roupas de filhos ou maridos; não exercem os papéis de mães e esposas; não há renda complementar a ser obtida com esse trabalho. Ainda, criam um espaço de solidariedade para com outra mulher, por meio justamente da familiaridade com essa atividade “tão feminina”, a da costura. Costuram afetos.



Figura 5: Jenny costurando.
Fonte: *Call the midwife* (2012-)



Figura 6: Chummy e Trixie preparando roupas. Fonte: *Call the midwife* (2012-)



Figura 7: Mulheres costurando.
Fonte: *Call the midwife* (2012-)



Figura 8: Sra. Jennings, a velha costureira, se reencontra com o labor.
Fonte: *Call the midwife* (2012-)

Neste e em outros momentos, a costura é agenciada pelas mulheres que desafiam a ordem patriarcal do lar, da mulher, e os sentidos tradicionais da costura, contudo em nenhum momento anterior à sequência descrita no início deste trabalho com tamanhas força e potência narrativas e visuais. Aquele momento, na sequência da confecção da colcha, condensa uma série de questões narrativas e visuais na série: primeiro, em relação à ideia de lar, que costumeiramente tende a desconsiderar as relações de poder e gênero que atravessam a concepção de casa. Historicamente, a casa não tem sido apenas abrigo em um mundo impiedoso, como sustenta a versão dominante, “mas cálculo instrumental e estratégico”:

Ao mesmo tempo que libertam a mulher da ameaça da ausência de teto, e cumprem uma promessa, mantêm a linhagem de confinamento da mulher que sai de uma casa a outra, de um pai a um marido, sem experimentar a liberdade [...]. Dão conta, simultaneamente, de proteger a mulher mas enclausuram-na na espiral de atividades domésticas, de serviço, exploração. (GOMES BARBOSA, 2014, p. 209).

Para as mulheres do seriado, a casa não é espaço de opressão nem de confinamento. Se as mulheres de *Call the midwife* estão na sala, reunidas, não é porque estão confinadas àquele espaço de opressão e silenciamento: elas trabalham, andam e pedalam pela região mais pobre de Londres, dirigem, namoram (ainda que sob o recato do convento) e dançam. Transitam pelos espaços públicos com a mesma liberdade e autonomia com que exercem as tarefas domésticas. Têm agência, enfim. Sentam-se à sala por uma escolha ditada pelos afetos. Nesse sentido, casa, aqui, se aproxima de fato do que Giddens atesta ou do que Bachelard proclama, razão ou ilusão de estabilidade, corpo de imagens complexas de valores da intimidade, cantos de mundo, abrigos ou refúgios: “a casa abriga o devaneio, a casa protege o sonhador, a casa nos permite sonhar em paz” (BACHELARD, 2008, p. 201).

No convento, parteiras encontram abrigo diante da pobreza, à tristeza e às mazelas que encontram em seus labores diários. Nessa casa de mulheres, elas chegam ao espaço – e umas às outras – como conforto e abrigo. Não à toa Jenny demarca: elas são uma família. Família sem parentesco, formada por laços de afeto, em desafio ao modelo patriarcal. E, se o lar é o espaço da família, os sentidos produzidos pelo lar se efetivam na sala da casa em que essa família.

Outro espaço dessa família é a mesa da cozinha. Reiteradamente, o seriado nos apresenta mulheres sentadas a alguma refeição repassando o trabalho, se solidarizando. O alimento compartilhado na informalidade da mesa comunal é

demarcação desse espaço monossexual, em que não há patriarca na cabeceira da mesa, em que a intimidade se dá entre amigas, colegas. A “mesa de jantar” da família nuclear patriarcal é subvertida pela mesa de jantar comunal.



Figuras 9 a 12: Nas três primeiras temporadas, cenas da “família de amigas”.
Fonte: *Call the midwife* (2012-)

Além de subverter a acepção do lar como espaço de confinamento da mulher, ampliando seus sentidos, há assim outro sentido de família: no lugar da imagem burguesa nuclear de pai, mãe e filhos, há mulheres. Elas rejeitam esse modelo e, portanto, recusam certas ideias de *feminilidade* (mas, ao mesmo tempo, reforçam outras) que as conecta às imagens de esposas e mães.

Todas, freiras e enfermeiras, porém, estão dedicadas a trazer ao mundo justamente os filhos de diversos tipos de famílias – ou de nenhuma família. Filhos de mulheres, pois o nascimento é irremediavelmente produto da maternidade. Na sequência em destaque, percebemos que esses dois modelos de família, sangue e afeto, hegemônica e desafio, são conciliados e negociados por meio da confecção da colcha. Lopes resgata o termo utilizado pela fotógrafa Nan Goldin para descrever relações de afeto e proximidade que poderiam ser denominadas de família, mas são “famílias de amigos” (LOPES, 2016, p. 2); recriações familiares com desejo pela proximidade do modelo tradicional mas também por algo mais aberto, que se ancore em dependência mútua, amor, ternura⁹ (GOLDIN, 2007, p. 66). No seriado, é uma família de amigas.

⁹As fotografias de Goldin tratam de festas, encontros, enfim, modos de estar no mundo distintos daqueles do moralismo ingênuo de *Call the midwife*. Englobam períodos dos anos 1970 e 1980 em Nova York. Ainda assim, é possível expandir o conceito de “família de amigos” para relações de proximidade não sanguíneas baseadas em afetos.

Chummy une a tradição burguesa patriarcal e a liberação feminina no pós-guerra: transita entre os dois universos, pois marido e filho a esperam no hospital, e sua família de afetos, as mulheres, oram por ela, cosem uma colcha, carregada de esperança. Na narrativa do seriado, a conciliação é utópica; quase não há crise ao longo das temporadas entre os papéis de Chummy como mãe, esposa ou parteira. Peter compreende as necessidades de plantões da mulher e divide os cuidados com a criança.

Costura

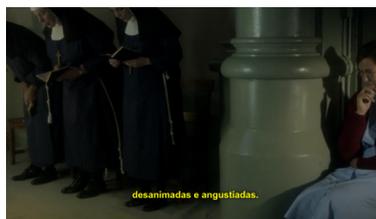
É na sala, no espaço da casa, que a colcha se materializa como objeto de afeto: objeto que, ao circular, acumula valor afetivo positivo (AHMED, 2010, p. 29)¹⁰. Compreendemos afeto como aquilo que mantém ou conserva a conexão entre ideias, valores e objetos, de acordo com Ahmed, e para nós, entre pessoas. Conforme Deleuze (2010), afetos (affectos) são devires não-humanos – entre humanos e objetos –, eternos tornar-se, fraturas na estabilidade; são também encontros e, nesse sentido, sempre possibilidades (pois devires) de relações. Afetos são encontros marcados pelo tempo – instantes. Durante aquela costura, circula um afeto entre os corpos, entre o objeto, entre aquelas mulheres, movimentando-se e contagiando-as, construindo um tempo dos afetos¹¹.

A colcha feita pelas mulheres para outra mulher tem a capacidade de transmitir algo, investindo quem a recebe de afetos circulantes. Afetos saltam entre corpos: afeto comunicável pode inflamar nervos e músculos em conflagração a todos os tipos concebíveis de paixão (GIBBS apud AHMED, 2010). Para Ahmed, não se trata de um simples contágio entre corpos – o contágio das mulheres à colcha e da colcha à mulher – mas depende das contingências em que se é afetado. Na sequência em visionamento, o contexto de produção da colcha envolve um conjunto afetivo complexo: amizade, preocupação, tristeza, sofrimento; mas sobretudo esperança. O ato de coser adquire caráter quase místico, religioso: como reza, cada alinhavo é uma prece a Chummy, com expectativa de coisas boas (a melhora, a recuperação, o filho recém-nascido, o convívio). As mulheres, ali, não se reúnem em pranto de luto ou rendição, mas em luta silenciosa – como a reza – com expectativa de vitória e repleta de esperança.

¹⁰Em seu trabalho, Ahmed trata de *happy objects*, objetos de felicidade; de um especificamente: a família.

¹¹Dada a natureza instável dos afetos, a nomeação destes é uma convenção útil.

A reza é motivo recorrente em *Call the midwife*. As irmãs de São Nonnatus diariamente oram e cantam juntas. São sequências que se repetem, cada uma encapsulando uma trama importante, como provocando iluminação espiritual ou ajudando em alguma decisão das mulheres. Sempre à meia-luz, em codificação visual marcada, a câmera percorre a capela escura, os trajes também escuros das freiras e as velas acesas. Naqueles momentos de oração, transitam afetos: algumas parteiras buscam conforto na oração, outras buscam se encontrar. A ausência de alguma delas é sentida: está doente? Os sucessos e fracassos do labor do parto são expurgados e comunicados afetivamente durante essas sequências, que costuram relações afetivas entre as mulheres, em geral em direção ao passado ou ao presente. E, apesar de as freiras cantarem, é a impressão de silêncio que transparece. Conforto no silêncio voluntário. Tais sequências funcionam, muitas vezes, como catalisador dos desfechos dos episódios: os clímaxes se desenrolam e as irmãs oram; o episódio se encaminha para o fim.



Figuras 13 e 14: Irmãs rezam enquanto conflitos se resolvem.
Fonte: *Call the midwife* (2012-)

Na sequência da colcha, o ato de costurar é orientado ao futuro. A esperança é um afeto que aponta o futuro em algo; mira não o tempo presente, mas um porvir que há de ser melhor. É uma espera *agente*; a ação, aqui, é a costura. A costura das mulheres não é um ato individual, mas construção afetiva coletiva, em que cada fragmento compõe um objeto afetivo, compartilhado por todas e materializado num objeto físico que Chummy recebe; que a cobre e reconforta. Como elemento místico (e conciliador), logo após ser coberta e receber o filho nos braços, ela abre os olhos. Reza poderosa, nos diz a narrativa.

Compartilhamento

A colcha se constitui como objeto de esperança; como objeto afetivo dirigido ao futuro. Com a costura, configura-se também como ato de extrema intimidade entre

aquelas mulheres, realizado na sala compartilhada, passada – ato e produto – de mão em mão, trecho de oração, conta de terço. Para Giddens, a intimidade é um “encontro de almas que tem caráter reparador” (1993, p. 56), preenchimento de vazios, tornar inteiros os indivíduos fragmentados. Intimidade, para o autor, tem a ver com disponibilidade, equilíbrio de abertura, vulnerabilidade e confiança (1993). Giddens refere-se a relacionamentos amorosos, mas a sequência de *Call the midwife* demonstra que outros laços afetivos, os laços dessa família de amigas, também efetivam intimidade. Intimidade entre mulheres, ligações femininas (*female bondings*). Essa intimidade compartilhada se relaciona às mudanças que o corpo e a mulher, postos em cena no audiovisual, vêm sofrendo nas últimas décadas, também devido ao impacto dos movimentos feministas e das teorias feministas do cinema e do audiovisual. Denilson Lopes diagnostica assim essa mudança:

Se as falas no mundo da ciência, do trabalho e da política eram hegemonicamente masculinas, os espaços da intimidade, da casa, do corpo deixam de ser apenas lugares de opressão e de uma fala única. Se o mundo exterior, das viagens, era dos homens, a intimidade deixa de prisão para emergir como possibilidade de resistência, de demarcação da diferença. (2006, p. 383).

Lopes (2006) ressalta que não se trata mais de grandes feitos, mas do cotidiano; de algo que emerge onde antes aparentemente “só havia silêncio e opressão”. E o que há de mais cotidiano que um grupo de mulheres costurando em uma sala? O que as une naquele momento é também cotidiano: o nascimento de uma criança, a doença de uma mulher. Há uma intimidade específica e distinta *entre* elas, inacessível aos homens. Esse espaço é praticamente monossexual (LOPES, 2006) e evoca produtos audiovisuais como *Colcha de retalhos* (*How to make an American quilt*, Jocelyn Moorhouse, 1995), em que um grupo de amigas se reúne para costurar uma colcha de retalhos para o casamento de uma delas, enquanto lembram o passado. Conforme Lopes, no filme – como no seriado – a colcha aponta para a aposta; para o futuro. “Trata-se menos de nostalgia do que de uma recuperação de possibilidade de futuro” (2006, p. 390)¹².

O ato da costura, de unir retalhos distintos por um liame similar, vidas diferentes unidas por algo, é justamente uma metáfora da potência desse universo de mulheres,

¹²O *quilt* – a colcha de retalhos bordada coletivamente por mulheres com temas étnicos, folclóricos, culturais, religiosos – é uma forte tradição anglo-saxã que vem sendo analisada pelos estudos feministas e também apropriada pelas mulheres como ferramenta de empoderamento e crítica, resignificando a imagem tradicional que conecta a costura à domesticidade. A feitura dos *quilts* tem se manifestado como transmissão cultural feminina.

que pela proximidade, e pela potência *desta* pequena distância – “nunca estivemos tão próximas” – manifesta a intimidade sendo construída ali, na sala de estar. Não são apenas os retalhos que elas juntam na costura coletiva; são as próprias vidas sendo cosidas umas às outras, bordadas indelevelmente. Como na canção de Gilberto Gil:

É a sua vida que eu quero bordar na minha/Como se eu fosse o pano e você fosse a linha/E a agulha do real nas mãos da fantasia/Fosse bordando ponto a ponto nosso dia a dia/E fosse aparecendo aos poucos nosso amor/Os nossos sentimentos loucos, nosso amor/O zig-zag do tormento, as cores da alegria/A curva generosa da compreensão/Formando a pétala da rosa, da paixão/A sua vida o meu caminho, nosso amor/Você a linha e eu o linho, nosso amor/Nossa colcha de cama, nossa toalha de mesa/Reproduzidos no bordado/A casa, a estrada, a correnteza/O Sol, a ave, a árvore, o ninho da beleza. (GIL, 1983).

Gil fala de amor-paixão, na tipologia amorosa de Costa (1998). Evocamos o cáritas, a mística do amor-amizade cristão, segundo Costa¹³. Ou, nas palavras da narradora, no 5º episódio da primeira temporada: “Não existem versões de amor. Existe apenas amor”. Na sequência de *Call the midwife* a que nos dedicamos, cada mulher é o pano, o retalho, e a rede de afetos que traçam por meio da colcha é a linha que as conecta, criando um compartilhamento de vidas, de sonhos, de amizade e de esperança. E mais: os fatos de serem mulheres solteiras no pós-guerra; mulheres solteiras e trabalhadoras no pós-guerra; mulheres solteiras trabalhadoras na área mais pobre da Inglaterra no pós-guerra. O trabalho que realizam também integra esse fio: são parteiras e ajudam mulheres a parirem em casa.

A intimidade criada pelo morar compartilhado, pelo labor e pelas identidades construídas sobre o parto e a maternidade é elevada à potência máxima na sequência de costura da colcha. Conflitos, ressentimentos e diferenças são apaziguados em nome de uma comunicação com a outra, com as outras subjetividades. Trata-se de uma comunicação sem linguagem: elas optam por ficar em silêncio, e nem há necessidade de nada dizer. Ao admitirmos que a mulher atua em território masculino, já que a linguagem é patriarcal (NYE, 1995), o uso da costura como interligação de subjetividades representa de um lado a fuga da estruturação sexista e desigual da linguagem, das palavras, e, de outro, propõe fazer tal operação por meio da subversão de uma atividade delegada – compulsoriamente – à mulher para controle, submissão e cumprimento de tarefas invisíveis.

¹³Afinal, à parte a consumação sexual de uma relação amorosa entre dois sujeitos, o amor como afeto, ou como “crença emocional” (COSTA, 1998, p. 12), tem semelhanças entre a versão passional e a versão amiga.

No lugar de prender a mulher à casa, ao lar opressor, a costura é ativa, voluntária e orientada para o futuro. Está imbuída de afetos positivos e é exercida justamente em uma casa à qual a mulher não está presa, mas onde encontra liberdade (em termos). É uma costura de Aracne, que ousou desafiar Atena e mostrou, em sua tapeçaria, não a glória grega, mas “a brutalidade e trapaças dos homens e as súplicas lamentosas das mulheres, arrastadas para longe dos filhos, da família, da pátria” (NYE, 1995, p. 9). Ao contrário de Aracne, as parteiras e freiras não são punidas, sem nada de melhor esperar para o futuro. Renascidas, como aranhas subversivas, tecem as próprias vidas, os caminhos pelos quais constroem as intimidades compartilhadas e os afetos que circulam entre elas.

A encenação audiovisual do ato da costura é feita, como dito, em forma de costura, retalhos – trabalho lento, de ritmo compassado. A partir do ponto de vista objetivo, da instância narradora (e não da personagem-narradora, que se lembra) que vê a intimidade compartilhada em plano geral, em montagem paralela as várias parteiras, em close ou primeiros planos, costuram; closes das mãos perfurando os retalhos; *travelling* da câmera percorrendo a colcha que é criada. À medida que a colcha se materializa, os planos se aproximam, até chegar a primeiros planos, closes e detalhes (em alternância recorrente com o tableau das mulheres). A materialização da colcha é acompanhada de construção de intimidade e troca de esperança; os planos tornam-se mais íntimos. A eclipse temporal em meia-luz. Em oposição ao espaço compartilhado e à esperança conjunta daquelas mulheres, Peter, o marido, aparece em planos médios laterais no corredor do hospital, sozinho. Quando Chummy sai da cirurgia, Peter fica a seu lado; mas ela só acorda quando as mulheres depõem sobre ela o manto e lhe deitam o filho no colo. O que nos informa tal decupagem é que a potência reside nas trocas afetivas de esperança feminina, não no sofrimento do marido; que o poder está na maternidade, no filho que é deitado ao lado da mãe, e ela desperta para ele; nas mãos de mulheres que transmitem saberes, que utilizam aprendizados para o que desejam, não para o que desejam outros ou para o que o lar necessita.

Desenlace

A sequência em análise coloca em evidência a maternidade pela perspectiva do poder que confere às mulheres: como parteiras, as protagonistas têm capacidade de agência e transformação de si e dos mundos ao redor. Com e/ou pelos filhos, as mães agenciam as próprias vidas, os companheiros, a pobreza e as adversidades.

Em *Call the midwife*, é-nos apresentado um passado nostálgico e conciliatório que, no entanto, evoca de maneira aguda um dos tópicos mais efervescentes das discussões feministas contemporâneas: a maternidade. Devido a tal proposição, a série propõe um imaginário de maternidade não isento de tensões, mas capaz de transpô-las pela própria força.

A sequência sobre a qual nos debruçamos surge como núcleo narrativo, especialmente nas três primeiras temporadas: condensa, naqueles minutos, a gama de temáticas e enunciações apresentada até ali e no futuro, que ressoam também em sequências de oração e refeições. Tem imensas potências imagética e narrativa, e é por meio dessa potência que explora a esperança como afeto circulante por meio de um objeto, a colcha, costurado entre mulheres. A esperança é um afeto, aqui, direcionado ao futuro: trabalha com outro tempo que não aquele em que se efetiva, mas a expectativa de uma mudança no porvir.

O ato da costura, por meio do qual as mulheres fazem circular afeto e com a qual constroem uma intimidade compartilhada, é subversivo em relação aos modos pelos quais a costura das mulheres foi vista na história. Por séculos, coser integrou o rol de feminilidades compulsórias ensinadas às meninas e naturalizadas como características femininas, obrigações que elas deveriam cumprir em casa. Na sequência do seriado, a costura não atende a nenhuma necessidade de serviço doméstico; surge como desejo, ato de liberdade e compartilhamento. Para deixar claro o protagonismo dos afetos, da intimidade e da esperança na sequência, a montagem opera para opor a solidão masculina à cumplicidade – e ao poder – feminino.

Call the midwife traz o protagonismo feminino à toa não apenas nas personagens, mas nas temáticas, na construção visual e nos afetos que evoca: tratam-se de modos de as mulheres estarem no mundo, se relacionarem; tratam-se, enfim, de afetos entre mulheres, amor, amizade, solidariedade e, sobretudo, intimidade. A produção do seriado também reflete esse protagonismo feminino: dos atuais 43 episódios produzidos, 30 são comandados por diretoras, e apenas 6 foram escritos por homens (um deles em coautoria). Estamos no território selvagem da autoria feminina, da autoridade da experiência (SHOWALTER, 1994), em que a mulher é seu próprio assunto, navegando em uma zona inacessível à hegemonia androcêntrica, nas tradições das mulheres, por meio da “natureza sutil e elusiva” da prática de produção feminina (SHOWALTER, 1994, p. 31). É uma ficção televisiva que carrega os pesos cumulativos da experiência e da exclusão, diz a autora. A zona selvagem, território feminino, é, de acordo com Showalter, uma grande fronteira, mas que não oprime ou confina: é acesso para o mar.

Referências

- AHMED, S. "Happy objects". In: GREGG, M.; SEIGWORTH, G. J. (Org.). *The affect theory reader*. Durham: Duke University Press, 2010. p. 295-1.
- ARIÈS, P. *História social da criança e da família*. 2. ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1973.
- AUMONT, J. *Análise do filme*. Tradução Marcelo Félix. Lisboa: Texto & Grafia, 2004.
- AUMONT, J. et al. *A estética do filme*. Campinas: Papirus, 2012.
- BACHELARD, G. *A poética do espaço*. Tradução Antonio de Pádua Danesi. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- CARDWELL, S. "Is quality television any good? Generic distinctions, evaluations and the troubling matter of critical judgement". In: MCCABE, J.; AKASS, K. (Org.). *Quality TV: contemporary American television and beyond*. New York: I.B. Tauris, 2007, p. 19-34
- COSTA, Jurandir Freire. *Sem fraude nem favor – estudos sobre o amor romântico*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *O que é a filosofia?* Tradução Bento Prado Jr. e Alberto Alnso Muñoz. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2010.
- FRASER, N. *Fortunes of feminism: from state-managed capitalism to neoliberal crisis*. London/Brooklin: Verso, 2013.
- GIDDENS, A. *A transformação da intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas*. Tradução Magda Lopes. São Paulo: Unesp, 1993.
- GIL, G. "A linha e o linho". In: *Extra*. Nova York: WEA Discos, 1983.
- GOLDIN, N. "Introduction". In: CAMPANY, D (Org.) *The cinematic*. Documents of contemporary art. London/Cambridge: Whitechapel/The MIT Press, 2007, p. 66.
- GOMES BARBOSA, K. *Encantamentos de corpo e alma: representações do amor de Jane Austen no audiovisual*. 2014. 344 f. Tese (Doutorado) – Curso de Comunicação Social, Programa de Pós-graduação da Faculdade de Comunicação, Universidade de Brasília, Brasília, 2014.
- JULLIER, L.; MARIE, M. *Lendo as imagens do cinema*. Tradução Magda Lopes. São Paulo: Senac, 2009.
- LOPES, D. "Cinema e gênero". In: MASCARELLO, F. (Org.). *História do cinema mundial*. Campinas: Papirus, 2006. p. 379-394.
- _____. *La historia como fiesta y encuentro*. 2016. No prelo.
- MORIN, E. *Cultura de massas no século XX: o espírito do tempo, I: neurose*. 10. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011.

NYE, A. *Teoria feminista e as filosofias do homem*. Rio de Janeiro: Rosa dos tempos, 1995.

PERROT, M. *Minha história das mulheres*. São Paulo: Contexto, 2007.

SHOWALTER, E. “A crítica feminista no território selvagem”. In: HOLANDA, H. B. (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 23-57

SILVA, M. V. B. “Origem do drama seriado contemporâneo”. *Matrizes*, São Paulo, v. 9, n. 1, p. 127-143, 2015.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

Referências audiovisuais

CALL the midwife. Criação: Heidi Thomas. Great Britain: BBC, 2012-. Série. 44 episódios.

HOW to make an American quilt. Criação: Jocelyn Moorhouse. USA, 1995.



A estética da “fotografia animada” na criação contemporânea: desarquivamento, colocação em movimento, escrutínio analítico, montagem, escuta e projeção de imagens de arquivo

The “animated photograph” aesthetics in contemporary creation: unarchiving, putting into movement, detailed analysis, editing, listening and projection of archived images



Lúcia Ramos Monteiro¹

¹Doutora em cinema pela Université Sorbonne Nouvelle Paris 3 e pela Universidade de São Paulo (USP), Lúcia Ramos Monteiro realiza atualmente uma pesquisa de pós-doutorado na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Foi professora dos cursos de cinema da Université Sorbonne Nouvelle Paris 3 (como “chargée de cours”) e na Universidad de las Artes (UArtes) de Guayaquil, Equador (como professora convidada). Pesquisa financiada com recursos Fapesp. E-mail: luciar Monteiro@gmail.com

Resumo: o objetivo deste artigo é compreender a operação de “animação” de imagens de arquivo originalmente fixas, presente em filmes e obras de arte contemporânea. Os documentários *48*, de Susana Sousa Dias, e *Retratos de identificação*, de Anita Leandro, além da instalação *A man called love*, da dupla Tamar Guimarães e Kasper Ankhøj, “animam” fotografias oriundas de um passado doloroso, violento e envolto em tabus, trazendo à tona tensões e potências latentes. As projeções fantasmagóricas criadas expressam memórias reprimidas e convidam o espectador a pensar a materialidade dos *mediums* e a dialética entre cinema e fotografia, no encontro das tecnologias digitais com imagens analógicas.

Palavras-chave: diaporama; cinema e fotografia; retomada de imagens de arquivo; documentário.

Abstract: this article analyses films that show archived photographs and put them into movement, revealing, thanks to the strategies employed by the films and art-installations analysed, that latent tensions and potencies from archived and forgotten images emerge, giving actuality to a violent and painful past. Our objective is to understand and describe this operation of “animating” images originally static in two documentaries – *48*, by Susana de Sousa Dias, and *Retratos de identificação*, by Anita Leandro – and *A man called love*, a slideshow created by Tamar Guimarães and Kasper Ankhøj.

Keywords: slideshow; cinema and photography; unarchiving images; documentary.

Introdução

A expressão “fotografias animadas” é recorrente no vocabulário dos comentadores das projeções cinematográficas do final do século XIX. Se o primeiro termo indica a filiação da técnica nova à já existente, o segundo chama a atenção para a ideia de “animação”, que tem sua origem, latina, no substantivo “*anima*”, ou “alma”: animar significa “dar alma” ou “dar vida”. A capacidade de imortalização observada na fotografia no decurso do século XIX² parecia ser ainda maior no cinema. Doane (2002) nota que, aos olhos daqueles que o veem nascer, o cinema superava a fotografia em seu poder de combater o esquecimento, controlar o tempo e dominar contingências indomáveis. “Poderá esse maravilhoso Cinematógrafo, que nos traz o espectro dos vivos, dar-nos os gestos, o som da voz, a doçura e as carícias dos entes queridos desaparecidos, ao nos permitir conservar deles o fantasma?”, escreve Jules Claretie em 1896 (apud BANDA & MOURE, 2008, p. 43). Matuszewski (1898, p. 9-12) aponta, de maneira precoce, as possibilidades daquela que ele chama de “projeção cronofotográfica” enquanto fonte para a história: ela pode “guardar e restituir o que a simples memória não consegue fazer reviver”, produzindo uma “ressurreição do que parecia mais furtivo neste passado que nos escapa”.

Filmes e instalações artísticas recentes *projetam e colocam em movimento* fotografias pertencentes a diferentes arquivos, de modo a conferir atualidade e urgência a imagens que passaram as últimas décadas engavetadas. Haveria nas “fotografias animadas” do século XIX e do século XXI uma capacidade comum de “fazer reviver” o que a memória sozinha não consegue, de “ressuscitar” tensões furtivas de um passado que já nos escapou? O exercício a que este artigo se propõe consiste em recolocar a questão das potencialidades das “fotografias animadas” num contexto em tudo distinto daquele em que a expressão surgiu para designar o cinema, ou seja, atual momento de discussão sobre o fim ou a morte do cinema (AUMONT, 2012; GAUDREAULT; MARION, 2013) e sobre as possibilidades do que seria o “pós-cinema” ou o cinema “pós-filmico” (MACHADO, 1997; STEWART, 2007).

Os documentários 48 (Sousa Dias, 2010) e *Retratos de identificação* (Anita Leandro, 2014) e a instalação diaporâmica *A man called love* (Tamar Guimarães e Kasper Ankhøj, 2007) conseguem ativar potências e reavivar tensões latentes em imagens fotográficas que estavam arquivadas e esquecidas. Estariam, desse modo, praticando uma “política da memória justa”, cuja necessidade havia sido apontada

²Ver, a esse respeito, a teoria dos espectros de Balzac e práticas “científicas” baseadas no poder da fotografia, como o optograma: NADAR (1979), DIDI-HUBERMAN (1983) e DUBOIS (1986).

por Paul Ricoeur (2000) ao identificar perturbadoras permanências do passado no presente. Em tais obras, o sentido da expressão “fotografias animadas” difere daquele usado nos primeiros tempos do cinema, em que as imagens (fotogramas) eram registradas numa cadência determinada³. As imagens *animadas* por Sousa Dias, Leandro, Guimarães e Ankhøj foram originalmente concebidas como imagens estáticas.

O trabalho desses artistas e cineastas têm sido objeto de outros estudos, de modo que não se trata aqui de analisá-lo individualmente em profundidade. Nosso objetivo é identificar estratégias de realização comuns: quais operações a “animação” de fotografias de arquivo condensa? Ainda que a atividade artística fuja a regras e tipologias totalizantes, nota-se a recorrência de certos procedimentos nas obras elencadas – e em outras, como *Kwa heri Mandima* (Robert-Jan Lacombe, 2010), *Aeroporto* (Marcelo Pedroso, 2010), *Prefácio a Fuzis para Banta* (Mathieu Abonnenc, 2011⁴), *Os últimos dias de Watteau* (Tamar Guimarães e Kasper Ankhøj, 2012) etc. Não se trata de restituir roteiro das etapas de realização de tais obras, mas de estudar as operações conceituais contidas no gesto de “animação” – identificamos seis operações básicas. Em primeiro lugar está o gesto de *desarquivamento* (ou “anarquivação”) (DERRIDA, 2001). Em seguida, a *colocação em movimento* de fotografias pouco conhecidas ou mesmo esquecidas, oriundas de um passado doloroso, envolto em tabus. O processo de *escrutínio analítico* em movimento baseia-se na escuta da voz dos presos fotografados, nos dois documentários, e na narração criada pelos artistas no presente em *A man called love*. A etapa da *escuta* (por vezes desdobrada em uma “interpelação”) acompanha as imagens de vozes emitidas no presente, ouve falas até então silenciadas, confrontando a narração no tempo presente ao passado das tomadas fotográficas e de seu arquivamento. Com a *montagem* e, finalmente, por meio da *projeção*, memórias reprimidas se exprimem, e pode-se vislumbrar um acerto de contas com o passado no presente.

Pensar a presença de materiais de arquivo em filmes e obras de arte contemporâneas implica em considerar, por um lado, o “impulso arquivístico”, termo com que Hal Foster (2004) descreve a força de conservação que preside os arquivos enquanto instituição. Por outro lado, paira sobre todo arquivo o risco de destruição e desaparecimento – e a “animação” o exacerba. Tais forças contraditórias estão na

³Inicialmente, cerca de 16 ou 18 imagens por segundo. Mais tarde, 24 ou 25, com variações.

⁴Prefácio a Fuzis para Banta também se vale da projeção de fotografias em movimento, acompanhadas de uma narração. Dois projetores de slides sincronizados exibem fotografias de cena de Fuzis para Banta, filme perdido, rodado pela cineasta francesa de família guadalupense Sarah Maldoror (1938), ao som de um texto escrito com base nas anotações do roteiro feitas pela cineasta. O resultado, um filme fotográfico, é ao mesmo tempo a memória de um filme de que só restam vestígios e as indicações de um filme ainda por fazer. Por questões de espaço, esse objeto não será trabalhado aqui.

base da definição do “mal de arquivo” (DERRIDA, 2001). Nos arquivos do passado, o que Freud chama de “pulsão de vida” e “pulsão de morte” são inseparáveis. A aliança contraditória entre elas se complexifica ao se “abrir os arquivos”, ao “desarquivar”. A etapa da projeção exacerba a desarquivação, acentuando a materialidade diáfana das imagens, própria aos feixes de luz e ao filme. Tal (i)materialidade contribui para seus efeitos fantasmagóricos, para sua capacidade de afirmar a vida em algo que parecia morto, enterrado, esquecido. Pensar a (i)materialidade da imagem é refletir sobre os *mediums*⁵: como distinguir matéria cinematográfica e matéria fotográfica? Onde estão as especificidades e as porosidades entre cada disciplina artística?

Será necessário retomar, ainda que de maneira não exaustiva, teorias que relacionam fotografia e cinema. Tal discussão teórica perfaz a primeira parte deste artigo. A análise propriamente dita concerne inicialmente a presença da imagem fotográfica nos filmes de Susana de Sousa Dias e de Anita Leandro. Em seguida, o uso da fotografia nos documentários das duas cineastas será comparado com *A man called love*, instalação baseada em registros da arquitetura modernista brasileira e retratos do médium Chico Xavier realizados nas décadas de 1950 e 1960.

Sobre a imagem fixa no cinema

Marcados pela ambiguidade entre fixidez e movimento, entre sombra e luz, entre passado e presente, os trabalhos de Sousa Dias, Leandro e Guimarães e Ankhøj indicam novos horizontes para a oposição entre fotografia e cinema, ora neutralizando diferenças, ora potencializando-as. O gesto mais radical, nesse sentido, é o de Sousa Dias: as fotografias antropométricas contidas nos álbuns da Polícia Internacional e de Defesa do Estado (Pide) que ela filma em 48 não são imagens fixas nem em movimento, ou então são tanto uma coisa quanto outra; o espectador entrevê imagens fugidias em meio a longas fusões, num quadro ambíguo entre mostrar e esconder, lembrar e esquecer.

A discussão teórica que se inicia aqui retoma em grandes linhas a oposição entre fotografia e cinema, tal como foi colocada ao longo do século XX. Trata-se evidentemente de um percurso incompleto e arbitrário. O número de publicações que

⁵Usamos o plural do termo latino *medium* aqui em referência ao modo como ele tem sido usado por historiadores da arte, teóricos do cinema e estudiosos da comunicação, distinguindo-o de mídia, operação que ao mesmo tempo chama a atenção para o “meio” da imagem, ou seja, o espaço que ela ocupa, e a liberta do papel de “meio de comunicação” contido, por exemplo, na expressão consagrada de McLuhan. O termo “medium” nos parece especialmente pertinente neste artigo, que trata, entre outras coisas, da presença de um médium (segundo o dicionário Houaiss, “pessoa capaz de comunicar-se com os espíritos”) no trabalho de Guimarães e Ankhøj.

refletem sobre a presença da imagem fixa no âmbito do cinema é imenso, sobretudo se confrontado à escassez de textos que pensam a tradição do diaporama, e este artigo não encontrou meios para não reproduzir essa desproporção. De todo modo, a forma diaporâmica nos convida a uma análise mais frontal das materialidades da imagem e dos *mediums* da arte.

Perturbação na ordem das coisas ou convite à mudança na postura do espectador⁶, a presença de imagens fotográficas no interior de filmes constitui um problema que mobiliza diversas gerações de pesquisadores⁷ dedicados ao estudo das diferenças entre fotografia e cinema, para além do postulado de Kracauer (2005), segundo o qual o cinema é fotografia mais movimento, e da aversão barthesiana pelo cinema, por demais fugidio em comparação com a fotografia (BARTHES, 1980⁸). Bellour se interessa pela relação entre fotografia e filme desde seus trabalhos de análise fílmica (1979): “O texto inencontrável” expressa o desejo do analista, que tenta frear a passagem do filme para melhor entendê-lo, sabendo que, quando se interrompe o movimento, o filme desaparece. Esse pensamento é prolongado e desenvolvido em textos posteriores, que se concentram nos efeitos da presença da fotografia e da imagem congelada (BELLOUR, 1997).

Para Bellour, os momentos de fixidez nos filmes pausam a narração, possibilitando uma ruptura na postura espectral convencional, passiva, e um convite para que surja o “espectador pensativo”. Em diálogo com Bellour, Laura Mulvey (2003) observa o impacto das tecnologias eletrônicas e digitais no cinema “*celluloid-*

⁶A referência aqui é o texto “Le spectateur pensif”, de 1984, em que Bellour se refere a um “trouble particulier” como a primeira das consequências da aparição da fotografia em um filme, que nós compreendemos no sentido de “perturbação”, e que em última instância é inseparável da ideia de “emoção particular” pela qual optou a edição brasileira: “A presença da foto na tela produz, no entanto, uma emoção muito particular. Sem deixar de prosseguir em seu ritmo, o filme parece congelar-se, suspender-se, criando no espectador um recuo que é acompanhado por um aumento do fascínio” (BELLOUR, 1997, p. 85).

⁷É impossível fazer aqui um inventário completo dos pesquisadores que trataram desse assunto. Para este texto, os trabalhos de Stewart (1999) e Le Maître (2004) são especialmente importantes. Tributário do pensamento barthesiano, Burgin (2006) discute, em uma perspectiva original, o movimento da fotografia – nos arquivos, na memória – e, ao mesmo tempo, vê como um congelamento equivalente à impressão fotográfica o que as cinzas do Vesúvio produzem em Pompeia: uma imagem “catastrofográfica”. De Bellour, *Entre-imagens* (1997) pretende pensar a recorrência do recurso estilístico de congelamento da imagem cinematográfica, presente em filmes a partir da década de 1960 como uma consequência do vídeo e da imagem eletrônica. O fenômeno que este texto se propõe a estudar se dá em um momento posterior, já nos primeiros anos do século XXI, quando instalações e filmes criados a partir da animação de fotografias se tornam prática recorrente. Tal questão vem sendo estudada por Vale (2016), que utiliza o termo “mise-en-film” para falar do fenômeno que descrevemos aqui como “animação”.

⁸Bellour (1997) sistematiza a comparação realizada por Barthes (1980) entre fotografia e cinema, vindo na primeira imobilidade, passado e indicação de certa ausência, enquanto o segundo aparece como movimento, presente, presença. Chave para nossa reflexão será a relação que Bellour estabelece entre o aspecto fugidio da imagem cinematográfica, em oposição à fotografia, que se entregaria “inteira” ou “por inteiro”.

-based”, identificando uma nova visibilidade da fixidez enquanto propriedade constitutiva do cinema em celuloide. Para a autora de *Death 24x a second*, na virada do século XX para o século XXI, soma-se à questão o surgimento de um gesto próprio à era do vídeo e sobretudo do DVD: a pausa no fluxo narrativo, com a qual espectadores, cineastas e artistas podem criar roteiros alternativos e impor seu ritmo aos filmes. Na era digital, o “*arrêt sur image*” deixa de ser um “*arrêt de mort*”, possibilitando gestos libertários (ou fetichistas) por parte do espectador. Além disso, depois de completar seu primeiro século, o cinema se torna uma espécie de mausoléu, repositório de espectros: basta pressionar o “*play*” num velho filme para ver em movimento o corpo de pessoas mortas (MULVEY, 2003, 2007).

Em uma abordagem psicanalítica, Le Maître (2004) estabelece uma correspondência entre a impressão luminosa da fotografia e a impressão psíquica, numa articulação com o conceito psicanalítico de falta – a presença fotográfica pode funcionar como disparador de *memórias faltantes*. A análise da estranha temporalidade das fotografias filmadas constitui, ainda, um dos eixos principais de *Between film and screen: modernism’s photo synthesis* (STEWART, 1999). Nos momentos fotográficos dos filmes, “a morte é uma sombra na imagem [...]. Ela se infiltra na imagem tanto como uma figura da narrativa quanto como metáfora do desmembramento intrínseco do cinema” (STEWART, 1999, p. 28). As fotografias “citadas” em meio ao fluxo fílmico funcionariam como alusões, mais ou menos implícitas, do “subtexto fotogramático” da narrativa, algo que, de maneira geral, deveria ser esquecido. No livro de 1999, Stewart propõe uma distinção entre o “fílmico” e o “cinemático”, o que de certo modo abre caminho para sua obra mais recente, dedicada ao estudo do cinema “pós-fílmico” (2007), expandindo o conceito de cinema para imagens em movimento em suportes diferentes da película e em exibições não restritas à sala de cinema.

As obras de Sousa Dias, Leandro, Guimarães e Akhøj valem-se de dispositivos específicos criados não apenas para colocar em movimento fotografias originalmente analógicas, mas também para reproduzir, por meio da tecnologia digital, as tensões que presidiram seu fabrico. Adoto uma metodologia herdeira dos trabalhos citados e ao mesmo tempo levo em conta a contribuição das teorias psicanalíticas, não apenas no resgate da impressão psíquica de que fala Le Maître (2004), mas sobretudo para termos em mente a permanente tensão entre pulsão de vida e pulsão de morte que qualquer trabalho com materiais de arquivo deve lidar (DERRIDA, 2001). Finalmente, as obras em questão requerem uma análise à luz de teorias atuais que se dediquem a compreender os “*mediums*”, a partir de Benjamin e McLuhan. Ao optar por um estudo dos *mediums* e não da *mídia*, etimologicamente conjugando o subs-

tantivo latino “*medium*” num improvável plural, Somaini (2016) está entre os autores que dão ênfase ao *meio* enquanto *espaço* que a luz e o olhar precisam atravessar para que as obras (filmes, instalações) sejam vistas.

Fotografias de identificação

Preservação e destruição, fixidez e movimento, luz e sombra. Essas são algumas das forças contraditórias presentes em *48* e *Retratos de identificação*. Enquanto o primeiro coloca em circulação fotografias antropométricas de presos políticos da ditadura portuguesa, no geral anônimos, o segundo trabalha com imagens de natureza semelhante feitas pela ditadura militar brasileira, relativas a quatro militantes políticos que participam da luta armada contra a ditadura militar brasileira e foram presos em 1969: Antônio Roberto Espinosa, Maria Auxiliadora Lara Barcellos (Dora) e Chael Charles Schreier, membros da organização armada VAR-Palmares, além de Reinaldo Guarany, da Aliança Libertadora Nacional (ANL). Enquanto o filme de Sousa Dias compõe-se exclusivamente de fotografias encontradas nos álbuns da Pide, o de Anita Leandro contém, além de fotografias antropométricas e de investigação presentes nos arquivos do Departamento de Ordem Política e Social (Dops), materiais cinematográficos já existentes, como entrevistas com Dora durante o exílio, e entrevistas atuais, conduzidas pela própria Anita Leandro com os dois integrantes do grupo ainda vivos.

A oposição entre vida e morte, constitutiva do arquivo segundo a visão de Derrida (2001), encontra-se espelhada pelo conflito entre o olhar dos autores das fotografias originais (o olhar do carrasco) e o olhar das cineastas (ou de seus espectadores futuros), que produzem, no presente, um novo agenciamento dessas imagens. Seria justo dizer que, ao exibi-las, ao colocá-las em circulação, corre-se o risco de reproduzir a violência que as originou? Quando se reproduz uma imagem feita por um torturador agindo em nome do regime ditatorial, reproduz-se também a violência por ele engendrada? Recolocar “imagens do poder” em circulação significa reafirmar suas intenções? Essas questões⁹ pairam sobre os dois documentários, cujo objetivo é justamente desmontar as estratégias de poder empregadas na confecção das imagens.

É nos interstícios, nos detalhes quase invisíveis das “imagens do poder”, que *48* e *Retratos de identificação* encontram estratégias capazes de revelar suas contra-

⁹Tais questões ecoam as interrogações de Bernardet (2003), em imediata reação ao longa de Silvio Tendler, *Os anos JK* (1980), realizado com materiais audiovisuais produzidos pelo poder.

dições e, assim, subverter os objetivos originais que presidiram sua fabricação. Na *retomada*, elas deixam de ser simplesmente “imagens do poder” para tornar-se imagens de resistência. Contra a violenta dinâmica de apagamento e esquecimento, a realidade das fotografias se impõe, dando prova da existência da tortura, das tentativas de “desaparecimento” praticadas não só pelo Estado Novo português e pela ditadura militar brasileiro, mas pelos regimes subsequentes. Na nova montagem, as imagens são *elevadas* ao estatuto do visível (o termo “remontagem”, em francês, “*remontage*”, enfatiza essa elevação, conforme aponta Niney¹⁰) e, assim, libertadas de suas intenções originais.

Em 48, Susana de Sousa Dias filma, com micromovimentos de câmera, fotografias de presos políticos contidas nos álbuns da Pide. Depois, submete o material a uma desaceleração brutal, de modo que o discreto movimento torna-se quase imperceptível, convertendo-se em vibração. Sua montagem, finalmente, baseia-se em fusões de extrema lentidão: os rostos nunca se estabilizam na tela, mas passam por uma iluminação gradativa, seguida de um progressivo apagamento. É portanto difícil afirmar de maneira categórica a existência, em 48, de imagens fixas *ou* de imagens em movimento. O conjunto de fotografias *animadas* desafia as definições excludentes e a própria oposição entre fixidez e movimento.

Não se trata apenas de dissolver, no meio digital, imagens fixas originalmente analógicas, fruto de um processo de impressão luminosa em película fotossensível, mas de *animá-las*: são retirados dos arquivos retratos em processo de “desaparecimento” para, ao colocá-los em movimento, restituir-lhes as almas esvaídas. A operação deixa visíveis as bordas e a textura da imagem analógica, preservando-lhes a identidade original. Na montagem, os momentos em que a figuratividade dos rostos desaparece por completo, dando lugar à massa negra ou branca, acentuam a materialidade dos álbuns fotográficos, como se sugerissem o fundo de cartolina em que as fotografias são fixadas, e conferem visibilidade à corrosão em curso na memória e nos arquivos. Mais: acabam por figurar o infigurável da tortura, da morte, da violência.

¹⁰Niney (2009) elenca operações próprias ao trabalho com arquivos, em que as imagens são “re-tournées” – rodadas novamente e ao mesmo tempo viradas do avesso. Atento à polissemia do vocabulário cinematográfico, Niney investe em expressões como “retournement” e “reprise de vues”. “Remontage” indica ao mesmo tempo uma nova montagem e, num segundo sentido, uma nova “elevação”, o movimento segundo o qual imagens emergiriam das profundezas dos arquivos.



Figura 1: Fotografia antropométrica. As imagens aparecem e desaparecem em lentas fusões, de modo a nunca se estabilizarem na tela.
Fonte: 48 (2010).

Em um artigo dedicado ao trabalho de Sousa Dias, Leandro oferece uma interpretação à opção da cineasta em *Natureza morta* (2005), filme baseado na retomada de arquivos fílmicos da ditadura salazarista e, à diferença de *48*, desprovido de falas. Somente o silêncio radical do filme é capaz de ecoar o “gritos dos mortos”; ele seria “a palavra por excelência do preso político: condenado ao silêncio, é também pelo silêncio que ele resiste à tortura” (2012, p. 35). Se em *48* Sousa Dias acrescenta os depoimentos de ex-presos políticos, silêncios continuam preservados, situações são apenas sugeridas, jamais explicitadas. Em *Retratos de identificação*, são fundamentais os momentos em que o som faz-se ausente e a lentidão instaura uma temporalidade própria ao passado ainda por ser vivido. Em certos momentos do filme, texto e imagem compartilham o mesmo plano, que reproduz as folhas escuras do álbum arquivado, dando acesso à textura das pastas guardadas no Dops com o objetivo de serem esquecidas.

O ver sem ser visto, próprio aos dispositivos de controle e ao dispositivo cinematográfico¹¹, é um elemento fundamental das imagens antropométricas dos

¹¹Em seu ensaio sobre o pan-óptico de Bentham, Foucault (1987) evidencia que os dispositivos de visão se baseiam em relações de poder e que, inversamente, as relações de poder se manifestam também por meio de dispositivos de visão. Foucault vê no pan-óptico uma matriz para técnicas modernas de vigilância e controle, modelo não só para sistemas prisionais de todo o mundo, mas também para escolas, hospitais, fábricas, quartéis etc.

presos políticos trabalhadas pelas diretoras, como fica claro nas primeiras fotografias de Dora em *Retratos de identificação*. O contracampo invisível ocupado pelo corpo do carrasco-fotógrafo esconde sua identidade e expõe a identidade do fotografado. Em falas feitas em debates e apresentações do filme, Anita Leandro exprime uma dificuldade epistemológica. Como fazer um filme como esse? Como usar essas imagens sem submeter o fotografado a uma nova exposição, sem reforçar desequilíbrios e assimetrias?

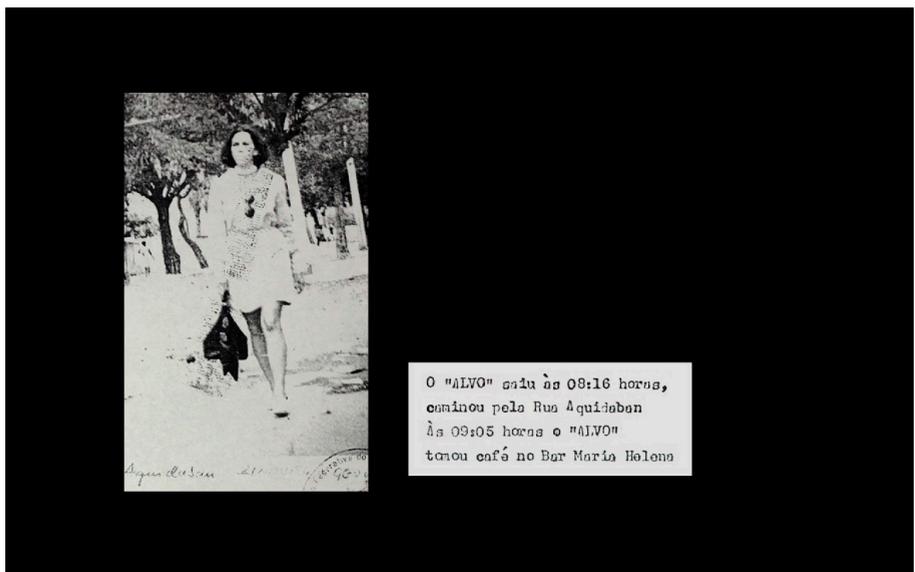


Figura 2: Fotografia de Dora que reforça a assimetria entre retratista e retratado. Texto e foto coabitam, lembrando a materialidade dos álbuns do Dops. Fonte: *Retratos de identificação* (2014).

Com minúcia, Anita Leandro luta, em sua montagem, contra a exposição excessiva, o que acrescentaria uma nova camada à brutalidade do dispositivo fotográfico, da detenção, da tortura. Ainda que o relato de Dora no exílio e os depoimentos de Espinosa e Guarany sejam valorizados pela montagem, o filme preserva os segredos dos mortos e os silêncios dos sobreviventes. O não dito do depoimento de Guarany, o último a ter contato com Dora, e que envolve a morte da militante no exílio, assim como o quadro negro marcando a invisibilidade de suas imagens pós-tortura, dão prova de respeito pelos fotografados. Graças a tais procedimentos, a cineasta consegue traduzir também o silêncio dos arquivos e do processo de apagamento a que são submetidos. Os arquivos do Dops e da Pide mantêm-se sob permanente tensão entre memória e esquecimento, entre preservação e destruição. As

duas cineastas relatam dificuldade em acessá-los, no caso brasileiro, paliada pela “Lei de acesso à informação” (BRASIL, 2011¹²). A escassez de materiais disponíveis, o precário estado de conservação e a dificuldade de acesso encarnam algo definidor das dinâmicas dos arquivos, “matéria viva, que se organiza e reorganiza permanentemente” (BLUMLINGER, 2014, p. 8).

Ao sintetizar as etapas de desarquivamento, escrutínio analítico, colocação em movimento, escuta, montagem e projeção, o encontro de *mediums* – fotografia e cinema, analógico e digital – faz emergir a figura do carrasco, tornado visível em sua invisibilidade de fotógrafo. *Retratos de identificação* e *48* expõem o olhar daqueles que fotografaram homens e mulheres privados de liberdade e de palavra, que sustentaram suas câmeras diante de corpos ensanguentados e quase sem vida. Funcionários do regime, cúmplices ou agentes em sessões de tortura e assassinato que só excepcionalmente chegam a julgamento. A presença dos torturadores faz sentir os dois filmes primeiramente através das brechas que alguns detalhes abrem nas imagens, rompendo o silêncio e a força de esquecimento próprios aos arquivos.

Em *48*, as expressões dos fotografados – os lábios contorcidos, o cenho franzido, a resistência à fotografia que permitiria identificá-los mais tarde – assim como, no presente, o som da respiração emocionada ou do choro contido, funcionam como provas concretas da violência sofrida. Em *Retratos de identificação*, os rostos transformados pela tortura são mais do que detalhes. Quando, no filme, ouvimos o nome dos torturadores, a assimetria do dispositivo gerador dessas imagens é exposta. Se de fato a lente jamais voltou-se para o rosto dos carrascos, num lampejo o obscuro contracampo que eles habitam iluminam brevemente suas identidades. Os filmes dão visibilidade não apenas a fotografias esquecidas, mas ao carrasco invisível e à violência do dispositivo que as fabricou. Os olhos dos presos fotografados reganham alma no processo de animação, de modo a permitir-lhes, no presente, encarar seus torturadores.

Os diaporamas contemporâneos

Fundadas em alianças improváveis entre o obsoleto e o contemporâneo, entre a materialidade dos meios analógicos e a dissipação do digital, as instalações de Guimarães e Ankhøj funcionam como máquinas de convocar fantasmas. *A man cal-*

¹²Publicada em 18 de novembro de 2011 e em vigor desde 16 de maio de 2012, a Lei nº 12.527/2011, conhecida como “Lei de acesso à informação” regulamenta o direito de qualquer pessoa solicitar e receber dos órgãos e entidades públicos informações públicas por eles produzidas ou custodiadas. Cf. <<http://www.acessoainformacao.gov.br>>.

led love conta com dois projetores de slide sincronizados, programados digitalmente, acompanhados de uma banda sonora, com 20 minutos de duração. Visíveis na sala, eles projetam fotografias sobre uma tela branca. Há um aspecto de “performance ao vivo” na obra, embora tudo seja calculado com antecedência, tanto nas imagens quanto na trilha sonora, que contém narrações gravadas.

Como outras obras que desde o século XX levam para o contexto da arte contemporânea a tradição dos diaporamas¹³, *A man called love* têm inspiração em fotonovelas, populares na segunda metade do século XX, e em filmes fotográficos, como *La Jetée* (1962), de Chris Marker, e *Colóquio de cães* (1977), de Raúl Ruiz. Os artistas apoiam-se no ensaio enquanto forma em permanente busca para explorar a memória, que é ao mesmo tempo íntima e coletiva, que borra as fronteiras entre objetividade e subjetividade¹⁴.

O “homem chamado amor” é Francisco de Paula Cândido Xavier (1910-2002), ou Chico Xavier, médium e divulgador da religião espírita que publicou mais de quatrocentos livros, psicografados a partir do que espíritos lhe ditavam. O auge de sua popularidade se deu nos anos 1960 e 1970, sob a ditadura militar brasileira, e a obra vai investir na relação entre o médium e seu contexto político. No começo, ainda em silêncio, vemos retratos seus de óculos escuros, costeletas, terno claro, camisa estampada. Conduzida por uma voz feminina, a narração lembra inicialmente a voz *over* dos documentários tradicionais, impessoal e onisciente. Logo surgem, porém, digressões e hesitações, dando lugar a um tom reflexivo. Chico Xavier defendia preceitos de justiça e paz, mas jamais manifestou-se contra a violência do regime. Tinha trânsito entre as autoridades militares e nunca foi perseguido.

Traça-se então um paralelo entre fotografias de projetos emblemáticos da arquitetura modernista brasileira e a cidade para onde iriam os espíritos depois da morte física, conforme a descrição de *Nosso Lar*, livro ditado pelo espírito André Luiz e publicado por Chico Xavier em 1944. Os contornos dessa cidade-fantasma ecoariam uma “visão tropical da social-democracia”¹⁵. A arquitetura modernista bra-

¹³Projeções de slides são vistas em museus ao menos desde a década de 1960. Exemplos notáveis são a exibição de quatro diaporamas de Alain Sabatier no MoMA de Nova York, em 1967, e os slideshows de Nan Goldin, vistos no Whitney Museum em 1985. Boulouch (2017) traça um panorama histórico das práticas diaporâmicas. O artista irlandês James Coleman (1941-) é outro marco da presença da projeção de slides em espaços da arte.

¹⁴Nos livros que acompanham a exposição (GUIMARÃES, 2010), Guimarães mergulha na escrita ensaística para entender a figura de Chico Xavier, convocando Benjamin, Certeau e Kardec, além de restituir suas pesquisas e encontros na preparação da obra.

¹⁵Nosso lar descreve uma “cidade dos mortos” próxima do ideário da arquitetura moderna em sua aspiração à ordem, à funcionalidade e ao racionalismo. A “cidade contemporânea de três milhões de habitantes”, idealizada por Le Corbusier nos anos 1920, com autodromes, veículos rápidos sobre passarelas elevadas de concreto que garantiriam o transporte entre as zonas afastadas, pode ser lembrada nas descrições de

sileira é vista em fotografias em preto e branco dos anos 1950 e 1960: as formas abstratas criadas por Burle Marx para as calçadas da orla carioca, o aterro do Flamengo (1961) e o entorno do Museu de Arte Moderna, projetado por Afonso Reidy (1953); os *brises-soleil* do Ministério da Educação e da Saúde (1936), da equipe de Lúcio Costa; a escada helicoidal sem guarda-corpos do Itamaraty, concebida por Joaquim Cardozo e Milton Ramos; além do Copan de Niemeyer. A cidade dos espíritos ganha intrigante materialidade.



Figura 3: Imagem de *A man called love* (2007). As linhas modernistas confundem-se com as da cidade dos mortos descrita pelo espírito André Luiz a Chico Xavier.
Fonte: *A man called love* (2007)

Em certo ponto, a narração assume-se como médium e interroga Chico Xavier. Por que os espíritos que ele incorporou não denunciaram torturas, assassinatos, desaparecimentos? Por que são conservadores, não há espíritos esquerdistas?¹⁶ Os

Nosso Lar, em que “aerobuses”, veículos suspensos a cinco metros de altura, ligam as zonas comerciais às residenciais. A zona dedicada ao trabalho divide-se em seis ministérios de forma triangular que convergem em uma praça, num desenho comparável ao Plano Piloto. (LUIZ, 2010)

¹⁶O espiritismo francês tinha ligação com movimentos de esquerda, principalmente com base em “Socialismo e Espiritismo”, artigo de Léon Denis (1846-1927) publicado em 1924. Vindo de uma família sem posses da região de Tours e engajado no movimento operário, Denis, seguidor de Kardec como Chico Xavier, tornou-se a principal figura do espiritismo francês depois de sua morte.

militares temiam denúncias de atrocidades do regime por meio de Chico Xavier? O diaporama, instrumento analógico tornado obsoleto¹⁷, é usado para interrogar alguém que já morreu. A voz feminina conta, em primeira pessoa, que numa sessão espírita levou a indagação a um médium que recebe o espírito de “um certo Xavier”. Ele responde dizendo que os espíritos dos revolucionários que conhecera eram encarnações de revolucionários históricos, membros da Comuna de Paris, e isso nunca foi publicado para evitar incitações à violência. Filho de mãe negra, Chico Xavier era visto como branco, num fenômeno só explicado pelas singularidades do racismo brasileiro. Entre as centenas de espíritos que ele incorporou e sobre os quais escreveu, nenhum era negro ou tinha origem africana.

A *man called love* instaura brechas entre imagem fixa e imagem em movimento, entre história individual e história política, entre tecnologia analógica e digital, entre ficção e realidade. Contribui nesse processo o escrutínio analítico de seus retratos, a especulação sobre a escolha das camisas estampadas, das costeletas fartas, dos óculos grandes, donde se infere uma atitude *queer*. A projeção de fotografias da arquitetura modernista em companhia da narração e da leitura de trechos de *Nosso Lar* colabora para revelar os contornos *sobrenaturais* dos jardins de Burle Marx e do traçado de Niemeyer e Lúcio Costa.

É graças às operações de desarquivamento, escrutínio analítico, colocação em movimento, interpelação e projeção que se vislumbram encontros e desencontros entre passado e presente, sintetizados na combinação entre *mediums* analógicos e digitais. Na instalação, fotografias são submetidas a uma análise *em movimento*. A dialética entre fotografia e cinema não é conjugada na perspectiva do *arrêt sur image*, mas do *mouvement sur image*: estabelece-se um diálogo entre o congelamento da imagem e o movimento do carretel de diapositivos. Sopro de vida nas imagens do passado, permitindo especulações, interpelações, fantasmagorias. A imagem jamais é fixada: os slides estão sempre a aparecer e a desaparecer, como nas longas fusões criadas por Sousa Dias.

¹⁷Em Veneza, Guimarães e Akhøj apresentaram *A família do capitão Gervásio* (2013), filme em 16 mm que se constitui como um desdobramento de *A man called love*. Os artistas foram a Palmelo, cidade goiana de 2 mil habitantes fundada em torno de um centro espírita e um sanatório. Ali, encontram a mulher que desenhou o mapa das vinte cidades astrais brasileiras, donas de um funcionamento parecido com o descrito em *Nosso Lar*. De novo, imagens da arquitetura modernista brasileira aparecem na tela, no que poderia ser uma reafirmação da cidade moderna como materialização da crença no progresso e na urbanização contida em *Nosso Lar*.

Conclusão

Cada qual a seu modo, *48, Retratos de identificação* e *A man called love* promovem um face-a-face diferido, em alguns casos póstumo, entre fotógrafo e fotografado (carasco-retratista e vítima retratada, no caso dos dois documentários), e entre fotografado e espectador (Chico Xavier e a memória crítica de sua convivência com o regime ditatorial, na instalação). Diferentemente do que acontece nos filmes analisados por Bellour em seu texto sobre o “espectador pensativo”, não é o “passado do passado” enquanto “tempo segundo e diferente” (1997, p. 86) que emerge quando os retratos dos presos políticos ou as fotografias da arquitetura modernista são tomados pelo movimento, mas a expressão da continuidade do passado no presente. São ruínas que continuam a transformar-se qual um “palimpsesto movediço”, como coloca Burgin (2006, p. 87) em sua visão de Pompeia como imagem “catastrográfica” menos fixa do que parece à primeira vista.

Bellour vê como um convite a pensar o cinema a presença de fotografias filmadas em *La macchina ammazzacattivi* (*A máquina de matar pessoas más*, 1952), de Roberto Rossellini, *Beyond a reasonable doubt* (*Suplício de uma alma*, 1956), de Fritz Lang, e *Blow up* (1966), de Michelangelo Antonioni. Em tais filmes, a fotografia é associada a algo mortífero, em oposição ao filme, que produz a ilusão da vida e carrega o espectador nesse fluxo. Ao interromper o movimento, a fotografia retira o espectador da ilusão, e o filme cria condições para olhar-se a si próprio “de um olho oblíquo” (p. 95). Processo de certo modo inverso, a “animação” das fotografias de arquivo produzida pelas obras a que este artigo se dedica produz um pensamento sobre o filme e o cinema, mas se trata de *análises em movimento*, na contramão do desejo descrito por Bellour em “Le texte introuvable” (1979): à tentativa de parar o fluxo do filme para melhor entendê-lo e analisá-lo, corresponde agora a “animação” como procedimento necessário para enxergar as contradições das imagens. A fotografia torna-se também movimento, tão fugidia e evanescente quanto os filmes que perturbaram Barthes.

Como vimos, a estética da “fotografia animada” instaurada por *48, Retratos de identificação* e *A man called love* baseia-se em seis operações básicas: desarquivamento; colocação em movimento; escrutínio analítico; escuta; montagem e projeção. Esses processos possibilitam, por um lado, que verdades enterradas de regimes ditatoriais sejam encaradas desde o presente. Por outro lado, instaura-se uma reflexão sobre a vitalidade da matéria película, sugerindo potencialidades ainda a explorar. Há que pensar a questão da obsolescência. Seria o diaporama analógico um dispo-

sitivo obsoleto? A modernidade é a um só tempo o presente e o passado da arte contemporânea (BUERGEL, 2005), e quando a criação artística contemporânea vale-se de dispositivos tecnológicos “modernos” hoje considerados obsoletos, revelam-se os pontos cegos da modernidade, e ficam evidentes suas omissões e alianças perversas (com a ditadura, a tortura).

Nas obras estudadas, as aparições de imagens fotográficas apontam para o futuro e para o passado do cinema, numa notável aliança entre “pré-cinema” e “pós-cinema” (MACHADO, 1997, p. 9). Ativam, ainda, um elo de ordem histórica entre eventos do passado e sua memória faltante no presente. Do encontro entre cinema e fotografia, duplicado pelo encontro entre um processo de fabricação da imagem obsoleto (a impressão luminosa, a película, os saís de prata etc.) e a dissipação do digital, emerge uma potência espectral que se apresenta em sua plasticidade e se dissemina pela atmosfera de projeção. No diáfano espaço de projeção ensejam-se interrogações contundentes, ressuscitando um passado furtivo que se nos tentava escapar.

Referências

- AUMONT, J. *Que reste-t-il du cinéma?* Paris: Vrin, 2012.
- BARTHES, R. *La chambre claire: note sur la photographie.* Paris: Seuil, 1980.
- BELLOUR, R. *Entre-imagens: foto, cinema, vídeo.* Campinas: Papirus, 1997.
- _____. *L'Entre-images 2: mots, images.* Paris: P.O.L., 1990.
- _____. “Le texte introuvable”. In: *L'analyse du film.* Paris: Albatros, 1979. p. 35-41.
- BERNARDET, J. C. “Os anos JK: como fala a história?”. In: _____. *Cineastas e imagens do povo.* 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- BLÜMLINGER, C. “Présentation”. *Cinémas: revue d'études cinématographiques/ Cinémas: Journal of Film Studies*, Montreal, v. 24, n. 2-3, p. 7-16, 2014.
- BOULOUCH, N. “O que resta do diaporama?”. In: FURTADO, B.; DUBOIS, P. (Org.). *Pós-fotografia, pós-cinema: o devir das imagens contemporâneas das artes.* São Paulo: Sesc, 2017. No prelo.
- BRASIL. Casa Civil. Lei nº 12.527, de 18 de novembro de 2011. Regula o acesso a informações previsto no inciso XXXIII do art. 5º, no inciso II do § 3º do art. 37 e no § 2º do art. 216 da Constituição Federal; altera a Lei nº 8.112, de 11 de dezembro de 1990; revoga a Lei nº 11.111, de 5 de maio de 2005, e dispositivos da Lei nº 8.159, de 8 de janeiro de 1991; e dá outras providências. *Diário Oficial da União*, Brasília, DF, 19 nov. 2011. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2011/lei/12527.htm>. Acesso em: 22 mar. 2017.



- BUERGEL, R. M. *Leitmotifs*. 2005. Disponível em: <<http://www.documental2.de/index.php?id=leitmotive&L=1>>. Acesso em: 21 mar. 2017.
- BURGIN, V. “The shadow and the ruins”. In: *Voyage to Italy*. Berlin: Hatje Cantz, 2006. p. 79-87.
- CLARETIE, J. “La vie à Paris” (1896). In: BANDA, D.; MOURE, J. *Le cinéma: naissance d’un art – 1895-1920*. Paris: Flammarion, 2008. p. 42-43.
- DERRIDA, J. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- DIDI-HUBERMAN, G. “L’optogramme. L’arrêt sur la dernière image”. *Revue Belge du Cinéma*, Ville de Bruxelles, n. 4, p. 29-34, 1983.
- DOANE, M. A. *The emergence of cinematic time: modernity, contingency, the archive*. Cambridge; London: Harvard University Press, 2002.
- DUBOIS, P. “Le corps et ses fantômes”. *La recherche photographique*, Paris, n. 1, p. 46-50, out. 1986.
- FOSTER, H. “An archival impulse”. *October*, Cambridge, n. 110, p. 3-22, Fall 2004.
- FOUCAULT, M. *Vigiar e punir*. Tradução de Raquel Ramalhete. Petrópolis: Vozes, 1987.
- GAUDREAU, A.; MARION, P. *La fin du cinéma? Un média en crise à l’ère du numérique*. Paris: Armand Colin, 2013.
- GUIMARÃES, T. *A man called love: reading Xavier*. London: Capacete Produções; Forlaget, 2010.
- KRACAUER, S. *Theory of film: the redemption of physical reality*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2005.
- LE MAÎTRE, B. *Entre film et photographie: essai sur l’empreinte*. Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes, 2004.
- LEANDRO, A. “A voz inaudível dos arquivos”. In: SOUZA, G. et al. (Org.). *XIII estudos de cinema e audiovisual socine*. São Paulo: Socine, 2012. p. 27-37.
- LUIZ, A. *Nosso Lar*. Psicografado por Chico Xavier. Rio de Janeiro: Federação Espírita Brasileira, 2010.
- MACHADO, A. *Pré-cinemas e pós-cinemas*. Campinas: Papirus, 1997.
- MATUSZEWSKI, B. *La photographie animée: ce qu’elle est, ce qu’elle doit être*. Paris: Noizette, 1898.
- MULVEY, L. *Death 24x a second: stillness and the moving image*. London: Reaktion Books, 2007.
- _____. “Stillness in the moving image: ways of visualizing time and its passing”. In: *Saving the image: art after film*. Manchester: Manchester Metropolitan University, 2003. p. 78-89.



**Nova Teoria da
Comunicação e Peirce:
um diálogo possível**
*New Theory of
Communication and
Peirce: a possible
dialogue*

Francisco José Paoliello Pimenta¹

¹Doutor em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), pós-doutorado em Comunicação (Unisinos) e professor titular da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Email: paoliello@acessa.com

Resumo: este artigo se insere em discussões na esfera da Epistemologia da Comunicação iniciadas na década passada pelo pesquisador Ciro Marcondes Filho, ao criticar “os equívocos” da obra de Charles S. Peirce, e, especialmente, ao propor, em 2012, a interrupção dos estudos dedicados ao pragmatismo. Em contraste com os esforços de apontar equívocos nessas críticas, este estudo apresenta e testa, por meio de pesquisa bibliográfica, a hipótese de que existem possíveis aproximações entre a Nova Teoria da Comunicação, proposta por Marcondes, e a teoria peirceana. Apesar de também ocorrerem diferenças significativas, as várias aproximações encontradas conduzem à conclusão de que talvez fosse mais produtivo um trabalho conjunto de esclarecimento dos temas tratados em lugar de propostas de supressão de tendências com pressupostos diferentes.

Palavras-chave: comunicação; epistemologia da comunicação; pragmatismo.

Abstract: this study is part of the discussion in the area of the Epistemology of Communication initiated in the last decade by the researcher Ciro Marcondes Filho, in criticizing “the misconceptions” of Charles S. Peirce’s work, and mainly by proposing, in 2012, the interruption of studies devoted to the pragmatism contrast to the efforts to point out mistakes in these criticisms, it presents and tests, by means of bibliographic research, the hypothesis that there are even possible links between the New Theory of Communication, proposed by Marcondes, and Peirce’s theory. Although there are also significant differences, the similarities found lead to the conclusion that it might be more productive a joint clarification of the issues addressed instead of the suppression of other proposals with different assumptions.

Keywords: communication; epistemology of communication; pragmatism.

Introdução

Esse texto tem o propósito de dar continuidade ao debate epistemológico aberto pelo pesquisador Ciro Marcondes Filho sobre a relevância da obra de Peirce para a esfera dos estudos da Comunicação e, seu objetivo, em lugar de se colocar como contraposição a suas ideias, é de oferecer um diálogo. Iniciadas com trabalho publicado no início da década passada (MARCONDES, 2004b), essas discussões foram aprofundadas com a publicação do artigo “Esquecer Peirce? Dificuldades de uma teoria da comunicação que se apoia no modelo lógico e na religião”, em dezembro de 2012 (MARCONDES, 2012b). O debate prosseguiu com uma réplica por parte do pesquisador Winfried Nöth, publicada em junho de 2013 (NÖTH, 2013) no número seguinte da mesma revista, que apresentou, também, a segunda parte da argumentação de Marcondes (MARCONDES, 2013a).

O artigo de Nöth, intitulado “A teoria da comunicação de Charles S. Peirce e os equívocos de Ciro Marcondes Filho” se ocupa, sobretudo, em responder à argumentação de que a obra de Peirce teria pouca aplicabilidade ao campo da Comunicação (NÖTH, 2013). Nöth é uma das maiores autoridades em semiótica em todo o mundo, conhecedor de suas diversas vertentes, tendo sido o autor do principal Manual de Semiótica já publicado. Nessa réplica, além de afirmar a relevância de Peirce para a Comunicação, ele procura, ainda, apontar o que classifica como equívocos de Marcondes em relação à teoria que busca criticar.

Não é nosso objetivo retomar tal debate, que constitui, a nosso ver, uma tarefa impraticável em vista da profusão de incompreensões dos conceitos peirceanos nos textos de Marcondes, comprometendo qualquer tipo de resposta, por mais completa que possa ser. Tampouco visamos, aqui, desqualificar o propósito principal de suas críticas, uma vez que é também um importante especialista na área, com publicações, projetos e iniciativas de grande relevância, e esses trabalhos constituem esforços oportunos de constituição e fortalecimento do campo da Comunicação.

O problema principal desses artigos, a nosso ver, decorre da estratégia questionável de Marcondes de criticar a obra monumental de Peirce a partir de outros autores, alguns dos quais até mesmo sem a necessária perícia, conforme aponta Nöth. O fato de que sua argumentação carece de uma compreensão clara das fontes originais o deixa sem recursos imprescindíveis para a crítica e, até mesmo, para a tarefa de apresentação de alguns conceitos peirceanos básicos.

Em decorrência disso, nesses artigos, Marcondes sequer se refere ao pragmatismo, centro de toda a arquitetura filosófica de Peirce, limitando-se a

breves e equivocadas associações com o pragmatismo de William James. Além disso, deixa de considerar outros pontos centrais desse pensamento, como o falibilismo, o sinequismo, as críticas ao conceptualismo e ao cartesianismo, detendo-se em considerações sobre a semiótica. Contudo, surpreendentemente, é sobre a base do pragmaticismo – sua teoria perceptiva e sua Analítica, ou Gramática Especulativa – que caminharemos a seguir para testar a hipótese de que a obra de Peirce tem pontos interessantes de contato com a Nova Teoria da Comunicação e, portanto, de tratamento de questões do campo comunicacional.

O pragmaticismo e a ideia da razoabilidade

O pragmaticismo, termo cunhado por Peirce para desvincular seu pensamento das vertentes vulgares do pragmatismo que havia fundado, é um método que visa harmonizar a obtenção do conhecimento com a lógica natural, de âmbito universal, na qual estamos inseridos. Dadas nossas limitações em percebê-la, trabalhamos com os padrões mais gerais que podemos conceber a cada etapa de nosso desenvolvimento, a partir dos mais variados recursos dos quais dispomos, das produções estéticas ao pensamento técnico e científico.

Peirce nomeou essa lógica de “Razoabilidade”, ou razão da natureza, na medida em que a compreendia como uma espécie de pensamento universal que compartilhamos. Para harmonizarmos nossa mente com ela, o pragmaticismo propõe uma articulação triádica da Lógica, tal como usualmente é compreendida, com uma Ética e uma Estética, também com características universais. Peirce descreve assim tais ciências:

O belo é concebido como relativo ao gosto humano, o certo e o errado são ligados somente à conduta humana, a lógica lida com o raciocínio humano. Na verdade, essas ciências certamente são de fato ciências da mente. Porém, a filosofia moderna nunca foi suficientemente capaz de se livrar da ideia Cartesiana de mente, como algo que “reside” – e esse é termo – na glândula pineal. Todos riem disso hoje em dia, e ainda assim todos continuam a pensar na mente dessa mesma maneira em geral, como uma coisa dentro dessa ou daquela pessoa, pertencendo a ela e correlata ao mundo real. [...] Eu posso apenas sugerir que se alguém refletir sobre isso, sem estar dominado por ideias pré-concebidas, logo começará a perceber que é uma visão muito estreita de mente². (Peirce, 1931-58, 5.128, tradução nossa)

² No original: “The beautiful is conceived to be relative to human taste, right and wrong concern human conduct alone, logic deals with human reasoning. Now in the truest sense these sciences certainly are indeed sciences of mind. Only, modern philosophy has never been able quite to shake off the Cartesian

Assim, de acordo com o pragmatismo, na medida em que conseguimos comunicar combinando as três ciências normativas, nos aproximamos do processo da significação mais completo que podemos conceber, o Interpretante Lógico Último, ou seja, o fluxo contínuo de mudanças de hábitos mais próximo possível da Razoabilidade.

Em vista de nosso objetivo de verificar possíveis conexões entre a Nova Teoria da Comunicação de Marcondes e o pragmatismo, torna-se importante ressaltar que, segundo Peirce, a base principal para se atingir tal harmonia com a lógica da natureza encontra-se nas relações estéticas. É nessa esfera que o processo comunicacional se aproxima do admirável, do *Kalós*, do *Summum Bonum*, ou seja, da adoção espontânea de uma ideia pela mente coletiva como a mais adequada às circunstâncias, sem nenhuma razão em especial a não ser a noção instintiva de sua adequação. Diz Peirce (1931-58, 2.199):

Mas, para apresentar a questão da estética em sua pureza, devemos eliminar dela não apenas todas as considerações acerca de esforço, mas todas as considerações sobre ação e reação, incluindo toda consideração acerca de nossa recepção do prazer, tudo, em síntese, que pertença à oposição entre *ego* e *non-ego*. Não temos em nossa língua uma palavra com a generalidade requisitada. O grego *kalós*, o francês *beau* apenas se aproximam, sem atingi-la exatamente. “*Fine*” seria uma pobre substituta. Belo é mau, porque um modo de ser *kalós* depende essencialmente da qualidade ser não-bela. Talvez, contudo, a frase “o belo do não belo” não fosse ofensivo. Mas “beleza” é muito superficial ainda³. (PEIRCE, 1931-58, 2.199).

Nessa mesma sequência de pensamentos, Peirce enfatiza, então, a relevância das considerações estéticas nos processos sógnicos, afirmando, dessa forma, que a compreensão de como se dá a comunicação a tem como elemento principal:

idea of the mind, as something that ‘resides’— such is the term — in the pineal gland. Everybody laughs at this nowadays, and yet everybody continues to think of mind in this same general way, as something within this person or that, belonging to him and correlative to the real world. [...] I can only hint that if you reflect upon it, without being dominated by preconceived ideas, you will soon begin to perceive that it is a very narrow view of mind”.

³No original: “But in order to state the question of esthetics in its purity, we should eliminate from it, not merely all consideration of effort, but all consideration of action and reaction, including all consideration of our receiving pleasure, everything in short, belonging to the opposition of the *ego* and the *non-ego*. We have not in our language a word of the requisite generality. The Greek {kalos}, the French *beau*, only come near to it, without hitting it squarely on the head. ‘Fine’ would be a wretched substitute. Beautiful is bad; because one mode of being {kalos} essentially depends upon the quality being unbeautiful. Perhaps, however, the phrase ‘the beauty of the unbeautiful’ would not be shocking. Still ‘beauty’ is too skin-deep”.

A questão da estética é, usando o termo Kalós (do grego, “admirável”): Qual é aquela qualidade que, na sua presença imediata, é Kalós? A ética deve depender dessa questão, assim como a lógica depende da ética. A estética, portanto, embora eu a tenha negligenciado terrivelmente, parece ser, possivelmente, a primeira e indispensável propedêutica para a lógica, e a lógica da estética parece ser uma parte distinta da ciência lógica que não deve ser omitida⁴. (PEIRCE, 1931-58, 2.199).

Dessa forma, na medida em que articulamos a lógica, a ética e, principalmente, a estética ao interpretarmos relações sígnicas de referências a contextos, nos colocamos em melhores condições de mudar hábitos em harmonia com a dinâmica admirável da razão da natureza. Assim, quanto mais esses processos seguirem tal Razoabilidade, mais próximos estarão de sua máxima efetividade comunicacional.

Pragmaticismo, estética e percepção

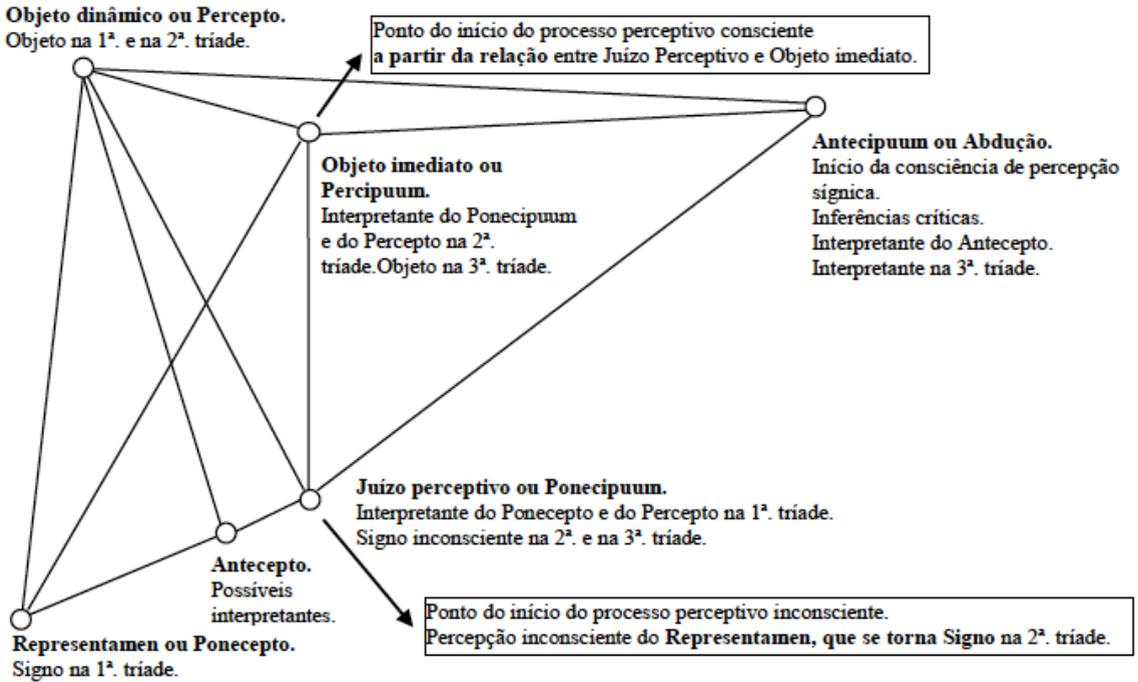
Um dos principais desenvolvimentos da Estética de Peirce está em sua teoria da percepção. Segundo ele, os processos sígnicos têm início a partir da ambiência que constitui a memória recente sobre a qual os seres que a habitam desenvolvem sentimentos, ações e pensamentos. Aparentemente internas e derivadas de personalidades individuais, essas possibilidades sígnicas, ou *Poneceptos*, se devem, predominantemente, ao contexto vivo no qual eles estão imersos.

Igualmente autônomos são, em sua esmagadora maioria, os objetos aos quais se referem. Portanto, os temas a ser comunicados, como *Objetos Dinâmicos*, ou *Perceptos*, não se limitam ao que é percebido por uma mente interpretadora, restando sempre algo de desconhecido, de novo. Esses aspectos, contudo, se forçam sobre a percepção e, aos poucos, vão sendo incorporados.

Essa etapa perceptiva inclui, ainda, os *Anteceptos*, ou seja, qualidades vagas e interpretantes imediatos meramente possíveis. Quando percebidos, tornam-se indubitáveis, já como *Juizos Perceptivos*, abrindo caminho para a consciência de que aquelas ocorrências singulares constituem parte de algo geral.

⁴No original: “Using {kalos}, the question of esthetics is, What is the one quality that is, in its immediate presence, {kalos}? Upon this question ethics must depend, just as logic must depend upon ethics. Esthetics, therefore, although I have terribly neglected it, appears to be possibly the first indispensable propedeutic to logic, and the logic of esthetics to be a distinct part of the science of logic that ought not to be omitted”.

Quadro 1: o processo perceptivo segundo o pragmaticismo



É a partir dessa experiência imediata que se passa à noção de alteridade, de existência de um fenômeno novo, por meio do Ponecipuum, ou Juízo Perceptivo. Um conjunto de qualidades de tal novidade é, então, associado, por mera semelhança, a uma possível classe geral já conhecida. São dois processos interpretativos inconscientes, um formando o Juízo Perceptivo, e outro o Objeto imediato, que, reunidos por similaridade, iniciam a percepção consciente.

Assim, a partir da observação do objeto, é obtida uma coligação inicial de ideias, fundamental para a efetividade do processo. A transição entre os Juízos Perceptivos, como premissas iniciais, e possíveis inferências abduativas que conduzem a uma compreensão lógica, como explicação hipotética, pode ser identificada pelos primeiros estarem abaixo de qualquer controle possível. A Abdução marca o início do processo de raciocínio consciente, ainda que extremamente frágil, como mera sugestão de uma possível articulação de ideias.

Da relação entre o signo percebido e seu possível objeto pode surgir, então, uma combinação absolutamente nova, nunca imaginada. O *flash* vem da junção dos primeiros interpretantes do signo, os Juízos Perceptivos e os Objetos

Imediatos, e constitui uma imagem mental que lampeja, brilha em simplicidade, por seu *Lume Naturale*.

Uma possível aproximação

A proposta de Marcondes de uma Nova Teoria da Comunicação, a exemplo do pragmaticismo de Peirce, também enfatiza a esfera da estética para que ocorra a comunicação e, daí, igualmente, se volta para processos perceptivos. Uma das raízes dessa aproximação de perspectivas poderia ser aparentes similaridades apontadas por alguns entre a teoria perceptiva de Peirce e o intuicionismo do filósofo Henri Bergson, uma das principais referências da Nova Teoria.

A relação da proposta de Marcondes com Bergson aparece já no resumo de artigo apresentado ao congresso da Compós em 2012, intitulado “A comunicação no sentido estrito e o Metáporo: ou porque a Nova Teoria não é estudo de recepção, etnografia nem tem a ver com Edgar Morin”, no qual afirma:

Desde a sua apresentação ao público acadêmico, a Nova Teoria da Comunicação tem suscitado questões e debates de vários tipos e de intensa qualidade. No caso aqui presente, discute-se o que ela traz de diferente em relação aos estudos de recepção, à etnografia, à auto-organização, inclusive sob a óptica de Edgar Morin. Este ensaio refuta todas essas aproximações ao voltar-se ao *momento da comunicação*, ao mesmo tempo que propõe, de forma inteiramente original, um modelo para se estudar a comunicação distanciando-se do solipsismo husserliano e fazendo a imersão no mundo real, procedimento esse apoiado em Bergson e sua atualização em Deleuze, a partir da revitalização dos conceitos de afecção, percepção e intuição (MARCONDES, 2012a, p. 1).

Também ao final desse mesmo trabalho, após analisar diversos autores, Marcondes (2012a, p. 18) declara novamente:

Quando falamos que a comunicação é uma afecção que desestabiliza a função cerebral de acoplamento a uma memória anterior, tranquilizante, que ela cria memória, isso poderia sugerir que estamos no campo das ciências cognitivas, que operam com sensações, afecções e percepções de forma abstrata, puramente lógica, fisiológica ou informacional. Mas não é o caso. Nosso modelo é antes filosófico, apoiado em Bergson e atualizado por Deleuze.

Contudo, apesar de ser possível existir aproximações entre Bergson e Peirce, incluindo semelhanças nas concepções sobre percepção e a negação bergsoniana da fronteira entre mente e corpo, que é um pensamento próximo ao sinequismo peirceano, as diferenças também são significativas. A questão não é nova. Quando recebeu de William James um apêndice a seu livro *Um universo pluralístico*, comparando-o a Bergson, Peirce respondeu:

Um homem que pretende promover a ciência não pode cometer pecado maior do que utilizar seus termos sem o devido cuidado de empregá-los com rigorosa precisão; então, não é agradável para meus sentimentos ser associado com um Bergson, que parece estar fazendo o seu melhor ao misturar todas as distinções.⁵(PERRY, 1935, p. 438, tradução nossa).

Assim, deixamos essa hipótese explicativa das similaridades entre a teoria de Marcondes e o pragmatismo apenas registrada, aguardando outros desenvolvimentos sobre tais possíveis relações entre Peirce e Bergson apontadas por James.

A ênfase na percepção e no apelo estético da Nova Teoria da Comunicação

Assim como Peirce, Marcondes também destaca a relevância dos processos perceptivos e da Estética ao buscar compreender o que seria o genuíno processo comunicacional, e parte da mesma base, ou seja, da generalidade dos fenômenos sógnicos, ao afirmar:

A comunicação irá acontecer exatamente quando damos alguma importância a algo que vemos, ouvimos, percebemos do ambiente externo, ou seja, quando efetivamente fazemos uma seleção, quando triamos algo com que queremos nos envolver, seja conscientemente, seja por algum recurso de captura que nos faça nos voltarmos à coisa mesmo sem intenção. Afinal, tudo no mundo (homens, animais, objeto, cenas) emite sinais; alguns o fazem de forma deliberada, para chamar a atenção, e, de fato, não são apenas afecções, são efetivas percepções. O que fazemos com elas é exatamente a pergunta principal de todo o processo comunicacional. (MARCONDES, 2012a, p. 10)

Esse destaque ao signo também aparece na epígrafe do texto “A Nova Teoria da Comunicação”, proposto como documento-base do Seminário “10 Anos de FiloCom: a Nova Teoria nos 44 anos de ECA”, sob edição de Marcondes, constituída pela seguinte citação de Kierkegaard:

⁵No original: “A man who seeks to further Science can hardly commit a greater sin than to use the terms of his science without anxious care to use them with strict accuracy, it is not very grateful to my feelings to be classed along with a Bergson who seems to be doing his prettiest to muddle all distinctions.”

[Em geral] não nos demoramos pensando no que é comunicar; rapidamente nos apressamos em direção ao objeto, àquilo que se pretende comunicar. [...] Um filósofo, um dogmático, um padre, etc., começam todos, imediatamente, pelo objeto que pretendem comunicar, por estudos e trabalhos preliminares que permitem se aproximar da coisa. [...] É, dessa forma, a meus olhos, por falta de probidade [pelo fato de as questões primitivas – fundamentais – jamais serem colocadas], que jamais se colocou a questão: o que é comunicar. (KIERKEGAARD apud MARCONDES, 2010A, p. 33)

As similaridades na Primeiridade

De acordo com o pragmatismo, estamos imersos em um universo de signos em potencial que constitui o contínuo de qualidades da categoria da Primeiridade. Por sua vez, o documento-base para o seminário dedicado à Nova Teoria, editado por Marcondes, adota postura similar:

O continuum mediático atmosférico realiza, em grande escala, a comunicabilidade da mesma forma que, em pequenos círculos, atua a cena, a interação presencial, o jogo invisível e extralinguístico da comunicação. Aqui também se produzem acontecimentos e se geram sentidos, que depois nortearão ações e posições dos agentes sociais. (MARCONDES, 2010a, p. 42)

No artigo apresentado na Compós em 2012, já citado aqui, afirma:

O cenário externo, o conjunto do mundo, seria o que Bergson chama de *percepção pura*, algo completo, universal e impessoal. E, quando eu escolho, quando eu retiro uma parte desse universo, realizo a percepção propriamente dita. Mesmo assim, o conjunto de onde foi extraída a percepção permanece vivo para mim. (MARCONDES, 2012a, p. 8)

Ao defender esse contínuo sígnico, Marcondes trata da imediaticidade que caracteriza a Primeiridade no pragmatismo por meio de uma construção teórica intitulada Princípio da Razão Durante, que propõe estudar a comunicação no momento de sua ocorrência (MARCONDES, 2010b). Além disso, descreve o início do processo perceptivo “a partir de Bergson, Heinz von Foerster e Prokop” (MARCONDES, 2012a, p. 6) com conceitos que lembram os precursores da percepção segundo o pragmatismo, ou seja, os qualisígnos.

Eu ouço um som, eu vejo uma luz, eu sinto algo em minha pele. Trata-se de algo pré-sígnico e pré-ideológico. São as

afecções simples, sinais ou intensidades puras de que fala von Foerster ou os *fanerons* do nominalismo antigo. A quantidade sentida dessa afecção simples não é nem objetiva, nem subjetiva, nem ativa, nem passiva, ela é simplesmente “tida”. (MARCONDES, 2012a, p. 6)

Mais à frente, no mesmo artigo, ao descrever o acontecimento do falar também destaca a relevância dos processos perceptivos e da Estética em sua busca para compreender o que seria o genuíno processo comunicacional e parte da mesma base – ou seja, da generalidade dos fenômenos sígnicos – ao afirmar:

Uma coisa é o *dizer*, outra, o *dito*. Na forma verbal do infinitivo, o verbo não está flexionado, ele não se adaptou a uma situação, a um caso, a um uso específico. Ele está livre, aguarda uma utilização possível. Por estar ainda nessa forma, o verbo permite múltipla flexibilidade, elasticidade, arranjo, adaptação, variações. [...] O dizer está no campo da experiência *in actu*, são vibrações, energias presentes, tensões, *frissons*, é vivência pura, mas, como tal, intransmissível. (MARCONDES, 2012a, p. 12-13)

Após descrever o impacto inicial do signo sobre o processo perceptivo, Marcondes passa para suas primeiras relações com o objeto, num tom que lembra o conceito peirceano de Objeto Imediato:

A consciência imediata do que aconteceu, aquilo que atinge o espírito, chama-se *intuição*. Ela mal se distingue do próprio objeto. Não é o fato de eu receber algo externo mas o de eu me voltar para fora, de *penetrar no objeto*. Nesse ponto, vê-se a nítida separação entre Bergson e Descartes e entre Bergson e Husserl. Intuição é aquilo que torna o ser capaz para uma experiência pura, é o sair de si mesmo do ser, a exclusão de seus hábitos, de suas noções adquiridas. (MARCONDES, 2012a, p. 8)

Assim como Peirce, vê a percepção como um processo interpretativo, mesmo nesse estágio ainda bem primário.

No caso da teoria da comunicação, podemos simplesmente ignorar uma grande quantidade de sinais que se mostram a nós diariamente, exatamente porque, reconhecidos instantaneamente pela memória, os descartamos como “não importantes”. É possível que a maioria absoluta desses sinais cotidianos seja assim desclassificada. A comunicação irá acontecer exatamente quando damos alguma importância a algo que vemos, ouvimos, percebemos do ambiente externo, ou seja, quando efetivamente fazemos uma seleção, quando triamos algo com que queremos nos envolver,

seja conscientemente, seja por algum recurso de captura que nos faça nos voltarmos à coisa mesmo sem intenção. (MARCONDES, 2012a, p. 10)

E, ainda próximo ao universo da Primeiridade, Marcondes aponta nossas limitações perceptivas, lembrando o conceito peirceano de falibilismo:

O que ocorre no interior de cada um de nós é insondável, não pode ser transferido, transmitido, repassado, *sentido*. Pelo mesmo motivo, não nos cabe dizer o que é que estamos sentindo quando vivenciamos um Acontecimento comunicacional, pois só os farrapos do verdadeiramente vivido têm acesso à linguagem. Tampouco podemos dizer o porquê, já que o emaranhado de variáveis está muito além de nossa vã aspiração interpretativa. Assim, a pesquisa comunicacional tem que conformar em ser lacunar, provisória, parcial. (MARCONDES, 2013b, p. 4)

As similaridades na Secundidade

Outras surpreendentes semelhanças entre a Nova Teoria e o pragmatismo encontram-se no universo das relações mais concretas da Secundidade, quando o documento-base da Nova Teoria descreve uma passagem que poderia ser compreendida como a transição do qualisigno para o sinsigno:

Emitimos sinais. Isso ainda não é comunicar. Montanhas, nuvens, animais, massas populacionais passam à nossa frente; não estão nos comunicando nada, apenas passam, emitem sinais de sua existência. [...] Se eu não me interessar por nada disso, passarei indiferente, o sinal não despertou minha atenção. Eu preciso me voltar à coisa. [...] A partir desse momento, eu adentro o território da comunicação. (MARCONDES, 2010a, p. 36)

Também tangenciando a Secundidade, Marcondes abre artigo apresentado no congresso da Compós de 2013 no qual se propõe a apresentar etapas de pesquisa em Comunicação com afirmações próximas à percepção do objeto dinâmico:

Um dos traços diferenciais da pesquisa em comunicação segundo o procedimento metapórico é o fato de o objeto de pesquisa “se mover”. Pela precedência do objeto, pelo fato de o pesquisador segui-lo, ao invés do contrário, e pela sua própria autonomia, um Acontecimento comunicacional como foco específico de observação e investigação pode, a qualquer instante, deslocar-se para outro Acontecimento, eventualmente mais atraente e rico. [...] O importante não é a fidelidade ao tema inicial mas o olhar desperto para

ocorrências inesperadas, igualmente ou mais promissoras que o objeto atual. (MARCONDES, 2013b, p.1-2).

Em outro momento, no mesmo documento-base, reaparece essa ideia de objeto semelhante ao dinâmico:

Imergir no fenômeno comunicacional buscando apreender o acontecimento, o sopro incorpóreo, a dotação de sentido, só pode ocorrer se o pesquisador se retrair enquanto personagem e ceder toda cena ao acontecimento. É preciso garantir a sobrevivência do objeto, de seu caráter selvagem, não domesticado, indócil, pois, assim, ele poderá realizar-se em sua plenitude sem a mutilação do pesquisador. O fato de se respeitar o objeto e seu acontecimento significa que sai das mãos do pesquisador o mapa de como seguir no trajeto de sua pesquisa. (MARCONDES, 2010A, p. 39-40)

Em artigo apresentado ao congresso da Compós em 2016, intitulado “Sobre o tempo de incubação na vivência comunicacional”, Marcondes reafirma seu compromisso com a dinamicidade do objeto: “de fato, devemos nos atrever a ‘ir às coisas’, às próprias coisas, e vê-las, senti-las, deixá-las acontecer à nossa frente, absorver sua influência, perceber como interferem em nós e descrever tudo isso num relato de campo” (MARCONDES, 2016, p. 9).

A ideia de afecção, derivada de Bergson, também ganha características dinâmicas quando Marcondes, se referindo à picada de uma agulha, defende que “afecção e percepção são caminhos opostos: na afecção algo atinge meus órgãos sensoriais e se dirige ao cérebro; na percepção, é o cérebro que reenvia as impressões causadas pela picada, ‘reflete-as’, ela vira ‘representação’ (MARCONDES, 2012a, p. 7). Também, mais à frente, confere a ela características de Secundidade e de alteridade, ao declarar que “nossa tese, portanto, é a de que a comunicação é uma afecção que desestabiliza a função cerebral de acoplamento a uma memória anterior, que seria tranquilizante. Ela cria memória” (MARCONDES, 2012a, p. 11).

Porém, nessa mesma argumentação, o conceito é internalizado:

Ao sentirmos algo, reagimos. Colorimos, tingimos, adicionamos algo à coisa, nos misturamos a ela. Dotamos a afecção simples de um certo toque pessoal, de uma certa “impureza”, ela vira *afecção*. Afecção é o prazer, a dor, a emoção que eu sinto, por exemplo, diante da picada de uma agulha. É meu *pathos*. Ela ocorre dentro do corpo e tem um local de ocorrência, que é um território da minha pele, ou seja, uma extensão, *res extensae*. Quando essa afecção “se projeta”, tornando-se inofensiva, ela perde a extensão, toma-se *percepção*. (MARCONDES, 2012a, p. 7)

Se recorrermos ao pragmaticismo, diríamos que Marcondes toma por um mesmo processo os dois estágios, dinâmico e imediato, de percepção de objetos. O Dinâmico é o objeto em si próprio, com uma exterioridade que o signo não consegue expressar totalmente, restando a ele apenas indicá-lo, deixando ao intérprete a tarefa de descobri-lo por experiência colateral; enquanto o Imediato é o objeto tal como está representado no signo. Para a Nova Teoria, contudo, a afecção abrange desde a exterioridade do objeto até seus impactos na mente interpretadora.

As similaridades na Terceiridade

Encontramos similaridades também na esfera da Terceiridade, outro Universal de Peirce que compreende os padrões, as leis e o pensamento. No artigo apresentado no congresso da Compós de 2013, ao tratar das perguntas que o pesquisador deve fazer, Marcondes (2013b, p. 3) argumenta:

A pergunta do “por quê?” acaba remetendo à mesma questão do “quê”. A resposta ao “o que é isso?” implica um fechamento do universo das possibilidades e um assentamento da resposta num fato permanente. Quando eu digo que “isso é uma mesa”, “isso é uma árvore”, “isso é uma revolução”, eu cristallo ao mesmo tempo um devir. Já não há mais devir, vir a ser, contínua transformação. Eu opero uma petrificação daquilo que é vivo. [...] *Somos nós* que procuramos as leis, as regularidades, as constâncias para explicar fenômenos; estes, ao contrário, são o que são. As explicações só nos servem para nos trazer de volta a segurança e a paz. (MARCONDES, 2013b, p.3).

É um raciocínio que se aproxima do Realismo defendido por Peirce, que considera estarmos imersos numa espécie de razão universal, razoabilidade, ou pensamento ou lógica da natureza, seguindo a vertente aristotélica. Essa lógica encontra-se em constante transformação e nossa capacidade de nos harmonizarmos com esse processo natural, por meio de trocas interpretativas que nos proporcionem mudanças de hábitos de sentimento, ação e pensamento, é a condição para os processos sígnicos mais genuínos segundo o pragmaticismo. No documento-base da Nova Teoria, Marcondes adota postura semelhante ao caracterizar aqueles que seriam os verdadeiros processos comunicacionais:

Ora, mas aquilo que vemos, ouvimos, percebemos pode também nos fazer pensar, nos forçar a pensar; ou, como sintetiza Deleuze, *nos violentar*. A comunicação é diferente da informação. Ela efetivamente questiona nosso posicionamento, ela nos sacode, nos faz sair de nós mesmos,

nos tira da tranquilidade, mexe com nossos fatos e posturas bem assentados. Ela tem a vocação de nos transformar. (MARCONDES, 2010a, p. 37)

Outro ponto de proximidade entre as duas teorias vem da defesa da alteridade como condição para processos comunicacionais genuínos. Peirce valoriza a mente coletiva, desqualifica a ideia de indivíduo como “a mais vulgar ilusão da vaidade” (PEIRCE, 1931-58, 7.571), e propõe a existência de um interpretante *commens*, ou seja, “tudo o que é, e deve ser, bem compreendido entre emissor e intérprete, desde o início, de forma que o signo em questão preencha sua função” (PEIRCE, 1906, 2.478). Marcondes também destaca a alteridade ao afirmar:

A alteridade é um tema central nessa proposta de uma ontologia da comunicação. Enquanto Ego permanecer blindado diante do mundo, autossuficiente, enquanto atuar como “sistema fechado”, nenhuma comunicação será possível. Ele absorverá apenas aquelas informações que garantam sua estabilidade. Somente quando permitir formas de incorporação daquilo que lhe é diferente, estranho, novo desconhecido, vindas de um Alter (seja uma pessoa, um objeto, uma instalação, por exemplo), somente assim será forçado a pensar e a sentir o mundo e seus sinais, estará em condições de realizar a comunicação. (MARCONDES, 2010a, p. 37-38)

Finalmente, a excepcionalidade de processos sógnicos genuínos a partir da perspectiva pragmaticista, os quais requerem uma série de condições para se harmonizarem com a lógica da natureza (PIMENTA, 2016, p. 104), se aproxima da raridade que Marcondes atribui aos verdadeiros processos comunicacionais. Segundo ele,

há algo de errado no mundo das comunicações. Em nossa época atual não se fala de outra coisa. Comunicar é um imperativo, uma ordem. [...]. Há todo esse mundo de aparelhinhos, aparelhos grandes, máquinas, torres, canais, fibras ópticas para facilitar e proporcionar o nosso contato com o outro e com grandes comunidades. Tudo à nossa disposição para que possamos comunicar, mas não nos comunicamos. Ou, então, fingimos comunicar, aceitamos que uma troca de mensagens por computador já é um diálogo, que o fato de transmitirmos nossa cara por câmera fotográfica doméstica é estar junto com o outro. Em verdade, a sociedade da comunicação é uma sociedade em que a comunicação real vai ficando cada vez mais rara, remota, difícil e vive-se na ilusão da comunicação, na encenação de uma comunicação que, de fato, jamais se realiza em sua plenitude. (MARCONDES, 2004a, p. 8)

Algumas possíveis divergências

Naturalmente, apesar de todos esses pontos de proximidade, há grandes e significativas diferenças entre a Nova Teoria e o pragmatismo de Peirce. Além disso, há de se considerar a recorrente preocupação de Marcondes em diferenciar seu projeto teórico dos estudos tradicionais de Comunicação e, em especial, desde a década passada, da obra de Peirce. Portanto, assim como reunimos excertos indicando confluências, seria possível montarmos textos versando apenas sobre divergências. Como esse não é nosso propósito, indicaremos apenas aquelas derivadas dos excertos já apresentados com base nas categorias de Peirce, para que ampliemos um pouco mais as possibilidades do diálogo aqui proposto.

Nos parece que um dos principais focos de divergência encontra-se na consideração triádica dos fenômenos no pragmatismo. Assim, quando afirmamos anteriormente – tomando por base a Primeiridade – que Marcondes descreve as primeiras relações do intérprete com o objeto num tom que lembra o conceito peirceano de Objeto Imediato, existem, no entanto, diferenças a ser ressaltadas. “A consciência imediata do que aconteceu, aquilo que atinge o espírito, chama-se *intuição*. Ela mal se distingue do próprio objeto. Não é o fato de eu receber algo externo, mas o de eu me voltar para fora, de *penetrar no objeto*”, diz Marcondes (MARCONDES, 2012a, p. 8). Até aí, apesar de recorrer ao conceito de intuição, estranho à teoria de Peirce, de fato, há alguma semelhança com ela, em vista de certo caráter de autonomia concedido ao objeto pela Nova Teoria.

Porém, ele prossegue: “Intuição é aquilo que torna o ser capaz para uma experiência pura, é o sair de si mesmo do ser, a exclusão de seus hábitos, de suas noções adquiridas” (MARCONDES, 2012a, p. 8). Nesse ponto, ele se afasta do pragmatismo, pois, para Peirce, não existiria tal “experiência pura”. Conforme apresentamos no Quadro 1, o objeto imediato é um interpretante do objeto dinâmico, ou seja, é fruto de um processo de mediação *sígnica*. Dessa forma, compreendido como fenômeno triádico, é possível que o signo seja uma pura qualidade, em si mesmo, também algo derivado do objeto, e, ao mesmo tempo, uma interpretação. Como Marcondes não trabalha dessa forma, os conceitos não se apresentam em inter-relação, o que permite essa sua concepção de algo puro, intuitivo.

Ao considerarmos a Secundidade, conforme já apontamos aqui, há na teoria perceptiva de Peirce a apreensão do objeto sob dois aspectos ao mesmo tempo: tomado em sua radical autonomia, como dinâmico, e quando percebido por meio do signo, como imediato. Já na Nova Teoria, embora o objeto seja visto como

autônomo, com “caráter selvagem, não domesticado, indócil” (MARCONDES, 2010a, p. 39-40), e, portanto, semelhante ao objeto dinâmico, não se articula aos demais aspectos, a afecção e a percepção, descritos como processos apenas internos do processo perceptivo: “afecção e percepção são caminhos opostos: na afecção algo atinge meus órgãos sensoriais e se dirige ao cérebro; na percepção, é o cérebro que reenvia as impressões causadas pela picada, ‘reflete-as’, ela vira “representação” (MARCONDES, 2012B, p. 7).

Não há, assim, uma concepção integrada entre o objeto em sua radical autonomia em relação ao que pensemos sobre ele, sua percepção e interpretação, a exemplo do que ocorre no pragmaticismo, já a partir da ideia inicial do excerto de que o relevante “não é o fato de eu receber algo externo” (MARCONDES, 2012a, p. 8). A diferença, a nosso ver, assim como ocorreu quando apresentamos divergências na esfera da Primeiridade, decorre do fato da Nova Teoria não trabalhar seus conceitos de modo triádico. Marcondes vê o objeto como autônomo, porém, quando a percepção ocorre, ele parece ficar fora do processo.

Já em relação à dominância da Terceiridade, conforme já apontamos, o que predomina nos excertos analisados são similaridades entre o pragmaticismo e as ideias de Marcondes do processo comunicacional como devir, como algo que promove mudanças, derivado de uma necessária consideração da alteridade, e como um recurso que “jamais se realiza em sua plenitude” (MARCONDES, 2004a, p. 8). Poderíamos, contudo, relativizar esse último aspecto – aliás, um dos pontos mais polêmicos da Nova Teoria quando busca enfatizar a raridade de ocorrência da verdadeira comunicação.

A partir da obra de Peirce, consideramos, em trabalhos anteriores, que a ideia de vivermos um período de transformações cognitivas, comportamentais e perceptivas parece ser uma consequência da apreensão do princípio-guia do pensamento em rede digital multicódigos, com suas propriedades sinestésicas, coletivas e autoconscientes. A efetividade desses processos nos conduziria, então, a uma maior harmonia com as regularidades lógicas, que operam na natureza, e à consequente adequação à permanente mudança dos objetos dinâmicos, ou, conforme propõe a Máxima Pragmática, ao hábito mental geral que consiste na lei viva da produção dos efeitos percebidos (PIMENTA, 2016, p. 157).

Nesse sentido, embora exista uma aproximação entre a raridade da verdadeira comunicação para Marcondes e a falibilidade peirceana, é possível conceber, a partir da articulação descrita anteriormente, que essa situação esteja numa dinâmica de ampliação da efetividade dos processos comunicacionais sobre

a base das possibilidades abertas pelos meios digitais. Para essa compreensão, contudo, é necessária, mais uma vez, a relação triádica, pois a raridade defendida pela Nova Teoria teria de ser combinada com a dinâmica de seus contextos existenciais (secundidade) e com a geratividade semiótica de possibilidades meramente possíveis (primeiridade).

Além dessas divergências apresentadas em relação aos excertos recolhidos, poderíamos enfocar muitas outras, relacionadas a características do pensamento de Peirce já apontadas às quais Marcondes não se refere em suas avaliações, como o falibilismo, o sinequismo, as críticas ao conceptualismo e ao cartesianismo. Isso, porém, nos levaria muito além da proposta desse trabalho, podendo ser desenvolvidas em outro momento.

Considerações finais

Dessa forma, apesar das várias diferenças entre o pragmaticismo e a Nova Teoria – entre elas as aqui apresentadas –, as confluências que conseguimos detectar são bastante sugestivas, para se dizer o mínimo. Em decorrência disso, nos perguntamos: qual seria a motivação de Marcondes em se distanciar ao máximo de uma teoria com a qual sua proposta apresenta tais similaridades? Para quem defende, conforme vimos, o pensamento temperado pela alteridade, não seria mais indicado adotar uma estratégia colaborativa, mesmo que indicando e mapeando inevitáveis divergências conceituais?

O problema, na realidade, parece envolver maior complexidade. Mais do que estabelecer fronteiras rígidas num processo de estabelecimento do campo da Comunicação, que já se mostra difícil, observa-se um caráter excludente nas críticas de Marcondes à obra de Peirce, indiciado já nos títulos dos artigos “Esquecer Peirce? I e II”. Ampliamos assim nossas indagações: seria mesmo necessário eliminar vertentes teóricas com as quais não nos identificamos, no propósito de construir novas teorias e fortalecer um campo do saber?

E, nesse caso, seria preciso abrir mão de uma proposta teórica de relevância internacional, com consistência largamente reconhecida, num quadro de poucas alternativas de reconhecida qualidade? Seriam tão graves assim os prejuízos que o estudo do pragmaticismo e da semiótica peirceana poderiam causar aos atuais esforços visando a uma compreensão mais rica dos processos de comunicação?

Essa questão nos remete a outra mais ampla que é o preconceito já histórico na área de Comunicação no Brasil contra a obra de Peirce. Apesar de ser pouco

estudada, há alguns anos chegou até mesmo a ser aventada a exclusão da semiótica da área de Comunicação, seja lá o que isso pudesse significar (e como se isso fosse possível), sendo o tema inclusive discutido em eventos organizados pela Compós. É um fenômeno que mereceria um estudo aprofundado para que se pudesse localizar suas origens e buscar possíveis explicações.

Referências

MARCONDES FILHO, C. “A comunicação no sentido estrito e o metáporo: ou porque a Nova Teoria não é estudo de recepção, etnografia nem tem a ver com Edgar Morin”. In: ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 21., 2012, Juiz de Fora. *Anais...* São Paulo: Compós, 2012a. Disponível em: <<https://goo.gl/xlCnsy>>. Acesso em: 1 jan. 2017.

_____. “A nova teoria da comunicação”. In: _____. *Transporizações: materiais do Seminário “10 anos de FiloCom e a Nova Teoria da Comunicação”*. São Paulo: ECA/USP, 2010a.

_____. *Até que ponto de fato nos comunicamos?* São Paulo: Paulus, 2004a.

_____. “Esquecer Peirce? Dificuldades de uma teoria da comunicação que se apoia no modelo lógico e na religião (Parte 1)”. *Galaxia*, São Paulo, n. 24, p. 22-32, 2012b.

_____. “Esquecer Peirce? Dificuldades de uma teoria da comunicação que se apoia no modelo lógico e na religião (Parte 2)”. *Galaxia*, São Paulo, n. 25, p. 38-51, 2013a.

_____. *O princípio da razão durante o conceito de comunicação e a epistemologia metapórica: nova teoria da comunicação III*. São Paulo: Paulus, 2010b. Tomo V.

_____. “Os equívocos de Peirce”. *Famecos*, Porto Alegre, n. 25, p. 153-67, 2004b.

_____. “Sobre o tempo de incubação na vivência comunicacional”. In: ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 25., 2016, Goiânia. *Anais...* São Paulo: Compós, 2016. Disponível em: <<https://goo.gl/RzrZ0L>>. Acesso em: 1 jan. 2017.

_____. “Um autômato espiritual pode ser forçado a pensar? Reflexões sobre a capacidade de avaliar os efeitos da comunicação no outro”. In: ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 22., 2013, Salvador. *Anais Eletrônicos*, São Paulo, Compós, 2013b. Disponível em <<https://goo.gl/NZfPM7>>. Acesso em: 1 jan. 2017.

NÖTH, W. “A teoria da comunicação de Charles S. Peirce e os equívocos de Ciro Marcondes Filho”. *Galaxia*, São Paulo, n. 25, p. 10-23, 2013.

PEIRCE, C. S. *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. Cambridge: Harvard University Press, 1931 – 1958.

_____. *The essential Peirce: selected philosophical writings*. Indiana: Peirce Edition Project, 1998.



PERRY, R. B. *The thought and character of William James*. Boston: Little, Brown & Company, 1935.

PIMENTA, F. *Ambientes multicódigos, efetividade comunicacional e pensamento mutante*. São Leopoldo: Unisinos, 2016.



Dimensões da relação estética na obra fotográfica de Cao Guimarães^{1(*)}

*Dimensions of aesthetic
relation in the
photographic work of Cao
Guimarães*

Benjamim Picado²

Consuelo Lins³

^{1(*)} Uma primeira versão do texto foi apresentada no XXV Encontro Anual da Compós, na Universidade Federal de Goiás, em junho de 2016. Somos gratos ao GT “Comunicação e Experiência Estética” pelas questões e vivos debates suscitados por nossa exposição e a Thales Vilela Lelo (responsável pela relatoria de nosso texto), por suas cuidadosas observações, sugestões e críticas, que auxiliaram no aperfeiçoamento do texto até sua forma atual.

²Doutor em Comunicação e Semiótica (PUC-SP). Professor do Departamento de Estudos Culturais e Mídia e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense (UFF). E-mail: jbpicado@hotmail.com

³Doutora em Cinema e Audiovisual pela Universidade de Paris 3. Professora titular da Escola de Comunicação e docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).. E-mail: consuelolins@gmail.com

Resumo: analisaremos aqui algumas séries fotográficas do artista mineiro Cao Guimarães considerando os padrões de interação sensível promovidos por sua obra, em quadros pragmáticos da experiência estética da fotografia. A “relação estética” será identificada tanto com atitudes e regimes sensoriais que originam a obra quanto na interação com um potencial apreciador. O corpus desse estudo compreende *Paisagens reais – homenagem a Guignard* (2009), *Úmido* (2015), *Plano de voo* (2015) e *Steps* (2015) e salienta aspectos que conectam cada série com a experiência estética suscitada por suas fotografias.

Palavras-chave: fotografia; atitude estética; experiência estética; Cao Guimarães.

Abstract: we shall analyze the photographic work of Cao Guimarães considering the patterns of sensible interactions eluded by his artworks, in the pragmatic context of the aesthetic experience of photographs. The “aesthetic relation” is hereby identified with sensory attitudes and regimes that generate artworks, in interaction with potential beholders. The corpus of study consists of *Paisagens reais – homenagem a Guignard* (2009), *Úmido* (2015), *Plano de voo* (2015) and *Steps* (2015), highlighting issues that connect each series with the aesthetic experience promoted by his photographs.

Keywords: photography; aesthetic attitude; aesthetic experience; Cao Guimarães.

Prólogo: a relação estética como estilo

“Em tudo existe um valor de expressividade, uma excelência ontológica, uma dignidade existencial. Uma folha que cai é tão expressiva quanto o beijo fatal no fim de qualquer novela, o ruído do vento tão musical quanto a performance de uma cantora lírica.”⁴ Essa afirmação do cineasta, fotógrafo e artista visual Cao Guimarães traduz com precisão algo que está, de certo modo, na base de toda a sua produção desde o início de sua trajetória artística nos anos 1990 e se manifesta com igual potência nos dispositivos artísticos variados utilizados pelo artista em suas obras. Uma crença na existência de uma “experiência sensível” mesmo em fenômenos aparentemente inexpressivos, uma aptidão para extrair poesia de toda e qualquer realidade, para fazer arte de qualquer coisa, em qualquer canto – algo que podemos perceber em filmes de curtas e longas-metragens, fotografias e instalações.

Por lidar de modo privilegiado com o que chamamos, a partir das formulações do filósofo Jacques Rancière (2004, p. 14), de “experiência sensível”, a produção do artista mineiro constitui matéria privilegiada para pensarmos um determinado estado do debate estético acerca de fenômenos do campo da arte contemporânea e sobre processos e obras expressivas no domínio da comunicação. Nesse sentido, é importante notar o quanto estão implicadas nessa produção questões relativas não apenas à pluralidade dos meios e empregos artísticos que são próprios a cada uma das obras, mas também ao impacto sensível que elas são capazes de promover no espectador – sem falar no fato de que boa parte de sua arte nos informa sobre o tipo de sensibilidade que a guia originariamente, marcando-a na prática como um aspecto de seu estilo⁵.

No cenário expandido da arte contemporânea brasileira, os trabalhos de Cao Guimarães estão entre os que circulam com mais fluidez pelas galerias de arte, museus e bienais, e salas e festivais de cinema⁶. Exploramos anteriormente essa produção, nas interlocuções que ela propõe entre arte e documentário, na relação com

⁴Cao Guimarães em “Gambiarras”, entrevista concedida por e-mail à Carla Zaccagnini e publicada no Catálogo da II Trienal Poligráfica de San Juan, 2009.

⁵O conceito de “estilo” que aqui empregamos tem enraizamento em tradições da história da arte nas quais o problema da relação entre obras particulares e sua autoria, escolas e tradições culturais necessita ser estabelecido a partir de um quadro presumido (portanto, ditado por um “paradigma indiciário” da história cultural) pela sensibilidade que governa a origem e a destinação da arte: uma tal concepção do estilo atravessa uma linhagem de pensadores que vai de Heinrich Wölfflin a E. H. Gombrich, sendo particularmente sumariada em suas linhas gerais por Carlo Ginzburg (1990). Na perspectiva em que assimilamos esse problema, acrescentamos que tal horizonte sensível pressuposto na manifestação das obras é precisamente o que identificamos como seu horizonte propriamente “estético”.

⁶Até o momento, dirigiu 9 longas metragens, realizou 29 curtas-metragens em vídeo ou Super-8, 6 instalações, além de diversas séries fotográficas e fotografias individuais.

a literatura e no constante trânsito entre diversos dispositivos e domínios expressivos, problematizando a estabilidade conceitual de cada uma dessas práticas e gêneros da arte visual (LINS, 2009; 2013; 2014). Identificamos aí um modo privilegiado de trabalhar a experiência sensível como matéria artística e indicamos finalmente uma chave de leitura situada naquilo que supúnhamos ser a *atitude estética* deste criador, definida como uma disposição específica de sua sensibilidade, disseminada de modos variados na extensão de sua obra.

Um dos traços característicos dessa atitude é o da “suspensão” dos mecanismos sensório-motores da percepção comum, precisamente aqueles que estruturam nossa orientação sensível no contexto das ações cotidianas, algo que o historiador Jonathan Crary descreveu em Cézanne como “um pairar em um momento estendido” (CRARY, 2013, p. 277): ao menos em parte, a obra de Cao Guimarães resulta desse tipo de “conduta estética”. Em trabalhos como no curta *Coletivo* (2002) ou na série fotográfica *Paisagens reais – homenagem à Guignard* (2009), o artista suspende suas inclinações automáticas diante do que o afeta e faz uma espécie de “parada” sobre uma cena, uma imagem, uma temporalidade, uma constelação perceptiva particular. Uma suspensão que permite explorações do que é muitas vezes imperceptível para nós, através de uma reorganização visual da realidade – cores, linhas, texturas, signos, palavras, formas, ritmos, movimentos, durações.

Essa disposição sensível em face da realidade se aproxima de um pensamento historicamente determinado da experiência estética tal como apresentada nos escritos de Jacques Rancière. Naquilo que o filósofo designa como sendo seu “regime estético”, a arte se dissocia de toda regra específica ou fundamento, de toda a hierarquia de temas, gêneros, formas, abolindo as fronteiras entre o que é ou não do domínio da arte, assim provocando “a ruína dos cânones antigos que separavam objetos da arte daqueles da vida ordinária” (RANCIÈRE, 2004, p. 14). Esse novo tecido sensível possibilita a concepção de obras que se originam de quaisquer fontes – a forma de um objeto cotidiano, um jorro de cor, a aceleração do ritmo de um movimento corporal, o silêncio que se destaca entre as palavras de um diálogo – desde que a “coisa” em questão esteja liberada de toda utilidade, de toda propriedade, de todo interesse mais egoísta.

Esse é, portanto, o *horizonte estético* que nos parece informar o trabalho de Cao Guimarães. Contudo, desejamos nos manter atentos a essa *aisthesis* inscrita em sua obra, trabalhando o gesto artístico que a constitui, mas agora partindo da dimensão “pragmática” na qual sua obra emerge para seus espectadores – portanto, sempre implicada por uma certa relação promissora com formas ou padrões especiais

dos regimes de sua receptividade. Trata-se de uma compreensão de seu trabalho que se exercita pelo *efeito* que ele suscita em um espectador suposto por essa *poética das insignificâncias*.

No sentido com o qual pensamos esse problema, dois movimentos são importantes, o *metodológico* e o *empírico*.

1. No plano *metodológico*, deslocamo-nos momentaneamente da ideia de “regime estético da arte”, como elaborado no pensamento de Rancière (e vinculada a uma configuração sócio-histórica sensível que emerge no século XIX, na qual as obras de arte consolidaram um lugar privilegiado de transmissão cultural e educação sensível), para começarmos a valorizar perspectivas associadas a um viés “pragmático” da caracterização da experiência estética.

Com isso, enfatizamos aspectos dessa interrogação que situam as estruturas cognitivo-interacionais da recepção, não apenas em relação às obras de arte, mas também a outras formas de experiências. Na origem do gesto artístico de Cao Guimarães, por exemplo, está implicada uma sensibilidade que não se confunde com sua habilidade em agenciar meios e processos de criação: isso significa que sua própria *aisthesis* se exercita da mesma maneira que aquela do espectador comum; na base dessa mesma disponibilidade para o mundo, podemos identificar uma matriz decisiva da compreensão sobre como sua obra nos afeta sensivelmente.

Nesse contexto, despontam em nossa metodologia pensadores que circulam ainda discretamente em nosso campo de estudos, mas que aportam tradições de pensamento tão distantes de nós como a estética analítica ou a psicologia cognitiva: eles contribuem para uma renovação dessa reflexão nas duas últimas décadas do século XX, quando a dimensão estética deixou de se submeter ao domínio estrito da arte – algo que Kant já houvera indicado, ao distinguir claramente o “artístico” do “estético”, mas que foi se dissolvendo a partir da interpretação romântica e hegeliana de sua teoria estética. O título do livro de Jean-Marie Schaeffer, *Adieu à l'Esthétique*, sugere justamente uma tal “despedida”, não da estética propriamente dita, mas daquela doutrina filosófica que se estabeleceu na esteira desse pensamento sobre a arte, definindo-a como domínio por excelência de reflexão sobre os regimes estéticos da sensibilidade.

Assimilar a estética ao artístico, ou reciprocamente, reduz-se a confundir duas atividades bem diferentes: a relação estética é um processo atencional, enquanto o termo “artístico” se refere a um fazer, assim como ao resultado desse fazer, a saber, a obra de arte. Os recursos e capacidades postas em ação em uma relação atencional e em um fazer são bem diferentes, pela razão que, enquanto estamos engajados em um processo de

atenção, adaptamos nossas representações ao mundo, ao passo que quando nos engajamos em um fazer adaptamos o mundo a nossas representações. (SCHAEFFER, 2015, p. 41).

Esse redirecionamento de nossa análise não significa uma desconsideração das variáveis sócio-históricas do “regime estético da arte”, até porque o termo “estética” nomeia para Rancière tanto esse terceiro regime da arte (o “ético” e o “representativo” são os primeiros) quanto as “formas da experiência sensível” – formulação central de sua concepção de política. Rancière participa dessa renovação da reflexão estética não vinculada exclusivamente aos fenômenos da arte, já que ele as define como uma forma de “sensorialidade”, entre outras. Contudo, é a essa sensorialidade artística que ele tem se dedicado com afincos nos escritos dos últimos vinte anos. A “atitude estética” dos indivíduos ordinários não é foco de interesse do filósofo, e sim esse tipo de disposição sensível nos indivíduos ordinários que são personagens centrais dos romances, filmes, poesias e outras obras de arte que ele analisa.

Por outro lado, o pensamento de Schaeffer pode contribuir para especificar melhor os modos pelos quais Cao Guimarães atua, antes mesmo da criação de suas obras, uma experiência estética desvinculada dos fenômenos artísticos – uma maneira de perceber e de ser afetado pelas coisas do mundo que pode acontecer potencialmente em qualquer momento, com qualquer pessoa.

Em perspectiva cognitivista, o que chamamos anteriormente de “suspensão” ou “relaxamento” dos vínculos sensório-motores da percepção comum produz uma modalidade de “atenção estética” que é resultante da seleção de “aspectos” – por seu turno, caracterizando um tipo de sensibilidade distinto daquele que orienta os regimes *standard* da atenção perceptiva. Nos dizeres de Schaeffer, isso implica reconhecer que a atitude estética emprega recursos genéricos da atenção perceptiva, mas a partir de “estratégias atencionais” distintas daquelas nas quais conjugamos ordinariamente o mundo: por exemplo, ao avistarmos uma tempestade prenunciada por pesadas nuvens no horizonte, podemos nos manter concentrados nos aspectos de materialização sensível desse fenômeno natural – a forma e espessura das nuvens, o modo e a velocidade de seu movimento com o vento, o contraste de cinzas –, dissociando-as portanto da precipitação chuvosa que elas implicam intelectualmente.

Embora o pensamento de Schaeffer possa efetivamente se limitar ao que Cesar Guimarães (2006, p. 20) intui como “um estudo descritivo da experiência estética”, desprovido de expectativas do que essa experiência “venha trazer à sensibilidade, aos universos imaginários e às práticas cotidianas dos seus fruidores”,

ele aqui pode nos ajudar a esmiuçar esse momento anterior às criações artísticas – o que no caso de Cao Guimarães pode ser inferido a partir de boa parte de seus trabalhos. O que nos parece importante frisar é a ênfase de Schaeffer na propriedade “relacional” da experiência estética e no fato de que aquilo que ela implica não é absolutamente a natureza do objeto, “uma propriedade interna das coisas”, e sim “a atitude que se adota diante delas” – seja um fenômeno qualquer ou uma proposição da arte. Para o filósofo, “a vida de todo o dia é uma fonte permanente de momentos de atenção estética [...] pois a epifania se constitui sempre no e através do encontro entre um objeto e um indivíduo” (SCHAEFFER, 2000, p. 16).

Em boa medida, a reflexão de Schaeffer reitera questões sobre a “relação estética” que já compunham, por sua vez, o pensamento de seu grande mestre Gérard Genette: em especial, chamamos atenção para o modo como este identifica o lugar das obras de arte no centro da interrogação estética, para além daquilo que define tradicionalmente os variados modos de existência desses objetos. Mesmo mantendo a obra de arte no centro de suas investigações, Genette faz a questão estética ficar implicada pelos regimes da atenção perceptiva mobilizados pelas obras, já que essa atenção é traço originário de toda relação estética, seja com a arte ou com a natureza.

2. O segundo movimento que propomos aqui é de natureza *empírica* e concerne ao recorte que fazemos no *corpus* integral da produção artística de Cao Guimarães. No conjunto de sua obra, fixamo-nos nas séries fotográficas mais recentes que representam essa sensibilidade que seus trabalhos partilham com um potencial apreciador: são os casos de *Paisagens reais – homenagem a Guignard* (2009), *Úmido* (2015), *Plano de voo* (2015) e *Steps* (2015). Identificamos aí um conjunto de temas e opções plásticas que resulta do modo como a fotografia instaura regimes pragmáticos da interação e da atenção perceptiva qualificáveis como próprios a uma experiência estética.

As modalidades estéticas manifestas em sua obra possuem uma dupla fonte, que nos interessa simultaneamente: primeiramente, implicam aquilo que a obra desse artista nos oferece como seus próprios modos de perceber – governados que são por essa preferência por aspectos fugidios e insignificantes das coisas; em seguida, elas também nos auxiliam a pensar, sob nova luz, certas questões perenes da reflexão sobre meios e processos no campo da arte – especialmente no caso da fotografia, assombrada por um discurso que a identifica com uma imanência “transparente” ou “indexical” de significação, derivadas da natureza de seu dispositivo de visualização.

Outra maneira de formular essa duplicidade afeta o modo como a disponibilidade sensível para um mundo das insignificâncias se converte em marca estilística do trabalho de Cao Guimarães: poder-se-ia supor que tal vindicação de

sua *aisthesis* não se separe facilmente de sua manifestação em “obras de arte” – com todo o peso que a ontologia desses objetos acarreta para uma discussão sobre o estilo, assim o confundindo com os traços da obra; em nosso caso, contudo, pretendemos fazer essa relação entre “estilo” e “obra” implicarem mais fortemente a necessária *mediação estética* que as governa, de modo a nivelar a realidade dos objetos artísticos com a disponibilidade sensível que preside sua origem, assim como seus efeitos. Em suma, compreendemos que a obra de Cao Guimarães é mobilizada por uma receptividade sensível que não se separa arbitrariamente de um regime de atenção próprio a uma experiência estética.

Fotografia em diálogo com uma *memória sensível* em forma de pintura

Começemos com a série fotográfica de 2009 intitulada *Paisagens reais – homenagem a Guignard*, que integrou a exposição Passatempo, exibida em 2012 na Galeria Nara Roesler (SP). São fotografias feitas em uma manhã nublada em Belo Horizonte, quando Cao Guimarães olhou pela janela de seu apartamento, situado no alto de uma colina, vislumbrando fragmentos de topos de prédios e igrejas atravessando as nuvens. Pegou sua câmera e registrou imagens que evocam a série pictórica *Paisagens imaginantes*, do pintor Alberto Guignard (1896-1962), nascido em Nova Friburgo, estado do Rio, mas radicado em Minas Gerais, onde desenvolveu a quase totalidade de sua produção artística.

Em *Paisagens reais*, a sensibilidade convertida em gesto artístico de Cao Guimarães reflete um aspecto da arte como promotora de uma experiência estética com o mundo: esse sentido artisticamente derivado da *aisthesis* é construído nas fotografias não apenas pelo título da série visual ou pela tópica da paisagem, mas sobretudo pelas relações que transparecem no recurso que Cao Guimarães faz ao meio fotográfico para se reportar às visões pictóricas de Guignard.

Emerge dessa combinação entre sensibilidade e recursos artísticos um particular *vislumbre revelador*, um tipo de visão diáfana da natureza em que as paisagens – assim como nas telas de Guignard – “quase se desfazem num vapor que é tanto fundo quanto superfície” (MAMMI, 2012, p. 297). Nessa perspectiva, a fotografia constitui-se em vetor através do qual as composições do pintor são restituídas a uma sensibilidade de primeira ordem – aquela de um olhar formado pela experiência das obras de arte, que o faz apreender no acaso de uma manhã nublada o *aspecto* de uma visão, de uma aparição reveladora que traduz uma memória sensível, fruto da “educação estética” de Cao Guimarães.



Figuras 1 e 2: Alberto da Veiga Guignard, *Noite de São João* (1961). In: *Arte na escola* (<http://artenaescola.org.br/midiateca/publicacao/?id=58745>) e *Paisagens imaginária noturna* (1950). In: *Vírus da Arte & Cia* (in: <http://virusdaarte.net/guignard-as-paisagens-e-as-igrejas/>).



Figuras 3 e 4: Fotografias da série *Paisagens reais – homenagem a Guignard* (2009), de Cao Guimarães. Série de 7 fotografias – 52x80 cm cada.

Essa comunhão entre duas séries artísticas reflete a afirmação de Heinrich Wölfflin (recordada por E. H. Gombrich), de que “todas as pinturas devem mais a outras pinturas do que à observação direta” (WÖLFFLIN apud GOMBRICH, 1995, p. 340). Ou seja, a visão é formada também por uma memória sensível que nos faz ver o mundo através dos trabalhos artísticos que nos tocaram. Ao comentar essa mesma passagem de Wölfflin, Carlo Ginzburg lembra que o próprio Gombrich demonstrara “brilantemente como Constable via a paisagem inglesa através dos quadros de Gainsborough, e Gainsborough através dos quadros de Ruysdael e dos pintores holandeses em geral” (GINZBURG, 1990, p. 86).

Do mesmo modo, *Paisagens reais* é uma visão da “natureza” que se reporta não apenas aos lugares fotografados, mas às *Paisagens imaginantes*: a série pictórica

de Guignard – em que enxergamos igrejinhas, casas, e pequenas cidades suspensas em um voo imaginário em meio a nuvens e montanhas mineiras – forneceu a Cao Guimarães um modelo da sensibilidade para a visão que emergira de sua janela numa certa manhã.

Sem supormos que tal interação seja apenas como um “diálogo consciente entre artistas”, avaliamos essa presença de Guignard como um aspecto da estruturação sensível do mundo que Cao Guimarães põe em ação intuitivamente ao confrontar-se a uma visão da natureza. Em outros termos, é a sensibilidade do pintor expressa na série que se apresenta como chave através da qual o fotógrafo põe em jogo seu tesouro sensorial, em face do mundo.

O que se descortina daí ilustra perfeitamente a caracterização que certas correntes filosóficas das teorias estéticas do último século fizeram sobre a componente “sensível” dos processos artísticos: ela nos faz recordar a lição de John Dewey (1985, p. 99) de que “o artista incorpora a si próprio a atitude de quem percebe, enquanto trabalha”; ou quando Paul Valéry (1999, p. 181-182) insiste que há na busca artística “um não sei que pressentimento das reações externas que serão provocadas pela obra em formação”.

A obra de Cao Guimarães é um belo exemplo de como a arte põe em cena uma sensibilidade para o mundo, constituída, entre outros elementos, pelo contato do artista com outras obras. Em suma, referida pelo nome de Guignard, esse caráter *esvoaçado* da natureza pintada incorpora-se de algum modo à fotografia, um meio que tão bem responde às casualidades visuais que habitam a produção desse artista: pois, ao abrir a janela de seu quarto, ele se depara não apenas com um mundo todo nu, mas também com o atravessamento que nele se faz da memória sensível das séries pictóricas do pintor friburguense.

Por outro lado, de modo mais importante, esse encontro é convertido em chave estilística através da qual Cao Guimarães construirá sua remissão a Guignard como um sinal de comunidade entre suas respectivas sensibilidades. Nesse último aspecto, como dissemos no início do texto, essa relação que o fotógrafo instaura entre “modos de perceber” não é apenas um operador das relações da fotografia com seu espectador possível, mas constitui igualmente uma marca de sua própria assinatura artística – em suma, de seu estilo.

Ao avançarmos sobre outros segmentos da obra fotográfica de Cao Guimarães, exploraremos esses pontos relativos a uma *dinâmica atencional* do regime específico da fixação de sua percepção sobre seus objetos, aspecto que guia a sensibilidade reclamada por suas fotografias, enquanto traço estilístico: através desses

outros momentos de sua obra, dirigimo-nos para o problema de como essa iconografia trabalha com o sentido esteticamente relevante da materialidade das superfícies, da plasticidade implicada nos modos de sua impregnação sensível e no sentido de uma possível narratividade que se depreende das configurações que ele recorta em seus encontros casuais com o mundo.

Fotografia como *arte da superfície*

Motivado por um livro que decidiu organizar sobre seu percurso artístico ao completar 50 anos de vida, Cao Guimarães revisitou, entre 2014 e 2015, seu arquivo de imagens e escritos – particularmente o que ficou de fora, os restos de filmes não editados, fotografias não exibidas, esboços de textos não finalizados. Deparou-se com trabalhos que tinham “uma intenção estética, um olhar que, mesmo um pouco inconsciente, estava atento a uma identidade formal”⁷ – trabalhos que estavam em hibernação, à espera de um gesto que lhes desse nova vida. Além do livro, essa retomada dos arquivos pessoais gerou a exposição Depois, apresentada em 2015 na galeria Nara Roesler (SP).

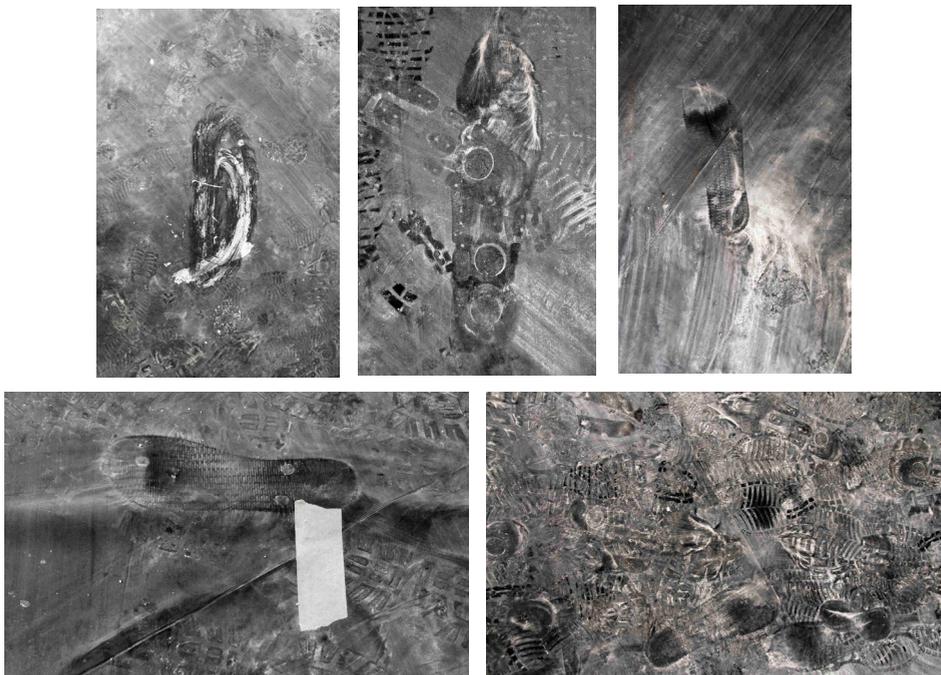
As séries fotográficas que analisaremos a seguir fazem parte dessa exposição, sendo fruto de experimentações menos visíveis na trajetória pública do artista, realizadas em paralelo a outros gestos fotográficos mais conhecidos. São fotografias que evocam um imaginário e uma poética menos realistas do que aqueles contidos em trabalhos como *Gambiarras*, *Espantelhos*, *Paquerinhas*, *Campo cego*. Nessas séries – “inventários do mundo”, como define o artista – há algo de muito preciso nas imagens a capturar de imediato a atenção do espectador: agora, um pouco como vemos em *Paisagens reais* (talvez a única série anterior do artista que se aproxima dessas novas imagens), é a totalidade do espaço enquadrado que solicita nossa atenção, e a ausência de profundidade de campo – aspecto formal de todas as fotografias – é fator fundamental para esse modo de apreensão. Algumas imagens possuem formas mais abstratas, outras são saturadas de marcas e sinais, lembrando pinturas expressionistas. Em todas elas, descobrimos uma verdadeira “arte da superfície”, pela qual Cao Guimarães nos oferece suas visões e impressões de um *chão* que desconhecíamos – ou que talvez não conseguíssemos ver. Nesse contexto, ele gesta os elementos de seu estilo, como derivados de um certo modo de se colocar sensivelmente em face de seus temas preferenciais, como exploramos na seção anterior.

⁷ *Press release* da exposição disponível em <<https://goo.gl/dwfdiF>> (acesso em: 10 mai. 2017).

Olhar para o chão e identificar na superfície em que pisamos – e que mal enxergamos – uma infinidade de possibilidades poéticas e uma miríade de eventos sensíveis (inscrições de pegadas humanas, rastros de animais, manchas de umidade) é deparar com “esplendores transitórios” a nos convencer de que “a beleza está em todo lugar” e de que “tudo é matéria própria à ficção” (WOOLF, 2007, p. 31, 79), pois tudo é matéria própria à arte. Olhar para o chão e intuir o que o artista chama de “microdramas da forma”, compor com o quadro da câmera, recortar a superfície sem afetação nem complicações. Em nenhuma dessas fotografias, o artista utiliza outra coisa senão sua câmera fotográfica digital; tampouco manipula as imagens na pós-produção para além de uma ligeira correção de cor. A potência expressiva dessas séries, a evocação de um imaginário pictórico e o registro documental acontecem exclusivamente no momento da tomada. Se nas *Paisagens reais* o que se fazia presente era uma memória sensível impregnada pelas visões da paisagem mineira de Guignard, agora são as próprias composições dessas outras séries que evocam uma memória sensível formada por valores pictóricos da pintura abstrata.

À primeira vista e a certa distância, a série *Steps* (de 2015) evoca imagens de pinturas rupestres gravadas em rochas de variados tons de cinza; inscrições arcaicas nas paredes de alguma caverna perdida, ora deixando ver formas de uma espécie de peixe pré-histórico, ora imagens de objetos circulares, ora desenhos menos identificáveis. Com a aproximação, reconhecemos inscrições bem mais prosaicas de solas de sandálias de borracha e sapatos diversos, além de pedaços de fita adesiva, ou contornos de discos de CD. Talvez imagens de calçadas recém-construídas, marcadas por quem passou por ali ainda com o cimento fresco.

Ainda que saibamos que essas fotografias reportam-se a uma lona preta, coberta de pó de cal, marcada de pegadas dos trabalhadores de uma obra em construção, há nelas certa *indeterminação*, uma incerteza acerca daquilo que efetivamente tratam. Texturas, traços formais, composição, materialidades, tudo isso convoca um imaginário mais vinculado a valores pictóricos do que referenciais; ao mesmo tempo, as marcas das solas de calçados fornecem às imagens uma dimensão mais realista. Se nada mais sugerisse que essas imagens são fotografias diretas do mundo, restariam essas solas triviais e populares a assombrar essas superfícies, tornando mais complexa a experiência do espectador.



Figuras 5 a 9: Fotografias da série *Steps* (2015), de Cao Guimarães. Série de 15 fotografias, 50x75 cm cada.

Por outro lado, a série fotográfica resulta de uma atenção estética a matérias afetadas por alguma força mais ou menos invisível, resultando dessa impregnação uma configuração visual para a qual o olhar do artista se detém, do ponto de vista de sua potencial plasticidade: tal concentração da percepção é um elemento da sensibilidade do artista, conduzindo operações pelas quais ele retira esse evento de sua aparente casualidade, para inscrevê-lo a uma possível experiência estética. Assim, a atenção que origina essas imagens atesta a indissociável economia em que se jogam as *dinâmicas atencionais* da percepção comum e as estruturas de uma *intencionalidade artística* que transfigura o cotidiano em plasticidade sensível.

Emprego aqui a *atenção* como simétrica da *intenção*: a produção de um objeto – por exemplo, uma obra de arte – por um ser humano procede sempre de uma intenção, em seu sentido ordinário (ou forte) do termo, e a recepção de um objeto, mesmo natural e portanto em princípio não intencional neste primeiro sentido, procede de uma atividade que se poderia qualificar como *intencional*, no sentido husserliano (e searleano) [...]: toda atividade perceptiva ou cognitiva é intencional nesse sentido. (GENETTE, 2010, p. 412-413)

Nos termos de uma dinâmica intencional, não podemos separar o gesto *artístico* com o qual Cao Guimarães identifica formas visuais e padrões plásticos em um sítio de construção civil, de um lado, do sentido propriamente *estético* de seu primeiro encontro aparentemente casual com uma superfície de lona coberta de pó de cal e marcada de objetos de todo tipo. De um ponto de vista estético, a dimensão artística ou intencional que gera suas obras deriva necessariamente desse gesto pelo qual os “aspectos” notados no mundo (superfícies, marcas, pegadas) se convertem em “propriedades plásticas” (formas, objetos, efeitos): a origem do gesto que molda essa plasticidade enquanto obra não pode situar-se exclusivamente na intencionalidade artística, já que implicaria desconsiderar que o artista faz seus encontros sensíveis com o mundo nas mesmas condições de partida de indivíduos ordinários.

Não é igualmente o caso supormos que o atributo estético seja, de alguma maneira, identificável como intrinsecamente próprio a certos tipos de objetos sensíveis (obras de arte ou estados da natureza): se a atenção condiciona a conduta estética, então essa qualidade experiencial de um encontro sensível com o mundo somente pode ser concebida como emergindo de nossos estados mentais, em suma, do exercício mesmo da atencionalidade enquanto disposição sensível. O próprio Genette (2010, p. 414) nos lembra de que “os ‘objetos estéticos’ são primeiramente objetos atencionais, quer dizer, objetos da atenção”. Uma vez mais, no caso de *Steps*, isso significa valorizar na série fotográfica os regimes estéticos da atenção como antecedendo a intencionalidade artística, já que a realidade de sua obra deriva desses encontros de sua sensibilidade com uma realidade aparentemente insignificante.

Algo assim acontece na série *Úmido*, formada por quatro fotografias, cada uma das superfícies retangulares exibindo (em variados tons de bege) folhinhas coloridas, algumas poucas formigas, restos de minhoca, dentre outros microelementos mais claramente realistas. De um lado, o impacto sensível dessas fotografias é menos dramático do que em *Steps*: as marcas parecem mais efêmeras, evanescentes, submetidas ao tempo (a umidade eventualmente secará, as folhas poderiam voar), mas ainda assim, como em *Steps*, a dimensão referencial é menos relevante do que o efeito plástico e sensível que as imagens excitam.



Figuras 10 a 13: Fotografias da série *Úmido* (2015), de Cao Guimarães. Série de 4 fotografias, 90x60 cm cada.

O espectador é uma vez mais convidado a explorar a superfície do quadro, a divagar sobre essa materialidade, a se perguntar “do quê” essa foto é afinal imagem. É na duração que ele perceberá o quanto de realidade está impregnada nessas imagens planas, desprovidas de profundidade e dotadas de uma composição plástica que novamente nos aproxima da arte moderna – percepção acentuada pelas pequenas rachaduras do fundo da imagem que se assemelham a craquelês (ranhuras provocadas em pinturas antigas pela passagem do tempo).

É na vibração entre abstração pictórica e registro documental que encontramos o fenômeno da “aspectualidade”, fonte de uma experiência estética: em *Úmido*, os halos que indexam umidade, a recorrência das folhas configuradas no centro dos planos, as formigas que passeiam pela superfície e as ranhuras no fundo da imagem são todos *aspectos* do mundo acionados pelo regime perceptivo do artista, provocando sua atuação criativa. Tais *aspectos* emergem a partir das dinâmicas relacionais da percepção comum.

O tema do “aspecto” é frequente em várias correntes da estética contemporânea: segundo Genette, por exemplo, a atenção própria à experiência estética é um tipo de ocorrência da percepção não guiada pelo pressuposto do interesse ou da determinabilidade cognitiva de seus objetos. Essa atenção desinteressada da percepção é de natureza predominantemente “aspectual”, própria de uma relação perceptiva na qual salientam-se determinadas propriedades mobilizadas pela interação sensível com o mundo.

Em *Úmido*, tal “aspectualidade” governa um tipo de disposição sensorial em face da imagem, mais dirigida a regimes particulares da atenção perceptiva do que ao reconhecimento de temas ou assuntos da representação. Nesses termos, Cao Guimarães nos coloca diante de um modo de sentir e de inquirir cada superfície das fotografias: as marcas, os objetos, as inscrições impregnadas em cada imagem refletem uma dimensão da experiência estética, situada na receptividade sensível (tanto do artista quanto de seu apreciador), definida por uma capacidade de selecionar, destacar e fazer funcionar sensivelmente aspectos perceptivos (por mais insignificantes que sejam), antes mesmo da percepção operar sobre esses objetos – na perspectiva de sua determinação semântica, referencial ou instrumental.

Segundo Schaeffer (2015, p. 51-52), esse é um traço da experiência estética definido por um tipo de engajamento perceptivo próprio ao regime específico de nossa atenção sensorial.

A hipótese segundo a qual a atenção em regime estético se distingue de modo significativo da atenção comum é dificilmente contestada, salvo por aqueles que sustentam que não existe orientação especificamente estética da atenção, mas unicamente objetos específicos – a saber, as obras de arte – sobre os quais exercemos nossa atenção comum. Já mostrei a que ponto esta posição é contra-intuitiva [...]. Podemos, de fato, mostrar que [...] quando nos engajamos em uma experiência estética, nós orientamos nossa atenção de forma bastante singular. É a constante conjunção de alguns tipos de mudança e o fato de que eles convergem, assim reforçando-se mutuamente que justifica que falemos de um determinado modo da experiência [...]. Ora, a atenção em modo estético consiste precisamente em uma tal estratégia específica.

Nesse sentido, a relativa indeterminação motivada pelas imagens dessa série constitui-se como fenômeno de base da experiência estética que o espectador obtém, assim que observe sua própria atenção sensível. Outra característica que se destaca no modo como as séries fotográficas dialogam com a capacidade receptiva do espectador – e que diz respeito à direção da apreensão e da apreciação estéticas dos efeitos plásticos da pintura ou da fotografia – tem a ver com uma espécie de *potencialidade narrativa* originada da organização em série dessas imagens. Ao examinarmos outro segmento da produção fotográfica de Cao Guimarães, pretendemos identificar como se articulam a *atenção estética* e aquilo que aqui chamaremos de “imaginação narrativa”.

Outra indexicalidade fotográfica: da ontologia à narratividade

Consideremos a série *Plano de voo* (2015): encontramos um conjunto de pegadas de pássaros deixadas sobre a areia, configurando (especialmente por seu modo de exposição), uma visão de conjunto que valoriza as eventuais conexões entre as quatro imagens que a constituem. Contudo, algo emerge dessa série, nos fazendo pensar sobre o potencial humor dessas formas infantis e desse plano de voo enlouquecido, reforçado pelo título da série. Nesse contexto, o que nos interessa aqui é o modo como essas imagens acionam uma *imaginação narrativa* do artista e do espectador.

A superfície arenosa dessas fotografias, a particular adaptabilidade que ela concede aos corpos que nela se movimentam, a forma das marcas e os sentidos configurados de seus movimentos, todos esses elementos cumprem uma função precisa, implicando uma sensibilidade que é, ao mesmo tempo, receptividade e intervenção criativa: os aspectos visuais são componentes de uma *aisthesis*, cujos sujeitos (espectador ou artista) capturam espontaneamente as formas no mundo.



Figuras 14 a 17: Fotografias da série *Plano de voo* (2015), de Cao Guimarães. 4 fotografias, 70x40 cm cada.

Essa série também problematiza características que tornam compreensível o fato de que Cao Guimarães inscreve à fotografia a dimensão de um *meio artístico*: entre outros aspectos, as pegadas são os exemplos mais “arcãos” da interrogação filosófica acerca dos signos indiciais, significando a presença do *impregnante* através de um signo necessariamente parcial de sua presença (como igualmente se pode interpretar as pegadas da série *Steps*). De uma maneira indireta (como sói ser com índices), as pegadas de gaivotas fazem uma reflexão sobre a própria fotografia, essa imagem constantemente “atrasada” em sua significação, sempre apreendendo todo acontecimento na sua ruína – e, nesse sentido, ilustrando, no universo das imagens, o modo de funcionamento de um “paradigma indiciário” como aquele do historiador ou do arqueólogo diante de arquivos visuais ou em sítios de antigas civilizações.

Por isso, o sujeito da experiência estética dessa série é também alguém que se interroga sobre os passos dessas criaturas, sobre sua aparente desorientação, partindo dos elementos parciais da imagem para reconstruir uma totalidade possível dessas ações. Na trilha de Carlo Ginzburg (1990, p. 151), uma dimensão da atitude estética que nos guia nos torna partes daquela linhagem dos caçadores, capazes de “reconstruir as formas e movimentos das presas invisíveis pelas pegadas na lama, ramos quebrados, bolotas de esterco, tufo de pelos, plumas emaranhadas, odores estagnados”.

O que caracteriza esse saber é a capacidade de, a partir de dados aparentemente negligenciáveis, remontar a uma realidade complexa não experimentável diretamente. Pode-se acrescentar que esses dados são sempre dispostos pelo observador de modo a dar lugar a uma sequência narrativa, cuja formulação mais simples poderia ser “alguém passou por lá”. (GINZBURG, 1990, p. 152)

Em tais aspectos, o trabalho de Cao Guimarães valoriza outro modo de pensar a imanência indexical da imagem fotográfica – tantas vezes referida na teoria da fotografia, ao ponto mesmo de impedir uma saída para além desse alegado “realismo” fotográfico. Em *Plano de voo*, a parcialidade dos índices se põe em jogo a partir de uma dinâmica de significação mais empenhada na interação que essas imagens promovem com a imaginação do espectador. Nessa série, o arranjo do tema das pegadas nos lança ao encontro da *gestalt* das marcas de pássaros na areia, por seu turno sugerindo um mapa da animação somática dos mesmos – implicando uma imaginação narrativa dependente dos saberes e percepções prévias que tenhamos sobre tais criaturas.

Essa dimensão potencialmente narrativa da significação visual confere aos índices um sentido raramente explorado pelas teorias da fotografia: em vez de fazer seus objetos existirem pela presumida “transparência” (WALTON, 1984) ou no “automatismo” do processo de gênese mecânica da imagem (DUBOIS, 1983), o que emana dessa particular série visual evoca as ações imaginadas das criaturas, informadas pelos signos parciais de seus caminhos sobre a superfície arenosa. O assunto da imagem, enquanto significação indexical, são *acontecimentos* e não *entidades*.

Se articularmos essa “imaginação narrativa” com os regimes da “atenção perceptiva” que inspiram *Plano de voo*, a relação dessa série visual com a sensibilidade que a motiva é menos oriunda da materialidade de sua apresentação e mais governada por uma espécie de *protonarratividade* que a fotografia instaura para a percepção. Do mesmo modo que em *Steps*, há aqui uma graça pela qual a fotografia inscreve a seus objetos uma função apenas consumada pela atividade perceptiva – quando inscrevemos à imagem uma suíte, plasmando narrativamente sua *gestalt*; e não apenas a *narrativizamos*, como também a *qualificamos* pelo riso que emerge desse voo incerto de criaturas ausentes da imagem.

Nesse contexto, o destino da significação fotográfica na obra de Cao Guimarães deve ser construído na relação com o que a curadora Lisette Lagnado (2003) definiu como “micro-descargas narrativas instauradas entre uma obra e sua recepção”. Esse outro sentido da indexicalidade somente emerge na dimensão *pragmática* da experiência estética de sua obra: primeiramente, tal experiência

somente pode ser examinada na dinâmica perceptiva da “atenção estética”, enquanto correlação entre *aspectualidade* e *plasticidade* (a fixidez da apresentação fotográfica não nos impede de notar a vibração que emerge das dinâmicas perceptivas que ativam a imagem); em segundo lugar, suas imagens não se reportam a *entidades* do mundo, mas sobretudo a *eventos* plásticos (a impregnação das superfícies) e *acontecimentos* narrativos (o movimento dos seres). Em suma, é a relação entre imagem e percepção que guia a significação fotográfica, sendo esta última de ordem narrativa e dinâmica.

Referências

- CRARY, J. *Suspensões da Percepção*. Tradução Tina Montenegro. São Paulo: Cosac&Naify, 2013;
- DEWEY, J. “Tendo uma experiência”. Tradução Murilo Otávio Rodrigues Paes Leme. In: _____. *John Dewey*. São Paulo: Abril, 1985. p. 89-105. (Coleção Os Pensadores).
- DUBOIS, P. *L'Acte photographique*. Bruxelles: Labor, 1983.
- GENETTE, G. *L'Oeuvre de l'Art*. Paris: Seuil, 2010.
- GINZBURG, C. *Mitos, emblemas, sinais*. Tradução Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- GOMBRICH, E. H. *Arte e ilusão*. Tradução Raul de Sá Barbosa. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- GUIMARÃES, C. *Cao*. São Paulo: Cosac Naify, 2015a.
- _____. “O que ainda podemos esperar da experiência estética?”. In: GUIMARÃES, C.; LEAL, B. S.; MENDONÇA, C. C. (Orgs.). *Comunicação e experiência estética*. Belo Horizonte: UFMG, 2006. p. 13-26.
- _____. *Paisagens reais – homenagem a Guignard*. 2009. Série fotográfica. Disponível em: <<https://goo.gl/cEhFXo>>. Acesso em: 12 dez. 2015
- _____. *Plano de voo*. 2015b. Série fotográfica. Disponível em: <<https://goo.gl/jhCCQJ>>. Acesso em: 10 mai. 2016.
- _____. *Steps*. 2015c. Série fotográfica. Disponível em: <<https://goo.gl/VjcyOr>>. Acesso em: 20 abr. 2016.
- _____. *Úmido*. 2015d. Série fotográfica. Disponível em: <<https://goo.gl/RfrnHH>>. Acesso em: 15 jan. 2017.
- LINS, C. “Cao Guimarães e a suspensão do tempo”. In: MACIEL, K.; FLORES, L. (Orgs.). *Instruções para filmes*. Rio de Janeiro: +2 Produções, 2013. p. 87-93.
- _____. “Descartes como figura estética do cinema de Cao Guimarães”. In: GONÇALVES, O. (Org.). *Narrativas sensoriais*. Rio de Janeiro: Circuito, 2014. p. 83-102.

_____. “Experiência sensível e vida ordinária em Cao Guimarães: uma análise das obras *Ex-Isto* e *Passatempo*”. In: *Anais do XXII CONGRESSO ANUAL DA COMPOS*, 22., 2013, Salvador. *Anais...* Salvador: UFBA, 2013.

_____. “Rua de mão dupla: documentário e arte contemporânea”. In: MACIEL, K. (Org.). *Transcineamas*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2009. p. 327-340.

LAGNADO, L. “O malabarista e a gambiarra”. In: *Trópico*. 2003. Disponível em: <<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/1693,1.shl>>. Acesso em: 18/12/2015.

MAMMI, L. *O que resta: arte e crítica de arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

RANCIÈRE, J. *Aisthesis*. Paris: Galilée, 2011.

_____. *Le fil perdu: essais sur la fiction moderne*. Paris: La Fabrique, 2015.

_____. *Malaise dans l'Esthétique*. Paris: Galilée, 2004.

SCHAEFFER, J.-M. *Adieu à l'Esthétique*. Paris: PUF, 2000.

_____. *L'Éxperience Esthétique*. Paris: Gallimard, 2015.

VALÉRY, P. *Variedades*. Tradução Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1999.

WALTON, K. “Transparent Pictures: on the nature of photographic realism”. *Critical Inquiry*, Chicago, v. 11, n. 2, p. 246-277, 1984.

WOOLF, V. *O leitor comum*. Tradução Luciana Viégas. Rio de Janeiro: Graphia, 2007.



**O cinema
latino-americano
de Chris Marker**
*The Latin American
cinema by Chris Marker*



Tainah Negreiros Oliveira de Souza¹

¹Doutoranda em Meios e Processos Audiovisuais na Universidade de São Paulo. Bolsista Capes. Email: tainaharouche@gmail.com

Resumo: Este texto aponta os principais aspectos trabalhados no recém lançado livro *O cinema latino-americano de Chris Marker*, de Carolina Amaral de Aguiar, buscando explicitar a relevância de sua pesquisa e os caminhos percorridos pela autora para tratar da relação do cineasta francês Chris Marker com os movimentos sociais na América Latina nos anos 1960 e 1970; relação essa que contribuiu para a concepção de uma parte significativa da filmografia do cineasta e também para a concepção de filmes na América Latina.

Palavras-chave: Chris Marker; América Latina; ICAIC.

Abstract: This paper highlights the main aspects of Carolina Amaral de Aguiar's book *The Latin American cinema by Chris Marker*, seeking to make explicit the relevance of her research and the proposed ways by the author to analyze the relationship of French filmmaker Chris Marker with social movements in Latin America in the 1960s and 1970s. This relationship contributed to the conception of a significant part of the filmmaker's filmography and also to the conception of films here.

Keywords: Chris Marker; Latin America; ICAIC.

Podemos demarcar a *Mostra Chris Marker: bricoleur multimídia*, ocorrida no Brasil em 2009, como um marco para uma crescente nos estudos sobre a obra do cineasta no Brasil. Nomes como Costa Júnior (2013), Koide (2011) e Leonel (2011; 2015) são exemplos de pesquisadores com trabalhos dedicados ao artista. Anterior a esse *boom*, Márcio Seligmann-Silva já havia dedicado um capítulo do livro *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes* (2003) para sublinhar a relação entre o filme *La Jetée* (1962), de Marker, e Walter Benjamin.

A historiadora Carolina Amaral de Aguiar (2016) compõe esse cenário ao investigar a relação de Chris Marker com a América Latina. O resultado de sua incursão sobre o tema pode ser conferido em *O cinema latino-americano de Chris Marker*, lançado em 2016 como resultado de sua pesquisa de doutorado. No decorrer de seis capítulos, ela se dedicou àquilo que Olivier Compagnon chamou, na orelha desse livro, de “momento latino-americano na história europeia dos anos 1960 e 1970”. Trata-se, acima de tudo, da investigação de uma relação, ou de relações, que, em medidas variadas, vão contribuir para produção de uma série de filmes de teor militante tanto na Europa quanto nos países latino-americanos com que Chris Marker se relacionou.

A conexão Chris Marker-Cuba é o enfoque do primeiro capítulo. Esse contato é elucidado, primeiramente, por meio da investigação do posicionamento do cineasta no contexto da esquerda francesa na virada para a segunda metade do século XX. A autora mapeia os contatos, influências e inspirações que compõem um cenário ao qual Chris Marker faz parte, associado a nomes como Jean-Paul Sartre, Agnès Varda, Gerárd Philipe, entre outros.

Um dos principais méritos do seu trabalho reside justamente nessa capacidade de mapear e nos oferecer um desenho em que convivem as ideias, os movimentos sociais organizados e a produção artística no cenário em que os vários trabalhos de Chris Marker foram concebidos.

Esse percurso introdutório guia a uma reflexão sobre o filme *¡Cuba Sí!* (1961), por meio de uma abordagem que coloca em paralelo a relação entre linguagem fílmica e discurso político, conforme a própria autora salienta na introdução do trabalho. A historiadora demarca o tom de celebração a Cuba dado por Chris Marker em seu filme, pela recorrente articulação concebida pelo autor entre materiais de arquivos diversos (os de Cuba provenientes do Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos – ICAIC, e Gaumont) relacionados à *voz over* em tom literário.

Os esforços analíticos de Aguiar nesse capítulo também estão direcionados a demonstrar o ensejo de Chris Marker a construir uma contrainformação, especialmente no que dizia respeito ao que a mídia francesa noticiava naquele momento sobre a experiência cubana. As entrelinhas do texto da historiadora revelam que há sempre um “de lá pra cá” no cinema de Chris Marker. O lugar de estrangeiro, o lá e cá de vozes com que o autor lida e se posiciona.

A partir de imagens do ICAIC enviadas à França, Chris Marker concebeu três filmes, analisados por Aguiar no segundo capítulo de seu livro. *On vous parle du Brésil: tortures* (1969), *On vous parle du Brésil: Carlos Marighela* (1970) e *La bataille des dix millions* (1970). Ao se voltar mais diretamente aos filmes dessa série, Carolina de Aguiar procurou diferenciar as estratégias adotadas na concepção dessas obras aos meios mais recorrentes no cinema do artista. Se no epistolar *Lettre de Sibérie* (1957), por exemplo, o endereçamento demarcava a personalidade das impressões de alguém que escreve “de um lugar distante”, nesses filmes haveria um tom mais informativo e uma maior busca de objetividade. Diante dos horrores contidos nos arquivos a que tem acesso, Chris Marker entra em contato com a ditadura militar no Brasil e se posiciona também em relação a ela.

Um ponto importante que Aguiar esclarece diz respeito à relevância do ICAIC na conexão dos vários polos cinematográficos regionais latino-americanos e para além do continente. As obras de Chris Marker são demonstração significativa disso, já que ter à disposição os materiais do ICAIC foi fundamental como modo de construir uma “contrainformação”, conforme anunciam as cartelas dos filmes da série *On vous parle de Paris: Maspero, les monts ont un sens* (1970), demarcando esse objetivo criativo.

É a partir de um desenho composto por um percurso histórico sobre a situação política do Chile na década de 1960, e uma série de contatos estabelecidos por Chris Marker no país, que a autora constrói o terceiro capítulo do seu trabalho. Nesse momento são salientadas relações importantes, como a com Patricio Guzmán e com Armand Mattelard. Entre eles, um meio de campo europeu que envolve nomes como Joris Ivens, com quem Marker contribuiu em *À Valparaíso* (1963). O Chile desvelado por Aguiar é aquele constituído de grupos organizados, como a Unidade Popular, em torno da eleição de Salvador Allende, e também o Chile baqueado pós-golpe, que busca compreender suas experiências de luta e as circunstâncias da derrubada de Salvador Allende do poder.

O Chile segue como tema do quarto capítulo com o enfoque para a obra *La spirale* (1976), feita em uma parceria cinematográfico-sociológica entre Chris

Marker e Armand Mattelart. Antes de dar enfoque à análise do filme, a autora considerou importante investigar a trajetória de Mattelart, de modo a pensar o encontro com o artista francês. É fundamental ter posta a tese sociológica de Mattelart sobre o golpe que derrubou Salvador Allende, de modo que o sociólogo sublinha o papel da articulação da burguesia apoiada pela mídia nesse processo. Essa reflexão estimulou Chris Marker a propor a parceria na direção do filme, que é enfoque central na pesquisa da autora.

O elemento que dá título ao filme, *A espiral*, também aparece no livro como forma que inspira as observações da autora, que identifica a relação estabelecida por Chris Marker com a história e o modo como isso se revela nas temáticas e nos aspectos formais de seus filmes. Nessa seção, Aguiar salienta o modo como a montagem associativa e discursiva – já nos anos 1970 aspecto marcante da obra de Chris Marker – contribui na articulação de materiais de arquivo de naturezas diversas, que argumenta de modo alinhado ao que propunha Mattelart em seus estudos.

O capítulo dedicado ao filme *L'Ambassade* (1974), inicialmente, já se lança ao trabalho de análise centrado na investigação sobre as estratégias utilizadas por Chris Marker para construir esse filme de caráter híbrido entre o documentário e a ficção. Nele convivem uma série de recursos que, segundo a autora, são mobilizados com o intuito de criar uma “ilusão”. Mais uma vez, o trabalho de montagem é a chave do entendimento dos processos de associação que Marker deseja erigir. Algo que nos leva a pensar na análise feita no capítulo seguinte de *Le fonde de l'air est rouge* (*O fundo do ar é vermelho*, 1977), em que o trabalho de montagem, também com materiais vindos de fontes diversas, é concebido de forma a construir um discurso fílmico, ou um contra-discurso fílmico, que põe em contato as experiências latino-americanas e europeias de luta. A autora procura analisar exemplos em que a montagem associativa corrobora na construção de um dizer, de um argumento, e aquele ao qual ela chama atenção é o da montagem, que trabalha no sentido de articular gestos do cinema e da história, por exemplo, como no caso da análise da sequência em que Chris Marker reúne cenas de *O encouraçado Potemkin* (1925), e materiais de arquivo de cenas de luta na rua.

A grandiosa obra de Chris Marker de 1977 é analisada também de modo a perceber continuidades e permanências na abordagem do artista sobre determinados temas antes já tratados em sua filmografia, como é o caso da relação com Cuba, em *Le fonde de l'air est rouge no filme de 1977 já vista de forma mais ambígua, inquieta* conforme reforça Carolina Amaral de Aguiar citando também a autora Ursula Langmann (1986).

Carolina Amaral de Aguiar(2016) conclui seu livro destacando aspectos comuns aos filmes de Chris Marker relacionados com a América Latina ao sublinhar “a busca pelo internacionalismo dos projetos políticos abordados” (p. 308) e “visão espiralada do tempo histórico” (p. 308) como características que unem os filmes do seu recorte. O seu trabalho triunfa ao buscar esmiuçar essas relações transcontinentais de modo a construir um desenho de comoções, envolvimento, empatias, em que é através do contato que os filmes que desvelam as lutas se constituem.

Referências

AGUIAR, C. A. *O cinema latino-americano de Chris Marker*. São Paulo: Alameda, 2016.

BRUNO, N. *Chris Marker e as barricadas da memória: comentários em torno de estrado P.: a memória da arte em “Sans Soleil”*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2013.

KOIDE, E. *Por um outro cinema: jogo da memória em Chris Marker*. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

LANGMANN, U. O Manual da História idealizado. In: GRÉLIER, R. *O bestiário de Chris Marker*. Lisboa: Horizonte, 1986

LEONEL, B. N. A. *Chris Marker e as barricadas da memória: comentários em torno de “Le fond de l’air est rouge”*. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

_____. *Percursos da formação de Chris Marker: cinema militante, dissidência e profanação*. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

SELIGMANN-SILVA, M. *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Unicamp, 2003.

Referências audiovisuais

À VALPARAÍSO. Chris Marker, França-Chile, 1963.

BRONENOSSETS Potyomkin (O encouraçado Potemkin). Nina Agadzhanova, Rússia, 1925.

¡CUBA sí! Chris Marker, França, 1961.

L’AMBASSADE. Chris Marker, França, 1974.

LA BATAILLE des dix millions. Chris Marker, França, 1970.

LA JETÉE. Chris Marker, França, 1962.

LA SPIRALE. Chris Marker, França, 1976.

LE FONDE de l'air est rouge. Chris Marker, França, 1977.

LETTRE de Sibérie. Chris Marker, França, 1957.

ON VOUS parle du Brésil: Carlos Marighela. Chris Marker, França, 1971.

ON VOUS parle du Brésil: tortures. Chris Marker, França, 1969.

ON VOUS parle de Paris: Maspero, les monts ont un sens. Chris Marker, França, 1970.